

Francesc Fontbona

de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi
Miembro de la Junta de Calificación y de su Comisión de Valoración

La valoración de los bienes de Arte Moderno

(Curso sobre el Patrimonio Histórico 4. Actas de los X cursos monográficos sobre Patrimonio Histórico (Reinosa, julio 1999), Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Reinosa, Santander 2000, págs. 47-56.)

En un curso como éste los asistentes ya deben saber que la obra de arte no tiene un valor absoluto sino siempre relativo, que depende de muchos más factores, y más resbaladizos, que el valor de otros bienes más objetivos como el oro o el suelo urbano, por poner sólo un par de ejemplos evidentes. Y cuando hablo de valor en la obra de arte me refiero no sólo al valor económico, que es el que básicamente analiza el presente curso, sino también el propio valor estético o cultural que la sociedad concede a las distintas obras de arte, y que influye luego de manera determinante - aunque no siempre total- en su valoración en el mercado.

A modo de muestra, casi de juego, he repasado los expedientes de exportación temporal de obras de arte del año 1998 -los individualizados, pues de los expedientes colectivos no dispongo del desglose de cada uno de los bienes incluidos, pero como índice ya es suficiente-, y al hacerlo salta a la vista que las obras de valor declarado más alto pertenecen, con mucho, a fines del siglo XIX o son ya abiertamente del XX. En aquel año -el año pasado- treinta y cuatro piezas exportadas temporalmente se valoraban entre los 100.000.000 y los 1.500.000.000 de pesetas, y de ellas el grupo correspondiente al XIX-XX era exactamente tan numeroso -diecisiete obras- como la suma de todas las otras piezas presentadas, las de épocas anteriores. En esta lista Picasso y Goya salían cuatro veces, Dalí tres, y Juan Gris y Marc Chagall dos; todos los demás artistas -entre los que hallamos también a Boucher, el Greco, Antonio Moro, Degas, Miró, Poussin, Mattia Preti, Zurbarán, Pieter de Hooch, Joan Ribalta, Gianbattista Tiepolo, Feininger, David Teniers, Lucio Fontana, Gauguin y Murillo- sólo aparecían una vez. Como dato curioso se constata que la mayoría pictórica en aquella lista de obras a exportar temporalmente es aplastante; aparte de la pintura, en aquellas zonas estratosféricas de cotización, sólo hallábamos dos objetos artísticos: un tapiz barroco y un relicario medieval.

Así pues, si tomamos como referencia los valores declarados de las obras exportadas de España el año pasado, las más valoradas, las que superan el listón de los 100.000.000 de pesetas, son casi todas pinturas y mayoritariamente modernas.

¿Qué puede significar esto? Aparte de lo que es evidente y ya queda dicho, puede significar que los museos y colecciones propietarios de obras modernas las valoren muy por encima de lo que hacen los museos y propietarios de obras clásicas. Pero aunque así fuera, ello no deja de ser un claro indicio de la existencia de una corriente generalizada que prima el valor de la contemporaneidad artística, o mejor dicho de determinada contemporaneidad: aquella que ha alcanzado un especial grado de consagración.

¿Cuáles son pues los problemas de la valoración económica del arte moderno? Básicamente el problema principal es que faltan puntos de referencia sólidos. En el

arte clásico, al tener tras de sí un historial muy largo, las piezas ya están generalmente bien jerarquizadas según su importancia, de acuerdo con criterios bien contrastados. Si a esto sumamos un buen conocimiento de la rareza de las obras y de las cotizaciones que obras similares puedan haber obtenido en el mercado internacional, tendremos los elementos fundamentales para valorarlas correctamente. En cambio las obras de arte contemporáneo todavía no tenemos suficiente perspectiva histórica para enjuiciarlas. No sabemos si en el futuro se les dará la importancia que se les da hoy; a parte que el juicio del futuro sólo tendrá la ventaja de ser más definitivo, pero no necesariamente más acertado. Sin embargo se da un fenómeno a tener muy en cuenta: al haber todavía muchas obras de nombres importantes del siglo XIX o del XX en el mercado - muchas más que de autores clásicos-, ha interesado a alguien, sin duda, que circularan a precios cada vez más respetables. El resultado ha sido caótico: precios altísimos, fijados sin aparente lógica, cotizaciones desiguales en obras de categorías similares.

Hemos de partir de la base que un cuadro, por famoso y hasta carismático que sea, o por ilustre que sea su autor, sólo tiene el valor cultural que le hayan conferido una suma de circunstancias históricas, sociales, y a veces desgraciadamente hasta superficiales y frívolas, pero en este caso a menudo enormemente influyentes; y que por lo tanto su valor material estará siempre sujeto, en mayor o menor proporción, a los mismos condicionamientos.

Esto es aplicable a bienes culturales de cualquier época, pero cuando entramos en el terreno de las obras del arte moderno, los elementos decisivos que confieren valor a esas piezas son mucho más variables y subjetivos que los que definen el arte más clásico. Es por esto que realmente la valoración de los bienes de arte moderno presenta una problemática especial, y evidentemente es bueno tener presente la existencia de esta problemática, aunque mentiría si dijese que, conocida su naturaleza, va a ser fácil explicarla y aun menos resolverla.

El mercado del arte tuvo un ascenso espectacular en la década anterior a la actual, con cotizaciones extraordinarias, nunca vistas, y llegó a su punto máximo en 1990. En aquel momento en el ranking de los veinte cuadros mejor pagados de toda la historia había siete Picassos, seis Van Gogh -una obra del cual encabezaba la lista-, y el resto eran autores no repetidos: Renoir, Manet, Monet, Gauguin, Kandinsky, aparte de dos sorpresas: una pintura de autor vivo, De Kooning, y una clásica, de Pontormo. El XIX-XX, pues, ganaba por goleada. En buena parte, los causantes de aquel auge fueron compradores japoneses. No voy a cansar al público dando listas de precios pero sí diré que la obra que encabezaba aquel ranking de 1990 era un retrato del Dr. Gachet, de Van Gogh, que había alcanzado aquel mismo año, en Christie's de Nueva York, 82.500.000 \$.

Pero en 1990, tras el zénit, se produjo una importante caída del mercado del arte que iba a durar años. La revista "Time" la describió como "gran massacre", y el detonante fue precisamente el fracaso, en dos días sucesivos de Noviembre, de Sotheby's y de Christie's, las dos grandes compañías rivales del mundo de las subastas, al tratar de vender pintura contemporánea, especialmente norteamericana, a precios excesivos; y el diagnóstico de la revista era muy duro y muy exacto: "El mercado del arte es inherentemente volátil porque, al revés de otros mercados, está ligado a valores no intrínsecos. El precio del arte está determinado pura y simplemente por antojo (*desire*)"¹. Y esto, que era evidente a ojos de muchos observadores

¹ Hughes, 1990, p. 69.

imparciales, no se había advertido claramente hasta que en dos subastas de arte del máximo nivel los presuntos compradores se cuadraron y se negaron a secundar su propia tomadura de pelo. El intento de infiltrar masivamente entre las obras más pagadas el arte contemporáneo americano, sin duda para suplir con “genero” nuevo la cada vez más explotada cantera del impresionismo y del vanguardismo clásico -intento que ya tenía ciertos precedentes más o menos sólidos- había fracasado estrepitosamente.

Con todo, en 1995 se superó la crisis y se volvió a cotizaciones similares a las de 1989, a pesar de que el mundo del mercado del arte nunca había sido tan cuestionado, y de que incluso la justicia norteamericana había empezado a investigar galerías ante indicios de que se amañaban las subastas². Nuevas obras de Gauguin, Van Gogh, Picasso, Renoir, Monet y Modigliani superaron -en general ampliamente- los quince millones de dólares en subastas; también un pintor entonces vivo, de nuevo De Kooning, volvía a encaramarse al carro de los más preciados con un óleo que alcanzó los 20.600.000 \$, y en Noviembre de 1998 se bordeaba de nuevo el record de pintura mejor pagada con un autorretrato de Van Gogh que alcanzó los 71.500.000 \$, mientras un Cézanne se colocaba muy recientemente -este mismo mes de Mayo pasado- en el cuarto lugar absoluto del ranking, con 60.500.000 \$.

Con todo, precios como éstos no siempre son representativos del valor de mercado de las obras de arte. En la venta de *El espejo* de Picasso, realizada en Sotheby's de Nueva York, el Noviembre de 1995, se alcanzó la cifra de más de 20.000.000 \$, que estaría muy bien si en 1989 la misma obra no hubiera alcanzado los 26.400.000 \$. Es decir que en seis años la citada pintura se depreció unos 6.400.000 \$. En pesetas de hoy serían más de mil millones. A los profanos, por lo menos, no nos parece que se tratase de un gran negocio.

Para que una obra de arte tenga el tipo de valor que hoy presenta más solidez ha de estar dotada básicamente de un elemento principal, que es la representatividad. Al margen de su belleza, de la destreza con que haya sido realizada -circunstancias que en tiempos pasados fueron esenciales para la valoración de una obra de arte pero que modernamente han quedado relegadas a un segundo o tercer plano-, una obra de arte se valora hoy, sobre todo, por el grado de representatividad que tenga. Representatividad histórica, representatividad social, representatividad artística. El bien cultural en cuestión, pues, para tener un valor importante, ha de ser antes que nada un testimonio fidedigno de un aspecto substancial de la historia; y éste puede ser directamente de la historia política, de la realidad social de su tiempo, o más concretamente de la historia del arte.

En el pasado el arte podía tener un valor similar de testimonio histórico-social como de testimonio puramente artístico, ya que formalmente era casi siempre figurativo. Sin embargo el aspecto más “documental” de la obra de arte, su valor más literal como testimonio histórico, se desdibuja a medida que avanzamos hacia el final del siglo XIX y aun más al entrar en el siglo XX. A la pintura, al dibujo, al grabado o a la escultura les salió entonces un competidor colosal en capacidad de ilustración: la fotografía. Si hasta entonces cualquiera de aquellas técnicas artísticas eran las que nos podían transmitir un eco más fidedigno de la realidad plástica del pasado, ahora este papel puramente narrativo, informativo, lo realizaría con mucha mayor exactitud la

² Mas de Xaxás, 1997.

fotografía, con lo que el arte se convertía en un elemento mayoritariamente creativo, y sus aspectos “documentales”, sin desaparecer -pues todo puede tener valor testimonial-, disminuían considerablemente.

Ésta es sin duda una de las causas principales del despegue de las artes plásticas del siglo XX hacia universos formales apartados de la realidad figurativa, algo que en la historia del arte tenía muy pocos precedentes. Al dejar de ser necesario como cronista gráfico, el arte obtuvo una inesperada libertad, y la utilizó para desarrollarse plenamente a su aire, sin obligaciones ni servidumbres utilitarias como hasta entonces. Postergada pues su representatividad documental, y algo mermada, por las mismas causas, su representatividad social, a las obras del arte contemporáneo se las valora hoy, no diré que exclusivamente pero sí muy principalmente, por su representatividad puramente artística. Se llegaría así a un punto que un ensayista definió felizmente hace años como el “arte ensimismado”: un arte despojado -o liberado, según como se mire- de sus cualidades/servidumbres atávicas: la figurativa, la evocativa, la decorativa, y que podía limitarse ahora a no pretender ser otra cosa que Arte, creación plástica presuntamente en estado puro, autosuficiente³.

³ Rubert, 1963, pp. 17-30.

Limitada su representatividad documental por la aparición de nuevas técnicas, lo que ahora se valorará, pues, principalmente, de las obras de arte contemporáneo, será su pertenencia al tronco central de cualquiera de las escuelas artísticas consagradas por la crítica como fundamentales de esta época. El papel de la crítica, pues, es determinante, y curiosamente, a ojos de muchos, inapelable, pues como ya ha detectado un agudo analista “las personas relacionadas con el arte son conocidas por su capacidad para expresar su opinión de manera que parezca una verdad demostrable”⁴. Todo ello conlleva a menudo un cierto automatismo valorativo; la obra de arte se califica, independientemente de sus hipotéticos valores intrínsecos, por la combinación de un paquete de cualidades objetivas: aparte de su adscripción estilística a una escuela prestigiada, su pedigrí -haber figurado en alguna exposición histórica de esta escuela, haber sido reproducida en alguna tribuna destacada de ella-, o su precocidad (siempre una obra temprana de una tendencia se valora más que una obra a remolque de ésta).

Y lógicamente estos condicionantes artísticos determinan también la valoración económica de las piezas. El arte puede ser el producto excelso del espíritu humano, pero como todo producto tiene también un precio, el que impone la avidez de las personas por adquirir las obras. Aquí sin embargo se entrecruzan factores distintos, como distintos pueden ser los mercados de una obra de arte, aunque invoquemos un único e infalible Mercado. Si en la obra de arte clásico el valor de mercado suele estar determinado simplemente por el grado de interés despertado por la pieza entre sus hipotéticos coleccionistas, y su valor se podrá deducir con cierta exactitud de compararla con obras parecidas vendidas anteriormente, por el contrario en la obra de arte moderno, sobre todo de la que todavía existan stocks en manos de marchantes o, razón de más, todavía viva su autor, es habitual que se barajen dos precios, que pueden ser notablemente dispares entre sí: uno el marcado por el “distribuidor oficial” y el otro el resultante de la libre salida al mercado de las piezas. La primera cotización tiene la ventaja de asegurar la autenticidad del producto, pero por su naturaleza, proteccionista por definición, suele estar hinchada artificialmente. Al “distribuidor oficial” y al mismo artista les interesa enormemente hacer creer al público que su producto está cotizadísimo. La segunda, por el contrario, da la posibilidad de comprar a buen precio, aunque no siempre el producto ofertado tenga todas las garantías. Por ello el auténtico entendido se decantará por comprar en el libre mercado, y no sólo por sus ventajas económicas, sino también por la mayor gratificación íntima que recibirá, factor muy a tener en cuenta en todo lo que se refiere a temas relacionados con el gusto. Por hacer un símil muy gráfico, el primero es como si fuera a comprar una perdiz a la plaza, y el segundo es como si fuera a cazarla al monte. Excuso decir qué pieza es la más sabrosa.

Ver marchantes independientes ofrecer una pintura cuatro veces más barata que otra muy similar ofertada por el círculo de allegados a su autor, empeñados éstos en prestigiar su producto mediante una cotización abusivamente alta, es un espectáculo muy frecuente que divide el mercado entre los que acatan ciegamente los valores dados por dichos círculos y los que sólo se dejan convencer por la ley de la oferta y la demanda. Esta disparidad de criterios es un espectáculo digno de verse, que nos recuerda que el arte, además de ser expresión genuina del espíritu y de la creatividad humanos, está sujeto a vaivenes y picarescas como cualquier otro producto

⁴ Grampp, 1991, p. 25.

tangible, y a la postre comercial.

A la larga la existencia de dos cotizaciones dispares sólo perjudicará a aquellos que se hayan empeñado en dar crédito o avalar unos valores dictados desde intereses particulares. Lo malo es que se suele dar crédito demasiado generalizadamente a la cotización oficial emanada de los aledaños del propio artista, antes que a la otra más ajustada a la realidad. Y la lástima es que muy a menudo las mismas instituciones públicas se muestran más propicias a las cotizaciones interesadas que a las que realmente responden a una verdadera ley de oferta y demanda. Tan rigurosos que son los mecanismos controladores fiscales cuando operan sobre productos materiales, y en cambio a menudo se pueden ver burlados por cotizaciones disparatadas de productos digamos que más espirituales, como los artísticos. Cientos de millones de pesetas obtenidos gota a gota de la detección de pequeños fraudes fiscales se pueden anular al dar por buenas valoraciones interesadas en una operación con obras de arte. Y es que el desconcierto que puede generar ante un profano el aspecto artístico, estético, formal, de un bien determinado no debe repetirse ante su aspecto económico. Concretando: un hacendista puede no comprender una obra de arte contemporáneo y dudar de su valor artístico, valor que acatará ante el testimonio de los expertos en arte, pero de lo que no puede dudar es de su valor económico, ya que la obra de arte al margen de su calidad intrínseca es también un producto que se mueve en el mercado con cifras objetivas. Y hay que saber calibrar la seriedad del mercado, al margen de que se entienda más o menos de arte.

Las obras de arte, pues, y ello no es ningún descubrimiento, aparte de testimonios culturales, son por naturaleza objetos apetecibles. En buena medida su interés radica, como ya se ha dicho, en su representatividad y en su rareza dentro de esta representatividad, pero también juega en su valoración un factor muy directo, simplemente epicúreo, que habla derechamente a los sentimientos del espectador: su belleza, su encanto, su capacidad de sugestión. Por lo menos desde el Renacimiento - antes de él las finalidades del arte eran distintas- el factor hedonista ha tenido un peso muy importante en la concepción y valoración de la obra de arte, y al lado de este factor pesaba también en gran manera la maestría con que estaba ejecutada la pieza. La pericia humana como generadora de belleza ha sido siempre objeto principal de admiración, y no hay que olvidar que la misma palabra "arte" es, aun hoy, en principio, un sinónimo de la compleja habilidad necesaria para la elaboración de cualquier obra humana, artística o no.

Las obras de arte entre el Renacimiento y nuestro siglo han sido pues valoradas por su representatividad y también por su hermosura. Una obra representativa pero deslucida era menos solicitada por el coleccionismo, y una obra bella pero poco representativa solía ser tomada solamente como objeto de decoración. Sin embargo, un gran cambio se ha introducido en el siglo XX, cuando factores como la armonía o el equilibrio han dejado de ser condicionantes preferentes en la valoración intelectual del arte, y también cuando la propia palabra "arte" ha quedado radicalmente desvinculada de la idea de pericia. El arte, a partir de la maduración de las vanguardias, ha pasado a ser más gesto que hechura, más testimonio que realización, y a veces más histrionismo que profundidad y más retórica que concepto. Éste es un camino perfectamente lícito, síntoma de un profundo y saludable cambio de filosofía creativa, pero lo sorprendente es que llegado a este punto, en el cambio, el artista no ha renunciado a seguir siendo un "productor" altamente remunerado.

Se ha producido ciertamente en el siglo XX una honda revolución artística: una

mancha nerviosa, un carro de paja volcado, un tenso tejido rasgado o incluso un frasco relleno de excrementos, han ascendido a los muros y pedestales de las galerías de arte, de las grandes exposiciones, y hasta de los museos oficiales; todas estas cosas y otras parecidas son el soporte material de una nueva manera de entender las artes plásticas, una manera que al principio chocó y fue objeto de controversia, pero que ahora ya ha perdido gran parte de su capacidad de provocación y que, quizá sin generales complicidades, es aceptada tácitamente por todo el mundo. Al ser ya hoy este tipo de piezas muy habituales en el panorama artístico -la revolución se remonta por lo menos al urinario entronizado por Marcel Duchamp en 1917, ejemplo central del movimiento dadaísta-, el factor sorpresa desaparece y en el rincón del alma humana en el que incidían obras como éstas se ha formado ya un callo que evita desasosiegos al público “consumidor” de arte. Esta clase de arte basaba buena parte de su fuerza precisamente en aquella capacidad de desafío a la tradición e incluso de ruptura vital, y muy a menudo el cien por cien de su poética residía en su condición de revulsivo total. Lo que sucede es que cuando aquello que antes escandalizaba se convierte en reiterativo, deja de provocar y pierde mucho sentido, y si además aquel tipo de arte intrínsecamente marginal, antisistema, pasa a ser plenamente asimilado por los poderes públicos, hasta el punto que lo adquieren y lo exhiben, su primitiva efectividad social desaparece en gran parte.

El caso es que este tipo de obras no se han conformado con ser hitos verdaderos de una gran revolución artística, que ya sería mucho, sino que también han querido ser, paradójicamente, como lo eran las grandes piezas clásicas, productos de alta cotización económica. Y ahí radica un profundo contrasentido de fondo: el arte nuevo es suficientemente revolucionario como para romper con la “gramática” tradicional e incluso adoptar posturas fuertemente iconoclastas e incómodas para muchos, pero su revolución se detiene justo en el momento en que se pone precio a la pieza resultante, y ésta -salvo en algunos casos episódicos, como en la época del arte conceptual, seguramente el más noble y sincero de los estilos de las segundas vanguardias- trata de venderse a precios iguales o superiores a las obras de arte clásicas. En realidad la actitud más verdaderamente revolucionaria sería la del desprecio a la contrapartida material, sobre todo cuando hablamos de un arte que muchas veces ya ha prescindido totalmente de elaboraciones laboriosas o de materiales costosos que justifiquen, por la parte física, un precio elevado. Otro contrasentido es, sin duda, el del artista de vanguardia que busca la subvención oficial, pues por naturaleza el Sistema ha de ser la fuente menos apropiada de financiación de las creaciones antisistema, pero ahondar ahora en ello nos apartaría del objetivo estricto de este curso.

La obra de arte siempre ha consistido básicamente en dos elementos fundamentales: un soporte material manipulado por un artista -la tela pintada, el bloque de mármol, o cualquier otro-, y lo que podríamos denominar sus adherencias míticas. Éstas son elementos totalmente impalpables, pero que condicionan absolutamente la consideración que va a merecer ante el público aquel soporte material elaborado por un creador. El soporte material desnudo, una *madonna* italiana del siglo XVI -por poner un ejemplo-, puede pasarse siglos colgada de los muros de cualquier capilla sin que nadie repare en ella. El día en que alguien descubra y difunda que es una obra ignorada de Rafael, o lo que es lo mismo, el día en que adquiera una adherencia mítica, todos querrán acercarse a aquella pintura que hasta entonces veían pero no miraban, y la capilla recibirá un notable flujo turístico con sus correspondientes

consecuencias económicas positivas. La expectación despertada ante la obra generará fácilmente una fama que será caldo de cultivo inmejorable para nuevas y potentes adherencias míticas que engrosarán el carácter singular de la pieza y su venerabilidad general.

Esto es un caso ficticio muy simple, pero la historia del arte está llena de ejemplos reales en este sentido. ¿Por qué la tardía *Venus de Melos* del Museo del Louvre es mucho más famosa entre el gran público que la *Venus de Cnido* del Museo Vaticano? ¿Es mejor pieza una que otra? Sería muy discutible. Lo que sucede es que la de Melos tiene gran cantidad de adherencias míticas derivadas en principio de su descubrimiento romántico, y más tarde de que Francia la ha sabido “vender” extraordinariamente bien ante el turismo, mientras que la otra, pese a ser más clásica, e incluso obra de un escultor tan capital como Praxíteles, ha llegado a nosotros a través de una copia romana, lo que le resta carisma a ojos de los mitómanos, pese a que el ejemplar del Vaticano no está muy alejado en el tiempo respecto al mármol del Louvre.

Pero por qué me estoy refiriendo a ejemplos antiguos si de lo que se trata hoy es de la valoración del arte moderno. La respuesta es que creo que con los ejemplos de la *Venus* y de la *madonna* se muestra más distanciadamente, y quizá de forma más clara algo que pasa igualmente con obras de arte recientes. Tanto antes como ahora la obra de arte se compone de soporte material y adherencias míticas; la diferencia está en que, en muchas obras del siglo XX, si lográsemos desprender de ellas las adherencias míticas y dejar al descubierto el soporte material desnudo, en más de una ocasión éste se desmoronaría pues lo único que le daba consistencia era justamente la espesa capa de adherencias que lo cubría. Se puede dar el caso, y de hecho se da muy a menudo, de construir realidades artísticas que en vez de partir de una pieza más o menos excelsa, su peso específico resida en el componente intelectual aportado por el espectador o por el entorno, mientras la parte material de la pieza podía ser irrelevante, un mero pretexto para construir sobre él algo así como una realidad virtual artística. Es más o menos lo que Tom Wolfe quería decir cuando escribía con ironía: “francamente, hoy día, sin una teoría que me acompañe, no puedo ver un cuadro”⁵.

En la valoración del arte moderno, pues, juega un papel muy especial, más aún que en el arte clásico, el aparato mítico que lo acompaña, que es el que le confiere una coartada intelectual, y esta valoración artística o estética condicionará también poco o mucho la valoración económica de las piezas, y no ya la valoración interesada emitida por el entorno de un artista a la que antes me refería, sino también, más o menos a la larga, la valoración libre del mercado, por lo que se revela de gran importancia conocer en qué consisten en cada caso, cómo se forman y por qué, precisamente, las adherencias míticas.

Siempre he creído que las grandes tesis doctorales sobre el arte del siglo XX serán no las que glosen descriptivamente los contenidos, como se ha hecho habitualmente hasta ahora, sino aquellas otras que analicen la formación, desarrollo e influencia de los continentes y de sus mecanismos generadores. Para ello, sin embargo, los historiadores del arte deberemos alcanzar un nivel de cientifismo muy superior al que hoy tenemos, porque dar con las fuentes adecuadas para una investigación como esa será una labor muy ardua, entre otras razones porque el

⁵ Wolfe, 1976, p. 8.

mundo del arte vivo está mediatizado por fuertes intereses económicos, no siempre transparentes, que sin duda impedirán o dificultarán la consulta de archivos esenciales para la indagación. En definitiva, deberemos tener una visión del arte no sólo como creación intelectual sino también como realidad global, y acercarnos a él con algo más que cultura libresca sobre los estilos.

BIBLIOGRAFÍA:

Rubert de Ventós, X.: *El arte ensimismado*, Barcelona 1963.

Tom WOLFE: *The painted word*, New York 1975. Traducción castellana: *La palabra pintada*, Barcelona 1976.

Hughes, R.: "The Great Massacre of 1990", *Time* 3-XII-1990, pp. 68-69.

William D. GRAMPP: *Pricing the priceless*, Basic Books, 1989. Traducción castellana: *Arte, inversión y mecenazgo*, Barcelona 1991.

Mas de Xaxàs, X.: "La justicia de EE.UU. investiga a grandes galerías sospechosas de amañar las subastas", *La Vanguardia* 6-VI-1997, p. 42.