

MYRIAM CADAVID GUZMÁN - DIEGO DOMÍNGUEZ CEBALLOS

El precio de la obra de arte

Artes y Humanidades



El precio de la obra de arte

MYRIAM CADAVID GUZMÁN

DIEGO DOMÍNGUEZ CEBALLOS



Colección Artes y Humanidades
Fondo Editorial ITM

EL PRECIO DE LA OBRA DE ARTE

Myriam Cadavid Guzmán
Diego Domínguez Ceballos

1a. edición: diciembre de 2009
© Instituto Tecnológico Metropolitano
© *Myriam Cadavid Guzmán*
Diego Domínguez Ceballos

ISBN: 978-958-8351-73-5
Hechos todos los depósitos legales

Rector
JOSÉ MARDUK SÁNCHEZ CASTAÑEDA

Editor
JAIRO OSORIO GÓMEZ

Revisión temática
ANA AGUDELO DE MARÍN

Revisión de textos
LUCÍA VALENCIA

Diseño e impresión
L. VIECO E HIJAS LTDA.

Imagen carátula y solapa
Andy Warhol. Dollar Sign, 1981.

Hecho en Medellín, Colombia

Instituto Tecnológico Metropolitano
Calle 73 No. 76A 354
Tel.: (574) 440 51 60
Fax: 440 52 52
www.itm.edu.co
Medellín - Colombia

Las obras maestras del arte tienen a los ricos por esposos, pero a los pobres por amantes.

Anónimo

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
1. El cuadro, referente de la obra de arte como mercancía	15
2. El Renacimiento: referente histórico de la obra de arte como mercancía	51
3. Aproximación a las variables que determinan el precio de la obra de artego	93
4. Variables económicas y artísticas de las nuevas tendencias del arte	163
APÉNDICE	191
BIBLIOGRAFÍA.....	205

INTRODUCCIÓN

EL PUNTO DE partida del trabajo es la definición de la obra de arte como una mercancía, concepto con el que se denominan los bienes derivados del proceso productivo en el modo de producción capitalista. Ello implica que un producto en particular sólo se elaboró en determinadas condiciones históricas cuyo uso no se redujo únicamente a satisfacer necesidades de subsistencia de quien lo produjo en tanto, trascendió ese valor de uso y pudo ser intercambiado. La obra de arte asumida como mercancía está sujeta, por consiguiente, a condiciones específicas que afectan su valuación. Es a partir de esta premisa que se desarrolló una investigación que involucró el análisis de algunas variables específicas cuya relación pueden definir el precio de una obra de arte bien sea esta objetual o no objetual. De su resultado se espera que surja una herramienta útil tanto para artistas, intermediarios y consumidores en general de este mercado al momento de

tener que enfrentar el problema de la valuación de la obra de arte.

De igual forma, se parte del precepto del carácter de singularidad presente en la obra de arte, así se le considere una mercancía. Las variables estudiadas no se asumen en un contexto independiente ni se eligen arbitrariamente, tampoco surgen de un sólo sector del circuito del arte en tanto, son producto de la interrelación que se da entre productor, intermediario y consumidor. Con ello se busca trascender el mito de subjetividad en el proceso de su valuación que aún persiste en los juicios de valor evidenciando que no es el único, ni tampoco el definitivo. La manera como se presenta el siguiente trabajo busca determinar en primera instancia los orígenes de la obra de arte como mercancía dentro de un modo de producción capitalista situándola en el Renacimiento a partir del cuadro. Luego se describen aquellas variables consideradas relevantes desde la producción, la intermediación y el consumo. Posteriormente se retoman esas mismas variables en la actualidad con miras a analizar en qué circunstancias se han mantenido o evolucionado junto al desarrollo histórico del arte y sus manifestaciones. No se trata por lo tanto, de un análisis filosófico de la teoría del valor ni tampoco dar cuenta de un recuento historiográfico del desempeño de estas variables por períodos o épocas específicas. Se busca mirar algunos momentos determinantes en la historia del arte que permitan ilustrar esas mismas variables. Si bien el origen de la investigación surgió a partir del objeto de arte como mercancía se abordará con igual

validez el comportamiento de las variables en obras de arte no objetuales dando cuenta de su actualización y vigencia.

El libro está conformado por cuatro capítulos. El primero habla del cuadro como referente de la obra de arte como mercancía. En este capítulo se exponen una serie de argumentos donde el cuadro se asume y justifica como referente de la obra de arte en su carácter de mercancía dentro del contexto histórico del modo de producción capitalista. Los conceptos que se incorporan en el desarrollo del capítulo permitirán la comprensión del origen del cuadro y por ende del origen de la obra de arte como mercancía. El segundo capítulo destaca al Renacimiento como un punto de partida histórico obligado. Allí se contextualizan los conceptos económicos en un período histórico específico, en los inicios del modo de producción capitalista en tanto, es ahí donde se localizan los conceptos de arte y capital. El tercer capítulo es una aproximación a las variables económicas y artísticas que determinan el precio de la obra de arte. En él se definirá el circuito del mercado del arte y sus componentes, así como el desempeño de cada una de las variables definidas dentro de ese mercado. Las variables identificadas dan cuenta también de su carácter tangible, intangible, subjetivo, objetivo, endógeno, exógeno cuya interrelación incide en la determinación del precio de la obra de arte en su proceso de circulación o sea, al momento de asumir el carácter de valor de cambio teniendo en cuenta tanto la producción artística, la intermediación (transferencia), y la demanda (recepción).

El cuarto capítulo se denomina variables económicas y artísticas de las nuevas tendencias del arte. En este capítulo se analiza el desempeño de las variables consideradas al momento de aplicarlas a las manifestaciones artísticas actuales, entre las que se encuentran las instalaciones, los objetos encontrados, el arte conceptual, entre otros. Se abordan las nuevas formas de intermediación, los nuevos espacios de exhibición y consumo como los salones bienales, las ferias de arte. También se dan una mirada a los nuevos espacios virtuales. Para terminar se propone a manera de apéndice una serie de cuadros y tablas que soportan con datos relevantes y verificables algunos de los postulados expuestos en el proceso de investigación. Con este trabajo investigativo se busca contribuir a ampliar el conocimiento de los agentes que participan en el mundo del arte, así como del público en general acerca de los fenómenos presentes que dinamizan el amplio concepto del arte como mercancía y de la obra de arte dentro de la circulación y su realización en el mercado.

1. EL CUADRO, REFERENTE DE LA OBRA DE ARTE COMO MERCANCÍA

EL CRITERIO DE ESCOGENCIA del cuadro referido a una de las manifestaciones del arte asumido como mercancía, obedece a que esta expresión artística en particular posee cualidades intrínsecas de materialización similares a las de cualquier otro bien que circula dentro del mercado. Ello puede ser útil como un ejemplo específico que permitirá abordar posteriormente situaciones atípicas que se presentarán donde las condiciones de materialidad son diferentes. Desde su misma estructura física el cuadro permite involucrar conceptos tales como el de valor de uso, que en el caso particular del arte se da desde la producción y la recepción. En primera instancia cuando el artista elabora la obra de arte y posteriormente con el consumidor en el momento mismo en el que hay una transferencia afectiva de éste con la obra. Tanto el productor como el consumidor derivan de ésta una utilidad de índole material o espiritual. Sin embargo, existe otro valor denominado valor de cambio que es aquel que posibilita que

a través de un precio se de una transferencia efectiva del mismo objeto artístico. Para que esta acción se realice debe mediar un requisito fundamental que no es otra cosa que su materialización misma y es precisamente la que permite que un concepto se vea reflejado, presentado y en algunos casos representados dentro de lo que se llama obra de arte objetual. En el transcurso de este trabajo se pretende no sólo analizar aquellas expresiones que adopten formas materiales y objetuales, palpables o susceptibles a la percepción, sino también aquellas otras manifestaciones artísticas que hoy en día se tornan atípicas desde su elaboración, llegando incluso en algunos casos a carecer de ella, lo cual no obsta para que puedan ser perfectamente intercambiables en el mercado, tal como se da por ejemplo con el arte de acción, el arte virtual, entre otras manifestaciones. Sin embargo es el cuadro el que más se acerca a lo que se podría denominar la mercancía por excelencia en el mundo del arte pues, cuando se habla del cuadro se alude a una obra de arte autónoma como objeto, con todas sus implicaciones: transportable, transferible y con su propio límite espacial.

En el siglo XIV, por primera vez, y a partir del retablo, la pintura¹ no dependió de la arquitectura como en todas las

1 “El retablo pintado es una invención del siglo XIV. Bajo las más diversas formas, pronto gozó de gran popularidad en todos los países del Occidente cristiano. Sencillo retablo de altar o retablo de paneles, díptico, tríptico o políptico, de dimensiones variables, se adapta a todas las necesidades. Existe un tratado del padre dominico, *Regola del Governo di cura familiare* (1400), de Giovanni Dominici, que recomienda el empleo de pequeños retablos de cabecera en todas las casas, para que los ritos y fiestas domésticas se desenvuelvan bajo el patrocinio de los santos y para que los niños se familiaricen pronto con ellos. La

manifestaciones pictóricas anteriores, tales como el vitral, o el fresco o de otros objetos como soporte: los camafeos, los cofres o las ilustraciones de los libros. Esta autonomía de la que empieza a gozar la pintura, tanto de carácter físico como creativo, es precisamente la que posibilita la inclusión de ciertos términos económicos como oferta, demanda, mercado, distribución, circulación, intercambio:

Lo “artístico” aparece cuando la obra encuentra en ella misma su razón de ser. Cuando el placer (estético) ya no es tributario del encargo (religioso). En términos prácticos y prosaicos: cuando el fabricante de imágenes toma la iniciativa, en lugar del comanditario. [...] El criterio es la individualidad asumida, actuante y hablante. No la firma, o la rúbrica, sino la toma de la Palabra².

Sólo un objeto transferible pudo ser catalogado como mercancía en tanto la movilidad conferida en el soporte fue uno de los componentes que contribuyeron a darle el carácter de valor de cambio, requisito indispensable para que el cuadro fuera analizado dentro de un sistema comercial de oferta y demanda. Existen otras manifestaciones artísticas

cualidad esencial del retablo es la de ser transportable, o al menos, no hallarse estrechamente ligado a la arquitectura. Es un *objeto*. Ciertamente es que adoptará durante mucho tiempo un marco estructural que imita los elementos arquitectónicos; pero seguirá siendo, sin embargo, independiente y estará compuesto esencialmente de *paneles*, cuya misión es la de ser pintados. El cuadro vivirá largo tiempo bajo la forma del panel pintado del retablo, antes de transformarse en cuadro de caballete, libre de toda traba”. FRANCASTEL, Pierre. Historia de la pintura francesa. Madrid: Alianza. 1970. p. 45.

- 2 HASKELL, Francis. mecenas y pintores. El arte y la sociedad en tiempos del barroco italiano. París: Gallimard. 1991. (citado por DEBRAY, Régis. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente. Barcelona: Paidós. 1998. p. 192).

diferentes al cuadro, en donde no se evidencia tal autonomía física o conceptual tales como en el arte religioso, el ídolo, y las catedrales en el pasado. En la actualidad en el arte conceptual³, en el happening⁴ y en la incorporación de la tecnología⁵ manifestaciones que han transformado drásticamente la manera de hacer producción artística vinculada estrechamente a las relaciones de producción y al mercado:

-
- 3 “Las diversas acepciones y prácticas del “conceptual” han supuesto un desplazamiento del objeto (tradicional y objetual) hacia la idea o, por lo menos, hacia la concepción. Esto implica una tensión a la teoría y un desentendimiento de la obra, como objeto físico. [...] Importan más los procesos formativos, de constitución, que la obra realizada y terminada. El arte conceptual es la culminación de la *estética procesual*. Desde que la práctica artística abandonó el principio mimético de constitución a favor del sintáctico formal, se interesa por la reflexión de la propia naturaleza del arte”. MARCHAN FIZ, Simón. Del arte objetual al arte del concepto. Madrid: Akal. 2001. p. 249.
- 4 “Es ante todo un medio de expresión plástica. Al colocarse físicamente a la pintura *en* (y no a la manera de Pollock por encima de) su verdadero contexto subconsciente, el happening efectúa las transmisiones, introduce al testigo directamente en el acontecimiento, o “el happening es un arte plástico, pero su naturaleza no es exclusivamente “pictórica”; es también cinematográfica, poética, teatral, alucinatoria, social - dramática, musical, política, erótica, psicoquímica”. LEBEL, J. J. El Happening, p. 49, 73 - 74. (Citado por MARCHÁN FIZ, Op, cit., p. 195.)
- 5 “Las técnicas productivas, sobre todo la electrónica, informática, cibernética, etc., han repercutido en la transformación de técnicas y formas artísticas. Y ello en un sentido doble: *objetivo*, o transformación por las nuevas técnicas de los canales físicos tradicionales del arte, exacerbación de los géneros híbridos, promiscuidad de las artes, etc., y *subjetivo*, o influencia en la organización total de nuestros sentidos. [...] En unas sociedades como las nuestras, en las que las obras artísticas son consideradas preferentemente en la dialéctica de la mercancía por su *valor de cambio*, las posibilidades de éxito de un artista dependen de su cotización. Los juicios artísticos se subordinan a las estimaciones mercantiles, el reconocimiento pende de los intereses del mercado. Esto se acusa más que nunca desde la entrada en escena – a partir de 1962- 1963 - de los americanos, que imponen una obsolescencia planificada. Ésta es directamente proporcional a la disminución de la vigencia de un producto”. *Ibid.* p. 14.

Desde la perspectiva de las relaciones productivas sugiero que la obsolescencia, como categoría psicológica concreta, incide sobre el ámbito artístico. En las sociedades actuales la obra artística, como los demás productos, será una originalidad provisoria, condenada a un rápido e incesante consumo, que potencia la exploración de lo nuevo, preferentemente formal no de contenidos. La obsolescencia psicológica artística, pues, es difícilmente comprensible desligada de la obsolescencia planificada que afecta a las actuales relaciones de producción. Los intereses del mercado en una sociedad en donde la obra ha ido perdiendo progresivamente los valores de uso a favor del puro valor de cambio, imponen la necesidad de innovaciones artísticas incesantes, similares a los fenómenos de la moda⁶.

Uno de ejemplos más claros de la naciente relación de la obra de arte con el mercado fue el arte pop. Warhol uno de sus más destacados exponentes concibió como idea artística convertir al arte en algo efímero, en trivializarlo incorporándole productos en serie e informaciones de los medios de comunicación, haciendo del arte un producto de masas, bajando del pedestal al arte culto, elitista con el propósito de que los fenómenos de la subcultura adquirieran dignidad y estatus y se incorporaran a la sociedad. Donde lo banal y lo cotidiano fueran un reto para el arte mismo:

El arte pop no fue sino uno más de los numerosos esfuerzos que a comienzos de los años sesenta trataron de cerrar la brecha abierta entre el arte y la vida. La diferencia entre los artistas pop y, por ejemplo, los minimalistas

6 Ibid. p. 14.

tardíos o los artistas fluxus tempranos, consistía en que aquellos reconocían que la vida contemporánea se definía por imágenes de *la producción en masa*⁷.

La década de los sesenta se caracterizó por una expansión económica y cultural, ambos aspectos se interrelacionaron y sus productos circularon en mercados comunes donde coincidieron artistas, críticos, comisarios, coleccionistas, magnates, inversionistas, galeristas. Algunos de estos críticos manifestaron juicios similares:

Pierre Gaudibert, fundador del importante centro expositivo Arco de París, ha sostenido en un ensayo que para decidir el éxito de un artista vivo se requiere la ocurrencia de la mayor parte de las “3M”: museo, medios de comunicación y mercado. Otro importante crítico francés, Yves Michaud, ha evidenciado cómo el museo se ha convertido hoy en un lugar de promoción cultural que actúa de acuerdo con las ediciones impresas y el mercado. Y el italiano Achille Bonito Oliva, director artístico de la XLV Bienal de Venecia, ya en 1975 atribuía al mercado, en su opúsculo *Arte y mercado del arte*, la capacidad de reconocer a los mejores artistas y de saber desarrollar una oportuna función de difusión⁸.

Hoy usualmente se da por sentado que el concepto de pintura estuvo siempre ligado al concepto de cuadro, y de hecho en algunos idiomas las palabras pintura y cuadro son sinónimos. *Painting* en inglés denota a la vez cuadro y pintura,

7 DANTO, Arthur. Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica. Madrid: Akal. 2003. p. 14.

8 VETTESE, Angela. Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo. Madrid: Pirámide. 2002. p. 16.

lo que a veces se puede prestar para generar confusiones ya que en español cuando se habla de pintura se está aludiendo usualmente al acto o al resultado del acto. Sin embargo, cuando se habla de cuadro se remite más específicamente al soporte material sobre el cual está hecha la pintura, el cuadro es sólo la estructura física de algo más profundo como es el acto creativo. De hecho, hoy en día, una pintura puede carecer de tal soporte material. Picasso experimentó con pintura de luz en el propio espacio vacío como soporte, pero en este caso tal pintura no puede ser denominada un cuadro pese a que la pintura de luz de Picasso pudo llegar a poseer todas las otras características de una buena pintura: color, ilusión espacial, luz. El cuadro al que se refiere este estudio habla de la necesidad de un soporte físico, sobre todo en su condición de transportable para poder surgir como ente independiente. El cuadro fue primero una excusa material y práctica para que el arte sacro pudiera entrar a las casas de los poderosos, esta independencia material trajo consigo una independencia de orden conceptual en donde la materia y la idea se fundieron en el cuadro hasta llegar al siglo XX donde la idea pictórica se independizó, siendo pintura en sí misma, sin relación estrecha con el cuadro.

Otros formatos como el electrónico, el físico, el pictórico, entre otros, no surgen en la historia del arte separados del contexto social, político, y sobre todo, económico. No se reducen a un capricho del artista sino que derivan de diversas condiciones de una realidad determinada. Por personal que sea la expresión de cada artista, su resultado estético proviene de la experiencia misma, y es por ende, el reflejo directo o

indirecto de una época. De igual forma el concepto de cuadro como se conoce tradicionalmente no surgió de la nada. Este concepto de la pintura como cuadro aparece en la segunda mitad del siglo XIV, también llamado panel aislado, pintura de caballete y pintura autónoma:

El arte de pintar no se ejercita nunca por sí mismo en la Edad Media; siempre se practica para servir de decoración a un objeto ya construido. Este objeto —se trate de un cofrecillo o una catedral, una página manuscrita o la pared de la estancia de un castillo— preexiste a la decoración pintada que se le incorporará posteriormente y está concebido, no en función de esta decoración —como más tarde lo sería una tela o un panel—, sino en función del uso que de él se espera⁹.

Antes del cuadro, la pintura que estaba vigente dependía estrictamente de los muros en los templos, de las miniaturas en cofres y de la popularización del concepto de los manuscritos ilustrados que iban destinados a los nobles o clases altas. Supuestamente estas clases eran letradas, gustaban de los libros, no sólo por su contenido escrito sino también por la perfección y belleza de sus ilustraciones. En la edad media también se utilizó la decoración monumental y la miniatura con el propósito de ilustrar. Se empleó a su vez una técnica llamada iluminación que consistió en colorear los dibujos de los libros con acuarela. Como los ricos leían poco, ojeaban más a gusto los libros ilustrados en tanto, que los manuscritos les ofrecieron una especie de capilla portátil para su uso privado.

9 FRANCASTEL. Op. cit., p. 42.

La independencia del cuadro propició un nuevo uso a la pintura diferente al de la adoración o genuflexión. Apareció un deseo nuevo, el del disfrute y la contemplación más allá de su función sacra. Lo privado surgió frente a lo público, los retablos pasaron de estar sólo en los templos y se ubicaron también en los interiores de las casas. Las imágenes de los libros cada vez crecieron en tamaño relegando el texto a la imagen. Igualmente los comerciantes y nuevos ricos de las crecientes ciudades renacentistas quisieron llevar a sus casas la belleza y el resplandor que ofrecieron los templos. Incluso arquitectónicamente construyeron sus propias capillas dentro de sus propiedades para así tener el pretexto de encomendar trabajos para estos lugares que ya no serían únicamente de carácter público. Muchas de las representaciones sacras dejaron de serlo.

Los cuadros buscaron encontrar el espacio que la arquitectura medieval, en especial la de arcos ojivales, les estaba restando en tanto, este tipo de arquitectura se caracterizaba por la economía de paredes, remplazándolas por los vitrales que más que decorativos contenían una función estructural. Aunque estos también eran pintados, no permitían que la pintura se expresara con todo su esplendor y libertad pues estos valores no eran los objetivos de la pintura de esa época. En el caso de la vidriera, a mediados del siglo XIV, el cerco negro de plomo se transformó en pocas líneas, el dibujo delegó su máxima responsabilidad en el color. Este tipo de trabajos se puede ejemplificar con las vidrieras de Bourges, de Rouen o de Évreux, donde se destaca una imagen que sigue todavía enmarcada pero que se percibe inmediatamente como un

todo, y no a través de una estructura de plomo, adquiriendo una forma más próxima al concepto de cuadro.

Inicialmente la respuesta a la escasez de paredes fue la de los dípticos y trípticos de madera. De hecho los grandes patrocinadores de las catedrales al ver que las representaciones de sus rostros dentro de los vitrales no estaban lo suficientemente expuestos, apoyaron la creación de paneles para que el público en general pudiera apreciarlos con una mayor claridad. Esto evidencia el afán de protagonismo de los mecenas o de quienes aportaban el dinero para la construcción de tales obras magníficas. El beneficio que recibieron tales dadores fue el de ser inmortalizados a través de las imágenes. Los nuevos poderosos se vieron de repente con la posibilidad de ver sus imágenes lado a lado con la de los santos y altos jerarcas de la iglesia. Un espacio sólo hasta ese entonces restringido para los monarcas y santos fue colonizado por una nueva clase de plutócratas. El nacimiento de los paneles transportables fue a la vez el surgimiento de la comercialización del espacio pictórico. Si se tenía poder económico se podía comprar una parcela en el espacio representativo de un cuadro.

A medida que se describe lo que fue el origen del cuadro van saliendo a flote aspectos y variables que van adquiriendo un peso específico al momento de valorar una obra de arte que trasciende el aspecto material, llegando incluso a tener que considerar aspectos políticos e ideológicos circunscritos dentro de cada obra. Son precisamente estas variables las que se pretende ir señalando y dilucidando para poder llegar a entender el hecho actual de lo que es una relación monetaria con el arte, lo que implica valorar la obra no sólo desde su

condición de objeto, sino que su análisis trascienda lo especulativo¹⁰ y se logre un acercamiento a su valor intrínseco con miras a la determinación de un precio.

La génesis de esta investigación se estableció desde la aparición misma del cuadro en tanto, nació casi a la par con el concepto de arte, cuyo carácter se adecuó al de mercancía que apenas irrumpía en el universo económico. Sólo a partir del Renacimiento se pudo hablar propiamente de una obra de arte que circula, lo que llevó necesariamente a la incorporación de un valor de cambio. La producción artística que antecedió al Renacimiento se circunscribió a su utilidad, confiriéndole únicamente el carácter de un bien de uso. Se puede afirmar que no poseía un valor de cambio. El sistema económico que antecedió al Renacimiento fue de servidumbre donde la valoración del trabajo no estaba ligada al tipo de producto resultante de él. Es decir un siervo se dedicaba simplemente a servir a su amo o señor, a su vez el artista también pertenecía a este conjunto de artesanos serviles, el producto de su trabajo era equiparable al de un agricultor, de un herrero, o al de cualquier otro oficio. El producto de un acto creativo no era valorado como algo a lo cual había que adjudicarle un precio más allá de los materiales empleados, no servía para ser intercambiado, no se enfrentaba por lo tanto a otra mercancía

10 “Con todo ello, en lugar de denunciar continuamente que la interpretación de las obras de arte y las tendencias estilísticas y que el juicio sobre su calidad estética y función histórica dependen de una ideología fijada de antemano y condicionada por la posición social, convendría preguntarse si es que merece la pena esforzarse por conseguir un punto de vista completamente objetivo y neutral en este terreno”. HAUSER, Arnold. Fundamentos de la sociología del arte. Madrid: Guadarrama.1975. p. 190.

equivalente. Así lo describe Michael Baxandall a propósito del contrato de uno de los artistas más destacados de la época:

El contrato de Ghirlandaio insiste en que el pintor utilice una buena cantidad de colores y particularmente de ultramarino. La general ansiedad de los contratos sobre la calidad del pigmento azul y del oro era razonable. Después del oro y de la plata, el ultramarino era el color más caro y difícil que usaba el pintor. Había gradaciones baratas y cercanas y hasta había sustitutos más baratos, generalmente mencionadas como azul alemán. (El ultramarino se hacía de lapislázuli molido, importado costosamente desde el Levante; el polvo era empapado varias veces para que soltara el color y su primer extracto —un rico azul violeta —era el mejor y más caro. El azul alemán era sólo carbonato de cobre; era menos espléndido en su color y, lo que es más serio, era inestable en su uso, particularmente en frescos)¹¹.

Su uso se limitó a satisfacer necesidades de carácter espiritual, no precisamente de quien creaba la obra sino de quien la encargaba¹². Hoy en día el asunto es otro, así se comporte como mercancía, la obra de arte no puede ser valuada solamente por su condición material, por su utilidad, por su valor de uso. Desde una estricta concepción económica (social y política)¹³, su valoración debe realizarse también tomando

11 BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili. 2000. p. 25.

12 “El “arte” asegura la transición de lo *teológico a lo histórico* o, si se prefiere, de lo divino a lo humano.” DEBRAY, Op, cit., p. 180.

13 “El juicio sobre las condiciones de mercado, sobre las relaciones del artista con aquellos que le hacen encargos, con los mecenas y compradores, por ejemplo, no es jamás independiente de los intereses económicos y de las perspectivas sociales de quienes emiten este juicio”. HAUSER, Op, cit., p. 190.

en consideración aspectos artísticos, expresivos, subjetivos y singulares vinculados íntimamente con el concepto de creador y artista. De ignorarse esta múltiple connotación, cualquier intento de valoración y valuación caería en el error de adicionar la obra de arte dentro de un universo de mercancías corrientes, propias del modo de producción capitalista.

Se considera al producto del arte y por ende al cuadro, igual como sucede con cualquier otra mercancía, como el testimonio de unas condiciones sociales y de estilo de una época específica, donde se conjugan unas relaciones materiales y espirituales de las que el arte no se puede sustraer. Sin embargo, no hay que olvidar que el quehacer del artista y su obra como resultado de esa labor, juegan también un papel importante en la valuación de ésta. De no considerarse este criterio se estarían dejando de lado variables inherentes al producto artístico como objeto y al artista como su creador. La obra de arte funciona como un sistema en donde cada uno de sus componentes se interrelacionan e impulsan entre sí para poder salir adelante en una tarea que lo dinamiza. Se tiene la creencia que al adquirirla concluye este proceso dinámico, o sea que su movilidad pierde fuerza. Pero no es así porque la obra dentro de una colección bien sea de carácter privada o pública entra a un período de hibernación, no de muerte. Se prepara para actuar en cualquier momento. La obra de arte, exhibida o no sigue respirando a la espera de un nuevo público receptor y por lo tanto de una nueva mirada. Es precisamente en este momento y pese a la posible desaparición de su creador o de sus anteriores poseedores y receptores que ésta los trasciende y continúa generando relaciones:

APÉNDICE

Tabla 1. Economía y arte. 1920 – 1999¹

Año	Eventos económicos y financieros	Evolución del mercado del arte	Movimientos Artísticos
1920	Boom de la economía americana 1926: gran especulación en bolsa. 18 de octubre de 1929: crack de wall street.	Boom del mercado: el Concierto de Matisse adquirido en 1926 por 20.000 FF fue vendido en mayo de 1930 por 165.000 FF.	Nace la Bauhaus y el surrealismo.
1930	Gran recesión.	Crisis del mercado: se registraron disminuciones de precios desde el 60% hasta el 80% pero, en conjunto, la pérdida de las cotizaciones en arte fue inferior a las del mercado bursátil.	Persecución nazi contra el arte “degenerado”.
1940	Segunda Guerra Mundial. 1945: fin del conflicto y resurgimiento de la economía americana.	Resurgimiento en los Estados Unidos del mercado impresionista y de los pintores modernos.	Huida a los Estados Unidos de muchos artistas europeos, entre ellos Duchamp, Masson, Ernst, Matta, etc. Nacimiento del <i>action painting</i> .
1950	Resurgimiento económico en Europa. 1958: inicio del milagro económico en Italia.	Nuevo boom del mercado que registra su máximo desarrollo entre 1954 y 1961.	Desarrollo del informalismo en Europa. 1958: premio a Mark Tobey en la Bienal de Venecia.

1 * VETTESE, Op, cit., pp. 221 – 224.

Año	Eventos económicos y financieros	Evolución del mercado del arte	Movimientos Artísticos
1960	<p>1962: crisis cubana. Mayo 1962: caída en Wall Street.</p> <p>1963: asesinato de John F. Kennedy.</p> <p>1967: devaluación de la libra esterlina.</p>	<p>Crisis del mercado a partir de 1962.</p> <p>Caída de los sectores más especulativos (arte abstracto).</p> <p>Final de la supremacía francesa.</p> <p>Traslado definitivo del centro del mercado artístico de París a Nueva York.</p> <p>Nuevo boom del mercado.</p>	<p>Nacimiento de fluxus y del nuevo realismo. Crisis del informalismo.</p> <p>Nacimiento del pop art .</p> <p>1962: premio en la Bienal a Hartung y Fautrier.</p> <p>Nacimiento del minimalismo.</p>
1970	<p>1973: crisis energética. Inflación de dos cifras. “Estagflación”.</p>	<p>Caída del mercado.</p>	<p>Crecimiento del arte conceptual.</p>
1980	<p>Inicio de la economía de Reagan.</p> <p>1982: recesión en Estados Unidos. Disminución de la inflación.</p> <p>1983: desarrollo económico.</p> <p>1984-1987: boom de la bolsa.</p> <p>Octubre 1987: caída de wall street.</p>	<p>Primeros signos de resurgimiento del mercado.</p> <p>1981-1982: leve descenso.</p> <p>1984: nuevo boom.</p> <p>1988-1989: grandes récords en las subastas.</p>	<p>Movimientos neoexpresionistas: transvanguardia, neosalvajes alemanes.</p> <p>Éxito del graffiti y East Village.</p> <p>Simulacionistas y neogeo</p> <p>Resurgimiento del arte conceptual.</p>

Año	Eventos económicos y financieros	Evolución del mercado del arte	Movimientos Artísticos
1990	<p>Primeros signos de recesión americana.</p> <p>16 de enero de 1991: inicio de la guerra del golfo.</p> <p>1 de marzo. Fin de la guerra del golfo.</p>	<p>Primavera 1990: inicio del descenso.</p> <p>Disminución del 20-30% sobre todo del arte de vanguardia.</p>	Multiculturalismo.
1992	<p>Recesión mundial. Victoria de los demócratas en EE.UU. Presidencia de Clinton.</p> <p>Crisis política Italiana por la investigación sobre los sobornos.</p> <p>Salida de la lira del SME. Devaluación de la lira.</p>	Continúa el descenso del mercado.	<p><i>Post human</i>. Temática de la corporeidad</p> <p>Resurgimiento de temas de compromiso político.</p>
1993	<p>Récord de bolsa en Wall street.</p> <p>Tormenta monetaria sobre el SME.</p>	<p>Nuevos récords para los postimpresionistas.</p> <p>Continúa la crisis del arte contemporáneo.</p>	
1994	Continúa la tendencia alcista en Wall Street.	Recuperación en los Estados Unidos.	

Año	Eventos económicos y financieros	Evolución del mercado del arte	Movimientos Artísticos
1997	Disminución del coste del dinero. Crisis de la bolsa asiática. Caída de Wall Street.	Nuevos importantes récords en la subasta de la colección Ganz.	Bienal de Venecia, premio a Richter y a Abramovic. Documenta X: récord con 600.000 visitantes. Bienal de Johannesburgo. Bienal de Kwangju (Corea) Bienal de Lyon. Máxima concentración de grandes exposiciones del siglo xx.
1998	Crisis de la bolsa brasileña, devaluación del real. La Reserva Federal disminuye la tasa de descuento.	Nueva periodización de Christie's. Expansión del arte contemporáneo.	La exposición sensation cierra el ciclo de valoración de la tematica de la corporeidad y encabeza el éxito de los jóvenes artistas ingleses.
1999	Continúa la expansión económica americana con baja inflación. Nuevo récord de Wall Street. Unión monetaria europea.		Harald Szeeman, comisario de la Bienal de Venecia. Entrada masiva del arte de China y otros países asiáticos.

Tabla 2. 100 pintores con mayor volumen de ventas realizadas hasta el año 2005^{2*}

Posición	Nombre artista	Precio en Dólares	Obras Vendidas
1	Picasso Pablo (1881- 1973)	50 000 000	34
2	Monet Claude (1840 - 1926)	22 000 000	25
3	Renoir Auguste (1841- 1919)	8 000 000	79
4	Modigliani Amedeo (1884 -1920)	14 200 000	8
5	Cézanne Paul (1839 - 1906)	16 437 300	8
6	Matisse Henri (1869 -1954)	15 500 000	8
7	Warhol Andy (1928 - 1987)	4 200 000	82
8	Rothko Mark (1903- 1970)	13 000 000	4
9	Rembrandt (1606 - 1669)	26 064 000	1
10	Canaletto Antonio Canal (1697 – 1768)	10 136 000	6
11	Munnigs Alfred James (1878-1959)	3 450 000	42
12	Pissarro Camille (1830-1903)	3 000 000	18
13	Manet Edouard (1832-1883)	19 000 000	1
14	Chagall Marc (1887-1985)	1 250 000	47
15	Malevitch Casimir Sevrinovitch (1878-1935)	15 500 000	1
16	Toulouse-Lautrec de Henri (1864-1901)	8 500 000	8
17	Richter Gerhard (1932)	4 500 000	47
18	Caillebotte Gustave (1848 -1894)	13 000 000	5
19	Sisley Alfred (1839-1899)	3 200 000	14
20	Waterhouse Jhon William (1849-1917)	8 965 800	5
21	Fragonard Jean-Honoré (1732-1806)	4 633 600	8
22	Klein Yves (1928-1962)	6 100 000	21
23	Kooning de Willen (1904-1997)	4 100 000	19
24	Bacon Francis (1909-1992)	6 000 000	2
25	Léger Fernand (1881-1955)	2 300 000	17
26	Rubens Peter Paull (1577-1640)	7 500 000	4
27	Basquiat Jean-Michel (1960-1988)	1 250 000	32
28	Schiele Egon (1890-1918)	9 525 100	1
29	Bonnard Pierre (1867-1947)	3 900 000	17
30	Gogh van Vincent (1853-1890)	4 200 000	6
31	Greco el Dom. Theotokopoulos (c. 1541-1614)	5230 050	3

2 * <http://palmexo.org/piston/toppainters.html>

Posición	Nombre artista	Precio en Dólares	Obras Vendidas
32	Vuillard Édouard (1868-1940)	2 700 000	18
33	Fontana Lucio (1899-1968)	926 466	45
34	Gauguin Paul (1848-1903)	4 800 000	4
35	Dali Salvador (1904-1989)	3 647 800	13
36	Wyeth Andrew (1917)	2 300 000	7
37	Chirico de Giorgio (1888-1978)	1 000 000	53
38	Magritte René (1898-1967)	1 800 000	11
39	Dongen van Kees (1877-1968)	1 867 875	21
40	Braque Georges (1882-1963)	2 800 000	23
41	Delaunay Robert (1885-1941)	4 200 000	3
42	Stubbs George (1724-1806)	3 507 500	3
43	Fantin-Latour Henri-Théodore (1836-1904)	3 200 000	15
44	Bouguereau William Adolphe (1825-1905)	3 200 000	14
45	Vlaminck de Maurice (1876-1958)	1 618 800	74
46	Cassatt Mary (1844-1926)	2 700 000	4
47	Guardi Francesco (1712-1793)	5 100 000	5
48	Vallotton Félix (1865-1925)	1 388 750	28
49	Morandi Giorgio (1890-1964)	1 096 224	19
50	Morisot Berthe (1841-1895)	4 000 000	7
51	Brueghel Jan I (1568-1625)	1 700 000	8
52	Ernst Max (1891-1976)	1 300 000	34
53	Miro Joan (1893-1983)	1 500 000	10
54	Cranach Lucas I (1472-1553)	2 297 920	7
55	Hodler Ferdinand (1853-1918)	1 222 100	14
56	Hassam Childe F. (1859-1935)	1 400 000	15
57	Macke August (1887-1914)	3 810 040	5
58	Carracci Lodovico (1555-1619)	4 750 000	2
59	Lavery Jhon (1856-1941)	1 335 151	27
60	Jawlensky von Alexej (1864-1941)	666 757	27
61	Kahlo Frida (1907-1954)	4 600 000	1
62	Benson Frank Weston (1862-1951)	2 300 000	4
63	Lane Fitz Hugo (1804-1865)	3 600 000	3
64	Francis Sam (Samuel Lewis) (1923-1994)	2 000 000	39
65	Homer Winslow (1836-1910)	2 600 000	2
66	Corot Camille Jean-Bapt (1796-1875)	586 800	24

Posición	Nombre artista	Precio en Dólares	Obras Vendidas
67	Lowry Lawrence Stephen (1887-1976)	672 435	34
68	Tiepolo Giovanni Battista(1696-1770)	2 000 000	4
69	Kirchner Erns Ludwig (1880-1938)	2 271 370	6
70	Liebermann Max (1847-1935)	1 232 834	19
71	Delvaux Paul (1897-1994)	2 839 170	5
72	Twombly Cy (1928)	2 600 000	6
73	Bueckelaer Joachim (c.1530-c.1573)	3 909 600	3
74	Yeats Jack Butler (1871-1957)	1 260 975	20
75	Church Frederic Edwin (1826-1900)	3 800 000	1
76	Utrillo Maurice (1883-1955)	292 400	49
77	Blakelock Ralph Albert (1847-1919)	3 200 000	16
78	Troy de Jean Francois (1679-1752)	3 287 460	5
79	Kessel van Jan I (1626-1679)	1 500 000	18
80	Kline Franz (1910-1962)	2 300 000	6
81	Bunker Denno Millar (1861-1890)	2 600 000	4
82	Gentileschi Orazio (1563-1639)	3 287 460	2
83	Dubuffet Jean (1901-1985)	971 295	18
84	Dufy Raoul (1877-1953)	244 755	38
85	Martin Henri (1860-1943)	209 202	48
86	Master of the death of Saint Nicholas of Múnster(Xv)	3 200 000	1
87	Watteau Jean Antoine (1684-1721)	3 185 600	1
88	Marden Brice (1938)	1 700 000	3
89	Brueghel Pieter II (c.1564-1637/38)	850 000	9
90	Polke Signar (1941)	1 500 000	13
91	Zampieri il Domenichino Domenico(1581-1641)	3 000 000	1
92	Tamayo Rufino (1899-1991)	1 100 000	9
93	Robert Hubert (1733-1808)	393 156	20
94	Balthus (B.Klossowski) (1908-2001)	2 800 000	3
95	Courbet Gustave (1819-1877)	2 000 000	20
96	Goyen van Jan Josefsz. (1596-1656)	662 670	17
97	Le Sidaner Henri (1862-1939)	380 000	29
98	Elsley Arthur Jhon (1861-1952)	750 000	10
99	Lebasque Henri (1865-1937)	337 960	56
100	Oudry Jean-Baptiste (1686-1755)	1 195 440	12

Tabla 3. Precios de las 10 obras más importantes de arte latinoamericano que se han ofrecido en subastas^{3*}

Nombre artista	Nombre obra	Precio top en Dólares	Año de Venta	Casa de subasta
FRIDA KAHLO	SELF-PORTRAIT	5.100.000	2000	SOTHEBY'S
FRIDA KAHLO	AUTORETRATO CON CHANGO Y LORO	3.200.000	1995	SOTHEBY'S
DIEGO RIVERA	BAILE EN TEHUANTEPEC	3.100.000	1995	SOTHEBY'S
DIEGO RIVERA	VENDEDORA DE FLORES	3.000.000	1991	CHRISTIE'S
DIEGO RIVERA	MUJER CON ALCATRAZES	2.800.000	1992	SOTHEBY'S
MATTA	DISASTERS OF MYSTICISM	2.600.000	1999	SOTHEBY'S
RUFINO TAMAYO	AMÉRICA	2.600.000	1993	CHRISTIE'S
JOSÉ MARÍA VELASCO	VALLE DE MEXICO	2.400.000	1997	SOTHEBY'S
RUFINO TAMAYO	SANDIAS	2.400.000	1997	SOTHEBY'S
DIEGO RIVERA	COUTEAU ET FRUIT DEVANT LA FENETRE	2.200.000	1994	SOTHEBY'S

3 * <http://pressreleases/artcenter/latinart.html>

Tabla 4. Records de venta de la galería Sotheby's de los más importantes artistas latinoamericanos⁴

Nombre artista	Nombre obra	Precio top en Dólares	Año de Venta
FRIDA KAHLO	SELF-PORTRAIT	5.100.000	2000
DIEGO RIVERA	BAILE EN TEHUANTEPEC	3.100.000	1995
ROBERTO MATTA	DISASTERS OF MYSTICISM	2.600.000	1999
RUFINO TAMAYO	SANDIAS	2.400.000	1997
FERNANDO BOTOERO	LA CASA DE LAS GEMELAS ARIAS	1.500.000	1992
CLAUDIO BRAVO	PAQUETE MARFIL	1.400.000	2002
WIFREDO LAM	OGUE ORISA	1.300.000	1997
ARMAND JULIEN PALLIERE	PANORAMA OF THE CITY OF SAO PAULO	830.750	2000
ANTONIO BERNI	RAMONA ESPERA	717.000	1997
JOSÉ CLEMENTE OROZCO	PROMETEO	534.400	2003
MARIO CARREÑO	THE GUITAR PLAYER	456.000	2003
ALFREDO RAMOS MARTINEZ	CASAMIENTO INDIO	405.500	2002
FRANCISCO ZUÑIGA	JUCHITECA SENTADA	394.500	2002
ARMADO REVERON	RETRATO DE CASILDA	332.500	1997
ANTONIO RUIZ "EL CORCITO"	EL LIDER/ORADOR	332.500	1997

4 * Ibid.

Tabla 5. Ventas records de artistas latinoamericanos en Sotheby's del 2007^{5*}

Artista	Pais	Año	Título de la obra	Precio en Dólares
Fernando Botero	Colombia	1968	Dejeuner sur l'herbe	1.329.000
Rufino Tamayo	México	1970	Tres Personajes	1.049.000
David Alfaro Siqueiros	México	1989	Niño Tarahuamara	529.000
Armando Reverón	Venezuela	1930	Paisaje de Macuto	529.000

5 * Press Release, Sotheby's, <http://files.shareholder.com/downloads/BID/200998446xoxi145894/d9ec76a7-5f4b-43e1-ab15-b756da161cco/145894.pdf>

Tabla 6. Clasificación Kunstkompass para el período 2007 – 2008⁶

Ranking 2008	Ranking 2007	Artista	Fecha de Nacimiento	Nacionalidad	Galería	Promedio de venta en euros
1	1	Richter, Gerhard	1932	Alemania	Goodman	800–1200
2	2	Nauman, Bruce	1941	USA	Fischer	450–550
3	3	Polke, Sigmar	1941	Alemania	Werner	700–900
4	7	Baselitz, Georg	1938	Alemania	Ropac	350–400
5	4	Trockel, Rosemarie	1952	Alemania	Sprüth/Magers	60–150
6	5	Bourgeois, Louise	1911	USA	Greve	300–600
7	6	Sherman, Cindy	1954	USA	Sprüth/Magers	30–80
8	8	Kelley, Mike	1954	USA	Jablónka	180–300
9	9	Eliasson, Olafur	1967	Dinamarca	Neugerriemschneider	50–100
10	10	Kentridge, William	1955	Sur África	Goodman	30–55
11	12	Kiefer, Anselm	1945	Alemania	Ropac	300–500
12	11	Schütte, Thomas	1954	Alemania	Fischer	170–200
13	14	Viola, Bill	1951	USA	Kukje	120–200
14	39	Cattelan, Maurizio	1960	Italia	Goodman	190–450
15	20	Barney, Matthew	1967	USA	Gladstone	50–400
16	16	Ruscha, Ed	1937	USA	Waddington	300–400
17	15	Gordon, Douglas	1966	Gran Bretaña	Lisson	125–300
18	28	Hirst, Damien	1965	Gran Bretaña	White Cube	400–600
19	42	Serra, Richard	1939	USA	m	900–1200
20	33	Johns, Jasper	1930	USA	Castelli	800–4000

6 * <http://www.manager-magazin.de/magazin/artikel/o,2828,590528,00.html>

Tabla 7. Las 10 Pinturas más costosas hasta el año 2009⁷

Artista	Nombre obra	Año realización	Precio (millones de dólares)	Año venta
Jackson Pollock	Number 5	1948	140	2006
Willem de Kooning	Woman III	1952-53	137.5	2006
Gustav Klimt	Adele Bloch-bauer I	1907	135	2006
Pablo Picasso	Garçon a la pipe	1904	104.1	2004
Pablo Picasso	Dora Maar au chat	1941	95.2	2006
Gustav Klimt	Adele Bloch-bauer II	1912	87.9	2006
Francis Bacon	Tryplich,	1976	86.3	2008
Vincent van Gogh	"Portrait of Doctor Gachet",	1890	82.5	1990
Jasper John	False Start	1959	80	2006
Pierre-Auguste Renoir	"Le Moulin de la Galet	1876	78.1	1990

7 * www.theartwolfmagazine.com

Tabla 8. Las 10 esculturas más costosas hasta el año 2009*

Artista	Nombre obra	Año realización	Precio (millones de dólares)	Año venta
Damien Hirst	For the love of God	2006	100	2007
Desconocido	La Leona Guennol	3000 a.c	57.2	2007
Pablo Picasso	Tete de femme (Dora Maar)	1941	29.1	2007
Desconocido	Artemisa y el ciervo	siglos I a.c. - I d.c.	28.6	2005
Constantini Brancusi	Pájaro en el espacio	1922-23	27.5	2008
Alberto Giacometti	Grande Femme debut	1959/60		2005
David Smith	Cubi XXVIII	1965	23.5	2008
Pablo Picasso	La grue	1951/52	19.1	2005
Auguste Rodin	Eve, grand modèle	1885	18.97	2008
Alberto Giacometti	L'homme qui chavire	1947	18.5	2007

* www.theartwolfmagazine.com

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, León Battista. Prefacio al tratado de re aedificatoria. En antología. Barcelona: Península. 1988.
- ARGAN, G. C. La historia del arte como historia de la ciudad. Barcelona: Laia. 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. Renacimiento y barroco. Tomo I. De Giotto a Leonardo da Vinci. Madrid: Akal. 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo. Renacimiento y barroco. Tomo II. El arte italiano. De Miguel Angel a Tiépolo. Madrid: Akal. 1987.
- ARISTÓTELES. Ética nicomaquea. Libro IV. Obras. Madrid: Aguilar. 1964.
- BAXANDALL, Michael. Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Barcelona: Gustavo Gili. 2000.
- CLOULAS, Iván. Lorenzo “El magnífico”. El gran mecenas de la familia Médicis. Buenos Aires: Javier Vergara. 1996.
- COLLINS T., MILAZZO R. El arte al término de lo social. Malmö: Rooseum. 1988.
- CROW, Thomas. El arte moderno en la cultura de lo cotidiano. Madrid: Akal. 2002.
- DANTO, Arthur. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Paidós. 1999.

- DANTO, Arthur. Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica. Madrid: Akal. 2003.
- DEBRAY, Regis. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente. Barcelona: Paidós.1998.
- DE LA CERDA LEMUS, Gustavo. El Arte de valorar arte. Ciudad de México. <http://www.valuador.org/arte-valorar-arte.htm>
- DOERNER, Max. Los materiales en la pintura y su empleo en el arte. Madrid: Reverté. 1980.
- DOMÍNGUEZ, Javier. La autonomía del arte y sus realidades. Purismo estético moderno y pluralismo artístico contemporáneo. 3er seminario nacional de teoría e historia del arte. Medellín: U de A. 2000.
- ENCICLOPEDIA DEL ARTE. Garzanti. Barcelona: Ediciones b. 1991.
- FERGUSON, C. E. Teoría microeconómica. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 1971.
- FRANCASTEL, Pierre. Historia de la pintura francesa. Madrid: Alianza. 1970.
- GARCÍA CALVO, Ignacio. *Texto del catálogo instalaciones*. <http://www.hu03.info/arte/pag13.htm>. 2002
- GOMBRICH, E.H. Ernst. Gombrich esencial. Madrid: Debate 1997.
- GOMBRICH, E.H. Ernst. ideales e idolos. Madrid: Debate 1999.
- GOMBRICH, E.H. Ernst. Los usos de las imágenes. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica 2003
- GOMBRICH, E.H. Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte. Madrid: Debate. 1998.
- GOMBRICH, Ernst. Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento. Madrid: Alianza. 1982.
- HADEN - GUEST, Anthony. Al natural. La verdadera historia del mundo del arte. Barcelona: Península. 2000. p. 29.
- HAUSER, Arnold. Fundamentos de la sociología del arte. Madrid: Guadarrama.1975.
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Tomo I. Barcelona: Labor. 1993.
- KANT. Emmanuel. Crítica del juicio. Madrid: Espasa Calpe. 1999.
- KÖTHER, Jutta. Entrevista de Jutta Köther con Paul Maenz, galerista en Colonia. Revista Humboldt # 98. 1999.

- MARCHAN FIZ, Simón. Del arte objetual al arte del concepto. Madrid: Akal. 2001.
- LINDEMANN, Adam. Coleccionar Arte Contemporáneo. Taschen. 2006.
- MARRÓN, Alfredo. Que coleccionar con 10'000.0000 de euros. Madrid: Revista Diseño Interior. Febrero 2002.
- MARX, Karl. El capital. Crítica de la economía política. Tomo I. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.1976.
- MARX, K., ENGELS, F. Obras escogidas en dos tomos. Tomo I. Moscú: Progreso.1955.
- MILICUA, José. Historia del arte. Volumen 6, fascículo 1. El Renacimiento (II) y el manierismo. Barcelona: Planeta. 1997.
- OSTERWOLD, Tilman. Pop art. Colonia: Taschen. 1999.
- PANOFSKY, Erwin. El significado de las artes visuales. La historia del arte en cuanto disciplina humanística. Madrid: Alianza. 1975.
- PLATON. Fedro o de la belleza. 246 v – c.
- RICARDO, David. Principios de economía política y tributación. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 1973.
- SORMAN, Guy. Los verdaderos pensadores de nuestro tiempo. Entrevista a E. Gombrich. Barcelona: Seix Barral. 1991.
- VASARI, Giorgio. Vidas de los más excelentes pintores escultores y arquitectos. Buenos Aires: W. M. Jackson. 1956.
- VENTURI, Lionello. Historia de la crítica del arte. Barcelona: Gustavo Gili. 1982.
- VETTESE, Angela. Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo. Madrid: Pirámide. 2002.
- WARHOL, Andy. Mi filosofía de A a B y de B a A. Barcelona: Tusquets. 1998.
- WÖLFFLIN, Enrique. Conceptos fundamentales de la historia del arte. Madrid: Espasa - Calpe. 1952.
- ZULETA, Estanislao. Arte y filosofía. Medellín: Fundación Estanislao Zuleta. 2001.



El precio de la obra de arte

se terminó de imprimir en diciembre de 2009.
Para su elaboración se utilizó papel Bond 90 g,
en páginas interiores, y cartulina Propalcote 250 g para la carátula.
Las fuentes tipográficas empleadas son Georgia 11 puntos
y Eurostile 14 puntos en títulos.