

“Depreciación de las obras de arte: Análisis desde la Teoría General del Costo”

Carolina Asuaga y Carina Peombo

RESUMEN

Este artículo busca efectuar una reflexión sobre un concepto supuestamente zanjado por la disciplina como es que la depreciación de un bien de capital conlleva a una pérdida de valor. Aunque hay consenso doctrinario en que los factores o recursos (*inputs*) necesarios para la producción industrial sufren una pérdida de valor al ser paulatinamente consumidos en un proceso productivo (sea maquinaria, vehículos o inmuebles), no se han encontrado referencias cuando los bienes sujetos al proceso son obras de arte, tal como suele suceder en los museos o colecciones privadas abiertas al público.

El último quinquenio, y en especial el año 2015, ha sido relevante para el mercado de arte, alcanzándose en mayo de 2015 un precio en subasta por la obra *Las mujeres de Algers (versión O)* de Pablo Picasso de 179,36 millones de dólares, así como fue batido el record de esculturas con la obra *Hombre que señalaba* de Alberto Giacometti, que fue subastada en 126 millones de dólares.

Se analiza en este artículo desde el punto de vista teórico y conceptual los procesos que consumen, en forma de factores productivos, obras de arte, demostrando que una teoría que se basa en principios teóricos sólidos, como es la Teoría General del Costo, logra armonizar el concepto tradicional de depreciación con el mercado del arte, la producción que requiere de dichos factores, y el desgaste de las obras al ser sometidas a un proceso productivo.

Palabras clave: Depreciación - Obras de arte - Teoría general del costo - Valuación.

ABSTRACT

This article seeks to make a reflection on a concept supposedly settled by the discipline as it is that the depreciation of a capital good leads to a loss of value. Although there is a doctrinal consensus in which the factors or resources (*inputs*) necessary for

industrial production suffer a loss of value to be gradually consumed in a productive process (be it machinery, vehicles or real estate), no references have been found when the goods subject to Process are works of art, as is often the case in museums or private collections open to the public.

The last five years, and in particular the year 2015, has been relevant for the art market, reaching in May 2015 a price at auction for the work *The women of Algiers* (version O) by Pablo Picasso of 179.36 million dollars, As well as being beaten the record of sculptures with the work *Man that indicated* of Alberto Giacometti, that was auctioned in 126 million dollars.

This article examines in this article from the theoretical and conceptual point of view the processes that consume, in the form of productive factors, works of art, demonstrating that a theory based on solid theoretical principles, such as General Cost Theory, manages to harmonize The traditional concept of depreciation with the art market, the production that requires such factors, and the wear and tear of works when subjected to a productive process.

Keywords: Depreciation - Works of art - General cost theory - Valuation.

1. Introducción y Objetivo

En los últimos tiempos, mucho se ha escrito relacionado a la concepción del arte y la cultura, bajo diversas perspectivas: sociológicas, psicológicas, estéticas, antropológicas, epistemológicas, históricas, pedagógicas, entre otras, y cada visión, como suele ocurrir con las ciencias interdisciplinarias -y aún con las que no lo son tales- responde a diferentes visiones y perspectivas de la misma realidad. El campo de la economía no ha quedado ajeno a este debate, y han surgido, en las últimas décadas, una variada gama de artículos que emplean el instrumental metodológico de la economía para analizar la cultura en todas sus dimensiones dando lugar a una disciplina que nace en la década del 60 del siglo pasado, denominada Economía de la Cultura. Dentro de ésta, el análisis particular del mercado de pinturas y esculturas, se suele denominar Economía del Arte.

La Contabilidad de Gestión no ha mostrado mayor interés en los procesos que involucran obras de arte, aunque sí lo ha hecho una disciplina cercana como Finanzas, incluyendo al arte pictórico y escultórico como opción de diversificación de las carteras de inversión.

Se busca en este artículo efectuar una mirada contable sobre este mercado de arte, su impacto en los procesos productivos que consumen estos factores -como es el caso de los museos o las colecciones privadas abiertas al público- y cuestionar los abordajes tradicionales de la doctrina al concepto de depreciación, intentando explicarlo desde la Teoría General del Costo.

2. Las Obras de Arte y el Proceso Productivo

Las dos últimas décadas se han caracterizado por cambios sustantivos con respecto a la afluencia de público a los museos. Tradicionalmente, el goce del arte estaba exclusivamente permitido a cierta clase social, generalmente poseedora de los objetos de arte, por lo que posesión y uso estaban indudablemente vinculados. Con el surgimiento de una clase burguesa intelectual, el uso o goce de las artes se generaliza, al tiempo que se desvincula el concepto de uso con el de la posesión. Con el correr de los años, y a raíz de la evolución económica de las sociedades, en que las necesidades básicas o primarias se encuentran cubiertas, surge la cultura, en sus diversas expresiones, como un producto de ocio que continúa creciendo. Es entonces, que los museos adquieren una importancia social, cultural, pedagógica, y también económica.

Sin embargo, aún no ha sido seriamente cuestionado el proceso productivo relacionado al arte, bajo la óptica de las relaciones dinámicas entre medios y resultados productivos, así como la connotación económica de este proceso en una organización.

En la teoría económica, y siguiendo la línea de Osorio (1992, p. 2), la producción se define como toda actividad económica que tiene por objeto la capacidad de los bienes para “satisfacer necesidades”, o lo que es lo mismo, para generar o crear “utilidad”, mientras que el proceso productivo “es aquel que permite, mediante la utilización o combinación de determinados bienes y servicios, obtener otros distintos. Esta distinción podrá deberse a cambios físicos, químicos, morfológicos, organolépticos, o simplemente de presentación y aún de cambio en las posibilidades de acceso a los mismos, en cuanto a oportunidad, momento o tiempo.” (p. 14).

“El análisis económico del arte, lo mismo que el de la educación, la salud o los deportes, no presenta mayores problemas de definición que el análisis de los bienes y servicios de otras economías. Es posible que los factores que influyen en la creación artística y el consumo del arte sean especialmente numerosos y que la relación entre ellos sea, por su esencia, más compleja que en el caso, digamos, de la producción y el consumo de pan. Pero el arte y la cultura están, en principio, sujetos a la escasez, es decir, no son bienes libres; proporcionan «utilidad» a los individuos que las demandan, y necesitan recursos para su creación. Tan pronto como es posible observar expresiones de preferencias en los individuos, –el deseo de pagar por una entrada de teatro, el pintar un cuadro para su venta o incluso el tocar el piano por propio placer–, entonces le es posible al economista analizar el comportamiento de quien oferta arte y cultura y de quien los demanda”. (Frey, 2000, p. 14).

De lo anterior puede deducirse, que el producto o servicio que tiene como objetivo satisfacer necesidades por medio de la cultura, en sus diversas expresiones y connotaciones, surge en un proceso productivo, y por ende, sujeto a las mismas premisas que los procesos “industriales”. No escapa a esta reflexión los procesos productivos en los que el objetivo principal es exponer obras de arte.

3. Las Obras de Arte y la Teoría General del Costo

La Teoría General del Costo analiza los factores o recursos sacrificados en un proceso productivo (*inputs*) para la obtención de determinados objetivos (*outputs*). A raíz de su utilización dichos factores pierden potencialidad, ya sea total, como es el caso de los bienes usualmente denominados en la jerga contable como materia prima; o parcial, como es el caso de los bienes de capital, y esa pérdida de potencialidad parcial suele ser denominada por la doctrina contable como depreciación o amortización. La correcta determinación de esa pérdida de potencialidad es la esencia del cálculo del costo de dicho bien de capital sacrificado en post del logro de un objetivo.

La destrucción de la capacidad de servir al proceso es entonces, la esencia del costo del recurso. No escapa a esta realidad la pérdida de potencialidad de las obras de arte, -en la medida que son volcadas a un proceso productivo- debido a un continuo, aunque en muchos casos mínimo, descenso en la capacidad de prestar servicios. Como ejemplo teórico, es fácil enunciar diversas obras de arte que no soportan la carga de público a la que están expuestas, y que, a raíz de esta problemática, las organizaciones poseedoras de esos recursos han decidido acotar el flujo de visitantes, con el objetivo de adecuar las condiciones de humedad, luz, logística, entre otras, y minimizar los daños causados por la exposición pública de las mismas¹

Para intentar cuantificar esa pérdida de potencialidad, habrá primeramente que comenzar por definir las características propias de este tipo de recursos.

Napoleoni (1973, p. 24) clasifica a los bienes en duraderos y no duraderos, siendo los primeros los que pueden someterse a más de un uso antes de agotarse, y dan lugar a un flujo de servicios durante una sucesión de períodos. Spranzi (1966, p. 209) clasifica como potenciales a aquellos factores productivos indivisibles en el empleo, en el que las energías productivas o servicios volcados pueden ser utilizados de una forma gradual y a veces incompleta en el proceso productivo, obteniéndose generalmente un excedente de la cantidad empleada con respecto a la requerida. Cartier (2001, p. 40), en una clasificación similar, denomina no divisibles a los factores en el que la unidad "física" volcada al proceso no coincide con su unidad de servicio.

Si se entiende entonces, más allá de la denominación empleada, que las obras de arte puestas a disposición de un proceso son factores potenciales, la pérdida de potencialidad estará dada por las unidades de servicio que han sido volcadas a ese proceso.

El servicio prestado en un proceso como el definido, por una obra de arte, podría ser el uso que el consumidor hiciera de la misma. Ante esto, Spranzi (2003, p. 71) sostiene que el acto de consumo del arte es la *interpretación* de dicho arte por parte del consumidor, por lo que podría concluirse que, si no hay interpretación, no hay uso, y por ende, no hay consumo ni pérdida de potencialidad. Cabe destacar que el enfoque de

¹ El acceso a la Cueva de Altamira, por ejemplo, está limitado a un número fijo de personas al día. Este cupo se estableció ya en 1982 para garantizar la conservación del arte rupestre y como consecuencia de los estudios realizados a tal fin.

Depreciación de las Obras de Arte: Análisis desde la TGC

este autor está basado en una óptica del consumidor de arte y no desde la organización que utiliza la obra de arte como recurso (*input*) de un proceso. Desde el punto de vista del proceso, habría consumo, y por tanto, una supuesta pérdida de potencialidad, en la medida que la obra se haya volcado a dicho proceso, independientemente de si la satisfacción del usuario ha sido, o no colmada.

Sin embargo, en cuanto al costo de las obras de arte, no se ha encontrado ninguna referencia en la bibliografía consultada²². La explicación que podría formularse ante esta omisión es que se considere que una obra de arte no tiene desgaste al volcarse al proceso productivo, o que el deterioro puede ser recuperable. No se ignora que es posible recuperar obras dañadas por medio de diversas técnicas que conllevan fuertes inversiones, como por ejemplo la conocida restauración de la Capilla Sixtina, que fue acondicionada con un microclima especial -cuenta con casi un centenar de sensores que controlan la polución del aire- cuyo objetivo principal es velar por la conservación de los frescos de Miguel Ángel. Sin embargo, y omitiendo un puñado de obras célebres que se encuentran en las colecciones de los grandes museos de arte, y en las que se invierten cifras considerables en su conservación, el principio que debería prevalecer es que las obras de arte sufren deterioro al estar volcadas a un proceso productivo como el que se da en un museo. El proceso de degradación de una obra va a depender “fundamentalmente de la composición atmosférica, del grado de humedad, de la temperatura y de la iluminación, entre otros elementos”. (Hernández, 2001, p. 233). Esa degradación es real,³ tal como ha sido suficientemente demostrado en numerosas publicaciones especializadas, y deberá intentarse cuantificarla, aún ante la dificultad que

² Una de las pocas funciones de producción definidas para museos fue estimada por Jackson en 1988, mediante un modelo lineal logarítmico: $\ln TC = \ln a + b \ln Q + y \ln W + s \ln K + r_1 EX + r_2 ED + r_3 CN + r_4 MB + r_5 AC$

Donde TC representa el total de los costos operativos, Q representa los costos derivados de la afluencia de público, W es la remuneración salarial y K es el costo del capital medido como el cociente de gastos promocionales tales como desarrollo, club de amigos del museo, publicidad, etc. y las contribuciones de todas las fuentes públicas y privadas. EX son los costos de las exposiciones, definido como una fracción de los gastos de explotación totales, ED son costos educativos, CN son costos de conservación y de preservación, y MB es el costo de las actividades que se ofrecen a los socios de club de amigos del museo, mientras que AC es una variable que intenta incluir a la calidad dentro de la función de producción (para ello se consideraba si el museo a la que se le aplicaría la función tiene acreditación por la Asociación Americana de Museos, si la posee la variable AC toma el valor 1, en caso contrario, toma el valor 0). Resulta curioso que esta ecuación no haya recibido críticas, cuando omite considerar dos factores de costes fundamentales, como los son los recursos financieros y las propias obras de arte.

³ “Los materiales orgánicos tienen una resistencia muy diversa, aunque todos se ensucian y manchan con partículas de carbón, alquitrán y otros contaminantes. Al tratarse de materiales higroscópicos, la suciedad que se deposita en un primer momento en la superficie va penetrando, poco a poco, en el interior, afectando su constitución. Así, por ejemplo, las fibras textiles se descomponen, los cueros se hacen quebradizos y pierden su resistencia y los pigmentos de las pinturas sufren alteraciones. Los materiales pétreos, ante una atmósfera impura, sufren determinadas reacciones que afectan primero a la capa superficial y, posteriormente, las sales cristalizan y penetran hacia el interior, afectando a su resistencia interna.... Generalmente, la estructura de las piezas cerámicas permanece inalterable a los ataques de la polución atmosférica; sin embargo, puede dar lugar a la intrusión de iones de cloro, azufre y carbono que conducen a la formación de cloruros, sulfatos y carbonatos, que se manifiestan con un aumento de la humedad relativa. Los materiales metálicos son atacados, principalmente, por el oxígeno en un ambiente húmedo donde las impurezas atmosféricas facilitan estas reacciones debido a que las sales y los cloruros son agentes de corrosión activa que forman en los objetos focos particularmente agresivos”. (Hernández, 2001, p. 234).

implica la obtención de una magnitud objetiva. Esta complejidad a la hora de determinar el deterioro producido por el proceso es compartida por otros bienes de capital al momento de calcular su costo, como por ejemplo el propio edificio del museo, en especial en museos con grandes estructuras edilicias, como el Prado, el Louvre o el moderno Guggenheim de Bilbao. Sin embargo, desde el marco teórico, el costo de esos bienes de capital es asumido independientemente de la complejidad de su cálculo. Las obras de arte, entonces, deberían tener el mismo tratamiento.

4. Las Depreciaciones y la Pérdida de Valor

Al momento de definir la depreciación de un bien de capital, existe consenso doctrinario en que, al volcarse a un proceso productivo, estos bienes sufren una pérdida de valor. La doctrina suele identificar tres causas para dicha pérdida de valor:

- *Utilización del bien en el proceso productivo:* suele ser la causa más común de depreciación, en el entendido que la vida de los bienes de capital tienen una vida útil limitada, ya que sufren un desgaste al volcarse al proceso productivo, y que fue definido desde la Teoría General del Costo como una pérdida de potencialidad, y por ende, hay una pérdida de valor del bien.
- *Transcurso del tiempo:* El simple paso del tiempo supone un envejecimiento per se de los bienes de capital, independientemente de su utilización en el proceso productivo.
- *Obsolescencia:* Aun cuando los bienes de capital se encuentren en pleno servicio, los avances tecnológicos llevan a que el uso del bien pierda competitividad, y es ésta una de las mayores causas de pérdida de valor actualmente en gran parte de las industrias, en especial las que utilizan la robótica en sus procesos productivos.

Yardin (2001) resume estas causas en las dos primeras, esto es, la intensidad de uso y el transcurso del tiempo, argumentando que la obsolescencia tecnológica es, en última instancia, una consecuencia del paso del tiempo.

Independiente de las causas, la doctrina contable acuerda que la depreciación de un bien de capital trae aparejado una pérdida de valor. Si se acepta que las obras de arte sufren un deterioro por volcarse al proceso productivo de un museo, deberían, acorde al pensamiento contable, sufrir una pérdida de valor.

Con respecto a la obsolescencia, Frey (op. cit, p. 168) hace un interesante análisis sobre cómo ha variado en el tiempo el placer que las obras de arte proporcionan, señalando que en algunos géneros pictóricos, la demanda sigue una secuencia sistemática en el tiempo. Al respecto sostiene que los retratos fueron al principio de poco interés, excepto para la persona representada, su familia o su empresa y no son objeto de comercio. Si el artista triunfa, el género pierde relevancia, y se comercia como pintura. Señala como ejemplo los retratos de Tiziano, cuyo sujeto hoy poco importa. Por

Depreciación de las Obras de Arte: Análisis desde la TGC

contraparte, la pintura religiosa que representa una crucifixión o la tortura de un santo, los cuadros de escenas sangrientas de guerra o de caza muerta, no son actualmente demandados por coleccionistas privados y el mercado se reduce a los museos de arte, que suelen estar interesados en los aspectos históricos o en completar alguna colección a la que el museo se haya dedicado.

5. El Mercado del Arte en los Últimos Doce Años

El incremento de valor, reflejado por el precio, que ha tenido el mercado de arte en los últimos 12 años no había sido previsto por los expertos. El principal antecedente se había dado el 15 de mayo de 1990: el mundo en general y el mercado de arte en particular fueron sorprendidos cuando el japonés Ryohei Saito adquiere, por medio de la casa de subastas Christie's, la obra *Retrato del doctor Gachet* de Vincent van Gogh en 82,5 millones de dólares, habiendo sido la pintura más cara pagada hasta el momento, exactamente 100 años luego de su creación.

Deberían pasar 14 años hasta que dicho record se rompiera, lo que sucede en mayo del 2004, cuando la pintura *Niño con Pipa*, una obra de la época rosa de Pablo Picasso alcanzara los 104,1 millones de dólares en la subasta de temporada de la casa Sotheby's⁴.

A partir de dicha fecha los records de precio se han roto sucesivamente en un mercado que se ve dispuesto a pagar precios exorbitantes. El 3 de mayo 2006, se subasta en Sotheby's la obra *Dora Maar con gato*, de Pablo Picasso en 95,2 millones de dólares. Picaso lidera con dos de sus obras dejando a Vincent van Gogh en tercer lugar.

La caída hacia bajo como record de van Gogh se acentúa y en mayo de 2010 la casa Christie's subasta la obra *Desnudo, hojas verdes y busto* también de Pablo Picasso en 106.5 millones de dólares. Dos años después, en mayo de 2012, se subasta "El grito" de Edvard Munch en 119,9 millones de dólares (Sotheby's), desplazando a Picasso⁵ y año y medio después, en noviembre de 2013 se subasta "Three Studies of Lucian Freud" de Francis Bacon en 142,4 millones de dólares. (Christie's).

Pero será la primavera del 2015 quien devolverá a Pablo Picaso a la cima: su obra "Las mujeres de Algers" (versión O)" se subastó en 179,36 millones de dólares, siendo el propio gerente de Christie's quien realizó la subasta. Cabe destacar que ese mismo día, la obra escultórica del suizo Alberto Giacometti *Hombre que señalaba* fue subastada en 126 millones de dólares, precio jamás alcanzado hasta entonces por una escultura.

⁴ Las principales subastas de obras de arte se realizan en Nueva York en los meses de mayo y noviembre. Christie's y Sotheby's son las más importantes casas de subastas y por donde pasa la mayor parte de las transacciones de obras de arte de gran valor.

⁵ Se ha considerado para este artículo solamente pintura en subasta, por ser pública y transparente. En cuanto a ventas privadas, la prensa especializada señala la venta de *El sueño*, de Picasso en 155 millones de dólares; y en 250 millones el cuadro *Los jugadores de cartas* de Paul Cézanne supuestamente adquirido por la hija del Emir de Qatar.

6. La Coherencia de Una Teoría

Aunque sin duda, la pérdida de valor de un bien de capital es cierta en la mayoría de los procesos industriales, no lo es en el caso de procesos que consumen obras de arte, que, las que en muchos casos, sufren una revalorización constante. Y esta revalorización, paradójicamente, se potencia cuando la obra de arte forma parte de la colección de un museo, y por ende de un proceso productivo. Los museos se convierten en agentes relevantes en los procesos de creación de valor de las obras artísticas, en especial los museos de arte moderno, ya que “las políticas de adquisiciones de los museos contribuyen a la determinación del valor y de los precios” (Benhamou, 1997, p. 63)⁶. Puede producirse entonces un fenómeno singular, en el que el desgaste del bien y valor del mismo, sean directamente proporcionales, al contrario de lo que suele ocurrir con otros bienes de capital, en los que el desgaste y el valor remanente son inversamente proporcionales.

⁶ Esta autora señala que gracias al Museo de Orsay fue posible redescubrir el talento de la escuela de los “pompier”; de manera más prosaica, la exposición dedicada a la escuela de los Nabis en el Grand Palais de París, en noviembre de 1993, le confirió un nuevo valor a la venta adjudicada a Drouot de la colección Henrie Petiet, gran admirador de esta escuela.

Los recursos consumidos según la Teoría General del costo tienen dos componentes identificables y con características propias. En primer lugar y quizás el más importante es la cantidad consumida del factor y el segundo es el precio que se obtiene al adquirir ese factor.

El costo de una obra de arte como un recurso que se vuelca al proceso productivo también requiere la determinación del componente físico y el componente monetario. Ambos conceptos, tal cual lo afirmara Osorio (1992), son de naturaleza diferente y en la mayoría de los casos tienen distintos comportamientos.

Para el caso del recurso bajo análisis la cuantificación de ambos componentes resulta ser muy atípica. En el caso del componente físico dependerá como se deprecie la obra en el tiempo mientras que el componente monetario obedecerá a las variaciones importantes de precio en el mercado. Los conservadores son los más idóneos para estimar el desgaste del aspecto físico al estar una obra sometida a un proceso de exhibición.

Merece destacar, que a raíz de la característica de unicidad de las obras de arte, no suele existir un mercado de donde tomar el precio de dichas obras. Las técnicas más utilizadas para determinar el valor de los bienes no disponibles en el mercado, es la "disposición a pagar" de los individuos. Es posible señalar tres metodologías basadas en esta técnica, el "*enfoque hedónico del mercado*" que determina el valor de un bien cultural analizando los mercados privados que reflejan indirectamente la utilidad de que disfrutaran las personas, el conocido "*enfoque del costo del desplazamiento*", y la "*valoración contingente*", siendo esta última, la metodología más utilizada por la mayoría de los economistas, y consiste en utilizar sondeos muestrales para calcular la voluntad o disposición a pagar por un objeto cultural.

La economía de la cultura, como nueva disciplina, ha hecho importantes avances en el estudio de las relaciones económicas vinculadas a la cultura. Sin embargo, deberá tenerse presente que el mercado del arte tiene características propias, que lo distinguen de otros mercados. "*El rendimiento de la posesión de objetos de arte no consiste sólo en beneficiarse de las subidas de precio, sino también en obtener una rentabilidad psicológica. Las investigaciones de los economistas sobre rendimientos financieros han dejado casi completamente de lado este aspecto psicológico, que es el que básicamente distingue el mercado del arte de los mercados puramente financieros*". (Frey, 2000, p. 166).

Para una cabal comprensión, tanto de las interrelaciones dinámicas entre las obras de arte y los productos y servicios culturales, como de las características de los mercados relacionados al arte, es menester un análisis interdisciplinario, en el que se consideren enfoques psicológicos, antropológicos, históricos, estéticos, etc.

La concepción del valor es uno de los pilares básicos de la economía, y por ende, tema recurrentemente planteado por las diversas escuelas del pensamiento

económico. Sin embargo, parecería ser que, al menos con relación al *valor* de las obras de arte, aún queda camino por recorrer, camino que se verá enriquecido si se transita de la mano de otras ciencias sociales.

En otro orden, e independientemente de la revalorización o no de la obra, la intensidad de uso puede provocar la desafectación de la obra en el proceso productivo: tómese como ejemplo la gruta prehistórica de Lascaux, cuyas pinturas intactas, conservadas durante diecisiete milenios al abrigo de variaciones higrométricas, han iniciado bruscamente un ciclo de decadencia irreversible después de algunos años de apertura al público, lo que ha provocado el cierre de la gruta. (Bazic, 1969, p. 278). Cabe destacar entonces, que el concepto que puede ser relevante es el vinculado a la obsolescencia, -obviamente no tecnológica- y siempre que se asimile a las variaciones en el tiempo del gusto de la demanda, lo que puede derivar, en una caída de valor en el mercado de ciertas temáticas pictóricas. Este tipo de depreciación es asimilable a la definida por Raimondi (Citado por Cartier, 1992, p. 145) como *depreciación por tenencia*, originada por condiciones de oferta y demanda y de precios relativos respecto de otros bienes de la economía. En casos más extremos, fundamentalmente en los museos de arte moderno, muchas obras pueden dejar de exhibirse - esto es, la desafectación al proceso productivo- a raíz de la incorporación a las colecciones del museo de obras de más renombre, o simplemente, debido a cambios en la estrategia del museo.

A su vez, merece destacarse la posición sostenida por Cartier (1992, p. 154) y defendida por Yardin (2001), quienes sostienen que la amortización, al registrarse sobre la base de una conjetura acerca del comportamiento futuro del valor del bien, es un costo predeterminado, costo predeterminado que tanto la práctica como la doctrina contable, no suele confrontarlo -salvo al fin de la vida útil- con el costo real a los efectos de determinar los desvíos. Si se acepta entonces, que las amortizaciones se basan en una estimación, en la mayoría de las veces subjetiva, sobre la potencialidad de servicio del bien y el valor del mismo, es de orden una confrontación periódica con la realidad a efectos de determinar los desvíos y ajustar las futuras aplicaciones. Yardin (*Ibidim*), en una posición similar a la ya sostenida por Cartier (*Ibidim*) señala que los factores que pueden dar lugar a la generación de desvíos son:

- El cambio en la expectativa de la vida útil. Cuando el transcurso del tiempo permite verificar que la vida útil prevista para determinar la cuota periódica de depreciación no es compatible con la realidad observada, debe calcularse una nueva cuota para el futuro, así como ajustar los cargos ya realizados por el empleo de la cuota que ahora se detecta como incorrecta.
- La modificación del valor de origen del bien sometido a depreciación. Los cambios en el valor de los bienes depreciables configuran un caso particular de los resultados por modificación en la estructura de los precios relativos⁷, fenómeno que tradicionalmente se conoce como "resultado por tenencia".

⁷ Bien entendido que se trabaja en un contexto no inflacionario.

Depreciación de las Obras de Arte: Un... pp.

Nótese que el resultado por tenencia puede ser considerable en ciertas instituciones museísticas, en especial en los Museos de Arte Moderno y Contemporáneo, al ser el mercado de obras contemporáneas muy dinámico y cambiante. Sin embargo, las técnicas de valuación de las obras de arte son relativamente complejas, por lo que quizás, el período de un año puede ser excesivamente breve, y es posible que un período de 3 o 5 años podría ser más conveniente en algunas instituciones museísticas a la hora de determinar las modificaciones en el valor de las obras. Este resultado por tenencia suele ser independiente a la expectativa de vida útil de la obra, aunque como ya se expuso, el hecho que la obra de arte se haya volcado al proceso -y por ende haya perdido, teóricamente, potencialidad- es uno de los factores que puede influir en su revalorización. En cuanto a la determinación de la vida útil, o potencial de servicios de una obra de arte, es, como ya se ha expresado, un tema de gran complejidad, y un reto para los conservadores quienes son los idóneos para estimarlo.

7. Reflexión Final

La Teoría General del Costo, haciendo énfasis en los dos componentes del costo como lo son cantidad y precio, logra enmarcar coherentemente la pérdida de potencialidad de una obra de arte que sirve a un proceso productivo y explica el porqué de situaciones tales como a mayor desgaste, mayor valor.

A la hora de gestionar un museo o una colección privada abierta al público, parece imprescindible analizar en profundidad el comportamiento de los factores involucrados, aun cuando estos sean atípicos, y por ende de difícil generalización y tasación, tal como sucede con las obras de arte. Este artículo intentó ofrecer un planteamiento teórico y conceptual del costo de una obra de arte bajo en el marco de la Teoría General del Costo. Este planteamiento fue en parte motivado por la total convicción, ya expresada en otras publicaciones sobre la temática (ver Asuaga, 2007) en la afirmación con la que Manuel de Torres (1960) cerraba el prólogo de la conocida obra de Schneider "Contabilidad Industrial": *"Cuando se plantean los problemas en toda su envergadura teórica, la consecuencia suele tener una gran importancia práctica, aunque la frase parezca poseer cierto aspecto de paradójica"*.

8. Referencias

- Asuaga, C., & Peombo, C. (2004). La Economía del arte bajo la óptica de la Teoría General del Costo. In *XXVII Congreso del IAPUCO*.
- Asuaga, C. (2011). *El coste de las obras de arte y la gestión de museos: análisis de casos*. Editorial Académica Española.
- Asuaga, C. (2007). Gestión de Museos: el costo de las obras de arte. *Anales de las II Jornadas Universitarias Internacionales de Contabilidad*. (pp. 1-16). Asunción, Paraguay.
- Cartier, E. (1999). La teoría del costo en el proceso de armonización internacional de la normativa contable. Trabajo presentado en el *XXII. Congreso Argentino de Profesores Universitarios de Costos*. (pp. 1-18). Concordia. Argentina.
- Cartier, E. (2001). *Categorías de Factores productivos*. Anales del XXIV Congreso Argentino de Profesores Universitarios de Costos. Córdoba. Argentina: Editorial Buyatti.
- Dobb, M. (1938). *Introducción a la economía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frey, B. (2000). *La economía del arte*, Barcelona: Fundación La Caixa.
- Napoleoni, C. (1973). *Curso de economía política*. Barcelona: Oikos-tau ediciones.
- Osorio, O. (1992). *La capacidad de producción y los costos* (2^{da} Ed.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Macchi.
- Ruete, J., Germán, L., Moragues, G., Budiño, G. T., & Rossi, W. (2007). *Tratamiento contable del fideicomiso* (No. M-3467).
- Spranzi, A. (1966). *La variabilidad de los costos de producción*. Madrid: Editorial Montecorvo.
- Spranzi, A. (1996). *Art Economics. A consumeroriented art economics*. Milano: Cescom.
- Spranzi, A. (2003). *Economia dell' arte*. Milano: Edizioni Unicopli.
- Torres, M. (1960). Prólogo a la segunda edición del libro *Contabilidad Industrial*, de Erich Schneider. Madrid: Aguilar.
- Yardin, A. (2001). Buscando Definir el Verdadero Significado Económico de las Depreciaciones. *VII Congreso del Instituto Internacional de Costos*. León. España.