

# A economía da arte: un novo campo de investigación

Bruno S. Frey  
Angel Serna Sánchez\*  
Universidade de Zurich

## I.—ALGUNS PROBLEMAS ACTUAIS NO MUNDO DA ARTE

### A. OS MUSEOS E O FINANCIAMENTO DAS SUAS OBRAS DE ARTE

Ainda son recortes as lamentacións de moitos museos de pintura, por non dicir de case todos, diante da impresionante suba de prezos que sufriu o mercado de obras de arte ó remate da década dos oitenta, aínda que desde entón a situación se estabilizou considerablemente.<sup>1</sup> As queixas adoitan centrarse no feito de que como consecuencia da enorme suba de prezos, os fondos de adquisición dos museos non abundan para mercar obras novas co obxectivo de completar unha colección ou ampliarlo abano de estilos que se expoñen. Os museos séntense enormemente pobres en canto a recursos financeiros e temen baixar de categoría como consecuencia desta situación. Sen embargo, contando coas numerosas obras de arte que posúen os museos, é frívolo declarar que están sen recursos. A verdade é, que obxectivamente, é dicir, considerando de novo a recente suba de prezos, posúen unha inmensa fortuna que lles permitiría, sen dúbida ningunha, adquirir pinturas adicionais. Este paradoxo prodúcese porque a súa mención de que é posible financiala adquisición de novas obras mediante a venda doutros cadros supón, en tales círculos, incorrer nun dos meirandes sacrificios. Este tipo de reacción é aínda máis incompreensible de se ter en conta que nun museo só se pode expor unha pequena parte das obras de arte que posúe, e que moitas obras xamais son expostas. Un exemplo moi ilustrativo deste fenómeno constitúe o museo de El Prado de Madrid que, no verán do 1992, contaba con 19.056 obras de arte. Delas, só están expostas sempre 1.781, o que significa que nada me-

**Nun museo só se pode expor unha pequena parte das obras de arte que posúe, e que moitas obras xamais son expostas.**

nos que un noventa por cento, non se mostran ó público permanentemente.<sup>2</sup> Dadas estas circunstancias, ¿é realmente tan atroz o propo-la venda de cadros para aumentalo presuposto dedicado a novas adquisicións? En moitos casos a situación é dramática, xa que se están botando a perder moitas obras de arte valiosas almacenadas en sótos, que non reúnen as condicións necesarias para mantelas en bo estado. A escaseza de recursos ten parte pola negativa a vender cadros), que non permite nin mante-las salas de exposición en debidas condicións, afecta incluso ós cadros expostos regularmente, como ocorre con frecuencia en Italia e noutros países. Baixo tales circunstancias, vender supón simplemente crear recursos financeiros co fin de saívalas obras de arte.

### B. SITUACIÓNS DE EXCESIVA DEMANDA

En moitos festivais musicais é case imposible conseguir entradas. A demanda adoita ser cinco ou seis veces superior á oferta.<sup>3</sup> O mesmo ocorre con moitas óperas, especialmente cando actúan estrelas coñecidas como Luciano Pavarotti ou Plácido Domingo. Este evidente desequilibrio entre a oferta e a demanda poderíase eliminar aumentando os correspondentes prezos. De non facelo, o único que se consegue é que se forme un mercado negro con prezos disparatados e grandes inxustizas debido á falta de transparencia. O argumento usual contra a alza de prezos —a presunta desvantaxe que se crea para os «pobres» —é falso, xa que os «ricos» sempre atoparán un camiño para conseguir entradas cando existe un estado de excesiva demanda. Poden, p.ex., mandar un empregado para que coila

\* Instituto de Investigación Emprática Económica, Universidade de Zurich, Blumenthalstrasse 10, CH-8006 Zurich, Tel. + 41 1 257 37 31, Fax + 41 1 364 03 66. Agradéciamos a crítica e as correccións suxeridas por Pedro Fuy Praga, María Jesús Sánchez, Tóleg e Máximo Serna Garillel.

1. A serie de prezos máximos culmenou definitivamente coa venda do cadro «O filiaro do diáster Gachet» de Vincent van Gogh por 82,5 millóns de dólares (uns 9.000 millóns de pesetas), nunha posta de Christie's en Nova York en maio do 1990. A partir da segunda metade do 1990 o mercado sufriu caída nos ingresos das dúas grandes casas subastadoras, Christie's e Sotheby's, de nada menos en dúas 50 e un 75 por cento, en comparación con temporeada anterior. Polo momento, semella que o mercado está estabilizado a niveis dos prezos do 1985.

2. Ver The Economist, 1 de maio do 1993, p. 97.

3. Ver, no caso de Salzburgh, Frey (1986) e para outros festivais, Popp (1988).

a vez<sup>4</sup> co fin de conseguir entradas ou —aínda máis fácil— poden aproveitarse das súas relacións sociais e obter directamente entradas a través dos organizadores. No caso de que subiran os prezos para eliminar a excesiva demanda, alomenos menos contribuirían de forma significativa a que os custos da función foran (en parte) cubertos. De se ter en conta que moitos teatros de ópera sofren hoxe en día enormes déficits, que semellan incrementarse continuamente, e que, no caso do teatro ou da ópera, os ingresos pola venda de entradas adoitaban cubrir só un dez por cento dos gastos, o propio que se explote a boa disposición a pagar da xente mediante un aumento dos prezos supón unha medida que contribúe a garanti-la supervivencia de tales institucións.

Estes dous exemplos —o financiamento de obras de arte por parte de museos e o problema da excesiva demanda— dan unha primeira impresión das cuestións que, entre outras, se presentan na Economía da Arte. Sen embargo, o campo da Economía da Arte é máis amplo e cobre outras moitas facetas da vida artística. No segundo apartado imos indica-las orixes do que hoxe se chama a Economía da Arte e proporcionar unha visión xeral dos coñecementos que se obtiveron ata agora. No terceiro apartado trataremos un tema especial —o dos festivais musicais— co obxectivo de presentarmos unha aplicación concreta da análise económica sobre este fenómeno específico.

## II.—A ECONOMÍA DA ARTE

A Economía da Arte «nace» no 1966 coa publicación dun estudo centrado nos Estados Unidos e que foi realizado polo entón xa famoso economista e afeccionado á arte William Baumol, xunto con William Bowm baixo o título «Performing Arts - The Economic Dilemma». Nel sostén a tese de que a arte escénica, é dicir, o teatro, a ópera e os concertos, se enfrontan a un aumento continuo dos custos; isto débese a que os soldos dos artistas medran máis ou menos ó mesmo ritmo ca en xeral, medran os salarios, mentres que a produtividade queda máis ben constante. A conclusión á que chegan é que, se se quere que a arte escénica sobreviva, deberá obter continuamente subvencións estatais, e que ademais teñen que incrementarse ó longo do tempo. Esta tese, tan pessimista, pronto orixinou obxeccións por parte doutros economistas como, por exemplo, Sire Alan Peacock, distinguido experto fiscal e presidente do Consello Escocés de Belas Artes (Scottish Arts Council). Por unha banda sinalábase que se a demanda pola arte escénica medraba, sería posible aumentalos prezos e por tanto os ingresos por venda de entradas, mantendo así en equilibrio as entradas e os gastos totais. Por outro lado existen posibilidades de incrementar a produtividade se se contrata unha orquestra de cámara en lugar dunha orquestra sinfónica ou se se repre-

**O propor que se explote a boa disposición a pagar da xente mediante un aumento dos prezos supón unha medida que contribúe a garanti-la supervivencia de tales institucións.**

enta unha obra de teatro cun reducido número de actores. De tódolos xeitos hai que admitir que estas posibilidades sempre son moi limitadas, xa que unha representación de «Hamlet» perdería, sen dúbida, grande parte do seu contido se ten lugar sen o príncipe..... Ben, o que hoxe se chama a «leñ» ou «entimidade de custos» de Baumol é unha etapa importante e amplamente recoñecida na Economía da Arte.

Para a área da lingua alemana é posible demostrar que xa a comezos do século vinte abundaban estudos económicos que comprendían as actividades artísticas como parte integral da economía. Incluso se publicou no 1910 un número especial da revista «Volkswirtschaftliche Blätter» (Papeis Económicos) dedicado por completo á arte e ó seu papel dentro da Economía. De tódolos xeitos tamén se atopan noutros países europeos economistas que vivían dedicándose, desde hai moito tempo, a problemas relacionados coa arte e coa cultura.<sup>5</sup>

A actual Economía da Arte diferénciase da do pasado en que non se limita a analiza-las relacións e conexións que existen entre as Belas Artes, por unha banda, e o resto da economía pola outra. Fal unha verdadeira análise económica da arte e a súa situación como un campo máis dentro da denominada Análise Económica do Comportamento Humano en Ámbitos fóra do Mercado. Desde este punto de vista a Ciencia Económica é unha ciencia social que pretende explicar e prognostica-lo comportamento humano en xeral e non só no ámbito do mercado. Como tal, pódese aplicar para analizar tanto o comportamento dos artistas, funcionarios de institucións artísticas ou propietarios de galerías como o de afeccionados e por tanto consumidores da arte.

Desde os seus comezos, ó longo dos anos setenta, a Economía da Arte experimentou unha progresiva institucionalización, comezando coa fundación da súa propia asociación no 1973 (Association for Cultural Economics), co lanzamento da súa

4. O fenómeno das «inglorias de espere» é a consecuencia típica da excesiva demanda.

5. Ver, p. ex., as obras citadas en Frey e Pommerhne (1989), páxina 14.

6. O modelo económico do comportamento é, p. ex., desenvolvido e aplicado por Baumol e Vinckelmann (1951) e Frey (1992). En castelán, ver p. ex., Frey e Serna Sandoval (1993).

propia revista científica a partir do 1977 (Journal of Cultural Economics) e coa organización de congresos internacionais<sup>7</sup> e conferencias sobre temas específicos (p. ex. ICARE en Venecia). Nestes momentos a asociación e a súa correspondente revista encontráronse nunha fase de reorganización. Os seus membros, aínda hoxe en día, proceden de países moi diferentes, o que levou a méte-la engadendo «Association for Cultural Economics, International», para subliña-la continua internacionalización desta organización.

A parte do famoso estudo de Baumol e Bowm do 1966, hai outras obras que foron importantes para o desenvolvemento e para a difusión da Economía da Arte no mundo económico. No 1978 David Throsby e Glenn Withers, dous economistas australianos, publicaron un libro co título «The Economics of the Performing Arts», onde aplicaban por primeira vez modernas técnicas e sofisticados métodos de economía para coñece-la disposición dos consumidores de arte a pagar. Pola súa parte, Bruno Frey e Werner Pommerhne, suízo o primeiro e alemán o segundo, realizaron no 1989 na súa obra «Museen and Markets» (traducida ó italiano, francés, alemán e xaponés) un traballo que ofrece unha panorámica xeral sobre os diversos aspectos relacionados coa arte e a cultura.

Comezando cunha introducción sobre o que é e o que pretende conseguir a Economía da Arte, os dous autores analizan nunha primeira parte a forma de operar de diferentes institucións de arte como museos, galerías, teatros e festivais musicais. Seguen coa investigación dos mercados da arte, tamén como o de pintura artística ou de instrumentos musicais, prestando especial atención á cuestión do rendemento dos investimentos en obxectos de arte liberaliza-lo comercio internacional respecto á obxeccións de arte. A terceira parte está dedicada ós mercados (laborais) de artistas, tentando dar unha resposta á pregunta de se os artistas son, en xeral, pobres ou non. A conclusión é que un artista mediano só pode sobrevivir exercendo outra profesión á parte. En cambio, os artistas famosos adoitan ser ricos e mesmo multimillonarios. Exemplos concretos na historia atópanse, p. ex., entre escritores famosos como William Shakespeare, Wolfgang Goethe, Gerhard Hauptmann ou Charles Dickens. Entre os compositores cómpre mencionar a Georg Friedrich Händel, que deixou un herdo de once millóns de libras esterlinas (1800 millóns de pesetas), ou Giuseppe Verdi, e entre os pintores a Rafael ou Ticiano, que vivían como príncipes. Tamén se dá o caso do artistas que viviron e morreron na miseria, como lles ocorreu ós pintores Paul Gauguin e Vincent van Gogh, pero frecuentemente é consecuencia dos malos costumes ou da mala sorte persoal. O compositor Wolfgang Amadeus Mozart, p. ex. gañou moitos cartos, pero como ó mesmo tempo ta-

mén lla gustaba gastalos de forma moi xenerosa, tifa con frecuencia problemas financeiros.<sup>8</sup> Outro exemplo é o pintor holandés Rembrandt, que amosou coas súas obras de arte unha fortuna que logo perdeu coa especulación.

Nos nosos días sábese que un artista famoso é capaz de gañar unha verdadeira fortuna. Pablo Picasso deixou un herdo de 630 millóns de marcos alemáns (22.000 millóns de pesetas) e Joseph Beuys un de 40 millóns de marcos (2.700 millóns de pesetas). Estrelas da ópera, como Plácido Domingo, Luciano Pavarotti ou José Carreras, reciben máis de 60.000 marcos alemáns (4 millóns de pesetas), e a miúdo chegan ós 100.000 marcos ou 7 millóns de pesetas por función. A iso hai que suma-los ingresos que producen a venda de discos e vídeos, máis as saídas na televisión. De tódolos xeitos non hai dúbida de que a diversidade do ingreso é moi elevada, que produce unha imaxe moi diferente por cada artista. A derradeira parte do libro analiza medidas políticas en apoio da arte. Describo un punto de vista positivo describe os efectos que teñen diferentes medidas sobre o comportamento das persoas afectadas. Ó mesmo tempo trata de sinalar e recomendar políticas adecuadas para o fomento das actividades culturais.

Quedan por mencionar dúas coleccións de artigos moi recomendables. A primeira titúlase «The Economics of Art Museums», dedicada, por suposto, a cuestións relacionadas con museos artísticos e que foi editada por Martin Feldstein no 1991. A segunda —«Cultural Economics»— contén os traballos que se presentaron ó congreso anual de Umea e que foron editados no 1992 por Ruth Towse e Abdul Khakee.

Con estas observacións queremos remata-la visión xeral que tentamos ofrecer sobre a Economía da Arte.<sup>9</sup> De seguido imos dirixir a atención a un tema específico —os festivais de música— que representa un interesante fenómeno contemporáneo no mundo da arte e da cultura. Isto servirá, a título de exemplo, para dar unha primeira visión do valor analítico da Economía da Arte actual e da aplicación da metodoloxía económica a campos que están fóra dos tradicionalmente económicos. Estamos convencidos de que tal procedemento é o mellor camiño para demostra-la capacidade dun modelo científico.

## III.—FESTIVALS EN EUROPA

Os festivais constitúen un xeito de arte representativa relativamente nova, polo menos en can-

7. O primeiro congreso internacional tivo lugar no 1979 en Friburgo (Alemania), o segundo en Maastricht (Países Baixos), o terceiro en Umea (Suecia).

8. Ver Baumol e Vinckelmann (1992).

9. Ver tamén a visión xeral que ofrece Throsby (1984).

to á súa impresionante extensión nos últimos anos e en canto á papel tan significativo que comezaron a desenvolver no ámbito cultural europeo. Por tanto, non sorprende que a correspondente investigación estea aínda en pleno desenvolvemento e sen resultados definitivos.

#### A. ESTUDIOS ECONÓMICOS DEDICADOS A FESTIVALS

Polo xeral, existen poucos estudos dedicados a festivais desde unha perspectiva económica. Dentro deles pódense distinguir tres grupos diferentes. En primeiro lugar, están os estudos que tratan do pacto que teñen as subvencións estatais concedidas a determinados actos culturais sobre o desenvolvemento local ou rexional. Este modelo de estudos levouno a cabo principalmente empresas consultoras privadas, por encargo de oficinas de turismo locais ou rexionais. O segundo modelo comprende as análises teóricas de ben-estar, que adóitan servir para xustificar e illímitalo apoio estatal en forma de subvencións. Limítanse, xeralmente, a indicar a existencia de efectos externos positivos, como son o valor de existencia, o valor de opción, o valor de herdanza, o valor de prestixio ou o valor educativo. O terceiro modelo refírese finalmente a estudos dedicados exclusivamente a un festival en particular —en xeral trátase de festivais musicais— como é o caso do Wexford Opera Festival (O'Hagan, 1992), dos Salzburger Festspiele (Frey, 1986) ou do festival de Spoleto (Galeotti, 1992).

#### B. OBSERVACIÓNS EMPÍRICAS

O número de festivais de calquera xénero —música clásica, música moderna, folclore, música relixiosa, etc.— medrou dun xeito tan impresionante que é difícil atopar, hoxe, unha cidade ou unha rexión que non teña o seu propio festival. Estímase que existen neste momento (en Europa), segundo a definición que se aplique, entre mil e dous mil festivais (Galeotti 1992). O Reino Unido, de seu, conta con 527 festivais (Rolle, 1992). De seguido limítámonos a analizar unicamente festivais de mú-

sica clásica, o que comprende sobre todo festivais de ópera. A Asociación Europea de Festivais (AEF), que aplica uns criterios moi restrictivos con respecto á definición dun festival de música clásica, conta neste momento con 58 festivais como membros.<sup>11</sup> Segundo outras fontes de información (Merin e Burdick, 1979) o número de festivais de música clásica é bastante máis elevado. Baseándose nunha definición máis ampla, a antiga lugoslavia contaba co meirande número de festivais (83), seguida polo Reino Unido (70), Francia (55), Alemaña (46), Estado Español (42) e Portugal (38).

Os primeiros festivais musicais aparecen mencionados, nas crónicas históricas, por volta do século once, cando trabadores franceses comezaron a participar nas festividades das corporacións. Entre os máis coñecidos, cun certo pasado histórico, están o festival de Bayreuth (desde o 1876), o de Salzburgo (desde o 1920), o Gynadebourne Operatic Festival (desde o 1934) e o Spoleto Festival of the Two Worlds (desde o 1958). A maioría dos festivais actuais de música clásica, sen embargo, son moito máis recentes e foron fundados no transcurso dos anos oitenta ou mesmo a comezos dos noventa. Abonda lembrar que no 1952, o ano no que se fundou a AEF, esta reunía só 15 membros, mentres que hoxe en día conta con nada menos ca 58. Isto dá boa idea da expansión que tivo lugar nos últimos tempos.

En todo o que se dixó ata agora é interesante observar a diferencia tan acentuada que existe entre Europa, por unha banda e pola outra os Estados Unidos. As observacións empíricas, así como acabamos de describirlas, só son válidas para o caso de Europa. Consecuentemente, o número de festivais de música clásica é bastante máis numeroso aquí ca en Estados Unidos.

¿A que se debe este fenomenal desenvolvemento e esta fulminante expansión dos festivais de música clásica tal e como se nos presenta na realidade? O atopar unha explicación a este fenómeno supón un reto especial, sobre todo tendo en conta a conclusión tan pesimista que implica a «lei» ou «enfermidade de custos» de Baumol.

#### C. UNHA PARTE DA EXPLICACIÓN

É posible atribuír parte deste fenómeno a procesos que afectaron considerablemente á demanda de festivais musicais. Respecto disto hai que dis-

10. Ver p.e.x., Throsby and Withers (1983).

11. Entre os 58 festivais musicais, segundo a AEF, sóo celebráronse no Estado Español. Trátase do Festival de Barcelona (denominado, as Sommas de Música Fillosa en Cuernca, o Festival Internacional de Música en Barroca de Coimbra, o Festival Internacional de Música Castel de Perdigón en Barroca, o Quinto Festival Internacional de Música de Santarém e o Festival Internacional de Música de Tostigalla de Moçor.

## O crecemento da demanda por cultura sobrepasou, de xeito considerable, a taxa de crecemento da renda.

tinguir dous factores. Un factor é a notable alza da demanda de festivais de música clásica que foi froito dunha combinación ideal. Throsby e Withers (1979: 113) sinalan a grande elasticidade-renda da demanda por actividades culturais en xeral. Mediante estimacións econométricas calculan unha elasticidade-renda media da demanda por actividades culturais de 1.55 para Estados Unidos (1943-73) e de 1.4 para Australia (1964-74). Estes resultados confirman o feito de que o crecemento da demanda por cultura sobrepasou, de xeito considerable, a taxa de crecemento da renda. A este factor hai que engadir o papel que representa o turismo e a importancia que este ten hoxe en día nas sociedades economicamente desenvolvidas, o cal se debe ó aumento que sufrin a poboación en xeral con respecto ó tempo libre e á renda media per cápita. Combinando os dous efectos hai que recoñecer que os festivais de música clásica ofrecen unha forma ideal para satisfacer simultaneamente necesidades diferentes. Ó teren lugar fundamentalmente no verán (e moitas veces en sitios turísticos), cando unha maioría da xente adoita ir de vacacións e ó seren ofrecidos con frecuencia en combinación cun programa de vacacións, os custos de oportunidade de os custos de transacción para os visitantes son moi baixos. Falando en termos da Moderna Teoría da Demanda (Stigler e Becker, 1977), isto representa unha combinación particularmente eficiente para «producir» un mesmo o ben de consumo «divertimento nas vacacións de verán».

O outro factor a ter en conta é o aumento da demanda en tales acontecementos de forma indirecta. A disposición a pagar e financiar festivais de música clásica medrou notablemente entre as empresas de discos e outras empresas subvencionadas. Os primeiros tentan explotalo ofrecendo salidas para as estrelas que teñen contrato baixo, e aproveitan a ocasión para lanzar unha nova xeración de estrelas. Os outros tratan simplemente de promover a súa imaxe e a dos seus produtos en círculos que representan un interesante potencial con respecto ó poder adquisitivo. Para todos eles é especialmente interesante facer uso dos festivais musicais, en lugar do teatro ou da ópera tradicional, porque están bastante menos regulamentados.

#### D. OUTRA PARTE DA EXPLICACIÓN: A OFERTA

A explicación que se basea en factores que afectan á oferta de festivais musicais non é tan evidente coma no caso do da demanda, pero tamén é po-

sible distinguir entre dous aspectos principais. Por unha banda aumentou a oferta como tentativa de evitarlo crecente número de restricións ó cal se enfronta o oferente nos teatros e nas óperas convencionais, xa que unha multitude de disposicións estatutais e de regulamentacións sindicais coarta considerablemente a marxe do produtor. Por exemplo, está obrigado a pagar-llos soldos independentemente do rendemento do persoal, e ten que admitir unha certa cotización dos sindicatos respecto a despedidos e a colocacións. Tamén están moi limitadas as posibilidades de colaboración con empresas de discos e con empresas que diseñan e exercen-lo patrocínio. Sen embargo, no caso dun festival musical, a situación é moi distinta. Na maioría, trátase de acontecementos organizados de forma máis ou menos privada, o que supón menos intervención por parte do Estado. Ó seren os festivais musicais de duración limitada, ou non se teñen que aplicar-las regulamentacións laborais ou non se aplican de xeito tan estrito.

Por outra banda, cómpre sinalar-las baixos custos marxinais que implica un festival de música. O «capital» que se necesita, como son escenariós ó aire libre, salas grandes, etc, éelles ofrecido ós organizadores case sempre de balde, xa que o doador tamén agarda poder quitarlle un pouco de respecto ós artistas e ós cantantes. Os honorarios que reciben os actores adoitan ser inferiores ó que é usual en teatros e óperas convencionais, xa que non se pagan tantas contribucións sociais ou, no mellor dos casos, ningunha contribución. Ademais hai que recoñecer que para moitos artistas é unha forma moi agradable de gañar uns ingresos adicionais durante un período (vacacións de verán) no que os custos de oportunidade adoitan ser baixos para eles.

#### E. CONSECUENCIAS

Considerando o feito de que a análise, desde unha perspectiva da demanda e da oferta, pode identificar factores que favoreceron notablemente a expansión de festivais musicais, non sorprende o elevado número que se ofrece hoxe en día en Europa. Tamén é posible atribuír-lo desenvolvemento cronolóxico, onde destaca o impresionante medre dos últimos anos, á evolución dos factores que afectaron á demanda e á oferta. O aumento da demanda foi, en parte, provocado por unha continua alza da renda media per cápita na segunda metade do século, mentres que a progresiva calcificación das tradicionais institucións culturais fomentou a oferta de festivais musicais, ó seren unha alternativa atractiva desde o punto de vista financeiro. Respecto da terceira observación empírica, o meirande número de festivais de música clásica en Europa ca en Estados Unidos, cómpre lembra-lo feito de que en EEUU moitas das institucións culturais son pri-

A progresiva calcificación das tradicionais institucións culturais fomentou a oferta de festivais musicais, ó seren unha alternativa atractiva desde o punto de vista financeiro.

vadas, como no caso das óperas (p.ex., a Metropolitan Opera en Nova York) e das orquestras famosas. Obviamente, isto supón menos restricións e intervencións estatais respecto da produción, o que reduce a vantaxe comparativa de organizar un festival musical.

#### IV. — CONCLUSIONES

A Economía da Arte conquistou, definitivamente, o seu propio campo de actuación dentro das Ciencias Económicas. Por tanto, un primeiro obxectivo deste artigo consiste en ofrecer ó lector unha visión xeral, por un lado, dos diversos campos e actuais institucións da Economía da Arte, e por outro dalgúns problemas importantes que se presentan na Análise Económica da Arte.

De seguido, afondamos na análise, ó tratar unha cuestión específica como é do fenómeno dos festivais de música clásica co obxecto de proporcionar unha explicación económica a tres características que destacan no caso dos festivais musicais: (1) o seu número tan elevado, (2) a forte expansión que sufriron nos últimos dez anos e (3) o seu diverxente desenvolvemento en Europa e en Estados Unidos. Isto permítnos indicar, asemade, a estreita relación entre análise teórica e referencia empírica que caracteriza a Economía e a Análise Económica da Arte.

Como consecuencia —e isto era un terceiro obxectivo moi importante— esperamos estimular aos economistas españois a que dediquen máis atención e máis dedicación á Economía da Arte. Por suposto, estamos convencidos de que tamén no Estado Español non faltan problemas e cuestións que pague a pena analizar.



**Un centro privado...**

Con 20 anos de dedicación á formación de técnicos de grado medio e superior, impartindo programas oficiais administrativos, de gestión e dirección.

Más de 9.000 profesionais que han pasado por sú aulas, ocupan hoy puestos de responsabilidade en Banca y Cajos de Ahorro, Organismos e institucións, siembro muy solicitados en la empresa privada por unir a su titulación oficial una formación práctica que les hace integrarse y ser útiles desde el primer momento.

... que imparte las titulaciones oficiales siguientes:

—EMPRESAS Y ACTIVIDADES TURÍSTICAS—  
Técnico de para alumnos de COU

Técnico especialista en  
—ADMINISTRACIÓN—  
para alumnos de FPI Administrativo

Técnico Especialista en  
—INFORMÁTICA DE GESTIÓN—  
para alumnos de FPI o BUP

Técnico Especialista  
—CONTABLE—  
para alumnos de BUP

Infórmate en:  
VIA HISPANIDAD, 33  
VIIGO

