

Arte + coleccionismo

Edita

© CONSELLO DA CULTURA GALEGA, 2018
Pazo de Raxoi · 2º andar · Praza do Obradoiro
15705 · Santiago de Compostela
T 981 957 202 · F 981 957 205
correo@consellodacultura.gal
www.consellodacultura.gal

Imaxe da cuberta

Fragmento de *L'amateur d'estampes* (ca. 1870) de Honoré Daumier

Proxecto gráfico

Imago Mundi Deseño

Maquetación

Galicia Media

Depósito Legal: C 998-2018

ISBN 978-84-92923-93-9

MARÍA LUÍSA SOBRINO MANZANARES
ROSARIO SARMIENTO ESCALONA
EDITORAS

Arte + coleccionismo



(di)

documentos & informes

Presentación

A RTE + COLECCIONISMO deu título ás xornadas realizadas en novembro de 2015, englobadas no conxunto de actividades deseñadas e promovidas pola Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello da Cultura Galega.

Un proxecto que se desenvolveu entre 2009 e 2015 co propósito de analizar e reflexionar sobre os aspectos que afectan á arte contemporánea e que se presentou xenericamente coa denominación: ARTE+. Así se fixo en ARTE + ESPAZO PÚBLICO, ARTE + NARRATIVA GRÁFICA, ARTE + GRANDES EVENTOS, ARTE + PINTURA, ARTE + MULLERES, ARTE + EDUCACIÓN..., por citar algunhas das distintas xornadas, foros e cursos realizados polo Consello da Cultura Galega, moitos deles posteriormente editados en publicacións e informes.

ARTE + COLECCIONISMO segue esta mesma liña de introducirmos e reflexionar sobre un dos factores fundamentais do sistema artístico actual, neste caso o coleccionismo, unha das bases nas que se asenta o ámbito da arte, o que, xunto coa figura do coleccionista, constitúe un elemento esencial no proceso creativo do artista.

Como xa apuntamos na presentación do programa destas xornadas, pareceunos importante coñecer o estado do coleccionismo nun momento de complexidade socioeconómica e dunha fiscalidade adversa, nun ámbito marcado pola ausencia de lexislación reguladora do mecenado e polo clima desilusionante no proceso de institucionalización da arte contemporánea que vimos construírse, desde os anos 80, coa chegada da democracia a España.

Este establecemento e a normalización da arte contemporánea supuxeron a complicada tarefa que, partindo case de cero, levou consigo a posta en marcha de toda unha infraestrutura dedicada á actividade artística. A creación de novas institucións educativas e museísticas, dunha profesionalización do sector e, por suposto, dun coleccionismo tanto público como privado foron síntomas da homologación democrática e cultural do noso país no contexto internacional. Esta importante transformación da esfera da arte, tras a crise de 2008 e as súas consecuencias, semella esmorecer e solaparse a favor doutros intereses máis urxentes no desenvolvemento da vida política e social. A arte é un dos factores máis febles desta estrutura e, por conseguinte, do coleccionismo tanto público, corporativo como privado.

Propiciar un escenario no que reflexionar e debater sobre as múltiples facetas que o coleccionismo acada dentro do sistema da arte contemporánea motivou á Sección a organizar estas xornadas.

Isto lévanos a preguntar: Por que se colecciona a arte contemporánea? Cales son os móbiles que nos incitan a mercar obras de arte? Cales son as directrices dunha colección?

Sen dúbida, a intuición e o coñecemento son elementos básicos de toda colección. E, como xa foi sinalado, o acto de coleccionar modifica sempre non só aos seus protagonistas directos —sexa o museo, o coleccionista e, mesmo, o autor da obra— senón que tamén inflúe nos que os rodean.

Os coleccionistas privados engaden, á marxe destas mesmas razóns, o desexo, o íntimo interese que cada obra esperta e o pracer de gozar da súa posesión. Non hai que esquecer que, en ocasións, existen outras razóns que resultan dabondo importantes, como o prestixio social que reporta unha colección, ademais do posible rendemento financeiro.

Pero, en todo caso, construír unha colección sempre supón crear un relato, aínda que este pode ser moi diverso, ter un percorrido temporal maior ou menor, unha máis ampla capacidade conceptual ou reflexiva. Se non existe ese relato, ese fío condutor, non hai unha colección senón unha suma de elementos con maior ou menor valor. Un relato que, cando falamos dun coleccionismo público, debe ter en conta aspectos como a historia e a identidade; o investimento e a creación patrimonial, cando se trata dun coleccionismo empresarial, e, finalmente, un compoñente máis pasional, sen obviar unha dose de pragmatismo, cando nos referimos a un coleccionismo privado.

Pero coleccionar é unha actividade que require tempo e aprendizaxe, chega a ser para moitos unha forma de entender a vida.

Tomando como referencia estas e outras cuestións, as xornadas ARTE + COLECCIONISMO supuxeron un enriquecedor foro de debate e reflexión grazas ás achegas de profesionais como Alfonso de la Torre, Mercedes Basso, José Blanco, Gabriel Pérez-Barreiro, Guillermo de Osma ou Pilar Citoler, entre outros, que, nas últimas décadas, están a desenvolver o seu traballo ao redor do coleccionismo. Responsables de coleccións públicas e privadas, galeristas e coleccionistas achegaron a súa experiencia ao coñecemento de ámbitos como a xestión dunha colección, o papel de apoio á creación artística ou a necesidade de crear unha cultura do coleccionismo; cuestións todas elas aínda pouco arraigadas e asumidas na súa importancia pola sociedade, especialmente en Galicia.

Ao mesmo tempo, cuestións aínda pendentes, como o establecemento dunha lei de mecenado que facilite a mellora de marcos fiscais e legais ou o recoñecemento do valor cultural e social do coleccionismo para calquera comunidade, contribuíron a enriquecer unha reflexión sobre a situación actual e os parámetros que deben rexer o futuro dunha actividade fundamental na armazón do sistema artístico.

As xornadas ARTE + COLECCIONISMO foron, en definitiva, unha primeira e necesaria contribución ao presente e ao futuro do coleccionismo de arte no século XXI, tanto dentro como fóra de Galicia. Unha posta en valor do coleccionista, do seu papel de mecenado e, polo tanto, da súa capacidade de converter o futuro en historia, sen o que é difícil entender o valor da arte e da cultura para un país.

As editoras

documentos & informes

Índice

6	PRESENTACIÓN
	María Luísa Sobrino e Rosario Sarmiento
13	I. ANÁLISE DO COLECCIONISMO. O COLECCIONISMO EN ESPAÑA: SITUACIÓN E PERSPECTIVAS
15	Coleccionismo y mecenazgo
	Mercedes Basso
25	II. COLECCIÓNIS INSTITUCIONAIS PÚBLICAS E PRIVADAS
27	Coleccionistas ¿por amor al arte?
	Evelio Acevedo
37	III. COLECCIONISMO PÚBLICO, COLECCIONISMO PRIVADO
39	La imaginación pública de las instituciones privadas. Circa XX, un ejemplo
	Alfonso de la Torre
47	IV. A PAIXÓN DE COLECCIONAR
49	El coleccionismo activista <i>versus</i> la acumulación de bienes
	Gabriel Pérez-Barreiro
55	V. O MERCADO DA ARTE
57	ARCOmadrid como herramienta para el coleccionismo
	Carlos Urroz
67	Colecciones y coleccionistas
	José Blanco Fondevila
73	O coleccionismo corporativo en Galicia
	Rosario Sarmiento
81	Algunas reflexiones sobre el coleccionismo
	Guillermo de Osma

**I. ANÁLISE DO COLECCIONISMO.
O COLECCIONISMO EN ESPAÑA:
SITUACIÓN E PERSPECTIVAS**

COLECCIONISMO Y MECENAZGO

Mercedes Basso

Directora de la Fundación Arte y Mecenazgo (Barcelona)

El coleccionismo juega un papel fundamental en la historia del arte. La Fundación Arte y Mecenazgo, que promueve “la Caixa”, se centra en el estímulo del coleccionismo como fuente de mecenazgo. La escena del arte ha vivido un intenso desarrollo en las últimas décadas, principalmente sustentado por las instituciones públicas. La figura del coleccionista privado ha sido en este tiempo poco conocida y valorada. Cuando el apoyo público a la cultura se ha visto ampliamente reducido, la figura del coleccionista y mecenas cobra protagonismo. Sobre el coleccionismo de arte en España y su interpretación como fuente de mecenazgo tratará este texto.

Isidro Fainé, presidente de la Fundación Bancaria “la Caixa”, fue quien impulsó la creación de la Fundación Arte y Mecenazgo. Para encontrar el punto de partida del compromiso de “la Caixa” con la cultura nos remontamos al inicio de la entidad, aunque en las primeras décadas los esfuerzos de la caja de ahorros se centraron en acceso a la vivienda, ahorro, educación o sanidad. Fue con la recuperación de la democracia cuando se instauró un programa cultural estable que ha evolucionado y crecido considerablemente desde entonces.

Una de las primeras manifestaciones visibles de este interés fue la apertura en 1979 del centro cultural en Barcelona. La entidad cuenta hoy con siete centros CaixaForum. Respecto a la colección de arte contemporáneo internacional, tan solo recordar que se inició en 1985 y hoy, más de treinta años después, sigue activa y ha reunido más de 900 obras.

Tras consolidar la red de centros cuyo objetivo es acercar la cultura a la sociedad por medio de numerosos programas dirigidos a todos los públicos, con una permanente dedicación al arte contemporáneo, se estimó que nuestro compromiso y actividad cultural había alcanzado la madurez suficiente como para escalar en objetivos hacia la creación del patrimonio artístico nacional.

Con esta motivación y el apoyo de un grupo de relevantes coleccionistas y mecenas, nació la Fundación Arte y Mecenazgo, cuya misión es estimular y divulgar el coleccionismo de arte en España y fomentarlo como fuente de mecenazgo.

Nos mueve la firme convicción de que el coleccionista es la piedra angular de las principales colecciones públicas, por lo que creemos necesario otorgarle el reconocimiento y el impulso que merece su aportación.

Podríamos decir que interpretamos, en clave contemporánea, la intención original del mecenas, personalizada en la figura de Cayo Cilnio Mecenas, patricio etrusco del siglo I a.C. que protegió a jóvenes talentos de la poesía y amigo de destacados autores como Virgilio y Horacio, y la versión moderna del mecenazgo que se dio a partir del Renacimiento.

El sector del arte español ha realizado un largo e intenso recorrido en las últimas décadas, alcanzando un grado de crecimiento sorprendente, especialmente a partir de la década de los 90, superando los límites de las principales ciudades hasta extenderse por todo el territorio. Nuestro país ha dado nombres de amplia proyección internacional, pero este corpus artístico y tejido cultural debe reforzarse y crecer, y para ello es necesaria la implicación de todos los que contribuimos a la creación y difusión de la cultura. Queremos señalar la necesidad de consolidar esta estructura.

Tradicionalmente dependiente del sector público, deberíamos ser capaces de encontrar una fórmula alternativa y plantearnos nuevos retos. La actuación debe encauzarse en diferentes sentidos: por un lado, el cambio cultural de relación público-privada para neutralizar miedos e interferencias y que resulte enriquecedor para ambos y, por otro, lograr cambios estructurales.

Si hay coleccionismo hay más patrimonio, esta es una realidad ampliamente contrastada a lo largo de la historia.

Fortalecer y estimular el coleccionismo privado es deseable en un estado que ha alcanzado la normalidad en la difusión y disfrute del arte y la cultura en general, en una sociedad madura en la que la participación y la diversidad son ya una realidad. Pero los drásticos recortes han dejado los centros con apenas recursos para subsistir y para mantener activos los canales de producción. Habiendo desaparecido muchas vías de apoyo a la producción, este deseo se convierte en una necesidad.

Tras una primera fase centrada en el análisis de la realidad española del coleccionismo —básicamente a partir del rastreo público y entrevistas a los galeristas—, confirmamos que la intención de impulsar el coleccionismo era un desafío y que en nuestro país tan solo se había tratado el tema de manera puntual y en foros muy especializados. Las referencias eran escasas y su estudio inexistente. Esta frágil y desconocida realidad requería pues del esfuerzo para cambiarlo y del empeño en hacer pedagogía del coleccionismo. La sociedad debe tomar conciencia y asumir que coleccionar arte es generar riqueza para un país y, por tanto, dedicar los recursos necesarios en la tarea de conservar y enriquecer el patrimonio artístico debería ser una prioridad.

Por lo tanto, qué está a nuestro alcance para cambiar las cosas. Esa es la reflexión inicial.

El coleccionismo está poco desarrollado en España, la creación artística suele ser local, resulta difícil encontrar artistas españoles en el mercado internacional (que por el contrario es muy global), hay pocos profesionales que medien entre el artista y el coleccionista y muchas colecciones o patrimonio artístico son todavía inaccesibles, aunque se está produciendo un cambio de mentalidad. Por ello generar debate, crear referentes, fomentar su vocación pública y que se conozca facilitarán la legitimación de su valor social y contribuirán a normalizar el coleccionismo privado.

En este contexto, la fundación se orienta a la consecución de los siguientes objetivos:

- Promover la investigación desde la vertiente económico-cultural del coleccionismo y generar un corpus de conocimiento especializado y de referencia.
- Difundir los valores, la actividad, el significado de su aportación y modelos de excelencia del coleccionismo.
- Incentivar la participación privada en la difusión pública de la cultura.
- Conseguir reconocimiento público y privado para el papel de las colecciones privadas en la recuperación, la conservación y la creación del patrimonio artístico español.
- Promover cambios estructurales —legales, fiscales y de percepción de la actividad— que mejoren y faciliten la actividad de los agentes que participan en la conservación de patrimonio y la creación artística.

Para ello establecimos cuatro líneas de actuación, que son:

Divulgación, promoción y reconocimiento del coleccionismo

- Dar a conocer la aportación social que representa el coleccionismo de arte y difundir su labor.
- Propiciar la vocación pública del coleccionismo de modo que la ciudadanía tenga acceso a las colecciones a través de exposiciones, catálogos razonados, colaboración con museos y actividades culturales.

Reflexión y debate

- Acercar a nuestra escena del arte la experiencia y testimonio de especialistas de referencia en el ámbito internacional.
- Facilitar el intercambio de ideas entre coleccionistas y responsables de museos.
- Difundir y explorar nuevos modelos de colaboración entre los sectores privado y público.

Observatorio del coleccionismo

- Analizar el sector del arte en España para obtener conocimiento objetivo y fomentar su difusión.
- Organizar contenidos de referencia desde una perspectiva cultural y económica.

Apoyo y representación

- Apoyar los intereses de los coleccionistas e impulsar medidas para contribuir al desarrollo del coleccionismo.
- Proponer mejoras a la normativa vigente e impulsar la armonización de la legislación.

Nos centramos en el coleccionista, qué le define, por qué es un mecenas, modelos de coleccionista, sus motivaciones y qué factores contribuyen al coleccionismo comprometido.

El coleccionista representa una parte esencial del sistema del arte porque permite al artista seguir creando y conserva nuestro patrimonio para el futuro. Es un eslabón fundamental de la cadena de valor que incluye al artista, al galerista, al crítico, al comisario, al conservador o al profesional de las subastas.

Ser coleccionista implica una responsabilidad, sin duda, porque están influyendo en la cultura. Las obras que se verán en el futuro serán las que se hayan coleccionado en cada generación.

¿Qué es coleccionar y quién es coleccionista? Manuel Fontán, director de exposiciones de la Fundación Juan March a quien citaré en varias ocasiones, define de este modo el acto de coleccionar:

En el fondo, el arte ha sido siempre aquello que se colecciona de acuerdo con determinados criterios. En sus orígenes, la obra de arte, en el sentido moderno de la palabra —el objeto que pertenece a la colección y cuya naturaleza consiste sola y exclusivamente en ser contemplado— comenzaba a serlo no tanto cuando salía de las manos del artista, como cuando era escogida para formar parte de una colección y entrar en el museo. Sin esa elección, las obras eran lo que han sido hasta que la moderna subjetividad las convirtió en arte: piezas que cumplían una función en los más diversos ámbitos de la vida religiosa, política y social (adornar y representar). Ser escogidas para ser valoradas exclusivamente por su belleza, ser elegidas como fines, ser salvadas del flujo temporal de lo útil, de lo que se usa, las constituía en obras de arte en sentido moderno. Y en eso consiste el acto de coleccionar. Lo que le confería valor artístico era la decisión de coleccionarlo, no su condición intrínseca. Coleccionar es en cada caso elegir determinadas cosas y dejar otras fuera.

Y la definición, según el coleccionista belga Heman Daled: «un coleccionista podría ser nada más que un par de ojos que ven lo que otros pensarán más tarde», «es una persona de acción, no habla, no es un crítico». O, quizás, como opina de sí mismo, «estar algo loco».

También distingue entre construir o tener una colección. Y alguien que es coleccionista o que se convierte en coleccionista.

Para él un coleccionista 'es' y 'construye' y él se considera del segundo grupo, de los que se convierte en coleccionista y posee una colección. El coleccionista tiene una idea desde el principio y su ambición es que su colección sea lo más completa, compleja y ejemplar posible. Tienen una línea, un marco más o menos definido y que puede evolucionar pero la persona en cuestión es un coleccionista y quiere construir una colección.

En su caso nunca quiso construir una colección pero la tiene y por ello se convirtió en coleccionista. Es una evolución progresiva a medida que todo ocurre. Algo más parecido a recolectar o reunir aquello que se cruza en tu camino. «No he hecho una colección, solo he reunido lo que me interesó al cabo de los años» afirma. Considera su colección una muestra, un testigo. Hoy estas obras se han convertido en testigos de lo que ocurrió en un momento dado a un grupo de artistas que han alcanzado importancia histórica reconocida por el mundo entero.

En opinión del coleccionista Francisco Cantos, «te das cuenta que puedes considerarte un coleccionista de arte cuando vas a comprar una pieza aunque no tienes donde ponerla y sigues adelante y compras».

Y algo parecido recuerda el experto Michael Findlay en relación a unos de sus coleccionistas más admirados, un matrimonio que donó su colección al MoMA en 1967 sin condiciones, «el coleccionista es aquella persona que tiene que comprar cuadros tanto si puede permitírselo como si no».

Acabo de citar las razones que han llevado a seleccionar a 15 coleccionistas entre las 100 personas más influyentes del mundo del arte internacional, evidenciándose su condición de mecenas, porque el coleccionista es un mecenas.

Por supuesto en la relación comprador-obra de arte no siempre se da el componente de búsqueda lograda o deseo más propio del coleccionista pero nos interesa el coleccionista como mecenas.

Son adquisiciones serias y responsables, que apoyan a los creadores, favorecen la producción y la conservación de patrimonio artístico.

Desde el punto de vista de Bartomeu Marí, ex director del MACBA, «El coleccionista se convierte en mecenas cuando comparte, cuando abre las puertas, cuando los criterios individuales, personales, confluyen con los ámbitos de calidad y significación que *el experto*, el historiador o el crítico aplican a la producción presente o pasada». El coleccionista también es, en cierto modo, un experto. Y vuelvo a citar al director de exposiciones de la Fundación Juan March, quien sitúa la mirada del coleccionista en un estadio anterior a la intervención de historiadores o críticos y dice: «A veces parece como si creyéramos que las obras de arte han existido siempre, han sido juzgadas y consideradas importantes por los críticos y los historiadores, que han configurado un cierto canon y entonces, en consecuencia, se las ha coleccionado».

Pero, en realidad, continúa Fontán, «el hecho de coleccionar es previo. Por ejemplo, es obvio que los museos y las colecciones han precedido a la crítica y a la historia del arte como disciplina profesional, que es una disciplina relativamente joven. Lo decisivo siempre ha sido decidir qué cosas se eligen para la colección y en consecuencia se conservan, y qué cosas se quedan fuera. Hay primero una especie de toma de decisión que determina lo que se va a contar después, porque, por definición, lo que se queda fuera nadie lo conoce ni puede por tanto contarse».

Es en ese gesto curatorial donde radica principalmente la responsabilidad del coleccionista. Y en ese estadio del proceso, la calidad de las colecciones determinará la calidad de nuestro patrimonio futuro.

Francesca Thyssen, T-B A21 Thyssen Bornemisza Art Contemporary, de quien pudimos ver una selección de su colección en Gijón, comentaba «El papel del coleccionista tiene que ver con la filantropía. Con hacer posible la realización de obras».

Porque el coleccionista de arte contemporáneo se implica en la producción de obra de los artistas, como modo de coleccionar. Le motiva sentirse parte fundamental al posibilitar esa obra. En este rango de coleccionistas, por citar algunos, están Patrizia Sandretto, Han Nefkens, Carlos Rosón, Mario Legorburu o Sisita Soldevila.

La primera fase del proceso de una colección está centrada en estudiar, en mirar, conocer, investigar hasta que ciertas obras empiezan a inquietar y a llamar la atención. Cuando se inicia en la adquisición su faceta de mecenas empieza a materializarse. Los artistas dependen principalmente del interés de los coleccionistas. En muchos casos las obras quedan en el espacio privado del coleccionista pero, si este actúa con responsabilidad y vocación pública, sus obras serán conocidas por los especialistas, que podrán contar con ellas para exposiciones temporales u otros proyectos culturales. En esta relación las galerías que representan a los artistas también juegan un papel determinante como puente entre el ámbito privado y el público.

Tanto si se trata del conjunto de una colección o bien obras concretas, pueden atraer el interés de los museos, que deberían establecer desde el inicio del proceso de la colección fuertes lazos que lleven al coleccionista a evolucionar juntos o bien considerar que las obras puedan formar parte de la colección del museo bajo diferentes fórmulas que garantizarán su conservación, estudio y difusión. En algunos casos la colección es demasiado joven para un museo, en otros son obras de calidad acorde con el museo en cuestión.

Hay una pregunta muy interesante que plantear a los coleccionistas. ¿Qué piden o esperan del museo? ¿Cuáles son los factores que les atraen? ¿Qué retorno les motiva? Posiblemente se trate en la mayoría de los casos de un valor intangible asociado a la satisfacción por sentirse partícipes y haber visto reconocida su capacidad de elegir con criterio de experto.

Cuando nos referimos al coleccionista como mecenas deberíamos pensar en términos de complementariedad, de participación, de implicación, de hacer posible y de que se dé un enriquecimiento mutuo. Mientras suspiramos y nos alarmamos por la larga espera de la nueva Ley de Mecenazgo, debemos pensar en los aspectos positivos además del obvio de la financiación y dejar de pensar en parámetros de ley como solución. Porque el coleccionista no puede ni debe suplantar a las políticas públicas.

¿Y cuáles son esas fórmulas de participación? ¿Cómo se gestan? ¿Cuándo empiezan?

Acercarse al museo local desde las estructuras que proporcionan por ejemplo las asociaciones de amigos y otras plataformas de conexión, se empieza ahí. Las instituciones responsables de la difusión del arte son las que van a formar el entramado necesario para promover el acceso del coleccionista y al coleccionista. Recuerdo cómo Patricia Phelps animaba a los coleccionistas a acercarse a los museos, pero también exigía de algún modo que los museos tendieran la mano a los coleccionistas.

Cuando hablamos de dar visibilidad a los coleccionistas como parte fundamental del reconocimiento, aparece cierto rechazo por parte de los responsables de museos, que ven en ello una vía de aumentar el valor de las colecciones o una interferencia en su programa.

Pero, tal y como señala Almine Ruiz Picasso, «A veces se observa cierto puritanismo entre lo privado y lo público, pero en mi opinión, si los papeles están bien definidos, estas contraposiciones carecen de base real».

O neutralizar esas reservas «haciendo exposiciones con colecciones y no de colecciones», como hace la Fundación Juan March. Seguro que el orgullo del coleccionista pasa por ver que sus obras significan una aportación al conocimiento, ofrecen al museo una posibilidad de crecer y llenan un hueco.

Plácido Arango: «No hay mayor satisfacción para un coleccionista que ver cómo el fruto de su labor sirve para enriquecer un museo público tan mágico e irreplicable como es el Museo del Prado. Me siento muy honrado al pensar que este grupo de obras principales reunidas a lo largo de mi vida vayan a encontrar su destino final en el Prado, museo al que me encuentro tan estrechamente vinculado como agradecido».

Deberíamos reflexionar sobre las razones que pueden llevar a un coleccionista a acercarse a un museo o un museo a un coleccionista e interiorizarlas. Improvisar radicalmente una relación que no ha existido antes resulta más que difícil pero «si los museos aplauden hoy sus adquisiciones y buscan más fórmulas para alentar pequeñas donaciones de jóvenes que quieren apoyar al museo, las donaciones serán el día de mañana mucho mayores» nos comentaba Leonard Lauder en su conferencia (disponible en www.fundacionarteymecenazgo.org).

En otros casos, ciertas fundaciones responden al tipo de institución precedida por el acercamiento a uno o más de los museos existentes, que intentan, pero no consiguen, prometer lo suficiente para satisfacer las aspiraciones del donante. Pero lleve o no el nombre del donante el museo privado, se trate de una donación a museos, con condiciones o sin ellas, toda esta filantropía cumple en último término una función social.

Ser coleccionista implica escoger un tipo de vida, es una dedicación exigente y plena que normalmente absorbe mucho espacio tanto vital como económico.

Me interesa revisar cuáles pueden ser algunas de sus motivaciones y presentar algún modelo de coleccionista, evidentemente sin ánimo exhaustivo y lamentando no poder citar a todos los que dedican tantos esfuerzos a promover la cultura del coleccionismo.

He escogido la cita que abre el interesante libro de Michael Findaly *El valor del arte* y que, por cierto, recordando. En opinión de la muy activa coleccionista norteamericana Emily Hall Tremain (fallecida en 1987): «Un coleccionista puede coleccionar por tres motivos: un sincero amor al arte, las posibilidades de inversión y la promesa social. Nunca he conocido a un coleccionista al que no le estimularan las tres cosas. Para que la satisfacción sea plena, la motivación dominante debe ser el amor al arte, pero dudaría de la integridad de cualquier coleccionista que niegue estar interesado en el valor que el mercado asigna a sus cuadros. El aspecto social es otra consideración que no tiene fin. De Roma a Tokio, nuestro interés nos ha proporcionado experiencias inesperadas e increíbles, y amigos tan llenos de vitalidad, imaginación y color como el arte que coleccionan».

Veamos algún caso lejano pero cuyos protagonistas no son millonarios, más bien al contrario.

El matrimonio formado por Herb y Dorothy Vogel:

Herb (nacido en 1922) había estudiado historia del arte y fue empleado de correos en NY, y Dorothy (nacida en 1935) era bibliotecaria en Brooklyn. Se conocieron en 1960. Herb transmite a Dorothy su interés por el arte y, al poco de casarse, deciden vivir del sueldo de Dorothy y gastar el sueldo de Herb (ambos modestos) en comprar las piezas de arte que les gustaban. En 1991 los Vogel donan a la National Gallery de Washington, que habían visitado en su viaje de novios (hay una implicación emocional, marcó sus vidas), la colección de arte minimal y conceptual que habían ido reuniendo en su diminuto apartamento. Son varios miles de piezas que convierten a aquel museo, el gran museo estatal americano, en un lugar de referencia para el estudio del arte desarrollado en Nueva York de las últimas décadas del siglo xx. Su colección de arte había ocupado casi todo el espacio físico de su apartamento, y también casi todo en sus vidas. Pero nunca la percibieron como un sacrificio o una obligación, ni tampoco como una inversión. Fue más bien una obsesión que vertebró su vida, que habla de quiénes son y de cómo son, de su determinación y de unos gustos muy personales, que definen un programa estético determinado, pero que habla también de su época y de su entorno cultural.

Un ejemplo actual y más cercano:

Han Nefkens, coleccionista holandés que reside en Barcelona. Su planteamiento es dejar sus obras en préstamo a museos europeos para los que su trabajo significa una ayuda. Solo compra cuando tiene una colaboración con un museo dispuesto a recibir en préstamo la obra. El reto es producir una pieza que de otra forma no hubiera existido. En realidad no son compras, son encargos para museos específicos.

Su colección gira en torno a la impronta de la fragilidad de la vida y su expresión es poética. En su caso, el valor social y artístico de la colección es compartido entre el coleccionista, el conservador y el director del museo.

Y, en Brasil, Bernardo Paz nos habla de su colección y de Inhotim, jardín botánico diseñado por Burle Marx «como el resultado de una preocupación social. Yo creo, dice, que cuando una persona es inteligente, es capaz de observar el arte contemporáneo y es capaz de entenderlo como arte político, como un arte direccionado, como un arte que critica y que muchas veces te dice lo que no debes hacer. La inteligencia está muy presente en el arte contemporáneo y es eso lo que diferencia el arte contemporáneo de todas las manifestaciones artísticas hasta hoy: es la perspectiva del futuro y la crítica del pasado».

Encarga obras grandes para ubicarlas en el enorme jardín botánico y estas deben contener una renovación del lenguaje, que sean un experimento y una vivencia para el espectador.

Coleccionar tiene en ellos una vocación social, por la necesidad de compartirlas para recrearlas de nuevo.

He citado antes a Daled, y daré de él una breve pincelada. Su colección de arte conceptual de los años 60 y 70, que guardaba en su casa sin inventariar, fue expuesta en Múnich cuando Chris Dercon dirigía la Haus der Kunst. En ese tiempo fue visitada por los conservadores del MoMA, que vieron en ella la posibilidad de llenar el hueco del museo en los orígenes del arte conceptual y llegaron a un acuerdo para adquirirla. Estos objetos u obras de arte, que para él son objetos de conocimiento, le producen una profunda satisfacción.

El conde Panza di Biumo, de quien se vio parte de su colección en el Museo Reina Sofía en los años 80: «Comprender el arte nuevo tenía una importancia primordial para mí. [...] Era como descubrir una nueva teoría de la física o un nuevo cuerpo celeste. Nació del mismo deseo, conocer lo desconocido».

Los auténticos coleccionistas no hacen sus elecciones tratando de anticiparse a la historia y al mercado del arte. Compran en sitios de confianza, gastan lo que pueden permitirse, y estas cantidades las consideran gastadas, no invertidas. A base de mirar constantemente, desarrollan un grado de conocimiento personal en su campo de interés, y están frecuentemente en contacto con otros coleccionistas, y con marchantes y conservadores que comparten su ilusión.

Y especialmente relevante es el caso que trataré a continuación.

La Fundación Juan March, premio al coleccionismo de la Fundación Arte y Mecenazgo en su edición de 2013, posee una colección que se expone permanentemente en sus dos sedes de Palma de Mallorca y de Cuenca.

Además, en su actividad de investigación y producción de exposiciones temporales trabaja muy cerca de los coleccionistas privados. Concretamente, para *La vanguardia aplicada*, presentada en el 2012, participaron dos grandes coleccionistas, José María Lafuente y Merrill Berman. Es muy recomendable la lectura del catálogo de la exposición, de cuyo texto-entrevista destacaré algunas ideas para dar cuenta del grado de complejidad y sofisticación al que puede llegar la motivación del coleccionista.

Para el coleccionista cántabro José María Lafuente, su interés por el arte empieza a través de una voluntad de saber muy autodidacta. Se forma con lecturas, va educando la mirada y luego pasa a otras realidades, empieza a hacerse preguntas en torno al arte contemporáneo. Quiere saber sobre las fuentes originales de lo que le interesa, y así llega a la documentación de vanguardia que no es simplemente arte, sino arte con una función: política, comercial, comunicativa...

Pero tanto Lafuente como Berman se dan cuenta de que no hay colecciones privadas dedicadas a ello y tampoco en los museos.

A Lafuente le preocupa la necesidad de escribir y contar esa historia paralela, a la que con el tiempo los museos han llegado a prestar más atención: la que transcurre a través de las ediciones, a través de las revistas, de los libros, de los soportes efímeros, en paralelo a esa historia del arte tan lineal, tan hecha de grandes nombres y grandes obras.

Para finalizar señalaré cuáles son en mi opinión los principales factores que estimulan el coleccionismo, cuantitativa y cualitativamente:

- La educación artística en las etapas de formación y en los museos.
- Un mercado del arte sólido, como medio para acceder a las obras y, por tanto, al contexto del coleccionismo.
- Las condiciones jurídicas y una fiscalidad adecuada para garantizar la conservación y generación de nuestra creación artística.

Debería procurarse la enseñanza del arte contemporáneo en las escuelas porque, además de dinero, para coleccionar es indispensable tener criterio y conocimiento. Ese interés por coleccionar dependerá de la historia cultural y de su arraigo en cada lugar.

El coleccionista mallorquín Joan Bonet no duda en considerar «que el coleccionismo que tenemos en España está en relación a la importancia y al interés que damos al arte. Si queremos potenciarlo debemos educar de otra manera a las nuevas generaciones y fomentar su estudio por medio de la enseñanza y de los museos»

La vía de la educación artística es, sin duda, el mejor incentivo para que los ciudadanos participen en el tejido cultural.

Considerar la educación como uno de los requisitos indispensables implica también la formación de los artistas pues es necesaria una educación especializada acompañada de movilidad, positiva tanto para su creatividad como para el acceso global de su obra.

Nadie comprará o iniciará una colección repentinamente, es una acción que requiere tiempo y aprendizaje, paciencia y sabiduría.

Y también en el ámbito de la educación podemos hablar de la formación a los coleccionistas desde la perspectiva de aportar información y conocimiento. Por supuesto nada más lejos que pretender FORMAR a un coleccionista pero sí buscar el modo de ofrecer aquello que normalmente no está al alcance por dificultad de acceso, inexistencia o dispersión.

Con el fin de incentivar el diálogo y la reflexión, la Fundación programa conferencias y encuentros para dar a conocer las experiencias de especialistas internacionales y debatir sobre nuevos modelos de actuación.

Bajo el nombre de *Círculo Arte y Mecenazgo*, en estas reuniones se abordan diversas y complejas claves del arte, poniendo énfasis en la aportación de las colecciones privadas a la difusión de la cultura.

En el programa han participado:

Glenn D. Lowry, director del MoMA; Chris Dercon, director de la Tate Modern; Patricia Phelps de Cisneros, destacada coleccionista internacional fundadora de la Colección CPPC; Bernard Ruiz-Picasso, nieto mayor de Pablo Picasso y cofundador y copresidente de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte; Ginevra Elkann Agnelli, presidenta de la Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli; Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, coleccionista y presidenta de la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo; Clare McAndrew, fundadora y directora de Arts Economics; Leonard Lauder, presidente emérito de Estée Lauder Companies Inc y del Whitney Museum of American Art; Juan Antonio Pérez Simón, coleccionista y presidente de la Fundación JAPS; Lord David Linley, presidente de Christie's GB; Michael Findlay, director de Acquavella Galleries, NY; Alfred Pacquement, director del Museo Pompidou (2000-2013); Manuel Arango, empresario y filántropo; Philippe de Montebello, director durante 31 años del Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Miguel Zugaza; Pierre Rosenberg, presidente director emérito del Musée du Louvre, y el coleccionista Eric de Rothschild.

El testimonio de nuestros ponentes ha sido reunido y editado para facilitar la experiencia de quienes tienen sólidas trayectorias relacionadas con el mecenazgo artístico. Cada conferencia ha sido transcrita, traducida y sintetizada para facilitar la reflexión sobre cómo debe establecerse la relación entre la sociedad y la difusión pública del arte.

II. COLECCIONS INSTITUCIONAIS PÚBLICAS E PRIVADAS

COLECCIONISTAS ¿POR AMOR AL ARTE?

Evelio Acevedo

**Director Gerente de la Fundación
Colección Thyssen-Bornemisza**

Realmente, la psicología es la ciencia que más se ha empeñado en descubrir los principios del coleccionismo. Hacia 1920, Henri Codet, psiquiatra y psicoanalista, en su *Ensayo sobre el coleccionismo* estudia los motivos psicológicos que hacen que una persona se convierta en coleccionista y los concentra en cuatro factores determinantes: deseo de propiedad que culmina en el deseo de conservar y preservar lo destinado a desaparecer; necesidad de una actividad libre y desinteresada, encaminada a la propia satisfacción emocional e intelectual; propósito de superación y de competición con los demás coleccionistas y tendencia a completar series de objetos asumidos con un particular sentido específico.

Y en 1992 la museóloga Susan M. Pearce revisa este listado completándolo con motivos tales como: ocio, placer estético, riesgo, sentido del poder, prestigio...

Se sabe poco de cómo y por qué se formaron las colecciones privadas. Los grandes coleccionistas siempre han sido personajes excepcionales, con sus grandezas y defectos, pero todos capacitados intelectual y psicológicamente para grandes empresas, como la de coleccionar arte, y para apasionarse. A veces se les ha querido ver como seres maniáticos, extravagantes, codiciosos inversores, egoístas, marginales...; en cualquier caso, siempre son seres interesantes que representan una importante aportación al mundo de la divulgación y mantenimiento del arte, al mundo del conocimiento y la cultura en general.

Todos tienen en común el hecho de que sus colecciones de arte hablan sobre sus personalidades: sus gustos, sus decisiones, sus pasiones, sus obsesiones, se podría decir que, de entre todas las diferentes facetas de sus vidas, sus colecciones serían su mejor autorretrato.

Y, por encima de todo, sus colecciones manifiestan su amor al arte practicando algo que también en sí es un arte: el coleccionismo.

El coleccionismo de objetos «artísticos» es una práctica de origen remoto que ha ido evolucionando con el tiempo, con el hombre y con el concepto de arte y cultura. El atávico esfuerzo por seleccionar, reunir, conservar objetos por encima de su valor material o funcional ha trascendido la esfera individual para alcanzar lo social y cultural. Ha evolucionado de la posesión individual de algo singular y envidiable a la expresión de poderes y dominios económicos, políticos y socio-culturales.

En la Antigüedad y en la Edad Media la acumulación de objetos artísticos de carácter mágico y religioso, con mayor o menor valor material, eran el testimonio del poder de las jerarquías políticas y religiosas. En el Renacimiento es cuando podemos considerar que comienza a fraguarse el concepto de «colección» tal y como hoy lo entendemos respecto del arte. En el contexto del humanismo el valor de lo sagrado sigue siendo importante pero los objetos artísticos empiezan a valorarse también con criterios estéticos. El poder político comienza a imponerse sobre el religioso al amparo de las monarquías, y la obra de arte adquiere el papel de representación de la magnificencia del poder terrenal. Es entonces cuando a nivel individual los objetos poseídos quedan investidos del interés del poseedor y, al mismo tiempo, a nivel social adquieren un significado intelectual, ideológico y cultural que confiere el valor adicional del prestigio del conocimiento y del liderazgo estético a las clases económica y políticamente dominantes que los poseen, y a la vez se establece una nueva relación del poseedor con la obra pero también con su creador, constituyéndose de esta manera dos fenómenos determinantes del desarrollo de la cultura moderna: el coleccionismo y el mecenazgo.

Pero no será hasta el Barroco, cuando se tiene verdadera conciencia del hombre como individuo y del arte como placer estético; cuando esa relación entre la obra de arte y su poseedor se convierte en lo que hoy llamamos coleccionismo.

El coleccionista no tiene por qué ser un mecenas, un protector económico y social de un artista, ni un patrocinador que costea la producción de una obra. El coleccionista adquiere una obra de arte para su disfrute estético, para su conservación y para comunicar su poder y riqueza a todo aquel que la contemple.

Todo esto propicia una actitud estético-contemplativa respecto a los objetos coleccionados que se consagrará muy posteriormente en el papel del museo público. Pero antes de las instituciones museísticas persiste también, desde la Edad Moderna, un activo coleccionismo particular que desarrolla el sistema de mercado de arte integrado en la economía y confiere a la obra un valor comercial como instrumento de cambio y de inversión.

Desde los siglos xv al xviii todos los reyes y destacados nobles de Europa crearon magníficas colecciones de arte, que constituyeron el núcleo principal de los actuales grandes museos estatales, que custodian un patrimonio cultural que refleja el desarrollo de nuestra civilización.

Desde el siglo xviii, desde los salones parisinos, se empieza a producir una revolución que rompe para el arte el cerco al que palacios e iglesias venían sometiendo. El arte se conecta abiertamente con el público en general y el coleccionismo deviene en un fenómeno privado y burgués que mantiene los mismos objetivos de disfrute estético, conservación y manifestación de poder y riqueza perseguidos por el coleccionista.

Aparece una nueva dimensión del mundo del arte más social, más cercana a la calle, al individuo, al mercado. Aparecen los críticos y los marchantes, que, junto con el coleccionista, se convierten en árbitros y prescriptores de cómo se debe percibir el arte. Sus decisiones determinan la fortuna de los artistas y el gusto y las tendencias artísticas.

En conclusión, existe una nueva aproximación al arte y los nuevos coleccionistas salvaguardan a los artistas y a sus obras.

El concepto de colección es moderno. El término se remonta al siglo xvi, [...] mientras que los de *coleccionista* y *coleccionar*, solo son recogidos oficialmente a partir de fines del siglo xix*.

Todas las definiciones enciclopédicas de *colección* coinciden en resaltar para dicho concepto una serie de elementos comunes que lo distinguen de una acumulación indiscriminada de objetos: la coherencia e individualidad de cada elemento; la misma clase o categoría; las técnicas sistemáticas tendentes hacia su ordenación; y la norma y la elección de un objeto a causa de un valor especial (histórico, estético, raro, científico) que no coincide con su valor o función originales.

Evidentemente, detrás de la *colección* se halla el individuo *coleccionista*, que recoge un objeto considerándolo único con el deseo de preservarlo de los efectos destructores del tiempo.

Para el coleccionista el objeto pierde su propia función y utilidad y adquiere un nuevo sentido relacionado con los de su misma clase o categoría, pero también un nuevo valor acorde con la significación que el coleccionista le ha otorgado.

Se da, por lo tanto, un predominio de la actitud contemplativa ante el objeto que deriva en una *función expositiva* del mismo y de la colección en detrimento de su utilidad y la función para la que fue creado.

El museo público consolida la pérdida de contextos, funciones y valores de los objetos y establece un consenso social referido a las nuevas significaciones estéticas e intelectuales otorgadas por el coleccionista privado a esos objetos. Es lo que constituye las prácticas museográficas.

* José Luis CANO DE GARDOQUI GARCÍA, *Tesoros y Colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.

En esa actitud de *contemplación* es donde se establecen los referentes modernos de las condiciones ideales entre objeto y espectador y el valor fundamental adquirido por el objeto.

Es decir, todas las piezas poseen una característica común: una manifiesta ausencia de la utilidad que tuvieron antes de su llegada al coleccionista y, a la inversa, reciben una nueva utilidad fundamentada en su ofrecimiento a la contemplación.

De esta manera, la constitución de una colección particular o de un museo contribuye a la pérdida de las funciones, usos y destinos iniciales que los objetos, hoy considerados artísticos, tuvieron a los ojos de sus creadores y de los que los usaron.

La estimación por la obra de arte quedaba reservada en los siglos *xvi*, *xvii* y *xviii* a una minoría privilegiada, detentadora del poder y la riqueza.

No existía posibilidad, ni para el pueblo ni para las clases medias, de acceder al contenido de las colecciones de arte profano moderno, de antigüedades y curiosidades exóticas, constituidas en el curso de estos siglos por las clases dominantes. En el siglo *xviii*, sobre todo en su segunda mitad, se observará una presión continuada, ejercida por las clases medias intelectuales —sabios, escritores, eruditos, artistas, etc.— para el libre acceso a estos ámbitos restringidos tan necesarios para su actividad profesional. Esta presión será recogida por las clases privilegiadas y los nacientes Estados modernos, dando lugar a la creación de *colecciones públicas* en las que el arte, la obra de arte, no va a ser entendida únicamente como un valor pedagógico y político extendido a toda la población, sino también como un valor espiritual en el sentido de su apreciación histórica y, sobre todo, estética; valor que es el mismo en torno al cual se había venido conformando desde el siglo *xv* el concepto moderno de *colección*.

Por lo general, las obras de arte del pasado, en la Antigüedad y la Edad Media no tuvieron la consideración estética que en la actualidad otorgamos al objeto artístico.

Los objetos que en la actualidad denominamos *obras de arte* fueron apreciados, en principio, en función de la riqueza o calidad de su material, más tarde por la elaboración artesanal y, también, por las diversas funciones asignadas a dichas piezas: funerarias, mágicas, religiosas, testimoniales, decorativas, ideológicas, políticas, etc. Sin olvidar que siempre puede darse, al mismo tiempo, una estimación sensible y estética del objeto por su carácter exótico.

Esta actitud excepcional hacia las obras de arte, en concreto las de origen griego de época clásica, es compartida por Roma como resultado de expolios y botines de guerra.

Comenzó entonces a extenderse entre los romanos un gusto por coleccionar objetos de origen griego de los periodos clásico y helenístico que se manifestaba en la selección y exposición de los mismos en el ámbito de las villas privadas. Se puede hablar de notables colecciones particulares motivadas no solo por el deseo de ostentar poder y riqueza sino también por la admiración artística e intelectual por el mundo griego. Aspectos compartidos por el coleccionismo moderno.

En la Edad Media, los reyes, representantes de algo invisible: el poder de Dios en la tierra, se rodean en tumbas, santuarios, templos y palacios de todo un conjunto de objetos de variada naturaleza para, de alguna manera, hacer tangible la trascendencia de su papel. Acumulan piedras preciosas no solo por su valor sino también por sus tradicionales cualidades sobrenaturales y mágicas, objetos antiguos que manteniendo su utilidad adquieren un carácter litúrgico (cálices), objetos misteriosos y curativos (antídotos y remedios), objetos religiosos (imágenes y relicarios), objetos exóticos... Todo ello para afianzar la magnificencia del soberano ligándolo con lo maravilloso y extraordinario propio de la mentalidad medieval.

Realmente, los comienzos del coleccionismo artístico moderno tienen su origen en la sociedad de la Baja Edad Media, profundamente marcada por la religiosidad.

Pero las intenciones litúrgicas comienzan a ceder paso a partir del siglo *xiv* a las intenciones políticas en el seno de las residencias y palacios de las cortes principescas, fortalecidas con la aparición en el siglo *xv* de los primeros signos de cultura humanística.

En el siglo xv español se puede hablar de un coleccionismo *de transición*, donde el paso de la acumulación de objetos de manera pública y conceptualmente medieval va cediendo paso de forma progresiva a la laicidad e individualismo de los monarcas, que, en su ámbito privado, construyen sus «cámaras del tesoro» para disfrutar de los objetos almacenados en función de sus motivaciones personales: estéticas, devocionales, curiosidades, etc.

Lo que sí será determinante en el aprecio social por la «obra de arte» es el cambio en los estratos sociales. De una sociedad donde la riqueza procede únicamente de las labores de la explotación de la tierra y el poder se concentra en la aristocracia civil y militar y en las grandes comunidades religiosas, que capitalizaban la producción artística, se va evolucionando a una modificación sensible en el orden del reparto de riquezas resultado de gremios, artesanos y hombres de negocios que, en el deseo de emular a la aristocracia, encargan obras de arte como una forma de expresar su poder económico y también por la satisfacción de disfrutarlas.

En el transcurso del siglo xv mecenazgo y coleccionismo son los instrumentos idóneos en la consecución de la dignidad política.

El mecenazgo se hace, pues, más activo, por la difusión en capas sociales cada vez más amplias de ciertas prácticas y aficiones reservadas hasta entonces a la alta aristocracia, y la pintura va adquiriendo una mayor importancia incorporando asuntos del gusto de estos nuevos públicos: escenas domésticas, vida en las ciudades, asuntos amorosos, retratos familiares, incluso los formatos más pequeños son también un reflejo de estos nuevos «clientes». El mercado empieza a vislumbrarse en calidades, gustos y tamaños.

En el siglo xv encontramos lo que podríamos considerar como primeras colecciones modernas que contienen abundantes muestras de pintura, como la de Margarita de Austria en los Países Bajos y la de Isabel la Católica, cuya inicial galería de retratos y el conjunto de pinturas flamencas acumulado —460 obras entre tablas, lienzos y pergaminos— muestran un avance decidido hacia los planteamientos del coleccionismo pictórico del siglo xvii. Si bien, tanto en la de Margarita como en la de Isabel, la función devocional se superpone a la puramente estética.

Desde el siglo xv, el establecimiento de una creciente relación íntima y personal con los objetos viene dado en buena medida por la adecuación de las piezas, en forma y contenido, a las necesidades y objetivos de su poseedor: reducción de tamaño, movilidad, presencia de temas y detalles relativos a la persona del propietario, etc.

Algo muy importante en la predominancia de la pintura en el Renacimiento es el descubrimiento de la pintura de caballete, que se impone sobre brocados, tapices y frescos murales y que inspira la aparición de los espacios llamados «galerías» en los palacios cuyo uso no era otro que la exhibición de pinturas.

La mentalidad renacentista, consistente en una nueva concepción del hombre, del espacio, de las formas y del mundo, da pie a un coleccionismo que es el exponente de la cultura humanista y de la curiosidad, que reverencia el arte clásico como testimonio de la humanidad y que se expande desde Italia a lo largo del xvi. Obliga a las cortes y oligarquías europeas a dar muestra de sus gustos artísticos e intereses científicos, fueran reales o simulados, en el ámbito de los nuevos dominios del conocimiento. Las colecciones se consideran la proyección de una imagen determinada de la persona, con la expresión de una conciencia particular de poder y son su símbolo de expresión.

Esta llamada «cultura de la curiosidad», dominante en los siglos xvi y xvii, es enciclopédica y abarca el anhelo por dominar la Naturaleza y el ansia de conocimiento desde una perspectiva que podríamos considerar precientífica.

Aquellas cámaras de tesoros medievales se irán transformando en «gabinetes de curiosidades», «estudiolos», que posteriormente devendrán en las «cámaras de maravillas» en los siglos xvi y xvii. Todos ellos refugios íntimos, que responden al interés de sus propietarios, donde se almacenan objetos curiosos por su antigüedad, su escasez, su referencia histórica, su valor artístico... tanto si son producidos por la Naturaleza como si fueron producto del hombre.

En España un buen ejemplo es el de Fernando de Aragón, que integra en su palacio de Valencia los tres elementos característicos de la reflexión humanista: *estudiolo*, biblioteca y armería. En el primero domina el interés científico con la presencia de globus mundi, cartas de navegar, cuadrantes, etc., junto a retratos de sus antepasados.

Las pertenencias del Emperador Carlos V configuran también un universo coleccionista abierto, tanto a los intereses humanistas, como a los propios del coleccionismo ecléctico manierista. El culto al exotismo alcanza su máximo grado en la abundancia de obras cuya procedencia es el Nuevo Mundo, como piezas del tesoro de Moctezuma. Las armas, los instrumentos astronómicos y cartográficos responden en buena medida a un componente práctico acorde con la actividad viajera del Emperador. En cuanto a la pintura, sus gustos aún reflejan un interés predominante por lo religioso. Pero, también, una dicotomía entre la pintura italiana y la flamenca que consolidará su hijo Felipe II —Van Eyck, Van der Weyden, Tiziano— y que culminará Felipe IV.

En el caso de Felipe II, el palacio de El Pardo es muestra de su afición por la pintura, que en su vertiente religiosa adquiere un preponderante papel al servicio de la contrarreforma; en el Alcázar de Madrid se articulan las ramas del conocimiento cosmológico más destacadas de la época (armería, guardajoyas,..) y en la Biblioteca de El Escorial se constituye un gabinete de conocimiento científico. La corte de Felipe II, por sus colecciones de arte, se convierte en referencia para las cortes europeas como símbolo de poder y de prestigio político, cultural y social.

Es curioso observar que aunque en la pintura del siglo *xvi* se conservan los tradicionales valores devocionales, el refinamiento cultural de algunos grupos sociales, como la nobleza cortesana madrileña, favorece la presencia de cuadros de tema profano: retratos familiares y de personajes ilustres, bodegones y naturalezas muertas, vistas de ciudades, pintura mitológica, etc.

En cualquier caso, no será hasta el siglo *xvii* cuando el arte, y la pintura en concreto, comience a ser reconocido con valor en sí mismo, desde el punto de vista de la propiedad y riqueza personal, así como por su sentido interpretativo de la sociedad y su cultura.

En el *xvii* el sentido de la colección reside, en buena medida, en el momento de su exhibición. Y este innegable afán ostentoso barroco queda cumplimentado en el espacio público y accesible de las grandes galerías palaciegas.

En España los miembros más significados de la alta nobleza cortesana multiplican ahora sus afanes coleccionistas y los orientan hacia la pintura, especialidad que bajo el reinado de Felipe IV eclipsa todas las demás formas de coleccionismo.

Felipe IV, rey culto por antonomasia, literato, poeta, prosista, comediógrafo, abandona pronto la política en manos de sus validos para dedicarse por entero a su auténtica pasión por las bellas artes, en la que el coleccionismo de pintura, por encima de otras prácticas, deviene en ocupación favorita.

A la muerte de Felipe IV, la pinacoteca real se convierte, en cantidad y en calidad, en la más grande de su tiempo. Los inventarios arrojan la posesión de cerca de 3000 cuadros dispuestos en diversos escenarios. En el Alcázar de Madrid y en el palacio del Buen Retiro se dan cita las pinturas de tema religioso y profano; mientras, en la Torre de la Parada, los retratos reales, los de enanos y bufones de la corte y las escenas de caza y animales de Velázquez coexisten con los ciclos mitológicos del taller de Rubens. Por su parte, los cuadros del Monasterio de El Escorial corresponden exclusivamente a un orden temático religioso.

El Alcázar irá adquiriendo en este sentido un marcado carácter de galería de pinturas y de museo de la Monarquía.

El gusto del Rey, en línea con la tradición familiar, va decantándose hacia el arte italiano y flamenco pero incorporando también a los artistas contemporáneos, sin olvidar a los nuevos valores españoles encarnados por Velázquez, que se convierte en su asesor y conservador de sus colecciones.

La cultura del siglo *xvii* concede a la pintura una importancia singular como el medio idóneo para reflejar los intereses y preocupaciones de los hombres y mujeres de la época. A través de las imágenes aprenden normas de conducta y modelos de comportamiento; es decir, asumen el lugar que les está reservado en el orden social.

Por otra parte, la pintura no es cara. Aumentan las colecciones cortesanas que obedecen al gusto personal. Pero la buena pintura, además de su valor material, aparece revestida de cualidades intelectuales. Es un producto cultural cuya posesión y conocimiento se convierte en objetivo de los monarcas absolutos, considerados a sí mis-

mos como promotores del progreso cultural. Este gusto cortesano se proyecta *hacia* la pintura italiana del siglo xvi, *Cinquecento*, particularmente la veneciana.

Los pintores se benefician de la carga intelectual que subyace en todas estas prácticas y debates. Son conscientes de la novedad que entraña su calidad intelectual, no solo a la hora de demostrar, como peritos, los conocimientos técnicos propios de su oficio, sino también como poseedores de una *individualidad*, en algunos casos considerada como *genial*, que ya observa rasgos de modernidad, a la vez que la demostración de conocimientos artísticos se convierte en auténtica necesidad entre las clases altas y medias intelectuales.

Uno de los efectos más destacables de la pasión por la pintura en el xvii es el desarrollo del mercado de arte, como resultado de la progresiva conversión de la obra de arte en *objeto artístico* y, por lo tanto, su consecuente entrada en el tráfico mercantil de compraventa. Aquí resulta ser motor fundamental el coleccionismo cortesano. Monarca, príncipes y nobles tienen plena noción de los valores económicos del arte intensificados por la ley de la oferta y la demanda.

Algunos acontecimientos de esta época fomentarán el desarrollo del mercado del arte. El deterioro de la economía veneciana, que hace de Venecia y su pintura el centro predilecto de las ambiciones de los grandes coleccionistas; la guerra civil inglesa, que, con la decapitación de Carlos I —influenciado por Felipe II reuniría una colección de más de 1500 cuadros—, da lugar a «la almoneda de la Commonwealth» en Londres, poniendo a disposición de compradores ingleses y continentales esa fabulosa colección. Mientras que la crisis económica de la Corte Vaticana, que tras la magnificencia y el lujo del primer Barroco, se ve obligada a dar paso a Francia en la vanguardia de la cultura europea en la dirección de la educación, del gusto y de la moda.

Pero la dispersión trajo también consigo rasgos positivos, pues permitió para las obras de arte un grado de difusión desconocido hasta entonces que, en el transcurso del siglo xviii, iría adquiriendo enorme influencia en el desarrollo de nuevas corrientes estéticas y en la internacionalización de la práctica artística.

Aunque el mercado artístico del siglo xvii dista mucho de constituir una red tan organizada e institucionalizada como la actual (aún no había casas de subastas), en Flandes y Holanda se sientan las bases de los roles actuales. Las compras se realizan por medio de agentes o representantes, la mayor parte de ellos son los propios pintores como expertos familiarizados con las técnicas, la conservación, el estilo de los grandes maestros, la autenticidad de la obra.

En definitiva, podemos afirmar que es en el siglo xvii cuando se asientan las bases teóricas y prácticas del moderno coleccionismo artístico.

Durante la preponderancia política de la monarquía absolutista francesa, la pintura, el arte, crece en su consideración como atributo necesario del gran monarca, pero lamentablemente lo hace en detrimento del aprecio de su valor artístico, lo que hace que en la colección real francesa las razones de estado pesen más que las artísticas.

Socialmente, junto a la incipiente autoestima y pujanza de la burguesía, surge una nueva concepción racionalista del mundo materializada durante el siglo xviii en el espíritu enciclopedista, que procura la segunda gran tendencia en el contexto del coleccionismo de la época. Es el denominado coleccionismo erudito, que se reorienta hacia el racionalismo científico desde un punto de vista pedagógico con consecuencias políticas y culturales.

El creciente ascenso de la burguesía en los campos económico y político se traslada por esta época al deseo de controlar estos bienes culturales, propiciando una intervención de los poderes públicos sobre aquellos y, en definitiva, consolidando una nítida distinción entre la conservación privada y pública de una colección. Ello determina la creación de los primeros museos públicos.

En la Francia de la segunda mitad del siglo xix, en una sociedad moderna, tecnicista y competitiva, la obra de arte se ha transformado en una mercancía con un valor de cambio, en un objeto de especulación y estos valores se imprimen sobre el artista y su producción. A fin de solventar tal ambigüedad, de llegar a ocupar el artista un papel protagonista en la sociedad y, en pura lógica, tratar de conseguir provecho de la venta de su obra, se verá como absolutamente necesaria la creación de una política promocional adecuada a los nuevos supuestos; por

tanto, basada en la libre iniciativa privada. Nace, pues, un sistema de mercado alternativo al académico donde los marchantes juegan un papel fundamental. En principio, las adquisiciones de arte por parte de coleccionistas no siempre tuvieron un carácter especulativo.

Aunque en la actitud del coleccionista moderno puede hablarse, en general, de aspectos tales como gozo por el arte, deleite y disfrute de los valores estéticos, pronto se observó que, al margen de la posibilidad que se le ofrecía de descubrir y valorar obras y artistas, este sistema de libre mercado daba también lugar a la especulación, siendo el primero en comprar, a bajo precio, obras que en el curso de pocos años podían aumentar considerablemente su valor.

La burguesía se mostraba capaz de reencontrar en la obra de arte valores prácticos y utilitarios, no solo en el sentido económico de una inversión productiva, sino también como símbolo de prestigio, pues la identificación con los movimientos vanguardistas suponía un elemento más de confirmación para aquellos que querían sentirse protagonistas de un mundo que dejaba atrás la vieja aristocracia.

En lo referente al arte antiguo, rareza y escasez, lógicas por el paso del tiempo y por la formación de museos que sustraen al mercado ese tipo de obras, determinan también que su adquisición constituya un valor eficaz de prestigio e inversión. Su demanda se ha prolongado hasta nuestros días y sus cotizaciones millonarias se iniciaron a fines del siglo XIX con la entrada en el escenario del coleccionismo del capital industrial norteamericano motivada, entre otros aspectos, por la necesidad de dotar al país de un patrimonio artístico de importancia similar al europeo.

Actualmente, la producción artística contemporánea es más proclive a la creación constante de nuevos valores en apoyo de una demanda.

Los marchantes, directores de galerías y las propias galerías no son solo puntos de venta y distribución del arte, sino también auténticos centros de producción y de contratos exclusivos.

En cualquier caso, las tendencias suelen ser sustituidas periódicamente por otras, asegurando la ubicación del arte en el orden general del consumo.

Es cierto que hoy siguen vigentes el goce y el interés estético, uno de cuyos componentes fundamentales es la posesión de piezas únicas; posesión que revela la individualidad y el prestigio personal. También el coleccionismo mantiene su papel de medio de difusión y educación artística, máxime cuando las colecciones desembocan en los museos o se abren de forma permanente al público, pero, sin duda, la posibilidad de especulación económica es fundamental a la hora de determinar el desarrollo del coleccionismo artístico.

Mediadoras entre la sociedad y el Estado, las fundaciones constituyen un auténtico mercado cultural mediante la celebración de importantes exposiciones en sus sedes, la formación de colecciones propias, la esponsorización, la donación de fondos, etc.

De alguna forma el actual patronazgo empresarial y fundacional es el heredero de la tradición de mecenazgo sostenido por los centros de riqueza y poder a lo largo de la historia.

En principio, parece concluyente que el público, como categoría anónima e indiferenciada, no posea un peso determinante en el mercado como comprador. Sin embargo, aun no siendo directamente comprador, el público condiciona de forma indirecta el mercado de arte. Bien por su visita a museos y grandes exposiciones, bien como mero vehículo publicitario, la opinión pública contribuye a aumentar las ventas y el prestigio social de los artistas y de sus obras.

En cuanto a los museos, desde la década de los cincuenta del siglo XX, la nueva museología como ciencia social viene impulsando en estos centros la acción de nuevas funciones —investigación, comunicación, difusión— que no solo determina una notable ampliación de la realidad que puede ser museificada, sino que también plantea la necesidad de un mayor acercamiento del museo hacia la sociedad.

La obra de arte adquiere, pues, plena significación por su relación puntual con el lugar donde se dispone. De ahí el énfasis de estos museos en el medio expositivo temporal, a veces como único lenguaje capaz de articular una estrecha relación entre obra-espacio-espectador.

Las Kunsthallen de Europa Central o los White Cube de Nueva York de los años cincuenta y sesenta crearon con ambos modelos un nuevo contexto para obras atrevidas y conceptuales caracterizado por la amplitud y neutralidad de los edificios —naves industriales, escuelas, almacenes, etc.—; todos alejados conscientemente del espacio museístico tradicional, con una intervención museográfica mínima, donde al artista pudiera desplegar total libertad de instalación.

La celeridad de los procesos valorativos en el mercado del arte obliga al museo de arte contemporáneo a reconvertirse en un centro dinámico de cultura, abierto a cualquier novedad desde el punto de vista adquisitivo, expositivo o difusor.

Fuente citada por el autor: José Luis CANO DE GARDOQUI GARCÍA, *Tesoros y Colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001. (Colección «Acceso al saber», Serie «Arte, Arquitectura y Urbanismo»).

III. COLECCIONISMO PÚBLICO, COLECCIONISMO PRIVADO

LA IMAGINACIÓN PÚBLICA DE LAS INSTITUCIONES PRIVADAS*. CIRCA XX, UN EJEMPLO

Alfonso de la Torre

Teórico y crítico de arte, especialista en arte español contemporáneo

* El título es deudor de una afirmación de Manuel Fontán, director de Exposiciones de la Fundación Juan March. FONTÁN DEL JUNCO, Manuel (2008): «La imaginación pública de las instituciones privadas. Para entender la actividad institucional en las artes en la España de los años 80», en DE LA TORRE, Alfonso: *Del futuro al pasado. 30 años del Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 112-143.

Explicar las particularidades del mundo del arte español pasa por referir las dificultades que nuestros artistas han venido teniendo secularmente para dejar oír su voz, un asunto que ya tratamos, con detalle, en otro texto de análisis sobre el coleccionismo en España, desde la conclusión del conflicto civil hasta nuestros días, bajo la dirección de Antonio Bonet Correa¹. En especial en la postguerra, desplazados, cuando no ausentes, los creadores, el título era explícito al analizar el mercado del arte en la actualidad: «De la nada al espectáculo» (2009). Raramente, en lo que concierne a los artistas referidos por la crítica, parecieron penosamente incumplirse, en nuestro caso durante muchas décadas, la tríada de condiciones que habitualmente se ha señalado como idónea para la consolidación de un mercado artístico: la concurrencia estable de museos de arte contemporáneo, medios de comunicación especializados y galerías generadoras de la ilusión contemporánea.

Por eso son capitales —y deben subrayarse— presencias como la de Pilar Citoler (Zaragoza, 1937), temprana coleccionista, mujer-sola-coleccionando en España —repito esta tríada-letanía con frecuencia, por el encuentro de tantas singularidades—, quien, de alguna forma, se inspiraría en Cuenca, la ciudad donde en 1966 abriría nuestro primer museo democrático, el Museo de Arte Abstracto Español, y enclave donde tendría una hermosa casa que conserva.

Citoler ha sido coleccionista desde hace casi cincuenta años y ha estado vinculada a las escasas galerías de ese tiempo: Galería Juana Mordó y Galería Ynguanzo. A partir de mediados los años sesenta, esta mujer vindica la importancia de nuestro arte y colecciona tanto a los artistas de El Paso como a los del llamado Grupo de Cuenca o a los primeros movimientos constructivos de los setenta. Posteriormente permaneció muy atenta a la efervescente «movida madrileña» e incluyó en su colección a numerosos artistas jóvenes, algo que ha sido habitual en su trayectoria coleccionista. Hace poco lo recordábamos en el obituario de Pitty Ynguanzo: «Galerista de realidades magníficas»². Aquí es preciso citar el encuentro con Michel Tapié, el crítico del informalismo y el llamado *arte otro*, que coincidió asesorando a Ynguanzo en los años setenta³.

Aunque su colección ha sido «musealizada», conserva un conjunto de obras que componen la llamada «Nueva Colección Pilar Citoler»⁴ y es un modelo de estudio también por la forma en que, a partir del año 2000, procedió a su visibilización a través de un complejo y diversificado programa de exposiciones que recorrió, hasta su integración en el Gobierno de Aragón (2013), numerosos museos y salas expositivas en España y ha sido objeto de reflexión⁵. Aquí se analiza —con la brevedad requerida— ese proceso, tanto de creación de la colección,

¹ DE LA TORRE, Alfonso (2009): «De la nada al espectáculo: el mercado del arte en España desde 1975», en *La España del Siglo XXI, Volumen V, Literatura y Bellas Artes*, Madrid, Instituto de España-Fundación Sistema, Biblioteca Nueva.

² DE LA TORRE, Alfonso (4/VI/2015): *Pitty Ynguanzo. Galerista de realidades magníficas*, Madrid, ABC.

³ DE LA TORRE, Alfonso (2005): «De Oriente a Occidente pasando por Madrid. Un homenaje al Michel Tapié español», en *Una colección particular. Circa XX*, Cádiz, Diputación de Cádiz, pp. 14-21.

⁴ Mostrada entre 2015 y 2016 su última exposición *Different Orders (Reflexiones en torno a la Nueva Colección Pilar Citoler)*, en el Edificio Mena (Málaga), de la Universidad Internacional de Andalucía.

⁵ Nos referimos a: IGLESIAS, Tania (2013): *Los fondos fotográficos españoles en la Colección Circa XX de Pilar Citoler*, Madrid, Universidad Complutense. (Dirigida por Mónica Carabias).

ZAMBRANO, Sara (2015): *Reflexiones en torno al coleccionismo de arte contemporáneo en España: Pilar Citoler y la colección Circa XX como caso de estudio*, Madrid, Universidad Complutense. (Dirigida por María Dolores Jiménez Blanco).

DE LA GUERRA, Carmen (2016): *Tipología de coleccionismo privado en España 1977-2014- Perfiles de Coleccionistas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. (Dirigida por Francisco Calvo Serraller).

de clásica conservación, como de difusión pública, con lo que se cumple así el interés de cualquier verdadero coleccionista, también hecho público por la *privada* Pilar Citoler: la reversión de su pasión —y las obras coleccionadas— de nuevo a la sociedad. En este punto debe citarse también cómo Citoler ha permanecido atenta al coleccionismo de arte nacional e internacional, y es precisa la mención al coleccionismo del arte hecho por mujeres artistas: estoy pensando en la presencia en su colección de nombres como Ida Applebroog, Carmen Calvo o Nancy Spero, por citar tres de ellos.

Al llegar hasta aquí siempre cito la acertada entrevista que le hizo Judith Benhamou-Huet para el periódico *Les Echos*. Sus contenidos quedaban simbolizados en su título: «Après Franco, l'art avait le goût de la liberté»⁶ (2005); «ella es una anarquista», se cita en la entrevista, refiriendo el aire libre que siempre ha portado la coleccionista, con Franco y sin Franco. Luego, esta misma crítica —una mujer analiza con acierto a otra mujer— la incluiría en un libro fundamental para el coleccionismo en un contexto internacional: *Global collectors-Collectionneurs du monde*⁷ (2008).

En lo referido al trabajo realizado junto a la coleccionista, quizás deba empezar por aquel «personaje bien conocido de la vida madrileña», que comenzó escribiendo Juan Manuel Bonet sobre Citoler⁸. Tras habernos sido presentados por Gerardo Rueda (recordamos a menudo la adquisición en Cuenca, era finales de los ochenta, de una de sus míticas obras, de las más brutas, *Cañamarejo*⁹). Así, en 1999 inicié el trabajo con la coleccionista que consistió, en un primer momento, en la catalogación de todas y cada una de las obras que, en su momento, se aproximaron a las mil quinientas, de lo que se llamó «Circa XX». Catalogación física de las obras (pinturas, esculturas, grabados, fotografía y vídeo), localización en sus diversas ubicaciones nacionales e internacionales, su fotografiado, búsqueda de referencias de obras en publicaciones, exposiciones y clásica catalogación. Construyendo así un gigantesco archivo de imágenes y referencias desde hace ya décadas. Este asunto ya es pasado. O presente y futuro, para la comunidad aragonesa.

Les señalo alguna fecha más. En 2005 se creó su Premio Internacional de Fotografía Contemporánea, que lleva su nombre y ha cumplido nueve ediciones (las tres últimas, bienales), destacando aquí el importante papel institucional de la Universidad de Córdoba y la Junta de Andalucía. En fecha reciente oí a Alberto Anaut¹⁰ decir que «hay un antes y un después en la fotografía española desde la creación de este premio». Se han publicado siete monografías dentro de la colección «El ojo que ves» (de nuevo, en colaboración con las dos instituciones antes citadas y distribuidas por La Fábrica), la última dedicada a un excelso gallego, Vari Caramés.

Sobre la colección Citoler hemos realizado casi una veintena de exposiciones, desde 2002 hasta su llegada a Zaragoza, de las cuales quien firma ha comisariado doce de ellas. De Zaragoza a Zaragoza, por tanto podríamos escribir, viaje de ida y vuelta, puesto que la primera tuvo lugar en su ciudad natal. Otras dos de ellas, por cierto, se pudieron contemplar en Galicia, en 2007, en el café Moderno (Pontevedra, *El ojo que ves-O ollo que ves*) y en la Sala de Exposiciones de Ferrol de la Fundación Caixa Galicia (*No hay arte sin obsesión*, como decía Cesare Pavese, ni coleccionismo, añadiré). Todos estos proyectos expositivos contaron con importantes catálogos, escritos por destacados especialistas en arte contemporáneo.

Así, es posible escribir que el raro y tenaz coleccionismo de Pilar Citoler ha representado, estimamos, un buen ejemplo de tarea esforzada, laboriosa, paciente y, en todo caso, de enorme voluntad social, a sabiendas es ya pública. La coleccionista escribió en 2002:

⁶ BENHAMOU-HUET, Judith (4/III/2005): «Après Franco, l'art avait le goût de la liberté», París, *Les Echos*, nº 19364, p. 6.

⁷ BENHAMOU-HUET, Judith (2008): *Global collectors-Collectionneurs du monde*, París-Bordeos, Éditions Phébus-Éditions Cinq Sens, pp. 102-105.

⁸ BONET, Juan Manuel (2005): «Elogio de una gran colección (y del pequeño formato)», en *Claves de arte*, Córdoba, Universidad de Córdoba y Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí-Puerta Nueva. Reproducido en el catálogo de la exposición *No hay arte sin obsesión* (2007), Cuenca-A Coruña, Fundación Antonio Pérez (Diputación Provincial de Cuenca)-Ayuntamiento de Cuenca-Fundación Caixa Galicia, pp. 79-83.

⁹ El asunto se recuerda en DE LA TORRE, Alfonso (2006): *Gerardo Rueda. Una biografía artística*, Madrid, Ediciones del Umbral.

¹⁰ Director de La Fábrica. Lo refirió en la presentación del libro de Vari Caramés en La Fábrica, Madrid, 9/VI/2015.

CIRCA XX representa una visión, parcial pero a la par testimonial, de lo que sucedía en las galerías españolas entre las décadas sesenta a ochenta, así como en algunas de las más importantes ferias internacionales de arte: Basilea, París, Colonia, Nueva York, etc. La nómina, extensa y plural, fue conformando mi colección en un amplio registro de artistas y estilos aunque sin obedecer a un orden intencionado. La presencia de muchas de las obras responde a lo que era mi círculo de artistas y galerías. Artistas y galerías que fueron, y son, mis amigos y pacientes, seleccionando obras que impactaban mi sensibilidad.

Mi primer encuentro, que podamos calificar «serio» con un cuadro, fue en la Galería Juana Mordó, delante de un óleo de José Caballero, *El andaluz perdido* (1969) [...]. Me lo llevé a casa mientras resonaban las palabras que Rafael Alberti escribía y que figuraban en el programa de mano de la exposición: *Blancos naturales / de un andaluz febril y vagabundo / por espacios perdidos... y además otras cosas / que no he podido ver ni puedo todavía / porque vivo muy lejos...*

De mi cuaderno de notas —sigue diciendo Citoler— entresaco algunas de ellas:

I

El arte adquiere poso, deja sedimento, se consolida y adquiere su verdadera dimensión de testimonio cultural al paso del tiempo.

II

Crear una colección es una forma de concebir la vida, de sentirla, de participar en un entorno que está definiendo los caminos de un orden estético, de una evolución cultural.

Es, también, «hacer camino», grabar en la memoria espiritual la sabiduría de los creadores que a través de sus cuadros te transmiten sus sentimientos, su forma de entender el entorno. Es quedarte con todo ello, llevártelo a casa, mirarlo, meditar y rebosar de emociones.

Es robar al artista parte de su alma, arrebatarle sus pensamientos, entrar en su entramado espiritual, violar su intimidad. Entenderle a través de su plástica, descubrir sus enigmas, desnudarlo...

III

Una colección está llena de misterios, de lecturas imposibles que te incitan al ejercicio de descifrarlas. De imágenes impactantes que marcan elecciones estéticas. Es refugio espiritual que hace que el caminar por la vida sea más ligero¹¹.

Por mi parte, a la pregunta, ¿y ahora qué?, o sea, cuál sería nuestra labor a partir del ingreso de una parte relevante de la colección en un museo..., en una reciente entrevista respondíamos: «Una vez que la colección Circa XX se integra en un museo, por voluntad de la coleccionista: “misión cumplida”, me gusta subrayar en ocasiones»¹². Mas, aunque su colección ha sido sí «musealizada», conserva un conjunto de obras que ha ido creciendo en los últimos años y que componen la llamada, tautológicamente (parece que se nos agotó en este tiempo la imaginación), «Nueva Colección Pilar Citoler» (recordemos la presencia de estas obras en exposiciones como *La construcción social del paisaje*, CAAC, 2015, o la citada muestra *Different Orders*, en Edificio Mena, de la Universidad Internacional de Andalucía).

¹¹ CITOLER, Pilar (2002): «Introducción», en catálogo de la exposición en Ibercaja, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, pp. 11-12. Reproducido en el catálogo de la exposición *Contemporánea-Arte. La luz, la tiniebla, el ámbito y la memoria* (2004), Logroño, Cultural Rioja-Sala Amós Salvador, p. 154.

¹² IGLESIAS, Tania (2013): *Los fondos fotográficos españoles en la Colección Circa XX de Pilar Citoler*, op. cit.

Nuestros archivos compartidos aquel tiempo llevaban esta frase de Giuseppe Panza, que los abría a modo de emblema, pactado con la coleccionista:

No creo ser diferente de los demás. Lo que yo amo puede ser amado por muchas otras personas [...]. Este es el placer más grande. No hay nada más bello que compartir con muchas otras personas este amor. Creo que el don más grande que el arte me está dando es este placer, el placer de ver cuánta gente ama lo que yo amo. Esto es lo más bello¹³.

Antes hemos citado los trabajos universitarios sobre su colección. Ahora otra mención interesante sobre la Colección Citoler es de María Dolores Jiménez Blanco¹⁴:

Entre las más importantes colecciones españolas destaca la Colección Circa XX, que, a su vocación pública, ha sumado también una clara vocación itinerante, mostrándose en sucesivas exposiciones monográficas celebradas tanto en centros de arte contemporáneo de reciente creación como en lugares de gran tradición con una evidente proyección didáctica [...] es una de las colecciones privadas de arte contemporáneo internacional más importantes de nuestro país.

¿Merece el mundo a los coleccionistas?, escribí en una ocasión¹⁵. Sabido es que remedamos la conocida pregunta de Arthur C. Danto sobre si el mundo sería merecedor de la belleza. Pregunta inquietante, muy en la línea de las dudas que, en torno al sentido y objeto del arte, tuvieron lugar en Europa desde la conmoción causada tras la Segunda Guerra Mundial con el descubrimiento del horror de los campos de concentración. Theodor W. Adorno se preguntaba entonces sobre si la poesía, y el arte en general, tenían razón de ser en ese contexto de estupor.

Es en esa realidad, en la del pesimismo de la Europa de los cincuenta, en donde Pilar Citoler inició su formación universitaria. Era una alumna de la decena de universitarias que, frente a noventa varones, comenzaba sus estudios superiores. A veces hemos recordado cómo era la piel de toro de aquellos años. El retrato, si nos fijamos en un año simbólico, 1957, el año del surgimiento de El Paso, es el de un país convulso. En él convive el *bienestar* de la fabricación del primer Seiscientos con la huelga de mineros asturianos. Y la prohibición por decreto del bikini y el slip masculino para el baño. A la par que llega la revuelta en la universidad o la enésima reivindicación de Gibraltar, Sara Montiel graba *El último cuplé*. En el exterior, los rusos han invadido Hungría, y *Laika*, metafísica a la fuerza, se pregunta por el espacio desde el satélite *Sputnik*. La amenaza atómica conmueve a la humanidad y otros hombres «sin piedad» ganan el Óscar. Por primera vez el ser humano tiene consciencia de que sus posibilidades de destrucción son planetarias. Se tiene el sentimiento de que la cultura, supuesta salva guardadora de la barbarie, ha fracasado.

España, aún de la machadiana charanga y pandereta, esta de los cincuenta. Descrita con tino por el poeta Antonio Hernández, «una especie de pseudofolklore, pseudoarte y pseudoliteratura, cayó sobre la piel del toro como un maná de afrecho, corporeizado en toreros, bailaoras, canzonetistas, caricatos... eran los reyes de la época, el sustituto embriagante de una promesa tácita que ya no podía ir hacia Dios por el camino del Imperio»¹⁶. Es el país

¹³ De una entrevista de Christopher Knigh con Giuseppe Panza en Los Ángeles, «Archives of American Art-Smithsonian Institution» (1985), reproducido en *Colección Panza* (1988), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, p. 1972.

¹⁴ JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores (2013): «El coleccionismo de arte y su contexto», *Cuadernos Arte y Mecenazgo*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, nº 2, p. 115.

¹⁵ DE LA TORRE, Alfonso (5/11/2009): «¿Merece el mundo a los coleccionistas?», *Cuadernos, Suplemento Cultural del Diario de Córdoba*, Córdoba, pp. 2-5.

¹⁶ HERNÁNDEZ, Antonio (1978): *Una promoción desheredada: La poética del 50*, Madrid, Ediciones Zero-ZYX.

que se asoma a la ilusión del progreso económico, con extensa miseria, que esos años fotografían Pérez Siquier, Ontañón o Colom. Y estoy pensando en la serie «La Chanca» del primero y en la alegría suburbial del barrio del Raval del último. También la España del estraperlo y prostíbulo, oropel castizo de la Gran Vía madrileña, fotografiada por Catalá-Roca. La España que mira con un ojo hacia el ombligo y otro hacia lo que afuera sucede. La que hace al castizo Pepe Blanco, «limpiabotas con corona de marqués», detestar los festines «que hubo en Roma/ni el menú del Hotel Plaza en Nueva York»... El resto es sabido: cocidito madrileño...

En la formación artística de Pilar Citoler hay que recordar diversos encuentros que han sido capitales —los mencionamos al comienzo—. Quizás uno de los más tempranos tuvo que ver con el único museo de arte contemporáneo que tuvo España hasta la Transición. Me estoy refiriendo al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, creado, por cierto, por otro coleccionista ‘particular’, Fernando Zóbel. Pilar instaló en Cuenca eso que a veces llamamos su particular ‘bolsa de silencio’, el lugar donde hallar un modelo vital, ético, en el que comenzó a formar su generoso sentido coleccionista.

Merece la pena detenernos en este punto y recordarles a los más jóvenes algo por otro lado sencillo de explicar: España no tuvo, hasta llegados los años noventa, museos de arte contemporáneo estatales. Un gran proyecto de Museo Nacional de Arte Contemporáneo, iniciado bajo la dirección de José Luis Fernández del Amo, se frustró y duró apenas seis años de la década de los cincuenta. El Museo de Arte Contemporáneo, erigido en la Ciudad Universitaria, no pudo salvar un escollo de difícil resolución, incluso ahora: no habiendo existido un museo contemporáneo en España, no habría tampoco colecciones y, por tanto, obras de nuestros artistas capitales, y estoy pensando en Picasso o Miró, cuyos cuadros viajarían, para siempre, al mundo internacional. Hay que recordar la historia y mencionar que en julio de 1975, cuando se inaugura el museo antes citado, la comitiva sigue recordando los silbidos de las balas de nuestro glorioso Ejército nacional en los cerros próximos. La exposición de Manolo Millares, un artista fallecido hacía dos años, nuestro artista ético, era obviada por la comitiva. Era lógico: Millares había escrito, en 1959, sobre «los principios renovadores como puños»¹⁷. Tenía el merecido castigo de las huestes oficiales. Recordemos también que no sería hasta 1977 cuando se crearía nuestro primer Ministerio de Cultura.

En Estados Unidos y Europa muchos de los museos de arte contemporáneo fueron fundados en los comienzos del siglo xx, y algunos, como la Tate, a finales del siglo xix. Años de distancia en lo que será un lastre que, desgraciadamente, nos acompañará siempre, tal un estigma secular. Recordemos alguna de las fechas de creación de los museos contemporáneos internacionales: Tate Gallery (Londres, 1897), Museum of Modern Art (Nueva York, 1929), Musée d’Art Moderne (París, 1937), Museo Guggenheim (Nueva York, 1939), Moderna Museet (Estocolmo, 1958) o Centre Georges Pompidou (París, 1969-1977).

Sobre los artistas no es necesario recordar que la guerra civil hispana convirtió nuestro país en un territorio esquilado. El exilio, en América o Europa, o el centrípeto, de provincias a Madrid, fue la única salida para numerosos de nuestros artistas, muchos de ellos acogidos en el Colegio Universitario en París en los cincuenta, a pesar de lo cual su calidad intrínseca logró esquivar territorios e instalarse en los primeros premios en los certámenes internacionales y fueron representados por numerosas galerías extranjeras. El proceso de promoción de nuestros artistas —como les sucediera a Picasso, Miró o Dalí— sucedía así desde fuera hacia dentro como, desgraciadamente, ha sido tan frecuente en el mundo de la cultura contemporánea hispana, una historia de rupturas y fragmentos¹⁸.

¹⁷ «[...] El homúnculo es una consecuencia esperada de la grandísima belleza que puede traslucir el harapo así, puesto al desnudo, en su evidente porquería. La destrucción y el amor corren parejos por espacios y parajes descoyuntados. No importa que el hombre se haya roto si de él emergen rosas de légamos y principios renovadores como puños». MILLARES, Manolo (1959): «El homúnculo en la pintura española actual», *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, Año IV, tomo XIII, nº 37.

¹⁸ DE LA TORRE, Alfonso (2009): «Rupturas y fragmentos», en *Poéticas del siglo XX*. Cartagena, MURAM-Museo Regional de Arte Moderno.

Pilar Citoler era muy consciente de esta penosa situación, que padecía en primera persona. En el desierto artístico de finales de los años sesenta, tuvo que viajar para conocer la realidad del mundo del arte contemporáneo. En su camino se encontró con un personaje fundamental: Michel Tapié. Este, es sabido, fue el creador de mucha de la teoría del arte informal. Acuñador del término de «un arte otro» comprendió, desde una actitud moderna, que el arte carecía de fronteras, puso en *tabula rasa* a los artistas informalistas de Japón, Norteamérica y Europa, y fue el creador, en 1960, de uno de los primeros centros de investigación artística. Nos referimos al International Center of Aesthetic Research (ICAR).

Junto a la amistad con Tapié, hay que citar que el camino coleccionista de Citoler pasó por Europa, a donde acudía con frecuencia para visitar las ferias internacionales, en muchas ocasiones desde su vinculación con la citada pionera galería madrileña Ynguanzo. Su colección tuvo así una mirada en donde no solo había cabida para los mejores ejemplos de nuestro arte sino que ciertos nombres, como De Chirico, Dubuffet, Le Corbusier, Lipchitz, Michaux, Moore, Nicholson o Nolde, tenían su representación en la colección. Esta mirada cosmopolita sobre la realidad artística convirtió su colección en un ejemplo raro de coleccionismo, en el sentido de mirada abierta, surgido desde España. Mujer sola coleccionando en España, la antes llamada «letanía», que repito a menudo para comprender el ejemplo de una mujer radicalmente moderna, que coleccionó en un país situado al margen de los circuitos artísticos utilizando, para ello, tan solo sus recursos profesionales. Pilar Citoler se convertiría, así, en un ejemplo ético de coleccionismo. Habrán, además, de recordarse unas palabras de Manuel Fontán, director de Exposiciones de la Fundación Juan March, que gusto en repetir y que viajan en nuestro título, cuando se refiere a la «imaginación pública» de las instituciones privadas —y coleccionistas, añadimos—, y a la importancia que luego tuvieron durante la Transición.

Todo ello puede apreciarse en su colección, ejemplo de una adecuada interpretación de los orígenes de la vanguardia, una mirada amplia sobre lo que ha sido la historia del arte del siglo xx. El siglo xxi, también tratado en la colección, presta atención a la fotografía y a la videocreación, o eso que llamamos «Ceci n'est pas une photographie», un discurso coherente y muy contemporáneo en el que se subraya el hondo conocimiento de cómo la historia del arte es, siguiendo a Pavese, una historia de obsesiones.

Y, en este punto, comparto un poema acrónimo que escribí sobre Pilar, coleccionista, recordando su primera compra, aquel cuadro-círculo de José Caballero, el primero que adquirió y que, simbólicamente, comenzaba su colección¹⁹:

Círculo tiene el cuadro que lleva en su mente. (Círculo y Eterno en su centro).
Iluminación y fuego, lago de nieve y huella. También signo de espada antigua.
Reloj, también, que nunca se detendrá.
Comienza noviembre y su tópico otoño. Es 1970 y llegó la hora de la verdad.
Andante y alegre: la música ha comenzado. Música frenética, por cierto.
Xilófono que clin-clon no se detendrá.
X (equis): enigma resuelto y luz. Mucha luz que (hemos dicho) es Dios.

¹⁹ DE LA TORRE, Alfonso (2005): *Alfonso de la Torre a Pilar Citoler. Con ocasión del Premio al coleccionismo privado ARCO'05. Madrid, 9 de febrero de 2005. Recuerdo de un día de 1970 (4-30 noviembre) en que Pilar Citoler decide adquirir la obra de José Caballero "El andaluz perdido", 1969 en la Galería Juana Mordó de Madrid.*

IV. A PAIXÓN DE COLECCIONAR

**EL COLECCIONISMO ACTIVISTA
VERSUS LA ACUMULACIÓN DE BIENES**

Gabriel Pérez-Barreiro

Director y comisario jefe de la
Colección Patricia Phelps de Cisneros

Hoy quisiera empezar con algunas reflexiones sobre diferentes modos de coleccionismo y, luego, pasaré a presentar la Colección Patricia Phelps de Cisneros como un caso de estudio que quizás nos ayude a elaborar algunas de estas cuestiones, sobre todo en el contexto iberoamericano.

Empecemos con una cita de Patricia Cisneros que creo que viene muy al caso para el tema de hoy: «la palabra coleccionista tiene la desafortunada connotación, por lo menos para mí, de sentido de privilegio colonial: la idea de que el territorio cultural está a disposición de quien quiera tomarlo, de que el placer y el poder de poseer constituyen la esencia de coleccionar»¹. Es cierto que el acto de coleccionar conlleva el acto de poseer, pero ¿de qué otras maneras entonces podríamos acercarnos al coleccionismo más allá de la acumulación de objetos? ¿Qué otros y diferentes perfiles puede abordar? ¿Cuáles serían las otras acciones que definen el coleccionismo y le pueden dar una función más útil y más relevante para toda la sociedad?

Juntar obras de arte es crear significados, contextos, narrativas, puntos de vista, vínculos y relaciones. Sea en el taller, la galería, el museo o la casa, el discurso se genera por las cercanías y distancias entre determinadas obras de arte. El acto de coleccionar es, en ese sentido, pariente muy cercano, por no decir el antepasado directo, de lo que hoy llamamos curaduría o comisariado. Al elegir esta y no otra obra, estamos ejerciendo un juicio, una afirmación, una necesidad de significado. Visto de esta manera, podría adaptar una buena frase que me dijo una vez un artista para declarar que el coleccionismo no son las obras en sí, sino el espacio entre ellas.

El coleccionismo tiene dos características de igual importancia: primero existe el objeto, la obra, el patrimonio, la cosa, sin la cual no hay colección posible. El coleccionista identifica y elige un determinado objeto por encima de otro, y lo cuida. Al hacer esto, lo protege del descuido, del abandono y del deterioro. Pero la otra operación es darle sentido, contexto, una lectura posible. En la primera parte se trata sobre todo del aspecto tangible y físico de la obra, y en la segunda de su carácter intangible, y ambos aspectos generan sus obligaciones para quien colecciona.

No nos debe de sorprender esta relación, pues el arte en su esencia es el diálogo entre estos dos factores: una cosa que genera un *sentido*. Son varios los actores que participan en esta generación de sentido: el artista, la academia, la galería, el museo, pero el coleccionista muchas veces es el primero en articular estas relaciones de manera sistemática. En muchos casos la colección particular es previa al museo. No debemos olvidar que el concepto de museo nace bajo el ímpetu político de volver público un patrimonio privado, un proceso que arranca en la Revolución Francesa. Nuestras grandes colecciones: el Louvre, el Prado, el Hermitage están para siempre marcadas por su origen en el coleccionismo privado o de la realeza, donde se establecieron los gustos y las narrativas que en gran medida seguimos respetando, a pesar de las funciones radicalmente diferentes que tienen hoy los museos públicos. La idea de que el museo forme su *propia* colección es bastante nueva y, dadas las condiciones actuales del mercado y de la sociedad civil, habría que ver cuál es su destino. (Este es un tema que merece un largo análisis).

Existen tantos diferentes tipos de coleccionistas como existen formas de ser en el mundo. Hay quien colecciona por estatus, por presión social, por querer ser dueño de ese *je ne sais quoi* que proporciona una obra de arte de un autor famoso en tu pared o en tu oficina. Coleccionar de esa manera significa aceptar pasivamente las reglas de juego, aceptar los valores establecidos por otros y apoyarse en el consenso. De esta manera se hacen muchas

¹ <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/coleccionista-¿qué-hay-en-una-palabra?>

colecciones y es por ello que, estemos donde estemos en el mundo, nos vamos a encontrar con las mismas obras, el mismo repertorio de nombres que, al ser caros y famosos, curiosamente generan un sentido de satisfacción en quien lo compra y, más tristemente, en quien las mira. Y cuando la colección es corporativa o hecha por consenso, más probabilidad hay de que su contenido sea este mismo.

El coleccionar de esta manera significa delegar toda la creación de valor a otros: a las galerías, a los críticos, a los políticos, a los curadores. A este tipo de coleccionista se le limita su campo de acción a la simple firma del cheque para reforzar esos valores. Ojo que no digo que sea malo que el dinero circule en el sistema del arte, pues de eso viven muchos artistas y otros, pero, como forma de coleccionar, se trata de una operación tan limitada como segura (en el mal sentido).

En el otro extremo tenemos al coleccionista activista, al que vive intensamente su colección, que ve en ella una forma de relacionarse con el mundo y con el conocimiento. Para este coleccionista es una prioridad poder formar su propia opinión, aunque sea a contra corriente. Pasa su tiempo libre estudiando más sobre los artistas que le interesan e invierte no solo en su colección sino en su propia formación también. Las colecciones que se forman de esta manera muchas veces existen antes que los libros y las exposiciones sobre los mismos temas. Pensemos por ejemplo en las colecciones de Sergei Shchukin or Walter Arensburg y su importancia para lo que hoy entendemos como el arte de vanguardia.

En algunos casos estos coleccionistas optan por crear sus propios museos para poder divulgar y preservar sus ideales. Algunos ejemplos podrían ser la colección Barnes en Filadelfia, creada por un médico bajo controles estrictos para poder fungir de una especie de escuela alternativa, pero que hoy es una de las colecciones más importantes de arte impresionista y moderno en el mundo. Otros ejemplos son el Museo Rubin, dedicado al arte tibetano e himalayano; la colección Menil, que articula una delicada relación entre objetos de diferentes culturas y tiempos bajo un concepto de espiritualidad común, y así hay numerosos ejemplos.

También hay colecciones que ayudan a redefinir el propio acto de coleccionar. Un buen caso sería la Fundación DIA, que tiene como misión coleccionar y preservar obras en formatos difíciles como «Spiral Jetty» de Smithson o «Lightning Fields» de Walter de María, obras cuyo mantenimiento involucra todo un paisaje y un ecosistema. Otro caso sería Seth Siegelaub, una persona que ayudó a entender y organizar el arte conceptual de una manera dinámica. Estos ejemplos indican además un factor importante para el coleccionista de arte contemporáneo, que es la posibilidad de poder comisionar obras o de apoyar su creación de otras maneras.

Entonces al que llamamos coleccionista activista tiene el deseo de ir más allá de la compra del objeto. Su coleccionismo se define por un conjunto de acciones en torno al arte, no solo su adquisición. Generalmente es una persona que pasa más tiempo en los talleres con los artistas y en las bibliotecas que en las ferias de arte, y apoya esas acciones que ayudan a dar sentido a su colección, sean publicaciones, becas o documentación, al considerar que todo esto hace parte del vivir con el arte y con las ideas.

Ahora quisiera pasar al caso de la Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC), una colección privada pero con carácter público, y creo que ese tema de lo público y lo privado en el coleccionismo es algo que debemos discutir más a fondo. La colección se inicia en la década de los 70, pero empieza a ganar el cuerpo y la importancia que tiene hoy a partir de mediados de los 90. El foco de la colección es el arte iberoamericano y su misión es dar a conocer las contribuciones de Latinoamérica al arte global. Digo misión, porque es importante que más allá del gusto (que es un factor fundamental en cualquier colección), la CPPC nace con una misión institucional, un deseo de cambio y de educación.

Para entender la CPPC es importante entender la situación del arte latinoamericano en su percepción internacional. Hasta hace relativamente poco, el arte latinoamericano sufría de un estereotipo muy fuerte que correspondía exactamente a una visión negativa de esas culturas. En Estados Unidos y Europa principalmente, la imagen popular era de un continente exótico, pintoresco, pasional pero no demasiado importante y, desde luego, irrelevante

para la cultura occidental. Este estereotipo de lo exótico se veía perfectamente reflejado en la obra de los pocos artistas que circulaban: Fernando Botero, Frida Kahlo, Diego Rivera, etc. Para quien conocía la historia del arte de esta región, esto representaba no solo un recorte muy limitado de la rica producción cultural, sino que correspondía a una visión dependiente, una oposición binaria a un supuesto arte del norte racional y sofisticado. Para poder ayudar a combatir esta imagen, la CPPC tenía un doble frente: por una parte, reunir una colección de obras que pudiera contar *otra* historia de manera rica, diversa y matizada; y, por otra, una serie de acciones de apoyo y de generación de conocimiento para poder crear un contexto posible de lectura de estas obras. Es decir, un patrimonio tangible y una serie de acciones intangibles.

Empecemos entonces por la colección (la parte tangible) en sí. La CPPC reúne cinco colecciones específicas, cada una con su razón de ser y su coherencia interna: Orinoco, colonial, artistas viajeros, arte moderno y arte contemporáneo. Vistas en conjunto, estas colecciones narran una historia compleja e interrelacionada del desarrollo de la cultura material iberoamericana desde sus habitantes originales hasta el arte más joven.

Esta sería entonces la parte tangible de la colección, su patrimonio físico. Al reunir esta colección, una de las preguntas más frecuentes que se hace es por qué no construir un museo, ya que estamos en una época en la que los museos privados parecen estar de moda. Para responder esta pregunta habría que volver a la misión de la colección: la integración del arte latinoamericano en un contexto global. Ante la opción de hacer un museo latinoamericano en algún lugar (y ¿cuál lugar? sería la siguiente pregunta), la colección viaja a los lugares donde pueda ser más útil. De esta manera se multiplican las posibilidades de diferentes lecturas y contextos para las obras, sea en exposiciones de la colección o en préstamos. En algunos casos, se hace un préstamo a largo plazo, como se pudo ver en el Museo Reina Sofía, el Museum of Fine Arts Boston o la Getty. Al estar en movimiento se multiplican exponencialmente las posibilidades de lectura de las obras, y por lo tanto su efectividad para intervenir y adaptar narrativas y juicios. Una colección bien cuidada, documentada y disponible también ayuda mucho al trabajo de comisario, que no siempre tiene el conocimiento ni la posibilidad de viajar lo suficiente como para incluir al arte latinoamericano en sus proyectos.

Ya que estamos en Santiago de Compostela, no puedo dejar de mencionar la exposición de la colección Orinoco que se organizó aquí en el Museo Gaiás/Cidade da Cultura en el 2013 bajo el título *Orinoco: Viaxe a un mundo perdido*, y que permitió establecer un diálogo entre las culturas autóctonas del Amazonas y la arqueología gallega en torno a la vida fluvial y su cultura. Es un buen ejemplo de cómo la colección puede acumular nuevas lecturas y permitir otras perspectivas por donde viaje.

Más allá de la política de préstamos, la CPPC apoya la generación de conocimiento de diferentes maneras. Una serie de publicaciones han ayudado a documentar y divulgar diferentes aspectos de la cultura latinoamericana, más recientemente a través de un proyecto de publicar conversaciones con artistas e intelectuales latinoamericanos que lleva más de diez títulos. Un programa de becas apoya la formación de profesionales: artistas, comisarios, académicos. Y se trabaja con diferentes instituciones a largo plazo para poder incorporar el arte latinoamericano de manera orgánica a sus programas, entre ellos el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo Reina Sofía de Madrid, además del Museo de Arte Moderno y el Bard Graduate Center de Nueva York.

El proyecto más reciente de la CPPC es la creación de un sitio web (coleccionciscneros.org), que no solo incluye información sobre la colección y sus actividades sino que sirve de foro de debate y de pensamiento sobre nuestro campo profesional. La web nos permite repensar el público de la colección y atender a públicos muy diversos simultáneamente. Ante esa decisión original de no construir un museo tangible, hoy la web nos permite pensar esa idea de un museo sin paredes, un museo de lo intangible.

V. O MERCADO DA ARTE

ARCOmadrid COMO HERRAMIENTA PARA EL COLECCIONISMO

Carlos Urroz

Director de ARCOmadrid

El 10 de febrero de 1982 abrió sus puertas por primera vez la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO), en el Palacio de Exposiciones del Paseo de la Castellana en Madrid. La apertura fue posible tras un intenso trabajo realizado desde 1979. La iniciativa, que en un primer momento fue mirada con incredulidad y escepticismo, fue impulsada por Francisco Sanuy, primer director de IFEMA, y Adrián Piera, presidente de la Institución Ferial y de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid, con la colaboración de Rosina Gómez-Baeza, encargada del área de desarrollo de nuevos proyectos feriales. Tras armonizar los intereses de todas las partes implicadas, y estando ya al frente de la Dirección de Ifema Manuel Coronado, vio la luz esta nueva feria de arte que estuvo dirigida en su primera etapa por la galerista sevillana Juana de Aizpuru, hasta el año 1986.

En su primera edición participaron en ARCO un total 364 artistas a través de 90 galerías, de las cuales 62 fueron nacionales y 28 extranjeras. La modesta participación foránea se ha ido consolidando con el paso de los años y ha hecho que la feria sea hoy en día un evento de claro peso internacional. En su comienzo la feria hizo, en cuanto a contenidos, una apuesta segura por los clásicos españoles y, por otra parte, asumió el riesgo de presentar a las nuevas revelaciones, propiciando un encuentro con el arte internacional que estaba más de moda en Europa en ese momento, la pintura alemana e italiana, además de mostrar pinturas, esculturas, fotografías y otras creaciones plásticas. ARCO fue ya desde ese momento un espacio para el diálogo y creó un punto de encuentro para los pensadores, creadores, coleccionistas, críticos y galeristas. En el marco de la feria se celebró un simposio sobre arte contemporáneo en el que participaron figuras de renombre internacional como Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva, Rudi Fuchs, Alexandre Cirici Pellicer, Marcellin Peynet, Lucio Amelio, Lázaro Góizer y Bárbara Rose. A los destacados nombres del mundo del arte se sumaron personalidades de la política, la economía y de otros ámbitos culturales. El número de particulares que acudió fue sorprendente ya que las 25 000 entradas que se contabilizaron superaron las expectativas de público que se había marcado la feria.

Arco 82 fue el detonante de una apuesta fuerte y decidida por la consolidación del mercado del arte en España, tanto para reclamar medidas legales que lo favorecieran, tal como se hizo en la primera edición, en la que se promovió la supresión del impuesto de lujo, que gravaba en la época la adquisición de obras de arte con un 22,5 %; como para impulsar la presencia de los mejores coleccionistas a nivel internacional. En este tiempo en el que nació ARCO la feria era, en realidad, mucho mayor que lo que constituía y significaba el mercado nacional español de arte contemporáneo. Su función fue la de crear un ambiente que incrementase el interés por el arte contemporáneo y, de alguna manera, contribuyó a ser motor de otras importantes iniciativas como la creación de estructuras fundamentales como el Centro de Arte Reina Sofía, que no abriría sus puertas hasta diez años después del inicio de ARCO. Su nacimiento como institución museística dio cuerpo a la carencia de lugar propio donde albergar los fondos del siglo xx, que se ubicaban en un edificio de la Ciudad Universitaria de Madrid, hasta 1986. El día 27 de mayo de 1988 nació el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía pero no abrió sus puertas al público hasta el 10 de septiembre de 1992.

La presencia de Juana de Aizpuru fue fundamental a la hora no solo de encaminar los primeros pasos de ARCO, sino de poner la feria en pie. Su visión de largo alcance y su dinamismo lograron que abriese sus puertas. A base de viajar mucho, de relacionarse y conocer a sus homólogos de las ferias más importantes del mundo fue abriendo puertas. Logró el apoyo de Adrián Piera y del alcalde Tierno Galván, y consiguió que Ifema y Madrid

albergaran su sueño. Empezó a trabajar a finales del 79 con el propósito de que la primera edición estuviese en marcha en el año 81, pero no fue posible hasta febrero de 1982. Estuvo al frente de ARCO durante seis años.

De Juana puede decirse que fue la verdadera pionera del coleccionismo de arte contemporáneo en España. Desde que abriera su galería en Sevilla en 1970, su labor de mecenazgo y de ayuda, no solo a los jóvenes artistas sino como dinamizadora del arte, ha sido una constante. Pionera entre las pioneras en este campo, promovió y creó becas, fundó la Asociación Española de Galeristas de Arte Contemporáneo, ha comisariado exposiciones, ha formado parte como miembro de comités internacionales y jurado en los concursos más prestigiosos. Su labor está reconocida con numerosas distinciones como la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes, en 1997; el título de Hija Predilecta de Andalucía, en 2011; y de otros países como Francia, que le otorgó el premio de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras en 2008.

Tras la dimisión de Juana de Aizpuru, en 1987, tomó el relevo Rosina Gómez-Baeza, quien llevaba trabajando en Ifema desde 1979 y se encargaba de la dirección para el desarrollo y la gestión, así como de otras ferias. El nuevo equipo directivo y el Comité de Selección reforzaron la continuidad de la feria y retomaron sus fechas originales entre el 12 y el 17 de febrero, ya que el año anterior se había cambiado al mes de abril para que no coincidiera con la feria de Zúrich. El Palacio de Cristal de la Casa de Campo, en los pabellones 10 y 12 del recinto, un total de más de 10 000 metros cuadrados, fueron el escenario en el que se instalaron el total de las 152 galerías participantes, 91 españolas y 61 extranjeras, procedentes de trece países europeos y americanos. Ese año, la nueva Ley del Patrimonio Histórico Español fue una contribución positiva al impulso de la trayectoria de ARCO y a la proyección de su presencia en el panorama artístico.

Las actividades culturales continuaron su proceso de consolidación en el año siguiente y posteriores, y continuaron teniendo lugar iniciativas como Video ARCO, el Encuentro ARCO de Fotografía, Madrid en Vanguardia y los Encuentros Europa/América en el arte contemporáneo. Se convocaron becas como la Beca Banesto, promovida por la entidad bancaria en colaboración con la Asociación de Amigos de ARCO con el objetivo de fortalecer el mecenazgo de los jóvenes creadores.

Los niveles de ventas iban subiendo. El del 88 fue excelente, en consonancia con el clima optimista internacional del mercado del arte y dejaba ver el nacimiento del joven coleccionismo español. Como muestra basta recordar que las cotizaciones de las piezas que se mostraron iban desde los 150 millones de pesetas (más de 900 000 euros) por una obra de Picasso hasta las 15 mil pesetas (90 euros) por las que se podían adquirir varias muestras de obra gráfica. Se batieron récords de ventas, con un volumen de negocio de 1200 millones de pesetas (7 212 000 euros). Dos factores intervinieron conjuntamente, por un lado la calidad de las obras que concurren en una situación de mercado boyante y, por otro, la exención fiscal de la que disfrutaron un año más las piezas que concurrían ya que se suprimió el 33 % del IVA que gravaba obras de arte en aquel momento. Esta trayectoria ascendente se confirmó el año siguiente, 1989. La octava edición de ARCO supone un hito en la historia del certamen al obtenerse los mejores resultados económicos y organizativos de su historia, lo que consolida su presencia definitiva y pone la nota en el crecimiento del mercado del arte en España. Puede decirse que hubo dos factores que aportaron peso a este éxito: la situación económica optimista a nivel mundial y el arduo trabajo de gestión realizado por el equipo gestor de la feria. Las cifras lo dicen todo. Se alcanzó la cota más alta de galerías participantes con 190 salas presentes, de las que 77 eran españolas y 113 extranjeras, con un total de 1200 artistas representados. Desde los grandes de las vanguardias del siglo xx, como Picasso, Matisse, Duchamp o Miró, pasando por autores consagrados del panorama internacional, hasta los jóvenes creadores emergentes del momento.

La marcha ascendente se prolongó al año siguiente, 1990, en el que los medios de comunicación reflejaban el éxito de afluencia con cifras que no se habían contabilizado hasta el momento, como superar el nivel de 142 000 visitantes. También aumentó el número de galerías presentes, 218, de las que 146 eran extranjeras y 72 españolas. Nombres y piezas de artistas internacionales cuyas obras forman parte de los museos, como Francis Bacon,

Sol Lewitt, Jean-Michel Basquiat, Lucio Fontana o Mimmo Paladino, junto con obras maestras de creadores españoles como Eduardo Chillida, Antonio López, el Equipo Crónica, Miquel Barceló o Antoni Tapies colgaron en, al menos, dieciséis stands españoles y extranjeros.

La crisis económica de los noventa marcó también la marcha de ARCO. La recesión se hizo notar manifestándose en la ausencia de muchos coleccionistas norteamericanos y japoneses, habituales en ediciones anteriores, como uno de los signos más claros. El descenso de los visitantes y del volumen de transacciones fueron otras de las realidades constatadas. Pese a los malos momentos de la economía mundial, la feria mantuvo su trayectoria y anotó como dato positivo el final de la especulación exagerada que frenaba a los coleccionistas, lo cual sirvió para clarificar el mercado del arte contemporáneo, situación que repercutió positivamente en la feria.

El 12 de febrero de 1992 abrió sus puertas la XI edición en los modernos recintos del Parque Ferial Juan Carlos I, proyectados por el arquitecto Sáenz de Oiza. Más espacio (14 273 m²) y una infraestructura de mayor calidad sirvieron para acoger a un total de 195 galerías procedentes de 28 países, entre las cuales se encontraban 82 salas españolas. La crisis económica dejaba sentir sus efectos a nivel mundial, pero el ámbito artístico albergaba la esperanza de que la feria madrileña constituyese el primer paso para salir de la depresión. Madrid, entonces Capital Europea de la Cultura, era toda una ebullición de muestras, conferencias y actos culturales, a los que ARCO vino a sumarse como epicentro de la creación artística contemporánea en España. Se celebraron, por sexto año consecutivo, los Encuentros Internacionales en el Arte Contemporáneo, organizados por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes (IETA), además de FotoARCO'92 y VideoARCO, entre otras actividades. Sin embargo, pese al éxito de público, la excepcional oferta de actividades, la amplia selección de artistas españoles de primera línea y la correcta representación de galerías internacionales, tras la clausura de ARCO'92 se sucedieron las críticas. Este hecho junto el déficit originado por la feria minaron las esperanzas de sus organizadores, que se presentaron en la rueda de prensa de clausura desanimados y dispuestos a poner punto final a la celebración del certamen en los años siguientes. La realización de numerosas reuniones y de un estudio entre los galeristas, críticos y demás agentes del mundo del arte consiguió que se mantuviera viva la feria y que pudiera salvar la crisis y seguir adelante. Al año siguiente ARCO regresaba al Pabellón de Cristal de la Casa de Campo, para abrir las puertas, entre el 12 y 17 de febrero, del que pasó a la historia como 'El ARCO de la ilusión'. Galeristas, museos, instituciones, críticos, coleccionistas y creadores apostaron por la permanencia de la feria en el panorama español como una cita que había que defender. IFEMA afrontó la crisis reduciendo la superficie de exposición, pero sin renunciar a los criterios de selección que siempre han caracterizado a la muestra. Con el traslado, el descenso del número de galerías fue notable. Las 133 salas escogidas, 68 nacionales y 65 extranjeras, mostraron su compromiso con el arte. El año siguiente, 1994, la feria mantuvo como sede el Pabellón de Cristal de la Casa de Campo, siendo la última vez que iba a celebrarse en dichos recintos feriales. El número de galeristas creció, 143 galerías participaron, siendo 86 españolas y 57 extranjeras, con descenso en la participación internacional, pero, pese a todo, no faltaron a la cita algunos de los marchantes más representativos del mercado, como Leo Castelli, que recibió una comida de homenaje organizada espontáneamente por varios de los galeristas presentes en ARCO'94. El inicio de la recuperación del mercado registrado renovó la ilusión en 1995 y la feria regresó al Parque Ferial Juan Carlos I. Mayor presencia extranjera y Estados Unidos, como país invitado, contribuyeron al aumento de interés. Doce galerías de distintos estados participaron en el programa 'USA en ARCO', comisariado por Kevin Consey, director del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago.

El certamen, en 1998, inició su camino hacia el siglo XXI. Con un total de 204 galerías participantes, 94 españolas y 110 extranjeras, se caracterizó por una fuerte apuesta por las nuevas tecnologías y los jóvenes creadores más rupturistas.

A partir de los años 90 la feria ha ido creando proyectos tanto para impulsar el coleccionismo como para centrar el interés en realidades que supongan una diversificación de la oferta. Así nacieron el 'Proyecto Salas', una

plataforma para la exhibición de importantes colecciones de entidades públicas, empresas, fundaciones y museos de arte contemporáneo, que a la vez dio origen a un nuevo espacio expositivo con el fin de impulsar el coleccionismo institucional; ARCO-edición, que se desarrolló durante tres años, con el fin de atraer a las mejores editoras y galerías que publican obras de arte seriadas con un planteamiento realmente contemporáneo. También están 'Project Rooms', o ARCO Electrónico, un movimiento de riesgo en favor del arte emergente. Hay que citar como especialmente destacado 'Majors Collectors at ARCO', nacido en 1995 con la intención de compaginar internacionalidad y coleccionismo, un proyecto para dinamizar el mercado del arte, que se ha refrendado año tras año desde entonces. Numerosos coleccionistas internacionales fueron invitados a visitar la feria y a participar en las conferencias y mesas redondas que formaron parte del conjunto de actos culturales paralelos a la muestra. Tras la incertidumbre de los últimos tres años, que hicieron temer por la continuidad de la feria, esta nueva convocatoria la garantizó gracias al apoyo de IFEMA, las galerías, los artistas y el público.

Con la llegada del nuevo milenio la feria tenía ya un lugar definitivo en el contexto de los certámenes mundiales. Su éxito era sólido y evidente. A la gran presencia de coleccionistas y galeristas de un altísimo nivel se unía el gran interés del público, que se tradujo en una cifra de 170 00 visitantes en el Parque Ferial Juan Carlos I. Así la XIX feria se clausuró con espléndido balance y los medios de comunicación la reflejaron como la feria «con más puntos rojos que nunca». En 2001 ARCO celebró su vigésimo cumpleaños con el Reino Unido como invitado protagonista. Charles Esche, Matthew Higgs y Kim Sweete fueron los comisarios que convocaron a 21 galerías y 23 organizaciones artísticas y publicaciones. Una nueva iniciativa, Open Spaces, albergó esculturas e intervenciones artísticas. Otras novedades fueron ARCO.On line y Net.space@ARCO. Los resultados del mercado del arte hicieron presagiar que el objeto artístico sería apreciado cada vez por mayor número de personas, consagrando a ARCO, tras dos décadas de andadura, como la feria más visitada del mundo. Los años siguientes sucedieron acontecimientos internacionales como los atentados del 11-S o la inminencia del arranque de la guerra de Irak en 2003. Pero, pese a la delicada situación política internacional, la feria se sorprendió a sí misma celebrando la que sería, hasta el momento, la mejor edición de su historia. La magnífica oferta de 2003 fue posible gracias a una serie de factores, entre los que destacó, indudablemente, la presencia de Suiza como país invitado de honor. ARCO'03 constituyó una «descomunal fiesta visual», tal como la describieron los medios de comunicación, y esta oferta artística, de alta calidad, tuvo su reflejo en un volumen de ventas muy satisfactorio. La anunciada recesión del mercado no se dejaba aún sentir en el recinto ferial y, un año más, la Feria Internacional de ARte COntemporáneo se consolidó como un evento social, cultural y económico de gran magnitud.

Los visitantes de la XXIII edición de la Feria Internacional de ARte COntemporáneo, en 2004, comprobaron el ambiente de optimismo con que llegaron las 277 galerías —184 extranjeras y 93 españolas—, dadas las buenas perspectivas económicas y artísticas. Grecia fue el país invitado, con las comisarias Katerina Gregos y Sania Papas como encargadas de seleccionar a las quince galerías más activas del país para mostrar los distintos enfoques, tendencias y estéticas del paisaje artístico griego. Las secciones 'Project Rooms' y 'Futuribles' volvían a la feria dispuestas a tomar el pulso al arte más experimental. Junto a los programas expositivos, también se celebró la segunda entrega del Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo y el I Congreso Internacional de Estudios Visuales. La feria apostó por su espacio de discusión y por el encuentro profesional para reforzar su valor educativo. Así, 220 personalidades del mundo del arte se dieron cita en esta ocasión, en la que se logró interrelacionar los distintos estamentos: galerías, comisarios, coleccionistas y aficionados.

La edición se clausuró con gran satisfacción entre todos los galeristas. El coleccionismo privado concentró el 60 % de las ventas en ARCO y la importancia mercantil de la muestra fue cada vez mayor. La muestra registró un nuevo record de visitantes, por encima de los 200 000.

El año siguiente, galerías históricas, contemporáneas establecidas y emergentes de distintos estados de México fueron las protagonistas de 'El mejor ARCO de la historia', tal y como manifestaron los medios al término de

la edición. La tendencia ascendente continuó al año siguiente, 2006. Esta vigesimoquinta edición coincidió con el cierre del largo periodo liderado por Rosina Gómez-Baeza.

Esta edición incluyó el programa Dieciséis proyectos de arte español, dirigido por María Corral, con el que se rindió un homenaje a la creación nacional y a los creadores más emergentes en este 25 cumpleaños. ARCO'06 reunió a 278 galerías de 35 países y tuvo a Austria como país invitado.

La vigesimosexta edición pasó a la historia del certamen como la primera vez que ARCO centró su atención en un estado asiático. Corea del Sur fue el país invitado en ARCO'07, en el que Lourdes Fernández asumió la dirección de ARCO. La feria inicia un nuevo periodo para adaptarse a los cambios en la escena artística, apostando por la internacionalización y la generación de nuevos contenidos artísticos.

La feria cerró sus puertas con un aumento de las ventas, un potente programa de coleccionistas y una alta calidad de las galerías, con la participación de cincuenta nuevas. El público siguió revalidando su compromiso con la feria, registrándose la visita de 190 000 personas.

Para la edición de 2008, ARCO cambió de ubicación y se trasladó a los nuevos pabellones 12 y 14 de IFEMA. El arquitecto Juan Herreros fue el encargado de diseñar el nuevo proyecto expositivo, con más metros cuadrados, divididos en dos grandes plantas, donde se ubicaron las diversas secciones de la feria. Uno de los espacios que se inauguró con éxito para esta edición fue ARCO40, el nuevo segmento enmarcado en el Programa General dedicado a mostrar la creación más reciente de un máximo de tres artistas. Junto a él también se celebró la primera edición de 'Performing ARCO', que dio cabida por primera vez al arte en vivo en la feria.

En 2009 ARCO encara el final de una década marcada por unos primeros años de fortalecimiento y consolidación y que concluye con una crisis financiera mundial. En este año de incertidumbre económica, la feria continuó mirando a los mercados emergentes, en esta ocasión con India como país invitado. La feria, que contó con la participación de 238 galerías (79 de ellas españolas), de 32 países, volvió a su ubicación en los pabellones 6, 8 y 10, en los que el desembarco del medio centenar de artistas indios fue, sin duda, uno de los grandes atractivos. La performance, el arte electrónico y la creación más joven y rupturista siguieron siendo protagonistas en los programas comisariados, especialmente el videoarte a través de la colaboración con la feria barcelonesa Loop, especializada en creación audiovisual. En esta edición ARCO evoluciona en su denominación ya que la feria a lo largo de su historia ha ubicado a Madrid en el mapa del circuito internacional del arte y Madrid ha aportado la riqueza cultural de la ciudad a la feria. Desde entonces ARCO pasó a conocerse como ARCOmadrid, una imagen de feria y ciudad que se refuerza año a año.

En su vigesimonovena edición, con una presencia de galerías más reducida y con la crisis económica presente, ARCOmadrid dio un giro a su programa de países invitados, un clásico en el certamen desde 1994. La ciudad estadounidense de Los Ángeles fue en esta ocasión la protagonista. La edición de 2010 estuvo marcada por la falta de entendimiento entre un sector de las galerías y la dirección de IFEMA, los meses previos a la celebración del certamen. Un año también de debate en la prensa, que cuestiona distintos aspectos de ARCOmadrid, precisamente en un marco económico complicado y de gran competencia internacional.

La dinámica de ARCO es la de un gran mercado, un escaparate para el arte contemporáneo. El funcionamiento de la feria está ajustado a las grandes afluencias. La cifra de visitantes en 2014 fue de 118 000 personas y el número de profesionales totalizó 2200. Un total de 300 fueron los coleccionistas invitados y el mailing de visitantes VIP arrojó la cifra de 7000 correos. En los últimos cinco años el promedio de asistentes por edición ha sido de 150 000 personas, de las cuales el 50 % tiene intención de compra. Los estudios y análisis de afluencia indican que el perfil medio del visitante se ajusta a personas de entre 30 y 40 años, generalmente residentes en Madrid o que se desplazan desde otros puntos de la geografía española o desde otras ciudades europeas, puntualmente, para disfrutar de la feria. En cuanto a los que específicamente son aficionados al arte o coleccionistas, la cifra alcanza el número de 300 y 150 los profesionales invitados. El pasado año estuvieron presentes más de

200 galerías expositoras, con un fuerte perfil internacional, lo que totalizó un 70 % de galerías extranjeras, que representaban a un total de 25 países.

La repercusión mediática es algo que se sigue de cerca ya que en un mundo global la comunicación es un elemento primordial en el ámbito de la vida diaria. El número de periodistas acreditados fue de 2850, de los que 2472 eran nacionales y 158 internacionales. Esa presencia y el interés de los medios hicieron que el nombre de ARCO, sus actividades y contenidos apareciesen citadas decenas de miles de veces en los medios de comunicación. El número de noticias y reportajes en informativos de televisión fue 151 y en la radio 232. Las informaciones que aparecieron en los medios escritos fueron 1890, con mayor incidencia en los medios regionales, 1381 artículos, 304 en diarios nacionales y 205 artículos en revistas. El total de apariciones informativas sumó la cifra de 37 734, de las que 35 461 corresponden a páginas web y medios digitales.

El prestigio de ARCO como lugar de encuentro y ventana al público de las galerías que tratan de ofrecer la visibilidad que requieren sus artistas hace que cada año el proceso de selección de las que se presentan como candidatas a participar sea laborioso. El comité de selección tiene que dirimir cuáles podrán estar en la feria de entre las cerca de 500 galerías aspirantes. Una selección de 164 galerías, procedentes de 23 países, participaron en la edición realizada por el Comité Organizador de ARCOmadrid 2014. Los contenidos que se vieron y las obras que aportaron las galerías abarcaron un amplio abanico de estilos que se extendía desde las vanguardias históricas, pasando por los clásicos contemporáneos, hasta abarcar el arte actual. Finlandia fue el país invitado y con la sección 'Focus Finland' se ofrecía a los visitantes una introducción al arte contemporáneo finlandés y a su escena galerística. El comisario fue Leevi Haapala. Dentro del esquema de la feria tienen especial importancia los programas que acompañan a las presentaciones de las galerías. Entre ellos hay que citar 'Opening', programa dedicado a mostrar y apoyar jóvenes proyectos galerísticos. Participar en él supone la entrada a un auténtico escaparate internacional para las galerías con menos de siete años de trayectoria.

Los comisarios Manuel Segade, de París, y Luiza Teixeira, de Londres/Lisboa, seleccionaron 29 galerías con menos de siete años de trayectoria, procedentes de América y Europa, que presentaron una visión de la escena más joven. La sección tiene un coste de 5000 euros.

En cuanto a la sección 'Solo Project', en 2014 estuvo protagonizada por América Latina como un espacio de investigación sobre la creación en diferentes países. Fueron seleccionadas 21 galerías elegidas por un equipo de cuatro comisarios de prestigio internacional como son: Magali Arriola, de México; Marcio Harum, de Brasil; Sharon Lerner, de Perú; y Tobias Ostrander, de Estados Unidos. El precio de stand para los participantes oscila entre los 10 000-12 000 euros, hasta un máximo de 24 000.

En la feria tiene especial protagonismo la Fundación Arco, que nació como muestra de apoyo al coleccionismo, en 1987. Su principal objetivo es la creación de una colección de arte internacional. Se trata de una entidad sin ánimo de lucro que dedica su patrimonio a la promoción del arte contemporáneo. En la actualidad cuenta con más de 290 obras de artistas como: Christian Boltanski, Allen Ruppersberg, Katharina Grosse, Anish Kapoor, Mike Kelley, Guillermo Kuitca, Richard Long, Lara Almarcegui, Mario Merz, Sigmar Polke, Arnulf Rainer y Richard Serra, entre otros. Sus contribuyentes tienen ventajas fiscales como la deducción del 25 % del importe de los donativos y aportaciones realizadas en el impuesto sobre la renta de las personas físicas y en el impuesto sobre la renta o un 35 % en el impuesto sobre sociedades.

El aspecto de encuentro, de relación y de intercambio, tanto profesional como humano, está especialmente implantado en ARCO. Diferentes espacios de convivialidad se articulan en el recinto ferial y donde coleccionistas, invitados, galeristas y público pueden tomarse un respiro y debatir con comodidad.

Entre los hitos figura el desayuno de coleccionistas. La feria se abre de forma exclusiva para que los coleccionistas invitados tengan en primer lugar y, de forma exclusiva, la posibilidad de ver y comprar las obras expuestas. Es un tratamiento de deferencia especial hacia ellos para que tengan como primicia la oportunidad de ser los primeros en ver las obras expuestas. Este desayuno se sirve en los pasillos alrededor de las galerías. Más de un millar de participantes acuden a este 'madrugador' encuentro profesional.

También merece citarse el Almuerzo de la Plataforma Fundación ARCO, que está destinado a adquirir nuevas piezas elegidas en la Feria para la Colección de la Fundación.

COLECCIONES Y COLECCIONISTAS

José Blanco Fondevila

Coleccionista

No sé si seré la persona más adecuada para participar en estas Jornadas, sobre todo visto el alto nivel de las intervenciones y conferenciantes que me precedieron; lo que me genera una cierta inquietud. Intentaré no defraudarles exponiéndoles mi experiencia, nuestra experiencia, ya que esta colección no es personal. Comencé a coleccionar con mis padres y sin solución de continuidad seguí con Sofía y, así, hasta hoy.

Os preguntaráis que es lo que hace un médico y dentista en estas Jornadas, aunque afortunadamente me veo arropado por una colega, Pilar Citoler, en este foro. Lo que me da bastante tranquilidad.

Tengo cierto pudor en mostrarme como coleccionista, ya que para mí es algo que pertenece a mi esfera privada y reducido como mucho a un pequeño círculo de amigos, muchos de ellos artistas y otros coleccionistas. Pero aquí estoy y encantado de poder participar y contaros mi experiencia.

Cuando empiezo a preparar esta intervención, me doy cuenta que estoy revisando los últimos 40 años de mi vida, una especie de vuelta atrás, en la que siempre está presente el mundo del arte de una manera u otra.

Todo comenzó de una manera casual comprando arte gallego con mis padres en los años 70.

Mi padre era médico y dentista y un gran conocedor y defensor de la cultura gallega. Tenía, entre sus múltiples facetas, gran interés por la pintura, lo que le llevó a adquirir obras de artistas del «movimiento renovador da arte galega»: Seoane, Souto, Laxeiro (que acabó siendo gran amigo nuestro y padrino de nuestra hija mayor), Manuel Torres (la gran debilidad de mis padres y buen amigo suyo) y también Colmeiro.

Obras muchas de las cuales todavía conservo y entre las que quiero mostrar esta *Maternidad* de Manuel Colmeiro del año 1934.

En el año 1980 inicio mis estudios de Medicina en la Universidad de Santiago de Compostela. En esos momentos en la ciudad no existían prácticamente infraestructuras artísticas, ni culturales. El nuevo arte que empieza a emerger en Galicia podía verse en Santiago en el Pub Matisse, Modus Vivendi, en el bar Paraíso Perdido... y en las galerías Citania (antes Torques), Sargadelos y, poco después, la galería Trinta, que se funda en 1985.

En aquellos años de sequía, fueron fundamentales para mí, o al menos lo recuerdo así, dos exposiciones creo que de referencia en Galicia:

- *Atlántica 1983*, en el Pazo de Xelmírez en Santiago. Que fue, como decía Antonio Bonet Correa en el catálogo, «una bocanada de aire fresco en un ambiente enrarecido». *Atlántica* sirvió como reivindicación de lo nuestro... de lo gallego, fue un revulsivo total y con gran repercusión a nivel nacional e internacional.

- *Imaxes dos 80 desde Galicia*, comisariada por Antón Castro. Tuvo lugar en el Museo do Pobo Galego durante el verano de 1984. Se expusieron obras de veintidós pintores internacionales junto a veintidós pintores y nueve escultores gallegos.

En esta exposición fue posible ver por vez primera en Galicia artistas como Keith Haring, Hodicke, Sarmiento, Warhol, la transvanguardia representada por Mimmo Paladino, que compartieron espacio con Francisco Leiro, Quintana Martelo, Manolo Paz, Manolo Moldes, Lamazares, Mantecón, Correa Corredoira, Huete, Antón Patiño, Menchu Lamas, Xesús Vázquez y Alberto Datas, entre otros.

A modo de anécdota comentar que en esta exposición el galerista madrileño Fernando Vijande le compró a Manolo Paz todas las esculturas expuestas y lo fichó como artista de su galería. Por casualidades y años más tarde, una de aquellas esculturas acabó en nuestras manos.

Fue en esos años y ya junto con Sofía cuando se empezó a fraguar nuestra colección.

En la galería Citania, de Euloxio Ruibal y María Antonia, y en muy cómodos plazos, adquirimos uno de nuestros primeros cuadros, el cuadro de Maruja Mallo *Ago!*.

Pero sobre todo en la galería *Trinta* (fundada en 1985 por Manuel Quintana, Mantecón y Daniel Fernández Rey) empezamos a comprar arte de una manera regular.

Manolo Allué, su director, jugó un papel muy importante como dinamizador, exponiendo artistas del contexto gallego y nacional, llevando la galería a ARCO y presentando a numerosos artistas gallegos en la feria de Madrid.

Trinta para nosotros fue muy importante sobre todo a nivel personal, ya que entablamos relación con muchos artistas: Leopoldo Nóvoa, Leiro, Manolo Paz, Correa Corredoira, Vari Caramés... Artistas con los que a día de hoy tenemos una relación de amistad.

Y así fue como, poco a poco, y sin darnos cuenta iniciamos una colección, en un principio de artistas gallegos y que siguen siendo una parte fundamental de ella.

Luego en 1986 empezamos a ir a ARCO, lo que nos permitió contactar con otras galerías nacionales e internacionales, ampliar nuestras miras y conocer a otros artistas.

ARCO fue, a lo largo de los años, una feria decisiva para estimular el coleccionismo en España y sobre todo para los que vivíamos en provincias. Era la única manera, aparte de viajar, de poder acceder y conocer artistas de fuera de nuestras fronteras.

En ARCO empezamos a comprar artistas españoles e internacionales, como el cuadro de Julião Sarmiento *Penitencias e Resgates* de 1989, adquirido en la Galería Cómicos de Lisboa durante Arco 1990.

Otras ferias a las que también empezamos a acudir con cierta regularidad: Art Basel, Art Basel Miami Beach, Artissima en Turín, Art Lisboa, Art Forum Berlin, DFoto en San Sebastián y Frieze Londres. Siempre que nuestra vida laboral, hijos y familia nos lo permitían.

Un momento que considero clave para el arte en Galicia fue la inauguración del Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) en 1993 con la exposición de Maruja Mallo, en la que también se expone nuestro cuadro *Ago!*. El CGAC a partir de 1995 ya tuvo una dirección y programación estable que todos conocéis.

Actualmente, junto con el MARCO de Vigo, la Fundación Granell, la Fundación Luís Seoane, el MAC de A Coruña y el Auditorio de Galicia, inaugurados posteriormente, serán y son los referentes del arte contemporáneo en Galicia.

Con el tiempo otras galerías se fueron incorporando al panorama del mercado del arte en Galicia, como SCQ, *Adhoc*, *Bacelos*, *Clérigos*, *Atlántica*, *Marisa Marimón*, *Ana Vilaseco*... Todas con un alto nivel de profesionalidad y buen hacer y con una programación cada vez más exigente no sólo de artistas gallegos, españoles, sino también de artistas internacionales.

Volviendo al tema CGAC, es muy importante que estas instituciones funcionen y tengan una buena programación, tanto para los artistas como para los coleccionistas y el público en general.

Desde el punto de vista del coleccionista: esto permite establecer relaciones con nuevos artistas, galeristas..., facilitando en muchos casos la compra de obras que puedan quedarse en Galicia.

Esta relación del CGAC con los coleccionistas fue muy importante, a mi entender, sobre todo en la época de Miguel Fernández-Cid y Miguel Von Hafe; ambos facilitaron la relación de artistas, galeristas y directores de otras instituciones con el coleccionismo gallego. Estoy seguro de que la nueva dirección sabrá valorar esta necesidad.

Y así, poco a poco, se fue estructurando nuestra colección..., siempre con altibajos, condicionada por nuestra situación en cada momento. Bien es cierto que a lo largo de estos años nuestros «galeristas de cabecera» han tenido un trato especial y en algunos casos la relación comercial terminó en una relación de amistad y complicidad. Sin ellos nuestra colección hubiese sido otra.

La colección está integrada fundamentalmente por obra de artistas de nuestra generación o generaciones próximas. Sobre todo de pintura, escultura y fotografía.

Realizada según nuestro criterio y gusto personal, sin asesoramiento profesional, aunque en ocasiones acabas solicitando consejo sobre todo a artistas y críticos amigos. Nunca tuvo un afán especulativo.

Me atrevería a decir que es un reflejo de nuestras vidas, de nuestros viajes y de nuestras relaciones con los artistas.

No perseguimos un reconocimiento público y nos vemos recompensados por la satisfacción personal que nos genera. Como me dijo el artista Diego Santomé: «El arte no nos hará la vida más larga, pero sí más ancha». El arte como la literatura nos ayuda a madurar, a entender mejor el mundo en el que vivimos, nos sitúa mejor dándonos una cierta perspectiva sobre la realidad y la experiencia humana.

Reconozco que siempre nos ha acompañado cierto pudor, desde el principio, pero dentro de lo que es el mundo del arte estamos abiertos y comprendemos perfectamente que también hay una vertiente pública y de compartir que no queremos obviar y que tratamos de ir haciéndolo dentro de nuestra manera de ser.

En cierto modo las colecciones privadas se solapan muchas veces con las públicas, son complementarias, y en ocasiones ayudan a cubrir lagunas.

En todos estos años las colecciones y el coleccionismo han cambiado mucho en Galicia y en España. A nivel de Galicia al coleccionismo privado hay que unir el público y el de instituciones como la Colección Abanca, Fundación Jove, Fundación Barrié..., pero este ya sería un tema para otras Jornadas...

Con nuestra colección y con otras se han organizado varias exposiciones que ayudaron a dar visibilidad al coleccionismo en Galicia y de las que me gustaría citar. *Sky Shout: A pintura despois da pintura*, comisariada por David Barro y Álvaro Negro en el Auditorio de Galicia en el año 2015. Una obra de nuestra colección, *Sky Shout* de Fiona Rae del año 1997, da el título a la exposición, que se organiza alrededor de esta obra. *Paixóns Privadas, Visións Públicas. Coleccións D.O. Galicia*. Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO), 2008, comisariada por Fernando Castro Flórez. En esta exposición el MARCO de Vigo apostó por el reconocimiento a la actividad y al compromiso de los coleccionistas privados gallegos con el arte de nuestra época. *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*. Museo de Arte Unión Fenosa (MACUF), A Coruña, 2009, comisariada por David Barro.

De nuestra colección me gustaría resaltar el «Proyecto Monteagudo», resultado de la amistad y la complicidad con el artista alemán Ulrich Rückriem.

Se trata de un proyecto realizado en el lugar de Monteagudo (Codeseda), en A Estrada.

Rückriem, en una de sus visitas a Galicia en el año 1999, conoce Monteagudo y se enamora del lugar y de su paisaje, y decide hacer una intervención con cuatro esculturas realizadas en granito rosa Porriño y situadas estratégicamente en diferentes lugares de la finca que él elige específicamente.

La primera pieza se instaló en la primavera del año 2000. Se trata de una estela situada en el prado al borde del bosque y que marca el punto por el cual se accede hacia la carballeira. El resto del proyecto se completó en el año 2003.

Siguiendo el sendero hacia el monte, cerca de un cruce de caminos, se instaló la segunda pieza, una columna de cinco metros. Un cubo se sitúa estratégicamente en la prolongación de un antiguo muro de piedra y la cuarta pieza del conjunto es un relieve de suelo.

El proyecto va marcando y personalizando el territorio. Las formas geométricas contrastan con el paisaje y hoy son parte consustancial ya del lugar, que ya no se podría entender sin su presencia.

La colección y Monteagudo han sido el pretexto para que otros artistas trabajen sobre ellas, como en el caso de Álvaro Negro, que ha estado trabajando durante los últimos años en un proyecto en el que plasma las variaciones del paisaje en las diferentes épocas del año y establece un diálogo con las esculturas existentes.

Proyecto que fue expuesto en A Coruña en una magnífica exposición y montaje bajo el título de *Natureza: Estás soa?*

La obra se presentó en seis pantallas de gran formato, mostrando a través de diferentes encuadres del paisaje tanto en función de las horas del día como de las diferentes estaciones del año y a través de distintos fenómenos meteorológicos: sol, lluvia, niebla, nieve.

Y, ya para terminar, una cita del escritor turco Orhan Pamuk que en su maravilloso libro *El museo de la inocencia* nos dice: «la acumulación alcanza el nivel de colección cuando hay una historia que las une».

En nuestro caso la historia que las une es la historia de nuestras vidas, que es la que he relatado a ustedes.

O COLECCIONISMO CORPORATIVO EN GALICIA

Rosario Sarmiento

Xestora cultural e experta en coleccionismo

A progresiva renovación cualitativa e cuantitativa que as artes plásticas tiveron en España desde comezos da década dos oitenta do pasado século foi, sen dúbida, unha resposta á necesidade do cambio cultural que a sociedade española demandaba tras a implantación da democracia. Segundo as palabras do historiador Francisco Calvo Serraller, dúas etapas diferenciadas van marcar estes cambios: a primeira, ata 1985, cunha «normalización social» da arte contemporánea; a segunda, a partir de mediados desa década, cun «franqueamento internacional» da nosa arte, ademais dun «aumento da información e cualificación dos criterios nos medios de comunicación de masas»¹.

Ao mesmo tempo esta modernización plasmábase nunha progresiva creación de infraestruturas estables como museos e centros de arte contemporánea. Ao Museo Nacional Reina Sofía, creado en 1986 como un auténtico referente dunha modernidade na que cultura e arte contemporánea funcionaban como emblemas de modernización, seguíronlle centros como o IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), o CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), ambos inaugurados en 1989, a Fundación Tàpies en 1990, o CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea) en 1993, o MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) en 1995 ou o Museo Guggenheim en 1996. Nun segundo momento estaría o MARCO de Vigo (2002), o Museo Picasso de Málaga (2002), o MUSAC de León (2005) ou o TEA de Tenerife (2008), ata conformar por toda a xeografía española unha infraestrutura de espazos enfocados cara á arte contemporánea, o que contribuíría, xunto con outros factores, á súa normalización e difusión.

Estes centros xeradores de actividades expositivas e de difusión da arte contemporánea influíran en que estes mesmos anos coincidían cun incremento do coleccionismo corporativo, é dicir, de carácter institucional e empresarial, relacionado cunha dinamización do mercado artístico e consolidación do galerismo.

Baixo un carácter institucional e empresarial foron xurdindo as coleccións de entidades como o BBVA (1998), a Fundación La Caixa (1985), a Colección Arte Contemporánea (1987), grandes referentes do coleccionismo corporativo en España, a Fundación MAPFRE (1988), a Fundación Coca-Cola (1993) ou a Colección Museo Wurth (2005), entre outras.

«A creación de coleccións privadas é, se cadra, o acontecemento máis decisivo no noso país, mesmo cando se está pensando nese enriquecemento do noso futuro patrimonio oficial de arte contemporánea», aseguraba o historiador Francisco Calvo Serraller nunhas reflexións a propósito da creación da Colección ARCO, nas que fai fincapé nese papel tan necesario para o fomento da creatividade e o mercado da arte que debe exercer o coleccionismo. Porque público ou privado, respondendo a uns parámetros ou formas de actuación diferentes, o coleccionismo é un dos piares básicos para recrear a historia cultural dun país e das xeracións vindeiras.

Galicia viviu tamén desde comezos dos anos oitenta do pasado século un proceso de aceleración na difusión e posta en valor da arte contemporánea. A década inaugúrase coa irrupción dun nome, Atlántica, e con el un clima dinamizador que conecta coas inquietudes da contemporaneidade fóra de Galicia. Esta renovación estendeuse a ámbitos como a moda, o deseño, a literatura ou o audiovisual. Ao mesmo tempo, o impulso dado desde a esfera pública e privada plasmouse na organización de exposicións de arte española e internacional, como as diferentes edicións da *Bienal de Pontevedra* ou a *Fotobienal* de Vigo; bolsas e axudas para novos artistas como as convocadas polas deputacións, Unión Fenosa e fundacións, e tamén unha paulatina profesionalización do mundo galerístico, plasmada na organización de feiras de arte como o Foro Atlántico.

¹ CALVO SERRALLER, F. (1996): «La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995. Mercado del arte y coleccionismo en España (1989-1995)», *Cuadernos ICO*, nº 9, pp. 67-80.

A partir da década dos noventa, esta progresiva renovación cualitativa e cuantitativa das artes plásticas plásmase tamén na creación de infraestruturas culturais, museos e centros de arte contemporánea: Auditorio de Galicia (1989), Facultade de Belas Artes de Pontevedra (1990), Centro Galego de Arte Contemporánea (1993) ou MARCO (2002) irán parellos á posta en marcha de infraestruturas culturais como a Fundación Barrié (1995) e Museo Unión Fenosa (1995) na Coruña, as diferentes sedes da Fundación Caixa Galicia (2000, 2005, 2006), a Fundación Luís Seoane (2003), etc.

Todo isto contribuirá a ir conformando novas xeracións de artistas máis formadas e informadas, o acceso do público a exposicións de carácter internacional e a inclusión de Galicia dentro dos circuitos da arte contemporánea.

Ao mesmo tempo comeza a conformarse un novo coleccionismo de índole privada e empresarial que deu sentido a coleccións como a de Unión Fenosa (1989), Caixa Galicia (1996), Fundación Jove e Fundación Barrié (2008).

COLECCIÓN AFUNDACIÓN (COLECCIÓN CAIXAVIGO, CAIXANOVA, NOVACAIXAGALICIA, AFUNDACIÓN). VIGO www.afundación.org

Iníciase en 1960. Ten a súa orixe nos fondos artísticos da Obra Social da Caixa de Aforros de Vigo (é importante destacar o papel de personalidades como a de Ángel Ilarri na súa formación). Posteriormente convértese na colección Caixanova, ao engadir os fondos artísticos das caixas de Pontevedra e Ourense tras a fusión destas entidades. Despois da fusión de Caixa Galicia e Caixanova, e a súa conversión en Novacaixagalicia, pasou a denominarse así. A posterior transformación das caixas fusionadas en Novagalicia Banco fixo que quedase unida á Fundación Obra Social desta, actualmente Afundación.

—Composta por 5638 pezas (3486 obras artísticas e 2170 obra gráfica).

—Tipoloxía: Trátase dunha colección de arte galega dos séculos XIX e XX, conformada por pintura, escultura, fotografía, obra gráfica e instalación.

—Algúns autores significativos: Villaamil, Dionisio Fierros, Avendaño, Román Navarro, Joaquín Vaamonde, Llorens, Sotomayor, Sobrino, Castelao, Federico Ribas, Souto, Laxeiro, Maside, Colmeiro, Lugo, Grandío, Pérez Bellas, Pailós, Patiño, Lamazares, Silverio Rivas, Pamen Pereira...

—Localización: Almacenada. Desde o ano 2003 unha pequena porcentaxe da colección está exposta de forma permanente no edificio Afundación en Vigo.

—Difusión: Exposicións temporais de fondos, publicación de catálogos. Algunhas referencias: *Plástica galega* (Vigo, 1981), *Artistas gallegos en la Colección C.A.M.V.* (1986), *Artistas galegos na Colección Caixavigo* (Porto, 1989), *Arte galega na Colección Caixavigo* (Vigo, 1992), *Colección Caixavigo: pintura, escultura, dibujo* (Vigo, 1993), *Colección Caixanova, unha visión da Arte Contemporánea Galega* (Vigo, 2002), *Artistas pontevedreses na colección Caixanova* (Pontevedra, 2006), *De nova materia: escultura contemporánea na colección Caixanova* (Ourense, 2008).

—Política de préstamos: Museos, institucións, etc.

—Declaración BIC: Na liña de preservar os conxuntos artísticos das antigas caixas de aforros, o 23 de outubro de 2013 a Dirección Xeral de Patrimonio da Xunta de Galicia inicia o expediente de declaración BIC (ben de interese cultural) para a totalidade das 5638 obras que conforman a colección Afundación. Entre outros aspectos permite garantir a protección, conservación, difusión e accesibilidade ao público.

Dous anos despois, o 8 do outubro do 2015, a Xunta de Galicia declara BIC unha parte dos seus fondos, un total de 2533 obras de 485 artistas. Quedan excluídas as seguintes:

—Obras doadas á institución en contrapartida pola realización de exposicións, criterio mantido nos anos 70 e 80 do século XX.

—Obras inventariadas por seren presentadas ás edicións da Bienal Internacional de Gravado e que pertencen a artistas foráneos, sen relación con Galicia e sen obra representativa ou recoñecida.

—Obras adquiridas coa mera funcionalidade de servir de elementos ornamentais en espazos da entidade.

—Obras recentes das que non se dispón de información suficiente para establecer as súas condicións de catalogación.

COLECCIÓN ABANCA (CAIXA GALICIA-NOVAGALICIA BANCO, ABANCA). A CORUÑA

www.coleccion.abanca.com

Iníciase en 1996. Ten a súa orixe na Colección Caixa Galicia. Tras a fusión das antigas Caixanova e Caixagalicia e a súa conversión en Novacaixagalicia, esta traspasa o seu negocio financeiro a Novagalicia Banco, que é adquirido en 2013 polo grupo venezolano Banesco. É o seu actual propietario.

—Composta por 1343 obras de 239 artistas. É considerada a colección corporativa máis importante de Galicia.

—Tipoloxía: Colección de arte contemporánea do século xx e xxi. Pintura, escultura, debuxo, fotografía e instalación. Desde a súa orixe foi deseñada cuns criterios claros: unir o mundo empresarial e artístico con espírito de mecenado, dimensión de profesionalidade e vocación pedagóxica.

—Alguns autores significativos: Castelao, Colmeiro, Laxeiro, Seoane, Lugrís, Grandío, Maruja Mallo, Fernández Granell, Labra, A. Patiño, M. Lamas, Picasso, Miró, Leger, Dalí, Braque, Blanchard, Óscar Domínguez, W. Lam, Millares, Tàpies, Chillida, Saura, Gordillo, Barceló, Susana Solano, Xurxo Oro Claro, Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Plensa, Sean Scully, Emiliano de Cavalcanti, José Pedro Croft, Julião Sarmento...

—Localización: A colección gárdase nun edificio de alta seguridade e tecnoloxía adecuada en canto a conservación, que conta ademais cun espazo de restauración.

—Difusión: Ampla difusión dos seus fondos con exposicións de carácter monográfico e temático: *Francisco Lloréns* (1997-1998), *Tino Grandío e Isidoro Brocos* (2003), *Territorio de mulleres* (2006-2007), *Antonio Murado* (2007-2008), *O espello cotián* (2007-2008), *Viento del Oeste, viento del Este* (2008), *Leopoldo Nóvoa* (2009), *Miradas: Galicia hasta 1975, Desde el informalismo a lo multicolor, Hacia el paraíso y Realidades, expresiones, tramas* (2009).

—Política de préstamos de obra: Museos e institucións nacionais e internacionais.

—Declaración BIC: O de 23 de outubro do 2013 a Dirección Xeral de Patrimonio da Xunta de Galicia inicia o expediente para a declaración de ben de interese cultural (BIC) a totalidade das obras que conforman a colección de arte Novagalicia Banco. Finalmente é declarada BIC na totalidade dos seus fondos, o 8 de outubro de 2015.

Na instrución do expediente administrativo fica acreditado o carácter sobranceiro da colección, en especial pola calidade e representatividade da obra pictórica galega dos últimos 130 anos, o contraste con obras nacionais e estranxeiras da máxima calidade que colaboran na definición do seu discurso, así como o excelente estado de conservación, difusión e didáctica da colección.

COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL GAS NATURAL FENOSA (UNIÓN FENOSA, GAS NATURAL FENOSA). A CORUÑA

www.fundaciongasnaturalfenosa.org/mac/

Iníciase en 1989 unida á creación da Mostra Unión Fenosa, que nace como unha bienal de pintura e escultura aberta a artistas galegos. En 1993, a Mostra adquiriu carácter nacional cun récord histórico de participación. En 1995 inaugurouse o Museo de Arte Contemporánea Gas Natural Fenosa. A Mostra foi desde a súa orixe o xerme desta colección.

En 2006, coincidindo coa súa novena edición, a Mostra pasou a ser internacional e a outorgar tres premios. As obras premiadas pasan a formar parte da Colección de Arte Contemporáneo Español de Gas Natural Fenosa. Con

periodicidade bianual o MAC segue a convocar esta mostra co propósito de promover os novos valores da plástica, establecer un espazo para a arte e crear unha colección de arte contemporánea.

—Composta por 600 obras.

—Tipoloxía: Arte contemporánea século xx. Pintura, escultura, debuxo, fotografía e instalación.

—Algúns autores significativos: Alfonso Albacete, Mónica Alonso, Chema Alvargonzález, Manuel Ángeles Ortiz, Eduardo Arroyo, Elena Ansis, Miquel Barceló, Darío Basso, Bores, Joan Brossa, Berta Cáccamo, Carmen Calvo, Miguel Ángel Campano, Daniel Canogar, Vari Caramés, Xurxo Lobato, Luis Caruncho, Tony Catany, Martín Chirino, Óscar Domínguez, García Sevilla, Julio González, Dionisio González, Sofía Jack, Maruja Mallo, Lucio Muñoz, Antón Patiño, Manolo Paz, Guillermo Pérez Villalta, Alberto Sánchez, Adolfo Schlosser, Torres García, Soledad Sevilla, Paco Pestana...

—Localización: Atópase no edificio do Museo Gas Natural Fenosa MAC da Coruña, onde existe unha sala que exhibe de forma permanente unha selección de obras que son revisadas periodicamente.

—Difusión: Algunhas das exposicións realizadas son *Colección de arte contemporáneo Unión Fenosa* (2007), *Identidad y ausencia. Figuraciones convulsas en la Colección Gas Natural Fenosa* (2010), *Colección de Arte Contemporáneo Español de Gas Natural Fenosa* (2014).

COLECCIÓN M^a JOSÉ JOVE. A CORUÑA

www.fundacionmariajosejove.org

Iníciase a finais da década dos noventa. A colección, cuxa titularidade pertence a Manuel Jove Capelán, é cedida con carácter temporal no ano 2005 á Fundación María José Jove.

—Composta ao redor de 600 obras.

—Tipoloxía: Arte contemporánea galega, española e internacional, desde finais do XIX ao XXI. Pintura, escultura, debuxo, fotografía e instalación.

—Algúns autores significativos: Pérez Villaamil, Mariano Fortuny, Mir, Casas, Nonell, Anglada Camarasa, Romero de Torres, Sotomayor, Francisco Bores, Óscar Domínguez, Salvador Dalí, Maruja Mallo, Eugenio Granell, Fernand Léger, Miró, Picasso, Castelao, Colmeiro, Saura, Millares, Feito, Arroyo, Saura, Viola, Feito, Rivera, Canogar, Carlos Alcolea, Luis Gordillo, Baselitz, Anselm Kiefer, Louise Bourgeois, Cristina Iglesias, Baltazar Torres, Mateo Maté, Elmgreen & Dragset, Sofía Táboas...

—Localización: Das case 600 obras, expóñense de forma permanente arredor de 130, distribuídas nun espazo aproximado de 1000 m². A exposición artículase sobre 11 eixes temáticos relacionados con asuntos que foron obxecto de estudo recorrente na historia das artes visuais.

Conta cun espazo de almacén e restauración.

—Difusión: Algunhas exposicións dos seus fondos realizadas dentro e fóra de Galicia, como *El espejo que huye*, Palacio de Revilagigedo (2009), *¿Qué hace esto aquí? Arte contemporáneo de la Fundación María José Jove en el Museo Lázaro Galdiano* (2012) ou *No hablaremos de Picasso. Arte Contemporáneo Fundación María José Jove* (2015).

Tamén realiza unha ampla política de préstamos de obra a museos e institucións.

COLECCIÓN FUNDACIÓN BARRIÉ. A CORUÑA

[www.http://fundacionbarrie.org](http://www.fundacionbarrie.org)

Iníciase no ano 2008.

—Composta por 53 obras de 46 artistas.

—Tipoloxía: Pintura contemporánea internacional, incluídos artistas que tamén desde a fotografía, a instalación ou a escultura se achegan á pintura e xogan coa expansión e a reencarnación da pintura noutros medios.

—Algúns autores significativos: Pedro Barbeito, Manuel Vilariño, Ángela de la Cruz, Suso Fandiño, Manuel Caeiro, Katharina Groose, Pedro Calapez, Helmut Dorner, Jean-Marc Bustamente...

—Localización: A Coruña. Non está exposta.

—Difusión: Exposicións dentro e fóra de Galicia, *Colección de Pintura Contemporánea Internacional* (2012), *Exposición "LA COLECCIÓN" de la FUNDACIÓN BARRIÉ* (2015).

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL COLECCIONISMO

Guillermo de Osma

Historiador del Arte y galerista

Mi intervención se va a centrar en algunos aspectos del coleccionismo desde tres puntos de vista del galerista que soy, pero también desde el coleccionista. Llevo haciendo una colección ecléctica, centrada sobre todo en el arte moderno desde hace más o menos treinta años. El tercer punto de vista es como presidente de la Fundación Bemberg en la ciudad de Toulouse, que abrió sus puertas como museo hace veinte años, con una colección muy extensa e histórica, pues empieza en el Renacimiento y acaba con Bonnard. Es una colección abierta y que sigue adquiriendo obra activamente pero de una manera muy selectiva condicionada por la falta de espacio. Me voy a centrar en el coleccionismo de arte moderno y contemporáneo.

UN POCO DE HISTORIA

Para entender el coleccionismo, y en este caso me refiero al español, creo que es fundamental conocer un poco de dónde venimos y dónde estamos. Me gustaría mucho poder contarles adónde vamos, pero eso nos lo dirá la historia.

Me parece importante hacer hincapié en que la historia del arte moderno empieza en España en dos galerías de arte con sendas exposiciones emblemáticas. Y aprovecho aquí para insistir sobre el papel de la galería, no solo como intermediaria entre el artista y el público y como espacio cultural donde podemos contemplar exposiciones de todo tipo y estilo, sino como agente fundamental de la introducción, en este caso en España, del arte de vanguardia adelantándose a las instituciones y museos, en todo caso hasta tiempos recientes.

La primera exposición que abre al público español al arte moderno tuvo lugar en 1912 en la Sala Dalmau de Barcelona, bajo el título de *Arte cubista*. Allí se expuso uno de los cuadros más emblemáticos del siglo xx, el *Desnudo bajando las escaleras* de Duchamp y que desgraciadamente a ningún coleccionista se le pasó por la cabeza adquirirlo. Tampoco, que yo sepa, se adquirieron obras de los otros participantes en la exposición: Albert Gleizes, Juan Gris y Jean Metzinger, entre otros.

La segunda exposición que inaugura el arte moderno en España fue la Exposición de «los Pintores Íntegros», organizada por Ramón Gómez de la Serna en el Salón Arte Moderno en Madrid en 1915, donde participaron María Blanchard, Diego Rivera, Luis Bagaría y un escultor naif. El Salón Arte Moderno no tuvo ninguna otra actividad y en mi opinión fue una sala que alquiló Gómez de la Serna para esta ocasión, poniendo en evidencia que en Madrid no había ninguna galería de arte moderno. Las primeras abrieron sus puertas justo después de la Guerra Civil, lo cual, aunque sorprendente, es absolutamente cierto. Los pintores de esa generación, la generación de los Ibéricos y de la primera Escuela de París, tuvieron que exponer en lugares alternativos como fueron el Salón de los coches Chrysler, los locales del periódico *El Heraldo de Madrid*, la Asociación de Amigos del Arte o, como en el caso de Maruja Mallo, en la *Revista de Occidente* bajo la tutela de Ortega y Gasset, siendo la única exposición que organizó.

En Barcelona, ciudad más europea y puesta al día, sí hubo varias galerías que exponían artistas de avanzada, como Layetanas y, de una manera muy sobresaliente, las galerías Dalmau, dirigidas por ese personaje extraordinario y heroico que fue José Dalmau (1867-1937). A lo largo de las décadas de 1910 y 1920 expuso a muchos de los artistas fundamentales de la vanguardia, tanto española como europea, entre muchos otros a Barradas, Torres-García, Miró y Dalí; entre los europeos destacan los Delaunay, Marinetti, Van Dongen y Picabia, con su emblemática exposición de 1922.

A pesar de la extraordinaria labor de Dalmau, yo no tengo constancia de que en Barcelona se hiciera una colección del arte de vanguardia que él exponía, y Dalmau acabó su vida arruinado en 1937.

Las pocas colecciones reunidas de las que tenemos constancia en esos años son lo que podríamos llamar «colecciones de amigo»; la más conocida fue quizá la de Federico García Lorca, que fue motivo de una exposición en la Residencia de Estudiantes de Madrid hace unos años. En su colección había varias obras importantes de Salvador Dalí, como el famoso bodegón que presidía su cuarto de la Residencia, y también obras de sus amigos y compañeros de La Barraca, como Palencia, Ponce de León, Ismael Gómez de la Serna, Barradas, Caballero, Norah Borges, Ángeles Ortiz, etc.

Sabemos también que Cernuda tenía algún cuadro de Moreno Villa, Altolaguirre tenía un bodegón cubista de Manuel Ángeles Ortiz y José María Hinojosa poseía otra interesante colección.

La más importante de las que se hicieron esos años fue la del pintor Alfonso Olivares. Este conjugaba el interés y la pasión del coleccionista con las posibilidades económicas —la fórmula ideal— y reunió obras de Picasso, Gris, Vázquez Díaz, Moreno Villa y sus amigos de la Escuela de París, como Viñes, Cossío, Peinado, Ángeles Ortiz y Gómez de la Serna. Colección que él publica en el precioso libro *Arte moderno*, editado primorosamente por Manuel Altolaguirre, donde reúne junto a sus escritos y colección, su trabajo como arquitecto de interiores y pintor.

En los primeros años de 1930, en el Museo de Arte Moderno, bajo la dirección del crítico Ricardo Gutiérrez Abascal, alias Juan de la Encina, se llevó a cabo una puesta al día y se organizaron exposiciones de Norah Borges, Max Ernst, García Maroto, Benjamín Palencia y Torres-García, pero no se incorporó a la colección ninguna obra de estos artistas, representantes de la modernidad.

Es importante destacar en esta década la iniciativa de la sociedad civil a través de asociaciones de apoyo al arte moderno, en la que destaca ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), creada en Barcelona en 1932 de la mano de Joan Prats, el arquitecto José María Sert (en su colección sabemos que había, entre otros, una obra de Maruja Mallo), Dalí, Ángel Ferrant, etc. ADLAN tuvo sede también en Madrid y más tarde en Tenerife, y en sus salas expusieron el «Circo» de Calder, Miró, Ferrant, Arp, Maruja Mallo, Man Ray, etc., y organizaron la primera retrospectiva española de Picasso, que viajó de Madrid a Bilbao y Barcelona.

La guerra supuso una ruptura brutal en la modernización de la plástica en España. Habría que esperar al año 1939, que con el final de la guerra permitiría el desarrollo del galerismo moderno en nuestro país. Y entre 1939 y 1945 veríamos aparecer en Madrid —donde no había habido hasta ahora una sola galería de arte moderno— una serie de galerías fundamentales como Biosca, la galería Estilo de José María Peña, Buchholz, el Salón Cano, la Sala Macarrón, la galería Palma y la galería Clan. Es bastante sorprendente que en estos años duros de la posguerra floreciera este galerismo y naciera el primer coleccionismo de arte moderno en España. Es como si la sociedad civil tomara las riendas de la cultura y la iniciativa en la normalización de la vida cultural y la apertura a criterios artísticos más novedosos. Al mismo tiempo, esta misma sociedad civil empezará también las primeras y tímidas colecciones de arte contemporáneo. Los años 50 son una década decisiva para este proceso de normalización. En 1951 (decreto del 9 de octubre), el Museo de Arte Moderno se divide entre Museo del XIX y el Museo de Arte Contemporáneo. Este último será dirigido por un personaje genial, el arquitecto José Luis Fernández del Amo, de 1951 a 1959. Será responsable de la creación de la sorprendente Sala Negra, en Recoletos 2 de Madrid, que, como su nombre indica, era un espacio pintado de negro, donde en 1957 organiza la fundamental exposición *Otro arte*, donde se pueden ver en Madrid obras de todos los grandes nombres abstractos españoles e internacionales, incluidos Rothko y Pollock. Son los años de la presencia de los éxitos de los abstractos españoles en las Bienales Internacionales, el apoyo de familias empresarias como los March y los Huarte a los artistas jóvenes, los primeros acabarían creando la Fundación Juan March y los últimos patrocinando a Chillida, Oteiza y Palazuelo; Fernando Zóbel empieza su colección de arte abstracto, que culminará con la apertura del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1966. El Museo de Bilbao sorprende en 1960 con la compra de un Tàpies matérico.

Todo esto va generando a lo largo de la geografía española una estructura de galerías, exposiciones, revistas, críticos y coleccionistas a semejanza de otros países europeos. Puesta al día que se acelera en los 60 y 70 (la emblemática galería de Juana Mordó abre sus puertas en 1964) y aparecen las primeras colecciones corporativas. Este proceso se normaliza completamente con la Transición y con la aparición en el año 1982 de la Feria ARCO.

Esta feria va a jugar un papel decisivo en el acercamiento del arte contemporáneo a nuestra sociedad y, en mi opinión, es la institución que más ha hecho en este país, más que los museos, por el arte contemporáneo y su coleccionismo. ARCO ha ayudado a que el público le pierda el miedo a acercarse al arte de vanguardia sin que tanto el artista como las galerías pierdan su carácter profesional e independiente. Se podría decir que el arte contemporáneo, gracias a ARCO, ha llegado a formar parte de nuestras vidas y así se ha terminado de recorrer un camino que parecía tan difícil de remontar. En cualquier caso, la falta de tradición coleccionista pesa mucho en nuestro país y es sin duda una de las causas del coleccionismo relativamente pobre e inconstante. También a nivel del Estado y de las colecciones de museos y fundaciones, que se han encontrado con enormes huecos y muchas dificultades para incorporar obras que suplan todas esas carencias dada la evolución de precios tan fuerte que ha habido en el mercado en los últimos años.

En este contexto, la Galería Guillermo de Osma hace su aparición en 1991 con una voluntad muy clara de revisar la vanguardia histórica española, europea y latinoamericana. Iniciamos nuestra andadura con la exposición «Torres-García – Barradas» (la primera de Barradas en España desde su fallecimiento en 1929) acompañada de un importante catálogo donde publicamos la correspondencia inédita de Torres y Guillermo de Torre, que marcaría el tono de las 80 exposiciones y catálogos que han seguido a esta. Ser galerista, profesión a la que al principio miraba, con el prurito del historiador, con cierto recelo, me ha dado una enorme independencia y muchas satisfacciones. La semilla de muchos artistas que he presentado: Maruja Mallo, Óscar Domínguez, Barradas, Manuel Ángeles Ortiz, etc., ha visto su fruto posteriormente en exposiciones antológicas en los grandes museos.

La galería es como una hidra con dos cabezas. Es un comercio y como tal debe ser rentable, lo que a menudo supone un desafío que no siempre es fácil, pero que obliga a aguzar el ingenio, avanzarse al gusto del momento y mirar siempre adelante. La galería es al mismo tiempo un espacio cultural gratuito y abierto al público, que ofrece una variedad extraordinaria de exposiciones con arte de todo tipo.

El galerista es un puente necesario ente el coleccionista, el crítico, el conservador, el público y el artista. Pero es algo más que un intermediario. El galerista tiene que tener el don de elegir y decidir lo que va a defender entre miles de artistas de todo el planeta y, además, ser capaz —o intentarlo— de predecir y adivinar el futuro. No solo debe saber presentar e interpretar, sino también entender el espíritu de lo que expone y hacerlo accesible.

Tener una visión, saber elegir y acertar, facilitar la comunicación y la comprensión del artista con el resto de los mortales solo puede ser cosa de magos.

Como coleccionista y galerista —caras de la misma moneda— quería compartir algunos conceptos y reflexiones sobre el tema que nos ocupa.

LA COLECCIÓN COMO UN MICROCOSMOS

Coleccionar es una actividad muy extendida y común desde hace siglos. Se puede coleccionar de todo, desde cajas de cerillas o sellos hasta grandes obras maestras, pero esta no deja de ser una ocupación extraña, ya que se trata de enajenar los objetos de su contexto o de su función para reunirlos en un espacio nuevo estableciendo relaciones nuevas y estrechas con otros objetos a los que el coleccionista otorga nuevos significados marcados por su personalidad y la de la propia colección. Por esta misma razón es una actividad apasionante, lo mismo que su estudio.

Coleccionar es una forma de comportamiento, una manera de entender la vida y de estar en el mundo. Tiene mucho de actitud vital ligada inevitablemente al ego del que colecciona, hay mucho de psicológico en este fenómeno, asunto en el que no voy a entrar ya que no tengo ese conocimiento, pero sí creo que refleja una cierta filosofía de vida ligada sin duda al hecho de primar la estética y el goce de los objetos sobre otros aspectos de la vida.

La colección tiene mucho de creación, creación personal. Como decían los hermanos Goncourt, coleccionistas ellos mismos y de los primeros teóricos sobre coleccionismo, es la colección la que debe llevar la firma del coleccionista y no los objetos individualmente. La colección debe reflejar la personalidad del que la ha hecho. Y no solo su personalidad, sino también su gusto tanto en la elección de los objetos, en la manera de presentarlos, su cultura, sus conocimientos y su poder, tan relacionado con su ego. Esta actitud es, como ya hemos dicho, una manera de estar en el mundo, pero sobre todo de crear uno propio: un microcosmos. Este microcosmos que refleja su personalidad da lugar a la necesidad de crear un espacio especial para la colección, un espacio distinto y al que poder retirarse del mundanal ruido. Esta consideración de la colección como retiro está en el origen de las *Wunderkammer* (cámaras de las maravillas), de los siglos *xvi* y *xvii*, de los primeros museos o de las mansiones de la gran burguesía, llenas de objetos artísticos. Hoy en día vemos cómo esas mansiones se trasladan a almacenes industriales, donde el coleccionista actual acumula las obras más variadas en técnicas y estilos de la creación contemporánea.

Coleccionar tiene mucho de pasión y, como toda pasión, está cercana al caos. Por eso, la necesidad de ordenar ese microcosmos con un criterio que puede ser muy estricto —conocí a un coleccionista que en su casa decorada de blanco solo tenía tres objetos artísticos, una escultura griega, un mueble francés que procedía de Versalles y un cuadro de Mondrian— o muy ecléctico y agorafóbico. Ordenar ese caos es una tendencia natural de toda colección y es muy normal que haya un registro razonado de las obras que la componen, un catálogo. Entre la aspiración al orden de casi toda colección y la imposibilidad de acabar de completarla —siempre falta algo o se quiere poseer lo que no se tiene— se genera una tensión que incita al coleccionista a seguir buscando con instinto cazador su siguiente presa y así intentar completar el microcosmos que ha creado.

LA DISTANCIA ÍNTIMA

El coleccionista necesita conectarse con nociones familiares pero al mismo tiempo ajenas. Para resultar atractivo, un objeto debe ser a la vez conocido y desconocido. Esta cualidad paradójica es lo que algún crítico ha llamado «distancia íntima».

Es muy raro que un coleccionista compre algo completamente desconocido para él, pero, si es un verdadero coleccionista —no un comprador de cuadros y menos aún un especulador—, le atraerá la idea de alejarse un poco o mucho de su territorio familiar de coleccionismo y de explorar, con la curiosidad innata de todo coleccionista, territorios colindantes. Y, así, crear nexos, ampliar las fronteras de su colección. Muchos coleccionistas trabajan como una araña —la araña de Louise Bourgeois— tejiendo su tela como una red, creando una estructura de vínculos sólidos. Esto puede producirse en una colección muy centrada y con un criterio restringido como la colección Patricia Phelps de Cisneros de arte geométrico latinoamericano o una colección como la de Yves Saint-Laurent, mucho más ecléctica y enciclopédica pero construida de la misma manera. Un cuadro o una obra lleva a otra y esta a otra. Ese cuadro desconocido, pero en cierto modo no del todo, permite abrir la colección y llevarla por nuevos caminos que pronto serán familiares y formarán parte de esa red, de esa tela de araña, de ese microcosmos que es toda colección viva.

EL ARTE FÁCIL O EL FÁCIL ARTE: ¿UN NUEVO ACADEMICISMO?

El arte moderno entendido como vanguardia es de por sí un arte desafiante, provocador e innovador. Aspira a jugar un papel de fomentar el diálogo entre el artista y el espectador provocándolo y creando por ese mismo hecho una

reacción de incompreensión o rechazo por parte del espectador. En general ha sido un arte de difícil aceptación. Arte de su tiempo, convulso, con una ambición de transformar el hombre y la sociedad: el hombre nuevo de los artistas utópicos y revolucionarios desde el Constructivismo ruso a la Bauhaus.

En el arte moderno es el espectador el que tiene que hacer un esfuerzo por entender el lenguaje del artista y ponerse a su nivel. Es un arte difícil, a menudo hermético, de difícil comprensión, por esas razones fue incomprendido en su momento, rechazado por gran parte de la crítica y la mayoría del público. Al final pecó de la paradójica contradicción de querer ser un arte para las masas y acabar siendo un arte de la élite.

Sus primeros apoyos vinieron fundamentalmente de los galeristas, galeristas heróicos como Dalmau en España, Kanhwiler en Francia, Flechtheim en Alemania, Marius de Zayas en Nueva York. A estos siguieron algunos conservadores de museos y coleccionistas atrevidos, los Stein, Phillips, Katherine Dreier, Alfonso Olivares, etc., todos ellos de clase alta, con ciertos medios y una esmerada educación.

A finales del siglo xx hay una evolución que hace del arte contemporáneo un caso particular y —en cualquier caso para mí— difícil de entender: es su aceptación casi inmediata por el público aficionado y en particular por el coleccionista. De alguna manera el arte ha perdido esa capacidad provocadora y consiguientemente distanciadora para hacerse cercana y en cierta manera inofensiva. Esto obviamente facilita enormemente su venta y comercialización. Incluso artistas complejos, como Robert Gober, los hermanos Chapman o los primeros tiburones de Hirst son aceptados sin problemas y de manera casi inmediata por el coleccionista, las instituciones y el público en general.

En los últimos veinte años se ha acelerado el progresivo interés por el arte contemporáneo. Habría que remontarse a épocas pasadas para encontrar artistas tan populares y que forman parte del entramado social, como Koons, Christopher Wool, Hirst, etc., aprendices de Warhol. Me hacen pensar en el gran arte académico de los pintores de salón y los concursos nacionales de finales del siglo xix como Bouguereau, Cabanel o, entre los españoles, el éxito internacional de un Mariano Fortuny y, más tarde, de un Sorolla. Lejos queda el artista marginado y revolucionario de los años 20 hasta la década de los 60.

¿El arte realmente se ha hecho fácil o simplemente accesible? ¿Ha perdido su carga virulenta y hermética, o somos más cultos e informados? En todo caso, esta facilidad que tiene el artista y el arte contemporáneo para mostrarse y formar parte de nuestra vida de ocio y de cultura invita a dos cosas. Por un lado, a la proliferación de galerías, centros expositivos, museos de arte contemporáneo, casas de subastas, críticos, comisarios, bienales, etc., es decir, del mercado. Por otro lado, a una mayor complicidad entre todos estos actores. Complicidad compleja y cómplice. Por una parte, los roles dejan de tener un papel definido como en el pasado, se difuminan y se pervierten. El crítico se convierte en asesor, el coleccionista (un Saatchi o un Pinault, dueño de Christie's) se convierte en marchante, las nuevas 'mega galerías' (Gagosian o Zwirner) organizan exposiciones de museo, etc. Por otra parte, hay una sinergia entre todos estos actores que tiene una clara influencia a la hora de confeccionar el *who is who* de los artistas del momento, la lista de los «40 principales» y quiénes deben subir y quiénes bajar.

Es evidente que todo esto no sería posible sin la complicidad del artista, al que siempre dejamos de lado en cuestiones de mercado, pero ya no es así. El artista navega en estas mismas aguas y en el mismo barco y juega el mismo juego.

LA LOCURA DE LOS PRECIOS, EL CASO ESPAÑOL

Esta hiperactividad del mercado y sus protagonistas ha llevado a la reciente locura de precios. Un cuadro de Christopher Wool se vendió hace poco en 28 millones de dólares, precios que han alcanzado y superado artistas como Koons, Richter, Warhol y otros. Cualquier artista de la escena internacional que tenga un cierto recorrido pero todavía en sus cuarentas o cincuentas no es nadie si no vale al menos un millón de dólares. Parece evidente que es una situación muy difícil de sostener y que muchos coleccionistas que han entrado en este juego de

comprar lo que está de moda, los «40 principales», que por supuesto cambiarán en pocos años, van a sufrir una pérdida muy importante del valor que han pagado de una manera tan irresponsable. En los años 80, en los que viví en Nueva York, la galería que hacía la ley y que muy pocos de ustedes recordarán era Mary Boone, llevaba a los tres artistas más cotizados del momento: Julian Schnabel, David Salle y Eric Fischl. Este último llegó a valer en los 80 un millón de dólares, que era lo que valía un buen cuadro de Picasso. Hoy en día ese mismo cuadro vale alrededor de un tercio de ese valor.

Esto contrasta brutalmente con el desolador panorama del mercado español actual, que sigue sin recuperarse y donde no solo los precios han bajado mucho, sino que es difícil encontrar un comprador para nuestros artistas. Es fundamental para remediar esta situación que entre todos —instituciones, Estado, galeristas, coleccionistas y críticos— internacionalicemos la creación española. Como ya hemos comentado antes, sin duda nuestra pobre tradición y la falta de educación son factores importantes en esta ensombrecida situación. La legislación estatal sobre Patrimonio y obras de arte es torpe y poco generosa, con tasas e impuestos de todo tipo que no invitan al desarrollo del coleccionismo. Lo que se traduce en un detrimento en el Patrimonio artístico del Estado.

EL ARTISTA CONTEMPORÁNEO COLECCIONA EL PASADO

Al convertirse el artista exitoso en un hombre rico y poderoso se ha transformado lo que hemos llamado «colección de amigo» en colecciones más ambiciosas y amplias con vocación casi institucional, como la de un Botero, en la que están representados muchos de los grandes nombres del siglo xx.

Últimamente con la locura de los precios y el dineral que hacen muchos artistas se está produciendo un giro sorprendente. El artista de éxito no solo no compra el arte contemporáneo ni a sus contemporáneos, sino que mira para atrás y se interesa por el arte de épocas pasadas. Así, Chuck Close colecciona pintura y retratos del siglo xvii, Wim Delvoye es un frecuente visitante de subastas y anticuarios, Howard Hodgkin colecciona pintura india y mohul, George Baselitz estampas manieristas, Jasper Johns ha reunido una importante colección de obras cubistas, Damian Hirst adquiere obras sobre el tema de la muerte que relaciona con su obra, George Condo retratos antiguos y Jeff Koons ha estado muy activo coleccionando cuadros y esculturas del siglo xv al xix como Quentin Matsys, Poussin, Fragonard, Coubert y hasta Dalí.

¿Parece que todos ellos nos quieren decir que desconfían en todo caso de los precios del arte actual y quizá también de una parte de la creación de sus contemporáneos?

LA MONETARIZACIÓN DEL ARTE

Todo esto nos lleva al complejo capítulo del arte como inversión. En las últimas décadas parece que el arte y el dinero, sino son la misma cosa, son primos hermanos que cada vez se parecen más. Esto provoca reacciones. Una evidente es el precio del arte y el impacto que tiene en la mente del público. Los resultados de las grandes subastas saltan a las primeras páginas de los periódicos y los récords astronómicos son noticia que llega a millones de personas, incluso a las totalmente ajenas o a las que jamás pueden acceder a una modesta obra de arte. Este factor, «lo que cuesta el arte», ya es algo público. Ha dejado de ser patrimonio de los iniciados: galeristas y coleccionistas. Hoy día con Internet podemos saber —con sus sutilezas y diversas lecturas— el precio de cualquier obra y de cualquier artista, y esto está cambiando el mercado y el funcionamiento tradicional, basado en el trinomio artista (productor)-galerista (intermediario)-público coleccionista o no (el receptor).

El otro aspecto es más sutil y para mí difícil de explicar. Este fenómeno de la monetarización del arte, en que la obra artística se ha ido confundiendo con su valor, de alguna manera ha tenido una contrapartida en un proceso de desmaterialización de la economía. Es como si a través de la ayuda y la difusión artística se pudiera

espiritualizar, elevar a una altura extra económica, la propia actividad económica. Es, en cierta manera, como el pago por una penitencia. Si antes los poderosos compraban bulas, ahora compran cuadros o apoyan la promoción cultural.

Claramente este ha sido uno de los fenómenos más llamativos de los últimos 50 años, desde que David Rockefeller —personaje clave en la creación del MoMA— comenzara a crear una colección para el Banco Chase Manhattan en 1959. Muchas grandes corporaciones se apuntaron a esta tendencia, proceso que se acelera y se internacionaliza en los años 70 y 80. En España muchos de los grandes bancos, empezando por el Urquijo —que acabaría formando parte del Santander—, el Banco Zaragozano, el BBV, Telefónica, Aena y las diferentes cajas han hecho colecciones importantes y mantienen fundaciones muy activas. En EE.UU. la legislación ha sido muy favorable a este fenómeno de mecenazgo, tanto corporativo como privado; en España desgraciadamente estamos muy retrasados y sería fundamental que hubiera una buena ley de mecenazgo para que la sociedad civil y empresarial pueda compensar y apoyar la labor cultural del Estado con las últimas reducciones presupuestarias.

En los últimos veinte años hemos visto también la aparición de un proceso nuevo: la de grandes museos personales creados por esta nueva generación de mega coleccionistas. Este es el caso del museo, abierto recientemente, por Ely Broad en Los Ángeles, los que Pinault abrió en el Palazzo Grassi y la Punta della Dogana en Venecia, o el museo de Bernard Arnault en París, obra del arquitecto Frank Ghery.

PROTAGONISMO DEL COLECCIONISTA CONTEMPORÁNEO

El coleccionista contemporáneo es más consciente que nunca de su contribución —fundamental y necesaria— en el mundo cultural actual y quiere jugar un papel mucho más activo. Está determinado a ser un jugador importante que quiere y tiene mucho que decir en este campo. No me refiero a la especulación en la que Saatchi ha sido un alumno aventajado, sino del coleccionista con un proyecto serio. Es evidente que el interés por el arte contemporáneo confiere y aumenta el prestigio social, pero hoy se podría decir que para muchos coleccionistas se ha convertido en un estilo de vida, una «semi religión» que mezcla estética, moral y economía. Es, a menudo, una estética basada en principios cuantitativos, donde arte y dinero son caras de una misma moneda cada vez más difícil de separar.

A todo este mundo le rodea una serie de ritos y comportamientos, como si de iniciados de una extraña secta se tratara. Comportamientos que se reflejan en una cierta manera de vestirse, en las obligadas visitas a las grandes ferias con una necesaria tarjeta VIP en la mano, en el recíproco cortejo a los mega galeristas, en la corte de asesores o conservadores que le rodean, etc. En España es todo más modesto y no es fácil encontrar ese tipo de ejemplos. La ley española dificulta enormemente con impuestos, gravámenes y la falta de una ley de mecenazgo suficientemente generosa la creación de grandes colecciones, la publicidad de las mismas y, por consiguiente, la posibilidad de realizar la vocación pública que tienen muchas colecciones importantes de constituirse en fundaciones o museos.

Estas reflexiones abordan, desde facetas diferentes, el fascinante y complejo fenómeno del coleccionismo al que el galerismo está tan íntimamente ligado.

En último término, el coleccionismo a todos sus niveles y con todas sus variantes es vital no solo para el artista, sino para la propia comunidad en la que se desarrolla. Es en sí un agente cultural activo y un elemento fundamental para la creación y el enriquecimiento del patrimonio artístico.

