



GACETA HISPÁNICA DE MADRID ISSN 1886-1741

EL ARTE EN DEMOCRACIA. LA TRAYECTORIA INSTITUCIONAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA ESPAÑA MODERNA.

Jonathan Truppmann

Estudio independiente: Profesora Rut Gallego

VII edición de la GHM; otoño de 2008. Fecha de redacción: otoño de 2008.

En esta época de la popularización del arte, está de moda hablar de ese mercado como si fuera una institución eterna que ha existido desde el principio de la humanidad. A pesar de la facilidad con la cual usamos estos términos, la relación íntima entre el mercado capitalista y el arte es un fenómeno reciente. La tendencia hacia la comunicación y la expresión que produce el arte tradicionalmente ha tenido una concepción fuera de lo económico. La estética estaba relacionada con un cierto grado de pureza, o por lo menos respeto, lo cual ha estado presente en toda la trayectoria artística occidental desde los griegos hasta los existencialistas. Sin embargo, este imperativo que nos conduce hacia “el arte” también ha aparecido en nuestros valores colectivos, tanto en los sentimentales como en los económicos.¹ De manera tradicional, un retrato de la familia servía como un recuerdo y también como un testamento de la riqueza de esta familia. Ahora esas tendencias se han multiplicado hasta el punto de crear un mercado fundamental, como los que existen para el azúcar y el petróleo. En la modernidad y posmodernidad el éxito de un artista no gira alrededor del patrocinio de un rey o una familia de nobles, sino de unas

¹ Vettese, Angela. *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. 23

estructuras económicas que dan valor a su creación. Vivimos no solamente en el tiempo de «la democratización del arte» sino también de la capitalización del arte.²

Angela Vettese atribuyó la emergencia de este mercado del arte contemporáneo al renacimiento económico y cultural después de la Segunda Guerra Mundial.³ Las primeras raíces del mercado del arte contemporáneo surgen con el desarrollo de las grandes empresas americanas cuyos nombres más conocidos son Guggenheim, Rockefeller y Mellon. De ellas nacieron las fundaciones de arte filantrópicas que se convirtieron en los museos más famosos de los Estados Unidos.⁴ Después de esta época en la que «el arte encuentra a la empresa», el mercado se desarrolla y empieza a tomar forma. En opinión de Angela Vettese, el éxito del artista ahora depende de las «3 M»: los museos, los medios de comunicación y el mercado.⁵

Como hemos señalado, las raíces del mercado del arte estadounidense residen en la nueva industrialización y la emergencia de un grupo de una élite de empresarios que tendían hacia el coleccionismo. Hay muchas explicaciones sobre este deseo de coleccionismo, como el deseo de tener el mundo bajo control para ser una élite cultural y para dar sentido a la vida.⁶ A pesar de las explicaciones psicológicas y sociológicas, lo que queda claro es que esta generación de coleccionistas americanos tenía un aire filantrópico y puro que giraba alrededor de sus compras de arte contemporáneo. Esto fue demostrado por personajes como Solomon Guggenheim, cuya relación con Peggy Guggenheim era muy

² Carillo de Albornoz, José Miguel y Beatrice de Orleáns (Princesa). *Entender de arte y antigüedades*.

³ Vettese, 16.

⁴ *Ibíd.*,

⁵ *Ibíd.*, 16.

⁶ *Ibíd.*, 26.

conflictiva debido a las actividades comerciales de ella en el mundo artístico y la mancha que trajo a la familia.⁷

Sin embargo, con el desarrollo del mercado y su fuerza económica, particulares y empresas empezaron a invertir su dinero en arte. Chase Manhattan Bank fue la primera empresa que adoptó el arte contemporáneo como una esfera significativa de las inversiones alrededor del año 1959. Debido a su éxito, en los años ochenta, el arte se convirtió en una esfera económica, en la cual la gran mayoría del dinero procedía de empresas y entidades privadas. Terminó la época del coleccionismo filantrópico que había provocado la creación de algunos de los mejores museos del país y surgió la de un mercado más disipado y capitalista. Este modelo y trayectoria ha servido como el ejemplo del desarrollo artístico del siglo XX y sigue siendo la norma artística y modelo para el arte en el mundo contemporáneo.

El crecimiento del mercado del arte en Europa ha tomado un camino bastante difícil y particular. Sin duda, centro intelectual y creativo durante el principio del siglo XX, Europa fue paralizada por el caos de las guerras mundiales. Los Rockefeller y Guggenheim habían mirado hacia Europa para adquirir sus colecciones de arte, pero durante esas épocas los artistas empezaron a buscar refugio en los Estados Unidos. El resultado de esta emigración fue el surgimiento de Nueva York como capital del arte contemporáneo. A pesar de esta emigración, muchos artistas permanecían en Europa pero aún no existía un mercado para el arte contemporáneo. Sin embargo, a causa del rejuvenecimiento económico de Europa después de la Segunda Guerra Mundial, empezó a crecer un mercado en el cual florecían nuevos movimientos artísticos. De hecho, fue en

⁷ Ibid., 41.

este ambiente donde los artistas exiliados de España, como Picasso, obtuvieron su inspiración y educación. El mercado en Europa adoptó los sistemas de coleccionismo de los Estados Unidos, en los cuales las empresas jugaban un papel integral, al mismo tiempo que el Estado también participaba, mucho más que en los Estados Unidos.

Mientras los otros mercados occidentales del arte moderno crecían después del triunfo de la democracia, en España todavía sobrevivía el fascismo. En contraste con los Estados Unidos y el resto de Europa, el desarrollo del mercado del arte contemporáneo en España ha tenido un retraso significativo. Bajo del régimen del General Franco, ninguna de las <<3 M>> existía en una forma pura o normal. Además, las dictaduras antes de Franco prohibían la presencia de las estructuras fundamentales que estaban en el resto de Europa antes de las guerras. En la España franquista, la libertad de expresión fue suprimida por una dictadura que glorificaba la grandeza del pasado y no tenía ningún interés en las nuevas vanguardias o la creación del arte contemporáneo.⁸ En este ambiente sin libertad en el cual los artistas se exilian y el gobierno regula todo, la aparición de una vanguardia artística y un mercado del arte popular son casi imposibles.

Es por esta falta de libertad y democracia por lo que la fecha crucial para el desarrollo de un mercado del arte contemporáneo en España fue la muerte de Franco en 1975. Sólo en una sociedad libre pueden surgir las infraestructuras esenciales para un mercado moderno. Con la democracia, llegó al poder un gobierno a favor de las bellas artes y se promulgaron las leyes necesarias para su desarrollo.⁹ Las entidades más importantes para el mercado del arte contemporáneo son los medios de comunicación, el gobierno y las empresas privadas. Sólo después de la muerte de Franco hubo suficiente poder y deseo en estas

⁸ Villalba, Ángeles. *Mercado del Arte y Coleccionismo en España (1980-1995)*. 67

instituciones para producir un mercado fuerte. Los medios que se habían suprimido durante la dictadura de Franco podían crear una demanda artística y un conocimiento público de los artistas. Además, un gobierno a favor del desarrollo artístico tenía poder para fundar museos, mostrar exposiciones al público y establecer impuestos favorables para la creación artística. Finalmente, en un mercado libre las galerías pudieron tomar ventaja de la demanda pública del arte y, con las ventas, invertir más en la producción y proliferación del arte en la sociedad.

Con estos fundamentos, los objetos de análisis para describir el mercado del arte español desde la muerte de Franco hasta ahora son los museos, las galerías y subastas, y las colecciones. En estas entidades residen la estructura del mercado del arte contemporáneo y las claves para entender el funcionamiento del mundo del arte. A través de los museos y colecciones públicas, el público puede aprender arte y, de esta manera, producir un aumento en la demanda y los precios, todo lo cual contribuye al desarrollo y sostenimiento del mercado. Desde este punto de partida en el que ha nacido el deseo artístico, puede surgir una estabilidad en el mercado, en la cual las galerías pueden sostenerse económicamente, y el arte se convierte en un ingreso provechoso y no solamente en un símbolo de nobleza y poder. En este tipo de sociedad, el mercado del arte va más allá de la dependencia del dinero gubernamental y del enfoque en los museos. Este mercado tiene su propio poder, que dirige el arte según las leyes económicas en las que el poder reside en las entidades privadas y el arte funciona como cualquier otro producto tangible del mercado capitalista.

⁹ Ibíd.

Ahora es el momento en que el mercado del arte contemporáneo en España ha llegado a este punto de madurez. Queremos afirmar que esta trayectoria de crecimiento empezó con la muerte de Franco en 1975, pero decir que ese año, de pronto, cambió todo es una sugerencia ingenua. La situación empezó a cambiar antes de su muerte y también la formación del mercado tardó después de la dictadura. No obstante, se puede identificar este año como el punto en el cual el requisito de libertad emergió para que las tendencias se inclinaran hacia el desarrollo de un mercado del arte contemporáneo, lo que había ocurrido en el resto de Europa gracias al crecimiento económico de la posguerra. Este trabajo tratará de demostrar cómo se puede ver el surgimiento de este mercado a través de los museos, las galerías y subastas, y las colecciones.

Las instituciones fundamentales

Como hemos dicho antes, la presencia de un mercado del arte no significa solamente la presencia de arte, sino unos mecanismos económicos que se unen en un mercado capitalista. Podríamos hablar del arte antes de la muerte de Franco, que seguramente existía, pero los grupos fundamentales, los que quitan el poder a una minoría y capitalizan los asuntos artísticos, no aparecieron en su madurez hasta los años ochenta. Fue alrededor de esta década cuando todas las entidades, privadas y públicas, relacionadas con el mundo del arte español empezaron a jugar un papel en un mercado autónomo. Es decir, surgió una esfera en la cual las leyes económicas caracterizaban las interacciones de los grupos fundamentales: los museos, las galerías y subastas, y las colecciones.

Antes de hablar del mercado en sí mismo, debemos describir unos eventos fundamentales que contribuyeron al crecimiento de este mercado. Aunque la muerte de Franco significa un cambio fundamental en el desarrollo del mercado del arte, algunos otros acontecimientos alrededor de esta fecha pueden ilustrar este progreso. Hablaremos de una manera breve de las tendencias que llevaron a España hasta el momento en el cual las barreras se quebrantaron y la posibilidad para la proliferación de estas tendencias apareció: la muerte de Franco.

Primero, para dar una perspectiva de los problemas que existían para el arte en la España fascista, se necesita describir las preocupaciones artísticas mostradas antes de la muerte de Franco, especialmente en lo que se refiere al Grupo El Paso. Este grupo fue, si no el primero después de la guerra civil, por lo menos el más influyente que se había manifestado específicamente contra los problemas del arte en la España de Franco. Seguramente había arte de protesta, pero El Paso representaba una visión relacionada directamente con los problemas artísticos de España, en vez de protestas meramente políticas y sociales. En 1957, publicó un manifiesto en el cual identificó los problemas que inhibían el desarrollo de las artes visuales en España. Algunos de los problemas que identificó eran la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la radical separación entre las diferentes actividades artísticas, la artificial solución de la emigración artística, etc.¹⁰ Este manifiesto no hablaba de una lucha moral o política, sino del fracaso estructural del mundo artístico en España y la necesidad de un sistema desarrollado, lo que podemos llamar un mercado. Alrededor de la época del

¹⁰ *El Paso*. Madrid, El Paso, 1957.

manifiesto de El Paso empezó un lento progreso en la mejora de las condiciones que eventualmente producirían un mercado maduro.

Museos

El nacimiento de los museos específicamente dedicados al arte, según María Jiménez-Blanco, ocurrió en la segunda mitad del siglo XVIII por la influencia de ideales democráticos, el nuevo tiempo de ocio y la pretensión cultural de una burguesía en el poder.¹¹ Sin embargo el ejemplo reciente más imitado de los museos de arte contemporáneo es el MOMA de Nueva York que fue fundado en 1929. El MOMA no sólo tenía que crear una colección de arte, además tenía que crear la demanda de arte contemporáneo en “una sociedad provincial y puritana”.¹² Los mayores museos del mundo creados en el siglo XX adoptaron esta filosofía de enseñanza que caracterizaba su relación con el público. No obstante, durante la entrada de la década de los setenta, el mercado prohibió la fundación de nuevas colecciones y la noción educativa acabó de tener relevancia gracias al poder de los medios de comunicación.¹³ Esta parálisis de los museos que tuvo lugar en los años setenta, especialmente en relación con su imposibilidad de comprar obras de la vanguardia del siglo XX, da un carácter aún más interesante a la historia de los museos españoles de arte contemporáneo.

A pesar de una mejora en la situación de los museos dedicados al arte moderno a partir de los años cincuenta bajo el régimen de Franco, la verdad es que estos museos

¹¹ Jiménez-Blanco, María Dolores. “Los museos de arte contemporáneo.” *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo*. 138.

¹² *Ibíd.*, 140.

¹³ *Ibíd.*, 142.

parecían tener sólo el nombre del arte sin el arte mismo.¹⁴ El ejemplo más llamativo es el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), que en 1951 tomó el lugar del anticuado Museo de Arte Moderno de Madrid, en el cual tampoco residían muchas obras. Aunque el «desarrollismo de los sesenta» y la entrada de miembros de Opus Dei en el gobierno crearon un ambiente mejor para el desarrollo del MEAC, la falta de dinero e independencia administrativa continuaban paralizando los planes ambiciosos de directores como Fernández del Amo.¹⁵ La mayoría de las compras de grandes artistas eran obras menores sin mucha importancia. Sin embargo, durante esta época, por el juicio de algunos directores, el museo adquirió unas obras magníficas de artistas jóvenes que luego obtendrían fama.¹⁶ A pesar de unos momentos de éxito, la dedicación estatal al arte contemporáneo era esquizofrénica. El edificio de MEAC en sí mismo sirve como una metáfora del apoyo del gobierno: un museo de 11 plantas, en el cual diez servían para administración y servicios, y un local en la ciudad universitaria, fuera de la vida cotidiana, en un lugar “controlable” como todas las instituciones franquistas que tenían tendencias liberales.¹⁷ Aunque el gobierno de Franco empezó a ser consciente de los beneficios políticos internacionales del arte contemporáneo, no estaba dispuesto a tomar los riesgos fiscales ni sociales del desarrollo de un museo fuerte dedicado al arte del siglo XX.

Con la muerte de Franco, un gobierno a favor del arte contemporáneo llegó a poder, un hecho que fue obvio inmediatamente por la rápida construcción de museos y compras de arte. Este desarrollo artístico de colecciones públicas ocurrió en un nivel

¹⁴ Villalba, 76-77.

¹⁵ Jiménez-Blanco. *Arte y Estado en la España del Siglo XX*.

¹⁶ *Ibid.*, 86

nacional y local con la inauguración del Reina Sofía en 1986, el IVAM en 1989 y la construcción de algunas fundaciones como la de Tàpies y la de Miró, las cuales están explicadas en la sección sobre colecciones.

Con la llegada de la democracia, el gobierno empezó a hacer exposiciones importantes, las cuales culminaron en la decisión de construir un museo nacional de arte contemporáneo: El Museo Reina Sofía. El primer nombre del museo fue Centro de Arte Reina Sofía. A través del Reina Sofía el gobierno quería ofrecer una mirada historiográfica y española del arte de siglo XX. Al mismo tiempo querían que el museo tuviera «una función activa en el desarrollo de la práctica artística nacional».¹⁸

Sin duda, el Reina Sofía ha influido fuertemente en el desarrollo del mundo del arte en España. A través de eventos, exposiciones y de la colección, el museo se ha convertido en una referencia para el arte español del siglo XX. No obstante, ha mostrado algunas de las dificultades en la construcción de un museo. El Reina Sofía ha adquirido una gran parte de las obras fundamentales con donaciones o acciones del Estado. La colección de 56 obras de Dalí fue un resultado de su testamento. Tanto el *Guernica* como la colección de Miró están en el museo a causa de la mano fuerte del gobierno. Muchas de las obras de Miró llegaron al museo por la aplicación de la ley del Patrimonio Histórico Español en 1985.¹⁹ La adquisición del *Guernica*, el cuadro alrededor del que el museo gira y que estaba en el Palacio de Cristal, sólo llegó al museo mismo por la fuerza e insistencia del Estado.

¹⁷ Villalba, 68-69

¹⁸ Museo Nacional de Arte Reina Sofía. *Centro de Arte Reina Sofía*, vol. 4.

¹⁹ Museo Nacional de Arte Reina Sofía. *Memoria: Museo Nacional de Arte Reina Sofía*. 12.

Las dos críticas fundamentales hacia el Reina Sofía son la insuficiencia de sus obras internacionales y las pocas grandísimas obras de los maestros españoles. En cuanto a las internacionales, no es sorprendente para un país que tuvo las fronteras cerradas durante la mayor parte del siglo XX. Sin embargo, la falta de grandes obras de los artistas españoles, primeramente por razones de precios altos, es una debilidad fundamental del museo. Por esos problemas económicos, las nuevas adquisiciones se han enfocado hacia artistas más jóvenes. Aunque esta filosofía puede ser beneficiosa para el futuro, el museo seguirá teniendo una colección incompleta históricamente. Además, esta tendencia hacia el arte joven, que es aún más fuerte en nuevos museos, como el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), muestra la erosión del concepto de fundación de museología, que entiende “museo” como un lugar para colocar lo excepcional del pasado.

Otra tendencia que evolucionó fue la descentralización de España y el surgimiento de museos regionales y locales de arte contemporáneo. El Instituto Valenciano del Arte Moderno (IVAM), fundado en 1989, y el Museo del Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), inaugurado en 1995, son los dos ejemplos más convencionales y más fuertes de la construcción de una colección por entidades regionales. Con un presupuesto aún más restrictivo que el del Museo Nacional Reina Sofía, estos museos escogieron unas visiones más estrechas y especializadas, con las cuales podían enfocar sus gastos con más sabiduría.

Posiblemente el ejemplo más llamativo y más radical de esta tendencia local es la reciente inauguración del mencionado museo de arte contemporáneo de la ciudad de León, MUSAC. Los museos se han convertido en algo de moda, por lo cual la filosofía ahora

decreta que cada ciudad “importante” necesita un museo de arte contemporáneo.²⁰ Sin embargo, en el ejemplo del MUSAC se podría cuestionar la palabra “importante” por la creación de un museo en una ciudad de 128.000 habitantes sin una historia de turismo.

El MUSAC nació en 2005 con la intención de reforzar la confianza en el arte actual, por lo cual se llama a sí mismo “un museo del presente.”²¹ Los museos ahora no sólo sirven para mostrar la historia y mantener el patrimonio, sino para jugar un papel integral en la producción actual. Además de los beneficios económicos para la ciudad y la naturaleza relativamente barata de estas adquisiciones, el MUSAC también representa un deseo revolucionario. Los museos han convertido el arte en algo meramente retórico y el MUSAC quiere hacer resurgir la esencia vanguardista de los movimientos pasados que “han llegado a ser neutralizados por el sistema capitalista”.²² La visión posmoderna del museo gira alrededor del concepto “‘en construcción’ como el propio presente”.²³ Pero más allá de lo retórico, el MUSAC ejemplifica el culto al arte contemporáneo y los museos, y al turismo, que ha proliferado no sólo en España, sino también en todo el mundo moderno.

Galerías y subastas

En los años más fuertes de la dictadura, sólo existían unas pocas galerías o fundaciones para exponer arte y tomar los riesgos relacionados con la actividad artística, tanto los económicos como los sociales y políticos. Aparte de la Galería Biosca y la Galería Bucholz, que expuso la primera exposición del Grupo El Paso en 1957, no había

²⁰ Vettese.

²¹ *MUSAC*.

²² *MUSAC*. 11.

galeristas en este tiempo en Madrid. Barcelona había tenido un poco más de libertad a causa de su distancia del centro del poder, Madrid, y por eso había tenido más exposiciones de arte contemporáneo. También la influencia de la vanguardia histórica todavía permanecía, aunque algunos de los artistas vivían en exilio.

Alrededor del fin de los años cincuenta, tanto en Madrid como en Barcelona, empezaron a abrir unas galerías y salas que apoyaban el arte moderno. En Barcelona, los Salones de Octubre expusieron por primera vez a Antoni Tàpies en 1948.²⁴ La Sala Gaspar, la Galería Theo y la Galería Juana Mordó eran algunas de las más influyentes que abrieron.²⁵ La primera galería fuerte de esta época, y una de las más influyentes de Madrid, fue la de Juana Mordó, que se inauguró en 1964 y fue la galerista del Grupo El Paso. La Galería Theo abrió en 1967 y se especializaba en Picasso, Juan Gris, Chillida y las vanguardias de la preguerra. Todavía existe en Madrid pero bajo un nuevo nombre, Galería Elvira González.

Sin embargo, estas galerías eran excepciones, y el gran surgimiento de las galerías españolas coincide precisamente con la trayectoria del desarrollo después de la muerte de Franco. Entre 1973 y 1992 se abrieron el 81% de las galerías actuales, y nada menos que el 50% de las galerías aparecieron en el periodo entre 1982 y 1992.²⁶ Los años de la “movida”, en la década de los 80, mostró el mayor crecimiento de las galerías, aunque este número bajó con la crisis del arte en España y en el mercado global al principio de los años 90. No obstante, estas estadísticas son un testimonio del éxito no sólo de

²³ *MUSAC*, 15.

²⁴ Fernández Aparicio, Carmen. “La reconstitución de la vanguardia escultórica en España (1940-1975)”. 75.

²⁵ Gálan Martín, Belén. “Arte Español 1940-1975: El camino de la modernización”.

²⁶ Villalba, 40.

cambios políticos o económicos, sino también de la educación artística que el público recibió a través de los museos y las exposiciones, lo cual creó un mercado y una clientela para el arte contemporáneo.

La distribución de las galerías españolas es predecible con la gran mayoría concentrada alrededor de las ciudades mayores. En 1995, la comunidad de Cataluña tenía el 28,5% de las galerías, Madrid el 24,5% y Valencia el 11,8%.²⁷ No obstante, con el incremento del turismo y el ocio en los años recientes, han surgido nuevas galerías para seguir esa tendencia.

A pesar de este crecimiento y contraste con el vacío de la España de Franco, las galerías todavía están en un estado de desarrollo. Las galerías de España, con algunas excepciones, viven en un mundo aislado y todavía no han mostrado interés en la proliferación del arte de una manera organizada y solidaria. Parecen satisfechas con pedir educación artística e impuestos bajos del gobierno, en vez de reunirse para convertirse a sí mismas en una entidad más fuerte. Sólo el 39% de las galerías pertenecen a alguna de las organizaciones profesionales.²⁸ Tampoco han ofrecido muchos eventos colectivos, excluida ARCO, aunque la organización de esta feria impresionante no vino de dentro del mundo de las galerías.

Otra entidad privada que ha jugado un papel esencial en el mercado español es la casa de subastas. La primera de la historia reciente fue Sala Durán, que se inauguró en 1969 en Madrid. La mayoría de las casas de subastas han tenido una vida bastante corta y las más significativas ahora son Sotheby's, Durán, Fernando Durán y Ansorena. La historia de las subastas y el cambio en cuanto a lo que han ofrecido al público es muy

²⁷ Ibid., 42.

importante en lo que se refiere a las permutas en el gusto del público español, de lo que hablaremos en la sección sobre el mercado. Sin embargo es esencial que tengamos en cuenta que los precios en las subastas nacionales de Madrid deben ser más bajos que los internacionales a causa de la protección del gobierno, por lo cual las obras maestras españolas no pueden salir del país.²⁹

Colecciones

Finalmente, se debe poner énfasis en el hecho de que no hubo un vacío de creación antes de 1975 por parte de los artistas españoles dentro del país y fuera, sino una falta de requisitos estructurales para el desarrollo del arte contemporáneo y su éxito cultural y económico. Una entidad fundamental para el surgimiento del mercado español, y que sigue ejerciendo una influencia enorme, es la Fundación Juan March. La Fundación fue creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas e inauguró su sede y la primera proyección pública en 1975, el año en el cual murió Franco.³⁰ La Juan March fue esencialmente *la fundación privada* hasta los años 90, y por eso jugaba un papel fundamental en el coleccionismo de España y la educación artística del público. También tiene el Museo de Arte Abstracto de Cuenca y otro museo en Palma de Mallorca.³¹ El museo de Cuenca, cuya colección central es la personal del artista Fernando Zóbel, fue donado a la fundación por Zóbel a causa de la filosofía y dedicación de la Fundación Juan March. Además, la Juan March ha tenido más de 500 exposiciones y ha concedido 500

²⁸ Villalba, 42.

²⁹ Carillo de Albornoz, 74.

³⁰ Villalba.

³¹ Carillo de Albornoz, 35

ayudas para estudio y trabajo relacionado con el arte. En 1980 recibió la Medalla de Oro de las Bellas Artes.

Las colecciones empresariales en España no sólo sirven como un estímulo para el mercado, sino también como entidades sociales, y exponen sus colecciones para la diversión y educación del público. No obstante, las razones que subyacen a estas exposiciones son variadas. Por ejemplo, la Asociación Colección de Arte Contemporáneo fue creada en 1987 por un grupo de empresarios filantrópicos y su meta principal era apoyar al Museo Reina Sofía.³² Además de esta función, se ha centrado desde 1990 en el arte español creado desde la preguerra civil hasta los años '70.

Otras colecciones se dieron cuenta hacia el principio de los años '90 de que las inversiones en el arte español podrían ser lucrativas. Como las empresas americanas de los años 80, entidades bancarias como La Caixa –cuya fundación se llevó a cabo en 1990–, el banco Central Hispano (1992), el BBVA y otros empezaron a invertir en bienes tangibles, especialmente en el arte español.

Las inversiones de estas colecciones tienden hacia lo seguro. Como las fechas muestran, la mayoría de las obras compradas por las empresas son de una época en la cual el artista ya era suficientemente famoso. Por otra parte, las empresas con grandes colecciones tienen salas para exponer las obras y las exposiciones han servido como un suplemento bastante necesario para la educación del público y la conservación del arte histórico en un sistema dominado por un Estado sin suficiente dinero para construir una colección definitiva de la trayectoria del arte español del siglo XX.

³² Ibid.

La colección empresarial más importante de Barcelona, y una de las más importantes del país, es la Colección Fundación La Caixa. Esta colección nació en 1990 con la fusión de la Caja de Pensiones y la Caja de Barcelona. La presidenta, María del Correl, es la exdirectora del Museo Nacional Reina Sofía. La especialidad de la colección es el arte español de los años ochenta, pero también se han realizado una gran variedad de exposiciones, desde “Los íberos” y “Picasso” hasta “Los mayas de Guatemala” y “El arte de Nigeria”. Su sala primera, el Caixa Forum de Barcelona, es la más activa del país y están construyendo una nueva sala en Madrid, en el Paseo del Prado al lado del museo Thyssen. Además tiene salas en muchas provincias por medio de acuerdos con las corporaciones municipales.³³

Otro fenómeno muy popular en España es el mantenimiento de las obras de grandes artistas a través de una fundación privada y filantrópica. El Estado y los artistas deseaban mantener las obras unificadas, los artistas por miedo a intervenciones públicas y privadas, y el gobierno para mantener el patrimonio del país. Las dos fundaciones más fuertes en este sentido son la Fundación Joan Miró, que nació en Barcelona en 1971, y la Fundación Antoni Tàpies, también situada en Barcelona. La fundación Joan Miró empezó con las obras del artista, pero siguió su desarrollo con nuevas adquisiciones y donaciones de amigos de Miró y otros. Sobre todo ha servido como centro de arte y ha facilitado el estudio de la obra de Miro y las tendencias del siglo XX. También ha realizado muchas exposiciones de calidad, como la de Mark Rothko (2000- 2001), y ha recibido muchos premios por su dedicación al mundo del arte español.

³³ Carillo de Albornoz, 37-38.

El mercado

Aunque ahora parece más claro el papel que han jugado las instituciones en el mercado del arte de España, todavía no sabemos sobre el mercado en sí mismo. Después de la muerte de Franco en 1975, empezó a tener lugar una normalización en la cual las tendencias hacia un mercado, que habían existido antes, fueron uniéndose. Valeriano Bozal ha identificado que no sólo cambió la posición del gobierno hacia el arte, sino que además produjo una cierta purificación del sector artístico en el cual las obras perdieron la tendencia del antifranquismo.³⁴ El resultado fue una cierta estabilización de sectores y una normalización de las relaciones entre el arte y la política, lo que ayudó al desarrollo de un mercado más normal, como había ocurrido en Europa.³⁵

A pesar del cambio filosófico que apoyó el arte contemporáneo a través de la proliferación de museos y la educación cultural del público, un soporte para el arte no siempre se traduce en ayuda económica para su mercado. Sin duda, el Estado tenía que jugar un papel fuerte para desarrollar y preservar el arte de España después de la opresión de Franco. De hecho, desde 1985 el “uno por ciento cultural” ha obligado a que el 1% de los gastos de todas las obras públicas financiadas por el Estado que supongan más de 100 millones de pesetas debe ser destinado a la actividad artística en España.³⁶ Sin embargo, esta nueva mano fuerte que el gobierno tuvo en el mundo del arte inicialmente inhibía el desarrollo que el Estado quería.

³⁴ Bozal, 588.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Villalba.

La reforma fiscal de 1978 fue el primer desliz del nuevo gobierno democrático. Estas leyes introdujeron un impuesto de lujo del 26,6% sobre el precio de venta en obras más de 100 años y un 22% en las posteriores.³⁷ Aunque el Estado mantuvo su apoyo cultural, su perspectiva económica paralizó los mercados y el coleccionismo en España a través de esta ley. El impuesto de lujo sobre el arte no produjo un efecto beneficioso para la economía sino que impulsó una nueva clandestinidad en la cual no sólo se trataba de evitar el impuesto, sino que también paralizaba la producción artística y dio como resultado la exportación ilegal de obras de arte. Cinco años más tarde, el Estado se dio cuenta del resultado: la poca transparencia fiscal del mercado y también la paralización del coleccionismo y conservación de obras, por lo cual introdujo el artículo 32 del Proyecto de Ley de Presupuestos Generales del Estado. Este artículo eliminó el impuesto sobre obras de artistas vivos y redujo el gravamen sobre arte antiguo a un 5,6%.³⁸ Más adelante, en 1986, la situación cambió otra vez con la sustitución del impuesto de lujo por el IVA sobre el beneficio o comisión, el cual era del 12% para España. Esto situó al coleccionismo español en desventaja en comparación con el de otros países europeos como Holanda y Alemania, que tenía un IVA del 6%, o Inglaterra que estaba exenta.³⁹

Relacionado con este poder económico del Estado para influir en el mercado del arte, también sigue existiendo la sombra de la protección del patrimonio histórico, que funciona como una amenaza para el mercado. El hecho de mantener las grandes obras artísticas dentro de las fronteras del país presenta muchas ventajas, pero al mismo tiempo es una intimidación que deprime los precios del mercado. Esto es especialmente evidente

³⁷ Ibíd.

³⁸ Ibíd.

³⁹ Ibíd.

en los precios de las subastas, en las cuales los clientes internacionales no van a jugar un papel tan fuerte como en Londres o Nueva York, donde las restricciones sobre exportación no son tan estrictas. Se debe pensar en estos hechos cuando se comparan los precios del mercado nacional español con los de otros países.

Aunque las leyes y las regulaciones relacionadas con el arte siguen cambiando en España, el Estado ha mantenido su poder. En cierta manera, se puede distinguir el desarrollo artístico de la España moderna por este papel intervencionista del Estado. El Estado ha definido la historia del mercado del arte en España en contraste con la de los Estados Unidos, caracterizada por la presencia empresarial, y el resto de Europa, que ha tenido una mezcla intermedia. El mercado español ha surgido dentro de un esquema estatal que apoya el arte en sí mismo, aunque a veces ese control ha hecho daño al desarrollo económico y libre. No obstante, la mano fuerte del gobierno y su filosofía a favor del arte contemporáneo ha facilitado el mantenimiento del mercado por medio de la educación del público

Un ejemplo de la creación a partir de la nada es la ciudad de Madrid. Por la opresión de Franco, Madrid sigue siendo un desierto hasta el último cuarto del siglo XX. Como centro del gobierno franquista y lugar donde el poder del general era más fuerte, las tendencias nuevas y el arte de la vanguardia no existían, excepto en unos murmullos de grupos organizados como El Paso. Era un vacío de galerías y productos artísticos. Aún se puede decir que una cierta cantidad de creación e innovación artística existía en lugares como Barcelona, que tenía más libertad ante la opresión de la dictadura, pero Madrid era un lugar completamente seco desde un punto de vista artístico.

Una de las instituciones más influyentes en el desarrollo artístico de Madrid y España entera ha sido la feria ARCO. En 1982, la primera feria internacional de arte en España (ARCO) nació con el objetivo no sólo de servir como un punto de encuentro entre los artistas españoles y extranjeros y los coleccionistas, sino también como un lugar para mostrar el arte español al mundo y reconvertir España en un lugar artístico.⁴⁰ Más que una feria, ARCO ha sido una entidad en el mundo artístico de España. A través de actividades culturales ha dado al público una enseñanza en el arte contemporáneo y ha ayudado a convertir la ciudad de Madrid, la cual tenía un vacío cultural, en una capital del arte. La feria ha expuesto las nuevas tendencias a una generación de artistas que estaban creciendo, lo cual era imposible durante la época de Franco, cuando tenían que ir a París para ver los movimientos vanguardistas. Finalmente, ARCO ha servido como un comité político que luchaba contra el gobierno en cuanto a los aspectos relacionados con el mercado del arte, especialmente en lo relativo al exorbitante impuesto de lujo sobre las compras de arte.⁴¹ Finalmente, ARCO sigue siendo la base del mercado español, que se mantuvo aun cuando la crisis de principios de los años noventa impulsó el cierre de muchas galerías. Como escribió José Carillo: “ARCO creó de la nada, en un lugar sin ninguna tradición de arte contemporáneo como Madrid, una de las ferias más importantes de Europa”.⁴²

La historia de los precios

⁴⁰ *ARCO '82*, 11.

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² Carillo de Albornoz, 82

Por razones de transparencia y publicidad, la historia de las subastas –tanto en los precios como en lo que se ha ofrecido– se presenta como una ventaja para el desarrollo del mercado español y el cultivo del gusto por el arte contemporáneo. En los primeros años después de la muerte de Franco, la mayoría de las compras fueron de obras conservadoras y seguras, pero gradualmente se empezó a comprar pintura del siglo XIX, algo poco “moderno” para coleccionistas de la década de los 80.⁴³ De hecho, el mercado no solamente quería artistas antiguos y seguros, sino también obras baratas. No se había vendido ninguna obra cuyo precio rebasara los diez millones de pesetas hasta 1984, cuando sólo se vendieron dos.⁴⁴

La entrada de Sotheby’s para realizar una transacción en 1979 impulsó un cambio en el carácter del mercado. En 1985, surgió firmemente Sotheby’s España S.A. que, en contraste con las otras casas de subastas de España, se dedicó a la venta de pintura, y además pintura de alta calidad.⁴⁵ Sotheby’s, o Edmund Peel como se llamó durante unos años, es responsable de la mayoría de las ventas millonarias y sigue siendo la entidad por la cual se define el mercado.

En los últimos años de la década de los 80, el arte contemporáneo infiltró las subastas con nombres como Tàpies, Miró, Millares, Saura y aun otros más jóvenes como Barceló. Las obras de estos artistas no sólo se vendieron mucho, sino también con precios muy altos, lo cual impulsó subastas monográficas de arte contemporáneo en las grandes subastas. En un mes, en 1990, tres de cuatro subastas eran de arte contemporáneo, una de ellas incluía *Tres manchas sobre espacio gris*, vendido por 70 millones de pesetas en Sotheby’s de

⁴³ Villalba, 45.

⁴⁴ *Ibid.*, 46.

⁴⁵ *Ibid.*

España, un precio de venta doble de la estimación de la casa.⁴⁶ Estos precios altísimos eran aún más impresionantes en el mercado internacional para los maestros españoles, con una obra de Miró que se vendió por 8.500.000 dólares en 1990.⁴⁷ El arte contemporáneo había llegado al mercado español de una manera fuerte, y las subastas se reorganizaron para ofrecer obras a este nuevo gusto que quería primeramente pintores españoles del siglo XX, incluyendo la vanguardia.

No obstante, en 1991, una crisis global en el mercado internacional produjo efectos fuertes especialmente en los precios del arte moderno, los cuales parecían demasiados altos por el exceso de gusto e inversiones irrazonables de especulación. Esta crisis resultó en una bajada de popularidad del arte contemporáneo y un cambio dramático en la cotización de los artistas menos establecidos como Tàpies, quien era uno de los más populares antes. En 1994 y 1995 la situación empezó a normalizarse, no sólo con una estabilización de los precios sino también con una ligera subida a medida que tanto el exceso anterior como el pánico había disminuido.

El gráfico que aparece más abajo muestra los precios más altos para estos artistas en la guía de precios de subastas Mayer. El método es impreciso por algunas razones. Esta selección no puede tener en cuenta las diferencias en calidad, tamaño y material. Además, no es una muestra del mercado español en sí mismo sino de los precios de artistas españoles tanto en el mercado internacional como en el nacional.

No obstante, las tendencias de esta selección, admitido que se ha realizado un poco al azar, muestran las mismas conclusiones sobre los artistas y el estado económico del arte español. Primero, podemos ver el poder de la vanguardia tradicional y de los artistas que

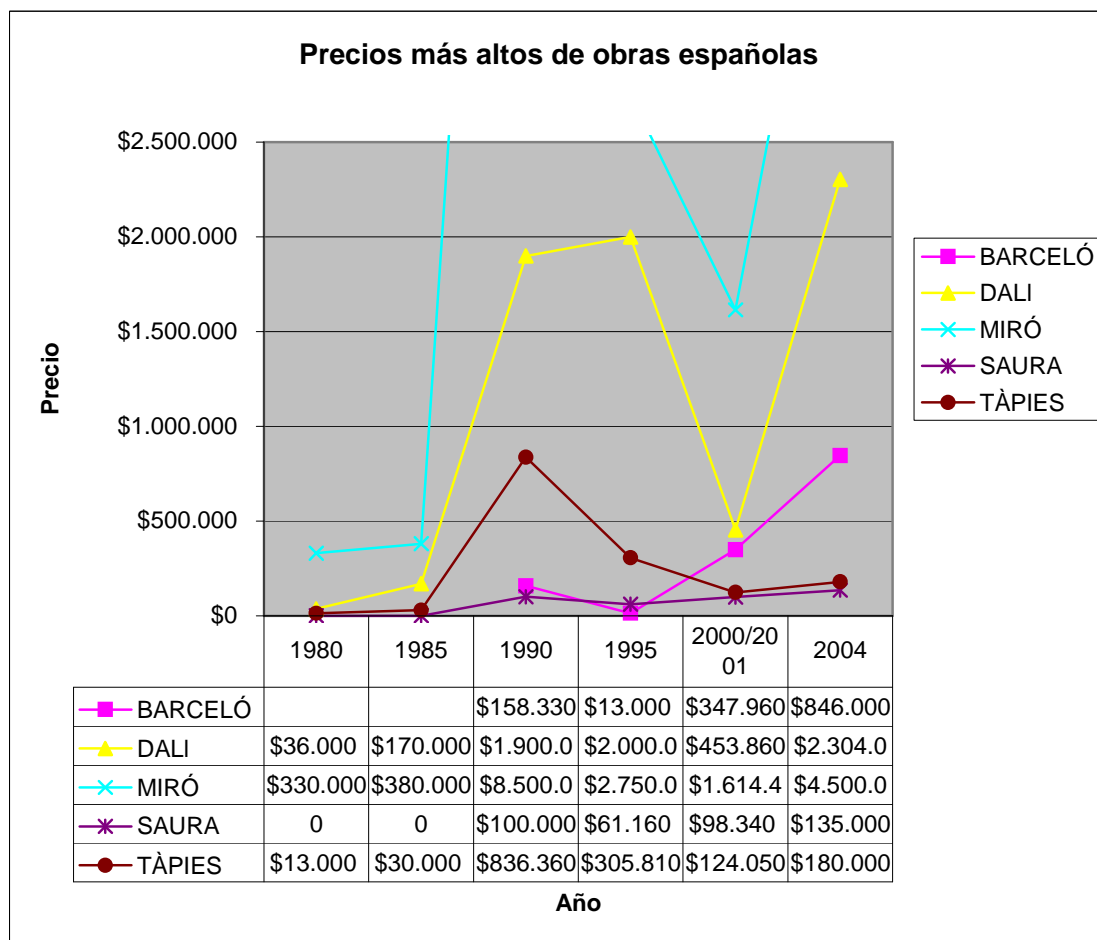
⁴⁶ Ibid., 47.

históricamente habían tenido éxito en el mercado internacional durante los años de la dictadura. El mejor ejemplo aquí es Miró, cuyos precios subieron aún más altos con la llegada de la estabilidad en España y el desarrollo del mercado español. También Dalí muestra la misma tendencia, aunque con precios más bajos. La subida del precio de Miró y estabilización de Dalí durante la crisis puede afirmar su fama y resuelta seguridad, en contraste con otros artistas contemporáneos o sólo una falta del estudio.

Con los artistas más jóvenes o que estaban de moda excesivamente alrededor de 1990, podemos ver las consecuencias de la crisis del mercado muy claramente. Barceló entró en estos catálogos de subasta en 1990 e inmediatamente empezó a bajar en precio hasta la resurrección del mercado tras la crisis. La cotización de Saura estaba subiendo hasta el punto de llegar a 100.000 dólares en 1990 pero también cayó después. Finalmente, la caída más fuerte entre los artistas que no formaban parte de los tres gigantes (Picasso, Miró y Dalí) fue la de Antoni Tàpies, que llegó a unas cotizaciones extraordinarias, en este libro hasta a 836.360 dólares en 1990, pero cinco años después su obra más cara se vendió por 305.810 dólares y nunca ha subido a las alturas donde estaba antes de la crisis.

⁴⁷

Le livre international des ventes. Zurich: Editions M, 1990.



Conclusión

La intención de este ensayo era construir un análisis y descripción del mercado del arte en España. Al final es indudable que parece más una discusión y elaboración del mundo e instituciones artísticas de España que un trabajo centrado en el mercado en sí mismo. Si bien el deseo era investigar el mercado español, el resultado ha sido el descubrimiento de la infancia de dicho mercado, tanto en las publicaciones sobre él como en su desarrollo mismo y su estado inherente de dependencia. El progreso de las instituciones del arte español y el surgimiento de una demanda y mercado para el arte contemporáneo que ha tenido lugar tras la muerte de Franco es considerable, pero todavía

queda mucho por hacer si España quiere participar en los niveles altos de esta nueva tendencia lucrativa y en alza.

La falta de organización es una debilidad que se evidencia en el mundo del arte español. Este caos existe tanto entre las empresas de arte como en las instituciones públicas. La cantidad de información publicada sobre el arte en España es bastante deficiente, pero la situación parece aún peor cuando una multitud de documentos de una biblioteca como la del Reina Sofía está perdida o tirada por azar. Las relaciones entre las galerías o las entidades privadas no son fuertes y la colaboración que produciría estadísticas beneficiosas para la mejora del mercado no existe. Sin una misión común, el arte español sigue siendo un incentivo para el turismo sin una capitalización local de las oportunidades existentes.

El papel del Estado es otro tema polémico que afecta el arte español. La democracia indudablemente ha sido la fuerza más influyente en el desarrollo del arte dentro de España, y el apoyo de los gobiernos ha creado no sólo instituciones y museos para el arte contemporáneo, sino también un público con gusto por este arte, lo cual produce repercusiones comerciales con una subida en las ventas del arte contemporáneo, como ocurrió al final de los años ochenta. Sin embargo esta mano fuerte se ha quedado en el mercado produciendo unas consecuencias que podrían inhibir la maduración del mercado español. Por un lado, un Estado demasiado fuerte y activo en el mundo artístico puede eliminar oportunidades económicas para las empresas privadas (síntoma “crowding out”). Por otro lado, las leyes económicas e impuestos deprimen la actividad artística.

Si bien el Estado se ha dedicado a la educación del público y a la exposición del arte contemporáneo, el dinero sigue siendo un tema problemático. Históricamente, y aún

ahora, la incapacidad del Estado de comprar las grandes obras de artistas españoles es evidente por su ausencia en los museos del país y su presencia en otras ciudades y colecciones fuera de España. Ahora bien, puede ser que esta falta de fondos esté convirtiéndose en un estímulo para el arte nuevo. El gran ejemplo es el MUSAC, pero también el Museo Nacional Reina Sofía y otros museos están comprando obras de artistas jóvenes y del arte del presente por su naturaleza relativamente barata. Lo ideal será que esta tendencia cree un gusto público hacia las nuevas tendencias, las cuales parecen extrañas para la mayoría del público, y a través de esta educación crear una demanda en el mercado. El problema ahora es que los museos están comprando arte nuevo pero las galerías, con algunas excepciones, continúan exponiendo las obras de la vanguardia del siglo XX, cuya popularidad ha borrado el sentido de la palabra vanguardia. En otras palabras, hay un abismo entre el coleccionismo de los museos y la demanda privada del mercado, lo cual podría construir una alienación artística. Aunque este no es un problema específicamente de España, la desorganización del mercado y el estancamiento de los gustos estéticos están agudizando el problema en el mercado dependiente y juvenil español.

La solución para el mercado español no es algo aparente o fácil y además existe más de una. Lo más importante para el desarrollo del mercado del arte contemporáneo en España es que se siga desarrollando. Ha superado de una manera impresionante las heridas y barreras de la dictadura, pero hoy es el tiempo para dar pasos más allá. En el mercado hay un papel para el Estado y para lo privado, pero la relación tiene que ser fluida. Lo que falta en la mayoría de las instituciones y en la esfera artística entera es dinamismo, extremadamente necesario para el nuevo arte y el mercado global. Si España

no encontrara esta fluidez, se podría producir una glorificación del arte pasado y de revoluciones también pasadas tan peligrosa como la parálisis durante el régimen de Franco. El mercado español, indudablemente, ha tenido un retraso desafortunado, pero la hora de las excusas y la compasión ha pasado, y el momento del progreso ha llegado, es el imperativo de hoy.

Bibliografía

- *Annuaire international des ventes*. París: Editions Mayer, 1980.
- *Annuaire international des ventes*. París: Editions Mayer, 1985.
- *ARCO '82*. Madrid: Arco, 1982.
- *ARCO '83*. Madrid: Arco, 1983.
- Bozal, Valeriano. *Arte Del Siglo XX En España* . Vol. II. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- Calvo Serraller, Francisco. *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Madrid: Tusquets, 1993.
- Carrillo de Albornoz, José Miguel y Beatrice De Orleáns (Princesa). *Entender de Arte y Antigüedades*. Barcelona: Belacqua de Ediciones y Publicaciones, 2004.
- Fernández Aparicio, Carmen. “La reconstitución de la vanguardia escultórica en España (1940-1975)”. *Abstracciones-Figuraciones 1940-1975*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.
- Fundación Juan March. *Arte Español Contemporáneo: Fondos de la Fundación Juan March*. Madrid:, 1989.
- Galán Martín, Belén. “Arte español 1940-1975: El camino de la modernización”. *Abstracciones-Figuraciones 1940-1975*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

- Jiménez-Blanco, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX* . Madrid: Alianza, 1989.
- “Los museos de arte contemporáneo”. *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Ed. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Tusquets, 1993.
- “La mejor inversión”. *Subastas Siglo XXI*. Apr. 2006: 6.
- *Le livre international des ventes: estampes, dessins, aquarelles, peinture, sculptures*. Zurich: Editions M, 1990.
- *Mayer*. Lausanne: Editions Acatos; New York, 1995.
- *Mayer*. Lausanne: Editions Acatos; New York, 2001.
- *Mayer*. Lausanne: Editions Acatos; New York, 2004.
- Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. *MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León : Colección, vol. I*. León: MUSAC , 2005.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Centro de Arte Reina Sofía, vol. 4: Proyecto (pág. 4)*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Memoria: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* . Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía , 2003.
- Vettese, Angela. *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Trad. Isabel Oliver Cuevas. Madrid: Pirámide, 2002.
- Villalba, Ángeles. *Mercado del Arte y Coleccionismo en España (1980-1995)*. Madrid: ICO, 1995.