

LA COL·LECCIÓ ONNASCH

COL·LECCIÓ INTERNACIONAL D'ART CONTEMPORANI

Presentació als mitjans de comunicació: Dimarts, 6 de novembre de 2001, 11:30h.

Inauguració: Dimecres, 7 de novembre, 19:30h.

Dates de l'exposició: del 8 de novembre de 2001 al 20 de gener de 2002

Comissaris: Manuel J. Borja-Villel, Antònia Maria Perelló

Producció: Museu d'Art Contemporani de Barcelona

El Museu d'Art Contemporani de Barcelona presentarà, per primera vegada a Espanya, una àmplia selecció dels fons de la col·lecció privada del galerista alemany Reinhard Onnasch, que representen una visió sintètica d'algunes de les tendències estètiques internacionals més rellevants de la segona meitat del segle XX. L'exposició inclourà unes 170 obres, bàsicament pintures, escultures i instal·lacions, estructurades en un ordre cronològic.

La creació de la Col·lecció Onnasch data de principis dels anys seixanta. L'interès de Reinhard Onnasch (nascut el 1939 a Görlitz, una antiga ciutat de la zona fronterera entre Alemanya i Polònia) per l'art contemporani està estretament vinculat amb la seva activitat com a galerista. Onnasch posseeix una col·lecció peculiar, diferent a la majoria de les contemporànies. El fet que comencés com a galerista és part de l'explicació; però també hi és la seva predilecció per allò antagònic i pel contrast el que atorguen a la seva col·lecció un perfil diferenciat que no tenen altres col·leccions d'art contemporani, cosa que la converteix en referent per al col·leccionisme internacional.

La presentació de la Col·lecció Onnasch a Barcelona s'inicia amb una mostra de l'Expressionisme Abstracte Americà, encapçalat per les figures de Roberto Matta i de Hans Hofmann. La presència de Robert Motherwell, Ad Reinhard, Cy Twombly, Clyfford Still, Morris Louis completarà el recorregut per aquest corrent artístic. L'any 1960 apareix a Europa el "Nouveau Réalisme", representat pels cartells "dechirés" de Raymond Hains i de Jacques Villeglé, les obres de Dieter Roth o de Daniel Spoerri. Coetània a aquest moviment és la irrupció del Pop Art americà, del que la Col·lecció Onnasch té una important representació, amb obres de Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom Wesselman o Rosenquist.

Així mateix es podran veure obres de George Segal i de l'hiperrealista Duane Hanson. Daniel Buren, On Kawara, Kosuth, Larry Bell, Carl Andre, Robert Smithson, Sol LeWitt representen l'art conceptual i la seva vessant minimal. Dan Flavin, Richard Serra, Michael Heizer, Heerich i Mike Kelley són altres artistes presents a la mostra. Dues importants instal·lacions completen l'exposició: l'obra mestre d'Eduard Kienholz "Roxy's" (1960-61), i la de Jason Rhoades "1/4 from 1:12 Perfect World", (2000).

LA COL·LECCIÓ ONNASCH

COL·LECCIÓ INTERNACIONAL D'ART CONTEMPORANI

Inauguració: Dimecres, 7 de novembre, 19:30h.

Dates de l'exposició: del 8 de novembre de 2001 al 20 de gener de 2002

Comissaris: Manuel J. Borja-Villel, Antònia Maria Perelló

Producció: Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Aquesta exposició presenta per primera vegada a Espanya una selecció – formada per unes cent setanta obres– dels fons que integren la col·lecció privada de Reinhard Onnasch, nascut el 1939 a Görlitz, una antiga ciutat de la zona fronterera entre Alemanya i Polònia.

La creació de la Col·lecció Onnasch data de començament dels anys setanta. L'interès de Reinhard Onnasch per l'art contemporani està estretament vinculat a la seva activitat com a galerista: l'any 1968 va obrir una galeria d'art a Berlín, centrada en l'obra d'artistes ja reconeguts, considerats mestres de l'art modern. Dos anys més tard, el 1970, va traslladar la seva galeria a la ciutat de Colònia i va apostar per l'art més contemporani, i el 1971 va obrir una altra galeria a Nova York, on va presentar per primer cop als Estats Units l'obra d'artistes alemanys com Gerhard Richter o Markus Lüpertz, i des d'on va portar a Alemanya l'obra d'artistes americans com Hans Hofmann, George Segal i, més tard, George Brecht i Richard Serra.

Reinhard Onnasch posseeix una col·lecció peculiar, diferent de la majoria de les grans col·leccions d'art contemporani. El fet que comencés com a galerista ho explica en part; però també ho explica el seu gust per les coses antagòniques i pel contrast, que es manifesta en una predilecció per artistes extrems que treballen fora del corrent principal. A la seva col·lecció, els objectes de guix pintat i el món plàstic i colorista de les *soft sculptures* (o "escultures toves") de Claes Oldenburg contrasten amb l'obra de George Brecht i Edward Kienholz, i s'hi constata també el seu interès pels mobles de Stefan Wewerka –estranyament desnaturalitzats i afuncionals a causa de les seves desproporcions–, pels primers objectes circulars conceptuals de Michael Heizer, per les instal·lacions de neó de Dan Flavin, o per les obres de la primera època de Richard Serra –que amb les seves posicions i combinacions delicades evocuen la força de la gravetat. Tot això no pot cabre en cap museu, i no tan sols pel nombre d'objectes, sinó especialment per la constitució i el caràcter de les obres i per l'estructura mateixa de la col·lecció.

L'exposició que ara es presenta al MACBA inclou obra creada des dels anys cinquanta fins ara, tot i que la part fonamental de la Col·lecció Onnasch la formen obres de la dècada dels seixanta. Onnasch la va iniciar en una Europa on aleshores predominava l'art abstracte, no només perquè semblava correspondre millor a la fe imperant en el progrés i en l'emancipació de l'art, sinó també perquè el veredictes terminant del nazisme contra l'abstracció i l'art modern, així com la seva imposició d'un art d'aparença bella i reconeixible havien convertit el realisme en una expressió artística desacreditada. L'art americà dels anys cinquanta partia d'una actitud semblant. Nova York i l'escola de l'expressionisme abstracte, havien trobat

per primera vegada en l'obra de pintors com Robert Motherwell, Barnett Newman o Clyfford Still, entre d'altres, un art genuïnament americà, que ja no responia a l'herència i al model europeus.

Tanmateix, la Col·lecció Onnasch no està basada en tendències, moviments o antimoviments, sinó en individualitats artístiques. Quan recorre les sales de l'exposició, el visitant participa en el recorregut particular que Reinhard Onnasch ha traçat a la història de l'art. Així, a les sales del museu conviuen diferents tendències que van sorgir a la dècada dels seixanta, començant per l'art pop, pel qual Onnasch es va sentir atret immediatament, en especial per la frescor i la llibertat que irradiava, tan oposades a la solemnitat de l'expressionisme abstracte. Onnasch va adquirir obres de Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Jim Dine i Ed Ruscha, que articulaven una nova sensació de viure, extreien l'art de la vida quotidiana, del supermercat, de la publicitat i del carrer, i sobretot transmetien una gran sensació de llibertat. Però també es va interessar per les propostes artístiques de Jacques de Villeglé, Raymond Hains, Christo, Daniel Spoerri i Jean Tinguely.

L'exposició continua amb obres que mostren dues de les tendències que van conviure durant la dècada dels setanta: l'art conceptual i el minimalisme. En la violència latent que emana de les pesants plaques de ferro de Richard Serra, i que també és al darrere del delicat equilibri que resulta de la seva disposició, o de la combinació amb una altra part pesant, és possible reconèixer-hi un paral·lelisme emocional amb l'obra d'Ed Kienholz. Així i tot, aquestes obres corresponen formalment i estèticament a la geometria de l'art conceptual, representat en les posicions més importants per Carl Andre, Dan

Flavin i els primers objectes de Michael Heizer, i visible també en els cartonatges geomètrics d'Erwin Heerich. Reinhard Onnasch va ser un dels primers que van col·leccionar obres d'Ed Kienholz i la seva col·lecció inclou actualment algunes de les obres més importants de la primera època d'aquest artista, entre les quals cal destacar *Roxy's* (1961). Es podria arribar a establir un paral·lisme entre els collages de material i les obres de descomposició i restes de Dieter Roth –dels quals Onnasch posseeix una gran quantitat– i les obres de Kienholz.

Onnasch no ha buscat mai el contacte de l'artista. Com diu ell mateix, “procuro veure l'art com a resultat de la feina de l'artista, i abstreure'l de la persona. Quan tracto amb la persona, no em puc concentrar plenament en l'obra”. Tampoc no aspira a tenir un museu propi per a la seva col·lecció d'art. Des de final dels anys setanta, i especialment d'ençà que Onnasch va abandonar la seva activitat com a galerista per dedicar-se a la seva col·lecció personal, les seves obres són sol·licitades en préstec per formar part d'importants exposicions d'àmbit internacional, i algunes parts dels seus fons han estat dipositades en diferents museus europeus, com el Neues Museum Weserburg de Bremen, la Hamburger Kunsthalle o el Museum Abteiberg Mönchengladbach.

LA COL·LECCIÓ ONNASCH

COL·LECCIÓ INTERNACIONAL D'ART CONTEMPORANI

Inauguració: Dimecres, 7 de novembre, 19:30h.

Dates de l'exposició: del 8 de novembre de 2001 al 20 de gener de 2002

Comissaris: Manuel J. Borja-Villel, Antònia Maria Perelló

Producció: Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Aquesta exposició presenta per primera vegada a Espanya una selecció – formada per unes cent setanta obres– dels fons que integren la col·lecció privada de Reinhard Onnasch, nascut el 1939 a Görlitz, una antiga ciutat de la zona fronterera entre Alemanya i Polònia.

La creació de la Col·lecció Onnasch data de començament dels anys setanta. L'interès de Reinhard Onnasch per l'art contemporani està estretament vinculat a la seva activitat com a galerista: l'any 1968 va obrir una galeria d'art a Berlín, centrada en l'obra d'artistes ja reconeguts, considerats mestres de l'art modern. Dos anys més tard, el 1970, va traslladar la seva galeria a la ciutat de Colònia i va apostar per l'art més contemporani, i el 1971 va obrir una altra galeria a Nova York, on va presentar per primer cop als Estats Units l'obra d'artistes alemanys com Gerhard Richter o Markus Lüpertz, i des d'on va portar a Alemanya l'obra d'artistes americans com Hans Hofmann, George Segal i, més tard, George Brecht i Richard Serra.

Reinhard Onnasch posseeix una col·lecció peculiar, diferent de la majoria de les grans col·leccions d'art contemporani. El fet que comencés com a galerista ho explica en part; però també ho explica el seu gust per les coses antagòniques i pel contrast, que es manifesta en una predilecció per artistes extrems que treballen fora del corrent principal. A la seva col·lecció, els objectes de guix pintat i el món plàstic i colorista de les *soft sculptures* (o "escultures toves") de Claes Oldenburg contrasten amb l'obra de George Brecht i Edward Kienholz, i s'hi constata també el seu interès pels mobles de Stefan Wewerka –estranyament desnaturalitzats i afuncionals a causa de les seves desproporcions–, pels primers objectes circulars conceptuals de Michael Heizer, per les instal·lacions de neó de Dan Flavin, o per les obres de la primera època de Richard Serra –que amb les seves posicions i combinacions delicades evocuen la força de la gravetat. Tot això no pot cabre en cap museu, i no tan sols pel nombre d'objectes, sinó especialment per la constitució i el caràcter de les obres i per l'estructura mateixa de la col·lecció.

L'exposició que ara es presenta al MACBA inclou obra creada des dels anys cinquanta fins ara, tot i que la part fonamental de la Col·lecció Onnasch la formen obres de la dècada dels seixanta. Onnasch la va iniciar en una Europa on aleshores predominava l'art abstracte, no només perquè semblava correspondre millor a la fe imperant en el progrés i en l'emancipació de l'art, sinó també perquè el veredictes terminant del nazisme contra l'abstracció i l'art modern, així com la seva imposició d'un art d'aparença bella i reconeixible havien convertit el realisme en una expressió artística desacreditada. L'art americà dels anys cinquanta partia d'una actitud semblant. Nova York i l'escola de l'expressionisme abstracte, havien trobat

per primera vegada en l'obra de pintors com Robert Motherwell, Barnett Newman o Clyfford Still, entre d'altres, un art genuïnament americà, que ja no responia a l'herència i al model europeus.

Tanmateix, la Col·lecció Onnasch no està basada en tendències, moviments o antimoviments, sinó en individualitats artístiques. Quan recorre les sales de l'exposició, el visitant participa en el recorregut particular que Reinhard Onnasch ha traçat a la història de l'art. Així, a les sales del museu conviuen diferents tendències que van sorgir a la dècada dels seixanta, començant per l'art pop, pel qual Onnasch es va sentir atret immediatament, en especial per la frescor i la llibertat que irradiava, tan oposades a la solemnitat de l'expressionisme abstracte. Onnasch va adquirir obres de Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Jim Dine i Ed Ruscha, que articulaven una nova sensació de viure, extreien l'art de la vida quotidiana, del supermercat, de la publicitat i del carrer, i sobretot transmetien una gran sensació de llibertat. Però també es va interessar per les propostes artístiques de Jacques de Villeglé, Raymond Hains, Christo, Daniel Spoerri i Jean Tinguely.

L'exposició continua amb obres que mostren dues de les tendències que van conèixer durant la dècada dels setanta: l'art conceptual i el minimalisme. En la violència latent que emana de les pesants plaques de ferro de Richard Serra, i que també és al darrere del delicat equilibri que resulta de la seva disposició, o de la combinació amb una altra part pesant, és possible reconèixer-hi un paral·lelisme emocional amb l'obra d'Ed Kienholz. Així i tot, aquestes obres corresponen formalment i estèticament a la geometria de l'art conceptual, representat en les posicions més importants per Carl Andre, Dan

Flavin i els primers objectes de Michael Heizer, i visible també en els cartonatges geomètrics d'Erwin Heerich. Reinhard Onnasch va ser un dels primers que van col·leccionar obres d'Ed Kienholz i la seva col·lecció inclou actualment algunes de les obres més importants de la primera època d'aquest artista, entre les quals cal destacar *Roxy's* (1961). Es podria arribar a establir un paral·lelisme entre els collages de material i les obres de descomposició i restes de Dieter Roth –dels quals Onnasch posseeix una gran quantitat– i les obres de Kienholz.

Onnasch no ha buscat mai el contacte de l'artista. Com diu ell mateix, “procuro veure l'art com a resultat de la feina de l'artista, i abstreure'l de la persona. Quan tracto amb la persona, no em puc concentrar plenament en l'obra”. Tampoc no aspira a tenir un museu propi per a la seva col·lecció d'art. Des de final dels anys setanta, i especialment d'ençà que Onnasch va abandonar la seva activitat com a galerista per dedicar-se a la seva col·lecció personal, les seves obres són sol·licitades en préstec per formar part d'importants exposicions d'àmbit internacional, i algunes parts dels seus fons han estat dipositades en diferents museus europeus, com el Neues Museum Weserburg de Bremen, la Hamburger Kunsthalle o el Museum Abteiberg Mönchengladbach.

TEXTES DEL CATÀLEG

LA COL·LECCIÓ ONNASCH
ASPECTES D'ART CONTEMPORANI

■ *El col·leccionista va davant*
Petra Kipphoff

■ *El col·leccionisme a l'època contemporània*
Boris Groys

El col·leccionista va davant **Petra Kipphoff**

I

Comencem amb dues notícies del món de l'art de l'estiu artístic de 2001, ambdues relacionades amb el tema "El col·leccionista i la seva obra".

Al col·leccionista d'art berlinès Erich Marx li fou lliurat la Gran Creu de l'Ordre al Mèrit de la República Federal Alemanya per la seva tasca com a "mecenes important". De les mil obres que conformen aproximadament la Col·lecció Marx, cent vuitanta-tres estan exposades com a dipòsit permanent a les dependències de la Nationalgalerie a l'Hamburger Bahnhof de Berlín. En els últims cinc anys, més d'un milió de visitants han vist aquestes pintures i escultures. Erich Marx ha estat guardonat per això: un acte d'Estat per a un col·leccionista.

La casa de subhastes londinenca Sotheby's ha anunciat la subhasta de les col·leccions de William Hesketh Lever, primer Vescomte Leverhulme (1851-1925). No es tracta només d'"una de les col·leccions més importants d'art britànic", sinó també de la subhasta de Thornton Manor, la residència del col·leccionista que acull la seva col·lecció i que també comprèn edificis adjunts, estables, jardins i un parc; en total un terreny de vint-i-quatre hectàrees. La fi d'una col·lecció.

Als descendents d'Erich Marx no els passarà el mateix que a l'últim hereu del Vescomte Leverhulme. Marx ha deixat en vida tot aclarit, repartit i dividit entre la família i l'Estat, i no només com a mecenes. El Vescomte Leverhulme era un apassionat per l'art, un *bonvivant* i filantrop, que va crear i donar forma a un meravellós hàbitat a través de l'art i l'artesanía: mobles valuosos, porcellana xinesa, rellotges, antiguitats de tot tipus, escultures i pintures, en especial la pintura prerrafaeliana de començaments del segle XIX. Després de la mort de la seva dona, les seves obres van passar mans de l'Estat, i un cop extingit el llinatge fou subhastada la resta.

Dos temperaments col·leccionistes diametralment oposats, cadascun condicionat pel seu temps i típic del seu temps. Quan a mitjan anys seixanta, Marx, home d'empenta i jurista de carrera, es traslladà a Berlín des del sud d'Alemanya, en aquella ciutat hi havia un especial clima d'hivernacle. S'hi van poder veure i experimentar les conseqüències de la guerra durant més temps que en qualsevol altre lloc, en les ruïnes del paisatge urbà i en la ciutat encerclada i dividida pel mur. D'altra banda, les possibilitats d'arribar lluny eren més grans, gràcies a les condicions especials i les subvencions establertes per voluntat política. Al Berlín dels anys seixanta i setanta, hom podia fer-se ric al sector immobiliari de la nit al dia. A l'ombra del mur hi cooperaven els cervells ràpids i els àgils banquers.

Abans que en qualsevol altra ciutat alemanya (excepte Colònia, amb el monolític Peter Ludwig), a Berlín va aparèixer un grup de col·leccionistes la reputació dels quals

va anar més enllà de la ciutat durant els anys setanta: Hans-Hermann Stober, Otto Pöhlmann, Georg Böckmann i Hartmut Ackermeier en formaven part. I Reinhard Onnasch. Tots ells van començar primer en el seu context local, van fer-hi les primeres troballes, descobriren els primers quadres, i van començar a col·leccionar obres dels joves artistes berlinesos del moment, sovint coetanis seus: Lüpertz, Baselitz, Hödicke i Koberling, per citar-ne uns quants exemples. I després van fer el salt a l'oest, que sovint –i ràpidament– els portava a Nova York.

Reinhard Onnasch era i és el més jove dels col·leccionistes berlinesos de la primera època. Va néixer el 1939 a Görlitz, una ciutat a la complicada zona fronterera entre Alemanya i Polònia; el 1949 es va traslladar a Kiel, on va acabar el batxillerat i des d'on va anar a Berlín a començaments dels anys seixanta. Allà Onnasch va treballar en l'emergent sector de la construcció i de la immobiliària, i paral·lelament va obrir el 1968 una galeria al Kurfürstendamm, un carrer que certament és tot el contrari que un carreró lateral. Així doncs, a diferència de la majoria dels col·leccionistes actuals, es va involucrar des de ben jove en el món de l'art; volia compaginar la professió i la passió. “Vaig començar sense ser un expert”, diu, i aviat es va adonar que estimar l'art i guanyar-s'hi la vida no era exactament el mateix. El lucratiu negoci immobiliari li assegurava els ingressos, ja que segons Onnasch, “mai he tingut èxit com a galerista, sempre he tingut dificultats per a vendre l'art que jo representava amb major dedicació.”

Després d'aquests inicis a Berlín, Onnasch, que com a galerista potser no tenia sort, però com a comerciant sí que era molt perspicaç, va marxar a Colònia el 1970. Gràcies a la creació de la Fira d'Art de Colònia el 1968 i a les activitats de Peter Ludwig, que el 1969 va presentar la seva gran col·lecció de pop art a un públic sorprès, aquella ciutat semblava un lloc de futur per a l'art contemporani. A més, el 1971 Onnasch fou el primer alemany que després de la guerra inaugurava una galeria a Nova York. I va començar a dur artistes alemanys a Amèrica i americans a Alemanya. Els primers americans les obres dels quals exposà eren Hans Hofmann, Arakawa, Richard Artschwager, Edward Kienholz, George Segal i William Copley. Més tard s'hi afegirien George Brecht, Michael Heizer i Richard Serra. Va donar a conèixer Gerhard Richter, desconegut a Nova York, però sense èxit, ja que les quaranta pintures no es van moure de la seva galeria. Bernd Koberling, C.O. Paeffgen, Erwin Heerich, John Wesley, Lowell Nesbitt, Gianni Piacentino i Hubert Kiecol li seguirien els passos.

La col·lecció de Reinhard Onnasch està plena de contrastos i és molt variada, i això probablement li doni un caràcter més peculiar que altres col·leccions a les quals es podria comparar. L'explicació d'aquest fet, com a mínim la seva vessant objectiva, rau en part en el fet que Onnasch no va començar com a home ric, tal i com ho farien la generació següent i els col·leccionistes actuals, sinó com a galerista, és a dir, com a algú que volia guanyar-se la vida amb l'art. D'altra banda, també cal esmentar la seva predilecció per l'antítesi, pel contrast. Els objectes de guix pintat de Claes Oldenburg i l'univers plàstic i ple de colors dels seus elements tous, l'anomenada *soft sculpture*, hi estan representats en molts exemples estrafolaris. Però també cal esmentar Bill Copley i C.O. Paeffgen, dos pallassos poc freqüents i enginyosos productors de còmic a nivell artístic, i per altra banda també hi ha George Brecht i Bruce Conner, els col·legues

d'Edward Kienholz que mai han estat realment tinguts en compte a Europa. En contrast amb aquests artistes, en aquesta col·lecció es pot trobar un interès pels mobles de Richard Artschwager i Stefan Wewerka, estranyament desnaturalitzats i allunyats de la seva funció per les seves mides desproporcionades, per les primeres obres d'art conceptual –objectes circulars– de Michael Heizer; per les instal·lacions de neó de Dan Flavin i, finalment, per les primeres obres de Richard Serra, plaques d'acer o xapa de plom, col·locades a terra, a la paret o en un racó, en posicions i combinacions delicades que evocuen la gravetat.

Cap museu podria donar cabuda a totes aquestes coses. No només per la quantitat d'obres, com és el cas de la Col·lecció Marx o, per citar un exemple més recent, de la Col·lecció Brandhorst, que està a punt de desbordar la nova seu, encara inacabada, de la Pinacoteca Contemporània de Munic; sinó especialment per la constitució i el caràcter de les obres i els segments determinants de la col·lecció.

Reinhard Onnasch va ser un dels primers col·leccionistes d'Ed Kienholz, que en gran mesura era resultat de la situació especial que hi havia a Berlín. Kienholz fou convidat el 1975 pel Programa Berlínès d'Artistes del Deutsches Akademisches Austauschdienst [Servei Alemany d'Intercanvi Acadèmic], i durant la seva estada va descobrir que Berlín, marcada encara per les conseqüències de la guerra i amb totes les seves ruïnes i mercats d'encants, era un lloc idoni per a ell. Un cop finalitzada la seva beca es va buscar un pis propi, i fins a la seva mort el 1994 hi passava cada hivern. Semblant al que va fer Richard Serra, Kienholz va arribar, per mitjà d'Alemanya, a ser reconegut i famós en altres països europeus i finalment també a Estats Units.

Els dos col·leccionistes més importants de l'obra d'Ed Kienholz són a Berlín, i un d'ells és Reinhard Onnasch, la col·lecció del qual és segurament la més rellevant. I no pas per la quantitat, sinó perquè inclou algunes obres més significatives de la primera època de l'artista, i perquè l'obra *Roxy's* (1961), que pertany a la seva col·lecció, és una peça cabdal –per alguns fins i tot l'obra més important– de Kienholz.

Quan *Roxy's* es va exposar per primer cop a Alemanya, el 1968 a la Documenta de Kassel i a la Kunsthalle de Düsseldorf, al catàleg es descrivia de la següent manera: “mobles, quincalla, peixos vermells, encens, desinfectant, perfum, una *jukebox* [màquina de música], roba, etc.” *Roxy's* és un malson que es pot trepitjar, moblat amb objectes d'una vida passada millor com catifes gastades, làmpades tortes, butaques velles, una *jukebox* [màquina de música] que desafina, cobretaula de ganxet desfets, plantes d'interior pansides, etc. *Roxy's*, amb una fotografia del general McArthur penjada de la paret, està habitada per restes de nines humanoides que Kienholz va compondre amb trossos de maniquins d'aparador, filferro, pròtesis, fibra de vidre i objectes com un escalfallits, una galleda d'escombraries, un sac de jute i un rellotge, tot això col·locat en posicions de tortura, per exemple sobre una màquina de cosir. Tot plegat, el material i l'obra exposada, de segona mà.

L'escena que cal imaginar-se respecte a *Roxy's* es desenvolupa al voltant dels protagonistes *Madame* (que porta el crani d'un senglar), *Dianna Pool* (*Miss Universal*), *Jenny Guenya*, *Miss Cherry Delight*, *Billy Cinc Dòlars*, *Fifi* (un àngel caigut), *Ben*

Brown i una dama anomenada *Zoe*. Es pot veure un camp de batalla, on es barregen el baf i el perfum (que sempre van ser molt importants per a Kienholz), i on se sent una música suau de fons. Bertolt Brecht s'ho hauria mirat amb delit. *Roxy's* —on abans s'hi podia caminar, però ara ja no—, és una atracció de la Col·lecció Onnasch i del Neues Museum Weserburg de Bremen, on fascina i irrita el públic des del 1981, any en què aquest museu de col·leccionistes fou inaugurat. Sense Ed Kienholz, l'*environment*, Ilya Kabakov, amb els seus espais a la memòria tan elogiats i reproduïts fins a l'infinit, i tot el que va venir després, seria impensable.

Es podria afirmar que els collages de diversos material i les obres de descomposició i restes de Dieter Roth —de les quals Onnasch en posseeix una considerable quantitat—, i les figures blanques de guix que apareixen en les seves llars i oficines realitzades per George Segal s'uneixen als *environments* de Kienholz per formar una germandat de l'horror banal. En aquest sentit se situarien al costat oposat a les obres de Richard Serra o també les d'Erwin Heerich, malgrat que en la violència latent que emana de les pesades plaques de ferro, i que també es troba en l'equilibri fràgil que resulta de la seva disposició o de la combinació amb una altra part pesada, s'hi pot reconèixer un paral·lelisme emocional amb Kienholz. Tanmateix, formalment i estètica, aquestes obres corresponen més aviat a l'abstracció geomètrica de l'art conceptual, representada en la Col·lecció Onnasch pels rellevants exemples de Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin i les primeres escultures de Michael Heizer, i també visible en les obres de cartró corrugat d'Erwin Heerich. També la pintora anglesa d'*op art* Bridget Riley i el seu compatriota, l'artista de *land art* Richard Long corresponen —ella amb els seus llenços amb tires de color desdibuixades o mogudes, i ell pedres disposades en arranjaments ordenadament desordenats—, a aquest art del càlcul en el sentit més ampli de la paraula. Perquè aquesta concepció de l'esperit numèric només es pot desfer de la seva ocasional rigidesa i reserva puritana en la fantasia activa de l'observador.

Tanmateix, això canvia completament amb les obres que es deuen al flux lliure de la realitat o de la surreialitat, on els límits formals i cromàtics no estan determinats per les regles que regeixen les línies. I les obres d'aquest caire i temperament són les que predominen en la col·lecció de Reinhard Onnasch, per a qui una estada a Nova York i el descobriment de l'art pop van ser, evidentment, tota una revelació.

Onnasch venia d'una Europa on als millors cercles predominava l'art abstracte, no només perquè es corresponia amb la fe en el progrés i en l'emancipació de l'art, sinó també perquè el terminant veredictes d'Adolf Hitler contra l'abstracció, i el seu dictat d'un art d'apariència bella i reconeixible, havien desacreditat al realisme com a expressió artística. L'art americà dels anys cinquanta també provenia d'una actitud de desconfiança cap al realisme, però tenia la seva pròpia vitalitat. Nova York i la seva escola de l'expressionisme abstracte van trobar per primer cop en pintors com Jackson Pollock, Robert Motherwell, Barnett Newman, Cyfford Still i Mark Rothko un art genuïnament americà, que ja no depenia de l'herència i del model europeus. Allò va

suposar tot un triomf, però per a la generació següent també un motiu de rèplica, oposició i canvi, aquest cop amb efectes transatlàntics.

L'art pop dels anys seixanta, un cop alliberador sense precedents en la història de l'art, va ser una resposta a la solemnitat dels expressionistes abstractes i a la resta del món. I el món va reaccionar ràpidament i amb entusiasme. "L'art d'aquells anys ens va agafar desprevinguts com si fos una tempesta", escrigué Peter Ludwig al prefaci del catàleg *Kunst der Sechziger Jahre*, on descriu la commoció que va suposar per a ell com a col·leccionista l'art pop, així com les seves conseqüències. Tot i que Reinhard Onnasch ho va viure de manera semblant, –com digué en una entrevista amb Dieter Honisch publicada al catàleg de l'exposició *Aspekte der Kunst der sechziger Jahre – Aus der Sammlung Onnasch–*, no estava interessat tant en tendències, reaccions i antimoviments, sinó en individualitats artístiques. Va comprar obres de Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Jim Dine, Mel Ramos, Ed Ruscha i Larry Rivers; un art derivat del dia a dia, del supermercat, de la tanca publicitària i del carrer, un art que articulava una nova sensació de viure, que irradiava una intensa sensació de llibertat, que fins i tot després de molts anys i de tantes emocions gratuïtes per a tothom encara no s'ha desgastat. Onnasch va deixar-se encomanar per aquest ambient, va mantenir els ulls oberts i va continuar la seva orientació envers al que era poc habitual. I, tot decidint-se per Ed Kienholz, George Brecht i Bruce Conner, va fer el salt a la costa del Pacífic, a Califòrnia, territori que els experts en art novaiorquesos defugien per esnobisme i que pocs europeus han aconseguit assolir fins avui.

Amb unes mil pintures i escultures, obres mestres i secundàries, la Col·lecció Onnasch és una de les més importants del seu tipus i té, en part gràcies a que s'especialitza en Kienholz, un perfil propi, cosa que certament no es pot dir de qualsevol col·lecció d'art contemporani. El que a mi m'agrada d'aquesta col·lecció és un cert aire marginal que no queda expressat en una especialització estricta, sinó en la predilecció per artistes que treballen fora de les tendències dominants. Així, Onnasch col·lecciona amb dedicació les divertides imatges de còmic eròtic de Bill Copley. I amb l'obra George Brecht s'ha centrat en un artista els collages d'objectes surrealistes del qual oculten el so de la generació *beat* i l'estil de vida californià. (I aquest és un artista que no es troba habitualment, ni tan sols en els museus californians.) També resulta atractiu veure àmpliament representat a la Col·lecció Onnasch un nom que no es troba en altres indrets del món artístic: Gianni Pacentino. La qual cosa requereix un fort caràcter.

Reinhard Onnasch anomena la seva col·lecció coma "inventaris", una paraula sòbria que correspon al fet que ell sempre hagi estat, abans que res, un galerista. Mai ha comprat per a les parets de la seva pròpia llar, sinó per als museus als quals esperava poder vendre. Tot i que s'ha interessat pels artistes més radicals, mai ha "buscat el contacte amb l'artista", com ell mateix diu. Per què? "Intento veure l'art com a resultat de la feina de l'artista, i abstenir-me'n de la persona. Quan tracto la persona no em puc concentrar plenament en l'obra." Amb aquesta actitud, Onnasch es diferencia dels seus nous col·legues col·leccionistes, per als quals és impensable el camí cap a l'art sense prendre's una copa amb l'artista, sense passar pel marc social que va des del taller fins a

la inauguració. I, per tant, són incapaços de tractar amb l'art del passat. Però Reinhard Onnasch, per a qui ara també és important "treballar endarrere" i que també ha comprat obres tardanes de Hans Hofmann i Clyfford Still, no està interessat en aparicions en públic o relacions socials que barregen l'art i la vida. Segons Onnasch, el col·leccionista ha adquirit massa protagonisme en els últims anys, i ja no parlem de compradors d'art, que s'hi van afegir només fa uns quants anys i ja es creuen prou madurs per a una gran exposició.

Reinhard Onnasch no forma part del grup de col·leccionistes que volen un edifici propi, un museu propi per a la seva col·lecció d'art. Sobre això es va reflexionar i també se'n va parlar quan es va inaugurar el Neues Museum Weserburg de Bremen, una idea que, no obstant, ràpidament va evolucionar cap a una concepció de museu per diverses col·leccions. Aquest concepte del museu de col·leccionistes ha tingut èxit, tot i que la comunitat d'idees i ambicions contràries també comporta problemes i conflictes, especialment per al director. A Karlsruhe ja s'ha fundat un segon museu d'aquest tipus, a partir de les col·leccions Fröhlich, Rentschler, Weishaupt i Grässlin. L'"inventari" de Reinhard Onnasch està deliberadament repartit com a dipòsits permanents en museus de Bremen, Hamburg i Mönchengladbach; i una bona part es troba al magatzem de Colònia, on també altres col·leccionistes conserven els seus excedents. La casa d'Onnasch a Berlín, però, alberga la dona de Duane Hanson, condemnada a estar-se sota la campana assecadora fins a la fi dels temps i fumant.

II

Els museus, el seu públic i l'art s'han beneficiat d'aquesta disposició del col·leccionista a cedir les obres, naturalment sobre la base de contractes raonables. Continuarà essent així? Només Reinhard Onnasch ho sap. I, és clar, de moment no hi diu res. A més, tot canvia constantment per a un col·leccionista. Quan el 1991 el Museum Weserburg de Bremen va aconseguir reunir els fons d'onze col·leccionistes per a la creació d'un museu d'art contemporani, va quedar clar per primer cop a Alemanya que el col·leccionista, com a mínim el col·leccionista d'art contemporani, no només vol estar-se a casa amb les seves obres estimades —els seus *Darlings*, com diu el títol d'una exposició procedent de col·leccions privades que es mostra aquest estiu al castell de Morsbroich, prop de Leverkusen—, sinó que també vol moure-les i fer-les visibles. El col·leccionista, i això s'ha posat de manifest durant els últims anys a Alemanya, no només vol ser present en la política artística, sinó que també vol participar-hi activament. Per exemple, reclamant un edifici propi per a les seves obres, finançat per l'Estat, o també volent una secció, un nivell propi en un museu. Un exemple n'és Lothar-Günter Buchheim, que durant anys va estar negociant amb municipis i directors de museus sobre l'emplaçament (no pas la cessió) de la seva col·lecció d'obres expressionistes i objectes curiosos, però que sempre se'n desidia a última hora, fins que aquest estiu ha pogut inaugurar el seu Museu Buchheim, a Baviera, situat al Llac de Starnberg. Un exemple contrari és el mecenes Bernhard Sprengel, que va cedir la seva

col·lecció de clàssics moderns a la seva ciutat natal, Hannover, i a més va contribuir a finançar la construcció del museu que s'inaugurà el 1979.

Què és una col·lecció d'art? “Qualsevol composició d'objectes naturals o artificials que se sostreuen temporalment o definitiva del cercle d'activitats econòmiques...”, escriu l'historiador Krystof Pomian al seu tractat *Der Ursprung des Museums – Vom Sammeln* (1986), i afegeix que la paradoxa de les col·leccions consisteix en que “tenen un valor de canvi sense tenir un valor d'ús.” Una definició que explica per què el tema del col·leccionista i l'Estat és avui tan interessant i tan polèmic. Perquè al mateix temps que les subvencions estatals per als museus s'estan estancant, el nombre de col·leccionistes creix, això com la seva presència als museus estatals. Una situació ideal, podríem dir. Però també problemàtica, com mostra ocasionalment la pràctica. En qualsevol cas, es tracta d'una ocasió i una situació per les quals no hi ha normes bàsiques; al cap i a la fi estem davant d'un objecte gairebé indefinible, i, en conseqüència, davant d'individus inclassificables.

Quan es converteix una acumulació d'obres d'art en una col·lecció? En el seu llibre *Passagenwerk* –editat de forma pòstuma el 1982, i que constitueix una col·lecció o fins i tot una pedrera d'idees, lectures i impressions– Walter Benjamin, que no va tenir ocasió de col·leccionar, va escriure: “L'important del col·leccionisme és que s'alliberi l'objecte de totes les seves funcions originals per establir amb els seus congèneres el lligam més estret possible. Aquesta és l'oposició diametral a l'ús, i correspon a l'estranya categoria de la totalitat.” Una frase assenyada i freda sobre un tema que s'ha tornat ben candent.

“Una col·lecció comença a ser-ho quan ja no hi ha prou espai a casa”, diu el col·leccionista Frieder Burda de manera marcadament prosaica, però també amb una bona dosi d'orgull. Fill de la influent família d'editors de premsa d'Offenburg, ha cedit en préstec a diversos museus algunes parts de la seva col·lecció (centrada en Gerhard Richter, Sigmar Polke i Arnulf Rainer), les ha mostrat en exposicions i ara vol construir-se ara el seu propi museu a la seva ciutat de residència, Baden-Baden, just al costat de la Staatliche Kunsthalle. La col·lecció, diu Burda ple de sinceritat, és “un enlluminat de festa per al meu ego”, i opina que qualsevol que ho vulgui pot participar en aquest esdeveniment artístic tan il·luminat.

La història dels col·leccionistes, especialment dels d'art contemporani, comença a l'Alemanya de la postguerra amb Karl Ströher, un empresari de Darmstadt que va començar als anys cinquanta amb Kandinsky i Klee, els expressionistes alemanys, Willy Baumeister, Rolf Nesch i E.W. Nay, Henry More i Lynn Chadwick. Avui dia, quan es mira el catàleg d'aquesta col·lecció presentada el 1970 a una exposició a Darmstadt amb el títol –aleshores adequat–, de *Bildnerische Ausdrucksformen* [Formes d'expressió plàstica], s'hi nota una certa agradable obertura, però també indecisió. Més tard, la tempesta de l'art pop va descarregar amb tota la seva força sobre Karl Ströher, igual que sobre Peter Ludwig. A Nova York, Ströher va comprar en bloc la Col·lecció Kraushaar, la primera i més espectacular col·lecció d'art pop americà, que comprèn totes les grans figures des de Jasper Johns fins a Andy Warhol. Però va fer, a més, quelcom més important: el 1969 va adquirir a l'artista l'anomenat “Bloc Beuys”, que comprèn dos

terços de la seva obra completa, i es va comprometre a mostrar, donar o vendre aquest bloc només en la seva totalitat. El desig de Ströher de cedir tota la seva col·lecció al Museu de Darmstadt per posar-la en un annex va quedar frustrat per la negativa del govern regional de Hessen de realitzar les obres d'ampliació. La col·lecció d'art pop de Karl Ströher, que mai va voler convertir-se en un personatge públic, va ser venuda després de la seva mort i va esdevenir en la seva majoria propietat del Museum für Moderne Kunst de Frankfurt. L'Estat va comprar el "Bloc Beuys" per al Hessische Landesmuseum de Darmstadt.

Peter Ludwig, nascut el 1925 i trenta-cinc anys més jove que Ströher, n'era, excepte per l'afecció que ambdós tenien per l'art pop americà, la seva antitesi. Ell i la seva dona Irene, ambdós doctors en història d'art, adoraven el fet de col·leccionar tant com el que col·leccionaven. Tanmateix, mai col·leccionaven per a ells mateixos, sinó que ho van fer sempre per a determinats museus. Van comprar gerres antigues, ceràmica asteca, incunables i codis, porcellana de Meißen, pintura de clàssics moderns i art contemporani d'Europa, Amèrica del Nord i del Sud, Europa Oriental i Àsia. I ho van repartir entre Viena i Basilea, Aquisgrà i St. Petersburg, Budapest, l'aleshores Berlín Oriental i Colònia. I, al mateix temps, construïen de manera contínua i incansable en la seva seu de Colònia.

La col·lecció d'art pop dels Ludwig primer al Museu Wallraf-Richartz, que aleshores s'ubicava en una mena d'allotjament provisional. En 1986, les dues-centes vuitanta-quatre obres d'art que els Ludwig havien donat a la ciutat de Colònia van ser traslladats a un nou edifici, situat al costat de la catedral, que tenia el triple nom de Wallraf, Richartz i Ludwig. A l'hivern del 2000, la Col·lecció Wallraf-Richartz es traslladà a un nou edifici, i a finals del 2001 assistirem a la inauguració –o reinauguració– del Museu Ludwig, constituït bàsicament a partir de donacions i dipòsits permanents d'Irene i Peter Ludwig. Mai l'ajornament de qüestions importants havia estat tan fructífer com va succeir a Colònia. Tenen raó aquells que parlen, en aquest cas, d'un imperi col·leccionista, que després de la mort de Peter Ludwig, el 1996, està sent gestionat per la seva dona Irene.

Pel que fa a la seva categoria i a les seves aspiracions, Ludwig formava part de l'era de Helmut Kohl. Els col·leccionistes del seu temps i els que van venir més tard són –com podia ser d'altra manera– homes –i últimament també dones–, d'una època posterior més aviat coetanis de Gerhard Schröder. Mentre els idealistes i els grups antisistema van a cimera econòmiques mundials per protestar contra la globalització, aquests col·leccionistes es mouen entre Nova York, Basilea, Venècia, Berlín i Londres, entre galeries, tallers, subhastes i inauguracions. Els individualistes, la dedicació dels quals està acompanyada pel corresponent compte corrent, obren després el seu propi petit museu, i fan quelcom per la comunitat sense demanar-li res a canvi. A més de Frieder Burda, cal esmentar Ingvild Goetz, que s'ha fet construir a Munic un edifici projectat pels arquitectes Herzog i de Meuron (abans que es convertissin en els favorits de tot el món). Goetz va començar amb l'*arte povera*, i el seu interès s'ha centrat

sempre en l'art més modern. Igual que Reinhard Onnasch, també va iniciar la seva activitat com a galerista, però a diferència d'ell, no havia de guanyar-s'hi la vida.

D'altres mouen i envien “blocs de la seva col·lecció” entre diversos museus. Un exemple n'és el col·leccionista de Stuttgart Josef Fröhlich, que ha concentrat als habituals sospitosos de l'art contemporani, des de Baselitz fins a Trockel, des d'Andre fins a Warhol, posant especial èmfasi en Bruce Nauman (tampoc n'és l'únic). El fet que una exposició de la seva col·lecció anés el 1996 a tres països europeus, quatre ciutats i set museus el va enorgullir especialment. Naturalment, ell i els altes globalitzadors han après molt de Guiseppe Panza di Biumo, el comte italià que des de fa dècades —tant en l'àmbit de les idees com, en part, en la realitat— mou la seva meravellosa col·lecció d'art contemporani americà posterior a l'art pop, iniciada el 1954, entre el seu Varese natal i llocs tan antipòdics com Mönchengladbach i Los Àngeles. Actualment hi ha un acord de cooperació entre el comte i Thomas Krens i la Col·lecció Peggy Guggenheim de Venècia.

Josef Fröhlich és, d'altra banda, un dels pilars del museu de col·leccionistes de Karlsruhe, que, juntament amb el Medienmuseum, està ubicat a les naus remodelades d'una antiga fàbrica de pólvora. A més de Fröhlich, les famílies Rentschler, Weishaupt i Grässlin hi han cedit les seves obres d'art, normalment en contractes de deu anys. L'interessant d'aquesta qüestió és que tots aquests col·leccionistes tan motivats i experts procedeixen venen del sud-oest d'Alemanya, dels voltants de Karlsruhe. Un fet que també reflecteix una part de la història econòmica del país.

Baden-Württemberg és el *Land* més industrialitzat d'Alemanya, i això no només queda palès en marques com Mercedes i Bosch, sinó també en nombroses mitjanes empreses que, des de fa generacions, són de propietat familiar, i que sovint pertanyen al sector de la maquinària. Al mateix temps, aquesta regió té un fort llegat cultural i s'enorgulleix de la seva àmplia oferta educativa, entre la qual hi ha les famoses i tradicionals universitats de Heidelberg, Friburg i Tubingia. Aquesta situació que ha beneficiat l'art i que en els últims anys també s'ha fet palès a la resta d'Alemanya.

La situació es presenta diferent a Hamburg, ciutat portuària i comerciant, on, segons diuen, hi ha més milionaris que a qualsevol altra ciutat europea. Però la riquesa mai ha estat visible a Hamburg. Aquesta ciutat, que als segles XVIII i XIX fou una de les capitals del comerç artístic europeu, actualment compta amb més col·leccions d'art importants del que hom es pensa. I només de tant en tant se'n veu alguna cosa. Tant la col·lecció d'art minimalista de Klaus Lafrenz —que forma part de l'inventari bàsic del Weserburg de Bremen—, com la rellevant col·lecció de Klaus i Erika Hegewisch, —centrada en dibuixos i obra gràfica des de Goya fins a Picasso, passant per Munch, i que pel seu mèrit s'ha habilitat un espai per exposicions itinerants a la Kunsthalle d'Hamburg—, mai s'han convertit en “un enllumenat de festa per un ego”.

Berlín, l'antiga i nova capital també és un cas especial: “Berlín no és una ciutat de col·leccionistes”, diu Reinhard Onnasch, col·leccionista berlinès i resident a Berlín. I té raó. Al Berlín dels anys vint i trenta prosperaven i creixien les grans col·leccions, tant d'art clàssic com d'art contemporani, especialment gràcies a la tasca realitzada per

col·leccionistes jueus. El genial director de museu Wilhelm von Bode va ser un mestre en l'art de conciliar interessos públics i privats, assessorar els col·leccionistes i enriquir els museus. Però tot això fou destruït i aniquilat en nom d'Adolf Hitler. El breu i intens apogeu de les col·leccions de la postguerra ja és història. On ha sobreviscut de forma més visible és la col·lecció d'Erich Marx –a qui se li va fer un homenatge per commemorar el seu vuitantè aniversari–, però l'era de Marx no ha tingut continuïtat. No obstant, qui sap com serà l'any 2010 la foto de grup dels col·leccionistes alemanys.

“El col·leccionista va davant”, deia el títol del prefaci entusiasta que Gert von der Osten, director del museu de Colònia, va escriure per al catàleg de la primera presentació de la Col·lecció Ludwig l'any 1969. Sense els col·leccionistes res no funciona, van constatar els crítics quan fou inaugurat, el 1996, el tercer edifici de la Kunsthalle d'Hamburg, la “Galeria de l'època contemporani”, i es va fer evident que un seixanta per cent de les obres havien estat cedides per col·leccionistes. Reinhard Onnasch també en formava part; i potser es pot considerar el donant més important d'Hamburg, amb obres de Serra i Rauschenberg, un gran conjunt d'obres de Claes Oldenburg i cinc quadres de Clyfford Still. Si gran part d'aquestes obres es pot veure a l'exposició sobre Onnasch a Barcelona, és perquè forma part del contracte, i les sales d'Hamburg no quedaran buides. D'altra banda, la Kunsthalle d'Hamburg veu necessari que les obres d'art procedents de col·leccions tinguin una seu adequada, la qual cosa inclou naturalment, i les tasques d'assessorament museístic i històric.

“El temps al museu transcorre avui més de pressa que fora de les seves parets”, escriu Boris Groys a la seva sèrie d'assajos *Die Logik der Sammlung – Am Ende des musealen Zeitalters* (1997). Potser ja s'ha acabat l'era museística, tal i com la coneixem de la fantàstica història *Alte Meister* de Thomas Bernhard, ja que a cap dels grans museus del món hom pot passar el dia només amb la seva pintura preferida. D'altra banda, comença una nova era dels museus, que han d'enfrontar-se als nous reptes, però que també tenen més oportunitats per participar en la política cultural. Com serà i com acabarà, dependrà en últim terme de com es relacionaran entre ells l'individu i la *res publica*, el col·leccionista i el museu.

La col·lecció a l'època contemporània

Boris Groys

Des del començament de l'època contemporània, l'art, vist com a art seriós, d'alt nivell i valuós, s'ha produït bàsicament per a col·leccions, ja siguin de caire públic o privat. Aquest arrelament de l'art a la pràctica del col·leccionisme ha marcat profundament tant les estratègies de la producció de l'art com també la percepció de l'art contemporani. En aquestes circumstàncies, produir art significa fabricar objectes que es diferencien dels altres tant en la seva duració com en el context de la seva existència socialment garantida. En la nostra cultura, la major part d'objectes es considera caduca, i aquesta caducitat s'accepta i també es pot aplicar als objectes quotidians, per molt bonics i agradables que puguin ser considerats. Les obres d'art col·leccionades són, en aquest sentit, una excepció remarcable, ja que la col·lecció es compromet a conservar les obres que la integren per tal de poder evitar el mateix destí de tots els altres objectes.

En el transcurs de l'època contemporània s'ha generat un debat constant sobre els criteris que han de diferenciar l'art del no-art. O dit d'altra manera, hi ha hagut un debat sobre quins són els objectes que mereixen –i per quin motiu– ser admesos en una col·lecció d'art, i quins no. Ara bé, qualsevol col·lecció pública o privada crea el seu propi context perceptiu, sovint ben peculiar, generant d'aquesta manera determinats criteris d'admissió. Això vol dir que una obra que encaixa bé en una determinada col·lecció no és automàticament adequada per a una altra; o dit d'altra manera, la qualitat estètica d'una obra d'art és una dimensió que depèn de cada context i de cada col·lecció. L'autèntic col·leccionisme no es limita a adquirir tot allò que generalment es considera estèticament valuós, ans al contrari, certes estratègies col·leccionistes obren noves perspectives que ens permeten trobar noves qualitats estètiques en llocs fins aleshores insospitats. Els col·leccionistes, si són bons, són tan innovadors i imprescindibles per al bon funcionament de l'art com els artistes mateixos.

Així doncs, el col·leccionisme no es limita a conservar de forma passiva el passat artístic, sinó que cada col·lecció obre una sèrie de possibilitats per a la seva futura continuïtat. Una col·lecció és un projecte orientat de cara al futur. Això la converteix en quelcom bàsicament utòpic, futurista; una col·lecció es compromet a ser inacabada per sempre més. I també obliga l'artista contemporani a pensar com un col·leccionista i a produir constantment noves obres que encara no es troben en una col·lecció, però que li podrien donar continuïtat. Sovint hom pensa que el col·leccionisme és, diguem-ne, una activitat conservadora que no ofereix espais al que és nou. Res més lluny de la realitat. És precisament la col·lecció, constituïda com a sèrie potencialment infinita, el que suggereix el futur. Per tal de poder crear quelcom de nou, cal que la cultura li faci un espai per poder acceptar-ho. I és la col·lecció la que ofereix aquest espai, com a possibilitat de la seva pròpia continuïtat, com a espai per a allò que encara no s'ha

col·leccionat. La dinàmica de l'art contemporani es pot explicar precisament a través d'aquesta perspectiva oberta cap al futur i que les col·leccions d'art contemporani li ofereixen.

Segurament, aquest concepte de col·lecció d'art no ha sorgit fins a l'època contemporània, però, en qualsevol cas, és el nostre. L'art contemporani ha extret d'aquest concepte totes les conseqüències, de les quals el *readymade* probablement sigui el més conseqüent. Efectivament, si, al cap i a la fi, és la inclusió en una col·lecció el que converteix un objecte en obra d'art, aleshores qualsevol objecte podria, almenys en teoria, tornar-s'hi. Només cal que el col·leccionista prengui una decisió al respecte per poder incloure l'obra a la col·lecció. És clar que es podria afirmar que no n'hi ha mai prou amb aquest simple acte d'execució i que l'obra d'art continua essent la clau de tot; però aquí estem parlant d'una idea reguladora de la col·lecció d'art contemporani, una idea que, si bé no es pot dur a terme amb tota la seva radicalitat, sí que determina la dinàmica interna de l'art actual. Així s'aconsegueix suprimir les diferències entre l'artista i el col·leccionista que durant tant temps han dominat la imaginació de l'època contemporània: el criteri del col·leccionista es veia tradicionalment com una instància dominadora que marca el treball feixuc de l'artista, perquè aquest criteri té la potestat de jutjar i valorar el treball artístic per, finalment, afirmar-lo o negar-lo, però, per damunt de tot, per determinar-ne el preu.

Tanmateix, les posicions davant les instàncies de valors, tant la de l'artista com la del col·leccionista, han anat canviant durant la nostra època. Abans, la gran inversió de feina, temps i esforç mental necessària per crear una obra d'art tradicional, representava una relació de forces extremadament avantatjosa per al col·leccionista a l'hora de gaudir i valorar una obra d'art. L'artista necessitava molt temps i esforç per crear la seva obra; el col·leccionista, en canvi, podia valorar-la quasi instantàniament fent-li una ullada. Aquest és l'origen de la supremacia tradicional del col·leccionista sobre el pintor-artista com a subministrador d'obres.

Tanmateix, gràcies a la fotografia i al *readymade*, l'artista es troba ara en un mateix nivell amb el col·leccionista pel que fa a l'administració del temps, ja que l'artista també té la possibilitat de produir imatges a l'instant. El vídeo-art fins i tot situa el col·leccionista davant de reptes més importants. La càmera que produeix les imatges en moviment pot captar-les de manera automàtica sense que l'artista hagi de passar-s'hi gaire estona. Això li genera un clar superàvit de temps, i la relació s'inverteix: ara és el col·leccionista qui tarda més a contemplar i valorar les imatges que no pas l'artista a produir-les. Per això, no fa pas gaire se solia dir que l'adveniment del *readymade*, de la fotografia i de l'art mediàtic duria al col·lapse i a la pèrdua de valors de les col·leccions. L'espai tancat de la col·lecció semblava condemnat a quedar inundat per la producció massiva d'imatges fabricades amb mitjans tecnològics.

Malgrat tot, l'activitat col·leccionista crea, abans que res, l'escenari que permetrà que la subjectivitat moderna actuï mitjançant tot tipus d'objectes d'art, ja siguin de producció pròpia o fabricats amb mitjans tècnics. Tanmateix, això no significa cap menysteniment de la subjectivitat: només sota condicions metafísiques més que dubtoses hom pot arribar al convenciment que la subjectivitat escenificada és, d'alguna

manera, més dolenta o més deficitària que l'“autèntica” subjectivitat. Aquest tipus de subjectivitat és fruit d'una producció, i de fet és el veritable producte artístic de l'època contemporània. Però el fet de ser quelcom produït no la fa menys “real” que qualsevol altre producte de la civilització. L'espai lliure al marge dels museus –anomenat “realitat” o “vida”– és viscut des de la perspectiva d'aquesta subjectivitat com a espai per al potencial col·leccionisme. Això genera una passió específica, prou coneguda i eminentment contemporània: la passió col·leccionista. Vista des de l'estretor ben il·luminada dels espais interiors d'una col·lecció, la realitat es presenta efectivament com a suma de tot allò que “encara no” s'ha col·leccionat, exposat, percebut i viscut com a art, i que fins llavors continua amagat a la foscor. Així doncs, els objectes del món exterior reclamen que el col·leccionista els faci sortir a la llum, redimits, salvats i amb una nova vida: estan en perill, i la subjectivitat del col·leccionisme d'art se sent cridada a alliberar-los-en i a portar-los als espais interiors de la col·lecció. És des d'aquest esperit missioner que han actuat les avantguardes artístiques del nostre segle, que sempre s'han alçat tot protestant que alguna cosa “diferent” encara no s'ha col·leccionat, representat, exposat, il·luminat i salvat. Així doncs, la lògica interna del col·leccionisme es manifesta en el fet que n'hi ha prou amb la simple constatació que allò altre és diferent –i, per tant, nou per a la col·lecció museística– per atorgar-li un valor artístic. Sempre que hi ha una reivindicació de caire polític, estètic o de qualsevol altre tipus, per incloure en una col·lecció quelcom diferent, apartat i exclòs, aquesta reivindicació és com a tal completament supèrflua, ja que emana automàticament de la lògica interna de la col·lecció.

La figura del col·leccionista causa entre el gran públic sentiments tant d'admiració com de profunda sospita. Se'l veu com algú que s'endinsa en la seva col·lecció i s'hi tanca en els espais més profunds, envoltat pels seus tresors, tot aïllant-se del món exterior i creant una distància insuperable envers els altres. El col·leccionista segueix un instint ple de passió pel seu tresor personal, per les seves propietats exclusives i privades, i, d'aquesta manera, se sostreu voluntàriament al context general de la comunicació social. La col·lecció crea una diferència, una incomunicació, una heterogeneïtat enmig de l'espai homogeni de la moderna societat de masses. Els valors acumulats en la col·lecció també se sostreuen al tràfic general de mercaderies, al flux il·limitat del capital modern. No és d'estranyar, doncs, que la figura del col·leccionista estigui tan mal vista per tants autors contemporanis: Georges Bataille, per exemple, celebra en molts dels seus escrits la pèrdua de tresors, de riqueses, d'objectes de luxe, la dissolució de les col·leccions privades en l'intercanvi infinit de tots els valors. El col·leccionista és l'enemic d'un espai uniformitzador i homogeni en el qual tot es pot intercanviar de manera il·limitada. Crea un espai especial i aïllat per a la seva col·lecció, escollint així, al mateix temps, per al seu tresor personal un destí propi per al seu tresor personal, un espai que salva aquest tresor del destí de totes les altres coses. Per això, a molts el col·leccionisme els sembla una activitat injusta i violenta que crea una animadversió justificada envers el col·leccionista. Aquesta animadversió sovint es manifesta de forma directa en expropiacions legalitzades per l'Estat. Però en la majoria dels casos, es mostra en forma d'un rebuig vague i va dirigit contra qualsevol diferència

en el destí de les coses, en especial contra qualsevol diferència de valors. En el nostre temps, sovint s'entén l'art com un tipus de comunicació social, en la qual es dona per fet que tothom vol comunicar-se i busca el reconeixement comunicatiu: ja que no és admissible intentar acabar amb diferències culturals, aquestes almenys s'han de poder comunicar. Ser diferent ha deixat d'estar mal vist. En canvi, sí està mal vist voler sostreure's a la comunicació general.

Qualsevol diferència que es vulgui comunicar de totes passades, que vulgui ser comunicativa, no serà, tanmateix, prou diferent. L'art modern del segle passat era precisament tan radical i interessant degut a que va defugir conscientment la comunicació social habitual: es va autoexcomunicar. La intel·ligibilitat de l'avantguarda va ser intencionada i no una simple conseqüència d'una desfeta comunicativa. El llenguatge –inclòs el llenguatge visual– no serveix només com a mitjà de comunicació, sinó també com a mitjà per a la incomunicació estratègicament planificada, o bé per a l'autoexcomunió, és a dir per sortir de forma intencionada de la comunitat de comunicants. I aquesta estratègia de l'autoexcomunió és perfectament legítima. D'altra banda, un artista també pot crear una barrera lingüística entre un mateix i els altres per crear una distància crítica envers la societat. L'autonomia de l'art no és altra cosa que aquest moviment autoexcomunicador. Es tracta d'assolir el poder sobre les diferències, d'una estratègia per produir noves diferències, en lloc de superar-ne o comunicar-ne d'antigues. L'autonomia de l'art no significa de cap manera un simple mercat artístic tancat en si mateix o un sistema artístic especial entre tants altres sistemes socials, tal i com ho ha afirmat no fa gaire Niklas Luhmann en el llibre que duu el títol característic de *Kunst der Gesellschaft*. L'art es pot més aviat definir per la seva capacitat no només per crear un àmbit especial de l'activitat social, sinó també per obrir una escletxa en l'homogeneïtat de la societat. Com ja s'ha dit, la col·lecció d'art contemporani obre amb especial claredat el camí per defugir el manament de la comunicativitat total, i d'aquesta manera, per crear un espai privat destinat a l'aïllament voluntari. I ara, a l'època contemporània –quan l'art ha esdevingut hermètic en molts aspectes–, se'ns presenta l'ocasió de crear una col·lecció que tingui aquest caràcter, que s'amagui en gran part envers els altres, i que faci possible una distància tan estètica com crítica respecte al tot social.

Hi ha una funció, però, on el col·leccionista continua essent imprescindible també per al gran públic. Aquesta funció consisteix a determinar el preu d'una obra d'art concreta. I una operació d'aquest tipus no és gens fàcil. Determinar un valor econòmic per a una obra d'art dona al col·leccionista l'oportunitat única de quantificar, diferenciar i precisar el seu judici estètic. Si no disposéssim d'aquest codi dels diners, la qualificació estètica es reduiria a una estèril dicotomia entre “sí” i “no”, entre “bo” i “dolent”, entre “m'agrada” i “no m'agrada”. Més enllà d'aquestes dues opcions no hi hauria espai per a una valoració diferenciada. Ara bé, determinar el preu d'una obra d'art permet valorar aquesta obra amb molta més precisió i subtileza. Així podríem dir, per exemple, en referència a una obra determinada, que “sí” a un preu de mil euros, però que “no” a un preu de mil dos-cents euros. I aquesta valoració ni tan sols vol dir que el que l'emet realment compraria l'obra en qüestió per la quantitat de diners que veu

més adequada, si és que els tingués, sinó que més aviat traça un límit valoratiu invisible entre el “sí” i el “no”; un límit que, en cas de traspassar-lo, converteix el judici estètic en la seva antítesi. És clar que aquesta delimitació és relativament exacta per un costat, però per l’altre crea molta incertesa: ¿com sap l’observador la distància que separa el “sí” del “no”, i com es pot quantificar aquesta distància?

Quan es tracta d’una obra d’art les lleis “objectives” d’oferta i demanda perden la seva vigència, ja que sol existir només en un exemplar únic. Tots els altres criteris que puguin justificar un determinat preu, com poden ser el nom de l’artista, la seva fama, etc., són, al capdavant, força problemàtics. En canvi, la xifra que indica la quantitat que l’observador “estaria disposat a pagar per aquesta obra” és més aviat l’expressió d’un sentiment estètic interior i purament subjectiu, que al mateix temps, i si es pot dir així, és un sentiment econòmic interior i subjectiu. És precisament quan una col·lecció adquireix una obra quan es manifesta la dimensió subjectiva dels diners, un vincle interior i misteriós entre xifres i sentiments que és irremissiblement ignorat en l’economia que funciona de forma “objectiva” i que només s’hi expressa de forma indirecta en noms afectius com “la meva estimada obra” o “tresor meu”; ara bé, aquí cal preguntar-se immediatament: Estimada, ¿com d’estimada? I tresor, ¿quin i com de gran?

Aquest desig de conèixer la xifra exacta, que es troba present de forma implícita en un sentiment d’afecte, se sol suprimir en les relacions personals, i mai no s’hi expressa obertament. Ben al contrari en el cas de les col·leccions artístiques. Com a tal, potser no se sap si el preu d’una determinada obra d’art és de mil euros. Però se sent. És, com ja hem dit, un sentiment estrany, misteriós: sentir interiorment una omnipresència oculta dels diners. Aquest sentiment es crea quan hom es pregunta de forma involuntària: ¿com em sento en presència d’uns objectes que valen tant? El mateix ens preguntem a nosaltres mateixos i també a altri quan entrem, per exemple, a casa d’algú altre: ¿quant creus que val aquesta casa? Aquesta pregunta no pretén, en el fons, saber quants diners té el propietari de la casa o quant val un pis en aquella zona. La qüestió és, més aviat, que en aquesta casa ens hi sentim, per a dir-ho d’alguna manera, com en una casa que val un milió (no importa en quina moneda). I el que volem saber és si aquest sentiment ens traïx o no.

Aquesta impressió d’estar davant d’una certa quantitat de diners la podem trobar arreu de la nostra civilització: en un restaurant, en un museu, en una *boutique*, però també al bell mig de la natura, ja que aquesta també se’ns ha tornat cara avui dia. Vist així, aquest sentiment és el més profund de tots. Per tant, fixar un preu per a una obra d’art no vol dir de cap manera desdir-se dels propis sentiments i experiències estètiques i anar al més pur negoci. Al contrari, en presència d’un quadre hom es pregunta en el seu interior més profund: ¿com em sento davant d’aquesta obra d’art? Segurament recordarem altres quadres i els sentiments que aquests han despertat dins de nosaltres; i també quan valien. Però també recordem les cases on ens han convidat, els viatges que hem fet, els restaurants on hem menjat, recordem el que hi hem sentit i els diners que això ens ha costat. L’experiència de tota una vida es resumeix, per tant, en la següent apreciació: aquesta pintura val mil euros. I això vol dir que en presència d’aquesta

pintura hom se sent com en presència de mil euros, ni un cèntim més, ni un cèntim menys.

Un amic meu –artista, per cert– em va dir una vegada que mai un crític d’art podrà entendre una obra, perquè entendre de debò una obra vol dir comprar-la per a la pròpia col·lecció, i no només escriure’n. Fixar un preu que hom està realment disposat a pagar per una obra d’art de la pròpia butxaca, és l’única manera d’interpretar l’art. No hi ha res que mostri de forma més clara el paper altament complicat que juguen els diners en el nostre equilibri mental d’avui dia que la sensació tan paradoxal que fa que el crític d’art actual diagnosticui la presència dels diners en els objectes. Perquè són precisament els quadres pobres en símbols d’èxit mandà, de bellesa, de riquesa “exterior”, els que ha tingut des del començament de l’avantguarda clàssica més possibilitats de ser diagnosticades com a llocs on es manifesten les grans quantitats de diners. En aquest cas, la manca d’un sentiment monetari immediat s’interpreta paradoxalment com a símbol de la presència oculta dels diners. De la mateixa manera que el monjo medieval, assegut al terra nu de la seva freda cel·la, podia dir: “Déu també –i això vol dir: ‘justament’– és aquí”, avui es diu el mateix en presència d’un quadre en el qual no hi ha cap símbol d’una tradició artística valuosa: “Això també val diners”, i per això ha de valer molt. Els diners es converteixen, així, en una força interior omnipresent que, precisament per això, es manifesta especialment en els detalls més minuciosos i insospitats.

Sense aquesta mística nova i genuïnament moderna dels diners, l’art contemporani seria impensable, ja que no vol ni pot mostrar cap enfora i de forma visible el seu valor interior. L’art contemporani sembla haver esdevingut la revelació del misteri més profund dels diners: el preu real de les coses mai no es podrà reconèixer a través dels seus trets exteriors; els diners són un misteri ocult. Així doncs, l’autèntic adversari de Marx al segle XX ha estat Duchamp. L’art de Duchamp, Warhol i els seus successors és un art paradisiac, un art que nega la inevitabilitat del treball i, en canvi, promet reconèixer i manifestar en cada objecte i en cada persona un valor econòmic ocult que existeix des de sempre, és a dir, des d’abans de qualsevol esforç. Com diu Beuys, qualsevol persona és un artista, cosa que en realitat vol dir que qualsevol persona és una obra d’art. Els *readymade* de Duchamp prometen una única “utopia real”, comparable amb les promeses del comunisme i que de fet constitueix una alternativa eficaç al marxisme: la promesa que cada individu formarà part d’una col·lecció.

Tanmateix hi ha una cosa que no hem d’oblidar: si a l’època contemporània la inversió d’esforç individual per part de l’artista que produeix una obra disminueix constantment, això és degut a que, al mateix temps, s’inverteixen cada vegada més esforços en la creació de col·leccions d’art, per exemple en l’habilitació d’espais, en la conservació i restauració de les obres, etc. Al capdavall, la producció de valors més enllà de la feina resulta senzillament il·lusòria. Un objecte quotidià, simple i “pobre”, no pot manifestar el seu valor ocult, inclòs l’econòmic, pel sol fet de concedir-li de forma “ideal” el seu estatut artístic, sinó que se li dona un valor afegit, extret del treball invertit en la creació i la conservació de les col·leccions on finalment s’ubica aquest objecte. Aquesta idea fa possible desenvolupar una economia política de l’art

contemporani que va més enllà dels discursos confusos i sense compromís respecte al “capital simbòlic” i la “crítica de les institucions”, i que no entén el límit entre l’art i el no-art com a quelcom determinat “conceptualment”, sinó com a quelcom establert “materialment”. No es podrà valorar de manera adequada l’aspiració de l’art contemporani de crear el paradís més enllà del treball fins que es tingui en compte la inversió de treball en l’habilitació de les col·leccions d’art.

Avui s’afirma molt sovint que en el nostre temps “el mercat” és l’únic que dicta els preus, de manera que al col·leccionista individual no sembla que li quedi cap marge de maniobra per prendre una decisió autònoma. Però aquesta creença en un mercat artístic unitari és il·lusòria. Aquest mercat unitari no pot existir pel simple fet que no hi ha un concepte unitari d’art. Si un artista pretén com a objectiu l’èxit econòmic dins de la cultura de masses, comercial i mediatitzada, aleshores es decidirà irremissiblement per uns determinats continguts i per una determinada forma estètica. Si els continguts, en canvi, són més “provocadors” i la forma més “complexa”, l’artista haurà de comptar de bell antuvi amb un públic més reduït, minoritari i, si es vol, fins i tot elitista, que tanmateix estarà disposat a pagar per aquest art “complex” un preu individualment definit. Així doncs, quan parlem del “mercat artístic” com a tal, correm el risc de passar per alt la immensa diversitat d’aquest mercat. Les pel·lícules comercials, els programes de televisió, la música pop, la publicitat i altres expressions artístiques, com pot ser la literatura, que estan dirigides al gran públic funcionen sota les condicions més properes al tràfic general de mercaderies. L’èxit econòmic més gran l’aconsegueixen aquells autors i aquelles obres que es mostren més atractius per al major nombre possible de persones. L’aportació financera individual que cada consumidor estarà disposat a fer és reduïda. Per això, la quantitat de l’edició és decisiva per a la viabilitat econòmica d’aquest tipus d’art; i d’acord amb això, aquestes expressions artístiques tendeixen tant en el fons com en la forma a la repetició, la reproducció i la tautologia. Aquestes expressions artístiques evoquen temes que “interessen a la gent” i hi fan servir procediments estètics que són “atractius per a la gent”; i això vol dir que aquest tipus d’art indaga què i com pensa i sent “la gent” des de sempre per poder reproduir artísticament el resultat d’aquestes indagacions.

D’altra banda, hi ha moltes altres expressions artístiques que estan subjectes a criteris completament aliens a l’èxit econòmic, encara que al capdavall també es tracti d’aconseguir un èxit de mercat. D’aquesta manera, pintures, escultures, i últimament també *readymade* o fotografies, no es venen en edicions nombroses sinó com a exemplars únics o bé en edicions molt limitades. En aquest cas, el que compta no és la difusió sinó tot al contrari: la raresa de l’obra. Com més úniques i exclusives siguin aquestes obres –tant de contingut com de forma–, més possibilitats tindran de ser molt apreciades en els reduïts cercles dels col·leccionistes, els conservadors de museus i els crítics d’art, obtenint al mateix temps uns preus més alts. En aquestes obres d’art úniques, el que es valora no és la seva difusió en un mercat obert sinó tot al contrari: el tancament, la inaccessibilitat, la pesadesa i la “complexitat” del seu contingut. I és precisament el fracàs en el mercat obert, accessible per al gran públic, el que en aquest cas duu al reconeixement i a l’alta valoració en un mercat exclusiu per part dels experts.

D'altra banda, si una obra té massa bona arribada al mercat obert, la seva cotització baixa al mercat dels entesos. L'èxit en un mercat comporta el fracàs en un altre i viceversa, la qual cosa vol dir que no existeix això d'un sol mercat unitari. Qui parla "del" mercat, en especial "del" mercat artístic, està immers en una nova utopia totalitzadora. Els nostres mercats estan tan fragmentats com la nostra societat en general. De la mateixa manera, no hi ha uns criteris universals per fixar els preus, sinó que es tracta de decisions parcials i sovint purament personals. Aquests criteris parcials són, com ja s'ha dit, al capdavant idèntics als corresponents criteris estètics. El conflicte entre l'estètica i els diners és completament fictici: només es dona quan es barregen mercats diferents i es comença a valorar a les obres amb uns criteris que són útils per a un mercat però completament inservibles per a d'altres.

En conseqüència, només podem parlar d'un "alt art" quan ens referim a les expressions artístiques que produeixen obres úniques i que, per tant, estan fora de l'abast del gran públic no només des d'un punt de vista estètic, sinó també des d'un punt de vista econòmic. Per això, la recerca de l'originalitat estètica es limita bàsicament a aquelles expressions artístiques capaces d'alliberar-se de la producció en massa, i que gràcies a això poden representar de manera radical i continuada allò que s'anomena la modernitat estètica. L'artista plàstic també pot sobreviure més o menys bé dins de la nostra civilització si el seu art és del gust de poques persones: alguns conservadors de museu, galeristes, col·leccionistes i crítics d'art. Aquesta orientació cap al gust de pocs li ha donat a les arts plàstiques una dinàmica estètica que està completament fora de l'abast d'aquelles expressions artístiques l'èxit econòmic de les quals depèn de l'aprovació de molts. Tant en la literatura com en la cinematografia, les formes i els procediments estèticament "complexos" finalment no han aconseguit obrir-se pas. El gran públic no s'hi ha reconegut.

De la mateixa manera, l'art contemporani sorgit de les avantguardes del segle XX està cada vegada més sota la sospita de ser antidemocràtic, elitista i fins i tot conspirador. Autors com Bourdieu i Baudrillard rebutgen l'art contemporani postavantguardista, titllat d'estratègia econòmica al servei d'un gust pseudoelitista i mancada de legitimitat democràtica. Aquí es critica un mercat tancat en nom d'un mercat obert, igual que temps enrere, en l'època de Clement Greenberg i de l'Escola de Frankfurt, quan es criticava els mercats oberts en nom d'un mercat tancat i elitista, la clientela del qual estava composta per intel·lectuals desesperats. Ara però, hom es pregunta: ¿amb quin dret s'ataca amb tanta vehemència i des d'unes posicions tan ideològiques aquest mercat tancat? ¿Per què un intel·lectual desesperat, si té prou diners, no pot invertir-los amb la consciència ben tranquil·la en cultivar la seva desesperació? Des d'una perspectiva purament econòmica, la crítica social no deixa de ser un estil de vida legítim entre tants d'altres i té, per tant, dret a un proveïment de mercaderies adequades d'acord amb el mercat.

Però la polèmica antielitista que s'ha desfermat no està dirigida en primer lloc contra els "rics" en nom dels "pobres", com bé podria semblar a primera vista. Ser elitista sovint es confon amb ser ric. Fins i tot Clement Greenberg diu que l'art avançat està vinculat amb un llaç daurat als rics, que són capaços d'apreciar aquest art i de

donar-li suport econòmic. D'altra banda, hi ha prou exemples de la història de l'art contemporani que ens mostren que els pocs que donen suport a l'art avançat no han de ser necessàriament els més rics. Un artista també pot sobreviure econòmicament –si bé al llindar de la pobresa– si compta només amb l'ajuda econòmica d'un cercle d'amics i mecenes no gaire benestants. La polèmica contra el caire elitista de l'art postavantguardista no està, per tant, dirigida bàsicament contra els rics, sinó contra la formació de mercats tancats, que es desdiiuen dels mercats de masses unitaris i oberts. Hi ha recança envers aquests mercats minoritaris, aïllats i tancats, tot i que ningú és capaç de dir per què el mercat de masses obert és millor o pitjor que un mercat minoritari. Des d'un punt de vista purament econòmic, aquest rebuig dels mercats minoritaris és efectivament inexplicable: dins d'una racionalitat econòmica no hi hauria d'haver cap diferència entre un èxit "autèntic", legitimat pels mercats oberts, i un èxit "fals" i elitista. El rebuig dels mercats minoritaris és doncs purament ideològic. Una part decidida i prou activa de l'opinió pública actual ha dipositat en els mercats oberts, en expansió, globalitzadors i universals, les seves esperances utòpiques i totalitzadores que abans havien dipositat, posem per cas, en el socialisme. Només aquesta veneració religiosa i ideològica del mercat unitari, que uneix tota la "gent" i crea una "comunicació" total entre tots i amb tots, és capaç d'explicar per què certs autors mostren tanta al·lèrgia a la visible fragmentació dels mercats, en especial dels mercats culturals. Mentre la nostra societat s'ha acostumat a respectar les minories històriques i "naturals", com poden ser les ètniques, continua rebutjant de forma gairebé instintiva les minories "artificials", formades per preferències estètiques exclusives. Per això, l'èxit que hom pugui aconseguir en aquests mercats exclusius és titllat de "bajanada" per motius morals i ideològics.

Aquí es manifesta la unitat interna entre les estratègies estètiques, ideològiques i econòmiques. Ja no es tracta, com passava abans, d'una oposició entre comercial i no-comercial, entre el mercat i el no-mercat o entre la mercaderia i la veritat, sinó de trobar en les condicions d'un mercat plural, fragmentat i heterogeni unes estratègies de mercat ben diferenciades i sovint fins i tot oposades entre si. Quan els artistes i els crítics es decideixen per una determinada opció estètica, també trien al mateix temps el mercat on aquesta opció tindria possibilitats reals d'èxit econòmic, excloent-se així d'altres mercats. És per això que molts debats estètico-econòmics són tan poc transparents i necessiten una anàlisi a fons per poder arribar a entendre'ls. Per això, quan alguns defensen els mercats oberts, on diuen que l'art s'ha de poder refermar de manera autònoma, sovint ho fan perquè són conscients des de bon començament quin és el tipus d'art que podrà sobreviure en aquests mercats oberts, i en secret simpatitzen precisament amb aquest art. El mateix es pot dir naturalment d'aquells que defensen la protecció dels mercats exclusius, perquè també tenen les seves preferències estètiques a les quals volen donar una oportunitat per assolir l'èxit econòmic. Seria, per tant, molt ingenu pensar que cada obra d'art ha de poder defensar la seva posició en un mercat obert i en competència oberta amb altres obres, perquè aquest mercat unitari i monolític simplement no existeix. Potser és això el més fascinant de les col·leccions d'art contemporani, si es porten amb prou dedicació i coherència: s'escapen del tràfic general de mercaderies,

formen forats negres a l'economia actual, minen la dictadura unitarista del mercat mitjançant valoracions i decisions personals, i posen a disposició de la subjectivitat el llenguatge que li semblarà el més inversemblant: el llenguatge dels diners.