

# LA COLECCIÓN ONNASCH

## COLECCIÓN INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

**Presentación a los medios de comunicación:** Martes, 6 de noviembre, 11:30 h.

**Inauguración:** Miércoles, 7 de noviembre, 19:30 h.

**Fechas de la exposición:** del 8 de noviembre de 2001 al 20 de enero de 2002

**Comisarios:** Manuel J. Borja-Villel, Antònia Maria Perelló.

**Producción:** Museu d'Art Contemporani de Barcelona

---

El Museu d'Art Contemporani de Barcelona mostrará, por primera vez en España, una amplia selección de los fondos de la colección privada del galerista alemán Reinhard Onnasch, que representan una visión sintética de algunas de las tendencias estéticas internacionales más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. La exposición incluirá unas 170 obras, básicamente pinturas, esculturas e instalaciones, estructuradas en orden cronológico.

El interés de Reinhard Onnasch (nacido en 1939 en Görlitz, una antigua ciudad de la zona fronteriza entre Alemania y Polonia) por el arte contemporáneo está estrechamente vinculado a su actividad como galerista. La creación de su colección data de principios de los años setenta. Onnasch posee una colección peculiar, distinta a la mayoría de sus contemporáneas. El hecho de que comenzase como galerista es parte de la explicación; pero también lo es su predilección por lo antagónico y por el contraste, que otorgan a su colección un perfil diferenciado del que carecen otras colecciones de arte contemporáneo, lo que la convierte en un referente para el coleccionismo internacional.

La presentación de la Colección Onnasch en Barcelona se inicia con una muestra del Expresionismo Abstracto Americano, encabezado por las figuras de Roberto Matta y Hans Hofmann. La presencia de Robert Motherwell, Ad Reinhard, Cy Twombly, Clyfford Still, Morris Louis completa el recorrido por esta corriente artística. En 1960 aparece en Europa el "Nouveau Réalisme", representado por los carteles "dechirés" de Raymond Hains y de Jacques Villeglé, las obras de Dieter Roth o de Daniel Spoerri. Coetánea a este movimiento es la irrupción del Pop Art americano, del que la Colección Onnasch tiene una importante representación, con obras de Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom Wesselman o Rosenquist.

Asimismo, se pueden ver obras de George Segal y del hiperrealista Duane Hanson. Daniel Buren, On Kawara, Kosuth, Larry Bell, Carl Andre, Robert Smithson, Sol LeWitt representan el arte conceptual y su vertiente minimal. Dan Flavin, Richard Serra, Michael Heizer, Heerich y Mike Kelley son otros de los artistas presentes en la muestra. Dos importantes instalaciones completan la exposición: la obra maestra de Eduard Kienholz "Roxy's" (1960-61), y la de Jason Rhoades "1/4 from 1:12 Perfect World", (2000).

# LA COLECCIÓN ONNASCH

## COLECCIÓN INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

**Inauguración:** Miércoles, 7 de noviembre, 19:30 h.

**Fechas de la exposición:** del 8 de noviembre de 2001 al 20 de enero de 2002

**Comisarios:** Manuel J. Borja-Villel, Antònia Maria Perelló.

**Producción:** Museu d'Art Contemporani de Barcelona

---

Esta exposición presenta por primera vez en España una selección – compuesta por unas ciento setenta obras– de los fondos que integran la colección privada de Reinhard Onnasch, nacido en 1939 en Görlitz, una antigua ciudad de la zona fronteriza entre Alemania y Polonia.

La creación de la Colección Onnasch data de principios de los años setenta. El interés de Reinhard Onnasch por el arte contemporáneo está estrechamente vinculado a su actividad como galerista: en 1968 abrió una galería de arte en Berlín, centrada en la obra de artistas ya reconocidos, considerados maestros del arte moderno. Dos años más tarde, en 1970, trasladó su galería a la ciudad de Colonia y apostó por el arte más contemporáneo, y en 1971 abrió otra galería en Nueva York, donde presentó por primera vez en Estados Unidos el trabajo de artistas alemanes como Gerhard Richter o Markus Lüpertz, y desde donde llevó igualmente a Alemania la obra de artistas americanos como Hans Hofmann, George Segal, y más tarde George Brecht y Richard Serra.



Reinhard Onnasch posee una colección peculiar, distinta a la mayoría de las grandes colecciones de arte contemporáneo. El hecho de que comenzase como galerista, es parte de la explicación. Pero también lo es su gusto por lo antagónico, por el contraste, que se manifiesta en una predilección por artistas extremos que trabajan fuera de la corriente principal. En su colección, los objetos de yeso pintado y el mundo plástico y colorista de las *soft sculptures* (o “esculturas blandas”) de Claes Oldenburg contrastan con la obra de George Brecht y Edward Kienholz, y se advierte también su interés por los muebles de Stefan Wewerka, extrañamente desnaturalizados y afuncionales por sus desproporciones; por los primeros objetos circulares conceptuales de Michael Heizer; por las instalaciones de neón de Dan Flavin, o por las obras de la primera época de Richard Serra, que con sus posiciones y combinaciones delicadas evocan la fuerza de la gravedad. Todo ello no tiene cabida en ningún museo, y no sólo por el número de objetos, sino especialmente por la constitución y el carácter de las obras, y por la estructura misma de la colección.

La exposición que ahora se presenta en el MACBA abarca obra creada desde los años cincuenta hasta la actualidad, aunque la parte fundamental de la Colección Onnasch está constituida por obras de la década de los sesenta. Onnasch la inició en una Europa en la que entonces predominaba el arte abstracto, no sólo porque éste parecía corresponder mejor a la fe imperante en el progreso y en la emancipación del arte, sino también porque el terminante veredicto del nazismo contra la abstracción y el arte moderno, y su dictado de un arte de apariencia bella y reconocible, habían convertido el realismo en una expresión artística en descrédito. El arte americano de los años cincuenta partía de una actitud parecida. Nueva York y la escuela del

expresionismo abstracto habían encontrado por primera vez en la obra de pintores como Robert Motherwell, Barnett Newman o Clyfford Still, entre otros, un arte genuinamente americano, que ya no respondía a la herencia y al modelo europeos.

La Colección Onnasch, sin embargo, no está basada en tendencias, movimientos o antimovimientos, sino en individualidades artísticas. Al recorrer las salas de exposición, el visitante va participando del particular recorrido que Reinhard Onnasch ha trazado en la historia del arte. Así, en las salas del museo conviven distintas tendencias que surgieron en la década de los sesenta, empezando por el arte pop, por el que Onnasch se sintió inmediatamente atraído, en especial por la frescura y la libertad que irradiaba, tan opuestas a la solemnidad del expresionismo abstracto. Onnasch adquirió obras de Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Jim Dine y Ed Ruscha, que articulaban una nueva sensación de vivir, extraían el arte de lo cotidiano, del supermercado, de la publicidad y de la calle, y sobre todo transmitían una gran sensación de libertad. Pero también se interesó por las propuestas artísticas de Jacques de Villeglé, Raymond Hains, Christo, Daniel Spoerri y Jean Tinguely.

La exposición continúa con obras que muestran dos de las tendencias que convivieron durante la década de los setenta: el arte conceptual y el minimalismo. En la violencia latente que emana de las pesadas placas de hierro de Richard Serra, y que también subyace en el delicado equilibrio que resulta de su disposición, o de la combinación con otra parte pesada, puede reconocerse un paralelismo emocional con la obra de Ed Kienholz. Aun así, estas obras corresponden formal y estéticamente a la geometría del arte

conceptual, representado en sus posiciones más importantes por Carl Andre, Dan Flavin y los primeros objetos de Michael Heizer, y visible también en los cartonajes geométricos de Erwin Heerich. Reinhard Onnasch fue uno de los primeros en coleccionar obras de Ed Kienholz, y su colección incluye actualmente algunas de las obras más importantes en la primera época de este artista, entre las cuales debe destacarse *Roxy's* (1961). Podría llegar a establecerse un paralelismo entre los collages y las obras de descomposición y restos de Dieter Roth –de los cuales Onnasch posee una gran cantidad–, y las obras de Ed Kienholz.

Onnasch nunca ha buscado el contacto con el artista; como él mismo dice, “Intento ver el arte como resultado del trabajo del artista, y abstraerlo de la persona. Cuando trato con la persona no me puedo concentrar plenamente en la obra.” Tampoco aspira a un museo propio para su colección de arte. Desde finales de los años setenta, y especialmente desde que Onnasch abandonó su actividad como galerista para dedicarse a su colección personal, sus obras son solicitadas en préstamo para formar parte de importantes exposiciones a nivel internacional, y algunas partes de sus fondos han sido depositadas en diferentes museos europeos como el Neues Museum Weserburg de Bremen, la Hamburger Kunsthalle o el Museum Abteiberg Mönchengladbach.



## La Colección Onnasch

8 de noviembre de 2001 - 20 de enero de 2002

Esta exposición presenta por primera vez en España una selección —compuesta por doscientas obras— de los fondos que integran la colección privada del alemán Reinhard Onnasch, nacido en 1939 en Görlitz, una antigua ciudad de la zona fronteriza entre Alemania y Polonia.

La creación de la Colección Onnasch data de principios de los años setenta. El interés de Reinhard Onnasch por el arte contemporáneo está estrechamente vinculado a su actividad como galerista: en 1968 abrió una galería de arte en Berlín, centrada en la obra de artistas ya reconocidos, considerados maestros del arte moderno. Dos años más tarde, en 1970, trasladó su galería a la ciudad de Colonia y apostó por el arte más contemporáneo, y en 1971 abrió otra galería en Nueva York, donde presentó por primera vez en Estados Unidos el trabajo de artistas alemanes como Gerhard Richter o Markus Lüpertz, y desde donde llevó igualmente a Alemania la obra de artistas americanos como Hans Hofmann, Arakawa, George Segal, y más tarde de George Brecht y Richard Serra. Con todo, Onnasch reconoce que “nunca he tenido éxito como galerista, sino que siempre he sido incapaz de vender el arte que yo representaba con dedicación”, y muy pronto vio que sus ingresos provenían no de la galería sino del negocio inmobiliario.

Reinhard Onnasch posee una colección peculiar, distinta a la mayoría de las grandes colecciones de arte contemporáneo. El hecho de que Onnasch comenzase como galerista, es parte de la explicación. Pero también está su predilección por lo antagónico, por el contraste, y por ello su colección tiene un cierto aire de estar al margen que se manifiesta en una predilección por artistas extremos que trabajan fuera de la corriente principal. Los objetos de yeso pintado y el mundo plástico y colorista de las *soft sculptures* de Claes Oldenburg contrastan con la obra de George Brecht y Edward Kienholz. También está el interés por los muebles extrañamente desnaturalizados y afuncionales por sus desproporciones de Stefan Wewerka, por los primeros objetos circulares conceptuales de Michael Heizer, por las instalaciones de neón de Dan Flavin o por los trabajos tempranos de Richard Serra, que con sus posiciones y combinaciones delicadas evocan la fuerza de la gravedad. Todo ello no tiene cabida en ningún museo, y no sólo por el número de objetos, sino especialmente por la constitución y el carácter de las obras y las partes fundamentales de la colección.

La exposición que ahora se presenta en el MACBA abarca desde los años cincuenta hasta la actualidad, aunque la parte fundamental de la colección la constituyen obras de la década de los sesenta. La muestra, organizada cronológicamente, empieza en la planta segunda con obras pertenecientes al expresionismo abstracto americano. Onnasch venía de una Europa donde predominaba el arte abstracto, no sólo porque correspondía a creer en el progreso y en la emancipación del arte, sino también porque el terminante veredicto del nazismo contra la abstracción y el arte moderno y su dictado de un arte de la apariencia bella y reconocible había dejado al Realismo como expresión artística en descrédito. El arte americano de los años



cincuenta procedía de una actitud parecida. Nueva York y su escuela del Expresionismo Abstracto tenía en pintores como Robert Motherwell, Barnett Newman o Cyfford Still, entre otros, por primera vez un arte genuinamente americano, que ya no respondía a la herencia y al modelo europeos.

La colección Onnasch no está basada en tendencias, movimientos o antimovimientos sino en individualidades artísticas. Al recorrer las salas de exposición el visitante va participando del particular recorrido que Reinhard Onnasch ha trazado en la historia del arte. Así, en la planta primera conviven distintas tendencias que surgieron en la década de los sesenta. Empezando por el pop art, por el que Onnasch se sintió inmediatamente atraído, sobretudo por la fresca y libertad que irradiaba, tan opuesto a la solemnidad del expresionismo abstracto. Adquirió obras de Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Jim Dine o Ed Ruscha, que articulaban una nueva sensación de vivir, extraían el arte de lo cotidiano, del supermercado, de la publicidad y de la calle y sobretudo transmitían una gran sensación de libertad. Pero también se interesó por las propuestas artísticas de Jacques de la Villeglé, Raymond Hains, Chisto, Daniel Spoerri o Jean Tinguely. Estos artistas europeos que trabajaban a partir de objetos de desecho, directamente extraídos del mundo real, tenían en común con los artistas pop un serio rechazo al expresionismo abstracto.

La exposición continúa con obras que muestran dos de las tendencias que convivieron durante la década de los setenta, el arte conceptual y el arte minimal. En la violencia latente que emanan las pesadas placas de hierro de Richard Serra, y que también subyace en el delicado equilibrio que resulta de su disposición o de la combinación con otra parte pesada, puede reconocerse un paralelismo emocional con Ed Kienholz. Aun así, corresponden formal y estéticamente a la geometría del Arte Conceptual, representado en sus posiciones más importantes por Carl Andre, Dan Flavin y las esculturas tempranas de Michael Heizer, y visible también en los cartonajes geométricos de Erwin Heerich. Reinhard Onnasch fue uno de los primeros en coleccionar obras de Kienholz y su colección incluye algunas de sus obras tempranas más importantes, entre las cuales debemos destacar *Roxy's* (1961). Podemos llegar a establecer un paralelismo entre las obras de Kienholz y los collages de material y los trabajos de descomposición y de restos de Dieter Roth, de los cuales Onnasch posee una gran cantidad. Como podemos ver, la colección incluye obras de artistas por los cuales Onnasch apuesta claramente como es también el caso de George Brecht o Markus Lüpertz.

Onnasch nunca ha buscado el contacto con el artista: "Intento ver el arte como resultado del trabajo del artista, y abstraerlo de la persona. Cuando trato con la persona no me puedo concentrar plenamente en la obra." Esta actitud marca una diferencia entre Onnasch y otros coleccionistas para quienes es impensable no establecer un vínculo personal con el artista, y le ha llevado además interesarse por obra de artistas anteriores a su época. Tampoco aspira a un museo propio para su colección de arte. Desde finales de los años setenta, y especialmente desde que abandonó su actividad como galerista para dedicarse a su colección personal, las obras de la Colección Onnasch son solicitadas en préstamo para formar parte de importantes exposiciones temporales internacionales, y algunas partes de sus fondos

han sido depositadas en diferentes museos europeos como el Neues Museum Weserburg de Bremen, la Hamburger Kunsthalle o el Museum Abteiberg Mönchengladbach.

### **VISITAS GUIADAS**

Miércoles, 14 de noviembre

Domingo, 18 de noviembre

Sábado, 24 de noviembre

Domingo, 25 de noviembre

Miércoles, 28 de noviembre

Sábado, 1 de diciembre

Miércoles, 5 de diciembre

Domingo, 9 de diciembre

Sábado, 15 de diciembre

Domingo, 16 de diciembre

Miércoles, 19 de diciembre

Domingo, 23 de diciembre

Sábado, 29 de diciembre

### **Horario**

Miércoles y sábados a las 18 h

Domingos y festivos a las 12 h

(símbolo) Servicio de audioguía disponible para los visitantes

### **Taller LA VENTANA ABIERTA**

Una ventana es una línea que enmarca lo que miramos; a veces nos deja ver paisajes muy amplios y otras sólo un pequeño fragmento de mundo. En el arte contemporáneo, el recurso del cuadro como ventana ha sido cuestionado y reafirmado en tanto que metáfora de la representación pictórica. Este será el hilo conductor del taller que nos permitirá entrar en contacto con el paisaje de la pintura en su propio espacio y color. Después, y con la ayuda de diversos materiales, los participantes pondrán en práctica el resultado de sus reflexiones.

Actividad recomendada para niños y jóvenes de entre 6 y 12 años.

### **Taller MATERIA PRIMA**

¿Cuáles son los materiales artísticos del arte contemporáneo? ¿Y cuales las técnicas? ¿Podemos diferenciar entre técnicas y materiales artísticos y no artísticos? Hablaremos de la ampliación y diversificación de los lenguajes y técnicas tradicionales de las bellas artes con la aparición de nuevos formatos y procesos. Proponemos a los participantes un recorrido por algunas obras escogidas para reflexionar sobre el concepto de autoría y de como el artista busca los medios de expresión más idóneos para cada obra. Después de la reflexión teórica, trabajaremos estas ideas en un taller práctico.

Horario de los talleres: domingos de 11 a 13 h



Es necesario reservar con antelación llamando al teléfono 93 412 14 13 de lunes a viernes (excepto los martes) de 10 a 14 h. Plazas limitadas

Precio: € 1 por participante.

MÁS INFORMACIÓN: TEL. 93 412 14 13, educacio@macba.es

**TEXTOS DEL CATÁLOGO**

**LA COLECCIÓN ONNASCH  
ASPECTOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO**

---

■ *El coleccionista va por delante*  
Petra Kipphoff

■ *El coleccionismo en la época contemporánea*  
Boris Groys



## ***El coleccionista va por delante***

**Petra Kipphoff**

### **I**

Comencemos con dos noticias del mundo del arte en el verano de 2001, ambas relacionadas con el tema “El coleccionista y su obra”.

Al coleccionista de arte berlinés Erich Marx se le ha otorgado la Gran Cruz del Orden al Mérito de la República Federal de Alemania por su labor como “mecenas importante”. De las mil obras aproximadamente que componen la Colección Marx, ciento ochenta y tres están expuestas como depósito permanente en las dependencias de la Nationalgalerie en la Hamburger Bahnhof, en Berlín. En los últimos cinco años más de un millón de visitantes han visto estas pinturas y esculturas. Erich Marx ha sido galardonado por ello. Un acto de Estado para un coleccionista.

La casa de subastas londinense Sotheby's ha anunciado la subasta de las colecciones de William Hesketh Lever, Primer Vizconde Leverhulme (1851-1925). No se trata simplemente de subastar “una de las mayores colecciones de arte británico”, sino también Thornton Manor, la residencia del coleccionista, que alberga su colección y que también incluye anexos, establos, jardines y un parque; en total, un terreno de veinticuatro hectáreas. El final de una colección.

A los descendientes de Erich Marx nunca les sucederá lo mismo que al último heredero del Vizconde Leverhulme. Marx ha dejado en vida todo aclarado, repartido y dividido entre la familia y el Estado, y no sólo como mecenas. El Vizconde Leverhulme era un apasionado por el arte, un esteta, un *bonvivant* y un filántropo, que con el arte y la artesanía creó y moldeó un maravilloso hábitat que incluía muebles valiosos, porcelana china, relojes, antigüedades de todo tipo, esculturas y pinturas, especialmente pintura prerrafaelita de principios del siglo XIX. Tras la muerte de su mujer sus pinturas pasaron a manos del Estado, y una vez extinguido el linaje se subastó el resto.

Dos temperamentos coleccionistas antagónicos, cada uno de ellos condicionado por su época y típico de ésta. Cuando a mediados de los años sesenta Marx, hombre decidido y jurista de carrera, se trasladó a Berlín desde el sur de Alemania, en aquella ciudad reinaba un peculiar clima de invernadero. Allí pudieron verse y experimentarse, durante más tiempo que en cualquier otra parte de Alemania, las consecuencias de la guerra en las ruinas del paisaje urbano y en la ciudad rodeada y dividida por el muro. Pero, por otro lado, eran también mayores las posibilidades de prosperar, gracias a las condiciones especiales y a las subvenciones establecidas por voluntad política. En el Berlín de los años sesenta y setenta se podía ganar mucho dinero, en el mercado inmobiliario, de la noche a la mañana. Los cerebros ágiles y los ágiles banqueros cooperaban a la sombra del muro.

En Berlín, antes que en cualquier otra ciudad alemana (excepto Colonia, con el monolítico Peter Ludwig), apareció un grupo de coleccionistas cuya reputación traspasó los límites de la ciudad durante los años setenta: Hans-Hermann Stober, Otto Pöhlmann, Georg Böckmann y Hartmut Ackermeier formaban parte de este grupo. Y Reinhard Onnasch. Todos ellos empezaron primero por su contexto local, hicieron sus primeros



descubrimientos y encontraron los primeros cuadros, comenzaron coleccionando obras de los jóvenes artistas berlineses del momento, a menudo de su misma generación: Lüpertz, Baselitz, Hödicke y Koberling, por citar algunos ejemplos. Y después dieron el salto al oeste, que a menudo –y rápidamente– los llevaba a Nueva York.

Reinhard Onnasch era y es el más joven de estos coleccionistas berlineses de la primera época. Nacido en 1939 en Görlitz, una antigua ciudad en la complicada zona fronteriza entre Alemania y Polonia, en 1949 se trasladó a Kiel, donde terminó el bachillerato, y de allí pasó a Berlín a principios de los años sesenta. Allí, Onnasch trabajó en el próspero sector de la inmobiliaria y la construcción, pero en 1968 inauguró también una galería en el Kurfürstendamm, una calle que ciertamente es todo lo contrario a un callejón lateral. Así pues, y a diferencia de la mayoría de los coleccionistas actuales, ya desde muy joven se involucró en el mundo del arte, con vistas a compaginar su profesión y su pasión. “Empecé en esto sin ser un experto”, dice; y rápidamente descubrió que amar el arte y ganarse la vida con él no era exactamente lo mismo. El lucrativo negocio inmobiliario le aseguraba ingresos, ya que, como él mismo dice, “nunca he tenido éxito como galerista; nunca he logrado vender el arte que yo representaba con mayor dedicación.”

Después de estos inicios en Berlín, Onnasch, que quizás no tuviera suerte como galerista pero sí tenía buen olfato como comerciante, se trasladó a Colonia en 1970. Esta ciudad, en gran parte gracias a la creación de la Feria de Arte de Colonia en 1968 y a las actividades de Peter Ludwig, que en 1969 presentó su gran colección de arte pop a un sorprendido público, parecía un lugar prometedor para el arte contemporáneo. Además, en 1971 abrió otra galería en Nueva York, convirtiéndose en el primer alemán que lo hacía después de la guerra. Y comenzó a llevar artistas alemanes a América, y artistas americanos a Alemania. Los primeros americanos cuyas obras expuso fueron Hans Hofmann, Arakawa, Richard Artschwager, Edward Kienholz, George Segal y William Copley. Seguirían George Brecht, Michael Heizer y Richard Serra. También expuso obra de Gerhard Richter, desconocido en Nueva York, pero sin mucho éxito, ya que las cuarenta pinturas no salieron de la galería. Más tarde vendrían Bernd Koberling, C. O. Paeffgen, Erwin Heerich, John Wesley, Lowell Nesbitt, Gianni Piacentino y Hubert Kiecol.

La colección de Reinhard Onnasch está llena de contrastes y es muy variada, lo cual le otorgue, quizás, un carácter algo más peculiar que otras colecciones a las que podría compararse. Ello podría explicarse en parte –en la parte objetiva– por el hecho de que Onnasch no comenzase como hombre rico, como ha sido el caso de la generación siguiente y de los coleccionistas de la actualidad, sino como galerista, esto es, como alguien que quería ganarse la vida con el arte. Pero también está su propia predilección por lo antagónico, por el contraste. Los objetos de yeso pintado de Claes Oldenburg, el universo plástico y lleno de colores de sus objetos blandos, los llamados *soft sculptures*, está representado en esta colección con muchos ejemplos cómicos y llamativos. Pero están asimismo Bill Copley y C.O. Paeffgen, dos payasos insólitos e ingeniosos productores de cómic a nivel artístico, y también George Brecht y Bruce Conner, colegas de Edward Kienholz que nunca han sido realmente tenidos en cuenta en Europa. En contraste con estos artistas, puede encontrarse en esta colección un interés por los



muebles de Richard Artschwager y Stefan Wewerka, extrañamente desnaturalizados y alejados de su función por su desproporción; por las primeras obras –objetos circulares– de Michael Heizer; por las instalaciones de neón de Dan Flavin, y finalmente por los primeros trabajos de Richard Serra, placas de acero o chapa de plomo colocadas en el suelo, en la pared o en una esquina, que con sus posiciones y combinaciones delicadas evocan la fuerza de la gravedad.

Ningún museo podría albergar todas estas cosas. No sólo por el número de objetos, como es el caso de la Colección Marx, o –por citar un ejemplo más reciente– de la Colección Brandhorst, que está a punto de desbordar la nueva sede, todavía por terminar, de la Pinacoteca Contemporánea de Múnich; sino sobre todo por la constitución y el carácter de las obras, y por los segmentos decisivos de la Colección Onnasch.

Reinhard Onnasch fue uno de los primeros en coleccionar obras de Ed Kienholz, que eran en gran medida resultado de la situación especial de Berlín. En 1975 Kienholz fue invitado por el Programa Berlínés de Artistas del Deutsches Akademisches Austauschdienst (Servicio Alemán de Intercambio Académico), y durante su estancia en esta ciudad descubrió que Berlín, todavía marcada por las consecuencias de la guerra, con sus ruinas y sus mercadillos, era el lugar idóneo para él. Una vez finalizada su beca se buscó un piso, y hasta su muerte, ocurrida en 1994, solía pasar los inviernos en Berlín. De forma parecida a Richard Serra, a través de Alemania Kienholz alcanzó la fama en otros países europeos, y finalmente en Estados Unidos.

Los dos coleccionistas más importantes de la obra de Ed Kienholz están en Berlín, y uno de ellos es Reinhard Onnasch, cuya colección es seguramente la más relevante. Y no por la cantidad, sino porque incluye algunas de las obras más significativas de la primera época, y porque la obra *Roxy's* (1961), que pertenece a su colección, es una de las obras capitales –para algunos la más importante– de Kienholz.

Cuando en 1968 *Roxy's* se expuso por primera vez en Alemania, en la Documenta de Kassel y en la Kunsthalle de Düsseldorf, en el catálogo era descrita así: “muebles, baratijas, peces rojos, incienso, desinfectante, perfume, una *jukebox*, ropa, etc.” ¡Qué corta se quedaba esta descripción! *Roxy's* es una pesadilla que se puede pisar, amueblada con objetos que han pasado a mejor vida, como alfombras gastadas, lámparas que no se tienen en pie, butacas viejas, una *jukebox* que desafina, tapetes de ganchillo deshechos, plantas de interior marchitas, etc. *Roxy's*, con una fotografía del general McArthur colgando de la pared, está poblada por restos de muñecas humanoides que Kienholz compuso con trozos de maniqués de escaparate, alambre, prótesis, fibra de vidrio y objetos como una bolsa de agua caliente, un cubo de basura, un saco de yute y un reloj, todo ello dispuesto en posiciones de tortura, por ejemplo encima de una máquina de coser. Todo de segunda mano, tanto el material como la obra expuesta.

La escena que uno debe imaginarse cuando contempla *Roxy's* tiene sus protagonistas: *Madame* (que tiene cráneo de jabalí), *Dianna Pool* (*Miss Universal*), *Jenny Bizca*, *Miss Cherry Delight*, *Billy Cinco Dólares*, *Fifi* (un ángel caído), *Ben Brown* y una dama llamada *Zoe*. Puede verse un campo de batalla donde se mezclan los tufos y los perfumes (que siempre fueron de gran importancia para Kienholz), y donde



se oye una música suave de fondo. Bertolt Brecht se hubiese entusiasmado con esta obra. *Roxy's* —obra en la que antes se podía entrar caminando, aunque hoy en día ya no— es una atracción de la Colección Onnasch y del Neues Museum Weserburg de Bremen, donde fascina e irrita a los visitantes desde 1981, año de la inauguración de este museo de coleccionistas. Sin Ed Kienholz serían impensables el *environment* e Ilya Kabakov, con sus célebres espacios para la memoria, repetidos una y otra vez, y también todo lo que vino después.

Podría decirse que en la Colección Onnasch los *collages* de diversos materiales y las obras de descomposición y restos de Dieter Roth —de los cuales Onnasch posee gran cantidad—, y las figuras blancas de yeso que aparecen en sus hogares y lugares de trabajo realizadas por George Segal se unen a los *environments* de Kienholz para formar una hermandad del horror banal. En este sentido se situarían en el polo opuesto a las obras de Richard Serra o Erwin Heerich, a pesar de que en la violencia latente que emana de las pesadas placas de hierro, y que también subyace en el delicado equilibrio que resulta de su disposición, o de la combinación con otra parte pesada, puede reconocerse un paralelismo emocional con Kienholz. Aun así, formal y estéticamente estas obras corresponden más bien a la abstracción geométrica del arte conceptual, representada en la Colección Onnasch por los relevantes ejemplos de Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin y las primeras esculturas de Michael Heizer, y visible también en las obras de cartón corrugado de Erwin Heerich. También la pintora inglesa de *op art* Bridget Riley y su compatriota, el artista de *land art* Richard Long —aquella con sus lienzos de franjas de colores difusas o vibrantes, y éste con piedras dispuestas en arreglos ordenadamente desordenados— corresponden a este arte del cálculo en el sentido más amplio de la palabra. Porque esta concepción del espíritu numérico sólo se libra de su rigidez ocasional y de su frialdad puritana en la fantasía activa del observador.

Sin embargo, todo ello cambia en las obras que se fundan en el flujo libre de la realidad o de la surrealidad, en las que la forma y el color no están marcadas por las reglas que rigen las líneas. Y las obras de este carácter y temperamento predominan en la colección de Reinhard Onnasch, para quien una estancia en Nueva York y el descubrimiento del arte pop fueron, obviamente, toda una revelación.

Onnasch venía de una Europa en la que en los mejores círculos predominaba el arte abstracto, no sólo porque se correspondía con la fe en el progreso y en la emancipación del arte, sino también porque el terminante veredicto de Adolf Hitler contra la abstracción, y su dictado de un arte de apariencia bella y reconocible, habían desacreditado al realismo como expresión artística. El arte americano de los años cincuenta procedía también de una actitud de desconfianza hacia el realismo, pero tenía su propia marca, muy vital. Nueva York y su escuela del expresionismo abstracto encontraron por primera vez en pintores como Jackson Pollock, Robert Motherwell, Barnett Newman, Cyfford Still y Mark Rothko un arte genuinamente americano, que ya no respondía a la herencia y al modelo europeos. Ello supuso todo un triunfo, pero para la generación siguiente también un motivo de réplica, oposición y cambio, esta vez con efectos transatlánticos.

El arte pop de los años sesenta, un golpe liberador sin precedentes en la historia



de arte, constituyó una respuesta a la solemnidad de los expresionistas abstractos y al resto del mundo. Y el mundo reaccionó con rapidez y entusiasmo. “El arte de aquellos años nos sorprendió como una tempestad”, escribe Peter Ludwig en el prólogo del catálogo *Kunst der Sechziger Jahre*, donde describe la conmoción que el arte pop supuso para él como coleccionista, así como sus consecuencias. Aunque Reinhard Onnasch experimentó algo semejante, como diría en una entrevista que concedió a Dieter Honisch publicada en el catálogo de la exposición *Aspekte der Kunst der sechziger Jahre – Aus der Sammlung Onnasch*, sin embargo él no estaba tan interesado en tendencias, movimientos y reacciones, sino en individualidades artísticas. Adquirió obras de Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Jim Dine, Mel Ramos, Ed Ruscha y Larry Rivers; arte derivado del día a día, del supermercado, de la valla publicitaria y de la calle, un arte que articulaba una nueva sensación vital e irradiaba una intensa sensación de libertad que, incluso después de tantos años y de tantas emociones gratuitas para todos, todavía no se ha desgastado. Onnasch se dejó contagiar por este ambiente, mantuvo los ojos abiertos y continuó orientándose hacia lo inusual. Y con su inclinación por Ed Kienholz, George Brecht y Bruce Conner dio el salto a la costa del Pacífico, a California, territorio que los expertos en arte neoyorquinos evitaban por esnobismo y que pocos europeos han logrado alcanzar hasta la fecha .

Con sus mil pinturas y esculturas aproximadamente, con sus obras maestras y secundarias, la Colección Onnasch es una de las más importantes de su categoría y tiene, por el mero hecho de especializarse en Kienholz, un perfil diferenciado, algo que ciertamente no puede decirse de cualquier colección de arte contemporáneo. Lo que a mí me gusta de esta colección es cierto aire marginal que no se expresa en una estricta especialización, sino en la predilección por artistas que trabajan en los márgenes de las tendencias dominantes. Así, Onnasch colecciona con dedicación las divertidas imágenes de cómic erótico de Bill Copley. Y con la obra de George Brecht se ha centrado en un artista en cuyos surreales *collages* de objetos subyacen los ecos de la generación *beat* y la sensación de vivir californiana. (Y éste es un artista cuya obra no es habitual encontrar, ni siquiera en los museos de California.) También resulta atractivo que en la Colección Onnasch esté muy presente un nombre que no se halla en otros lugares del mundo artístico: Gianni Pacentino. Ello requiere un fuerte carácter.

Reinhard Onnasch califica su colección como “inventario”, una palabra sobria que concuerda con el hecho de que él siempre haya sido, ante todo, un galerista; nunca ha comprado para las paredes de su propio hogar, sino para los museos a los que esperaba vender. Se ha interesado por los artistas más radicales, pero, como él mismo dice, nunca “ha buscado el contacto con el artista”. ¿Por qué? “Intento ver el arte como resultado del trabajo del artista, y abstraerlo de la persona. Cuando trato con la persona no me puedo concentrar plenamente en la obra.” Con esta actitud, Onnasch se diferencia de sus nuevos colegas coleccionistas, para los que es impensable el camino hacia el arte sin tomarse una copa con el artista y sin pasar por el marco social que va desde el taller hasta la inauguración. Y que, por ello, son incapaces de tratar con el arte del pasado. Sin embargo Reinhard Onnasch, para quien ahora también es importante “trabajar hacia atrás”, y que incluso ha comprado obras tardías de Hans Hofmann y Clyfford Still, no se



interesa por apariciones en público o relaciones sociales que entremezclan el arte y la vida. El coleccionista, en opinión de Onnasch, ha entrado demasiado en escena últimamente, y no hablemos ya de los compradores de arte, que están ahí desde hace sólo unos cuantos años y ya se creen maduros para una gran exposición.

Reinhard Onnasch no forma parte del grupo de coleccionistas que desean un edificio propio, un museo propio para su colección de arte. Sobre ello se reflexionó e incluso se habló con vistas a la inauguración del Neues Museum Weserburg en Bremen, y no obstante la idea evolucionó hacia una concepción de museo para varias colecciones. Este concepto de museo de coleccionistas se ha afianzado, aunque la comunidad de ideas y ambiciones contrarias que ello implica también conlleva problemas y conflictos, especialmente para el director. En Karlsruhe ya se ha fundado un segundo museo de este tipo, a partir de las colecciones Fröhlich, Rentschler, Weishaupt y Grässlin. El “inventario” de Reinhard Onnasch está repartido en la forma de depósitos permanentes entre museos de Bremen, Hamburgo y Mönchengladbach, y una parte considerable se encuentra en el almacén de Colonia en el que otros coleccionistas también conservan sus excedentes. La casa de Onnasch en Berlín, por su parte, alberga la mujer de Duane Hanson, condenada para la eternidad a estar sentada, fumando, bajo el secador de peluquería.

## II

Los museos, su público y el arte han sacado provecho de la disposición de este coleccionista para ceder obras, naturalmente a través de los contratos adecuados. ¿Seguirá siendo así? Sólo Reinhard Onnasch lo sabe. Y, como bien puede comprenderse, de momento no dice nada al respecto. Además, todo cambia constantemente para un coleccionista. Cuando en 1991 el proyecto del Museum Weserburg de Bremen logró reunir los fondos de once coleccionistas para la creación de un museo de arte contemporáneo, se vio por primera vez y de forma clara en Alemania que el coleccionista, al menos el coleccionista de arte contemporáneo, no sólo pretende estar en casa con sus obras queridas –sus *Darlings*, como reza el título de una exposición de colecciones privadas que se muestra este verano en el castillo de Morsbroich, cerca de Leverkusen–, sino que también quiere moverlas y hacerlas visibles. El coleccionista, y esto también ha quedado de manifiesto en los últimos años en Alemania, no sólo quiere ser un elemento de la política artística, sino que también quiere participar activamente en ella. Así, reclama un edificio propio para sus obras, financiado por el Estado, o también una sección, un nivel propio en un museo. Sirva como ejemplo el caso de Lothar-Günter Buchheim, quien durante años mantuvo negociaciones con municipios y directores de museos sobre la acogida (no sobre la cesión) de su colección de obras expresionistas y objetos curiosos, echándose atrás siempre a última hora, y que finalmente ha visto inaugurado este verano su Museo Buchheim, en Baviera, a orillas del Lago de Starnberg. Un ejemplo contrario sería el mecenas Bernhard Sprengel, que cedió su colección de clásicos modernos a su ciudad natal, Hannover, y además contribuyó a financiar la construcción del museo que se inauguró en 1979.

¿Qué es una colección de arte? “Cualquier composición de objetos naturales o



artificiales que se sustraen de forma temporal o definitiva del círculo de actividades económicas...”, escribe el historiador Krystof Pomian en su tratado *Der Ursprung des Museums – Vom Sammeln* (1986), y añade que la paradoja de las colecciones consiste “en que poseen un valor de cambio sin tener valor de uso.” Una definición que explica por qué el tema del coleccionista y el Estado es hoy tan interesante y tan polémico. Porque al mismo tiempo que se ha estancado el apoyo estatal a los museos ha ido creciendo el número de coleccionistas, así como su presencia en los museos estatales. Una situación ideal, podría incluso decirse. Pero también problemática, como a veces muestra la práctica. En cualquier caso, se trata de una oportunidad y de una situación para las cuales no existen normas por principio; estamos, al fin y al cabo, frente a un objeto casi indefinible y, en consecuencia, frente a individuos inclasificables.

¿Cuándo se convierte una acumulación de obras de arte en una colección? En su libro *Passagenwerk* –editado de forma póstuma en 1982, y que constituye una colección o incluso una cantera de ideas, lecturas e impresiones– Walter Benjamin, que no tuvo ocasión de coleccionar, escribió: “Lo decisivo del coleccionismo es que se libre al objeto de todas sus funciones originales para relacionarse de la manera más estrecha posible con sus congéneres. Ésta es la oposición diametral respecto al uso, y corresponde a la extraña categoría de la totalidad.” Una frase sensata y serena sobre un tema que se ha vuelto candente.

“Una colección empieza cuando ya no tiene cabida en casa”, dice el coleccionista Frieder Burda en tono claramente prosaico, pero también con una buena dosis de orgullo. Hijo de una influyente familia de editores de prensa de Offenburg, ha cedido en préstamo a diversos museos algunas partes de su colección (centrada en Gerhard Richter, Sigmar Polke y Arnulf Rainer), la ha mostrado en exposiciones y ahora quiere erigir su propio museo en su ciudad de residencia, Baden-Baden, al lado de la Staatliche Kunsthalle. La colección, dice Burda con una refrescante sinceridad, es “una iluminación de fiesta para mi ego”, y opina que este acontecimiento artístico tan iluminado estará abierto a la participación de todos aquellos que así lo deseen.

La historia de los coleccionistas, en especial de los coleccionistas de arte contemporáneo, comienza en la Alemania de la posguerra con Karl Ströher, un empresario de Darmstadt que empezó en los años cincuenta con Kandinsky y Klee, los expresionistas alemanes, Willy Baumeister, Rolf Nesch y E. W. Nay, Henry More y Lynn Chadwick. Hoy en día, al contemplar el catálogo de esta colección que en 1970 se presentó en una exposición en Darmstadt con el título, –entonces adecuado– de *Bildnerische Ausdrucksformen* [Formas plásticas de expresión], se advierte cierta agradable apertura. Más tarde, la tormenta del pop art descargó con toda su fuerza sobre Karl Ströher, del mismo modo que sobre Peter Ludwig. En Nueva York, Ströher adquirió al completo la Colección Kraushaar, la colección más temprana y espectacular de arte pop americano, que comprende a todos los artistas de renombre desde Jasper Johns hasta Andy Warhol. E hizo, además, algo más importante: en 1969 le adquirió al artista el llamado “Bloque Beuys”, que comprende dos tercios de su obra completa, comprometiéndose a mostrar, donar o vender este bloque sólo en su conjunto. El deseo de Ströher de albergar toda su colección en un anexo del Museo de Darmstadt se truncó ante la negativa del gobierno regional de Hessen a realizar las obras de ampliación. Tras



la muerte de Ströher, que nunca quiso convertirse en un personaje público, su colección de arte pop se vendió y pasó a ser, en su mayor parte, propiedad del Museum für Moderne Kunst de Francfort. El Estado compró el “Bloque Beuys” para el Hessische Landesmuseum de Darmstadt.

Excepto por la admiración que ambos profesaban por el arte pop americano, Peter Ludwig, nacido en 1925 y treinta y cinco años más joven que Ströher, era una antítesis de éste. Él y su esposa Irene, ambos doctores en historia de arte, amaban el hecho de coleccionar tanto como los objetos que coleccionaban. Sin embargo, nunca coleccionaron para sí mismos, sino que lo hicieron para determinados museos. Compraron jarras antiguas, cerámica azteca, incunables y códigos, porcelana de Meißen, pintura clásica moderna y arte contemporáneo de Europa, América del Norte y del Sur, Europa Oriental y Asia. Y lo repartieron entre Viena y Basilea, Aquisgrán y San Petersburgo, Budapest, el antiguo Berlín Oriental y Colonia. Y, al mismo tiempo, construían de manera continua e incansable su propia sede de Colonia.

La colección de arte pop de los Ludwig fue albergada primero en el Museo Wallraf-Richartz, entonces ubicado en una sede provisional. En 1986, las doscientas ochenta y cuatro obras de arte que los Ludwig habían donado a la ciudad de Colonia fueron trasladadas a un nuevo edificio, situado al lado de la catedral, que llevaba el triple nombre de Wallraf, Richartz y Ludwig. En invierno del año 2000 la Colección Wallraf-Richartz se trasladó a un nuevo edificio, y a finales del 2001 asistiremos a la inauguración –o reinauguración– del Museo Ludwig, constituido básicamente a partir de donaciones y depósitos permanentes de Irene y Peter Ludwig. Posponer cuestiones importantes nunca había sido tan fructífero como sucedió en Colonia. Y razón no le falta a quienes hablan, en este caso, de un imperio coleccionista, que tras la muerte de Peter Ludwig, ocurrida en 1996, está siendo gestionado por su esposa Irene.

Por su talla y sus aspiraciones, Ludwig pertenecía a la era de Helmuth Kohl. Los coleccionistas de su tiempo y los que han llegado más tarde son –cómo iba a ser si no– hombres –y ahora también mujeres– de una época posterior, más bien coetáneos de Gerhard Schröder. En tanto que los idealistas y los grupos anti-sistema acuden a las cumbres económicas mundiales para protestar contra la globalización, estos coleccionistas se mueven entre Nueva York, Basilea, Venecia, Berlín y Londres, entre galerías, talleres, subastas e inauguraciones. Los individualistas, cuyo ajetreo viene acompañado de una correspondiente cuenta bancaria, abren después su propio pequeño museo y hacen algo por la comunidad sin pedirle por ello nada a cambio. Además de Frieder Burda cabe también mencionar a Ingvild Goetz, que en Múnich se ha construido un edificio proyectado por Herzog y de Meuron (antes de que éstos se convirtiesen en los favoritos de todo el mundo). Goetz empezó con el *arte povera*, y su interés siempre se ha centrado en el arte más moderno. Al igual que Reinhard Onnasch su actividad se inició como galerista, aunque a diferencia de éste nunca tuvo que ganarse la vida con ello.

Otros mueven y mandan “bloques de sus colecciones” entre diferentes museos. Un ejemplo de ello es el coleccionista de Stuttgart Josef Fröhlich, que ha concentrado a los habituales sospechosos del arte contemporáneo, desde Basilitz hasta Trockel y desde



Andre hasta Warhol, poniendo especial énfasis en Bruce Nauman (y tampoco es el único en hacerlo). Fröhlich se enorgulleció especialmente de mostrar su colección, en 1996, en tres países europeos, cuatro ciudades y siete museos. Claro está que él y los otros globalizadores han aprendido mucho de Guiseppe Panza di Biumo, el conde italiano que desde hace décadas –tanto en el ámbito de las ideas como, en parte, en la realidad– mueve su maravillosa colección de arte contemporáneo americano posterior al arte pop, iniciada en 1954, entre su Varese natal y lugares tan antipódicos como Mönchengladbach y Los Ángeles. Actualmente, existe un acuerdo de cooperación entre el conde, Thomas Krens y la Colección Peggy Guggenheim de Venecia.

Josef Fröhlich es, por otro lado, uno de los pilares del museo de coleccionistas de Karlsruhe, ubicado –junto con el Medienmuseum– en las naves remodeladas de una antigua fábrica de pólvora. Además de Fröhlich las familias Rentschler, Weishaupt y Grässlin han cedido obras de arte, normalmente en contratos de diez años. Lo interesante es que todos estos coleccionistas tan motivados y expertos proceden del sudoeste de Alemania, de los alrededores de Karlsruhe. Un hecho que también refleja parte de la historia económica del país.

Baden-Württemberg es el *Land* más industrializado de Alemania, lo cual se refleja no sólo en marcas como Mercedes y Bosch, sino también en muchas empresas de tamaño medio que desde hace generaciones son de propiedad familiar, y que a menudo pertenecen al sector de la maquinaria. Al mismo tiempo, esta región tiene un fuerte legado cultural y se enorgullece de su amplia oferta educativa, que incluye las famosas y tradicionales universidades de Heidelberg, Friburgo y Tübingia. Esta situación ha beneficiado al arte, y en los últimos años se ha puesto de manifiesto en el resto de Alemania.

La situación es diferente en Hamburgo, ciudad portuaria y comerciante donde, según se dice, hay más millonarios que en cualquier otra ciudad europea. Sin embargo, en Hamburgo la riqueza nunca ha sido visible. Esta ciudad, que en los siglos XVIII y XIX fue una de las capitales del comercio artístico europeo, cuenta con más colecciones de arte importantes de lo que uno puede ver en principio. Y de vez en cuando, algo sí que puede verse. Como la colección de arte minimalista de Klaus Lafrenz, que forma parte del inventario básico del Weserburg Museum de Bremen, o la relevante colección de Klaus y Erika Hegewisch, centrada en dibujos y obra gráfica desde Goya hasta Picasso, pasando por Munch, y que por su mérito se alberga en una sala para exposiciones itinerantes de la Kunsthalle de Hamburgo. Aunque estas colecciones nunca han constituido “una iluminación de fiesta para un ego”.

Berlín, la capital antigua y nueva, es también un caso especial. “Berlín no es una ciudad de coleccionistas”, dice Reinhard Onnasch, coleccionista berlinés y residente en Berlín. Y razón no le falta. En el Berlín de los años veinte y treinta prosperaban y crecían las grandes colecciones, tanto de arte clásico como de arte contemporáneo, sobre todo gracias a la labor realizada por coleccionistas judíos. Wilhelm von Bode, genial director de museo, fue un maestro en el arte de conciliar intereses públicos y privados, asesorar a los coleccionistas y enriquecer los museos. Pero todo ello fue destruido y aniquilado en nombre de Adolf Hitler. El breve e intenso auge de las colecciones de la

posguerra ya es historia, aunque ha perdurado de forma más visible en la colección de Erich Marx –a quien se dedicó un homenaje para conmemorar su ochenta aniversario–, pero la era de Marx no ha tenido continuidad. No obstante, quién sabe cómo será la foto de grupo de los coleccionistas alemanes en el año 2010.

“El coleccionista va por delante”, rezaba el título del entusiasta prólogo que Gert von der Osten, director del museo de Colonia, escribió para el catálogo de la primera presentación de la Colección Ludwig en 1969. Sin los coleccionistas nada funciona, corroboraron los críticos en 1996, cuando se inauguró el tercer edificio de la Kunsthalle de Hamburgo –la “Galería de la época contemporánea”– y se constató que un sesenta por ciento de las obras habían sido cedidas por coleccionistas. Reinhard Onnasch también se cuenta entre ellos, y quizás sea el donante más importante de Hamburgo, con obras de Serra y Rauschenberg, un gran conjunto de obras de Claes Oldenburg y cinco cuadros de Clyfford Still. Si muchas de éstas puede verse ahora en la exposición sobre Onnasch en Barcelona, es porque forma parte del contrato, y las salas de Hamburgo no quedarán vacías. Por otro lado, la Kunsthalle de Hamburgo asimismo entiende que las obras procedentes de colecciones necesitan una sede adecuada, y ello incluye gastos de asesoramiento museístico e histórico.

“El tiempo en el museo transcurre hoy más deprisa que fuera de sus muros”, escribe Boris Groys en su libro de ensayos *Die Logik der Sammlung – Am Ende des musealen Zeitalters* (1997). Quizás haya terminado la era museística, tal y como la conocíamos por la maravillosa historia *Alte Meister*, de Thomas Bernhard, ya que en ninguno de los grandes museos del mundo puede uno pasar el día sólo con su pintura predilecta. Aunque al mismo tiempo comienza una nueva era para los museos, que tienen que enfrentarse a los nuevos retos, pero que también tienen más oportunidades de participar en la política cultural. Cómo será y cómo terminará depende, en último término, de cómo se relacionarán entre sí el individuo y la *res publica*, el coleccionista y el museo.



## *El coleccionismo en la época contemporánea*

**Boris Groys**

Desde el inicio de la época contemporánea, el arte que quiera ser considerado arte serio, valioso y de alto nivel se ha producido básicamente para colecciones de carácter público o privado. Este arraigo del arte en la práctica del coleccionismo ha marcado profundamente tanto las estrategias de la producción artística como la percepción del arte contemporáneo. Teniendo en cuenta estos condicionantes, se entiende como producción artística la fabricación de objetos que se diferencian de los demás tanto en su duración como en el contexto de su existencia socialmente garantizada. En nuestra cultura, la mayor parte de las cosas se considera caduca; dicha caducidad se acepta, y también es aplicable a las cosas cotidianas, por muy bellas y agradables que se puedan considerar. En este contexto las obras de arte pertenecientes a una colección suponen una notable excepción, dado que la colección se compromete a conservar las obras que la integran, de modo que éstas escaparán al destino al que están condenadas las demás cosas de este mundo.

A lo largo de la época contemporánea se ha debatido constantemente cuáles son los criterios que deben diferenciar el arte del no-arte, o –dicho de otro modo– cuáles son los objetos que merecen o no ser incluidos en una colección de arte, y por qué razón. Sin embargo, cada colección pública o privada tiene su contexto y su estilo de percepción propio, que a veces incluso es muy peculiar, lo cual genera unos criterios determinados para incorporar obras de arte. Ello significa que la obra que encaja en una colección puede no encajar tan bien en otra o, dicho de otro modo, que la calidad estética de una obra de arte es una dimensión que depende de cada contexto y colección. El auténtico coleccionismo no consiste únicamente en adquirir todo lo que se considera estéticamente valioso, sino que ciertas estrategias coleccionistas abren diversas perspectivas que nos permiten encontrar nuevas cualidades estéticas allí donde antes no las veíamos. Los coleccionistas, si son buenos, son tan innovadores o tan imprescindibles para el buen funcionamiento del arte como los artistas mismos.

Así pues, el coleccionismo no tiene como objetivo la mera conservación del pasado artístico, sino que cada colección abre las puertas hacia una futura continuación. Una colección es un proyecto orientado hacia el futuro. Ello la convierte en algo básicamente utópico, futurista; una colección se compromete a ser inacabada. Y también fuerza al artista contemporáneo a pensar según los mismos esquemas que un coleccionista, y a producir de continuo nuevas obras de arte que, a la vez que todavía no forman parte una colección, pueden darle continuidad si se incorporan en ella. A menudo se cree que el coleccionismo es, digamos, una actividad conservadora en la que lo nuevo no tiene cabida. Nada más lejos de la realidad. Lo futuro se sugiere precisamente a través de la colección, que se representa siempre como una serie potencialmente infinita. Para que pueda surgir algo nuevo, la cultura debe ofrecer un espacio donde ubicarlo. La colección crea este espacio como continuidad de su propia



existencia, y como espacio para lo que todavía no se ha coleccionado. La dinámica del arte contemporáneo puede explicarse, en efecto, a través de esa perspectiva abierta hacia el futuro que le brindan las colecciones de arte contemporáneo.

Es probable que éste sea un concepto de colección de arte que haya surgido en la época contemporánea, pero es, en todo caso, el concepto que impera en nuestros tiempos. El arte contemporáneo ha extraído de esta idea todas las consecuencias posibles, y entre ellas el *readymade* es, como bien se sabe, el más consecuente. Efectivamente: si, a fin de cuentas, es la inclusión en una colección lo que convierte un objeto en obra de arte, teóricamente lo mismo podría hacerse con cualquier objeto. El coleccionista no tiene que hacer más que tomar una decisión al respecto para incluirlo en la colección. Claro que podría afirmarse que en realidad nunca bastaría con un acto puramente simbólico como éste, y que la obra de arte continúa siendo la clave de todo; pero aquí nos estamos refiriendo a una idea reguladora del coleccionismo de arte contemporáneo que, aunque no pueda llevarse a la práctica en sus aspectos más radicales, sí que determina la dinámica interna del arte actual. De este modo logra superarse el antagonismo entre el artista y el coleccionista que durante tanto tiempo ha dominado la imaginación de la época contemporánea: tradicionalmente se entendía el criterio del coleccionista como una instancia suprema que marca el destino del duro trabajo del artista, dado que dicho criterio es capaz de juzgar, de valorar el trabajo artístico y, por último, de reafirmarlo o desecharlo, y ante todo es capaz de determinar el precio de dicho trabajo.

No obstante, tanto la posición del artista como la del coleccionista frente a las instancias del juicio ha cambiado a lo largo de nuestra época. Antes, la significativa inversión de trabajo, tiempo y esfuerzo mental necesaria para la creación de una obra de arte tradicional suponía para el coleccionista una excelente relación de fuerzas a la hora de disfrutar y valorar una obra de arte. El artista necesitaba invertir gran cantidad de tiempo y de esfuerzo para crear su obra; el coleccionista, en cambio, podía valorarla sin mucho esfuerzo y de un solo vistazo. De ahí la supremacía tradicional del coleccionista sobre el artista-pintor como suministrador de obras.

Gracias a la fotografía y al *readymade*, el artista ha conseguido situarse en el mismo nivel que el coleccionista en lo que se refiere a la administración del tiempo, puesto que ahora es capaz de producir obras al instante. El videoarte plantea incluso retos más importantes para el coleccionista. La cámara que produce las imágenes en movimiento puede registrarlas de forma automática, sin que el artista tenga que invertir tiempo en ello; en este caso se invierte la relación, ya que el coleccionista, por su parte, tiene que emplear más tiempo para observar y valorar las imágenes que el artista en producirlas. Por ello, no hace mucho solía decirse que la aparición del *readymade*, de la fotografía y del arte mediático llegarían a desbordar las colecciones y causarían una pérdida de sus valores. El espacio cerrado de las colecciones parecía estar condenado a ser atropellado por la producción en masa de imágenes fabricadas con medios tecnológicos.



Pero no hay que olvidar que la actividad de coleccionar crea el escenario que permite que la subjetividad moderna actúe mediante todos los objetos artísticos posibles, ya sean de producción propia o fabricados con ayuda de la tecnología. Ello no significa menospreciar la subjetividad; sólo en determinadas condiciones metafísicas más que dudosas puede uno llegar al convencimiento de que la subjetividad escenificada es, en algún modo, peor o más deficitaria que la subjetividad "auténtica". Este tipo de subjetividad es fruto de una producción; de hecho, constituye el verdadero producto artístico de la época contemporánea. Pero no por ello es menos "real" que todos los otros productos de la civilización. Desde la perspectiva de esta subjetividad, el espacio libre fuera del museo –denominado "realidad" o "vida"– se experimenta como espacio para el potencial coleccionismo. Ello origina una pasión específica, hartamente conocida y eminentemente contemporánea: la pasión coleccionista. Vista desde la estrechez bien iluminada de los espacios interiores de una colección, la realidad representa, efectivamente, la suma de todo aquello que "todavía" no ha sido coleccionado, expuesto, percibido y experimentado como arte, y que hasta entonces permanece oculto en la oscuridad. Los objetos del mundo exterior reclaman al coleccionista que los saque a la luz, redimidos, salvados y con una nueva vida: están en peligro, y la subjetividad coleccionista se siente llamada a librarlos de dicho peligro y a trasladarlos a los espacios interiores de la colección. Las vanguardias artísticas de nuestro siglo actúan precisamente a partir de este espíritu misionero, levantando siempre la voz en señal de protesta porque hay algo "diferente" que todavía no se ha coleccionado, representado, expuesto, transmitido y salvado. La lógica interna de la colección se manifiesta, pues, en que basta la constatación de que lo otro es diferente –y por lo tanto algo nuevo para la colección museística– para dar valor artístico a dicho otro. Siempre que se plantea una reivindicación de carácter político, estético o de otra índole para incluir en una colección lo otro, lo reprimido, lo excluido, tal reivindicación es completamente superflua, ya que emana de forma automática de la lógica interna de la colección.

Entre el gran público, la figura del coleccionista despierta sentimientos tanto de admiración como de profunda sospecha. En consecuencia, el coleccionista es una persona que se apasiona y se pierde en su colección, que se adentra en sus profundidades y se encierra con sus tesoros, aislándose del público y creando una distancia infranqueable hacia los demás. El coleccionista sigue un instinto lleno de pasión y amor por su tesoro personal, por sus propiedades más privadas, excluyéndose de forma voluntaria del contexto general de la comunicación social. La colección crea una diferencia, una incomunicación, una heterogeneidad dentro del espacio homogéneo de la moderna sociedad de masas. Los valores acumulados en la colección también escapan al tráfico general de mercancías, al flujo sin límites del capital moderno. No en vano la figura del coleccionista está tan mal vista por tantos autores contemporáneos: Georges Bataille, por ejemplo, celebra en muchos de sus escritos la pérdida de tesoros, de riquezas, de objetos de lujo, la desintegración de colecciones privadas en el interminable cambio de todos los valores. El coleccionista es el enemigo de un espacio totalizador y homogéneo de la libertad sin límites para cambiarlo todo. Crea un espacio propio, especial y aislado para su propia colección, eligiendo de este modo, al mismo



tiempo, un destino propio para su tesoro personal, un destino que separa dicho tesoro del destino del resto de las cosas. Por todo ello, para muchos el coleccionismo es una actividad injusta y violenta que provoca una justificada animadversión hacia el coleccionista. A menudo, dicha animadversión se manifiesta de forma directa en expropiaciones legalizadas por el Estado. Pero en la mayoría de los casos adquiere la forma de una aversión vagamente definida y dirigida contra toda diferencia en el destino de las cosas, en especial contra toda diferencia de valores. En nuestro tiempo el arte se entiende muchas veces como una forma de comunicación social, y casi nadie se para a pensar si todas las personas quieren comunicarse de verdad, y si de veras buscan el reconocimiento comunicativo: ya que no es admisible intentar acabar con las diferencias culturales, por lo menos hay que comunicarlas. Ser diferente ha dejado de estar mal visto. En cambio, sí lo está querer huir de la comunicación general.

Cualquier diferencia que desee comunicarse a toda costa, que quiera ser comunicativa, no será, sin embargo, suficientemente diferente. El arte moderno del siglo pasado era precisamente tan radical e interesante debido a que huía conscientemente de la comunicación social habitual: se excomunicó a sí mismo. La ininteligibilidad de la vanguardia era intencionada, y no surgió simplemente de una derrota comunicativa. El lenguaje –incluido el lenguaje visual– no sólo sirve como medio de comunicación, sino también como medio para la incomunicación planificada estratégicamente o también para la auto-excomuniación, es decir, para salir de forma intencionada de la comunidad de los comunicantes. Y esta estrategia de la auto-excomuniación es perfectamente legítima. El artista también puede crear una barrera lingüística entre sí mismo y los demás para distanciarse de forma crítica de la sociedad. Y la autonomía del arte no es otra cosa que precisamente ese movimiento que aboga por la auto-excomuniación. Se trata de llegar a tener poder sobre las diferencias, de una estrategia para producir nuevas diferencias en lugar de superar o comunicar las ya existentes. La autonomía del arte siempre significa algo más que un simple mercado cerrado en sí mismo o un sistema artístico especial que pasa a ser uno de tantos sistemas sociales, como ha afirmado recientemente Niklas Luhmann en un libro que lleva el característico título de *Kunst der Gesellschaft*. Por el contrario, puede definirse el arte a través de su capacidad no sólo para crear un espacio singular de la actividad social, sino también para abrir una brecha en la homogeneidad de la sociedad. Coleccionar arte contemporáneo abre –repetimos– un claro camino para escapar al mandamiento de la comunicatividad total y, por ende, para crear un espacio privado destinado al aislamiento voluntario. Y ahora, en la época contemporánea –cuando el arte, en muchos aspectos, se ha vuelto hermético en sí mismo–, se nos brinda la posibilidad de crear una colección que tenga este carácter, que se oculte en su mayor parte frente a los demás, permitiendo establecer una distancia tanto estética como crítica respecto al todo social.

A pesar de todo, en una de sus vertientes el coleccionista continúa siendo un elemento imprescindible para el gran público. Dicha vertiente consiste en determinar el precio de una obra de arte concreta. Y esto no es de ningún modo una operación simple. A la hora de fijar un valor económico determinado para una obra, el coleccionista tiene la singular ocasión de cuantificar, contrastar y precisar su juicio estético. Si no



dispusiéramos de este código del dinero, dicho juicio se reduciría a una serie anodina de opciones que se dirimirían entre un “sí” y un “no”, entre un “bien” y un “mal” o entre un “me gusta” y un “no me gusta”. No cabría espacio para una apreciación diferenciada más allá de esas dos opciones. En cambio, la cuantificación monetaria de una obra de arte permite un juicio mucho más preciso y sutil. Por ejemplo, en relación con una obra concreta alguien podría decir “sí” a un precio de mil euros, pero decir “no” a un precio de mil doscientos euros. Y un juicio de este tipo ni siquiera tiene por qué significar que el que lo emite estuviera dispuesto realmente a comprar la obra en cuestión por el precio que cree más adecuado si tuviese la posibilidad; más bien, traza un límite invisible de valores entre el “sí” y el “no”; en caso de traspasarlo, el juicio estético se convierte en su antítesis. Queda claro que dicha delimitación otorga cierta seguridad a un lado de esa línea divisoria, mientras que una vez traspasada crea incertidumbre: ¿cómo puede saber el observador la distancia que separa el “sí” del “no”, y cómo se puede cuantificar dicha distancia?

Cuando se trata de una obra de arte no existen normas “objetivas” de oferta y demanda, ya que se suele tratar de un ejemplar único. Cualquier consideración habitual que pueda justificar un determinado precio, como puede ser el nombre del artista, su fama, etc., termina por ser altamente problemática. En cambio, la cifra que expresa la cantidad de dinero que el observador “estaría dispuesto a pagar por esa obra de arte” sería más bien el reflejo de un sentimiento estético interior y puramente subjetivo que al mismo tiempo, y si puede decirse así, es un sentimiento económico interior y subjetivo. Precisamente cuando una colección adquiere una obra de arte se manifiesta esa dimensión subjetiva del dinero, un vínculo interior y misterioso entre la cifra y el sentimiento que, en la economía que funciona de forma “objetiva”, se deja irremisiblemente de lado y sólo se muestra de forma indirecta en nombres cariñosos como “mi querida obra” o “mi tesoro”; pero aquí debemos preguntarnos: querida, ¿cuánto? Tesoro, ¿cuál?

El deseo de conocer la cifra exacta, que está implícitamente presente en un sentimiento de afecto, suele suprimirse en las relaciones personales, y nunca llega a expresarse abiertamente. Pero no es así en el caso de las colecciones de arte. Puede que no se sepa con toda certeza si el precio adecuado de una determinada obra de arte es de mil euros. Pero se siente. Es, como ya se ha dicho, un sentimiento extraño, misterioso: sentir en el propio interior la omnipresencia oculta del dinero. Este sentimiento aflora siempre que uno se pregunta de forma involuntaria: ¿cómo me siento en presencia de unos objetos que valen tanto? Ésta es también la pregunta que uno se plantea a sí mismo o a otros cuando entra en una casa ajena: ¿cuánto crees que valdrá esta casa? En el fondo, esta pregunta no pretende saber cuánto dinero tiene el propietario o cuáles son los precios de la vivienda en la zona en cuestión. Más bien, la cuestión es que uno se siente en esa casa, digamos, como en una casa que vale un millón (y aquí no importa, en el fondo, en qué moneda). Y lo que quiere saberse es si esta sensación es engañosa o no.

Esta impresión de estar ante una determinada cantidad de dinero nos sobreviene en cualquier lugar de nuestra civilización: en un restaurante, en un museo, en una *boutique*, pero también en plena naturaleza, porque ésta también se ha puesto cara hoy en día.



Vista de este modo, esta sensación es la más profunda de todas las que tenemos. Por ello, determinar un precio para una obra de arte no significa en modo alguno renegar de sentimientos y experiencias estéticos y pasar al negocio puro y duro. Más bien, cuando vemos un cuadro nos preguntamos en lo más profundo de nuestro interior: ¿cómo me siento ante esta obra de arte? Seguramente recordaremos otros cuadros y los sentimientos que han evocado dentro de nosotros; y también cuánto valían. Pero asimismo recordaremos las casas a las que nos han invitado, los viajes que hemos realizado, los restaurantes en los que hemos comido, y siempre recordaremos las sensaciones que teníamos en aquel momento, y los precios que hemos pagado por ello. La experiencia de toda una vida se resume, así, en la siguiente apreciación: este cuadro vale mil euros. Ello, por su parte, significa: ante este cuadro me siento como me siento ante mil euros, ni un céntimo más ni un céntimo menos.

Un amigo mío que es artista me dijo una vez que ningún crítico de arte podrá jamás entender una obra, porque entender de verdad una obra de arte significa comprarla para la propia colección, y no simplemente hablar de ella. Determinar un precio que uno esté dispuesto a pagar de verdad, de su propio bolsillo, por una obra de arte concreta, es la única forma posible de interpretar el arte. No hay otra cosa que muestre con mayor claridad el papel extremadamente complicado que desempeña el dinero en nuestro balance psicológico que la sensación profundamente paradójica con la que el crítico de arte actual diagnostica la presencia del dinero en las cosas. Porque son precisamente los cuadros pobres en símbolos de éxito mundano, de belleza, de riqueza “exterior”, los que desde el comienzo de la vanguardia clásica han tenido más posibilidades de ser diagnosticados como lugares donde se manifiestan las grandes sumas de dinero. En este caso, la carencia de una sensación monetaria inmediata se interpreta de forma paradójica como símbolo de su presencia oculta. Del mismo modo que el monje medieval que, sentado en el suelo de su fría celda, podía decir: “También aquí –y con ello quería decir: ‘precisamente’– está Dios”, hoy se dice lo mismo ante un cuadro en el cual no se descubre ningún rasgo de alguna tradición artística valiosa: “Eso también vale dinero”, y éste es justamente el motivo por el cual tiene que valer mucho. El dinero se convierte, de esta forma, en una fuerza interior que lo abarca todo y que por eso se manifiesta de forma especial en lo más pequeño e insospechado.

Sin esta nueva mística del dinero, genuinamente moderna, el arte contemporáneo sería impensable, ya que no quiere ni puede mostrar su valor interior hacia fuera y de forma visible. El arte contemporáneo parece haberse convertido en la revelación del secreto mejor guardado del dinero: el verdadero precio de las cosas jamás puede ser reconocido a través de su observación exterior; el dinero es un misterio oculto. El auténtico adversario de Marx en el siglo XX ha sido, por lo tanto, Duchamp. El arte de Duchamp y Warhol, así como el de sus sucesores, es paradisiaco, es un arte que reniega de la idea según la cual el trabajo es ineludible, prometiendo en su lugar reconocer y manifestar en cada objeto y en cada persona un valor económico que existe desde siempre, es decir, ya antes de llevar a cabo cualquier esfuerzo adicional. Como dice Beuys, cualquier persona es un artista, lo que en realidad quiere decir que cualquier persona es una obra de arte. Los *readymade* de Duchamp prometen una única “utopía



real”, comparable a las promesas del comunismo y que de hecho constituye una alternativa al marxismo: la promesa de que cada individuo va a formar parte de una colección.

Pero hay algo que no debemos olvidar: si en la época contemporánea la inversión individual del artista en trabajo disminuye de forma progresiva en la producción de una determinada obra de arte, ello es debido a que al mismo tiempo se están invirtiendo cada vez más esfuerzos en la creación de colecciones de arte, así como en la habilitación de espacios para estas colecciones, en la conservación y restauración de las obras, etc. La producción de valores más allá del trabajo resulta ser una mera ilusión. No es que el objeto simple y “pobre” del día a día manifieste su valor oculto, incluido su valor dinerario, a consecuencia de una otorgación “ideal” de su estatuto artístico, sino que a dicho objeto se le da un valor añadido, sustraído del trabajo e invertido en la habilitación y la conservación de las colecciones en las cuales se ubica finalmente este objeto. A partir de esta idea se nos plantea la posibilidad de desarrollar una economía política del arte contemporáneo que vaya más allá de los discursos ininteligibles y sin compromiso acerca del “capital simbólico” y de la “crítica de las instituciones”, y que no conciba el límite entre el arte y el no-arte como algo “conceptualmente” determinado, sino como algo “materialmente” construido. No podremos valorar de manera adecuada la pretensión del arte contemporáneo de crear el paraíso más allá del trabajo hasta haber tenido en cuenta la inversión de trabajo en la habilitación de colecciones de arte.

Suele decirse con frecuencia que en nuestro tiempo “el mercado” es el único que dictamina los precios, lo que en apariencia deja al coleccionista individual poco espacio para tomar decisiones de forma autónoma. Lo que pasa es que esta creencia en un mercado artístico unitario es muy ilusoria. Un mercado de tales características es imposible por la simple razón de que no existe un concepto unitario del arte. Si un artista aspira a obtener un éxito económico en esta cultura de masas, comercial y mediatizada, entonces se decidirá necesariamente por ciertos contenidos y por una determinada forma estética. Si, en cambio, pretende transmitir un contenido más “provocador” y una forma más “compleja”, deberá contar por lo pronto con un público reducido, minoritario y, si se quiere ver así, incluso elitista, que sin embargo estará dispuesto a pagar por dicho arte “complejo” un precio determinado de acuerdo con cada caso individual. Cuando se habla, pues, del “mercado artístico” como tal, se corre el peligro de pasar por alto la inmensa diversidad de dicho mercado. Las películas comerciales, los programas de televisión, la música pop, la publicidad y otras expresiones artísticas dirigidas al gran público, como por ejemplo la literatura, sólo funcionan en las condiciones que más se asemejen al tráfico general de mercancías. El mayor éxito económico lo consiguen aquellos autores y aquellas obras que resultan ser atractivos para el mayor público posible. La aportación financiera individual que cada consumidor de estas obras está dispuesto a realizar no deja de ser reducida. Por ello, la dimensión de la edición es determinante para la viabilidad de estas expresiones artísticas, lo cual queda reflejado en su tendencia, tanto en el fondo como en la forma, hacia la repetición, la reproducción y la tautología. Estas expresiones evocan temas que



“interesan a la gente”, haciendo uso de procedimientos estéticos “atractivos de cara a la gente”, lo cual significa que estas corrientes artísticas intentan indagar en lo que “la gente” ha venido pensando y sintiendo desde siempre para reproducir de forma artística el resultado de dichas indagaciones.

Por otro lado, hay muchas otras prácticas artísticas sujetas a criterios económicos completamente diferentes, aunque éstos también sirvan para alcanzar el éxito en el mercado. Así pues la pintura y la escultura, así como los *readymades* y las fotografías, ya no se venden en grandes ediciones, sino como ejemplares únicos o en ediciones muy reducidas. Lo que cuenta, en este caso, ya no es la difusión, sino todo lo contrario: la rareza de la obra. Cuanto mayores sean la singularidad y la exclusividad –tanto formales como de fondo– de estas obras, más posibilidades tendrán éstas de ser muy apreciadas por los coleccionistas, los conservadores de museos y los críticos de arte, y más altos serán los precios que se pagarán por ellas. Por lo tanto, lo que se aprecia en tales obras de arte únicas no es su difusión en un mercado abierto, sino todo lo contrario: su ocultación, inaccesibilidad, pesadez y “complejidad” de contenido. Porque es justamente este fracaso en un mercado abierto, accesible para el gran público, lo que lleva en este caso al reconocimiento y a la alta valoración por parte de los expertos en el mercado cerrado. En cambio, si una obra de arte tiene una acogida demasiado buena en el mercado abierto, desde la perspectiva de un entendido su valor de mercado bajará. El éxito en un mercado conlleva el fracaso en otro y viceversa, lo cual significa que no existe eso de un solo mercado unitario. Cuando alguien se refiere a “el” mercado, en especial “el” mercado artístico, no hace más que hablar de una nueva utopía totalizadora. Nuestros mercados están tan fragmentados como nuestra sociedad en general. De acuerdo con ello, no existen criterios universales para determinar los precios, sino que se trata de decisiones parciales y muchas veces incluso puramente personales. Dichos criterios parciales son, de hecho, idénticos a los correspondientes criterios estéticos. El conflicto entre lo estético y lo económico es completamente ficticio: sólo existe si se entremezclan los diferentes mercados y se empieza a valorar las obras que circulan en un mercado con criterios que sólo tienen validez para otro.

En consecuencia, cuando nos referimos al arte que produce obras únicas que, por su naturaleza, escapan al gran público no sólo en lo estético sino también en lo económico, no podemos más que hablar de un “arte superior”. Por ello, la búsqueda de la originalidad estética se limita básicamente a aquellas expresiones artísticas capaces de liberarse de la producción en masa y que, gracias a ello, pueden representar de forma radical y constante aquello que se ha venido denominando la modernidad estética. En mayor o menor medida, el artista plástico, a fin de cuentas, puede sobrevivir en nuestra civilización –económicamente hablando– si su arte les gusta a unos pocos: a algunos conservadores de museos, galeristas, coleccionistas y críticos de arte. Esta orientación hacia el gusto de pocos ha dotado a las artes plásticas de una dinámica estética a la cual no pueden aspirar aquellas expresiones artísticas cuyo éxito económico depende de su aceptación por parte de muchos. Tanto en la literatura como en el cine, las formas y los procedimientos con mayor “complejidad” estética no han conseguido afianzarse. El gran público no ha sido capaz de reconocerse en estas obras.



En la misma medida, hoy en día el arte contemporáneo emanado de las vanguardias del siglo XX resulta cada vez más sospechoso de ser antidemocrático, elitista e incluso conspirativo. Autores como Bourdieu y Baudrillard han rechazado el arte contemporáneo posvanguardista, tachándolo de ser una estrategia económica al servicio de un gusto pseudoelitista que carece, por ende, de legitimidad democrática. En este caso se critica un mercado cerrado en nombre de un mercado abierto, en la misma medida que tiempo atrás, en la época de Clement Greenberg y de la Escuela de Francfort, se habían criticado los mercados abiertos en defensa de un mercado cerrado y elitista cuya clientela estaba compuesta por intelectuales desesperados. Pero llegados a este punto, uno se pregunta: ¿con qué derecho atacan ahora este mercado cerrado desde una posición tan ideológica? ¿Por qué un intelectual desesperado no puede, si tiene suficiente dinero, gastárselo con toda tranquilidad en cuidar su desesperación? Desde una perspectiva puramente económica, la crítica social no deja de ser un estilo de vida plenamente legítimo, como hay tantos, lo cual le da a uno el derecho a abastecerse de los bienes correspondientes en el mercado.

Pero la actual polémica antielitista no se dirige sobre todo contra los “ricos” en nombre de los “pobres”, como podría parecer a primera vista. Ser elitista se confunde a menudo con ser rico. Incluso Clement Greenberg dice que el arte avanzado está vinculado con un lazo dorado a los ricos, que pueden apreciarlo y apoyarlo económicamente. Pero, por otro lado, existen suficientes ejemplos de la historia del arte contemporáneo que muestran que los pocos que apoyan el arte avanzado no tienen por qué ser los más ricos. Un artista también puede sobrevivir económicamente, aunque quizás en el umbral de la pobreza, cuando recibe apoyo económico de un grupo de amigos y mecenas que no poseen grandes fortunas. Por lo tanto, la polémica sobre el carácter elitista del arte posvanguardista no está dirigida contra los ricos, sino contra la formación de mercados cerrados que pretenden desmarcarse de los mercados de masas abiertos y unitaristas. Estos mercados minoritarios y aislados suelen verse con recelo, aunque nadie es capaz de decir por qué el mercado abierto y de masas es mejor o peor que un mercado minoritario. El rechazo a los mercados cerrados no puede explicarse en función de criterios puramente económicos: dentro de una racionalidad económica no debería existir una diferencia entre un éxito comercial “auténtico”, legitimado por un mercado abierto, y uno “falso” y elitista. El rechazo de los mercados minoritarios tiene, pues, un origen puramente ideológico. Una parte determinada –ciertamente activa– de la opinión pública actual ha depositado en los mercados abiertos, en expansión, globalizadores y universales sus esperanzas utópicas y totalizadoras, unas esperanzas que antaño se invertían, por ejemplo, en el socialismo. Esta veneración religiosa e ideológica del mercado unitario, que une a todas las “personas” y crea una “comunicación” total entre todos y con todos, es la única cosa que puede explicar por qué ciertos autores muestran tanta alergia a la innegable fragmentación de los mercados, en especial de los mercados del arte. En tanto que nuestra sociedad se ha acostumbrado a respetar minorías allegadas y “naturales”, como pueden ser las de carácter étnico, continúa rechazando de forma casi instintiva minorías “artificiales”, formadas a partir de

preferencias estéticas exclusivas. Por ello, y a partir de una base moral e ideológica, se tacha de “idiotez” el éxito que uno pueda conseguir en estos mercados exclusivos.

Aquí se pone de manifiesto la unidad interna entre las diferentes estrategias estéticas, ideológicas y económicas. Ya no se trata, como se daba en épocas pasadas, de la oposición entre lo comercial y lo no-comercial, entre el mercado y el no-mercado, entre la mercancía y la verdad, sino que lo importante es encontrar, en las condiciones de un mercado plural, fragmentado y heterogéneo, unas estrategias claramente diferenciadas, muchas veces incluso opuestas entre sí. Cuando los artistas y los críticos se deciden por una determinada opción estética, optan al mismo tiempo por un mercado en el cual dicha opción podría tener posibilidades reales de éxito económico, excluyéndose así de otros mercados. De ahí que tantas discusiones estético-económicas sean tan poco transparentes y se requiera un análisis profundo para comprenderlas. Por esta razón, cuando algunos defienden un mercado abierto en el cual el arte, dicen, pueda mantener su autonomía, muchas veces lo hacen porque desde el principio son conscientes de que existe cierto tipo de arte que será el único que podrá sobrevivir en este mercado abierto, y precisamente simpatizan en secreto con este tipo de arte. Lo mismo se podría decir, claro está, de quienes están a favor de proteger los mercados exclusivos, ya que también tienen sus preferencias estéticas, a las cuales quieren dar una oportunidad para obtener éxito económico. Sería, pues, muy ingenuo afirmar que cada obra de arte tiene que pasar su propio examen en un mercado libre y en competencia abierta con otras obras, porque dicho mercado, unitario y monolítico, simplemente no existe. Quizás sea esto lo más fascinante de las colecciones de arte contemporáneo, siempre y cuando se gestionen con dedicación y coherencia: escapan al tráfico general de mercancías, constituyen agujeros negros en la economía de nuestro tiempo, socavan la dictadura unitarista del mercado mediante apreciaciones y decisiones personales, y ponen a disposición de la subjetividad el lenguaje que parecerá más inverosímil: el lenguaje del dinero.