



Nº 3

enero / junio 2004  
SEVILLA



# oikos

**OBSERVATORIO ANDALUZ**  
para la economía de la cultura y el desarrollo

## Cuadernos de Economía de la Cultura

Núm. 3. enero / junio 2004  
Año II. Periodicidad semestral

**Coordinador.** José M<sup>a</sup> Medianero Hernández

### Consejo de redacción:

Jesús Cantero Martínez  
José Lorenzo Morilla  
Luis Palma Martos  
M<sup>a</sup> Luisa Palma Martos  
Domingo Valenciano Moreno  
Javier Verdugo Santos

**Diseño gráfico.** LD. Aristoy

**Impresión.** Grafitrés sl.

**Tirada.** 500 ejemplares

**Puntos de venta.** Librerías

**Distribución.** OIKOS. Observatorio andaluz para la Economía de la Cultura y el Desarrollo.

Correo-e: [lpalma@us.es](mailto:lpalma@us.es)

Tel. / Fax: 954 557 525

**Precio.** 12 €. Ejemplares anteriores 15 €

**Dep. legal.** SE-

**ISBN.** 84-

© edición. OIKOS

© textos. Los autores

© imágenes. Los autores

**NOSDO**  
AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

  
Grupo de Investigación  
Análisis Económico y Economía Política  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

  
Sevilla  
CAJA SAN FERNANDO  
Jerez

Cuadernos de Economía de la Cultura es una publicación editada por la asociación OIKOS (Observatorio andaluz para la economía de la cultura y el desarrollo), con la colaboración del Ayuntamiento de Sevilla: Áreas de Economía e Industrias, Fiestas Mayores y Cultura; del Grupo de Investigación Análisis Económico y Economía Política de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad de Sevilla; y de la Caja de Ahorros San Fernando Sevilla/Jerez.

La Dirección y el Consejo de Redacción de la revista no se hacen necesariamente responsables de los puntos de vista, opiniones y afirmaciones sostenidos por los autores de los estudios en ella publicados.

La reproducción total o parcial del contenido de la revista está permitida con la obligación de la cita.

Imagen de cubierta. Imagen del III Encuentro sobre Economía de la Cultura: Mercado del Arte y Coleccionismo en España.



## La importancia económica del Mercado del Arte y el Coleccionismo

José Guirao Cabrera  
DIRECTOR DE LA CASA ENCENDIDA

Yo no soy economista, por lo tanto, si algún lector lo fuera, que disculpe mis carencias en la materia. A pesar de mi posible falta de conocimientos técnicos en este ámbito, sí les puedo hablar de algunos aspectos que he podido conocer de primera mano por mi experiencia en el mercado del arte.

Como todos ustedes sabrán ya, el arte es algo innecesario desde el punto de vista de la economía básica. Es decir, no es una de las necesidades conocidas como esenciales, como son el alimento, el vestido o la vivienda. Sin embargo, no cabe duda de que el arte es una de las direcciones a las que se pueden dirigir recursos económicos cuando las necesidades básicas están resueltas.

Pero hemos de tener presente que el arte no es algo a lo que puedan dirigirse recursos sin una vocación, intencionalidad o planteamientos previos. En este sentido, el mercado del arte español, ha sufrido y aún sufre un notable retraso con respecto a otros países de nuestro entorno, aunque afortunadamente desde los últimos veinte años se está produciendo una evolución favorable

Nuestra historia más reciente, al menos la relativa al siglo XX, es la de un mercado que ha sufrido las consecuencias de una falta de preparación de la sociedad española en general y de las élites económicas en particular, para el conocimiento y apreciación artísticos. La historia del coleccionismo en España en el siglo XX quedó caracterizada inicialmente porque la iniciativa privada que coleccionaba arte, sobre todo en Cataluña y el País Vasco, coleccionó un arte muy ligado a la creación local. Es cierto que en Cataluña la tradición local se sustentaba en un arte de un nivel muy elevado para la época (finales del siglo XIX y principios del XX) y que en el País Vasco, fundamentalmente en Bilbao -capital económica de la región y una de las capitales económicas de España- también había una serie de artistas que alimentaban ese mercado y que eran artistas de calidad; sin embargo, ese interés por lo local de las élites económicas y culturales, sobre todo en el caso de Cataluña, no tuvo un desplazamiento hacia el resto del país, ni hacia el arte internacional. De este modo, al comienzo de la Guerra Civil, las colecciones privadas de arte en España estaban muy localizadas en esos dos puntos. Madrid, por su parte, no tenía peso en el coleccionismo del arte. Madrid como capital del



Estado estaba coleccionando otro tipo de cosas y desde luego no hubo nunca intencionalidad de comprar arte de fuera de nuestras fronteras o que respondiera a alguno de los grandes movimientos que entre 1910 y los años 30 se produjeron en Europa.

De la misma manera que no había coleccionismo privado, tampoco lo había público. Conviene destacar cómo el coleccionismo público en una época determinada fue el resultado de un buen coleccionismo privado y cómo en los últimos años ha tenido que ser el coleccionismo público el que impulse al privado. Lo cierto es que -excepto en Cataluña y el País Vasco- las pruebas testimoniales reflejan que todo el excedente económico que las élites económicas y culturales de nuestro país podrían haber invertido en arte fue empleado en otros ámbitos (las propias colecciones públicas y privadas son buena prueba de ello).

Por otra parte, hemos de enfatizar que en España, en los casos en que los agentes privados y públicos invertían en arte, los recursos se dirigían exclusivamente al arte antiguo. La trayectoria de las clases económicamente emergentes en España era, aproximadamente, la que se expone a continuación: Si se era aseadamente rico la tendencia era comprar arte antiguo religioso, instalándose de este modo la famosa teoría de "escuela de": "*es de la Escuela de Murillo*", "*es de la Escuela de Zurbarán*", "*es atribuido a*", "*puede ser que sea un Velásquez de juventud*", entre otras coletillas similares que cobran un esencial protagonismo en la historia del coleccionismo de la clase media alta española referida sobre todo al arte antiguo. En el caso de las grandes fortunas, ya entraríamos en el ámbito de la autoría de las obras. Así, por ejemplo, tener un Goya que es el

artista más apreciado entre la clase adinerada españolas (mucho más que un Velásquez, lo que por otra parte era improbable, porque hay muy pocos y están casi todos en grandes museos, como El Prado) tendría dos implicaciones fundamentales: ser muy rico y tener interés en arte. Estar en posesión de un Murillo, un Zurbarán o un Ribera, era importante pero por encima de todo lo importante era tener un Goya. Si se tenía un Goya no sólo se era rico, sino que esta posesión proporcionaba más credibilidad social.

Hemos de añadir que el arte contemporáneo de cada época no pasaba del paisajismo o del retrato. Por tanto, cuando la Baronesa Thyssen pide para su museo que los retratos de los Reyes y los de ella misma y su marido los ejecute el pintor Macarrón -que en opinión de la baronesa es el Goya del siglo XX-, no está siendo una persona ajena a la costumbre, sino que está dentro de la norma porque responde a una tradición a la que ella se incorpora como coleccionista. Es una anécdota no a modo de crítica, sino a modo de ilustración de la evolución de las élites venidas a más económicamente que entienden que la bonanza económica ha de reflejarse en la posesión de una colección de arte.

Pero en cualquier caso, para un capital importante español, la posesión de una colección de arte ocupaba un lugar secundario frente a la posesión de otros bienes como tierras o inmuebles.

Afortunadamente, siempre hay excepciones que han contribuido a mantener hasta hace muy poco tiempo el mercado del arte en España. Estas excepciones en algunos casos son debidas a grandes capitales, el caso más significativo es el caso de la familia Huarte, que no sólo protegió artistas sino que ejerció el mecenazgo adquirien-

do obras de artistas como Chillida, Oteiza, Tàpies, etc. e invirtiendo mucho dinero en apoyar exposiciones y debates, entre cuyos ejemplos más conocidos están los Encuentros de Pamplona, donde también se apoyaba la música contemporánea culta, es decir, existen, como siempre ocurre, excepciones maravillosas. Otra excepción muy importante es la de la familia March, que instituye la Fundación March y desarrolla el primer programa de exposiciones de arte contemporáneo o arte del siglo XX importante de nuestro país. Es decir, la primera vez que en Madrid se puede ver una importante exposición de Giacometti (en el año 1976), es gracias a la Fundación March. Así, como la primera vez que se puede ver una exposición de Dubuffet en fecha parecida. Es decir, a lo largo del tiempo ha habido algunas excepciones que ponen de manifiesto que el gran capital coleccionaba y apoyaba las artes. También los March son los primeros que empiezan a coleccionar piezas de arte internacional. Entran de su mano a las colecciones privadas españolas -hablamos siempre del ámbito privado- artistas de la talla de Rotko o Warhol. Son artistas mayoritariamente norteamericanos, desde el expresionismo abstracto hasta el pop. También se dedican a comprar obras de artistas españoles del siglo XX de sus períodos menos conocidos. Por ejemplo un de los mejores cuadros del Miró fauvista, pertenece a esta familia como ocurre con algunos cuadros de Picasso de principios de siglo XX, etc.

Afortunadamente la extensión del coleccionismo de arte contemporáneo empieza a democratizarse o popularizarse justamente con la llegada de la democracia. Si el problema mayor que habíamos tenido a lo largo del siglo XX (incluido el período republicano) era que el Estado no había coleccionado y que la iniciativa privada, muy

reducidamente, había mantenido la ilusión de un cierto coleccionismo en España (digo la ilusión porque era un fenómeno muy pequeño y no comparable al de los países desarrollados). Por otra parte, si se habían desarrollado los mercados locales, el de los artistas locales en la España del franquismo. Así, es curioso observar como cada ciudad de provincias tiene un pintor o pintores valorados por los profesionales liberales de esa ciudad que tienen a gala tener obras de esos pintores y a unos precios bastante altos, que cuando se traspasa el límite provincial, tienen precios que se reducen hasta la mitad. Así, ha habido un mercado local en Sevilla, en Almería, o en Lérida o en La Coruña. Pero, en líneas generales, no había un mercado nacional ni por supuesto un mercado internacional.

Todo esto empieza a cambiar con la democracia y el Estado comienza a coleccionar de manera más lógica y ordenada. Ello es fruto de un primer paso que es que el Estado se involucre en las grandes exposiciones de arte contemporáneo. Con el gobierno de UCD, siendo Javier Tusell Director General de Bellas Artes comienzan a organizarse grandes exposiciones de artistas nacionales e internacionales en ese período balbuceante de la democracia sobre todo a partir de la aprobación de la Constitución y de las elecciones del año 1979. Empieza a haber una programación que permite disfrutar de exposiciones como la de Henry Moore en el Retiro. También el MEAC, el antiguo museo español de arte contemporáneo enclavado en la ciudad universitaria realiza una serie de buenas exposiciones que comienza con los maestros impresionistas, y sigue con Miró, Picasso, Tàpies, Dalí... Y el fenómeno eclosiona cuando lo que ahora es el Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía se convierte en sede del Centro Nacional de Exposiciones del



Ministerio de Cultura con un programa rabiosamente internacional.

Considero que, de una manera bastante inteligente, la entonces responsable del Centro Nacional de Exposiciones, Carmen Jiménez empieza a traer grandes colecciones internacionales, mostrando en España cómo puede haber un coleccionismo privado cuyo resultado trasciende el mero gusto particular de un coleccionista determinado. Es un coleccionismo hecho con inteligencia, con riesgo, no necesariamente con mucho dinero, y vimos por ejemplo la colección del Conde Panza di Biumo de arte minimal, que posteriormente compró casi en su mayoría el museo Guggenheim de Nueva York y que era la mejor colección de arte minimal del mundo viéndose en Madrid en unas condiciones maravillosas. Aún hoy el propio Conde Panza afirma que nunca vio sus piezas tan bien instaladas como en los espacios del Reina Sofía. Otras colecciones que pudieron verse fueron la Colección Phillips o la Colección Sonnanbed.

En definitiva, con la llegada de la democracia empieza a producirse la familiarización del gran público con el gran arte nacional e internacional de nuestro tiempo. Ya existen programaciones estables, unas exposiciones serán mejores y otras peores, pero ya entramos en una dinámica de tener acceso a estos programas.

Surge en Barcelona también en esa época la colección de La Caixa que empieza a coleccionar arte de los años 70 y 80 del pasado siglo, obras que ahora pertenecen a artistas que ya consideramos clásicos en vida, pero que en aquel momento eran fruto de una apuesta importante por traer ese buen arte internacional a España. Por ejemplo, se empieza a coleccionar obras de

artistas del arte povera italiano o pintura alemana de los años 70 y 80: Mario Merz, Anselm Kiefer o Giovanni Anselmo comienzan a sernos familiares a la par que se van coleccionando los artistas españoles del momento como Barceló, Susana Solano, Cristina Iglesias, Broto, Sicilia, etc. En definitiva, en los años 80 se asienta un fenómeno por el que el capital privado y el público comienzan a coleccionar con naturalidad y regularidad. Pero esta situación del mercado nacional sigue siendo, y algún galerista lo podría corroborar, muy cerrada. Se mantiene cierto coleccionismo local o autonómico ya con la entrada en materia de las autonomías. Es decir, empiezan las entidades privadas -fundamentalmente cajas de ahorro, bancos y fundaciones - y las Administraciones del Estado a coleccionar, a crear museos y centros de arte con colecciones propias. Pero aún en los años 80 e incluso 90, el sustrato de esa burguesía media, media-alta de profesionales liberales, de gente con recursos suficientes para iniciar una colección con cierto criterio, es muy puntual. Tanto, que determinadas galerías de Madrid o Sevilla tenían casi la misma lista de clientes para un determinado producto, y una lista que no pasaba de diez o quince nombres.

Otro fenómeno interesante es la colección del IVAM de Valencia, surgido en las postrimerías de la década de los años 80, y que tiene el acierto, en su momento, de hacer una apuesta muy concreta por cierto tipo de arte internacional consiguiendo dos objetivos: de una parte hacer una magnífica colección de obras y autores de excelente calidad que ilustran y explican muy bien ciertos periodos de la historia del arte internacional del siglo XX y aún muy asequibles económicamente, es decir, toda la colección que tiene el IVAM de fotografía o de fotomontajes a partir de 1910. Son colecciones que hoy constituyen una

referencia en todo el mundo para contar determinada historia del arte que abarca el periodo de las primeras vanguardias hasta el final de los años 30. El otro objetivo conseguido desde la perspectiva contemporánea es la apuesta que realiza el IVAM por los artistas más rabiosamente contemporáneos. Eso significa dos cosas: una, que el epicentro del coleccionismo público ya no está sólo en Madrid, sino que empiezan a surgir otros centros de coleccionismo público muy importantes, de mucho nivel, como en este caso y también que el mercado del arte internacional empieza a pensar que España puede ser un mercado interesante. Porque el problema del mercado del arte no es sólo la voluntad de alguien por comprar, sino que los posibles vendedores le dejen comprar determinadas cosas confiando en la calidad de los criterios de un coleccionista determinado. Formalmente los grandes artistas sí intentan controlar o saber a dónde va su obra. Es decir, una vez que están situados en una posición si les importa saber a que colecciones van sus obras. De hecho, en ocasiones, hay artistas que han impedido a su galería vender ciertas obras porque el artista consideraba que una determinada colección no les interesaba.

Lo cierto y verdad es que a partir de mediados de los 90, sobre todo a finales de los 90, sí se está percibiendo que el mercado privado del

arte aunque aún a pequeña escala, es decir, el de la clase media que puede dedicar parte de su excedente económico a comprar arte se está estabilizando y ha empezado a surgir un nuevo coleccionismo que no es gran coleccionismo, pero sí un coleccionismo con cierta coherencia, con cierta voluntad de que no sea sólo un cuadro que me guste o que me va bien con la decoración de la casa, sino de elegir a un determinado artista que se le sigue o un determinado soporte. Este fenómeno, afortunadamente, se está extendiendo en España, se está estabilizando y ya hay buenas colecciones que no son de bancos, ni de cajas de ahorro ni de museos estatales que no mencionaré porque sus propietarios no lo desean. Esta situación se va a ir desarrollando y estabilizando fruto también de la estabilidad económicas, no olvidemos esto: no hay mercado de arte si no hay una sociedad con recursos económicos excedentes y que culturalmente tenga formación e interés por la creación. La sociedad española de principios del Siglo XXI comienza a parecerse a la sociedad europea de principios del Siglo XX. Nos ha costado un siglo, pero parece que progresamos adecuadamente. Y como para disfrutar del arte y de la cultura nunca es tarde, porque se trata de una vivencia personal, generacional y social, creo que la generación a la que la mayoría de vosotros pertenecéis va a poder disfrutar con el tiempo de buenas colecciones privadas y de mejores colecciones públicas.

