

COLECCIONISTAS ¿POR AMOR AL ARTE?

Evelio Acevedo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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