

La Importancia del Coleccionismo, Hoy

Victoria Combalia Dexeus

Hay colecciones que son fruto del sentimiento y hay colecciones que son fruto de la razón. O, por decirlo de forma más general e igualmente adecuada, "una colección es una reunión de piezas agurpadas por una voluntad frecuentemente deliberada (y en ocasiones, maniática)".

¿Por qué se colecciona? Los motivos que han impulsado el coleccionismo en el siglo XX no difieren demasiado de los de los siglos precedentes porque se basan en impulsos y aspiraciones tan viejos como la Humanidad: deseo de posesión y de disfrute estético, prestigio, opción intelectual.

Claro está que en ocasiones ha primado más un motivo que otro. E las culturas primitivas, por ejemplo, no cabe hablar de coleccionismo, sino de acumulación de objetos con fines rituales o religiosos. El coleccionismo privado, en cambio, que es un coleccionismo que podría calificarse de moderno, se inicia en el helenismo. Es sus espléndidas villas, en efecto, se admiraban esculturas, algunas de ellas reproducciones de obras famosas, con un sentido absolutamente profano, es decir, estético. Precisamente una de las nociones del museo surge, como se sabe, del coleccionismo: las pinakothekés no eran ni más ni menos que lugares en donde se conservaban obras de arte par deleite del espectador y difusión del arte griego.

Bajo la Edad Media sería más adecuado hablar de acumulación de tesoros, que llenaron iglesias famosas como las de San Marcos o San Denis. Y, como se desprende de una sociedad en la que la religión movía los hilos del poder y de la vida cultural, los tesoros compartían la doble condición de trofeo y de objeto simbólico. Su finalidad -no tan lejana, finalmente, a ciertos usos contemporáneos- era la de mostrar la superioridad a través de un botín y en éste se llegaba a apreciar tanto su valor material como emblemático. Más adelante, las "colecciones" medievales se llenan de objetos inusuales o curiosos; son las llamadas "maravillas" que pueden ir desde los animales exóticos disecados hasta las piedras con propiedades que se creían mágicas.

Con el renovado interés por el hombre y por el mundo antiguo que supone el Renacimiento, vemos reaparecer unas colecciones cuyo espíritu se acerca, una vez más, al espíritu oderno. En el jardín de esculturas de Lorenzo el Magnífico, los artistas jóvenes, al decir de Vasari, hacían su aprendizaje; otros coleccionistas, como Giovanni Rucellai, no dudaban en explicitar claramente sus motivaciones. Además de rcordar que poseía a los mejores artistas de su tiempo -Filippo Lippi, Domenico Veneziano, Verrochio, Uccello...- el mercader florentino añadía que su interés en construir y decorar casas e iglesias le aportaba "la mayor satisfacción gloria de Dios, al honor de la ciudad y a la conmemoración de sí mismo".

¿Qué decir del caso español?. Como es bien sabido, Felipe II constituyó en El Escorial una de las colecciones más preciadas de Europa, con obras espléndidas: el Martirio de San Lorenzo la Adoración de los Reyes, de Tiziano; el Carro del Heno y la Tabla de los siete pecados capitales, de El Bosco; la Anunciación, del Veronés; el Nacimiento, de Tintoretto, o la Virgen con Santa Ana, de Rafael. Añadamos a esto que en el Pardo, si bien había poca pintura, ésta poseía obras de tantísima envergadura como la Danáe, Diana y Acteón o el faoso Rapto de Europa, todas ellas de Tiziano. Pero es sobre todo Felipe IV quien acrecienta la colección real, aconsejado por un pintor, Mayno. Añade 2.000 cuadros (i2.000!) a los 1.000 de que constaba la colección. Hace grandes cambios y escoge bien a sus asesores: en 1649 enviará a Velázquez a Italia a comprar pintura. Para el Palacio del Buen Retiro, adquirirá pintura moderna, es decir, Lorrain, Poussin, Domenichino, Zurbarán y Velázquez, que son, aproximadamente, sus contemporáneos. Señalemos, finalmente que en su testamento el rey especifica que su colección de pintura no puede separarse del Real Palacio de Madrid. Estos detalles muestran un gusto decidido y una atención puesta en la pintura como valor en sí: rasgos que, al menos en esta esfera de su vida, le honran sobradamente.

Sea como fuere, lo cierto es que las colecciones reales son la base, el núcleo del que han partido la mayoría de los grandes museos, como el del Prado, el Louvre o el Hermitage.

En estos dos últimos casos, fueron las revoluciones las que posibilitaron la entrada al público en general, en 1793 el primero, y en 1917 el segundo. Y así, lo que antaño fuera patrimonio de unos pocos, ahora lo sería de toda la Humanidad, revolucionando, a su vez, el terreno del gusto y la accesibilidad a la cultura. Paulatinamente, sin embargo, la inciativa privada fue haciendo la competencia a la realeza, creándose grandes colecciones que constituirían, también, importantes legados. Por ejemplo, la National Gallery de Londres procede de la colección de de Sir George Beaumont y de John Julius Angerstein, formada en los años treinta del siglo pasado; el Fitzwilliam Museum de Cambridge, del legado (en 1816) de Richard, séptimo vizconde de Fizwilliam de Merrion; la Wallace Collection, reunida desde el sglo XVIII por la familia Seymour-Conway, fue legada por lady Wallace al Gobierno a mitades del siglo pasado, siendo abierta al público en 1900. En Centroeuropa citemos los ejemplos de las magníficas colecciones Oskar Reinhardt y Thyssen-Bornemisza.

Una colección, por tanto, puede ir mucho más allá del mero disfrute estético de su comprador o incluso de su prestigio. Al hacerse públicas, estas agrupaciones artísticas más o menos personalizadas adquieren un nuevo rol de difusión cultural, cuando no inciden, directa o indirectamente en la historia del gusto. Tomemos por ejemplo el caso de la Gallerie Espagnole del Louvre, abierta de 1838 a 1848. Se trataba de una colección encargada por Luis Felipe de Orleans al barón Taylor; aunque no podemos afirmar que el realismo o el impresionismo hubieran sido distintos de no existir esta colección, lo cierto es que las obras de Zurbarán, Velázquez, el Greco y Goya afectaron profunda y significativamente al arte de Courbet y de Manet.

Aún no hemos valorado suficientemente la importancia de las colecciones en el arte de nuestro siglo. Sin duda los nuevos especialistas dedicarán a ello sus esfuerzos, en una importante revisión de ciertos parámetros del arte actual cuyos primeros síntomas se dejan sentir en la bibliografía reciente y que tiende a valorar aspectos colaterales a los movimientos en sí mismos, como el del coleccionismo o el de la fortuna crítica.

El arte norteamericano, pro aventurar una hipótesis, tal vez no hubiera sido igual sin la existencia de unas colecciones con las cuales se fundaron los museos de arte contemporáneo de Nueva York, los cuales, a su vez, determinarían en buena medida una lectura "ortodoxa" de las vanguardias o un apoyo decidido al arte estadounidense. El primer caso es el del MOMA de Nueva York, iniciativa de Abby Aldrich Rockefeller, mrs. J. Sullivan y Lillie P. Bliss, quien donó sus Cézanne, Seurat, Gauguin, Matisse y Picasso, entre otras obras de su propiedad. Inaugurado en 1929 y con el incremento de las donaciones de Mrs. John Rockefeller y de Mrs. Simon Guggenheim, el MOMA ha llegado a poseer una de las colecciones más prestigiosas del mundo. La selección y disposición de su primer director, Alfred Barr Jr., aunque revisable en sus conceptos, ha marcado toda una época de comprensión del arte moderno.

En cuanto al Whitney Museum, parte asimismo de una colección privada. La de Gertrude Vanderbilt, ella misma escultora, quien cedió unas 500 obras con las cuales se abriría el museo en 1931. Su idea radicó, desde el inicio, en un apoyo incondicional al arte norteamericano, ayudando a artistas jóvenes en un principio y revalorizando la obra de artistas de la primera mitad del siglo en la actualidad.

Estos han sido ejemplos de colecciones que se han convertido en museos que a su vez se han convertido en ideas, en política artística, en criterios. Pero podríamos hablar también no de las grandes instituciones, sino de las colecciones de particulares que toda su vida (o casi toda su vida), las poseyeron. De hecho, quisiera llegar al mismo punto: en su gran mayoría, las buenas colecciones han sido partidistas, especializadas, enfocadas mediante criterios subjetivos o bien por el de un asesor. No recordamos apenas las colecciones eclécticas, sino las que se decidieron por un movimiento o una gama reducida de artistas. Gertrude Stein, por ejemplo, jamás compró Braque o Léger, ni tampoco a cubistas que hoy consideramos secundarios, como Gleizes y Metzinger, aunque entonces eran tanto o más reconocidos que Picasso y Braque. Gertrude Stein compró Picassos y Juan Gris porque creyó que eran los mejores y quizás también, como nos recuerda Douglas Cooper, porque pensaba que el cubismo "era una concepción propiamente hispánica", lo que no deja de tener interés para el historiador, por un lado y para el público español, por otro. Su hermano Leo Stein, en cambio, dejó de comprar Picassos en 1910 porque, según parece, "había perdido la fe en el cubismo".

Existen cambios, más o menos bruscos, más o menos razonados, en los contenidos de las colecciones. Así sucedió con la Jacques Doucet, el famoso modisto, quien liquidó en 1912 todas sus obras de arte del siglo XVIII para comprar obras de arte moderno. Llegó a poseer Les demoiselles d'Avignon, de Picasso, así como obras de Braque, Brancusi, Matisse y Picabia, que colocó en su nuevo apartamento decorado por los mejores artistas del artdecó francés: Legrain y Eileen Gray.

Jacques Doucet tomó como asesor a André Breton entre 1921 y 1924; otros casos de asesores destacados son los de Apollinaire para el galerista Paul Guillaume y el de Marcel Duchamp para su amiga y millonaria Katherine Dreier, quien organizó la llamada Société Anonyme. Pero "destacados" es un calificativo retrospectivo; entonces todos ellos eran jóvenes y sin duda significaba un cierto riesgo, o cuando menos, un sentido de "viaje en común" el confiar en sus consejos. El tiempo les ha dado sobradamente la razón.

* * *

La colección de la Telefónica, con un conjunto muy notable de obras de grandes artistas españoles de nuestro siglo, ha de contemplarse a la luz del Patrimonio español de arte contemporáneo y en el momento presente. Comparado al resto de Europa y a Norteamérica, nuestro patrimonio de arte contemporáneo revela una pobreza desoladora, tan sólo justificable en base a un legendario atraso cultural en la primera mitad del siglo y a las circunstancias históricas de la dictadura de los años posteriores a la Guerra Civil hasta la llegada de la democracia.

Hasta entonces, las escasas colecciones que poseemos han tenido que ser el fruto de la iniciativa privada, que está en el origen del Museo de Cuenca, la Fundación Miró, la Fundación March, la colección de Eusebio sempro o la del Museo de Villafamés. Cada una de ellas es un ejemplo distinto que merecería por sí solo un análisis especial, pero en todo caso el hecho a subrayar es la relativa excepcionalidad de estas iniciativas, la falta de ayudas que han recibido; así como el poco eco que, hasta el presente, ha tenido la idea de conservar nuestra modernidad.

Con la democracia, en efecto, hemos visto mejorar sustancialmente la información y difusión cultural; la ayuda a la creación, las grandes y espectaculares exposiciones. Todo ello ha revertido más que favorablemente en una puesta al día que era urgente realizar: a diferencia del resto de Europa y de Norteamérica, el público español no había visto jamás una retrospectiva de Matisse, de Picasso, de Mondrian, de Juan Gris o de Rothko. A partir de ahora, el programa de exposiciones de arte contemporáneo va adentrándose en una normalidad cultural, abarcando no sólo a los grandes nombres de las vanguardias históricas, sino también a los protagonistas del arte contemporáneo más reciente. Esta paulatina mejora en el sector de las actividades podría contrastarse con la incipiente política de compra de obras de arte contemporáneo por parte oficial. Tras unas precipitadas y bastante desafortunadas operaciones, el Ministerio de Cultura ha ido tomando conciencia de la necesidad no sólo de preservar, sino también de ampliar nuestro patrimonio. Las Comunidades Autónomas, por su parte, ofrecen, a tenor del mayor o menor interés de sus responsables en el tema, algunas nuevas colecciones. Varias de ellas, por cierto, empiezan a ser destacadas por los especialistas: la futura colección del Instituto valenciano de Arte Moderno (IVAM), la del Museo de Vitoria y de Bilbao; o las de Murcia y Alicante, fruto de sendos concursos de arte joven que revierten en compras. Junto a ellas, la de la Caixa, las de ciertos bancos o la iniciada (y de momento, interrumpida) por el Ayuntamiento de Barcelona, son ejemplos de que existe una incipiente sensibilización en este terreno.

Ahora bien, el panorama dista aún mucho de ser el óptimo y no es, ni de lejos, comparable al del extranjero. Ser optimistas no quiere decir ser ciegos: aún existen en nuestro país tres rémoras producidas por el atraso cultural que inciden negativamente en este tema. La primera es la incomprensión, por parte de algunos

sectores, hacia el arte contemporáneo; la segunda el no tener como norma la necesidad de asesoramiento por parte de profesionales y expertos; la tercera, en fin, la ignorancia respecto al verdadero valor de nuestro patrimonio.

En una visita a Barcelona en 1984, Allan Bowness, entonces director de la Tate Gallery, manifestaba: "Una de las cosas que más me han sorprendido de Barcelona ha sido la poquísimas cantidad de pintura contemporánea que puede verse en la ciudad [...]. Es extraño que una ciudad de tanta tradición pictórica no ofrezca nada más que el Museo de Arte Moderno [antes se había referido a las colecciones de Picasso y Miró], que por su organización y por las obras que expone, es un museo más del siglo XIX que del XX" (El País, 3 abril 1984).

Poseer un patrimonio de arte contemporáneo de calidad es poseer, no sólo un bien cultural de valor inestimable para la Humanidad, sino también, qué duda cabe, un valor de cambio. Una exposición puede disfrutarse largamente y conservarse más o menos viva en la memoria, pero, lamentablemente, una vez finalizada, las obras se embalan y han de volver a su lugar de origen. Una colección, en cambio, posee el atributo de su perennidad; de que, salvo por una destrucción violenta, va a poder ser vista siempre. Y no sólo eso: una colección puede ser rentabilizada como bien cultural, prestándose a museos e instituciones de todo el mundo.

Para finalizar, señalemos que la Colección de la Compañía Telefónica ha apostado, ciertamente, por valores seguros y con un criterio selectivo. Ni al público en general ni, evidentemente, al especialista, le chocarán estos grandes nombres del arte español. En el momento de su creación, sin embargo, hubo de hacerse acopio de buena dosis de coraje y de capacidad de persuasión; de grandes dosis de energía y de voluntad acérrima para llevar a cabo el proyecto. El resultado no puede más que entusiasmarlos. Fruto de la razón, y también un poco, cómo no, del sentimiento, la colección de la Telefónica marcará un hito en el coleccionismo del siglo XX.