

CRISIS, MERCADO Y COLECCIONISMO EN ANDALUCÍA

THE ECONOMIC CRISIS, ART COLLECTIONS AND ART SALES IN ANDALUSIA

FERNANDO MARTÍN MARTÍN
Universidad de Sevilla

In Memoriam a Juan Antonio Ramírez

“El aficionado no ve hoy el cuadro más que como un valor en bolsa”
Carta de Pízarro a su hijo Lucien, 1887

“El Arte trata de la vida, el mercado del Arte al dinero”
Damien Hirst

El presente artículo trata de analizar el impacto de la crisis económica en el mercado artístico andaluz, partiendo de la realidad de su mercado y el coleccionismo privado existente, efectuando a modo de conclusión una “radiografía” de su entidad.

Palabras clave: mercado, coleccionista, galería, subastas, andalucía

The present article attempts to analyze the impact of the economic crisis in artistic Andalusian circles, starting from the reality of its market and from the current private collecting, carrying out by way of conclusion an “x-ray” about its entity.

Dejando aparte el referente por excelencia de la “crisis del 29” de tan graves consecuencias, traspasado el ecuador del siglo pasado, es decir, desde 1950 hasta la actualidad, se han ido sucediendo distintas crisis económicas, como fueron las producidas en los años setenta, como consecuencia de la subida del petróleo, la no menos convulsa de los ochenta después de una fuerte especulación, la recesión de primeros de los noventa hasta la última que alcanzó su cenit en 2008, crisis cuyos efectos todavía prevalecen. Crisis económica que ha repercutido en todos los ámbitos de producción, entre ellos, como no podía ser de otro modo al del mercado del arte. Sin embargo, el mercado del arte es singular, pues parte de una premisa a tener en cuenta y que lo diferencia de otros campos, como es su carácter restringido adscrito a un colectivo minoritario representado por lo se conoce como coleccionistas, de ahí que referirse a mercado es hacerlo

indefectiblemente sobre coleccionistas, pues son ellos los que lo sustentan y de una forma indirecta lo regulan junto con otros factores influyentes como las condiciones económicas del país, las fluctuaciones del cambio del dólar a otras divisas, los incentivos fiscales o ciertas corrientes de moda en lo que atañe a expresiones artísticas.

La vanguardia es el mercado, frase cínica que durante la eufórica década de los ochenta se hizo famosa, aserto, que por cierto puede ser reversible, transformándose en *el mercado es la vanguardia*, o lo que es lo mismo la demanda constituye el índice económico más fiel del mercado, no necesariamente vinculado a una valoración o aprecio estético, así como el término vanguardia hoy en día es sólo un concepto asociado a lo último, lo que tampoco es sinónimo de ruptura respecto a lo anterior.

Si tomamos como modelo el mercado artístico de los denominados países del “primer mundo” que precisamente son los tradicionales protagonistas y dinamizadores del mundo del arte, a los que últimamente se le ha sumado Rusia, India, China –país este que ha neutralizado un mercado tan potente como el japonés– o los Emiratos Árabes, puede admitirse la incidencia negativa de la crisis en ellos, no obstante, ésta les ha afectado según el mercado. Así pues en el llamado “segundo mercado”, integrado por coleccionistas de economías saneadas, la incidencia en términos generales ha sido poca, teniendo presente los precios alcanzados recientemente por una serie de artistas, algunos vivos, como es el escandaloso caso de Damien Hirst y su famosa calavera de diamantes, *Por el amor de Dios*, inspirada en la cabeza de cristal azteca del Museo Británico, valorada en 72 millones de euros. Así como buena parte de sus compañeros, pertenecientes a la “Nueva Generación de Artistas Británicos”, sin olvidar autores tanto de la modernidad como posteriores consagrados: G. Klimt, *Retrato de Adele Bloch-Bauer*, 1907, 84,7 millones de euros; Picasso, *Niño con pipa*, 1905, 65,89 millones de euros; W. de Kooning, *Woman III*, 1953, 86,27 millones de euros; Pollock, *nº5*, 1948, artista que batió el record de su cotización alcanzando 7,84 millones de euros; Francis Bacon, *Triptico*, 1976, 54,15 millones de euros; Lucien Freud, *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995, 22 millones de euros. Constatándose al mismo tiempo la pujanza del arte moderno y contemporáneo frente a la obra del pasado, cuyas cotizaciones en la mayoría de los casos, y de modo paradójico, aún tratándose de grandes maestros, es inferior.¹

Por otro lado, en tiempos de crisis, la obra de arte se convierte en “valor-refugio” tanto para galerías como empresas, manteniéndola cautiva en espera de coyunturas más favorables y en la confianza de alcanzar a medio o largo plazo una plusvalía. Un fenómeno que no es ajeno al aliciente de invertir en arte ante la inestabilidad de la bolsa y el derrumbe inmobiliario como ha acontecido en España, produciéndose una utilización del arte como garantía. Este mismo estado de incertidumbre económica ha hecho que surjan empresas que polaricen sus intereses en invertir en el mercado artístico,

¹ Véase, GARCÍA DE LA VEGA, Miguel Ángel, “*El Arte pinta bien con al crisis*”, *El País*, Madrid, 20-7-2008.

MARTÍN GORDILLO, Elisabeth, *Cómo triunfar en el mercado de arte: Estrategias del joven arte británico en los noventa*, Málaga, 2007.

como la internacional anglosajona “Fine Arts Fund”, creada por el financiero Philip Hoffman, o en España “Valsat Art I”, empresas cuya actividad se centra en invertir exclusivamente en arte moderno y contemporáneo partiendo de un número limitado de clientes y un capital inicial cada uno de una cifra concreta.

Es también el coleccionismo perteneciente, al “segundo mercado” el que hace que éste se sostenga y haya sido poco vulnerable a la crisis, pues sigue demandando artistas de prestigio reconocido y alta cotización basada en causas como el haber propiciado con su obra un cambio tanto en el forma de hacer como en su concepto, el hecho de haber fallecido, que sus obras estén ya en grandes museos, o incluso el aleatorio consenso de valor otorgado a ciertos artistas como el mencionado Hirst o Jeff Koons.

Del mismo modo que la crisis no afecta por igual a todos los artistas, ni a todos los estamentos sociales, la crisis en “el primer mercado” ha sido y es más sensible a la realidad económica. Un mercado compuesto por coleccionistas de grado medio, cuyo poder adquisitivo es modesto comparativamente con el formado por el segundo mercado, pues en términos generales su capacidad de comprar es intermitente, generando un mercado, mercado interior que se nutre principalmente de artistas locales o nacionales, pertenecientes a lo que en alguna ocasión se ha denominado “*los 40 principales del arte plástico*”. Son coleccionistas que adquieren obras sobretudo en galerías frente al cliente de subastas. De todos modos, la obra buena se cotiza y mantiene siempre, pudiéndose convenir con Soledad Lorenzo, que pese acusarse la crisis y la compras hayan disminuido, el mercado sigue, pues como afirma la prestigiosa galerista “*la crisis se nota, pues el mercado del arte pertenece a la vida. La gente compra menos, pero el mercado no se ha parado*”².

Referirse a como ha incidido la crisis económica en Andalucía en el ámbito artístico y específicamente a su mercado, presupone tener en cuenta su realidad, es decir, su infraestructura tanto en galerías y subastas, como en coleccionistas. Del mismo modo que ha acontecido en el resto de España, la crisis también ha incidido en el mercado de arte andaluz, sin embargo hay que ser muy conscientes que este mercado representado por el coleccionismo privado, guarda notables diferencias con respecto al de otra comunidades, tanto en el número de coleccionistas como en la relevancia de sus colecciones. Por otra parte, no existen estudios, suficientemente explícitos, que indiquen las características de estas colecciones, los análisis hechos hasta la fecha, que sepamos, sólo se han referido al coleccionismo privado fundamentalmente en Sevilla, no así en cuanto al existente en fundaciones o instituciones bancarias pertenecientes al sector público.³

2 Recogido en GARCÍA DE LA VEGA, Miguel Ángel, *Nuevo marco para el arte*, El País, Madrid, 14-12-2008.

3 Como estudios concretos sobre el coleccionismo sevillano cabe destacar el realizado en primicias por José Ramón DANVILA, “*Un camino por las realidades*”, en Cat. *Siete artistas contemporáneos en la colecciones privadas de Sevilla*, Sevilla, 1971.

Juan SUÁREZ ÁVILA, *El rocío en la hierba del paraíso. Repertorio en desuso* en Cat. *Colecciones privadas de arte contemporáneo en Sevilla*, Sevilla, 1996.

Aunque el coleccionismo privado en Andalucía ha experimentado un indudable incremento, este sigue siendo inferior al de otras comunidades, polarizándose en Sevilla, Málaga y Granada, capitales que no por casualidad poseen una mayor presencia de galerías con respecto a otras poblaciones andaluzas. Por otra parte y como posteriormente veremos, sólo la ciudad hispalense acoge desde hace unos años una subasta de arte, dato ilustrativo sobre el mercado artístico.

Las causas de la debilidad del coleccionismo privado andaluz son diversas y complejas, en primer lugar en Andalucía no ha habido un coleccionismo de arte moderno y contemporáneo hasta bien entrado el siglo XX, no sólo por la falta de una burguesía ilustrada y económicamente fuerte, sino por dos factores fundamentales a tener en cuenta, sin los cuales difícilmente podremos comprender el porqué de su naturaleza y la demora en su aparición. Uno, el hecho de la ausencia en la primera mitad del siglo pasado 1900-1950 de modernidad o vanguardia plástica y sus correspondientes focos dinamizadores, lo que no significa, antes al contrario, que Andalucía, no aportara una nómina brillante de artistas al panorama nacional como internacional, pero que tanto en un caso como en otro se desarrolla fuera, bien en Madrid, bien en París. El segundo factor, a nuestro juicio fundamental, es la precariedad en la formación y educación en materia de Arte Contemporáneo, afectando tanto a la enseñanza media como a la universidad, problemática que por supuesto no es exclusiva de Andalucía, lo que no es ningún consuelo, máxime teniendo en cuenta la tradición artística y el incuestionable grado y riqueza de artistas andaluces en número y cualificación. Si bien y hasta cierto punto esta deficiencia en formación era de algún modo “compresible”, dado el contexto socio político y económico anterior a 1978, desde la restauración de la democracia, es difícil entender la falta de estructuras que fomenten la educación, investigación y difusión del arte de nuestro tiempo. En sus limitadas actuaciones, la mayor parte de las veces son escasas, cuando no inadecuadas.⁴

Cómo es natural, el coleccionismo privado andaluz está estrechamente vinculado a la economía y al número de galerías existente, siendo estas su principal fuente de adquisición. Es perfectamente constatable el incremento de salas experimentado en los años ochenta y noventa, pudiéndose afirmar que prácticamente ninguna de las ocho provincias carece hoy de una sala o espacio de arte, sin embargo dentro del colectivo de galerías no todas poseen el mismo compromiso y receptibilidad hacia los nuevos lenguajes y propuestas, reduciéndose en este sentido algunas existentes principalmente en Sevilla, Málaga y Granada, sin olvidar algunas de indudable mérito por lo que supone de riesgo alejadas de los circuitos e inexistencia de tradición artística moderna como *Casabone* (Antequera), *Fernando Serrano* (Trigueros), *Nelson Gallery* (Grazalema), *Pedro Peña Art Gallery* (Marbella), entre otras. Cuyos antecedentes se encuentran en las lamentablemente y recientemente desaparecidas *Magda Belloti* (Algeciras) o *Carmen*

Fernando MARTÍN MARTÍN, *Crónica de un vacío, El coleccionismo de Arte Contemporáneo en Sevilla* en Cat. *La colección del Monte*, Sevilla, 1999, p. 39-75.

⁴ Véase, DÍAZ URMENETA, Juan Bosco, “Una difícil tarea, la formación del público” en *Cuadernos de Economía de la Cultura*, nº3, Sevilla, 2004, pág. 43-53.

de la Calle (Jerez), actualmente instaladas en Madrid, dejando a parte las emblemáticas e inaugurables galerías sevillanas *Juana de Aizpuru* y *La Máquina Española de Pepe Cobo*, ambas también y así mismo hoy en la capital de España.⁵

Como espacios alternativos al concepto convencional de galería privada, a principios de este siglo surgieron una serie de colectivos con un sistema de trabajo, comercialización y exposición de gran interés, que si bien la mayor parte ha desaparecido, su experiencia no ha sido vana, convirtiéndose en un referente desde entonces, para las nuevas generaciones en el modo de entender y practicar el arte, acorde con la época y la nueva sensibilidad en un contexto de un mundo globalizado.

Entre los primeros en aparecer, cabe citar “*T. Richard Chanin Foundation*”, surgido en el año 2000, cuyo nombre se inspiró en uno de los personajes de una célebre serie televisiva, agrupación integrada por Miki Leal, Juan del Junco y Fer Cemente, a los que siguieron “*Sala de Star*” impulsada por Ramón David 2001-2007, “*La Nave Spacial*” dirigida por el crítico Juan Ramón Barbancho y el pintor Rorro Bejarano, la multinacional “*Montana Shop Gallery*” con sede en varias ciudades europeas y representadas en Sevilla por Cristina Bendala, sin olvidar el proyecto “más virtual que físico” en palabras de su principal portavoz Alejandro Durán, “*Los Claveles*”, cuya representación real y expositiva tuvo lugar en la valenciana Fundación Chirivela en el año 2008.⁶

Como es sabido, las feria de arte son el evento comercial y cultural más importante en su género, citas periódicas donde convergen galeristas, críticos, coleccionistas, y público en general, constituyendo la fuente primordial de información del momento artístico en sus distintas expresiones, y sobre todo una plural y variada oferta de obras

5 Un estudio sobre las galerías de arte en Andalucía ha sido analizado dentro del contexto de Arte Andaluz por Bernardo PALOMO, *La renovación plástica en Andalucía*, Málaga, 2004. Desafortunadamente el texto pionero de Genaro MARCOS NAVAS, *Las galerías en el panorama artístico sevillano, 1943-1985*, Tesis de licenciatura leída en 1987 permanece inédito.

Tomando como referencia cronológica e importancia las galerías creadas en la década de los ochenta hasta al actualidad, cabe señalar entre otras:

Sevilla: Rafael Ortiz, Félix Gómez, Caja China, Isabel Ignacio, Birimbao, Full Art, Nuevo Arte, Concha

Pedrosa, Weber-Lugen, Murnau Art Galery.

Málaga: Alfredo Viñas, Javier Marín, Isabel Hurley.

Granada: Sandunga, Jesús Puerto.

Córdoba: Carmen del Campo, Ramón Maldonado.

Cádiz: Rafael Benot, Islahabitada.

6 Véase AA.VV. “*Otros espacios, otros modelos, otro mercado*”, Revista Mus-A, número especial febrero, Sevilla, 2009, Pág. 52-60.

Aunque no fue concebido por una galería por sus creadores, los artistas Paco Lagares y Carmelo Trenado en el ya veterano espacio *Azucarrera de Granada*, ubicado en plena vega del Genil, en la antigua fábrica de San Isidro de principios de siglo, su estructura industrial da cobijo a una nueva versión de los famosos estudios de *La Ruche* o *Beateau Lavoit* parisinos, el colectivo interdisciplinar de artistas plásticos, músicos, carpinteros, etc. constituyendo un auténtico laboratorio y modelo de trabajo, entre cuyos miembros están nombres como Santiago Ydñez, Jesús Zurita, José Piñar, Ángeles Agrela, Paco Pomet, Marisa Mancilla, Domingo Zorrilla, etc.

de arte. En Andalucía, como en otras comunidades, también han aparecido algunas ferias de arte, parte de ellas de breve existencia – *Arte+Sur*, Granada 1996-2000, *Feria de Arte Moderno y Contemporáneo*, Málaga 1998, *Feria Internacional de Arte Contemporáneo* en Marbella 2005 y 2009, *Arte-Sevilla*, Sevilla 2007, *Arte Jaén*, Jaén 2007-2009, *Feria de Arte Contemporáneo*, Cádiz, 2006-2007, en incluso en poblaciones como en Torremolinos y Marbella– sin embargo, los resultados obtenidos hasta la fecha han sido incuestionablemente insatisfactorios y de escasa proyección. La causa principal de ello, ha sido la falta de rigor y exigencia por parte de sus organizadores, es decir, la nula selección de galerías dejando las puertas abiertas para todo aquel que quisiera exponer, bien como supuestos galerista o como artista plástico, sin que ello haya significado la presencia, a veces, de algunas galerías de cierta trayectoria y profesionalidad, pero en términos generales de poco crédito en su posición innovadora, todo lo cual explica bastante bien –a parte de la debilidad crónica del mercado e infraestructuras– su difícil consolidación.

A sí mismo, y sin apartarse de este contexto ferial, sí debe señalarse tanto por la novedad que supuso en su día su celebración en un hotel céntrico de la ciudad, como por el prestigio de las galerías participantes e incluso el razonable éxito de la venta, “*Arte-Hotel*”, organizado en el Hotel Inglaterra de Sevilla, en su primera edición de 1994, a iniciativa del galerista Pepe Cobo, siguiendo la nueva y originalidad creada en Nueva York en 1992, en el Hotel Granercy Park, teniendo como primicia en España el Hotel Majestic de Barcelona, al que siguieron otras ciudades como Valencia y Madrid⁷.

A partir de 1998, Andalucía cuenta en la ciudad de Sevilla con la única sala de subastas existente, *Arte Y Gestión*, con sede para celebrar sus pujas en las salas de la entidad bancaria Cajazol, durante la primavera y otoño de cada año. En su función como intermediario en la compra venta y vía comercial paralela a las galerías, las subastas ponen al alcance del público la oportunidad de adquirir obras de calidad a un precio en ocasiones inferior. Desde sus comienzos *Arte y Gestión* ha optado como es costumbre en este sistema de transacción comercial, el ofrecer en distintos lotes obras pertenecientes tanto del pasado como del presente, o lo que es lo mismo antigüedad y actualidad en sus modalidades de pintura, grabado, escultura, etc. A lo largo de sus once ediciones se ha decantado sobre todo por la pintura clásica, especialmente perteneciente a la Escuela Sevillana, y obra costumbrista de finales del XIX y principios del XX, sin olvidar nunca una sección de pintura moderna y contemporánea particularmente de autores andaluces, algunos de amplio reconocimiento, tanto en la obra original como gráfica, siendo en este último apartado de la estampa la presencia reiterada de artistas de la talla de Miró, Clavé, Tápies, Palazuelo, Gordillo o Guerrero, entre otros.

Como es natural el balance comercial en el transcurso de estos años, no ha tenido siempre las mismas cotas de venta, sin embargo y en lo referente al arte moderno y contemporáneo –mercado preferente en las subastas– sí ha alcanzado unos niveles importantes de cotización, como fueron los óleos de Carmen Laffón *Grupo de niños*

7 Rocio de la Villa, *Guía del arte hoy*, Madrid, 2003, pág. 101.

1954 y *Violetas de Francisco* 1989, con salidas el primero de 75.000 € y el segundo de 30.000 €, en subasta de noviembre de 2007, y rematados respectivamente en 95.000€ y 90.000 €, precio record de la prestigiosa pintora en Sevilla⁸.

Analizar el coleccionismo privado en sus características, contexto y principales protagonistas, es tarea ardua, tanto por la carencia de datos suficientes disponibles, como por la reserva de algunos coleccionistas en mostrar su obra, prefiriendo mantenerse en el anonimato por motivos fiscales y de seguridad. Expuesto esto, nuestro objetivo se fija en establecer un diagnóstico a modo de cata aproximativa sin ofrecer conclusiones definitivas, antes bien, nos decidimos por trazar una suerte de “radiografía” sobre la entidad del coleccionismo andaluz, para lo cual creemos oportuno seguir la misma fórmula clasificatoria de epígrafes aplicada en su día al coleccionismo sevillano con las debidas precisiones y cambios producidos desde la aparición de su estudio, esto es y exactamente diez años, 1999-2009⁹.

ORÍGENES DEL COLECCIONISMO

Aunque es a mediados de los setenta cuando se puede constatar cierto impulso coleccionista, adquiriendo verdadera entidad durante los años ochenta y consolidación en los noventa, el arte moderno y contemporáneo por lo que refiere a Sevilla concretamente, cuenta con dos importantes precedentes, la colección de D. José María Ybarra Lasso, Conde de Ybarra, y la de D. Javier Sánchez Dalp, Marqués de Aracena, formadas en la década de los sesenta, dos aristócratas que con su acertada visión supieron reconocer el arte de su tiempo, a la par que daban continuidad a una de las inclinaciones tradicionales propia de su estatus social. En los años setenta tuvieron lugar la apertura de la *Galería Juana Aizpuru* y la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo, dos hechos que en su labor pionera de difusión del arte contemporáneo hay que tener en cuenta como factores influyentes en el coleccionismo. Pero que duda cabe que son los años ochenta cuando el coleccionismo adquiere un impulso definitivo coincidiendo con la aparición en 1984 de la *Máquina Española* fundada por Pepe Cobo, y la Galería Rafael Ortiz, por citar las dos galerías de mayor proyección, cuyos creadores así mismo poseen su propia colección, algo bastante normal dentro de su profesión. La aparición de la

8 Información a partir del *Boletín o dictado de precio de remate de Arte, Información y Gestión*, Sevilla, diciembre 2007.

Otras cotizaciones altas de autores modernos han sido José Guerrero, S/T, óleo, precio de salida 66.000€, remate 84.000€, noviembre 1999; Lucio Muñoz, “*Nicolás*”, óptica mixta, salida 57.000€, remate 60.000€, abril 2005. Joan Miró, obra original sobre papel, salida 40.000 € remate 55.000€, abril 2006. Ismael de la Serna, óleo, salida 20.000 €, remate 22.000€.

Atendiendo a las estadísticas, puede afirmarse que el sesenta por ciento de las obras subastadas se venden por lo general, superando el precio de salida.

9 Op. Cit véase Fernando Martín Martín, pág. 63-64.

Revista Figura en primavera 1983-otoño 1988, ilustra, por otra parte el clima artístico alcanzado en la ciudad, convirtiéndose en referencia nacional¹⁰.

El coleccionismo en Málaga hay que relacionarlo en sus comienzos con la aparición durante los ochenta de algunas galerías como *Manuela Vilches y Carmen de Julián*, pero sobre todo por la espléndida gestión y promoción llevada a cabo por el *Colegio de Arquitectos* y su sala de arte, en su segunda y tercera etapa, dirigida respectivamente por Tecla Lumbreras 1984-1993, y Pedro Pizarro a partir de 1994, este último con la experiencia de haber abierto galería en Alahurín el Grande en 1986. Continuando en su tarea de promoción y difusión las galerías de Alfredo Viñas y Javier Marín, actualmente referentes importantes para todo buen coleccionista.

Debemos también señalar, por lo que tuvo y tiene de aula formativa y estímulo de coleccionismo inicial a través de la estampa, la creación en 1979 del *Taller de Grabado Gravura*, fundado por el artista portugués afincado en Málaga, José Faria, al que sustituirá en dirección Paco Aguilar, sin duda un de los grandes nombres de la obra gráfica en nuestro país¹¹.

De forma similar al *Colegio de Arquitectos* de Málaga, el Banco de Granda, vinculado a la *Fundación Rodríguez Acosta*, a partir de 1973-1979, coordinado en su excelente programación por Miguel Ángel Revilla, puso las bases para un conocimiento del arte contemporáneo en esta ciudad. Un precedente que propició la aparición de galerías como *Palace* o *La Aguada* en su apuesta por la modernidad, alcanzando auténtico relieve en este sentido, con la apertura de *Sandunga* en 1996 dirigida por Emilio Almagro.

Sobre los orígenes, o mejor fomento del coleccionismo en el resto de las ciudades andaluzas, hay que admitir por parte de la iniciativa privada, que poco se ha hecho a excepción de la gaditana *Galería Rafael Benot* y sin duda en el encomiable trabajo realizado por *Magda Belloti* en Algeciras (1982) y *Carmen de la Calle* en Jerez (1991), antes de su traslado a Madrid, cuya labor dieron sus frutos¹².

ACCESO

El acceso a la información por parte del coleccionista, cuenta actualmente cada vez con más medios, desde publicaciones especializadas de ámbito nacional como internacional, así como galerías y ferias de arte sin olvidar la relación con aquellos que comparten su afición, el asesoramiento de marchantes e incluso a veces de los

10 Sobre la *Revista Figura* véase Paco Lara Barranco, *21 años después de la Revista Figura*, Sevilla 2008.

11 Tecla Lumbreras, “Una mirada rápida: diez años de la Galería del Colegio de Arquitectos de Málaga”, Cat. *El Arte de Construir el Arte*, Málaga, 1992, pág. 25-31.

12 En el resto de ciudades andaluzas también se han abierto en los últimos años algunas galerías, sin embargo por sus características no pueden considerarse ni se han distinguido por su relevancia en pro de lenguajes más nuevos.

propios artistas, por no referirnos a los medios de comunicación y los nuevos canales informáticos.

CARÁCTERÍSTICAS

Aunque no podemos establecer un modelo de actuación único, buena parte del coleccionismo se inicia con obra gráfica. En otros casos, de manera simultánea, se alterna con adquisiciones de obra original, existiendo también aquellos que desde un principio han optado por coleccionar obra original, siendo indiferente su soporte, papel, lienzo u otro material. De todos modos el proceso de crear una colección depende mucho de la personalidad, formación y medios de la persona.

CONTENIDO POR GÉNEROS

Sin duda la pintura sigue siendo predominante, seguida de la obra gráfica y la escultura. La fotografía que hasta hace unos años era la “pariente pobre” del coleccionismo, desde finales de los ochenta, pero sobre todo durante la década de los noventa, ha experimentado un importante protagonismo y ocupado un hueco en las colecciones. Por otra parte, sigue siendo prácticamente inexistente o en una medida sumamente pequeña, la presencia en las colecciones de obras en soporte no convencional como el vídeo arte.

CONTENIDO POR TENDENCIAS

Existen pocas colecciones monográficas dedicadas a un género, tema o artista determinado, siendo por lo común la diversidad la nota dominante, reflejada en la pluralidad de lenguajes y tendencias, compartiendo un mismo espacio, abstracción y figuración. Coexistiendo autores por lo general pertenecientes a varias generaciones, siendo colecciones de artistas mayormente locales. Lo que sí se constata es la reiteración de nombres de los artistas representados con obras pertenecientes a distintos periodos, de tal modo que casi todas las colecciones comparten los mismos autores.

ESTATUS SOCIAL

Buena parte de la colecciones andaluzas pertenecen a lo que se entiende como “mercado primario”, es decir, sostenido por una clase media alta integrada en su mayoría por profesiones liberales –notarios, arquitectos, médicos, empresarios, etc.– con un excedente económico holgado. Su fuente de adquisición es fundamentalmente en galerías, sin que ello signifique la compra en ferias como ARCO. Es bastante frecuente también, que Madrid de modo preferente, sea un lugar alternativo de adquisiciones. En cuanto al “mercado secundario” este es muy reducido, integrado por agentes de contrastada solvencia económica, y habituales tanto de ferias nacionales como

internacionales y subastas. También podemos señalar un pequeño coleccionista de poder adquisitivo medio, no excesivo, que acude a comprar por su notable afecto a la obra de arte siempre que sus posibilidades económicas lo permitan. Caso aparte es el “coleccionista” esporádico, ajeno al compromiso y la constancia, cualidades estas innatas al auténtico coleccionista.

COLECCIÓN

El número de piezas es indicativo de esa pasión que mueve a todo coleccionista en mayor o menor medida, sin embargo es el significado y la calidad, lo que da entidad y prestigio a una colección. La mayoría son colecciones abiertas, es decir, sus propietarios continúan adquiriendo según las circunstancias del momento y del mercado. El coleccionismo privado en Andalucía, se encuentra sobre todo concentrado en Sevilla, Málaga y su provincia, y en menor medida en Granada y Córdoba¹³.

CRITERIO

En principio el denominador común que mueve a coleccionar, es el interés y aprecio hacia el arte, el placer de su contemplación y la posesión del objeto deseado. También y en menor grado, la distinción social de saberse perteneciente a una élite cultural.

Sin duda el papel de la crítica es un referente tenido en cuenta por el coleccionista, pero no determinante a la hora de adquirir obras, prevaleciendo por lo común sus preferencias personales.

Los gustos están sometidos a evolución, lo cual influirá en el carácter de las nuevas adquisiciones, pudiéndose modificar la filosofía de la colección en una dirección y otra. Desde los años noventa se ha propiciado la recepción de obras más experimentales, tanto desde el punto de vista conceptual como formal.

13 Sin pretensión de exhaustividad y atendiendo siempre a la información conocida, ofrecemos una nómina provisional de coleccionistas facilitada por personas relacionadas con el mundo artístico.

Coleccionistas:

Sevilla: Fernando Iñiguez Ovando, Teresa Coello, Carmen Elías, Diego y Miguel Valdés, Antonio Hernández Callejón, Valentín de Madariaga, Bernardo Víctor Carande, Jesús Reina Palazón, Fernando Martín Martín, Rico Sardelli, Fernando Pérez Rollo, Federico Jiménez Ontiveros, Rosa de Pablos, Carlos Ruiz Villa.

Málaga: Francisco Palma, Carmen Riera, José Manuel Cabra de Luna, Javier Higuera Yela, Peter Betsche, Miguel Torres Corral.

Granada: Javier Figueroa, José Manuel Darro, Javier Arrizbalaga.

Cádiz: Ángel Monreal, Javier Sánchez Rojas,

Córdoba: Herederos de José Jiménez Pollato (Galería Estudio 52), Enrique Pedraza Luis, Magdalena Entrenas, Bartolomé Montijano.

INSTITUCIONES

Aún apartándose de la línea argumental de nuestro análisis, sí consideramos hacer una breve mención a fundaciones, entidades bancarias y centro de arte andaluces, como poseedores de colecciones públicas, así como por ser generadores de mercado, sin obviar su importante papel como difusores de arte y creadores de patrimonio.

Diputaciones de Granada, Málaga y Sevilla, Cajasol de Sevilla, Fundación Abengoa de Sevilla, Caja Granada, Fundación Rafael Botí en Córdoba, Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo en Vejer (Cádiz), entre las principales. Sobresalen por la calidad de sus colecciones las de la Diputación de Granada, Cajasol y Fundación Abengoa en Sevilla y la reunida con el específico objetivo de interrelacionar arte y naturaleza de Montenmedio, con esculturas y proyectos específicos para el medio realizadas por autores de gran prestigio, bajo la buena coordinación de su directora Jiménez Blázquez Abascal¹⁴.

Parte de estas colecciones institucionales, se han formado a través de convocatoria de concursos de artes plásticas, pudiéndose observar un positivo cambio en los criterios de su adquisiciones, consistente no sólo tener en cuenta las obras que han sido premiadas, sino la creación de bolsas de compra, contribuyendo al incremento de sus fondos, a la par que constituye un importante estímulo para las generaciones jóvenes de artistas. Sí es de lamentar sin embargo, que alguna de estas colecciones no son visibles al público, por carecer de espacios adecuados, quedando relegadas para su exhibiciones a puntuales exposiciones temporales. En contrapartida la totalidad de ellas cuenta con estudios realizados bajo forma de catálogos coincidiendo con su presentación.

14 En la relación de instituciones se ha omitido aquellas colecciones pertenecientes a lo que podríamos considerar museo- centro, como Museo y Fundación Picasso en Málaga, Fundación Vímcora en Córdoba con el importante legado de Pepe Epaliú, Fundación Jorge Camacho en Almonte Huelva, Fundación José Guerrero en Granada, Museo Rafael Zabaleta en Quesada, Jaén, Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz, Nerva, Huelva, o los centros de arte como Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Málaga, con importantes colecciones y que sin embargo y de modo paradójico, sobre todo el ubicado en Sevilla, no tiene publicado catálogo de obras.

Publicaciones:

Fernando Martín Martín, Colección Focus Abengoa, pintura y obra gráfica, siglo XIX y XX, Sevilla 2005.

Fernando Francés "Oasis", Colección Unicaja, Málaga, 2007.

AA.VV., La colección de El Monte, Sevilla 1999.

AA.VV., "Granada de Fondo", Colección Diputación de Granada, Granada 1999.

AA.VV., "Arte y Naturaleza", Colección Montenmedio, Fundación NMAC, VejerCádiz 2003.

AA.VV., Colección de Arte Caja Granada, Selecciones 1572-2009, Granada 2009.