

ARTÍCULO ORIGINAL

Al olor de la riqueza

Into the shadow of wealth

Adelaida de Juan

Profesora de Mérito. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.

RESUMEN

El mercado de arte propiamente surgió asociado al arte moderno y a la figura del *marchand*. En las primeras décadas del siglo xx, en la relación de legitimidad y compra-venta del arte, se potenció la mediación del crítico, y hoy casi parecería haber sido suplantado por el curador. En el actual siglo el peso del mercado es decisivo para el arte y su evaluación cualitativa. Hay factores extrartísticos que condicionan el crédito a obtener por una obra o un creador. No obstante, la valoración crítica de una obra de arte, a la postre, es decisiva para su enjuiciamiento histórico como un bien patrimonial.

PALABRAS CLAVE: mercado de arte, crítica de arte, historia del arte.

ABSTRACT

The art market began linked to the modern art and to the marchand figure. The first decades of the 20th century saw the raise of the critic as the mediator between the legitimacy of the artwork and its market, and, nowadays the curator would have almost be seen as if he/she were replaced by the critic in this function. In the 21st century market is a critical element in the successful assessment of the artwork and its quality. The extra-artistic factors that condition the value of having a play or a creator. Nevertheless, the critical assessment is crucial for the understanding of the artwork as part of a cultural heritage.

KEYWORDS: art market, art review, art history.

Con razón se suele afirmar que lo que hoy llamamos *mercado de arte* se inició junto a lo que los historiadores del arte usualmente denominamos *arte moderno*, es decir, décadas más o menos, a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Francia (en realidad, para ser concretos, en París). Las innovadoras «escuelas» de arte producían novedosas formas que usualmente eran acogidas por un *marchand* que las mantenía, exhibía en su galería y procuraba vender sus piezas. Esta relación podía ser personalizada, al punto que ha trascendido, junto con el nombre de los movimientos artísticos, el de sus marchands, con lo que nos son familiares los

nombres de Paul Durand-Ruel al pensar en los impresionistas y, posteriormente, el de Daniel-Henry Kahnweiler con respecto a los cubistas.

Medio siglo después, el nombre de Harold Rosenberg queda vinculado al de Jackson Pollock, al inventar para él y su manera personal de pintar la designación *action painting*. Pero entonces ya estamos en presencia de un cambio sustancial: no se trata de un dueño de galería que promueve (es decir, vende) una escuela de pintura, sino de un crítico de arte que acredita a un pintor. En los años de Pollock, las galerías de Nueva York se quintuplicaban y el mercado de arte adquiría nuevos aires. Debo apuntar, con respecto a esta etapa, que para algunos estudiosos, el estatus de tal mercado, curiosamente, está enlazado a determinadas maneras expresivas en el arte: se vincularon cierto auge en la economía capitalista de los años sesenta del pasado siglo con la gran popularidad de la figuración *Pop*; la siguiente década soportó una ligera baja económica, mientras se extendían las variantes abstractas conceptualistas en la plástica; se volvió a una modalidad figurativa durante el esplendor económico conseguido en la década de los ochenta. No se puede absolutizar tal relación ni considerarla de ningún modo determinante: solo quiero apuntar un dato al peso que va adquiriendo el mercado *en el arte*, especialmente en décadas más recientes, ya en el actual siglo XXI.

En esta línea discursiva, se inserta lo manifestado recientemente por el director del Departamento de Arte Contemporáneo en Sotheby (Mr. Meyer): «Las obras más caras son las mejores». Aquí ya se entra en un capítulo que se refiere específicamente al mercado de arte y su función en el establecimiento del criterio cualitativo. En la afirmación citada, se ha producido una inversión significativa entre los términos *precio de venta* y *apreciación crítica* de una pieza de arte, ya que el binomio alta calidad / alto precio ha sido invertido. Para otros autores, la relación entre arte y mercado es la de una dependencia mutua, mientras conservan entre sí cierto grado de autonomía.¹

He mencionado anteriormente el papel desempeñado a mediados del siglo pasado por el crítico de arte Harold Rosenberg. Tal cometido de lo que Martí denominó «el ejercicio del criterio» ha variado hasta el punto de que el crítico ha sido en gran medida suplantado por el curador. La multiplicación de magnas muestras, como bienales, galerías, ferias y novedosos lugares de exposición, ha favorecido el papel protagónico del experto curador que no solo escoge los autores, las obras, su presentación pública, sino también determina, por ello, la visibilidad del artista y su promoción. Recuerdo cómo, a mediados del siglo pasado, surgió la obra de Bernard Buffet en Francia y obtuvo mucha cobertura crítica y, por ende, buen nivel de venta. Durante algunos años, la obra figurativa de Buffet era destacada por contraste con la predominante abstracción. Pero llegó una nueva temporada de exposiciones y no se anunciaba ninguna muestra de Buffet. Tal situación se prolongó durante algunos años y provocó no pocos comentarios sobre los motivos de esa ausencia, hasta que, «a bombo y platillo» propagandístico, resurgió el artista con el anuncio de una nueva exposición. Se ha comentado que, en realidad, su mercado se había saturado y, ante

el peligro de una baja en la cotización, su curador consideró prudente crear una falsa escasez y una posterior provechosa reinserción.

No tenemos más que ojear los gruesos catálogos que en la actualidad suelen acompañar –con un alto costo– las exposiciones relevantes: cada vez con mayor frecuencia, el autor principal del volumen suele ser el curador de la exposición, quedando en el índice el epígrafe «otros autores» para anotar la colaboración de algún crítico. Tal variación está vinculada en gran medida a la meta del mercado: el curador suele escoger las piezas que concurren a una importante exposición, pero el crítico puede influir en la estimación histórica de la misma (según Bourdieu, puede dotarla de valor simbólico), lo cual suele repercutir entonces en la tasación monetaria de la pieza.

La historia del arte moderno nos ofrece diversas condicionantes ajenas al mundo de la producción estética que repercuten en la comercialización de la pieza del arte. Este fenómeno se hace visible desde el propio siglo XIX: en más de una entrevista, Gustave Courbet, conocido por su participación en la Comuna de París, que lo llevó a cumplir pena de cárcel, reportó que el conocimiento público de sus actividades políticas había triplicado sus precios de venta. Se han repetido casos similares, en los cuales el escándalo extrartístico contribuye a la valoración de autor y obra en el mercado. En el siglo XX, por ejemplo, las declaraciones públicas de Salvador Dalí no se limitaban al campo cultural sino que incursionaban en el ámbito político, siendo siempre reaccionarias y con un claro propósito de escandalizar. Esto nutría su provechosa y frecuente presencia propagandística. Tales afanes publicitarios colaboraron a su éxito monetario hasta el punto de que André Breton lo calificara, con razón, como un *avida dollars*. Este fenómeno de la provechosa influencia de los sucesos situados, en puridad, fuera del espacio del arte sobre la consideración mercantil de este continúa en nuestros días.

Ahora bien, en algunas ocasiones se produce una situación inversa, en la cual la valoración histórica del arte ejerce cierto impacto sobre la estimación mercantil de una obra. En este sentido, resulta paradigmático el reciente caso del artista Gorsky, quien expuso en una galería de Munich, en 2007, su obra de tamaño gigantesco en la cual trabajó con la iconografía tomada del mundo del Pop, de las modas y de los deportes. En una entrevista con motivo de su exposición, comentó haber empleado una luz como la de Caravaggio. Este comentario fue la «piedra de toque» de toda la publicidad alrededor de la muestra en cuestión: la referencia al pintor italiano apuntó al papel de la historia del arte como una suerte de *insurance policy*, es decir, como un seguro de vida que garantiza la validez de la obra. Se llega así a la conclusión de que la historia del arte y la crítica aún pueden ser, en determinadas ocasiones, importantes en la estimación económica de una pieza.

La muestra de Gorsky que acabo de mencionar se ubica en una clasificación que la crítica mexicana Avelina Lésper ha puntualizado reiteradamente: al mantener en una

entrevista de diciembre de 2015 que «el arte contemporáneo es una farsa que los millonarios compran para especular», añade que es un «Arte VIP».² Si en la actualidad es conocido el término para indicar una Very Important Person, Lésper sostiene que hoy el arte que se produce es solo video-instalación-performance; es decir, VIP.

Aun tomando en cuenta el papel disminuido de la crítica de arte en la actualidad en comparación con otras épocas, múltiples ejemplos apuntan al hecho de que esta puede ser decisivamente responsable en la consideración a largo término de la obra artística. Si bien se ha abandonado ya hace décadas el criterio de que una alta cotización, un «estar de moda en el mercado», incide en una baja apreciación crítica, en años recientes la orientación del mercado de arte como determinante en la evaluación artística es asunto que ha debido ser matizado. Incide en ello el hecho de que el valor de mercado aún requiere de una valoración simbólica, una suerte de aprobación por la historia y el conocimiento. En otras palabras, se necesita, hasta cierto punto, de aquello que va más allá de lo que puede medirse en términos económicos. Tal condicionante suele estar vinculada a la tarea del crítico. En este sentido, Michel Foucault ha puntualizado que, en su relación con el mercado, la crítica es el arte de no ser gobernado de un determinado modo y a un determinado precio. Con la ironía y el humor que matizó su excelente tarea como crítico del arte de Nuestra América, sobre todo del muralismo mexicano que situó en un punto cimero, Luis Cardoza y Aragón manifestó en una ocasión ya lejana que «la crítica de arte es la Venus de Milo llevando en sus manos la cabeza de la Victoria de Samotracia».

La valoración que una obra de arte ha recibido por la crítica y la historia del arte a lo largo del tiempo resulta decisiva para su valoración histórica como un bien patrimonial. Dos situaciones separadas por muchas décadas ilustran, a modo de ejemplo, cómo la consideración histórica y crítica ha implicado la salvaguarda patrimonial de piezas artísticas. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, Inglaterra se hallaba en una situación económica tal que provocó, entre otros fenómenos, que los altos impuestos de herencia fueran de difícil cumplimiento por los herederos. Estos, entonces, se veían obligados a vender (generalmente a coleccionistas de los Estados Unidos, gran triunfador del conflicto) obras de arte de su patrimonio familiar. Alarmado por el éxodo de sus tesoros artísticos –pensemos tan solo en la retratística de Gainsborough, el paisajismo de Canaletto durante su estancia en el país, la obra innovadora de Turner–, el Gobierno determinó que tales impuestos podían ser saldados directamente con obras de arte, las cuales pasaban a enriquecer los fondos de los museos británicos. El otro ejemplo tuvo lugar hace apenas tres años. Me permito ahora citar directamente del periódico mexicano *La Jornada*, en la página 8 de su edición de 12 agosto 2013:

El gobierno mexicano emitirá cartas de protección del patrimonio cultural y entablará conversaciones diplomáticas con los Estados Unidos en caso de que la ciudad de Detroit decida usar como moneda de cambio los doce murales de Diego Rivera pertenecientes al Instituto de Arte de Detroit para nivelar su economía tras declararse en bancarrota [...] Detroit se declara en bancarrota en julio 10 por

dieciocho y medio millones de dólares [...] y es posible una venta de más de sesenta mil trabajos artísticos, entre ellos las doce obras de Diego Rivera, a través de una casa subastadora.³

No tengo noticias de que se produjera la anunciada venta; los murales permanecen intocados. Es significativa la valoración económica que adquiere una obra avalada por la historia y la crítica, así como la presencia de la agencia instituida para llevar a cabo tal conversión. En este caso, la casa subastadora sería la encargada de lograr provechosamente que la obra de arte pudiera devenir un objeto comercial. Y, por supuesto, tal objeto comercial tiene, por esencia, una valoración extrartística al ser una moneda de cambio.

De hecho, no puedo dejar de tomar en cuenta cierta transformación visible en el funcionamiento del mercado de arte en décadas recientes, a partir de lo que se ha dado en llamar la *globalización*. Si está históricamente establecido que para el arte que llamamos visual existen tres grandes metrópolis que albergan las más significativas instituciones para el mercado mundial (Nueva York, Londres y París), así como hay dominantes casas subastadoras, fundamentalmente Sotheby's y Christie, el surgimiento con el presente siglo de nuevos centros es hoy un hecho establecido. Es necesario, pues, tomar en cuenta lo que sucede en Beijing y Nueva Delhi, pues China y la India han devenido puntos importantes en el panorama del arte contemporáneo. Para algunos analistas, también habría que tomar en cuenta, aunque en mucho menor medida, Rusia, Berlín y la América Latina. Ahora bien, concuerdan todos en que, en lo fundamental, el mercado de arte puede presentar una superficie cambiante, pero asimismo mantiene una estructura uniforme. En este sentido, se ha llegado a afirmar que el mercado de arte «en 2022 tendrá un aspecto como el de hoy (2012): es más, como el que tenía hace siglo y medio, cuando nacieron el arte moderno y también sus mercados».⁴ Al leer esta afirmación, no puedo dejar de recordar que José Martí escribió una crónica en abril de 1887, precisamente en la época en la cual ocurrieron tales nacimientos, sobre una subasta de arte en el Salón Chickering de Nueva York. Es una vívida descripción del modo en que se conducían (en lo esencial, se conducen todavía) las subastas neoyorkinas de objetos de arte. Un año antes, el 2 de julio de 1886, había observado proféticamente: «Al olor de la riqueza se está vaciando sobre Nueva York el arte del mundo. Los ricos para alardear de lujo, los municipios para fomentar la cultura [...] compran en grandes sumas [...] Quien no conoce los cuadros de Nueva York no conoce el arte moderno».⁵

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, JOHN: *Cumplir con una cita*, Editorial Era, México D. F., 2011.

BOSSINI, SAMUEL: «Avelina Lésper: “El arte contemporáneo es una farsa”», *ABC Color*, Asunción, Paraguay, 6 de diciembre, 2015, <<http://www.abc.com.py/edicion->

impresa/suplementos/cultural/avelina-lesper-el-arte-contemporaneo-es-una-farsa-1433354.html> [9/12/2015].

FILLER, MARTIN: «The Late Show», *The New York Review of Books*, New York, June 11, 2009, pp. 28-29.

GONZÁLEZ DELGADILLO, DANIEL: «Recurrirá el INBA a la diplomacia para salvaguardar murales de Rivera en Detroit», *La Jornada*, México D. F., 12 de agosto, 2013, p. 8.

GRAW, ISABELLE: *High Price. In Between the Market and Celebrity Culture*, Sternberg Press, 2009.

JUAN, ADELAIDA DE: «Arte, valor, mercado», *Casa de las Américas*, n.º 137, La Habana, marzo-abril, 1983, pp. 16-26.

JUAN, ADELAIDA DE: *Pintar como el sol pinta*, Ediciones Unión, La Habana, 1996.

STEYERL, HITO: «Duty-free Art», 2015, <<http://www.e-flux.com/journal/duty-free-art>> [12/12/2015].

VELTHUIS, OLAV (2015): «El mercado de arte contemporáneo entre el estancamiento y el cambio», en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *E-zine de pensamiento cultural europeo*, La Habana, 2015, pp. [264]-293.

WADSTEIN MCLEOD, KATARINA (2015): *The Market Value of National Cultural Heritage*, Routledge, Londres, 2015.

RECIBIDO: 9/12/2015

ACEPTADO: 15/12/2015

Adelaida de Juan. Profesora de Mérito. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba. Correo electrónico: robade@cubarte.cult.cu

NOTAS ACLARATORIAS

1. Cfr. Isabelle Graw: *High Price. In Between the Market and Celebrity Culture*.
2. Samuel Bossini: «Avelina Lésper: “El arte contemporáneo es una farsa”».
3. Daniel González Delgadillo: «Recurriré el INBA a la diplomacia para salvaguardar murales de Rivera en Detroit», p. 8.
4. Olav Velthuis: «El mercado de arte contemporáneo entre el estancamiento y el cambio», p. 293.
5. *Apud* Adelaida de Juan: *Pintar como el sol pinta*, p. 26.