

Conceptualización y motivaciones del coleccionismo de arte. Algunos ejemplos

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO
Universidad Complutense de Madrid

RESUM

El artículo pretende reflexionar sobre el concepto de la figura del coleccionista, partiendo del matrimonio americano Herb y Dorothy Vogel, que ocuparon sus vidas y su modesta economía en la compra de arte, y que en 1991 donaron varios miles de piezas de arte a la National Gallery of Art de Washington. El caso de los Vogel, también llamados *The Minimal Collectors* y *The thoroughly modest Medici*, es el pretexto para tratar varios aspectos entorno a la figura del coleccionista de arte, y a partir de los perfiles de Henry Clay Frick, Duncan Phillips, Alfred Barnes y Dominique de Menil entre otros, veremos a qué deberes morales, objetivos y motivaciones respondían los coleccionistas tratados en este estudio.

PARAULES CLAU:

Coleccionismo, mercado de arte, Estados Unidos, patrimonio.

ABSTRACT

Conceptualization and motivations of art collecting. New examples

The article aims to reflect on the concept of the figure of the collector, based on Herb and Dorothy Vogel, who occupied their lives and its modest economy in the purchase of art, and in 1991 they donated thousands pieces of art to the National Gallery of Art in Washington. The case of the Vogel, also called *The Minimal Collectors* and *The thoroughly modest Medici*, is the pretext to treat various aspects environment art collector figure, and from profiles of Henry Clay Frick, Duncan Phillips, Alfred Barnes and Dominique de Menil among others, we will see what moral obligation, objectives and motivations have had the collectors treated in this study.

KEY WORDS:

Collecting, art market, United States, heritage.

¿UN CASO EXTREMO?

Herb es un empleado de correos en NY. Dorothy, es bibliotecaria en Brooklyn. Se conocen en 1960. Herb transmite a Dorothy su interés por el arte. Al poco de casarse, deciden vivir del (modesto) sueldo de Dorothy, y gastar el sueldo (también modesto) de Herb en comprar algunas piezas de arte que les gustaban. No tienen hijos. Llevan una vida ordenada. En 1991 Herb y Dorothy, en adelante los Vogel (fig. 1), donan a la National Gallery de Washington, que habían visitado en su viaje de novios, la colección de arte minimal y conceptual que habían ido reuniendo en su diminuto apartamento. Son varios miles de piezas que convierten a aquel museo, el gran museo estatal americano, en un lugar de referencia para el estudio del arte desarrollado en el Nueva York de las últimas décadas del siglo XX.

Los Vogel (que han sido llamados *The Minimal Collectors* y *The thoroughly modest Medici*) son un ejemplo probablemente extremo. Su colección de arte ocupa casi todo el espacio físico de su apartamento, y también casi todo el espacio afectivo, económico, social de sus vidas. Pero nunca la percibieron como un sacrificio o una obligación, ni tampoco como una inversión. Es más bien una obsesión que vertebra su vida, que habla de quiénes son y de cómo son, de su determinación y de unos gustos muy personales relacionados con una estética determinada, pero habla también de su época y de su entorno cultural. Porque el caso de los Vogel apunta también la dimensión social del coleccionismo, pues afecta a los artistas a los que apoyaron con sus compras, a los museos a los que beneficiaron con sus donaciones, al público que visita esos museos, a los estudiosos que acceden a esas obras, y a la historia del arte, que se amplía y se modifica gracias a su visión.

El de los Vogel puede ser, efectivamente, un ejemplo extremo, pero interesa aquí porque rompe algunos tópicos, incluso diría prejuicios. Muestra que la holgura económica, aunque obviamente ayude, no es imprescindible para el buen coleccionista. Y muestra también que, aunque muy a menudo el coleccionista busca (y obtiene) el enriquecimiento económico o la imagen de prestigio social, tampoco este es el objetivo en todos los casos: a pesar de su limitada situación económica, los Vogel donaron, no vendieron su colección a la National Gallery of Art de Washington, uno de los más importantes museos públicos en un país donde la mayoría de los museos son de carácter privado, y nunca les importó especialmente la preeminencia social o el prestigio que aquella colección podría otorgarles: jamás cambiaron de domicilio ni de costumbres a pesar de convertirse en celebridades: su vida estaba entera, monolíticamente ocupada por el placer, la neurosis, la obsesión por el coleccionismo de arte, de determinado arte, sin dejar espacio a ningún matiz secundario. Son, en efecto, un ejemplo extremo, pero ilustrativo de muchas de las características del perfil y las motivaciones del coleccionista a las que nos referiremos a continuación. O mejor, de los coleccionistas, porque si hay algo que caracteriza a este fenómeno es precisamente lo que tiene de intensamente personal, y por lo tanto, de plural.

Esta tensión entre rasgos comunes compartidos, de una parte, y clara diversidad de objetivos, de otra, puede entenderse en una frase del historiador Henri Focillon¹, que contestaba así a la pregunta de si podría considerarse la actividad del coleccionista:

« el logro del coleccionista reside en crear a partir del genio de otros un néctar que le pertenece sólo a él mismo ».

Como la de los Vogel, pues, toda verdadera colección está marcada por una línea, por un programa –o si se quiere, por un gusto- que a su vez nos devuelve, como en una imagen especular, la personalidad del coleccionista. La colección es su autorretrato.

LA FIGURA DEL COLECCIONISTA

Sabemos poco del coleccionista de arte. En muchos casos los coleccionistas aparecen en la literatura o en la historiografía como personajes que pueden ser brillantes u oscuros, pero que a menudo resultan anecdóticos, marginales en el panorama artístico. Son caracterizados a veces como maniáticos acumuladores egoístamente centrados en la creación de un patrimonio propio –es decir, en un fin individual-, sin tener en cuenta que la labor del coleccionista tiene o puede tener también un claro significado colectivo, público, que lo hace central, por ejemplo, por su apoyo a la creación artística cuando se centra en el campo del arte contemporáneo, o por su apoyo a la formación de una sensibilidad estética de su país cuando las colecciones adquieren un status público². No es de extrañar que un prestigioso historiador del arte de Harvard, Paul J. Sachs, transmitiera a sus estudiantes más acaudalados la idea de que el buen coleccionismo de arte era un deber moral para ellos, pensando en lo que eso significaba para los museos americanos.

En este sentido el coleccionismo burgués vendría a seguir los pasos del coleccionismo que identificamos con el Antiguo Régimen, practicado por reyes, aristócratas y eclesiásticos en los siglos dominados por la cultura del renacimiento y el barroco, y cuyos patrimonios dieron contenido a los grandes museos públicos surgidos al amparo de las ideas de la Ilustración en toda Europa. Si aquel coleccionismo respondía a las condiciones sociales, políticas y culturales de su época, también el coleccionismo burgués debe ponerse en conexión con los rasgos propios de la edad contemporánea. Desde el siglo XVIII y al amparo de los Salones parisinos había empezado a producirse una verdadera revolución en la recepción y en la evolución de la obra de arte: se inauguraba el mercado artístico, y con él aparecería el marchante, el crítico de arte y el coleccionista moderno, inseparable del ascenso del capitalismo. Como antes había ocurrido con las preferencias de los monarcas, en la edad contemporánea las decisiones de los coleccionistas privados pueden decidir la fortuna crítica de los artistas, e incluso han determinado la posibilidad misma de que desarrollasen su obra –como el caso emblemático de la coleccionista, mecenas y galerista Peggy Guggenheim, a la que volveremos a referirnos, y el pintor Jackson Pollock-.

Pero los coleccionistas contemporáneos no sólo influyen en el *presente*, sino que también pueden modificar el *pasado* otorgando a artistas de siglos atrás, hasta entonces oscuros o desatendidos, un nuevo prestigio mediante su atención y eventuales adquisiciones, hasta conseguir introducirlo en el relato hegemónico de la historia del arte. Es el caso del Greco en particular, o de la Escuela Española en general, a cuyo brillo en la historiografía artística internacional contribuyeron de forma significativa las adquisiciones de Archer Milton Huntington o, muy especialmente, de Louisine Havemeyer, a quien también nos referiremos más adelante. Como reconociendo esa capacidad de incidencia en el relato que conforma la historia del arte, una disciplina académica cuyo terreno de exploración se expande cada vez más, ha mostrado en las últimas décadas un creciente interés por el fenómeno del coleccionismo contemporáneo.

Como en el caso de los Vogel, cuando analizamos las biografías de los verdaderos coleccionistas encontramos personas de una determinación y sensibilidad extraordinaria, capaz de apreciar la belleza allí donde esté, y de luchar con tesón por poseerla por encima de cualquier otra consideración. Este rasgo diferencia al verdadero coleccionista de aquel que adquiere piezas desde la distancia emocional, y esencialmente con un sentido de inversión económica. De hecho, en la que probablemente sea la mejor definición del coleccionista, la realizada por Walter Benjamin en torno a la figura de su amigo el historiador Eduard Fuchs, el coleccionista se contrapone precisamente al especulador pues, en su pulsión por hacer de la obra intensamente deseada algo propio, incorporándola a la esfera de lo privado, la retira del devenir de la historia y por tanto del mercado³.

Muchos coleccionistas, incluso los que tienen ocupaciones teóricamente más importantes, como J.P. Morgan en la llamada Edad de Oro del coleccionismo americano, dedican buena parte de sus vidas a la tarea, entre placentera y compulsiva, entre exquisita y neurótica, de perseguir determinadas piezas de arte por un mercado de límites a veces inciertos, pero con un objetivo muy cierto: el de crear un conjunto de objetos que acabará por representarles, por hablar al mundo –bien en vida o bien muchos años después de su muerte– sobre su propia personalidad. Como señala Benjamin, podemos entender el coleccionismo de arte como una pasión emparentada con la idea de posesión, con todas las connotaciones del término. Pero, en un movimiento complementario y dialéctico, también tenemos que entender el coleccionismo como un medio de expresión, como una declaración sobre la identidad del coleccionista frente al mundo. Esta se revela a través de sus gustos, de sus elecciones, de sus decisiones, de su forma de presentar las piezas en un conjunto armónico. Y resulta sintomático en este sentido que sea precisamente en el mundo contemporáneo, cuando el individuo siente una mayor necesidad de definirse frente al resto, cuando mayor auge adquiera la actividad coleccionista, tanto por lo que tiene de apropiación (interiorización) como por lo que tiene de expresión (exteriorización).

SIGNIFICADOS Y PERFILES

De lo todo lo anterior se desprende que “los valores del coleccionismo se sitúan entre lo visible y lo invisible”⁴. Aunque el primer señuelo sea generalmente de carácter estético, es evidente que los objetos que atesora el coleccionista tienen, para él, significados que van más allá de lo tangible. Desde el momento que entra en una colección, la pieza se convierte en algo más que una obra de arte: la elección del coleccionista la transforma, la descontextualiza y quizá la eleva, pero a su vez la pieza transforma al coleccionista, modifica su imagen ante el mundo. Coleccionista y colección se influyen, se crean o se recrean mutuamente. Con el objeto coleccionado se adquieren otras cosas, y así lo demuestran los ejemplos seleccionados a continuación.

Además de prestigio social, de aumento patrimonial o de goce estético, alguien como Henry Clay Frick (1849-1919), cuya agitada trayectoria personal le permitió pasar en pocos años de una vida modesta a las cimas del capitalismo americano, pasando por sobrevivir a un intento de asesinato en su despacho, adquiriría con sus selectísima colección, formada enteramente por obras maestras de maestros antiguos, no tanto un *presente* ostentoso, sino la imagen de un *pasado* sereno. Con la cuidada configuración de su colección, Frick adquiriría sobre todo sensaciones, estados de ánimo, como el de la estabilidad personal y social que le había faltado en su juventud, y también el de una gratificación íntima que le pudiese compensar de dolorosas pérdidas familiares.

Muchos otros coleccionistas han superado penosas pérdidas familiares a través de la creación de un conjunto artístico que ha transformado sus vidas, expandiendo su visión o cambiando sus precepciones. Es el caso de Duncan Phillips (1886-1966) (fig. 2), cuyo museo de Washington, instalado desde 1926 en la casa familiar de Embassy Row, se considera el primer museo de arte moderno establecido en América. Este dato convertiría a Phillips en un avanzado promotor de la modernidad, pero lo cierto es que no siempre fue así: a comienzos del siglo XX Duncan Phillips formaba parte de una élite americana de gusto por lo general muy conservador. Por eso originalmente formó parte de aquellos que, representando al gusto mayoritario de ciudades como NY o Washington, entonces culturalmente muy provincianas, se sintieron absolutamente ultrajados por lo que pudieron ver en la famosa exposición del *Armory Show* en 1913, la primera gran muestra de arte de vanguardia en Estados Unidos, y así lo manifestó en algún artículo. Fue precisamente su deseo patriótico de “regenerar” el arte americano el que, junto a otros motivos como el de superar el duelo por la muerte de su hermano y su padre, le llevó a estudiar a fondo y a coleccionar la obra de jóvenes artistas americanos, lo que a su vez le llevó a una nueva consideración del arte moderno europeo en el que ellos se inspiraban. El cambio de apreciación fue tal que Phillips se convirtió después, como decía, en uno de los grandes defensores del arte moderno a través de su colección, cuya apertura al público respondería a un objetivo didáctico.

Con Phillips compitió a veces, tanto en el mercado parisino como en el neoyorquino, el Dr. Alfred Barnes (1872-1851), el controvertido médico inventor del *Argyrol*. Barnes creó en 1922 una fundación para exponer y conservar su colección, y quiso que su relato, expresado a través del montaje, sirviera para retar los cánones estéticos establecidos por una academia que traducía el molesto, incluso doloroso exclusivismo de la alta sociedad de Filadelfia. Para ello mezclaba obras de Renoir, Matisse, Modigliani o Picasso, con piezas ajenas al canon occidental, desde el mal llamado arte primitivo hasta la artesanía. Abriéndola sólo a aquellos que acudían sin estar condicionados por una formación previa, Barnes esperaba que la contemplación de su colección sirviese para desarrollar la sensibilidad estética y, con ella, las capacidades intelectuales de los más desfavorecidos en una ciudad por la que también él mismo, como *selfmade man* que era, se había sentido rechazado a pesar de haber nacido allí.

Unas décadas más tarde y con circunstancias personales muy diferentes, Dominique de Menil (1908-1997) (fig. 3) pensaría también en el coleccionismo de arte como vía inmejorable para llevar a cabo su “reforma social” desde Houston, Texas. Impresionada por las diferencias culturales existentes entre el París que había dejado atrás y el Sur segregacionista al que llegó huyendo de la ocupación nazi, y consciente de las posibilidades que le brindaba una situación de indudable patriciado, se propuso cambiar para mejor el ambiente social y cultural de la ciudad no sólo mediante el coleccionismo artístico, que empezó como algo estrictamente privado, sino también mediante una intensa campaña por la educación y por los derechos humanos, especialmente dirigida a los problemas raciales. Todos ellos eran aspectos que consideraba indisolubles, todos tenían que ver con la elevación moral de la población. A este impulso responden tanto la apertura de su museo ya en los años finales de su vida, como la promoción de programas académicos relacionados con la apreciación del arte dentro y fuera de las universidades, o como la erección del monumento a Martin Luther King Jr, the *Broken Obelisk*, de Barnett Newmann, frente a la Rothko Chapel, también impulsada por los de Menil como una invitación al ecumenismo cultural y religioso.

Entre los coleccionistas más interesantes encontramos en muchos casos mujeres que, como Dominique de Menil, unieron de forma muy rotunda las ideas de avance intelectual y estético con las de avance social. Ese fué el caso, también, de la ya mencionada Louisine Havemeyer (1855-1929), pionera no sólo en la apreciación de la pintura del Greco o en la de Goya, cuyo impulsó prestigio en Estados Unidos, sino también en la lucha por la igualdad de los derechos electorales de las mujeres americanas. De hecho, y por lo que ella misma relata en sus memorias⁵, un artista como Goya le atraía tanto por sus cualidades estéticas –que ella, ayudada por la pintora Mary Cassatt, su principal asesora, supo ver en conexión con el realismo y el impresionismo franceses, que coleccionó pioneramente en USA-, como por el compromiso social y político que mostró hacia la sociedad en la que vivió, la España de finales del XVIII y comienzos del XIX. Una actitud socialmente

avanzada en el que se veía reflejada la propia Louisine Havemeyer. Tanto en el terreno del coleccionismo como en el del activismo político Louisine corrió importantes riesgos, que a veces condujeron a situaciones no deseadas. Así, en el terreno del coleccionismo, su impetuosidad, sumida al escaso rigor tanto de asesores como de vendedores, la llevaron a comprar obras cuya autoría es hoy discutida, y del mismo modo en alguna ocasión su activismo político acabó por conducirla a prisión. Pero para alguien como Louisine lo importante no era tanto la meta, sino el camino recorrido. Sus memorias muestran que, para ella, en el coleccionismo lo importante era el proceso de coleccionar entendido como descubrimiento, como aventura, como un proyecto que tenía su recompensa en sí mismo, independientemente de los logros finales, por importantes que estos fuesen.

La audacia de Louisine Havemeyer, tanto en el terreno de sus gustos artísticos como en el de sus posiciones políticas, la alejaba en buena medida de los círculos más convencionales de la alta sociedad neoyorquina a la que pertenecía por su situación económica más que por afinidades personales. Una generación más tarde, otra mujer perteneciente a esos círculos pero deseosa de separarse de sus preceptos, Peggy Guggenheim (fig. 4), se trasladó a París, la ciudad donde Louisine Havemeyer, su amigo Henry Frick, o los algo más jóvenes Duncan Phillips o Barnes habían viajado tantas veces en busca de piezas para sus colecciones. A diferencia de todos ellos, Peggy llegó en 1920 para quedarse, para formar parte de su ambiente artístico más bohemio. Procedente de una familia neoyorquina en la que todo parecía estar dispuesto de antemano, y después de una infancia nublada por la pérdida de un padre adorado en el naufragio del Titanic, Peggy acabó por encontrar en el inexplorado coleccionismo de arte de vanguardia una luminosa vía para liberarse de todo lo que suponía un entorno familiar y social que consideraba opresivo por previsible. La actividad coleccionista supuso, en su caso, una liberación de todas las reglas establecidas y el establecimiento de un terreno propio. En su colección, quizá más que en ningún otro caso, quedó el poso de sus intensas vivencias personales. Pero si la evolución del panorama artístico de su época (el ascenso del surrealismo, de la experimentación como forma de creación) marcó en buena medida las directrices de la colección de Peggy Guggenheim, la propia Peggy incidió también de manera crucial en el curso de los acontecimientos cuando, como galerista (con la galería Guggenheim Jeune, abierta en Londres en 1938 y, sobre todo, con la galería Art of This Century abierta en Nueva York en 1942), y como coleccionista, decide apostar por personajes casi desconocidos, como el joven y atormentado Jackson Pollock. Se ha dicho muchas veces, como restando mérito a Peggy, que entre sus asesores estaban ni más ni menos que Duchamp o Breton, y quizá el talento de Peggy fuera precisamente ese: el de saber coleccionar también a las personalidades de las que rodearse en la vida.

CONCLUSIÓN

Los Vogel, Morgan, Frick, Phillips, Barnes, Dominique de Menil o Peggy Guggenheim hicieron de su colección un objetivo vital. Las vidas de todos ellos se vieron transformadas por esta actividad, a la que dedicaron gran parte de sus esfuerzos y de su disponibilidad económica, fuese esta de la dimensión que fuese. Todos proyectaron en ella su personalidad, más conservadora o más arriesgada, más culta o más intuitiva. Y todos, quizá porque en Estados Unidos no es tan claro como en Europa el destino hereditario de las colecciones, o quizá también porque los estímulos fiscales son más atractivos, pensaron en un disfrute público para sus colecciones, ya en vida o después de su muerte. En realidad, ese sentido cada vez más público de las colecciones, ligado a la necesidad de documentarlas, de exponerlas y de conservarlas adecuadamente, ha experimentado un aumento considerable en la segunda mitad del siglo XX, y puede decirse que este es uno de los cambios más importantes que se han producido en este ámbito, junto con los obvios cambios de gusto, de las escuelas de maestros antiguos al arte contemporáneo, y de la preeminencia del arte europeo a la consolidación del arte no sólo norteamericano, sino también no-occidental.

Podríamos citar a muchos otros personajes capaces de atraer nuestra atención por lo pintoresco de sus biografías, o por la infalibilidad de su “ojo”, o por la trascendencia de su tarea coleccionista: los Rothschild, Mellon, Chester Dale, John Quinn, Freer, Wildenstein y Courtauld, o como los posteriores Katherine Dreier, Albert E. Gallatin, los Arensberg, los Rockefeller, Jacques Doucet o su propio consejero, André Breton, así como los más recientes Benaki, Costakis, Ghez, o nuestros contemporáneos Ludwig, Leopold, Beyeler, Panza, Thyssen, Arnault, Cisneros o Saatchi. Todos ellos muestran que el coleccionismo de arte responde a estímulos y objetivos muy diferentes, pero proyecta siempre personalidades poderosas y forma parte esencial del tejido del arte moderno. Por tanto, merece ser estudiado como un factor influyente tanto en el devenir de la creación contemporánea como, especialmente, en la forma y tiempo de su recepción social y de su consiguiente institucionalización.



Fig. 1. Vogel en Manhattan en 1992



Fig. 2. Duncan Phillips Summer, 1921



Fig. 3. John and Dominique de Menil
c. 1967



Fig. 4. Peggy Guggenheim en una fotografía de Man Ray
1924

¹ Citado en STOURTON, James, *Great Collectors of Our Time. Art Collecting since 1945*, London: Scala Publishers, 2007, p. 19.

² SACHKO MACLEOD, Dianne, *Enchanted lives, enchanted objects. American Women Collectors and the Making of Culture. 1800-1940*, University of California Press, 2008.

³ BENJAMIN, Walter, *Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs*. En *Discursos Interrumpidos*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1994, p. 87-137.

⁴ POMIAN, Kryzrisztof, « Entre l'invisible et le visible: la collection », a *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris: Gallimard, 1987, pp. 15-59.

⁵ HAVEMEYER, Louisine, *Sixteen to Sixty. Memoirs of a Collector* (edited by Susan Alyson Stein with an introduction by Gary Tinterow), New York: Ursus Press, 1993.