

Las adquisiciones estatales de arte contemporáneo

María Dolores Jiménez Blanco

Tradicionalmente, el coleccionismo de arte contemporáneo ha constituido una asignatura pendiente en la política de bellas artes del Estado español. En realidad, cabe plantearse si es que, en primer lugar, ha existido tal política, puesto que la atención dedicada a las bellas artes por parte de la administración a lo largo de todo el siglo ha sido desigual y, en algunas épocas, tan rutinaria que casi se hacía inexistente.

El arte contemporáneo se ha desarrollado en España en media del más frío vacío social, lo que queda reflejado en una absoluta ausencia de mercado. Esta situación condenaba a los artistas a depender, de forma casi absoluta, de las adquisiciones del Estado, lo cual venía a empeorar aún más la situación, por tratarse de un Estado que, salvo en excepcionales ocasiones, mostró escaso interés por el apoyo real al arte contemporáneo, reduciendo su forma de ayuda a mecanismos tan viciados como las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que perpetuaban el arte más académico y eran extremadamente sensibles a cualquier forma de presión política.

Ante esta situación, las colecciones estatales sufrieron, desde 1894 y a lo largo de sucesivas décadas, un claro postergamiento que se hace muy evidente si tenemos en cuenta que, hasta muy recientemente, el Museo de Arte Contemporáneo estatal no ha contado con un presupuesto propio para adquisiciones. Los ingresos en sus colecciones dependían, mayoritariamente, de las medallas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, de donaciones, de cuestiones diplomáticas, o, en ocasiones, de la aprobación de la Dirección General para adquisiciones concretas propuestas por el museo.

Si fijamos nuestra atención en las últimas décadas, si comparamos los períodos anterior y posterior a 1975, podremos obtener significativas conclusiones acerca de los cambios sufridos en las actitudes de la Administración frente al arte contemporáneo, y más concretamente, a su coleccionismo. Para ello nos centraremos en la evolución de las colecciones de lo que hasta 1986 era el Museo Español de Arte Contemporáneo, para pasar después a ser Centro Nacional Reina Sofía y, desde 1989, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Pero antes de entrar en el análisis de las líneas generales de las adquisiciones de estos años, es importante destacar tres ideas:

– en primer lugar, en los últimos años se ha dado un incuestionable cambio en cuanto a la voluntad política de coleccionismo, que se ha traducido en un mayor presupuesto dedicado a adquisiciones, y en un notable incremento del número de obras que entran a formar parte de la colección. De hecho, según el departamento de registro del MNCARS, desde 1980 han entrado a formar parte de las colecciones más de 1800 obras;

– en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, se ha producido un cambio cualitativo en la vida del museo al otorgársele, en la Ley de Presupuestos Generales del Estado de 1990, personalidad jurídica propia, definiéndolo como Organismo Autónomo Administrativo. Ello tiene una importancia decisiva para el futuro de la institución por haber supuesto, a partir de 1991, su independencia presupuestaria;

– en tercer lugar, en la década de los noventa se ha producido también una importante diferencia en cuanto al contexto social del coleccionismo: han aparecido nuevas leyes que favorecen el coleccionismo a través de incentivos fiscales, y las grandes empresas se muestran receptivas a esta posibilidad, contribuyendo a las adquisiciones para centros públicos.

En los últimos años del franquismo, la primera cuestión destacable en este campo es la desatención al programa de adquisiciones en favor de acciones que redundasen en una mayor proyección exterior del museo, como las exposiciones o la construcción de un nuevo edificio. En efecto, en la primera mitad de la década de los setenta, el Museo de Arte Contemporáneo, entonces con sede en unos locales de la planta baja del edificio de la Biblioteca Nacional, desmonta sus salas permanentes para dar prioridad a su programa de exposiciones. La colección queda almacenada, y no parece que haya especial interés en su crecimiento. Significativamente, entre 1968 y 1975 el cargo de director del museo se simultaneará con el de Comisario General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Al mismo tiempo, el museo se prepara para la construcción de una nueva sede, que quedará inaugurada por el propio Franco en julio de 1975.

Esta situación pone de manifiesto dos hechos:

– comienza a tenerse conciencia de la importancia social del arte contemporáneo, que puede tener consecuencias políticas positivas: se da prioridad a las exposiciones porque pueden ofrecer una mejor imagen, inmediata y didáctica, de la administración cultural;

– continúa sin haber, por parte de la administración, ni voluntad ni criterio claro de colección para el museo dedicado por el Estado al arte español contemporáneo. De hecho, y hasta aquel momento, sólo puede decirse que ambas cosas existieran en dos etapas de la vida del museo: en la Segunda República, bajo la dirección de Juan de la Encina (1931-36), y coincidiendo con el tímido aperturismo cultural de los cincuenta, bajo la dirección de José Luis Fernández del Amo (1952-58).

El período comprendido entre 1968 y 1975 se caracterizó, en lo económico, por contar con una comparativamente mayor aportación económica del Estado para el museo. Sin embargo, en lugar de ser planificada y distribuida directamente por los directores del museo para atender las necesidades del centro en cuanto a adquisiciones o cualquier otro fin, la asignación del museo era destinada directamente por la Dirección General de Bellas Artes a la construcción del nuevo edificio que había de inaugurarse, con gran afán publicitario, en la Ciudad Universitaria. Las exposiciones, por otra parte, quedaban presupuestariamente a cargo de la Dirección General de Bellas Artes.

Así, para las adquisiciones, el Museo debió continuar pidiendo créditos extraordinarios concedidos, según su criterio, por la Dirección General, lo que en diversas ocasiones hizo fracasar interesantes intentos llevados a cabo en este sentido por la dirección del Museo, que ante la inminente inauguración de su nueva sede, deseaba poner fin a algunas de las más dolorosas ausencias de la colección. Así, en 1974, por ejemplo, no pudo cumplirse el compromiso adquirido con la galería *Louise Leiris* de comprar un *collage* de Juan Gris titulado *La Guitare* (1914) por no ser concedido el crédito extraordinario necesario («700.000 francos franceses nuevos»), y el museo continuó algunos años más con un grabado como única representación del artista. También se denegó el crédito para adquirir en 17.000.000 pts el lienzo *Femme dans la nuit*, del mismo autor, pagándose sólo el precio simbólico de *Mujer, pájaros y estrellas (Homenaje a Picasso)* (1970), que Joan Miró fijó en 100.000 pesetas, constituyendo, por tanto, casi una donación. Tampoco llegarían a buen término los compromisos adquiridos por la dirección el museo respecto a obras de Vasarely, Hartung, Luis Fernández, Max Ernst y Oscar Domínguez.

Sólo podía contarse, pues, con adquisiciones que estuviesen basadas en unas condiciones verdaderamente excepcionales, rozando el concepto de donación. A algo así se debe, por ejemplo, la entrada de un importante grupo de esculturas de Julio González, legadas por su hija Roberta al Estado español a condición de que éste abonase los gastos de fundición en bronce (70.000 francos franceses). Aun no tratándose de piezas en hierro,

este conjunto constituye una de las aportaciones a la colección más importantes del período. En las mismas condiciones –donación a condición de abonar su fundición en bronce– entró en el museo *El Gran Profeta*, de Pablo Gargallo.

Estos esfuerzos, de presupuesto mínimo, reflejaban el interés del museo por adquirir obras representativas de algunas de las figuras más relevantes de las vanguardias españolas. Pero ello no implicaba, desgraciadamente, continuidad ni planificación. De hecho, las colecciones del museo crecieron al mismo tiempo por otras vías, mucho menos discriminadas, como la simple adquisición en bloque, por parte de la Dirección General de Bellas Artes, de las obras presentes en la Exposición Nacional de 1972. En todo caso, además del carácter azaroso de toda la historia de la colección, este hecho vendría a demostrar un patrón de comportamiento que se ha venido repitiendo en la historia de la institución: la existencia de marcados impulsos compradores, de criterios desiguales, precediendo a las grandes presentaciones públicas de instalaciones de la colección en nuevas sedes: así ocurrió en los años 50, así volvió a ocurrir antes de 1975, y así ocurriría cuando se preparaba para 1991, la colección permanente ya en el Reina Sofía, que se presentaría finalmente en 1992.

De hecho, en los dos últimos casos, y con idéntico deseo de crear un centro de atención indiscutible que atrajera a masas de visitantes, se ha querido recurrir al más valioso talismán del arte del siglo XX: el *Guernica* de Picasso. Al igual que, en la actualidad, el cuadro es reclamado para el Museo Guggenheim de Bilbao invocando derechos morales del pueblo vasco que no ocultan sino una cuestión de expectativas de número de visitantes, el *Guernica* comenzó a verse, ya desde finales de 1968, como el futuro «corazón» de lo que debía de ser el proyectado MEAC. Como sabemos, el cuadro no viajó a Madrid hasta restablecida la democracia, en 1981. Y si no pudo llegar a la inauguración del museo en 1975, sí pudo, violentándose el deseo de Picasso respecto a su ubicación en el Museo del Prado, trasladarse al Reina Sofía en 1992, en medio de una gran polémica, para convertirse en el centro de su nueva colección permanente.

Volviendo a 1975, a los pocos meses de inaugurarse el museo, el fallecimiento del general Franco daría lugar a un proceso de transición hacia un régimen político de libertades que tendría un reflejo, tímido primero, más claro después, en la actitud del Estado hacia el coleccionismo de arte contemporáneo. Aún en medio de enormes limitaciones –políticas, económicas, de información–, y aún con la dependencia de créditos extraordinarios, comienza a tomarse en serio la cuestión de la colección estatal, como demuestra el gesto de la adquisición, en 1977, de *Guitarra delante del mar*, de Juan Gris, que acababa simbólicamente con décadas de pasividad ofi-