

Las galerías de Madrid en las dos últimas décadas

Si se limitaran a colgar cuadros y a venderlos, probablemente no se llamarían «galerías de arte». Y de hecho cuando es sólo eso lo que hacen, no se llaman así. Además, ni es un negocio tan sencillo, ni en muchos casos merece siquiera el nombre de negocio. Las galerías, desde sus orígenes heroicos, han servido como plataformas desde las que impulsar a ciertos artistas y ciertos movimientos. Y por otro lado, en muchas ocasiones, han acabado por convertirse en lugares de encuentro de un grupo no ya sólo de pintores y escultores, sino de creadores en el más amplio sentido del término. Ese papel de veletas sensibles al soplo del espíritu de su época hace posible, en cierto modo, poder trazar la historia artística de un período a partir de un mapa de sus galerías. De forma tentativa y necesariamente esquemática, me propongo hacerlo en estas páginas, en lo que se refiere a Madrid durante esta década y la anterior.

En los años ochenta se dan las condiciones para que el arte español y el internacional comiencen a conocerse mutuamente, gracias a una circunstancia política favorable y al arranque de un mercado artístico favorecido por la coyuntura económica, un mercado que al día de hoy presenta los síntomas de haber superado mal que bien la resaca que sucede a una orgía. ¿Cómo reflejan esta situación las galerías de arte? Algunos datos de un informe elaborado en 1995¹ demuestran que lo hacen fehacientemente. Hasta 1973 sólo existían el 13,6% de las 608 galerías existentes en nuestro país en 1995. Entre 1973 y 1992 se inaugura el 81%. Pero concretamente entre 1985 y 1992 lo hace nada menos que el 50% de las existentes tres años después. En lo que se refiere al reparto geográfico, en 1995, de las 608 galerías españolas, Madrid cuenta con 110, Barcelona con 100 y Valencia con 43. A distancia les siguen Sevilla con 13, y Bilbao y Zaragoza con 12 galerías respectivamente. Las estadísticas dan idea del auge atribuido al período a comentar, pero a ellas hay que añadir que la superioridad numérica del mercado artístico madrileño se ve reforzada por el hecho de que algunas de

¹ Potús, J. y Fernández D.: «El mercado del arte», en Mercado del arte y coleccionismo en España, Cuadernos ICO, Madrid, 1995.

sus galerías son, además, el epicentro de los cambios estéticos de esta época. Todo este preámbulo quiere apuntar a que la situación de las galerías madrileñas, hasta cierto punto, refleja e influye en el rumbo que toman las del Estado español en su conjunto.

La muerte de Juana Mordó en 1984 marca el lógico principio del declive de su galería, que aunque la sobrevivió varios años, cedió cada vez más su protagonismo en el escenario de la capital como lugar privilegiado para dar a conocer el arte de vanguardia. Su arriesgada apuesta por el informalismo desde mediados de los años sesenta no tendrá parangón con las que acometerá en los últimos tramos de su existencia. Otra galería que había desempeñado un papel esencial en los años siguientes a su fundación, en 1973, entraba en la década de los ochenta en una etapa más acomodaticia. Me refiero a Buades, que en un primer momento había expuesto a pintores como Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta o Herminio Molero, integrantes todos del grupo lanzado en 1967 por Juan Antonio Aguirre con el significativo título de Nueva Figuración Madrileña. Buades había aglutinado también a una serie de críticos como Ángel González, Juan Manuel Bonet, Quico Rivas o Patricio Bulnes, que formaban el núcleo central de las dos revistas que impulsó la galería: *Humo* y *Buades*, esta última diseñada por Diego Lara, y que publicó su último número en 1987. En los ochenta renueva su plantel con nuevos artistas, como Dis Berlín, Mateo Mas o César Fernández Arias. A mi juicio, sin embargo, la galería que por diferentes razones ostentó el liderazgo más claro en los primeros años de la década fue Vijande. En 1981 inauguró un espacio que por sus características representaba una novedad que era también un síntoma. Aunque se emplazaba en un barrio tradicionalmente poblado por galerías, su local era un garaje con su correspondiente rampa, cierre metálico y suelo de hormigón, al modo de los espacios más vanguardistas que desde hacía ya varios años se abrían en los países anglosajones. Se inauguró con una exposición de Las Costus que llevaba por título «El Chochonismo Ilustrado», que anunciaba lo que sería su trayectoria hasta su clausura en 1988. Vijande mantuvo una línea arriesgada, en la que hubo lugar tanto para el arte conceptual como para *performances* y *happenings* o exposiciones de fotografía. En ella se celebró, por ejemplo, la primera individual de Juan Muñoz. Su interés por el arte internacional hizo posible traer a mitos como Warhol (1982) y a artistas en aquel momento desconocidos en nuestro país, como Mapplethorpe (1984). Complementariamente, Vijande llegó a abrir una sucursal de su galería en Nueva York, con la intención de promocionar allí a los artistas españoles. La «seriedad» del proyecto no estuvo reñida con su disposición para acoger en la galería todo tipo de actividades, desde la presentación de Alaska a la proyección de la primera película en súper 8 de

Almodóvar. Eran los años del apogeo –brevísimo– de La Movidia, que tuvo en las galerías madrileñas uno de sus focos de efervescencia. La galería Moriarty había abierto su primera sede el mismo año que Vijande, funcionando también como librería y lugar de tertulias, y en ella se fraguó el proyecto de la revista *La Luna de Madrid*. En un emplazamiento más convencional a partir de 1984, acogió a artistas y diseñadores más o menos vinculados a esta publicación: Ceesepe, El Hortelano, José Luis Tirado, Alberto García Alix o Manuel Saiz. A su vez, Montenegro, cuya vida coincide exactamente con la década, fue otra de las galerías más identificadas con la generación de artistas entonces emergentes: Civera, Leiro o Uslé, entre otros. Pero quizá lo más significativo fue el hecho de que en 1986 inaugurara un espacio dedicado a montajes e instalaciones, una modalidad artística incipiente que arrasaría en los años posteriores. La importancia de Madrid se hace patente en el hecho de que, a lo largo de la década, galerías de otras ciudades abran aquí sucursales. Es el caso de Juana de Aizpuru (1983) y La Máquina Española (1990), procedentes de Sevilla, o de Fúcares (1987), originaria de Almagro (lo mismo haría la valenciana My Name's Lolita Art diez años después). En el caso de La Máquina se trataba también de acercar a la capital al grupo de pintores sevillanos ligados a la galería –Guillermo Paneque, Ricardo Cadenas y Pepe Espaliú, entre otros–, y con ellos la revista que era su portavoz, *Figura*, que se integró en *Arena*, una publicación impulsada por Borja Casani, José Luis Brea, Mar Villaespesa y Kevin Power. La Máquina tuvo una existencia muy breve, pues en 1991 su director, Pepe Cobo, acometió una fórmula insólita de intercambio artístico, asociándose con los norteamericanos Weber y Alexander para intercambiar a sus artistas respectivos –en esta labor de favorecer la circulación de nacionales y foráneos, Juana de Aizpuru había jugado un papel importante–. Galerías como Oliva Arauna o Marga Paz, que surgieron a mitad de la década, fueron por su parte de las primeras en atreverse a montar un tipo de exposiciones con escasas y escogidas piezas, y de larga duración, que mostraban la penetración en el ámbito nacional de las tendencias expositivas imperantes más allá de nuestras fronteras.

El panorama de la década de los noventa presenta diferencias notables respecto de la anterior. Se deben, por un lado, al cambio de tendencia que experimenta la economía española que, ya desde poco antes de 1992 se sospechaba iba a entrar en un período de recesión. Pero en el ámbito del comercio del arte se produce también una crisis específica, causada por el desinterés de los inversores en la adquisición de obras, inmediatamente después de un momento en que incluso los artistas más jóvenes –Barceló y Sicilia, por ejemplo– habían alcanzado cotizaciones reservadas con anterioridad sólo a primerísimas figuras. La consecuencia palpable de todo ello