



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

De las Segundas Vanguardias Artísticas a la Posmodernidad: el papel del galerista dentro del sistema del arte contemporáneo

Belén Martínez Gamero

Grau en Història de l'Art

Any acadèmic 2019-20

DNI de l'alumne: 43218083W

Treball tutelat per Maria Magdalena Cerdà Garriga

Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Galerista, galería, arte contemporáneo, posguerra, sistema del arte, siglo XX.

De las Segundas Vanguardias Artísticas a la Posmodernidad: el papel del galerista dentro del sistema del arte contemporáneo.

Resumen

El presente trabajo analiza la figura del galerista en el contexto de las Segundas Vanguardias históricas y la consolidación de su papel dentro del sistema del arte a partir de 1945 hasta la llegada de la posmodernidad. Para ello, se ha hecho una primera aproximación al sistema del arte contemporáneo y los agentes implicados. A continuación, el estudio se centra en las galerías de arte, considerando sus antecedentes en primer lugar, analizando la evolución desde el concepto de mecenas hasta el de galerista, y finalmente destacando las figuras más importantes de dicho periodo, tanto en Estados Unidos como en Europa, centrándose en Francia e Italia.

Palabras clave

Galerista, galería, arte contemporáneo, posguerra, sistema del arte, siglo XX

Summary

This study analyses the role of the gallery owner in the context of the Second Avant-gardes and their consolidation in the art system from 1945 up to the onset of postmodernism. For this purpose, an initial approximation to the Contemporary Art System and the agents involved was carried out. The study then focuses on art galleries, considering first their background and track record, analysing the development from patron and dealer to that of gallery owner, and finally highlighting the most important figures from that period, both in the United States and in Europe, focusing on France and Italy.

Keywords

Gallery owner, gallery, contemporary art, post-war, Art System, 20th Century

Índice de contenido

1. Presentación y objetivos.....	1
2. Metodología	3
3. Estado de la cuestión.....	5
4. Sistema y mercado: dos conceptos del arte contemporáneo.	8
5. Los agentes implicados en el sistema del arte contemporáneo.	11
6. La figura del galerista después de la Segunda Guerra Mundial.	16
6.1 Antecedentes históricos.	16
6.2. Mecenas, marchante, galerista: una evolución histórica.....	18
6.3. Principales representantes.....	22
6.3.1. Estados Unidos.....	22
6.3.2. Europa	27
7. Conclusiones	32
Bibliografía	35
Apéndice:	41

1. Presentación y objetivos

Este estudio pretende analizar la figura del galerista de arte contemporáneo desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta lo que se reconoce como posmodernidad. Dicha investigación se hará a partir de las causas que convierten su figura en una de las piezas fundamentales para el constante y dinámico desarrollo del sistema del arte contemporáneo.

Antes de presentar los objetivos del siguiente estudio, cabe justificar los límites cronológicos a los que se acota la información a tratar. El año 1945 está marcado por el fin de la Segunda Guerra Mundial y será el inicio de una nueva edad del arte conocida como las Segundas Vanguardias – abanderadas por el Expresionismo Abstracto con la figura de Jackson Pollock – por lo que se ha elegido dicha etapa como punto de partida de este trabajo. Aun así, se considerará de igual manera la primera mitad de la década de los cuarenta en los casos en los que sea necesario.¹ Por otro lado, el segundo límite cronológico se justifica con la llegada de la posmodernidad, si bien este es un concepto problemático, ya que hoy en día no se ha llegado a un consenso sobre dónde empieza y dónde acaba dicha etapa. Sin embargo, en lo que a las artes se refiere, algunos autores han conseguido trazar un punto de partida común entre los años setenta y ochenta del siglo XX. Ya en *Arte dal 1900*² se habla de dos posicionamientos de la posmodernidad – neoconservadora y postestructuralista – a partir de los movimientos anclados a las artes visuales y la filosofía que se desarrollaron a mediados de los setenta. Por su parte, el crítico de arte Arthur C. Danto³ posicionó la llegada de la posmodernidad en la época de los sesenta, con las primeras especulaciones sobre las diferencias entre *moderno* y *contemporáneo*, afirmando que no será hasta finales de los setenta y principios de los ochenta que se creará el término *posmoderno*, que dará respuesta a dichas cuestiones desarrolladas de manera sincrónica a los cambios sociales del momento. Esta hipótesis la

¹Abreviaturas utilizadas en el trabajo: s. p.= sin página; s. f. = sin fecha; apud = en la obra de; et al. = y otros; Ibid.= en el mismo lugar.

En ciertas ocasiones, las principales figuras del arte contemporáneo a partir de la Segunda Guerra Mundial empezarán sus pasos durante el desarrollo del conflicto bélico o incluso antes, como es el caso de Peggy Guggenheim, cuya primera galería se abrirá en Londres en el año 1938. Será en 1942, aun durante la guerra, que abrirá la galería *Art of This Century* en Nueva York. Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei* (Italia: Editoriale Laterza, 1999) 25.

² Hal Foster et al., *Arte dal 1900: Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo* (Bologna: Zanichelli, 2017) 49-50.

³ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte* (Barcelona: Paidós, 1999) 37-38.

defiende el doctor y profesor de la Universidad de Sevilla, Francisco José Lara,⁴ situando en los ochenta la «radicalización» de dicho concepto, sostenido por la teoría de la Transavanguardia de Achille Bonito Oliva.⁵ A partir de estas fuentes se ha podido afirmar que la posmodernidad empieza entre los años setenta y ochenta y, por tanto, justifica la cronología por la que se ha optado.

Los objetivos principales que se pretenden alcanzar en este trabajo son:

- Conocer la articulación del sistema del arte contemporáneo, teniendo en cuenta el funcionamiento del mercado y los agentes implicados.
- Reflexionar sobre la figura del galerista desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta los años ochenta, teniendo en cuenta sus antecedentes y la evolución del papel del mecenas hasta el de galerista.
- Profundizar en los galeristas más importantes en esas décadas y entender cuál fue el *modus operandi* de cada uno, teniendo en cuenta las situaciones diferentes que se dieron en Europa y en Estados Unidos después de la guerra.

Para ello, en primer lugar, es fundamental definir el concepto de *sistema del arte contemporáneo*, para así poder diferenciarlo de lo que se conoce como *mercado del arte contemporáneo*, ya que este estudio será abordado desde un punto de vista multidisciplinar y para ello se deben tener claras las diferencias entre ambos conceptos. Este particular enfoque no viene dado solo para no caer en una visión puramente económica de los movimientos de la producción artística en la segunda mitad del siglo XX, sino que también es necesario para explicar exhaustivamente los factores y agentes implicados – es decir, artistas, galeristas, críticos, marchantes y coleccionistas, entre otros – dentro de dicho sistema, y cuáles son las relaciones interpersonales que desarrollan esta compleja red, teniendo en cuenta los roles de cada uno de ellos, así como sus objetivos y funciones específicas a nivel social y protocolario. Dentro de este apartado, también se hablará de los diferentes niveles del mercado, ya que los agentes que hacen funcionar el sistema en lo que se refiere a la oferta de obras, varían en función del nivel del mercado en el que se encuentren. Así, se catalogarán los distintos actores dentro del nivel que les corresponda, llevando a cabo una de las partes básicas del contenido del presente estudio.

⁴ Francisco J. Lara Barranco, “En los ochenta la posmodernidad.” *Laboratorio de Arte*, n. 7 (Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 1994) 235-26.

⁵ Achille Bonito Oliva, entrevista *La Transavanguardia*, emitida el 7 de febrero de 2011, Art Media Studio Firenze, 1 vídeo. Acceso 2/3/2020 <<https://www.youtube.com/watch?v=Xm0Djq1ppGU>>

A continuación, se enfocará la atención en la figura del galerista como uno de los agentes principales de la cadena de funcionamiento del arte contemporáneo, cuyo papel en el mercado del arte hizo renacer este gran sector económico después de la Segunda Guerra Mundial, en la que se vieron implicadas una parte de las naciones del mundo y que tuvo un gran impacto a nivel político, económico y cultural. El continente europeo, lugar donde se habían desarrollado los principales movimientos de vanguardia durante la primera mitad del siglo XX, se vio seriamente afectado por las consecuencias de la guerra, provocando el éxodo de un gran número de población hacia los Estados Unidos, de entre la cual destacaban personajes consolidados del mundo de la cultura, como artistas, críticos o escritores, pero también figuras aún poco conocidas que, al llegar a Estados Unidos, forjarían las bases de lo que, dos décadas después, el crítico y comisario Lawrence Alloway⁶ definiría como sistema del arte contemporáneo. Cabe destacar que, para poder entender esta etapa, es necesario recurrir a los antecedentes y las principales figuras que hicieron prosperar un primer mercado de vanguardia. Así, se hablará de los marchantes que se desvincularon de las Academias e iniciaron el proceso de promoción y venta de manera privada e individual. Además, se establecerá la evolución histórica entre mecenas, coleccionista, marchante y galerista. Seguidamente, se destacarán los fundadores de las más notables galerías de Nueva York en los años inmediatos de la posguerra americana, y cuáles fueron las innovaciones que llevaron a cabo con su forma de trabajar. A su vez, se hablará de la situación que se dio en Europa, territorio que durante esa época se vio obligado a reconstruirse, y se hablará de las figuras que hicieron resurgir el sistema del arte europeo.

2. Metodología

Para llevar a cabo el siguiente trabajo, en primer lugar, se ha realizado una extensa consulta bibliográfica que ha permitido concretar la temática del estudio dentro de la línea de investigación propuesta previamente. Cabe decir que, dentro de esta primera cuestión, se ha presentado la dificultad de establecer los límites cronológicos entre los que se debe tratar el tema, dado que el mercado del arte tiene distintas etapas cuyas fronteras están, o muy marcadas por hechos históricos específicos, o bien desdibujadas por cambios graduales de la sociedad. A ello se le suma que el sistema del arte contemporáneo se hubiera originado décadas antes de su definición como concepto. Por estos motivos, la

⁶ Lawrence Alloway, "Network: The Art Work Described as a System." *Artforum*, vol. 11 n. 1 (1972) s.p.

bibliografía también ha sido el medio principal para definir el índice de contenidos del texto, para así poder clarificar en qué momento se empieza a abordar el tema – la década de los cuarenta, con la finalización de la Segunda Guerra Mundial – hasta los inicios de la posmodernidad en los años ochenta, sostenido por los autores anteriormente citados.⁷ Por ese motivo, se ha establecido una estructura temática que en primer lugar desarrolla cuestiones de carácter general, para dar contexto al estudio, y posteriormente avanza hacia aquellas más específicas.

Una vez establecida la temática y, por tanto, el título del trabajo, se han fijado los objetivos que deben resolverse durante el desarrollo del estudio. Para ello, dado que este es un trabajo principalmente bibliográfico, se ha llevado a cabo una amplia búsqueda de textos de diversa índole, tanto general como específica.

A partir de ahí, se ha realizado un estado de la cuestión, explicando de manera íntegra las fuentes consultadas y utilizadas. Por un lado, los grandes manuales de historia del arte – concretamente, los de arte contemporáneo – han sido útiles para establecer una visión general del tema, saber cuáles fueron los cambios que se produjeron a causa del conflicto bélico y nombrar a los artífices primordiales del nuevo sistema. Por otro lado, se han usado textos específicos enfocados hacia el mercado del arte, ya sea a nivel histórico o desde un punto de vista de su funcionamiento para profundizar en los aspectos que lo han requerido. Entre ellos destacan libros que analizan distintas temáticas, pero también se han utilizado tesis doctorales, artículos o fuentes audiovisuales tales como documentales o entrevistas grabadas, que en su mayoría han sido extraídos de Internet. Por tanto, las fuentes utilizadas son nacionales e internacionales, entre ellas italianas, francesas y anglosajonas. Aun así, este estudio también se ha servido de los depósitos de diversas bibliotecas, donde se ha consultado en las secciones de arte, economía o historia.

En lo que respecta a la búsqueda bibliográfica, la dificultad ha radicado en dos factores: primero, a causa de la amplitud del tema, se ha hecho un descarte de información que se debe mantener al margen a fin de no alejarse del tema principal, es decir, el galerista dentro del sistema del arte dentro de una cronología específica. En segundo lugar, se han consultado textos que abordan el tema desde un punto de vista económico y de análisis de mercado, en los cuales se encuentran términos que no están familiarizados con la historia del arte y resultan complejos para el desarrollo de ciertos puntos del presente estudio.

⁷ Véase las páginas 3-4.

En algunos casos en los que la explicación ha presentado mayor complejidad, se han utilizado mapas conceptuales o esquemas de elaboración propia que pueden encontrarse en el apéndice, con el fin de aclarar la información que pretende darse. En el mismo apartado se ha incluido una selección de fotografías con el fin de ilustrar espacios, figuras y épocas que se mencionan a lo largo del trabajo.

3. Estado de la cuestión

El siguiente estado de la cuestión pretende analizar las fuentes principales que han proporcionado la información a este estudio. Para cada uno de los apartados han sido necesarias fuentes de diversas procedencias y temáticas, ya que cada tema a tratar requería de datos que, en algunos casos, se han podido extraer de manuales de historia del arte o de historia contemporánea. Para otros se ha requerido la consulta de publicaciones específicas que han ayudado a concretar ciertos aspectos. Dichos estudios serán los que llevarán el peso de este desarrollo, ya que han sido el material fundamental para el hilo conductor desde lo más general a lo más concreto.

La primera referencia a la que se hace alusión es el libro *Il Sistema dell'Arte Contemporanea*⁸ del crítico de arte y comisario italiano Francesco Poli, el cual ha sido la base fundamental para este trabajo. En él, Poli hace un estudio detallado sobre el sistema del arte contemporáneo. Este libro ha permitido comprender su funcionamiento de forma íntegra y, a su vez, empezar a definir la figura del galerista a grandes trazos. Cabe destacar que Francesco Poli aborda el tema enfocándolo, mayoritariamente, hacia la situación que se dio en Italia⁹ en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, por lo que ha sido útil para considerar y comparar diversas localizaciones geográficas como núcleos principales del sistema.

La segunda referencia fundamental ha sido la publicación *La obra de arte como objeto de intercambio. Procesos y estructuras del mercado del arte*,¹⁰ del doctor en Historia del Arte Nacho Ruiz. En este libro se presentan los distintos componentes del sistema por los que la obra de arte transita desde el momento de su producción, un itinerario en el que se ven implicados distintos factores y circunstancias que Nacho Ruiz

⁸ Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*.

⁹ Muy distinta a la situación americana en lo que concierne a temas políticos, sociales y económicos, pero igual de significativa en lo que respecta al desarrollo del mercado artístico en las décadas posteriores a la Gran Guerra.

¹⁰ Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio. Procesos y estructuras del mercado del arte* (Madrid: Instituto Europeo de Diseño, 2013).

explica de forma detallada, considerando de nuevo América e Italia como focos principales, pero sin dejar de lado el caso hispano y francés.

Por otro lado, la doctora y profesora titular de la Universidad de Granada Amalia Belén Mazuecos en su tesis doctoral *Arte Contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*¹¹ habla de aquel tipo de arte que se desarrolla como estrategia en contra del mismo mercado artístico. Para desarrollar dicha hipótesis, Mazuecos presenta un apartado precedente en el que se encarga de desarrollar el actual funcionamiento del mercado del arte desde un punto de vista jurídico, en el que también revisa de manera general los tres principales agentes del sistema: artista, mediador – marchante o galerista – y compradores o coleccionistas. Por tanto, este texto ha sido útil para la acotación de actores implicados y las funciones de cada uno, desde un enfoque de carácter jurídico que aporta una nueva visión del tema a tratar.

Desde la perspectiva económica, la investigadora del Boston Consulting Group Alessia Zorloni presenta su publicación de 2013 *The Economics of Contemporary Art. Markets, Strategies, and Stardom*,¹² una de las más actuales con las que se ha tratado, cuyo objetivo es aplicar a la historia del arte el funcionamiento económico de las últimas décadas, teniendo en cuenta disciplinas actuales como el marketing, nuevas formas de coleccionismo o estrategias de mercado. Este texto ayuda a conocer la relación entre artistas, coleccionistas y galeristas.

Dentro de la misma línea se encuentra la investigación *Estrategias de distribución comercial en el mercado del arte*,¹³ por Isabel Montero Muradas, profesora del Departamento de Economía y Dirección de Empresas de la Universidad de La Laguna. Como el mismo título indica, en este estudio multidisciplinar la autora plantea estrategias de marketing y finanzas para el mercado del arte, desarrollado desde una perspectiva que puede ser útil para distintos campos de estudio, entre ellos, la historia del arte. En esta investigación se encuentran datos y gráficos que ayudan a comprender el funcionamiento de las galerías de arte o los artistas como distribuidores comerciales, añadiendo una perspectiva alternativa desde la que tratar la investigación.

¹¹ Amalia Belén Mazuecos Sánchez, *Arte Contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo* (tesis doctoral, Granada: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, 2008).

¹² Alessia Zorloni, *The Economics of Contemporary Art. Markets, Strategies, and Stardom* (Milan: Springer Ed., 2013).

¹³ Isabel Montero Muradas, *Estrategias de distribución comercial en el mercado del arte* (Islas Canarias: Caja Canarias, 2003).

Para el estudio de las figuras históricas que se han desarrollado en este trabajo se han utilizado diversas fuentes, entre las cuales podemos encontrar documentales, como es el caso de *Peggy Guggenheim: adicta al arte* de Lisa Immordino,¹⁴ como fuente de referencia para el desarrollo de dicha figura, o libros tales como *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una renovación artística* de Nathalie Heinich,¹⁵ o *El Galerista. Leo Castelli y su círculo*, de Annie Cohen-Solal.¹⁶ Este último, junto con el artículo de Peter Schjendahl¹⁷ han sido las principales fuentes para conocer la figura de Leo Castelli. Así mismo, para el desarrollo de la galerista Betty Parsons, la referencia primordial ha sido el artículo escrito por Brown, Meehan y Ashley.¹⁸ Otras publicaciones como *The French Collection: Art Dealer Yvon Lambert Opens Up His Home* de Christopher Bagley,¹⁹ *Il Mercante d'Arte Guido Le Noci* de Franco Presicci²⁰ o *La Tartaruga. Storia di una galleria* de Carlotta Sylos Calò²¹ han servido para desarrollar las personalidades que representaron el sector galerístico en la Europa de la posguerra. Para estos últimos, como el caso de Carlo Cardazzo²² o la galería de Jeanne Bucher Jaeger²³ se han utilizado las páginas web de sus respectivas galerías – aun existentes – como referencia principal para el desarrollo de estas figuras.

Finalmente, se han utilizado libros sobre arte contemporáneo con enfoques más generales para contextualizar la época y el desarrollo artístico de cada etapa, así como manuales de historia que aportan información sobre la situación social y política del momento histórico en el que se ha volcado la investigación. Entre ellos se puede destacar *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*,²⁴ un texto fundamental para la historia del arte contemporáneo que ha servido para trazar los límites cronológicos

¹⁴ Lisa Immordino, “Peggy Guggenheim: adicta al arte”, documental producido en 2015, 46:45, acceso 1/5/2020 <https://www.docuaniatv.com/biografias/peggy-guggenheim-adicta-al-arte>

¹⁵ Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una renovación artística* (Madrid: Casimiro Libros, 2017).

¹⁶ Annie Cohen-Solal, *El Galerista. Leo Castelli y su círculo* (Madrid: Turner Publications, 2011).

¹⁷ Peter Schjendahl, “Leo the Lion: How the Castelli gallery changed the art world.” *The New Yorker* (Nueva York: 7 de junio de 2010).

¹⁸ Kathleen Brown, et al., *A Finding Aid to the Betty Parsons Gallery Records and Personal Papers, circa 1920-1991, bulk 1946-1983* (Washington: Archives of American Art, 2010).

¹⁹ Christopher Bagley, “The French Collection: Art Dealer Yvon Lambert Opens Up His Home.” *W Magazine* (24 de marzo de 2016) s. p. Acceso 16/6/2020 <https://www.wmagazine.com/story/yvon-lambert>

²⁰ Franco Presicci, “Il Mercante d'Arte Guido Le Noci.” *Minerva News* (30 de noviembre de 2016) 1-4.

²¹ Carlotta Sylos Calò, “La Tartaruga. Storia di una galleria.” *Diozzopero* (7 de julio de 2018) s. p. Acceso 17/6/2020 <https://www.doppiozero.com/materiali/la-tartaruga-storia-di-una-galleria>

²² Galleria del Naviglio, “La Storia” s. p. Acceso 17/6/2020 <http://www.galleriadelnaviglio.com/>

²³ Jeanne Bucher Jaeger, “Jeanne Bucher 1925-1946. Founder”, s. p. Acceso 16/6/2020 <https://jeannebucherjaeger.com/>

²⁴ Hal Foster, et al., *Arte dal 1900*.

de este estudio y para conocer detalles sobre sucesos artísticos a lo largo del siglo XX. También debe mencionarse el libro *Después del fin del arte*²⁵ del crítico de arte Arthur C. Danto, el cual también ha ayudado a delimitar la cronología del trabajo, al igual que el artículo del profesor de la Universidad de Sevilla Francisco José Lara, *En los ochenta la posmodernidad*,²⁶ quien teoriza sobre la posmodernidad en las artes.

4. Sistema y mercado: dos conceptos del arte contemporáneo.

Antes de abordar el estudio del galerista dentro de los límites cronológicos asignados, cabe hacer una primera aproximación a aquello que se conoce como *sistema del arte contemporáneo*, para así comprender el contexto en el que las galerías de arte desarrollan sus funciones. Sin embargo, no se puede hablar de dicho sistema sin explicar qué es el mercado del arte contemporáneo, dado que son conceptos subordinados el uno al otro, en los que intervienen factores comunes que permiten el funcionamiento de ambos. Tan estrecha es su relación que Alessia Zorloni los describe de la misma manera:

[...] un clúster²⁷ de diferente valor e importancia, ofreciendo, para diferentes propósitos (con objetivos comerciales o culturales) y en estructuras apropiadas (galerías, casas de subastas, ferias, museos, fundaciones), bienes de lujo con un alto contenido simbólico que están diseñados para satisfacer una necesidad estética y cultural que el consumidor expresa como un uso alternativo de su poder económico.²⁸

Aun así, durante el siglo XX, desde la teoría económica se dio un debate sobre si la obra de arte se considera un bien económico y, por tanto, tendría lugar un mercado del arte, valorando matices como el valor estético o la antigüedad de la pieza. No será hasta 1983 que el crítico Achille Bonito Oliva dará una respuesta a tal paradigma, negando la existencia del mercado del arte, pero afirmando la existencia del «arte del mercado»,

²⁵ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*.

²⁶ Francisco J. Lara Barranco, “En los ochenta la posmodernidad”, 235-262.

²⁷ Tanto en la edición italiana como en la anglosajona, Zorloni utiliza la palabra *clúster* para referirse a un grupo cerrado de operadores que trabajan con un fin concreto.

²⁸ Alessia Zorloni, *The Economics Of Contemporary Art*, 23, 35 (traducción del autor). A partir de esta definición se puede afirmar que el mercado del arte contemporáneo no presenta el mismo funcionamiento que otros mercados o sistemas culturales, basada en la oferta y la demanda de bienes de consumo – en este caso considerados bienes de lujo – como un sistema equilibrado que pueda abordarse desde un punto de vista superficial, (Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio*, 26) sino que, para entenderlo en su totalidad, debe estudiarse teniendo en cuenta diferentes criterios, cuyas características son tan diferentes entre sí que llevan a hablar de distintos mercados o sistemas con poca interacción mutua, Alessia Zorloni, *The Economics Of Contemporary Art*, 36.

dando por hecho que el valor de la obra viene dado por los factores que se desarrollan a su alrededor – en el caso, sobre todo, del arte contemporáneo –, en particular por la firma de su autor, y no tanto por su valor propio.²⁹

Así pues, valorando que existe un mercado del arte con características propias y funcionamiento intrínseco, se podría segmentar desde criterios de carácter histórico, geográfico, cualitativo, distributivo, o desde las capacidades de adquisición de los coleccionistas.³⁰ Sin embargo, ajenas a este criterio, existen dos posibles formas de analizar el mercado del arte contemporáneo: por un lado, una segmentación horizontal, dividida en dos submercados y, por otro lado, una segmentación vertical en la que se pueden encontrar cuatro posibles mercados.³¹

La segmentación horizontal – o criterio distributivo, según el canon anterior – consiste en la división entre los agentes que apuestan por los nuevos valores artísticos, y aquellos que se encargan de la venta de valores reconocidos.³² Estas dos funciones representan el mercado primario y el mercado secundario. Por un lado, el mercado primario se encuentra en un primer nivel del itinerario que recorre la obra de arte una vez se pone en venta, a partir de la adquisición de esta por parte de las galerías que se encargan de organizar exposiciones y/u otros eventos a favor de la difusión del producto con el objetivo de incrementar su precio. Por otro lado, el mercado secundario atiende a las obras que ya han tenido uno o más propietarios, sector en el que juegan un papel significativo las casas de subastas.³³ Los precios que se aplican en el mercado primario son de difícil explicación, estando subordinados a los factores de la oferta y la demanda. En el mercado secundario, en cambio, responden a criterios más tradicionales y, por tanto, son más predecibles.³⁴

En cuanto a lo que se conoce como segmentación vertical del mercado, se divide en cuatro posibles mercados que dependen de la calidad de los productos que se ofrecen, los límites geográficos del mercado y el rango en el que oscilan los precios. En consecuencia, se puede hablar del mercado contemporáneo clásico, cuyas obras de arte circulan en el mercado secundario a nivel internacional y sus artistas son considerados «superestrellas» del arte contemporáneo; el mercado de vanguardia, ligado a los artistas

²⁹ Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio*, 35-36.

³⁰ Alessia Zorloni, *The Economics Of Contemporary Art*, 37. Conectado con esta segmentación de criterios, se clarificarán las estructuras de venta y, por ende, los tipos de galerías que pueden darse.

³¹ *Ibid.* 38.

³² Francesco Poli, *Il Sistema dell'arte contemporanea*, 58.

³³ Amalia B. Mazuecos, *Arte contextual*, 127.

³⁴ *Ibid.* 140.

que trabajan con las galerías de mayor categoría, cuyas obras de arte se mueven en el mercado primario ya que carecen de popularidad para moverse en el mercado secundario; el mercado alternativo, a nivel nacional, es el que se forma por artistas con una concepción estética más tradicional o moderada, que exponen en ferias de arte nacionales y en espacios públicos; por último, el «Junk Market»,³⁵ que ofrece productos sin marca, dejando de lado el sentido cultural y respondiendo únicamente a las necesidades comerciales de diseñadores y decoración de interiores.³⁶

Sin embargo, dentro de este proceso económico existen otros factores que tienen motivaciones ajenas al interés lucrativo – como el papel creador del artista, o el mismo interés humanístico de los agentes implicados – por lo que es abordado también desde la visión sociológica³⁷ y, por tanto, multidisciplinar. A partir de los matices que diferencian el mercado y el sistema del arte, se puede hacer una aproximación hacia este segundo término, cuya primera definición viene dada en 1972. Ese mismo año, los críticos de arte Lawrence Alloway en Estados Unidos y Achille Bonito Oliva en Italia, serán los pioneros en la definición del concepto «sistema del arte contemporáneo». Por un lado, Lawrence Alloway escribió el artículo “Network, The Art World described as a System” en la revista *Artforum*,³⁸ culminando sus estudios anteriores y afirmando, en primera instancia, que el valor artístico de una obra de arte no tiene por qué adecuarse a su valor económico, ya que “la valoración de la obra se rige por un entramado en el que intervienen [...] las estructuras mercantiles, los planteamientos críticos, los criterios museísticos, el coleccionismo o la promoción, ya que el arte es, también, un sistema público.”³⁹ Por otro lado, Achille Bonito Oliva publicaría en la revista *Domus* los textos en los que mencionaría el concepto «sistema del arte» por primera vez. Sin embargo, no será hasta los años noventa que se redefinen la figura del coleccionista y el papel de los museos, perfeccionando el concepto de «sistema del arte» ya acuñado anteriormente.⁴⁰ Así, finalmente Bonito Oliva lo definirá de la siguiente manera:

Una cadena que abarca al artista que crea, al crítico que opina, al galerista que expone, al coleccionista que invierte, al museo que concede la pátina histórica, a

³⁵ Se podría traducir como «mercado basura».

³⁶ Alessia Zorloni, *The Economics of Contemporary Art*, 38-42.

³⁷ Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio*, 21.

³⁸ Véase la página 5. Lawrence Alloway, “Network: The Art Work Described as a System”, s. p.

³⁹ Lawrence Alloway, *Network: Art and the Complex Present* (Michigan: UMI Research Press, 1984) 8 *apud*. Noemí M. Feo Rodríguez, “Achille Bonito Oliva y el sistema del arte: la teoría de turno y los museos de arte contemporáneo.” *Eikón Imago*, Vol. 8, n. 1, (Tenerife: Universidad de la Laguna, 2019) 130.

⁴⁰ *Ibid.* 131.

los medios de comunicación que divulgan y al público que contempla. Esta cadena desarrolla un valor artístico, una plusvalía, una idea de superación que transforma la identidad artística en identidad cultural. Ahí radica el sentido colectivo del arte contemporáneo, en el equilibrio, en la cadena.⁴¹

Gracias a estas definiciones y sus respectivas coincidencias, se puede afirmar que el sistema del arte contemporáneo responde a un funcionamiento en el que todos los factores son imprescindibles. Como el mecanismo de un reloj, todos se subordinan entre sí y permiten llevar a cabo sus distintas funciones en un orden complejo pero razonable. Así mismo, se puede afirmar que, aunque la función económica juega un papel importante, la parte social y humana tiene un gran peso para su desarrollo, ya que aportan la propiedad intelectual y simbólica⁴² que diferencia el sistema del arte contemporáneo de su mismo mercado y, a su vez, diferencia dicho mercado de cualquier otro que ofrezca un producto cultural diverso.

Mientras que el mercado⁴³ es un término que puede describirse con bastante precisión y estudiarse a partir de bases económicas sólidas, el sistema del arte responde a una definición que, si no puede catalogarse como abstracta, se puede decir que su interpretación es una tarea menos sencilla. Por ello, partiendo de las declaraciones de Alloway y Bonito Oliva, lo fundamental para conocer dicho sistema será entender las funciones de cada uno de los elementos que lo conforman.

5. Los agentes implicados en el sistema del arte contemporáneo.

A continuación, se definirán los elementos que intervienen en la articulación del sistema del arte contemporáneo con el propósito de entender el desarrollo de esta organización social y económica y de describir los ambientes en los que trabaja el que será el agente principal de este estudio, el galerista. Para facilitar dicha explicación, se han agrupado los agentes en función de su cometido. Así, quedarán cinco grupos: los agentes de producción (artista y producto artístico); organizaciones comerciales (casas de

⁴¹ Rubén Amón, entrevista “Achille Bonito Oliva: Arco es el revulsivo que necesitaba Italia.” *El Cultural*, (6 de febrero de 2000) s. p. Acceso 25/3/2020 <https://elcultural.com/Achille-Bonito-Oliva>

⁴² Alessia Zorloni, *The Economics of Contemporary Art*, 22.

⁴³ Sobre este tema ver también Achille Bonito Oliva, *Il mercato come opera d'arte* (Napoli: Edizioni Il Centro, 1984) s. p. Acceso 14/4/2020 <https://opcit.it/cms/?p=121>; Miguel Peraza, Josu Iturbe, *El arte del mercado del arte* (México D. F.: Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 1990).

subasta, ferias, galerías);⁴⁴ los agentes de demanda (coleccionistas, público); grandes exposiciones (museos); y finalmente la crítica. La extensión de este apartado podría ser de gran amplitud dado que es un tema que se puede abordar de múltiples maneras y del cual existe abundante bibliografía. Sin embargo, el presente trabajo se ceñirá a una definición de los factores que sustentan dicho sistema a partir de la información esencial, con el fin de proporcionar un marco contextual al tema específico del galerista que posteriormente será tratado.

En primer lugar, se hablará de los agentes de producción, en los que se encuentra el artista y su creación.⁴⁵ El producto artístico es la obra de arte, cuyo valor intrínseco viene dado por su carácter estético, así como simbólico o ideológico⁴⁶ combinado con su función económica, siendo esta un objeto de intercambio con valor puede ser útil como “inversión, bene rifugio o valore speculativo.”⁴⁷ Su coste viene dado por la unicidad de la obra de arte – o precio de monopolio – limitando su distribución a una sola pieza existente, cuyo precio vendrá determinado por la voluntad de adquisición del comprador en concreto.⁴⁸ Según las palabras de Francesco Poli, las obras de arte “aumentano il loro prezzo in misura direttamente proporzionale alla loro disponibilità sul mercato” y los criterios de «desiderabilità» en el mercado vienen dados por ser bienes simbólicos.⁴⁹ Dicha simbología se articula gracias a la figura de su creador, el artista. Mitchell y Kattunen proponen cuatro posibles definiciones a la figura del artista: primero, como una persona que se autoproclama artista; segundo, un artista como sujeto que produce material que puede crear interés en el ámbito crítico, en medios de comunicación y en el mercado, por lo que su elaboración se exhibirá con el fin de crear beneficio; tercero, a partir del consentimiento social dentro de un colectivo que le otorga derechos y deberes en calidad

⁴⁴ Según el criterio de Isabel Montero, los dos primeros podrían agruparse en una sola función, ya que valora los artistas y los galeristas como agentes de distribución comercial dentro del mercado del arte. La autora describe cuatro tipos de canales (directo, corto, largo o extralargo), cuyas variaciones dependen de las funciones que asumen sus mediadores. Isabel Montero, *Estrategias de distribución comercial*, 66 – 67.

⁴⁵ El producto artístico pasa a ser un factor más dentro del sistema en el momento en el que entra en el mercado secundario, desvinculándose completamente de su creador.

⁴⁶ Este valor viene dado, no solo por las características esenciales de la obra, sino por valores externos que se le pueden otorgar una vez ha entrado en el circuito mercantil. En muchos casos, este valor externo se le da el mismo prestigio de su poseedor. Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, 46.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ J. K. Galbraith, *Storia dell'economia* (Milán: Rizzoli, 1988) 123-127 *apud.* Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, 47.

de artista; por último, se definirá como artista aquel al que sus compañeros de profesión valoran como tal a partir de la cantidad y la calidad de su producción.⁵⁰

El artista y la obra están ampliamente ligados a las organizaciones comerciales que conforman la oferta en el mercado. En este segundo grupo se encuentran las casas de subastas, las ferias y las galerías.⁵¹ En primer lugar, las casas de subastas son organizaciones financieras que se manifiestan en forma de evento, cuyo desarrollo es la principal actividad del mercado secundario,⁵² siguiendo la regla en la cual no se pueden subastar obras con menos de dos años de antigüedad, a excepción de casos muy concretos y valorando a los artistas vivos como “impredicibles e inconvenientes”.⁵³ Las dos casas más importantes a nivel mundial son Sotheby’s⁵⁴ y Christie’s. Uno de los principales objetivos de cada subasta es alcanzar los precios más altos. Los movimientos de grandes sumas de dinero, así como el ambiente y la tensión de las subastas hacen de estas “un deporte-espectáculo de la alta sociedad”.⁵⁵ Por otro lado, las ferias forman parte del mercado primario, siendo grandes exposiciones temporales en las que participan galerías de alto rango con poder adquisitivo suficiente para alquilar el stand en feria, cuyos artistas se reconocen internacionalmente, sea de forma consolidada o emergente, llevando al galerista a un cierto nivel de reconocimiento en el sector.⁵⁶ A pesar de que esta sea la definición más convencional de feria de arte contemporáneo, existen otros tipos que dependen del modelo de galerías que exponen en ellas. Las galerías, por su parte, son instituciones privadas cuyo objetivo es la promoción y la venta de arte, generalmente a partir de exposiciones de acceso gratuito y de actos de divulgación como, en algunos casos, la realización de catálogos de las mismas exposiciones. Existe una dificultad para establecer cuántos tipos de galerías hay, ya que estas dependen en muchos casos del perfil de su representante. Sin embargo, los criterios de definición se podrían resumir en cinco

⁵⁰ Ritva Mitchell, Sari Karttunen, “Why and How to Define an Artist: Types of Definition and Their Implications for Empirical Research Results.” *Cultural Economic*, ed. de Rowse, R., Khake, A. (Berlín: Springer-Verlag, 1992) 175-185 *apud*. Isabel Montero, *Estrategias de distribución comercial*, 69-70.

⁵¹ Sobre este tema véase Pablo Noriega, Carles Sierra, “Subastas y sistemas multiagente.” *Inteligencia Artificial* 2, n. 6 (1 noviembre, 1998); Francisco Díez Martín, et al., “Criterios de selección ferial. Especial consideración a las ferias de arte.” *Estableciendo puentes en la economía global*, vol. 1 (Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. 2008) 1-15.

⁵² Francesco Poli, *Il Sistema dell’Arte Contemporanea*, 79. Esto quiere decir que las casas de subastas tratan con la obra y no con el artista.

⁵³ Sarah Thornton, *Siete días en el mundo del arte*, trad. Laura Wittner (Barcelona: Edhasa, 2010) 22-23

⁵⁴ Para más información véase Martin Gammon, “Why the Christie’s and Sotheby’s duopoly is impregnable.” *The Art Newspaper*, n. 306 (22 de noviembre de 2018) s. p. Acceso el 14/5/2020 <https://www.theartnewspaper.com/comment/why-the-christie-s-and-sotheby-s-duopoly-is-impregnable>

⁵⁵ Sarah Thornton, *Siete días en el mundo del arte*, 20-21.

⁵⁶ Francesco Poli, *Il Sistema dell’Arte Contemporanea*, 77.

puntos: elección de artistas representados; organización de funciones; acciones de divulgación de artistas y obra; perfil del galerista; relación de estos los factores de demanda.⁵⁷ Según estos principios, Carolina Díaz clasifica las galerías en cinco posibles tipos. El primero son aquellas internacionales a nivel mundial, las obras que exponen son de gran valor y sus artistas, vivos o no, están consolidados en el sistema, contribuyendo a crear la propia marca de la galería. Por otro lado, se habla de las galerías de gran importancia nacional, que tienen como objetivo crecer a nivel internacional. En tercer lugar, las de ámbito local trabajan con artistas menos consolidados, pero mantiene activo el mercado de un territorio acotado. Con estas se mencionan de las galerías emergentes, en cuarto lugar, que trabajan con artistas noveles y se caracterizan por su apertura a nuevas propuestas. Por último, existen otras galerías cuyo producto es de carácter decorativo o con cierto componente artesanal.⁵⁸

La disposición de la demanda (Figura 1)⁵⁹ la cual se puede dividir en dos grandes grupos. Por un lado, el público son aquellas personas que han adquirido un cierto nivel de culturalización en arte y asisten a eventos o instituciones con el fin de satisfacer sus intereses artísticos y culturales.⁶⁰ Por otro lado, el arte contemporáneo se valora más por voluntad de una parte del público de poseer la obra que consume⁶¹ que por naturaleza estética o cultural. Este segundo grupo, los consumidores, se agrupan en: los coleccionistas puros,⁶² cuyas característica fundamental se manifiesta en el objetivo de adquirir prestigio económico y social a partir de sus adquisiciones, camuflando este primer punto en la voluntad de obtener arte por “ragioni molto soggettive e il loro comportamento collezionistico in termini di passione disinteressata per la cultura, desiderio di soddisfazioni spirituali, bisogno di realizzarsi «creativamente» fuori dell’attività professionale”;⁶³ los inversores y especuladores, aquellos que tienen como principal objetivo adquirir la pieza por su cotización, siendo conscientes de su valor cultural y estético, aunque pueden estar de acuerdo o en desacuerdo con estos;⁶⁴ por

⁵⁷ Carolina Díaz, *La gestión de las galerías de arte* (Madrid: AECID, 2017) 49.

⁵⁸ *Ibid.* 50-51.

⁵⁹ Se ha establecido a partir de los criterios presentados por Amalia B. Mazuecos, *Arte contextual*, 148-159 y Francesco Poli, *Il Sistema dell’Arte Contemporanea*, 90-110.

⁶⁰ Amalia B. Mazuecos, *Arte Contextual*, 148.

⁶¹ Francesco Poli, *Il Sistema dell’Arte Contemporanea*, 90-91.

⁶² En los coleccionistas puros se diferencian dos tipos: aquellos que apuestan por artistas emergentes o nuevas modas, así como piezas de menor importancia (tipo A o coleccionistas menores) y aquellos que invierten en obras de artistas ya consagrados y firman contratos con importantes galerías. Francesco Poli, *Il Sistema dell’Arte Contemporanea*, 98-110; Amalia B. Mazuecos, *Arte Contextual*, 159.

⁶³ Francesco Poli, *Il Sistema dell’Arte Contemporanea*, 95.

⁶⁴ Amalia B. Mazuecos, *Arte contextual*, 157.

último, las colecciones empresariales, las cuales crean colecciones que les proporcionan un beneficio fiscal, y a su vez una mejora en la imagen corporativa gracias a la difusión cultural.⁶⁵

Por su parte, los museos de arte contemporáneo⁶⁶ son instituciones que empezaron a desarrollarse de manera gradual a principios de los años treinta del siglo pasado.⁶⁷ Las funciones que desarrollaban en un principio se fundamentan en darle una importancia histórica y un cierto carácter «sacro» a aquellas obras que se exponían en el museo.⁶⁸ Con el paso del tiempo, la tarea de historización ha sido subordinada a la de legitimación de nuevas tendencias y artistas emergentes, llegados al punto en el que los museos suponen un punto de apoyo para la carrera de artistas vivos, creándose así un hueco en el sistema del arte donde los museos son esenciales para su funcionamiento.⁶⁹ Dentro de esta situación, el papel que desempeña el director de museo y por tanto, la misma institución museal, tiene importancia en dos direcciones: en sentido económico y en sentido cultural.⁷⁰

El último de los factores fundamentales que influyen en este sistema es la crítica de arte⁷¹, que se puede definir como un género literario cuya función principal es evaluar la calidad de las obras de arte.⁷² Fue Bonito Oliva quien por primera vez otorgó protagonismo a la crítica dentro del sistema del arte, cuya función activa reestructura las relaciones de poder dentro del sistema, al contribuir en las modificaciones que se dan en la relación entre producción y consumidores,⁷³ ya que las opiniones de la crítica⁷⁴ influyen tanto en el incremento del valor de la obra, como en la voluntad de los coleccionistas por adquirirla.⁷⁵

⁶⁵ *Ibid.* 149.

⁶⁶ Sobre este tema véase Vicente David Almazán Tomás, Jesús Pedro Lorente Lorente (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003).

⁶⁷ Desde entonces sus funciones han ido mutando debido a los cambios que ha sufrido el sistema del arte, haciendo difícil generalizar sobre los objetivos de estos.

⁶⁸ Francesco Poli, *Il Sistema dell'Arte Contemporanea*, 133.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.* 134.

⁷¹ Sobre este tema véase Alma Barbosa Sánchez, “La valoración de la obra de arte.” *ASRI: Revista Investigación*, n. 10 (abril 2016).

⁷² James Elkins, “La crítica de arte, una definición.” *Infolio* (abril de 2017) 1.

⁷³ Noemí M. Feo Rodríguez, “Achille Bonito Oliva y el sistema del arte”, 131-132.

⁷⁴ Francesco Poli, *Il Sistema dell'Arte Contemporanea*, 152-153. Ya sea de profesionales de la escritura o figuras del sistema que participan en publicaciones como revistas, catálogos o monografías, en muchos casos por relaciones de amistad, como por los críticos especializados que tienen un papel significativo por desempeñar funciones académicas y profesionales evaluando producción artística dentro del sistema.

⁷⁵ Carolina Díaz, *La gestión de las galerías de arte*, 71.

6. La figura del galerista después de la Segunda Guerra Mundial.

El siguiente apartado abarca el tema principal del trabajo, la figura del galerista después de la Segunda Guerra Mundial, teniendo en cuenta distintos territorios geográficos que presentan diferentes rasgos de desarrollo, dependiendo de su situación después del conflicto bélico. Se ha considerado adecuado realizar dos apartados precedentes para una mejor comprensión de la figura del galerista: el primero abarcará las figuras históricas previas que marcaron los pasos clave para el auge del mercado del arte a partir de los años cuarenta; en el segundo se abordará la evolución histórica del concepto de galerista, pasando por el de mecenas, marchante y coleccionista, atendiendo cuestiones terminológicas.

6.1 Antecedentes históricos.

Antes de empezar por el contexto de la posguerra, cabe hacer una breve descripción de la situación en el mercado del arte de las décadas anteriores.⁷⁶ Para ello, será necesario destacar tres figuras claves que marcarán el modelo de referencia que más tarde se pondrá en práctica: Paul Durand Ruel, Ambroise Vollard y Daniel H. Kahnweiler.

Paul Durand Ruel (1831 – 1922), ya a finales del siglo XIX, desarrolló las bases de este nuevo sistema, innovando en tres ámbitos distintos: en la elección de artistas y movimientos, en las estrategias comerciales, y en la figura del marchante que él mismo representaba (Figura 2).⁷⁷ A lo largo de su vida tuvo diversos espacios expositivos entre Europa y América, lugares donde se dedicó a promover la pintura impresionista a partir de 1870. Durand Ruel se convertiría así en el galerista representante del movimiento Impresionista, pero sus innovaciones irían más allá. No solo apostó por un nuevo movimiento que no presentaba todavía un valor económico, sino que monopolizó las obras que los artistas impresionistas quisieran sacar al mercado.⁷⁸ Gracias a esto, llevó a cabo una nueva forma de exhibir arte con exposiciones individuales. Para su promoción, fundó diversas revistas artísticas de poca duración pero que sirvieron de gran apoyo para

⁷⁶ Cabe destacar que los antecedentes del mercado podrían remontarse hasta la antigua Roma. Sin embargo, por el tema tratado, aquí se limitará la cronología al periodo que abarca desde finales del siglo XIX hasta principios del XX.

⁷⁷ Francesco Poli, *Il Sistema dell'Arte Contemporanea*, 8.

⁷⁸ La monopolización de las obras de arte la llevó a cabo a través de la acumulación de obras en almacenes y la tramitación de contratos con los artistas, a pesar de que fueran de carácter informal. *Ibid.* 9.

su forma de trabajo innovadora.⁷⁹ Por último, posibilitó la entrada de los artistas y sus obras al mercado internacional.⁸⁰ Estos criterios comerciales que adoptó Durand Ruel serán las bases en las que se alzarán el futuro mercado del arte internacional.⁸¹

Por su parte, Ambroise Vollard (1866 – 1939) fue uno de los comerciantes y mecenas de arte más importantes de París en los años veinte del siglo pasado. Además, destacó por publicar libros ilustrados de sus artistas preferidos⁸² y dejar testimonio sobre su experiencia en *Souvenir d'un marchand de tableaux* (1936). En este libro, Vollard relata cómo desde muy joven estableció contacto con artistas. Con algunos de ellos llegó a tener una gran amistad, como en los casos de Renoir o Picasso, que le retratará múltiples veces. Con este último forjará una estrecha relación a partir de 1901, año en el que se llevó a cabo su primera exposición individual, organizada por Vollard,⁸³ siguiendo las pautas establecidas por Durand Ruel anteriormente. Dicho galerista destaca por no establecer contratos con los artistas con los que trabajaba – hecho que le diferencia de Durand Ruel – pero comprándole obras de manera directa. De esta forma, a modo de estrategia comercial, almacenaba una gran colección de obras de vanguardia con el objetivo de incrementar su precio⁸⁴ pero, de entre toda su colección, en su galería de Rue Lafitte en París únicamente exponía un solo cuadro, dejando guardadas todas las demás piezas.⁸⁵

En su libro, Vollard también habla de su discípulo alemán Daniel Henry Kahnweiler (1884 – 1979), conocido como el marchante del Cubismo. Él será quien refuerce las bases establecidas por Durand Ruel: en 1912 firma por primera vez contratos escritos con los artistas que representa, monopolizando así su producción. Además, él entrará directamente en el mercado internacional a partir de clientes con grandes fortunas interesados en las nuevas tendencias artísticas, pero también con intereses especulativos.⁸⁶ De entre sus acciones en el mundo del arte, destacó por las estrechas relaciones de amistad que mantenía con los artistas, ayudándoles a mantener una cierta

⁷⁹ Algunas de estas revistas son *L'art dans les deux mondes* (1891) y *La Revue internationale de l'art et de la curiosité* (1869). Raymonde Moulin, *Le marché de la Peinture en France* (París: Les Editions de Minuit, 1967) 29-31 *apud*. Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio*, 158.

⁸⁰ Francesco Poli, *Il Sistema dell'Arte Contemporanea*, 9.

⁸¹ *Ibid.* 10.

⁸² Francesco Poli, *Il Sistema dell'Arte Contemporanea*, 10.

⁸³ Concha Lomba, “El mecenazgo del siglo XX.” *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística: actas del XIV coloquio de Arte Aragonés*, coord. Javier Ibáñez (Zaragoza: Universidad de Zaragoza) 151.

⁸⁴ Francesco Poli, *Il Sistema dell'Arte Contemporanea*, 10.

⁸⁵ Amalia B. Mazuecos, *Arte contextual*, 139.

⁸⁶ *Ibid.* 11.

estabilidad económica con el objetivo de, entre otras cuestiones, asegurar el nacimiento de nuevos movimientos vanguardistas.⁸⁷ En su larga trayectoria, su papel como galerista se prolongará en la segunda mitad del siglo XX, por lo que posteriormente se volverá a mencionar como una figura significativa de dicho período.

Durante y después de la Primera Guerra Mundial continuarían su trayectoria, pero en el período de entreguerras la promoción artística se verá afectada negativamente. No será hasta después de la Segunda Guerra Mundial que el mercado artístico volverá a su auge, adoptando en primer término los criterios establecidos por Durand Ruel, Vollard y Kahnweiler. Sin embargo, cabe decir que aquello que diferencia a estos personajes de los que se hablará próximamente, es que en estos tres casos no se pone en duda su papel como mecenas, entendiéndose como aquella figura protectora de artistas para el estímulo y la promoción de las artes bajo sus propios gustos y criterios,⁸⁸ mientras que en los siguientes casos se puede hablar de una evolución de este concepto en funciones y representatividad, llegando así a lo que se conoce como galerista, pasando previamente por el concepto de marchante.

6.2. Mecenas, marchante, galerista: una evolución histórica.

Pero ¿cuáles son las diferencias entre mecenas, marchante y galerista?⁸⁹ (Figura 3) La dificultad de dichas definiciones radica en que los límites se desdibujan una vez que los tres conceptos se concentran en una misma figura dentro del sistema,⁹⁰ creando así una simbiosis entre un mecenazgo tardío y una actividad galerística incipiente.

Para empezar, debe mencionarse la diferencia entre las acciones de mecenazgo y patrocinio. Mientras que el mecenazgo se entiende como la actividad de una persona que aporta apoyo económico y material para asegurar el óptimo funcionamiento de la cultura de interés general, el patrocinio se caracteriza por proteger la producción – en este caso

⁸⁷ Kahnweiler se considera el gran promotor del Cubismo a partir de 1907, año en el que Pablo Picasso pintó *Las Señoritas de Avignon*. A parte de su estrecha relación con Picasso durante gran parte de su trayectoria, pintores como André Derain, Juan Gris o Georges Braque también confiaron en su persona para la difusión y venta de su obra. Concha Lomba, “El mecenazgo del siglo XX”, 152.

⁸⁸ Mariana Baranchuk, “Mecenazgo cultural: estado, poder y financiación de las exposiciones artísticas.” *Estudios de Sociología*, v. 12, n. 22 (Araraquara, 2007) 43-44.

⁸⁹ A esta lista podría añadirse el comisario o «curador», aquel que organiza exposiciones trabajando para una institución o de forma individual (free lance). Amalia B. Mazuecos, *Arte contextual*, 148. Sin embargo, se excluye de la lista dado que el comisario representa un oficio cuyo auge se ha dado en las últimas décadas por las nuevas necesidades del mundo del arte y, por tanto, se considera que en este caso no tiene cabida.

⁹⁰ Se puede apreciar en las figuras ya mencionadas, pero también en personajes que pusieron en marcha el sistema inmediatamente después del fin de la guerra, como sería Peggy Guggenheim o Leo Castelli, personajes inclasificables de los que se hablará posteriormente.

de carácter cultural – con el objetivo de obtener beneficios económicos.⁹¹ Con estas dos primeras definiciones se puede hacer una aproximación superficial a qué es un mecenas y qué es un marchante. Desde el Renacimiento se usa la palabra «mecenas»⁹² para referirse a aquellos que obtienen beneficios de las artes y la cultura a partir de la adquisición de obras que, en muchos casos, venían de artistas concretos a los que pretendía legitimar según el criterio subjetivo del propio mecenas.⁹³ A partir de estas acciones, a lo largo del siglo XX el papel del mecenas puede tener dos posibles bifurcaciones.⁹⁴

Por un lado, el mecenas continúa con su papel de comprador y legitimador de obras de arte con el fin de mantener el contacto con el mundo artístico coetáneo, siendo influenciado por el mismo sistema, consiguiendo un cierto estatus social a partir de sus posesiones artísticas y el contenido simbólico que albergan, y siendo partícipe del nacimiento y la consolidación de nuevos movimientos.⁹⁵ Bajo estas características se puede decir que el mecenas de los siglos anteriores se transforma en la figura del coleccionista en el siglo XX, moviéndose por sus gustos personales, o bien por el asesoramiento de otros agentes entendidos del sistema, como críticos u otros artistas.⁹⁶

Por otro lado, el mecenas puede adoptar funciones mercantiles con el objetivo de incrementar la cotización de la pieza que ha adquirido a la vez que promueve este producto a partir del valor de exclusividad⁹⁷ o monopolio, es decir, se basa en el patrocinio del artista que crea piezas únicas, aunque en muchos casos un marchante también pueda representar a un coleccionista de confianza. Aun así, la figura del marchante no tiene por qué surgir necesariamente de la del mecenas, ya que en ocasiones no se les considera agentes de interés cultural – al igual que a publicistas o editores⁹⁸ – sino de interés

⁹¹ Concha Lomba, “El mecenazgo del siglo XX”, 145.

⁹² La palabra «mecenas» proviene del nombre Cayo Cilnio Mecenas (78-8 aC), que durante el imperio de Augusto fue patricio y consejero del emperador, siendo también un gran impulsor de las artes y protector de poetas. Para más información véase Luis Felipe Solano Santos, “Patrocinio y mecenazgo: desde Cayo Cilnio Mecenas a nuestros días.” *Revista de Comunicación de la SEECI*, n. 3 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1999) 101-111.

⁹³ Mariana Baranchuk, “Mecenazgo cultural”, 43.

⁹⁴ La postura de William D. Grampp culpa a los historiadores de “no distinguir entre el mecenazgo y una transacción de mercado”, creando la duda sobre si el mecenas consumía las obras o extraía beneficio económico de ellas, William D. Grampp, *Arte, Inversión y Mecenazgo* (Barcelona: Editorial Ariel, 1991) 48. Por ese motivo, en este estudio se asume el criterio de las dos posibles vías que adopta el mecenazgo en el siglo XX.

⁹⁵ Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio*, 113.

⁹⁶ A modo de ejemplo, Peggy Guggenheim fue asesorada por Marcel Duchamp, Frederick Kiesler o Piet Mondrian. Lisa Immordino, “Peggy Guggenheim: adicta al arte”, 46:45.

⁹⁷ Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio*, 83.

⁹⁸ Amalia B. Mazuecos, *Arte contextual*, 45.

monetario. Tal y como afirma Nathalie Heinich, “el «marchante» tiene una connotación moleestamente mercantil, en un mundo dividido entre los valores opuestos del arte y del dinero.”⁹⁹ Ya en el siglo XVIII se habla del marchante como el mediador principal entre comprador y artista, encargado de normalizar los cambios que se dan en la práctica de mecenazgo.¹⁰⁰ Además, uno de los factores que caracterizan al marchante es el hecho de no disponer de un local, o que este no sea exclusivamente para la exposición de obras de arte.¹⁰¹ A partir de esta definición puede decirse que dicho comerciante participa de forma activa en el desarrollo del mercado del arte, manifestándose como un intermediario cuyas funciones serán precisadas por Durad Ruel en el siglo XIX.¹⁰²

Con esta situación de indefinición entre el mecenas y el marchante, el capitalismo incipiente en el que se forman estas figuras llega a su apogeo en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, alcanzando un punto de no retorno. Dentro de esta situación, el artista y la obra de arte se emancipan íntegramente de su visión anterior: el artista adopta una postura social de mayor prestigio que le otorga el derecho a reclamar mejoras en su posición económica, y el valor estético de la obra de arte se subordina al valor monetario de esta misma.¹⁰³ En este contexto, las estrategias comerciales que adoptaron los marchantes en décadas anteriores tienden a definirse a partir de la institucionalización del espacio expositivo, creando así las galerías de arte. Tal y como afirma Nacho Ruiz “en el caso de las galerías, [...] siempre ha existido un mercado del arte, pero nunca tuvo un efecto tan grande en la opinión pública, ni tanta importancia para el artista como en el siglo XX”.¹⁰⁴ Aparentemente, dichos espacios sobreponen el componente cultural al valor económico, ya que la apertura de un espacio cuya principal función es exponer obras de arte al público de manera gratuita contribuye a la difusión y certificación de sus artistas representados. Aun así, no se debe infravalorar su función económica, dado que el galerista cumple con la función de intermediario y “comerciante que negocia con bienes simbólicos”.¹⁰⁵

El galerista como tal, por tanto, aparece en Europa y Estados Unidos a partir de los años cuarenta, alcanzando en cuestión de una década la cima de la promoción artística y

⁹⁹ Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo*, 210.

¹⁰⁰ *Ibid.* 75.

¹⁰¹ *Ibid.* 139.

¹⁰² Véase la página 18. Algunas funciones que también caracterizan al marchante es la tasación de obras y los certificados de autenticidad. Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio*, 57.

¹⁰³ *Ibid.* 58.

¹⁰⁴ *Ibid.* 148.

¹⁰⁵ Amalia B. Mazuecos, *Arte contextual*, 135-136.

cultural, convirtiéndose en la principal competencia de los museos contemporáneos.¹⁰⁶ Aquello que caracteriza la figura del galerista y lo diferencia de los anteriores mecenas y marchantes, es la evolución y determinación de las características anteriormente desarrolladas. En consecuencia, los galeristas entran en unos parámetros profundamente definidos. Por un lado, son comerciales íntegros que creen en los productos que venden y se basan en la admiración de las obras de arte que disponen en su propia colección, cuya venta les permite seguir adquiriendo nueva mercancía. Pero, por otro lado, no se desvinculan de su papel de proveedor que ha desarrollado habilidades para los negocios y los aplica a los productos de valor simbólico que determinan sus propios gustos.¹⁰⁷ Todo ello sin dejar de lado la importante labor del mismo espacio expositivo. La galería, que aun sin dejar de ser un negocio, presenta particularidades que la dirigen hacia un desarrollo dinámico, cumpliendo con los requisitos que se le aplican al mismo galerista, y a su vez garantiza la calidad de la obra que expone y vende creando, en muchos casos, una marca propia para la galería.¹⁰⁸ Dentro de las características más abstractas que definen el trabajo de un galerista, también se encontrarían:

El «ojo» capaz de detectar antes que sus colegas al artista con futuro, y hábil a la hora de mantener buenas relaciones con sus «artistas» el mayor tiempo posible, incluso cuando éstos, gracias al éxito, tienen la opción de ir a otra parte. El galerista ideal también sabe esperar el tiempo necesario antes de que sus «muchachos» tengan compradores; sabe colocar anuncios en el lugar adecuado en las revistas que cuentan; sabe montar una exposición [...] y también sabe – a imagen y semejanza de sus artistas – renovarse.¹⁰⁹

Se puede afirmar que el galerista asume la herencia de sus antepasados, redefiniendo y perfeccionando las estrategias comerciales que se desarrollaron en un primer momento. Mientras que las dos primeras figuras – mecenas y marchante – están destinadas a evolucionar a causa de sus roles indefinidos dentro del sistema, el galerista es ya una entidad que hoy en día sigue desarrollándose dentro de los parámetros que se

¹⁰⁶ Véase la página 17. A partir de entonces, las funciones museales mutarán hacia una renovación de contenido en sus colecciones, ofreciendo un papel de promotor cultural muy cercano al de las galerías. Nathalie Heinich afirma “el museo es ahora el competidor inmediato de la galería, pero también es el aliado objetivo en la medida en que su aval aumenta el valor de las obras.” Annie Cohen-Solal, *El Galerista. Leo Castelli y su círculo*, 254-313 *apud.* Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo*, 226.

¹⁰⁷ Angela Vettese, *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo* (Valencia, 2002) 31 *apud.* Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio*, 147.

¹⁰⁸ Carolina Díaz, *La gestión de las galerías de arte*, 43.

¹⁰⁹ Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo*, 212.

establecieron en la segunda mitad del siglo XX. Aun así, cabe decir que cada galerista adopta sus propios medios de trabajo, ya que no deja de ser un trabajador autónomo que debe ingeniárselas para sacar beneficio de su negocio. Desde el momento en que se menciona la figura de galerista dentro del sistema, se está hablando de una personalidad que no solo tiene conocimientos sobre arte que le aportan criterio en sus acciones, sino que es consciente de su relevancia dentro del sistema del arte, identificándose a sí mismo como lo que es y convirtiéndose en una figura tan o más mediática que los mismos artistas, en muchas ocasiones a causa de sus personalidades excéntricas y su eterna pasión por el arte contemporáneo. A lo largo de su vida, Leo Castelli afirmará “no soy un marchante de arte. Soy un galerista”¹¹⁰ poniendo de manifiesto su autoconciencia y su propio valor dentro del sistema del arte contemporáneo, cuyo desarrollo estaba todavía en una edad temprana.

6.3. Principales representantes.

En los siguientes subapartados se presentarán las figuras que representan la actividad galerística desde los años cuarenta hasta los ochenta del siglo XX en Estados Unidos y Europa.¹¹¹ Para ello, se abordará el tema en orden cronológico, dándole prioridad a los cometidos y funciones de cada una de estas figuras y mencionando solo los hechos históricos imprescindibles.

6.3.1. Estados Unidos.

Por aquel entonces Estados Unidos y concretamente Nueva York, eran el punto neurálgico del arte contemporáneo de la posguerra, por su carácter vencedor y por la aplicación del capitalismo imperante. Muchos fueron los emprendedores que, con diversas motivaciones, decidieron abrir galerías en aquel momento. En este estudio se han elegido tres de ellos para evidenciar la evolución desde la posguerra inmediata hasta las décadas posteriores.

La americana Peggy Guggenheim (1898-1979) es la primera figura clave, ya que fue la pionera del sector galerístico en Estados Unidos, llevando consigo la experiencia del arte contemporáneo de su etapa en Europa. Se hablará de su trayectoria a partir de los factores que caracterizarán su paso por el sistema: en primer lugar, Peggy Guggenheim

¹¹⁰ Annie Cohen-Solal, *El Galerista. Leo Castelli y su círculo*, 20.

¹¹¹ La misma extensión del estudio limita la información a tratar, por ese motivo se hablará solo de aquellos galeristas cuyas acciones serán, a distintos niveles, decisivas.

apadrinó nuevos movimientos de vanguardia, tanto en Europa – haciendo hincapié en el Cubismo – como en Estados Unidos, donde fue la primera en acoger el Expresionismo Abstracto.¹¹² Piet Mondrian fue quien la persuadió a promover la obra de Jackson Pollock, idea por la que Guggenheim no se mostró muy convencida en un primer momento. De este hecho puede extraerse el segundo punto, ya que durante toda su trayectoria tendrá el apoyo y las opiniones de artistas de la talla de Marcel Duchamp,¹¹³ entre otros muchos.¹¹⁴ Gracias a esas relaciones profesionales y personales con los artistas y personajes del mundo de la cultura fue capaz de desarrollar un espíritu crítico que le ayudó a forjar una colección de gran calidad. En tercer lugar, además de su papel promotor, cumplió una función protectora muy importante, tanto de obras de arte como de artistas, ambos perseguidos por el régimen nazi.¹¹⁵ Para ello, al estallar la guerra en 1939 volvió a París¹¹⁶ con el objetivo de comprar obras – llegó a adquirir una pieza diaria, en parte motivada por la desesperación de los artistas –, formando así una colección inigualable que, dadas las circunstancias, habría obtenido por tan solo cuarenta mil dólares.¹¹⁷ En cuarto lugar, en 1941¹¹⁸ se traslada a Nueva York donde abriría su galería Art of This Century (Figura 4). En dicho espacio, Peggy Guggenheim promovió el arte de los europeos exiliados junto con los nuevos movimientos americanos, trazando la línea de partida del esplendor de las exposiciones de arte contemporáneo en Nueva York, pero también creando por primera vez un espacio dedicado únicamente a exposiciones de arte, cuyo diseño encargó a

¹¹² Francesco Poli, *Il Sistema dell'Arte Contemporanea*, 25.

¹¹³ Lisa Immordino, “Peggy Guggenheim: adicta al arte”, 25:24.

¹¹⁴ Entre los artistas, además de Duchamp, destacan Max Ernst o André Breton. Otras figuras del sistema – críticos, marchantes, galeristas – también influenciaron su trayectoria, entre ellos Howard Putzel o Herbert Read. *Ibid.* 54:11. Entre ellos, también se relacionará con el galerista italiano Carlo Cardazzo, del que se hablará posteriormente.

¹¹⁵ En 1937 se celebró en Mónaco la exposición *Arte Degenerado*, complementaria a la *Gran Exhibición de Arte Alemán*. *Arte Degenerado* mostraba el arte moderno – contemporáneo – con 650 obras judías y bolcheviques, todas piezas de vanguardia que fueron confiscadas por los nazis, quienes llegaron a robar un total de dieciséis mil obras de arte contemporáneo solo en ese mismo año. Dicha exposición tuvo cinco veces más asistencia que la *Gran Exhibición de Arte Alemán*. Hal Foster, et al., *Arte dal 1900*, 329-330.

¹¹⁶ Epicentro de la cultura y el arte europeo en la primera mitad del siglo XX.

¹¹⁷ De la misma manera, Sidney Janis (1896-1989) reunirá durante los años veinte y treinta una gran colección de arte europeo que más tarde expondrá en su galería de Nueva York, abierta en 1948. Junto a las primeras vanguardias también habrá artistas del Expresionismo Abstracto, y a partir de los años sesenta acogerá el movimiento Pop. Dentro del sistema también cumplirá la función de crítico de arte. Francesco Poli, *Il Sistema dell'Arte Contemporanea*, 24. Aun siendo una figura crucial en esos años, no se profundizará en su trayectoria dado que presenta un perfil similar al de Betty Parsons u otros, con algunos matices. Para más información véase Grace Glueck, “Sidney Janis, Trend-Setting Art Dealer, Dies at 93.” *New York Times*, Section D, n. 9 (Nueva York: 24 de noviembre 1989).

¹¹⁸ En ese momento, Norteamérica no tenía una gran cultura artística contemporánea y todo el arte norteamericano “cabía en una sola sala.” Carlo McCormick (escritor y crítico cultural), Lisa Immordino, “Peggy Guggenheim: adicta al arte”, 44:27.

Friedrich Kiesler.¹¹⁹ Por ese motivo, en quinto lugar, se puede decir que Peggy Guggenheim acercó el arte contemporáneo al público, dejando de lado el carácter elitista y cumpliendo la función de «creadora de realidades»,¹²⁰ hasta tal punto que su principal objetivo fue siempre el de abrir un museo de arte contemporáneo. Lleva a cabo su objetivo en 1947, año en el que cerró la galería y se trasladó a Venecia, donde fundó el museo Peggy Guggenheim Collection. Por último, se puede afirmar que Peggy Guggenheim siguió las instrucciones de sus predecesores europeos, siendo una mecenas cuya figura deriva en la de coleccionista, forjando las primeras bases de los galeristas de la segunda mitad de siglo. Ella misma afirmó que no vendía cuadros porque fuera marchante, sino porque necesitaba dinero para su galería, por lo que vendía las obras para seguir invirtiendo en arte.¹²¹

En esta lista de figuras importantes, el segundo lugar por orden cronológico lo ocupa Betty Parsons (1900 – 1982) (Figura 5), cuyos movimientos fueron claves desde sus inicios en el sistema. Parsons cumplía tres roles que convivían en sí misma – artista, coleccionista y galerista– los cuales tienen unos límites establecidos y, en este caso, no se desdibujan entre sí. Por un lado, su papel como artista¹²² fue el menos destacado, pero, aun así, le abrió camino en el sistema, ya que sus primeros contratos en galerías fueron como artista. Por otro lado, su papel como galerista fue gradual, ya que empezó trabajando para distintos espacios hasta que en 1940 adquirió más independencia profesional. En un primer momento adoptó el papel de comisaria en Wakefield Bookshop, donde pudo descubrir artistas emergentes de gran éxito. Estos artistas fueron los que más tarde la siguieron a la galería de Mortimer Brandt en 1944, que cerró dos años después. Fue entonces cuando Betty abrió por primera vez su propia galería, la Betty Parsons Gallery, cuya etapa dorada se dio entre 1947 y 1951. Parsons fue la heredera de Peggy Guggenheim en cuando a artistas se refiere ya que, cuando cerró Art of This Century, los

¹¹⁹ “No pasarás a la posmodernidad por tu colección, sino por el modo en que yo la presento al mundo”, *Ibid.* 49:22. Con esta afirmación, Friedrich Kiesler (1890-1965) hacía referencia al espacio interior que diseñó para la galería, creando una atmósfera a partir de elementos sonoros y visuales que creaban un espacio surrealista, haciendo que el mismo lugar expositivo fuera en sí una atracción para el público. Will Gombertz, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos* (Barcelona: Taurus, 2012) 297.

¹²⁰ Lisa Immordino, “Peggy Guggenheim: adicta al arte”, 50:27, puede relacionarse con su galería, cuyo espacio creaba una realidad alternativa.

¹²¹ *Ibid.* 1:07:21.

¹²² Fue en el Armory Show de 1913 donde una jovencísima Betty Parsons se queda maravillada con las obras que allí se exponen y decide adentrarse en el mundo del arte. En su larga trayectoria como artista, sus obras – mayormente abstractas – no se exponrán en su galería hasta después de su muerte, en la exposición *In Memoriam, Betty Parsons: Late Sculptures*. Kathleen Brown, et al., *A Finding Aid to the Betty Parsons Gallery Records and Personal Papers*, 4.

artistas más exitosos se afiliaron a la Betty Parsons Gallery.¹²³ A partir de aquí pueden mencionarse dos particularidades en su trabajo galerístico: la primera es que Parsons otorgaba total libertad a sus artistas representados para que organizaran ellos mismos sus exposiciones, hecho que convertía la exposición en un “artistic act of creation”.¹²⁴ Este punto podría relacionarse con el espacio galerístico de Art of This Century, ya que ambas galerías daban una relevancia no solo al arte, sino al lugar donde se exponía, la primera por el espacio galerístico en sí, y la segunda por facilitar la intervención de los propios artistas en él. La segunda particularidad es la forma paciente que Betty Parsons tenía de vender el producto de sus artistas, hecho que llevó a que algunos de ellos la abandonaran en 1951,¹²⁵ ya que “they wanted to be promoted to a larger audience and have their work sold at higher prices, but Parsons enjoyed discovering new artists and did not want to be restricted in this endeavour.”¹²⁶ Aun así, su trabajo galerístico duró hasta el final de su vida en 1982. En lo que a coleccionista se refiere, se sabe que reunió una gran colección privada. La mayoría de las obras eran de artistas que habían trabajado en su galería. En su cometido de promover el arte norteamericano, Betty Parsons concedió y donó parte de su colección a museos y organizaciones importantes.¹²⁷

Leo Castelli (1907-1999)¹²⁸ es la tercera y más significativa personalidad de esta lista, dado que en él culmina la figura del galerista americano de esa etapa. A partir de sus acciones se intentará captar la forma de actuar de Castelli y, sobre todo, su carácter, principal herramienta de su éxito. En primer lugar, podría decirse que en él confluyen las tres figuras de mecenas – en cuanto a coleccionista, junto a Ileana¹²⁹ –, marchante y galerista. Ya interesado por el mundo del arte y habiendo adquirido algunas piezas, su

¹²³ Jackson Pollock, Barnett Newman, Clyfford Still, Mark Rothko fueron cuatro de los artistas más importantes del momento, que firmaron contrato con la importante galería hasta 1951. *Ibid.* 3.

¹²⁴ “They were actively involved in a curatorial process and often hung their own shows. For these artists, the exhibition itself was an artistic act of creation.” *Ibid.*

¹²⁵ A modo de ejemplo, sobre Jackson Pollock, Cohen-Solal cuenta: “había firmado un contrato anual con una nueva galerista, Betty Parsons, pero la relación no tardó en naufragar: Parsons era demasiado pasiva, Pollock demasiado temperamental, y su exposición de diciembre de 1950 fue un fracaso de ventas”. Annie Cohen-Solal, *El Galerista. Leo Castelli y su círculo*, 280.

¹²⁶ Kathleen Brown, et al., *A Finding Aid to the Betty Parsons Gallery Records and Personal Papers*, 4.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Nacido en Italia, se casó con Ileana Shapira, cuya familia poseía una gran fortuna. Este hecho que le permitió viajar por Europa, donde empezó a interesarse por el arte del momento. Una vez establecido en Nueva York, entre 1946 y 1956 forjó su figura en entornos artísticos y creó contactos imprescindibles para su carrera futura. Su suegro, Mihai Shapira, contrató a Castelli en su negocio de textil durante esos años en Nueva York. Sin embargo, Leo Castelli se interesaba más por el arte que por su trabajo. Así, tanto él como Ileana – más tarde su exmujer – se convirtieron en figuras muy importantes en el sector galerístico, él en la ciudad americana y ella en París, hecho del que se hablará con posterioridad. Peter Schjendahl, “Leo the Lion”, 3-5.

¹²⁹ Alan Jones, *Leo Castelli: I testimoni* (Roma: Lit Edizioni, 2007), s. p.

primera intervención como marchante privado fue en 1947 a través de René Drouin¹³⁰ con el que abrió en 1939 la Galería René Drouin en París que duró solo dos meses, ya que cerró al estallar la guerra.¹³¹ Ese primer indicio de galerista no lo retomaría hasta más de diez años después. En ese período se trasladará a Nueva York y entrará en contacto con personajes que le abrirán las puertas del sistema. Pero ¿cuáles fueron las claves de su éxito? En primer lugar, gracias a su personalidad cautivadora entabló relaciones profesionales y personales con personajes de todo tipo, cuyas impresiones “are not incidental to his story. In a way, they are his story”.¹³² Sin ir más lejos, sus mentores fueron Marcel Duchamp, el director del MoMA Alfred Barr, el importante crítico Clement Greenberg, y el coleccionista y galerista Sidney Janis.¹³³ Igualmente entabló amistad con jóvenes artistas como los de la segunda generación del Expresionismo Abstracto, o los nuevos artistas Pop, como es el caso de Robert Rauschenberg o Jasper Johns (Figura 6), quien fue una revelación y en seguida le ofreció la primera exposición en la Leo Castelli Gallery, abierta a finales de 1957.¹³⁴ Por ello, sus relaciones no solo le abrieron muchas puertas, sino que forman parte de su legado, basado en la confianza de sus artistas y clientes, y en el triunfo profesional.¹³⁵ Así, en segundo lugar, se convertiría en el representante del Arte Pop, acogiendo también otras nuevas tendencias como el Minimalismo o el Arte Conceptual, siendo así el descubridor de artistas que pasarían a la posteridad como Joseph Kosuth, Donald Judd o Frank Stella.¹³⁶ Fue importante, en tercer lugar, la legitimación histórico-artística de los artistas que representaba y sus respectivas obras, no preocupándose tanto del precio como por quién compraba la obra, ya que su misma autoridad le permitía seleccionar sus compradores,¹³⁷ dado que a él le interesaba “the seduction not of pocketbooks but of hearts and minds”.¹³⁸ A pesar de ello, en cuarto lugar, el galerista no dejaba de ser un comerciante que llevaba un negocio porque “tenía

¹³⁰ Peter Schjendahl, “Leo the Lion”, 6.

¹³¹ Annie Cohen-Solal, *El Galerista. Leo Castelli y su círculo*, 182.

¹³² Peter Schjendahl, “Leo the Lion”, 3.

¹³³ *Ibid.* En 1950 Leo Castelli participará en una exposición en la galería de Janis, haciendo confluir el arte europeo de las primeras vanguardias con las segundas vanguardias americanas. A causa del éxito en ventas, Castelli quiso estrechar vínculos con Janis, pero éste se negó. Alan Jones, *Leo Castelli*, s. p.

¹³⁴ Por aquel entonces la única galería de calidad era la de Sidney Janis. Annie Cohen-Solal, *El Galerista. Leo Castelli y su círculo*, 305. Así Leo Castelli se convertiría en el representante de esta nueva corriente artística, a la que luego se sumarán figuras como Andy Warhol o Frank Stella en la abstracción geométrica.

¹³⁵ “Castelli’s web of influence allowed him to change the culture of art from the inside out.” Peter Schjendahl, “Leo the Lion”, 3.

¹³⁶ *Ibid.* 8.

¹³⁷ *Ibid.* 2.

¹³⁸ *Ibid.* 3.

que ganarse la vida, y no veía otra manera”.¹³⁹ Sus estrategias comerciales fueron brillantes y le llevaron a crear una red internacional de galerías, cuyas ventas le proporcionaban beneficios a partir del cobro de comisiones.¹⁴⁰

Después de diversos cambios de ubicación, el último local estuvo en SoHo en 1971. A partir de dicha etapa comenzará un cierto declive – extremadamente gradual – de su dedicación, dadas las nuevas estrategias de galeristas que se incorporaron al panorama neoyorkino, como la doble acción en el mercado primario y secundario.¹⁴¹ La galería cerraría sus puertas definitivamente en 1997, y Leo Castelli moriría dos años después a los noventa y un años, creando una leyenda y habiendo dedicado, al igual que Peggy Guggenheim y Betty Parsons – entre muchos otros – gran parte de su vida al arte.

6.3.2. Europa

Para analizar la figura del galerista en Europa, el estudio se centrará en los casos de Italia y Francia, lugares donde hubo mayor auge galerístico en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Esta situación se debió a sus contactos directos con Estados Unidos, en el caso de Francia, y al desarrollo de nuevos movimientos artísticos, en el caso italiano. A su vez, Alemania e Inglaterra serán mencionadas de una forma general dado que la entrada en el sistema después de la guerra no fue tan inmediato.

En Francia, todo lo que concierne al mercado artístico se concentra, como antes de la gran guerra, en París. La distribución de su desarrollo galerístico se divide en tres zonas: la Rond-Point des Champs Elysées, la Rive Gauche y el Marais. En la primera zona, lugar donde también se desarrolló el mercado del arte durante la primera mitad del siglo XX, se encuentra la galería Louis Leiris S.A. Aunque la galería lleve dicho nombre a partir del 1945, este espacio abrió sus puertas en 1920 de bajo el dominio de Daniel H. Kahnweiler, del que ya se ha hablado anteriormente.¹⁴² En 1942, a causa de la fuerte

¹³⁹ Annie Cohen-Solal, *El Galerista. Leo Castelli y su círculo*, 277.

¹⁴⁰ “Entre 1957 y 1990, los anales de la Castelli Gallery registran una sucesión de expansiones territoriales, alianzas estratégicas y grandes pactos, así como de disensiones y traiciones, seguidas (inevitablemente) por la negociación de un armisticio y la modificación del mapa.” *Ibid.* 445. En 1962 Ileana Sonnabend abre The Sonnabend Gallery en París, donde se expondrá el Pop Art americano gracias a la estrecha relación con la Leo Castelli Gallery. Peter Schjendahl, “Leo the Lion”, 2. En Turín, la Galleria Sperone (1964), de Gian Enzo Sperone también mantiene conexión con Leo Castelli para exponer Pop Art americano. Francesco Poli, *Il Sistema dell’Arte Contemporanea*, 43. Además de su contacto con galerías, también creó una extensa red de clientes elegidos “con tanto cuidado como a sus artistas”, ya que la autorización de Castelli para la compra de una obra otorgaba o confirmaba, automáticamente, el prestigio social del comprador. De entre los más importantes de encuentran los coleccionistas Panza di Buomo o Robert Scull. Annie Cohen-Solal, *El Galerista. Leo Castelli y su círculo*, 447-451.

¹⁴¹ *Ibid.* 9-10.

¹⁴² Véase página 18.

represión de régimen nazi hacia los judíos, Kahnweiler – que formaba parte de este colectivo – firmó un contrato mediante el cual Louise Leiris (Figura 7) pasaba a ser la dueña del espacio galerístico. La galería estuvo en activa hasta 1967 con la programación de Leiris, dándole prioridad a la figuración,¹⁴³ y con la constante y activa participación del fundador, cuya actividad dentro del sistema duró casi todo el siglo XX. A causa de su larga trayectoria, en él se concentran las tres palabras clave de la evolución: mecenas, marchante y galerista.¹⁴⁴ Tanto en su papel de galerista como de escritor,¹⁴⁵ Kahnweiler siempre demostró su disconformidad con la participación del Estado francés en grandes exposiciones dedicadas al arte contemporáneo tales como *documenta*,¹⁴⁶ ya que consideraba que el único fin de su interés es “evitar el error histórico de no haber apoyado la creación de vanguardia a finales del siglo XIX, por lo que siempre será criticado.”¹⁴⁷

Por otro lado, en la Rive Gauche se encuentra la galería de Jeanne Bucher Jaeger (1925 – 1946) (Figura 8). Este importante espacio se fundó en 1923 y acogió a los más importantes artistas de su tiempo, desde Man Ray, Mondrian, Pablo Picasso o Joan Miró. Al igual que Peggy Guggenheim, durante la guerra Jeanne Bucher fue la protectora de artistas perseguidos como Vasili Kandinsky o Jacques Lipchitz, y promotora de nuevas corrientes de abstracción de la mano de Nicolas de Staël o André Lansky. Al acabar la guerra volvió de Nueva York con obras de artistas americanos aún por descubrir, pero murió en 1946 dejando su legado en manos de Jean-François Jaeger, a partir de 1947.¹⁴⁸ Por su parte, Jean-François Jaeger trasladó la galería al Marais en los años sesenta, el tercer foco de efervescencia galerística en París, donde se encuentra actualmente. En sus exposiciones han pasado notables artistas como Jean Dubuffet o Nicolas de Stäel, en continuación a su relación con la fundadora. Podría decirse que Jean-François Bucher adquirió nuevos medios de difusión, gracias a su visión de negocios, su capacidad crítica

¹⁴³ Uno de los artistas que priman en las exposiciones de esta galería fue Pablo Picasso, quien expuso toda su obra gráfica en dicho espacio. Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio*, 164. Se sabe que la relación entre Kahnweiler y el artista malagueño solo se interrumpió los años en que Pablo Picasso decidió trabajar con Paul Rauschenberg, pero volvería con Kahnweiler después de la guerra y trabajarían juntos hasta el final de su trayectoria. Francesco Poli, *Il Sistema dell'Arte Contemporanea*, 11.

¹⁴⁴ Véase las páginas 18-19.

¹⁴⁵ A partir de 1945, Kahnweiler no solo ejerció como galerista, sino que publicó múltiples artículos y libros escritos durante su exilio. También dio conferencias tanto en territorio americano como europeo, difundiendo la historia del cubismo, dado que él era uno de los galeristas representantes de dicho movimiento. Centre Georges Pompidou, *Daniel-Henry Kahnweiler: marchand, éditeur, écrivain* (París: Centre Georges Pompidou, 1984) 154.

¹⁴⁶ La primera edición de *documenta* se celebró el año 1955 en Kassel, Alemania, y desde entonces ha sido una de las ferias de arte contemporáneo con más prestigio internacional. Para más información véase Pedro de Llano Neira, “Dokumenta, Documenta.” *Quintana*, n. 2 (2003) 319-323.

¹⁴⁷ Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio*, 164.

¹⁴⁸ Jeanne Bucher Jaeger, “Jeanne Bucher 1925-1946. Founder”, s. p.

y sus fuertes relaciones con agentes del sistema. Durante su dirección, la galería se ha consolidado como uno de los espacios más importantes de la capital francesa, no solo exponiendo y promoviendo la obra de grandes artistas, sino publicando catálogos que hoy en día se consideran libros de referencia, cediendo obras a grandes instituciones y exposiciones internacionales, así como conservando la fidelidad de coleccionistas y críticos de arte.¹⁴⁹ Después de cincuenta y siete años al mando, Jean-François Jaeger fue relegado por Véronique Jaeger en 2003.¹⁵⁰

También en el Marais se encontraba, desde 1966 hasta 2014, la galería de Yvon Lambert. En dicha figura se refleja el ejemplo – al igual que Peggy Guggenheim – de coleccionista que a su vez ejerce de galerista. En primer lugar, su importancia nace de la apuesta por los artistas americanos cuya obra todavía no había llegado a Europa. Mientras Ileana Sonnabend se encargó de las obras del Pop americano, él dirigió su promoción hacia el Minimalismo y el Arte Conceptual (Figura 9),¹⁵¹ siendo el primero en ofrecerle una exposición en París a artistas como Sol LeWitt, Richard Long o Jean Michel Basquiat, entre otros.¹⁵² Yvon Lambert es un claro ejemplo de galerista que se caracteriza, principalmente, por su personalidad. Mientras que una crítica en la revista *Le Monde* le definió como “rico, extraño y evasivo”, su amiga y poeta Etel Adnan lo califica de ser él mismo tanto en su faceta como comerciante de arte, como en la privacidad, con características intrínsecas en lo personal que también aplica a su trabajo.¹⁵³ A pesar de empezar con el negocio en el momento en el que abrir una galería era una especie de pasatiempo social,¹⁵⁴ su pasión por el arte empezó siendo muy joven, adquiriendo su primera obra con solo catorce años.¹⁵⁵

En lo que respecta a la situación italiana, se pueden considerar diversas galerías que fueron el lugar de nacimiento de distintos movimientos artísticos y, por tanto, los galeristas fueron también sus representantes y promotores.

La primera figura que debe mencionarse es Carlo Cardazzo (1908 – 1963). Una de las grandes particularidades que le representan es que en su posesión estaban diversos

¹⁴⁹ Jeanne Bucher Jaeger, “Jean-François Jaeger. Since 1947. President”, s. p. Acceso 16/6/2020 <https://jeannebucherjaeger.com/about/jean-francois-jaeger/>

¹⁵⁰ *Ibid.* s. p.

¹⁵¹ Christopher Bagley, “The French Collection” s. p.

¹⁵² Anne Morin, “Yvon Lambert, «Compré mi primera obra con catorce años».” *Tendencias del Mercado del Arte*, n. 58 (diciembre de 2012) s. p. Acceso 17/6/2020 <http://www.tendenciasdelarte.com/yvon-lambert>

¹⁵³ Christopher Bagley, “The French Collection”, s. p.

¹⁵⁴ *Ibid.* s. p.

¹⁵⁵ Anne Morin, “Yvon Lambert”, s. p.

espacios expositivos que funcionaban al mismo tiempo desde sus primeros pasos como galerista. El primero, la Galleria del Cavallino, fue abierta en Venecia en 1942, mientras que la Galleria del Naviglio se abrió en Milán en 1946, justo después de la guerra, augurando que una ciudad industrial como Milán pudiera ser un buen foco de promoción del arte contemporáneo italiano.¹⁵⁶ Con este tipo de elecciones, Carlo Cardazzo demostraba su perspicacia cultural y comercial. En 1953 abrió su tercer espacio en Roma, la Galleria Selecta. En los tres espacios se seguía una línea expositiva diversa, y las exposiciones no solían viajar de un espacio a otro, solo en algunas ocasiones excepcionales.¹⁵⁷ Mientras que la galería de Milán estaba más abierta al contexto internacional,¹⁵⁸ la Galleria Selecta acogió artistas italianos como los maestros del Novecento. Sin embargo, en la Galleria del Naviglio se expusieron grupos como el Young British Artists, y fue el núcleo de origen del movimiento *spazialista*.¹⁵⁹ Cabe destacar que la conexión con agentes nacionales e internacionales demostraba la red de contactos que tenía Carlo Cardazzo.¹⁶⁰ Hasta 1963, los proyectos galerísticos de Carlo Cardazzo siguieron creciendo y desarrollándose favorablemente. Sin embargo, el galerista murió ese mismo año, dejándole su legado a su hermano Renato Cardazzo, quien había sido su mano derecha desde sus inicios.¹⁶¹ Actualmente la galería sigue en manos de la familia Cardazzo.

El segundo ejemplo en Italia es Guido Le Noci (1904-1980). En 1943 empieza su trayectoria con la Galleria Borromi en Como, para más tarde trasladarla a Milán, donde entre 1954 y 1955 se renueva el nombre a Galleria Apollinaire.¹⁶² Su trabajo como galerista destaca por redescubrir movimientos como el Futurismo o la abstracción, pero también por apostar por nuevas corrientes, acogiendo artistas como Yves Klein o

¹⁵⁶ Galleria del Naviglio, "La Storia", s. p.

¹⁵⁷ Martin Hopkinson, "Carlo Cardazzo." *Print Quarterly* 27, no. 3 (2010) 340-341.

¹⁵⁸ Galleria del Cavallino acogió artistas del *action painting* americano, así como artistas franceses como Matisse, Braque y el movimiento *Informel*, y españoles, como Pablo Picasso.

¹⁵⁹ Dicho movimiento nació en la galería de Milán. Su artista representado Lucio Fontana escribió el Manifiesto del Spazialismo. *Ibid.* 341.

¹⁶⁰ De entre sus contactos más prestigiosos se encontraba la galerista Peggy Guggenheim, con quien mantuvo una estrecha relación profesional y personal. Luca Pietro Nicoletti, "Gualtieri di San Lazzaro e Carlo Cardazzo." *Commentari d'Arte*, n. 17 (2011) 78. De hecho, en su papel como editor publicó las memorias de Peggy Guggenheim, *Una collezionista ricorda*, el año 1956. Martin Hopkinson, "Carlo Cardazzo", 339.

¹⁶¹ Renato Cardazzo se ocupó de la Galleria del Cavallino cuando se inauguró la Galleria del Naviglio en Milán. Galleria del Naviglio, "La Storia" s. p.

¹⁶² Barbara Taccone, Teresa Spignoli, "Guido le Noci", *Verba Picta*, Università degli Studi Firenze, s. p. Acceso 17/6/2020 <http://www.verbapicta.it/dati/editori/le-noci>

realizando la primera exposición de los Nouveaux Réalistes.¹⁶³ Además, aparte de galerista también fue editor en publicaciones sobre Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo o Guillaume Apollinaire.¹⁶⁴ Durante su trayectoria llevó a cabo numerosos proyectos de gran éxito. Entre 1953 y 1961 estuvo en el cargo de Secretario del Premio Lissone,¹⁶⁵ cuyo prestigio se elevó al ámbito internacional gracias a las relaciones que Guido Le Noci estableció con *Jeune École* de París.¹⁶⁶ Aquellos más cercanos a Guido Le Noci definen su figura como un gran descubridor de los movimientos más arriesgados, apostando siempre por la novedad y acertando en sus elecciones vanguardistas. Su personalidad carismática y activa le llevó a ser uno de los protagonistas de la actividad cultural de Milán en su época.¹⁶⁷

Finalmente, la tercera figura italiana es Plinio de Martiis (1920-2004), que, entre sus múltiples facetas, tales como abogado, empresario o fotógrafo, destaca la de uno de los galeristas más importantes de la posguerra. En 1954 se inaugura en Roma la Galería La Tartaruga, en un primer espacio que más tarde se trasladó a la Piazza del Popolo, en 1963¹⁶⁸ hasta 1968, cuando se desplazó a un tercer espacio hasta 1969. Desde 1957, la galería de Plinio de Martiis expuso obras de artistas internacionales, tanto del Expresionismo Abstracto – gracias a su relación directa con Leo Castelli¹⁶⁹ – del Nouveau Réalisme y del informalismo europeo. Siguiendo la línea de discurso que se ha adoptado para hablar de las galerías italianas, nuevamente La Tartaruga responde al espacio expositivo como núcleo de un movimiento, en este caso de los artistas de Piazza del Popolo (Figura 10).¹⁷⁰ La agitación del arte italiano de posguerra se refleja en dicha galería durante los años cincuenta y sesenta, años en los que se dio el debate entre abstracción o figuración, a lo que Plinio de Martiis declaró que la abstracción – como descubrimiento de materiales y de lo informe – convivía con la figuración con influencia de Renato Guttuso.¹⁷¹ Durante su trayectoria, De Martiis llevó a cabo numerosos proyectos de éxito, como el Premio La Tartaruga, con motivo de la Biennial de Venecia

¹⁶³ En 1960 Pierre Restany, crítico asociado a la Galleria Apollinaire, publica el primer manifiesto del grupo. *Ibid.* s. p.

¹⁶⁴ Franco Presicci, “Il Mercante d’Arte Guido Le Noci”, 3.

¹⁶⁵ Premio otorgado por el Museo d’Arte Contemporanea di Lissone.

¹⁶⁶ Museo di Lissone, “Archive, Volume 5: Guido Le Noci”, Comune di Lissone. s. p. Acceso 17/6/2020 <https://www.comune.lissone.mb.it/ARCHIVE-VOLUME-5-GUIDO-LE-NOCI>

¹⁶⁷ Franco Presicci, “Il Mercante d’Arte Guido Le Noci”, 2.

¹⁶⁸ Sharon Hecker, Marin Sullivan (ed.), *Postwar Italian Art History Today* (USA: Bloomsbury Publishing, 2018) 114.

¹⁶⁹ Francesco Poli, *Il Sistema dell’Arte Contemporanea*, 42.

¹⁷⁰ De entre los que destacan Tano Festa, Mario Schifano o Cesare Tacchi.

¹⁷¹ Carlotta Sylos Calò, “La Tartaruga. Storia di una galleria”, s. p.

de 1964, o el ciclo de exposiciones diarias en 1968 que durante tres semanas fueron comisariadas por él mismo con motivo del cierre del espacio en Piazza del Popolo.¹⁷² Además, al igual que Betty Parsons,¹⁷³ Plinio de Martiis dejó un legado artístico, en este caso fotográfico, que actualmente sirve como testimonio documental de las figuras artísticas y los eventos que fueron parte de La Tartaruga durante sus años de mayor esplendor.¹⁷⁴

El auge de las galerías en Alemania y Reino Unido llegará posteriormente. Las primeras galerías alemanas se abrirán de forma muy dispersa en las ciudades que formaban parte del bloque Occidental, tales como Berlín, Múnich o Düsseldorf, pero el sistema del arte contemporáneo alemán no tendrá gran cabida hasta finales del siglo XX, cuando pequeñas ciudades como Mönchengladbach, Hanover o Karlsruhe se dedicarán a promover artistas emergentes.¹⁷⁵ En el caso de Reino Unido, Londres será el principal foco del arte británico gracias a la efervescencia cultural dada por el denominado Swinging London¹⁷⁶ y los procesos de gentrificación de barrios como Hoxton, comparado con el SoHo neoyorkino.¹⁷⁷ Sin embargo, no será hasta los años noventa que Londres se convertirá en una de las capitales del sistema del arte contemporáneo gracias al surgimiento del grupo Young British Art de la mano de Charles Saatchi, con artistas como Victoria Miro, Damien Hirst o Tracey Emin.

7. Conclusiones

Una vez desarrollados los distintos apartados, se presentan una serie de conclusiones a partir de las ideas principales del discurso, poniendo de manifiesto que se han alcanzado los objetivos establecidos.

Se puede afirmar que el mercado y el sistema del arte contemporáneo están subordinados el uno al otro. Sin embargo, mientras el mercado del arte responde a unos criterios sólidos y limitados según el funcionamiento de la economía, el sistema del arte

¹⁷² *Ibid.* s. p.

¹⁷³ Véase páginas 25-26.

¹⁷⁴ Carlotta Sylos Calò, “La Tartaruga. Storia di una galleria”, s. p.

¹⁷⁵ Roman Kräussl, “The German Art Market.” *SSRN Papers*, (Amsterdam: University Amsterdam, mayo 2007) 6.

¹⁷⁶ Dicha revolución cultural se caracteriza por novedades en el mundo de la moda tales como el uso de la minifalda o la influencia de la modelo Twiggy; en el arte, con el Pop Art; o la música, de la mano del rock psicodélico. Para más información véase Simon Rycroft, *Swinging City: A Cultural Geography of London, 1950-1974* (Farnham: Ashgate, 2011).

¹⁷⁷ Para más información véase Andrew Harris, “Art and gentrification: pursuing the urban pastoral in Hoxton, London.” *Transactions of the Institute of British Geographers NS*, n. 37 (London: Department of Geography, UCL Urban Laboratory, 2012).

debe tratarse no solo desde la visión económica, sino desde una perspectiva sociológica, cultural e incluso filosófica. La dificultad para definir el sistema del arte contemporáneo radica tanto en las ambigüedades que existen a la hora de determinar las funciones de cada uno de sus agentes, como en las complejas relaciones que se establecen entre ellos. Así, se crea una red en constante desarrollo, cuyas novedades van ligadas tanto a las nuevas formas de mercado como a las innovaciones artísticas.

A nivel histórico, la figura de galerista tiene sus antecedentes en Paul Durand Ruel, Ambroise Vollard y Daniel Henry Kahnweiler. Estas tres figuras marcan el inicio de la evolución del galerista, desde el mecenas, el marchante y el coleccionista, y serán la base de las funciones y los objetivos del galerista. Entre ellas destacan el cambio de criterio a la hora de adquirir arte, las innovaciones en las relaciones con los artistas o las primeras aproximaciones al espacio expositivo. En la figura del galerista, dichas características han evolucionado hasta consolidarse como método de trabajo. Por un lado, es un comerciante con habilidades para los negocios; por otro, poseen una personalidad crítica fundamental para la elección de su colección y para las relaciones profesionales y personales que puedan beneficiar sus acciones. Estas dos características los llevarán, en muchos casos, a ser figuras cuya relevancia mediática es igual o superior a la de los artistas que representan. Todo ello se reduce a un solo hecho: el galerista es consciente del papel fundamental que cumple dentro del sistema del arte contemporáneo.

Tanto en Europa como en Estados Unidos, la euforia del fin de la guerra provocó un gran auge en el sector galerístico. Las diferencias entre ambos territorios dependen de las consecuencias que se dieron en cada uno. Mientras que Estados Unidos representa el foco central del arte contemporáneo de posguerra de la mano de Leo Castelli, Peggy Guggenheim y Betty Parsons, en Europa – concretamente en Francia e Italia – se dieron proyectos nuevos o existentes cuya repercusión será menor que en el caso americano. Sin embargo, las acciones de ambos serán claves para el progreso galerístico y para la consolidación del mismo sistema. Dichas acciones se llevaron a cabo gracias a figuras como Daniel Henri Kahnweiler – de nuevo –, Jean Bucher, Jean-François Jaeger o Yvon Lambert, en el caso francés, y Carlo Cardazzo, Guido Le Noci y Plinio de Martiis en Italia. Aunque algunas de las primeras vanguardias seguían vigentes, las galerías americanas y europeas apadrinaron nuevos movimientos de vanguardia que nacieron, se consolidaron y murieron en ellas mismas. Los galeristas se nutrieron de la opinión y los consejos de agentes que presentaban distintos perfiles dentro del sistema, desarrollando así espíritus críticos que les permitieron llevar a cabo otros proyectos más allá de sus

galerías. Así, sus acciones y su misma personalidad los llevaron a ser agentes culturales de gran influencia social en ambos territorios. Algunos de ellos reunieron grandes colecciones personales que hoy en día pueden visitarse en pequeños y grandes museos. Otros, incluso, desarrollaron una importante faceta artística.

Aunque desde entonces se hayan dado numerosos cambios significativos, la figura del galerista, consolidada después de la Segunda Guerra Mundial estableció unos rasgos intrínsecos que se han conservado hasta ahora, convirtiéndose en uno de los agentes más relevantes en el sistema y en el mercado del arte. Mientras que las funciones de gestión y dirección galerísticas han ido mutando con el paso del tiempo, la relevancia de la personalidad del galerista sigue intacta a pesar de las nuevas corrientes artísticas y de las nuevas formas de mercado.

Por último, a modo de reflexión cabe destacar otra posible diferencia entre «mercado» y «sistema». El mercado puede catalogarse como estructura cerrada en la que se entra a partir de la compraventa de arte y, para ello, se necesita poder adquisitivo o contactos con artistas y galerías. Sin embargo, se puede plantear la pregunta: ¿es el sistema del arte contemporáneo tan hermético como el mercado? Con el proceso de culturización social, se ha ido creando un público que no solo asiste a museos o exposiciones, sino que es activo en la lectura de revistas y artículos académicos o divulgativos, e incluso da su opinión en redes sociales – en lo que concierne a la época actual – sobre obras que suponen una revolución o, en algunos casos, un escándalo. Diversos ejemplos serían la venta de la obra *Comediante* (2019) de Maurizio Cattelan, la autodestrucción en plena subasta de *Niña con globo* (2018) de Banksy o incluso el hito que resultó la limpieza por error de la obra *¿Dónde vamos a bailar esta noche?* (2015) de Sara Goldschmied y Eleonora Chiari en el Museo de Bolzano. Yendo más allá, con la crisis del Covid-19 algunas ferias de arte han tenido que ser celebradas de manera online, obligando a las galerías a cambiar sus estrategias de venta. Como resultado, cualquier persona con acceso a Internet podía “asistir” de forma gratuita a ferias de arte que normalmente cobran entrada, ver sus catálogos y puede que, incluso, incentivar el consumo de arte de manera presencial en museos y galerías, una vez pasada la crisis. Quizás, gracias a estos hechos el sistema del arte contemporáneo no sea tan elitista e impenetrable como el mercado, ya que sus límites pueden mostrarse más dilatados y permitan que, en su justa medida, todos tengamos la oportunidad de ser agentes del sistema del arte contemporáneo.

Bibliografía

- ALLOWEY, Lawrence, “Network: The Art Work Described as a System.” *Artforum*, vol. 11 n. 1 (septiembre 1972) [en línea 21/3/2020] <https://www.artforum.com/print/197207/network-the-art-world-described-as-a-system-33673>
- ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David, LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003 [en línea] https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=EPzxWffwMLsC&oi=fnd&pg=PA109&dq=los+museos+de+arte+contemporaneo&ots=QfzLwFhFZh&sig=Fuke_K6tmxBP1JQ8PSFkpeE6Ytk&redir_esc=y#v=onepage&q=los%20museos%20de%20arte%20contemporaneo&f=false
- AMÓN, Rubén, “Achille Bonito Oliva: Arco es el revulsivo que necesitaba Italia.” *El Cultural* (6 de febrero de 2000): s. p. [en línea 25/3/2020] <https://elcultural.com/Achille-Bonito-Oliva>
- BAGLEY, Christopher, “The French Collection: Art Dealer Yvon Lambert Opens Up His Home.” *W Magazine*, (24 de marzo de 2016): s. p. [en línea 16/6/2020] <https://www.wmagazine.com/story/yvon-lambert-art-dealer-collection/>
- BARANCHUK, Mariana, “Mecenazgo cultural: estado, poder y financiación de las exposiciones artísticas.” *Estudios de Sociología*, v. 12, n. 22 (Araraquara, 2007): 43-61 [en línea 1/5/2020] <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/348/212>
- BARBOSA SÁNCHEZ, Alma, “La valoración de la obra de arte.” *ASRI: Revista Investigación*, n. 10 (abril 2016): s. p. [en línea 11/6/2020] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5410554>
- BONITO OLIVA, Achille, “La Transavanguardia”. Vídeo de Art Media Studio Firenze. 7 de febrero de 2011. [en línea 11/4/2020] <https://www.youtube.com/watch?v=Xm0Djq1ppGU>
- “Il mercato come opera d’arte.” *Op. Cit. Selezione della critica d’arte contemporanea*, n. 57 (mayo de 1984): s. p. [en línea 14/4/2020] <https://opcit.it/cms/?p=121>
- BROWN, Kathleen, MEEHAN, Jennifer, ASHLEY, Stephanie, *A Finding Aid to the Betty Parsons Gallery Records and Personal Papers, circa 1920-1991, bulk 1946-1983*. Washington: Archives of American Art, 2010 [en línea 12/5/20]

<https://www.aaa.si.edu/collections/betty-parsons-gallery-records-and-personal-papers-7211>

CENTRE GEORGES POMPIDOU, *Daniel-Henry Kahnweiler: marchand, éditeur, écrivain*, París: Centre Georges Pompidou, 1984.

COHEN-SOLAL, Annie, *El Galerista. Leo Castelli y su círculo*. Madrid: Turner Publications, 2011.

DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.

DÍAZ AMUNARRIZ, Carolina, *La gestión de las galerías de arte*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional Para el Desarrollo (AECID), 2017 [en línea 13/4/2020] <https://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/Publicaciones%20AECID/La%20gesti%C3%B3n%20de%20las%20galer%C3%ADas%20de%20arte.pdf>

DÍEZ MARTIN, Francisco, BLANCO GONZÁLEZ, Alicia, PRADO ROMÁN, Alberto, “Criterios de selección ferial. Especial consideración a las ferias de arte.” *Estableciendo puentes en la economía global*, vol. 1. (Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. 2008): 1-41 [en línea 16/6/2020] <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2712326.pdf>

ELKINS, James, “La crítica de arte, una definición.” *Infolio* (abril de 2017): 1-8 [en línea 23/4/2020] <http://www.infolio.es/articulos/elkins/critica.pdf>

FEO RODRÍGUEZ, Noemí María, “Achille Bonito Oliva y el sistema del arte: la teoría di turno y los museos de arte contemporáneo.” *Eikón Imago*, n. 14 (2019): 129-148 [en línea 6/5/2020] <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/322/pdf>

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., JOSELIT, David, *Arte dal 1900: Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*. Bologna: Zanichelli, 2017.

GALLERIA DEL NAVIGLIO, “La Storia”, s. p. [en línea 17/6/2020] <http://www.galleriadelnaviglio.com/la%20storia.htm>

GAMMON, Martin, “Why the Christie’s and Sotheby’s duopoly is impregnable.” *The Art Newspaper*, n. 306 (22 de noviembre de 2018): s. p. [en línea 14/5/2020] <https://www.theartnewspaper.com/comment/why-the-christie-s-and-sotheby-s-duopoly-is-impregnable>

GLUECK, Grace, “Sidney Janis, Trend-Setting Art Dealer, Dies at 93.” *New York Times*, Section D (24 de noviembre 1989): 8 [en línea 17/5/2020]

<https://www.nytimes.com/1989/11/24/obituaries/sidney-janis-trend-setting-art-dealer-dies-at-93.html>

GRAMPP, William D., *Arte, Inversión y Mecenazgo*. Barcelona: Editorial Ariel, 1991.

GOMBERTZ, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Barcelona: Taurus, 2012.

HARRIS, Andrew, "Art and gentrification: pursuing the urban pastoral in Hoxton, London." *Transactions of the Institute of British Geographers NS* n. 37, London: Department of Geography, UCL Urban Laboratory (2012): 226-241 [en línea 10/6/2020] https://rgs-ibg.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.1475-5661.2011.00465.x?casa_token=NtjRH_8E1iwAAAAA:7cW4x_7-KJitFhwOe_G8JBXMEYCH7ZUu0qrVKc-UdvMLBb3UPEPMKnYpJ0nmVfGM9-4zAUT_rgXe8o

HECKER, Sharon, SULLIVEN, Marin (ed.), *Postwar Italian Art History Today, USA*: Bloomsbury Publishing, 2018 [en línea 17/6/2020] <https://books.google.es/books?id=Vt9aDwAAQBAJ&pg=PA114&lpg=PA114&dq=plinio+de+martiis&source=bl&ots=bbekGa2i6S&sig=ACfU3U2jShpUrfCORZJptABZkhAmVtL45A&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewiW85S07oTqAhXpQkEAHUQrBcI4ChDoATAMegQICRAB#v=onepage&q=plinio%20de%20martiis&f=false>

HEINICH, Nathalie, *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una renovación artística*. Madrid: Casimiro Libros, 2017.

HOPKINSON, Martin, "Carlo Cardazzo." *Print Quarterly* 27, no. 3 (2010): 339-41 [en línea 19/6/2020] https://www.jstor.org/stable/43746992?seq=1#metadata_info_tab_contents

IMMORDINO, Lisa, "Peggy Guggenheim: adicta al arte", documental producido en 2015, 1:35:17 [en línea 1/5/2020] https://www.documaniatv.com/biografias/peggy-guggenheim-adicta-al-arte-video_2a44df56d.html

JEANNE BUCHER JAEGER, "Jean-François Jaeger. Since 1947. President", s. p. [en línea 16/6/2020] <https://jeannebucherjaeger.com/about/jean-francois-jaeger/>

JEANNE BUCHER JAEGER, "Jeanne Bucher 1925-1946. Founder", s. p. [en línea 16/6/2020] <https://jeannebucherjaeger.com/about/jeanne-bucher/>

JONES, Alan, *Leo Castelli: I testimoni*. Roma: Lit Edizioni, 2007 [en línea 18/5/2020] <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=4EEQBQAAQBAJ&oi=fnd&pg=>

[PT35&dq=%22leo+castelli%22&ots=hiO0b32j0v&sig=rhh8Ap5kcYJHaQltTXcMWjSnq3Q&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=986299)

KRÄUSSL, Roman, “The German Art Market.” *SSRN Papers*, Amsterdam: University Amsterdam (mayo 2007): 1-18 [en línea 1/6/2020] https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=986299

LARA BARRANCO, Francisco José, “En los ochenta la posmodernidad.” *Laboratorio de Arte*, n. 7 (1994): 235-262 [en línea 25/3/2020] <http://institucional.us.es/revistas/arte/07/13%20lara.pdf>

LLANO NEIRA, Pedro de, “Dokumenta, Documenta.” *Quintana*, n. 2 (2003) 319-323 [en línea 22/6/2020] https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/6326/pg_321-326_quintana2.pdf?sequence=1

LOMBA SERRANO, Concha, “El mecenazgo del siglo XX.” *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística: actas del XIV coloquio de Arte Aragónés*, coord. Javier Ibáñez. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, (s. f.): 143-168 [en línea 1/5/2020] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6567838>

MAZUECOS SÁNCHEZ, Amalia Belén, *Arte Contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, 2008 [en línea 20/4/2020] <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/1850/17378862.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

MORIN, Anne, “Yvon Lambert, «Compré mi primera obra con catorce años».” *Tendencias del Mercado del Arte*, n. 58 (diciembre de 2012): s. p. [en línea 17/6/2020] <http://www.tendenciasdelarte.com/yvon-lambert-compre-mi-primer-obra-con-catorce-anos/>

MONTERO MURADAS, Isabel, *Estrategias de distribución comercial en el mercado del arte*. Islas Canarias: Caja Canarias, 2003.

MUSEO DI LISSONE, “Archive, Volume 5: Guido Le Noci”, Comune di Lissone. s. p. [en línea 17/6/2020] <https://www.comune.lissone.mb.it/ARCHIVE-VOLUME-5-GUIDO-LE-NOCI>

NICOLETTI, Luca Pietro, “Gualtieri di San Lazzaro e Carlo Cardazzo.” *Commentari d’Arte*, n. 17 (2011): 77-85 [en línea 17/6/2020] <https://air.unimi.it/handle/2434/156777?mode=full.6#.Xuvh-UUzY2w>

- NORIEGA, Pablo, SIERRA, Carles, “Subastas y sistemas multiagente.” *Inteligencia Artificial* 2, n. 6 (1 noviembre de 1998): 68-84 [en línea 11/6/2020] https://www.researchgate.net/publication/220071617_Subastas_y_Sistemas_Multiagente
- PERAZA, Miguel, ITURBE, Josu, *El arte del mercado del arte*. México D. F.: Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 1990 [en línea 28/5/2020] https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=NKVml4WXR-cC&oi=fnd&pg=PA5&dq=el+arte+del+mercado+en+arte+miguel+peraza+pdf&ots=zhLpGchPI8&sig=NDyz2TzqUpFMlfacKQ8z73UFRm4&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- PRESICCI, Franco, “Il Mercante d’Arte Guido Le Noci.” *Minerva News* (30 de noviembre de 2016): 1-4 [en línea 17/6/2020] <http://minervanewscrispiano.blogspot.com/2016/11/il-grande-mercante-darte-guido-le-noci.html>
- POLI, Francesco, *Il sistema dell’arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*. Bari: Editoriale Laterza, 1999.
- RUIZ, Nacho, *La obra de arte como objeto de intercambio. Procesos y estructuras del mercado del arte*. Madrid: Instituto Europeo de Diseño, 2013 [en línea 19/4/2020] https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=t2pYYs5REvEC&oi=fnd&pg=PA1982&dq=figura+del+artista+en+el+mercado&ots=jTW8SKnhPD&sig=Mc9N_wz0RZyOItf0me8DVGtRIxE&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- RYCROFT, Simon, *Swinging City: A Cultural Geography of London, 1950-1974*, Farnham: Ashgate, 2011 [en línea 6/6/2020] https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=NZwoEerXrY8C&oi=fnd&pg=PA1&dq=swinging+london+art&ots=Qb5rBybPXt&sig=DcZNUjKvivi5nPvPWqHOQ04p6Jx8&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- SCHJENDAHL, Peter, “Leo the Lion: How the Castelli gallery changed the art world.” *The New Yorker*. Nueva York (7 de junio de 2010): 1-11 [en línea 18/5/2020] <https://www.newyorker.com/magazine/2010/06/07/leo-the-lion>
- SYLOS CALÒ, Carlotta, “La Tartaruga. Storia di una galleria” en *Diozzopero* (7 de julio de 2018): s. p. [en línea 17/6/2020] <https://www.doppiozero.com/materiali/la-tartaruga-storia-di-una-galleria>
- SOLANO SANTOS, Luis Felipe, “Patrocinio y mecenazgo: desde Cayo Cilnio Mecenas a nuestros días.” *Revista de Comunicación de la SEECI*, n. 3, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, (1999): 101-111 [en línea 6/6/2020] <http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/262>

TACCONE, Barbara, SPIGNOLI, Teresa, “Guido le Noci.” *Verba Picta*, Università degli Studi Firenze, (s. f.): s. p. [en línea 17/6/2020]
<http://www.verbapicta.it/dati/editori/le-noci>

THORNTON, Sarah, *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa, 2010.

ZORLONI, Alessia, *The Economics of Contemporary Art. Markets, Strategies, and Stardom*. Milan: Springer Ed., 2013.

Apéndice:

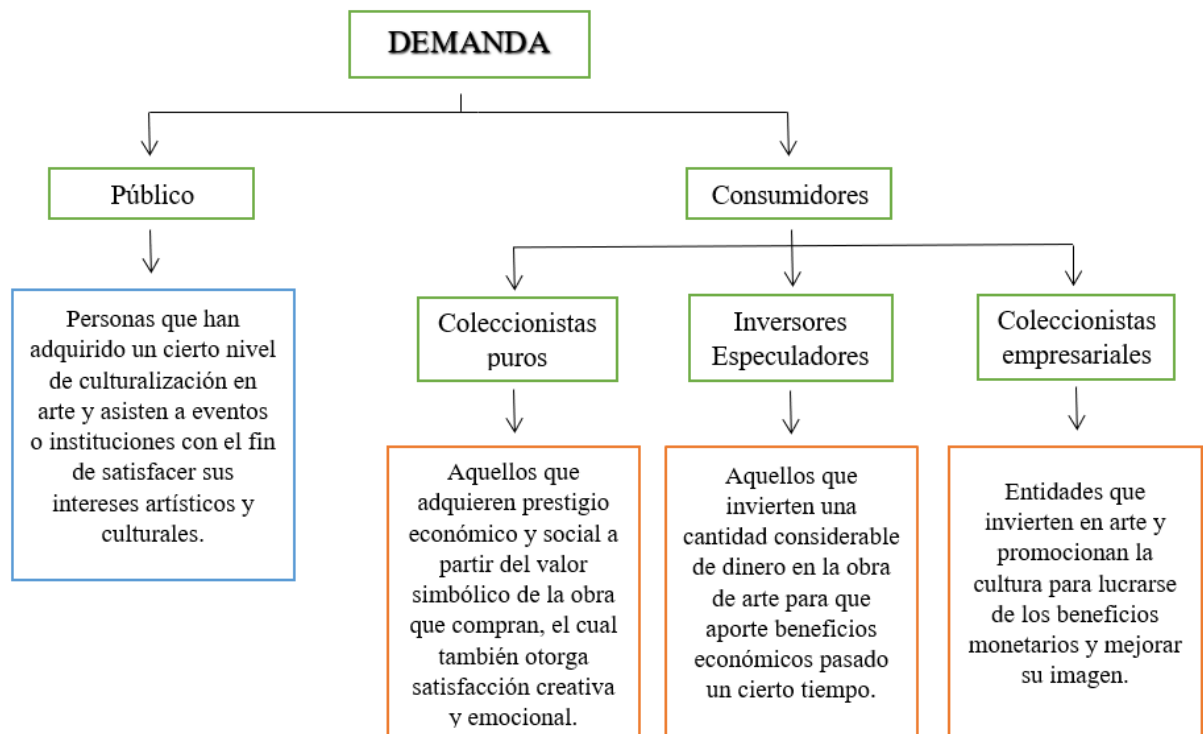


Figura 1: esquema explicativo del funcionamiento de la demanda en el sistema del arte contemporáneo. Fuente: elaboración propia.

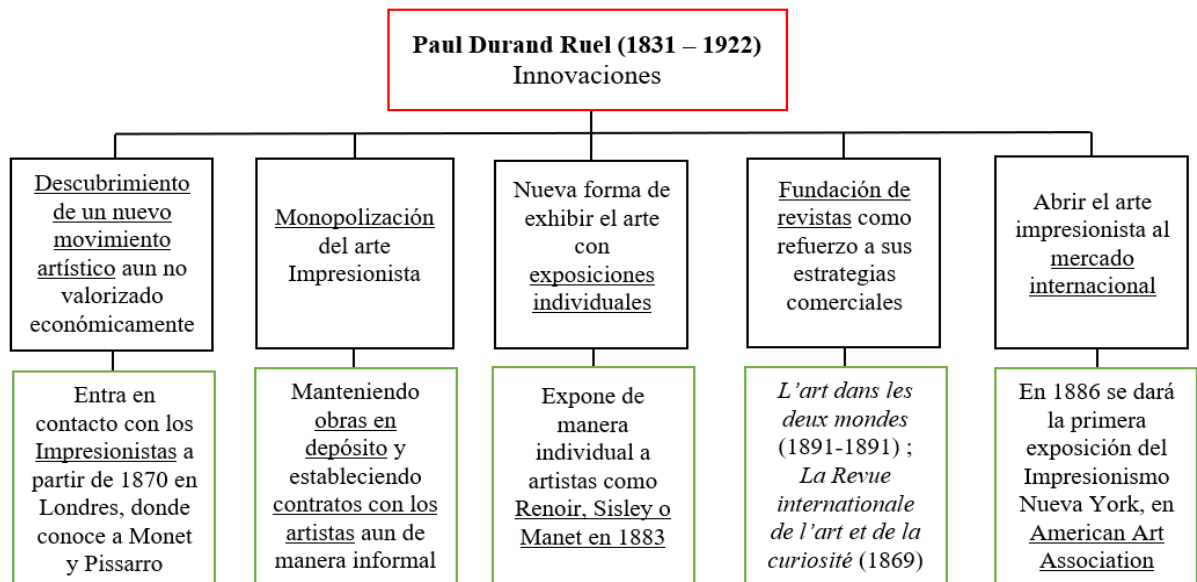


Figura 2: mapa conceptual sobre las innovaciones de estrategia comercial establecidas por Paul Durand Ruel. Fuente: elaboración propia.

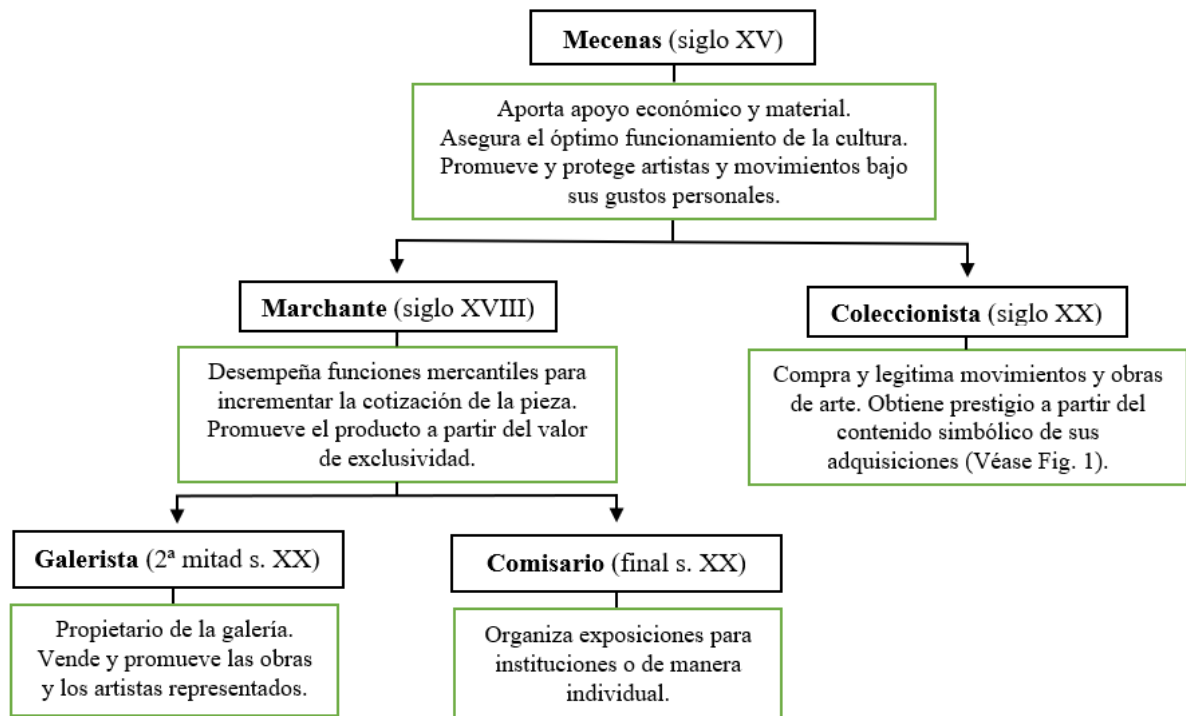


Figura 3: evolución de la figura del mecenas hasta el galerista, pasando por marchante y coleccionista. Fuente: elaboración propia.



Figura 4: Peggy Guggenheim y Max Ernst en la galería Art of This Century. Nueva York, 1942. (Fuente: [The Peggy Guggenheim Collection](#))



Figura 5: Betty Parsons en su estudio, 1969. (Fuente: [Artsy](#))



Figura 6: Leo Castelli con una obra de Jasper Johns. Nueva York, circa 1955. (Fuente: [El País](#))



Figura 7: (de izquierda a derecha) Pablo Picasso, Élie Lascaux, Louise Leiris, Berthe Lascaux, Lucie Kahnweiler, Daniel-Henri Kahnweiler i Michel Leiris. Château de Boisgeloup en Gisors, 1933 (Fuente: [Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie](#))

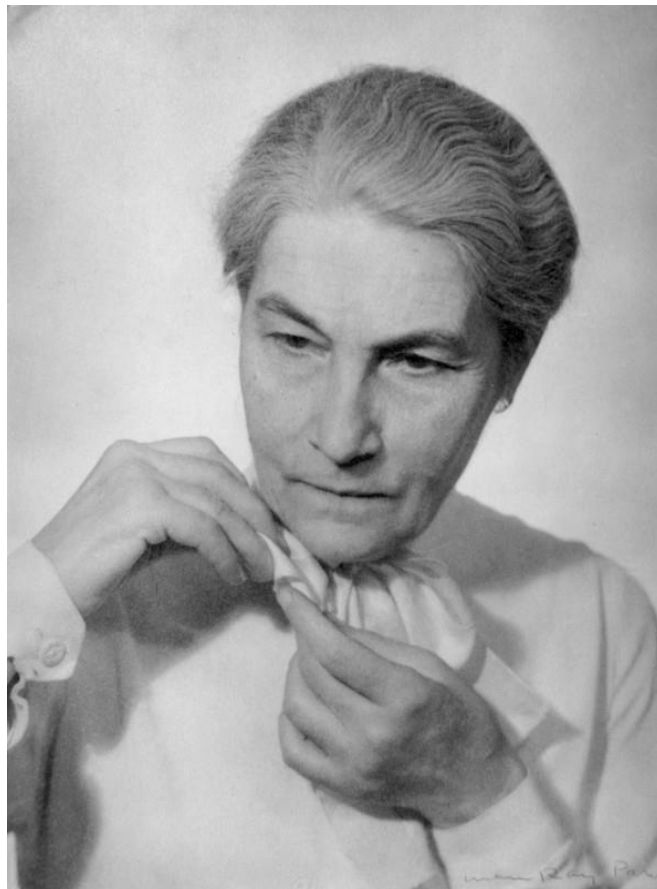


Figura 8: Jeanne Bucher fotografiada por Man Ray, 1937. (Fuente: [Jeanne Bucher Jaeger](#))



Figura 9: Yvon Lambert y el artista Gordon Matta Clark (reflejado). París, 1975. (Fuente: [Flash Art](#))

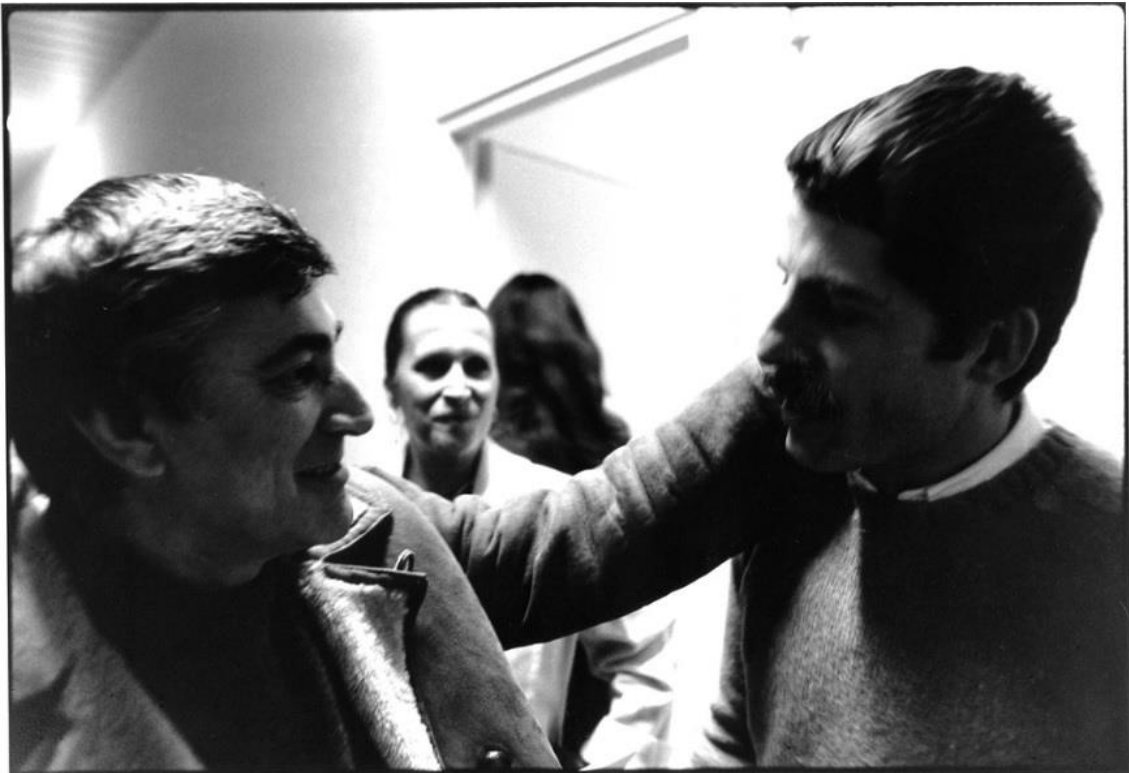


Figura 10: Plinio de Martiis, Cesare Tacchi y Rossana Palma. Roma, 1982 (Fuente: [Flickr](#))