

ramona

53

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

buenos aires. agosto de 2005 / \$6 ó 6 venus

Coleccionismo

Número Especial-Coleccionable
(Primera Parte)

Todo lo que Ud. necesita saber sobre coleccionismo en las opiniones de:

Eduardo Costantini (h)

Agnes Gund

Mauro Herlitzka

Jorge Helft

Mario Gradowczyk

Gustavo Bruzzone

Marcelo Pacheco

Rafael Cippolini

Gabriel Pérez-Barreiro

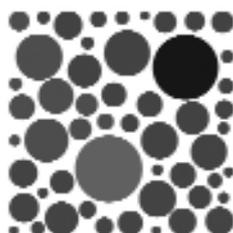
La Re-Colección

Alejandro Ikonicoff

Melina Berkenwald

Y tanto, pero tantísimo más de lo que se debe saber para diseñar la propia colección

LA FUNDACIÓN OSDE INVITA A PARTICIPAR DEL



PREMIO
ARGENTINO
DE ARTES
VISUALES
— 2005 —

FECHA DE RECEPCIÓN
DEL 1 AL 15 DE AGOSTO

SECCIONES

PINTURA | ESCULTURA Y OBJETOS | FOTOGRAFÍA | GRABADO Y DIBUJO

ORGANIZADO POR
**FUNDACION
OSDE**
Suma Conciencia

BASES Y CONDICIONES

EN LOS CENTROS DE ATENCIÓN PERSONALIZADA DE OSDE DE TODO EL PAÍS
O EN WWW.FUNDACIONOSDE.COM.AR

AUSPICIADO POR



OSDE.binario
Suma Conciencia

ARAUCA y BIT
Suma Conciencia

BINARIA
Suma Conciencia

INTERTURIS
Suma Conciencia

TodaVIA
Suma Conciencia

ramona

revista de artes visuales
n° 53. agosto de 2005
\$6

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Editor
Rafael Cippolini

Concepto
Roberto Jacoby

Colaboración especial
Melina Berkenwald

Colaboradores permanentes
Xil Buffone, Diana Aisemberg,
Jorge Di Paola, Mario Gradowczyk,
Nicolás Guagnini, Lux Lindner,
Ana Longoni, Alberto Passolini,
Alfredo Prior, Daniel Link,
Mariano Oropeza, Marcelo Gutman,
M777.

Secretarios de redacción
Laura Las Heras
Augusto Idoyaga
Julieta Constantini

Coordinación
Patricia Pedraza

Rumbo de diseño
Ros

Diseño gráfico
Silvia Leone

Publicidades
Milagros Velasco
milagros@proyectovenus.org

Suscripciones
Mariel Morel

Distribución y Ventas
Mariana Jubany

Prensa y organización de eventos
Julián Reboratti

Colaboración en organización de eventos
Virginia Muñoz, Eliana Bosio

ISSN 1666-1826 RNPI
El material no puede ser reproducido
sin la autorización de los autores
www.ramona.org.ar
ramona@proyectovenus.org.ar
Fundación Start
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)
Bs As
Los colaboradores figuran en el índice.
Muchas gracias a todos

ramonasemanal

Concepto
Roberto Jacoby

Coordinación
Milagros Velasco

Producción
Mariana Rodríguez Iglesias, Berenice González
García

Fotogalerías
Hemilse Pereiro, Rosana Barbera

Optimización web
Fanny Romero

colaboran en Fundación Start:

dba/rgb
Ricardo Bravo, Leonardo Solaas

Relaciones institucionales
Julieta Regazzoni

Cadetería
Gastón Cammarata

índice

- 5 **Una colección de coleccionistas**
por Ramón Colector
- 6 **Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930**
por Marcelo E. Pacheco
- 20 **Un guión desbordado. La continuación de una colección por otros medios**
por Rafael Cippolini
- 30 **Diálogos**
por Melina Berkenwald
- 34 **Apostar a los artistas jóvenes y formar una colección más dinámica e interactiva**
Entrevista a Eduardo Costantini (h)
- 42 **Soy un coleccionista a destiempo: compraba estas cosas y me decían que estaba loco**
Entrevista a Mario Gradowczyk
- 52 **Los coleccionistas no tienen que mostrar la Historia del Arte**
Entrevista a Agnes Gund
- 58 **Celebro la existencia de cualquier coleccionista y creo que hay centenares de formas de coleccionar**
Entrevista a Jorge Helft
- 68 **Un goce emocional que responde a tu propia sensibilidad**
por Mauro Herlitzka
- 76 **Un coleccionismo que dinamice las producciones emergentes**
Entrevista a Alejandro Iconikoff
- 84 **Coleccionismo (subterráneo) de artistas como obra colectiva**
Entrevista a los creadores de la *Re-colección*: Fernando Brizuela, Mariano Dal Verme y Beto de Volder.
- 94 **muestras**
- 96 **galerías**

Una colección de coleccionistas

Texturas e Ideologías del Coleccionismo, Primera Parte

Por Ramón Colector

La historia del coleccionismo no es otra cosa que una colección de coleccionistas, enumerados en el capricho de nuestra historia cultural. En este número exploramos al coleccionista en tanto narración privada y pública: ¿cómo se inicia una colección?, ¿cuánta plata hace falta?, ¿qué criterios son los que priman a la hora de coleccionar?, ¿quiénes son los coleccionistas argentinos más importantes?, ¿en qué piensan?, ¿la suya es una labor política?, ¿existen coleccionistas jóvenes?, ¿quiénes son?, ¿por qué es importante coleccionar?, ¿cuál es el papel de los coleccionistas argentinos en la historia de nuestro arte?, ¿cuál es el papel de las galerías y de los galeristas?, ¿cómo se proyecta el coleccionismo del futuro?, ¿a qué se denomina “guión de colección”?; ¿existen artistas-coleccionistas?; ¿qué papel desarrollaron y cumplen los coleccionistas en la vida de nuestras instituciones?; ¿Los coleccionistas catalogan y clasifican sus colecciones?; ¿qué debemos entender por “mecenasgo” en la actualidad?; ¿qué es un coleccionista-productor? Continuando, con otras estrategias, el trabajo iniciado por nuestro editor fundador en el número dos de ramona, Melina Berkenwald, artista e investigadora de arte, va trazando un mapa de entrevistas que despliega progresivamente muchas de las respuestas con las que distintos coleccionistas de nuestra época y sitio diseñan sus perfiles y sus constelaciones de obras. El amplio muestrario de fisonomías y filosofías que presentamos en este ejemplar es la primera parte de una extensa pesquisa y sondeo que se completará en el número 59 de ramona, de abril de 2006. Toda colección es una lectura, una disposición, el orden que se imprime a un universo en marcha. Este universo obsesivo que todo coleccionista provoca a lo largo de años, a menudo de toda una vida, se superpone a otros tantos y exhibe así un estado de memoria colectiva que expone al resto del planeta la singularidad de una forma de existencia.

No estaría mal que sigamos a Ivette Sánchez cuando se entromete con la materialidad de la palabra, con su etimología:

“(…) La primera aparición de *colección* se remonta al siglo XVI (1573, en Mármol), mientras que *coleccionista* y *coleccionar* empiezan a utilizarse junto con la difusión masiva de la actividad en sí sólo a finales del siglo XIX (1884, la Academia). El origen [del término es] latino (COLLIGERE, “recoger, allegar”). (...) El coleccionista eleva los objetos al rango de sublimes independientemente de su valor original; importa el precio del afecto, no el del mercado, con el que se gesta una mutación económica. Pueden pasar de marginales, eliminados de la circulación de la cultura y la naturaleza, puestos aparte, liberados del esfuerzo de ser útiles, a productos reconocidos, elegidos estéticamente, que vuelven a recibir el aura singular de lo exclusivo. En este sentido mitificador, define el coleccionismo en su ensayo de 1996 Don Pertinaz: Coleccionar es una forma de singularizarse y de singularizar el objeto, dotando a éste de un valor suplementario tal como puede pasar con fetiches y amuletos”.

Nunca mejor dicho: una colección de arte es el rompecabezas de un gran talismán que convierte la memoria de nuestra cultura en un lugar habitable en tiempos de barbarie.

Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930

**Marcelo E.
Pacheco**

Introducción

El tema del coleccionismo privado en la Argentina, incluida su historia, permanece en muchos de sus aspectos básicos, como un área entre el tabú y el mito. La fantasía alimentada desde la importancia de unas pocas colecciones de arte internacional, formadas en los primeros 40 años del siglo XX, permitió y acrecentó la idea de un coleccionismo privado activo y certero en sus elecciones y gustos. Los casos, aunque excepcionales, de Antonio Santamarina, Francisco Llobet y Rafael Crespo en el campo de la pintura y la escultura francesas del siglo XIX, o de Alfredo Hirsch y Alejandro Shaw en el área de los *old masters*, son buenos ejemplos de cómo la excepcionalidad alcanzó, sin embargo, para instalar la idea generalizada de una historia dinámica del coleccionismo privado argentino.

En la mayoría de los casos resulta muy difícil establecer con claridad el volumen, la procedencia y el inventario de las piezas que formaron las colecciones locales. Entre el ocultamiento evidente después de los años 60 y la falta o la pérdida sistemática de documentación, encarar una historia del coleccionismo argentino significa, inicialmente, un trabajo de relevamiento de campo complejo y cercano a la arqueología. Situación agravada por los procesos de dispersión de dichas colecciones, en coincidencia con las crisis periódicas de la economía del país que han hecho del terreno del coleccionismo un área donde es necesario reconstruir lo que ya no está. Además, el desarme de las colecciones a través de remates públicos en el país, sólo muestra una parte mínima de las obras internacionales vendidas, en la mayoría de los casos, en el mercado externo.

El tema del coleccionismo abre siempre una trama compleja en la que se cruzan consideraciones sociales, políticas y económicas como el prestigio, la pertenencia y el privilegio. Estrategias, acciones y necesidades, aparentemente personales, se balancean con imágenes y espacios de

circulación y de apropiación colectivos y de definición social y de clases. “[...] El consumo es eminentemente social, correlativo y activo, en lugar de privado, atomizado y pasivo.” (1)

La obra de arte como producto jerarquizado en la estructura de la sociedad burguesa ha sido, desde el siglo XVIII, una herramienta específica de construcción de identidades y un instrumento portador de legitimidades y de diferencias, en sociedades de clases de alta movilidad y en espacios nacionales en formación, como es el caso de la Argentina. El *plus* simbólico de la obra de arte, su plano de capital simbólico, reobta, modifica y conforma sus reglas de circulación y genera comportamientos específicos. Al mismo tiempo que, el valor material de la obra interviene en el funcionamiento del campo económico, con reglas particulares entre los consumidores y el mercado.

En esta dirección, el mito de grandeza que acompaña a la Argentina desde su origen como país independiente también encontró en su historia del coleccionismo internacional un espejo para sus propias utopías fundantes. No es casual que aquella generación del 80 que, en el siglo XIX construyó el estado y la nación, en sus planos materiales y simbólicos, marque también el inicio de un coleccionismo ya asentado y extendido.

En su libro sobre las bases sociales del gusto, *La distinción*, Pierre Bourdieu establece ciertos criterios para el funcionamiento y el análisis del consumo de obras de arte legítimas. Criterios vigentes para el análisis histórico del coleccionismo argentino pero que requieren de ciertos suplementos al avanzar en áreas particulares como el modelo español y su tramado polivalente en el terreno del coleccionismo privado local. (2) Bourdieu fija el *valor enclasante* de las obras de arte, analizando las identidades sociales de los bienes culturales y su propiedad específica de distribución, para sus consumidores, de beneficios simbólicos, económicos,

1) Arjun Appadurai, “La vida social de las cosas”. En: *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991, p. 48.

2) Pierre Bourdieu, *La distinción*, Madrid, Taurus, 1998 (edición original en francés en 1979, primera edición en español en 1988).

3) *Ibidem*, p. 99.

4) Antonio J. Pérez Amuchástegui, *Mentalidades Argentinas, 1860-1930*, Buenos Aires, EUDEBA, 1984, p. 38.

5) Al respecto Cfr. Tulio Halperín Donghi, "España e Hispanoamérica". En: *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988, pp. 68-69.

sociales y personales, tanto inmediatos como diferidos. Beneficios que están asociados a las obras y a su particular valor posicional, al consumo de las obras analizadas como expresión distintiva y como estrategia de distinción. El marco objetivo establecido por Bourdieu distingue el papel activo de los consumidores a través de las "experiencias diferenciales" que ellos hacen de los bienes culturales. La idea de que los "esquemas de percepción, de apreciación y de acción" no son universales ni unánimes, permite recorrer el problema de la elección de los coleccionistas como la relación "entre unos gustos que varían de manera necesaria según las condiciones económicas y sociales de su producción y unos productos a los que confieren sus diferentes identidades sociales" (3). En esta dirección, el modelo español muestra algunas diferencias claras de apreciación y de uso social de sus productos, de acuerdo a las diferentes clases o agentes sociales que intervienen y a su contexto histórico.

A partir de mediados del siglo XIX, es notable la preponderancia, casi excluyente, de arte europeo en las colecciones de la clase dominante. Esta predilección por lo europeo está en directa relación con el valor didáctico y modélico que contiene la cultura del Viejo Mundo, dentro del proceso de conformación de la Argentina como nación. "Europeizar es la voz de orden. De Europa vienen la ciencia, la técnica, la cultura, el progreso [...]" (4). El interés, sobre todo, en piezas italianas de los siglos XVI y XVII, independiente de su carácter de ser obras originales o piezas de taller o copias, está en directa relación con el valor de la imagen como instrumento civilizador en la "pampa bárbara" y con el uso de la obra como portadora de un *plus* simbólico educativo. La atención puesta en Europa excluye entonces a España, que mantiene el peso histórico de ser la "España conquistadora" y cuyo legado se identifica con el complejo medieval "feudal-católico" que debe ser extirpado (5). Las sucesivas influencias del Iluminismo y el Positivismo fijaron el papel ejemplar del arte occidental en la construcción de la nación y en el proyecto educativo de un país joven que buscaba, en los modelos europeos civilizados, una afirmación que lo alejara y rescatara del origen colonial español marcado por el aislamiento y el atraso, y que neutralizara la barbarie del desierto y sus habitantes.

La posesión de obras de arte, aún en una forma aluvional y heterodoxa, era otra manera de apropiación de esa cultura europea convertida en modelo material y simbólico para la conformación de la nación. Como explica Oscar Terán, los discursos nacionalistas de la llamada Generación del '37 corresponden a un tipo de nacionalismo imitativo y político "para el cual la nación es un espacio sobre el cual se realizan un conjunto de valores universales. (...) [No se exige] de la nación proyectada ningún

carácter específico capaz de diferenciarla esencialmente de otras naciones.” (6) Universalidad que es en realidad “occidentalidad” que elimina al legado español, tanto en el pasado como en el presente. De hecho las primeras colecciones que registra la historiografía argentina como los conjuntos de Manuel de Guerrico, Benito Sosa y Adriano Rossi sólo presentaban unos pocos ejemplos de origen español (algunas piezas atribuidas a Mateo Cerezo y Claudio Coello y algunos anónimos españoles antiguos).

Algo de historia I “La gente decente”

Los orígenes del coleccionismo local están vinculados tradicionalmente al exilio europeo de Manuel de Guerrico (entre 1839 y 1848) (7). Sin embargo, publicaciones recientes han contribuido al inicio de una protohistoria del coleccionismo privado. Se trata de textos dedicados al estudio de las testamenterías, los inventarios y la documentación notarial y epistolar de la época colonial, que permite establecer la circulación y presencia de obras de arte laicas, regionales y europeas, en el patrimonio de familias y particulares (8).

El trabajo de campo realizado por Fúkelman y su análisis sobre los testamentos del siglo XVIII, le permiten establecer una serie de conclusiones sobre la presencia de obras de arte en el ámbito privado colonial. “Los titulares de testamentos con obras laicas, presentan distintas variantes: pertenecen a familias tradicionales de Buenos Aires o se encuentran relacionados a ámbitos ilustrados o bien entre sus posesiones se hallan bibliotecas conformadas por obras teológicas, literarias, históricas y científicas, es decir indicadores de interés cultural.” (9) Militares, religiosos y profesionales poseen obras religiosas y laicas en un porcentaje importante, pero la mayor concentración de pintura y escultura se da entre los comerciantes (concentración patrimonial que llega al 64% entre los poseedores con más de diez obras cada uno).

Evidentemente ciertos sectores de esta nueva burguesía urbana muestran ya cierta predilección por la incorporación de pinturas laicas en sus salas, comedores, escritorios y dormitorios. Se trata de imágenes profanas -especialmente paisajes, retratos, vistas topográficas y naturalezas muertas- que no se explican por su función devocional ni de culto, sino que son expresiones de una nueva mentalidad dominante, en medio de la bonanza económica impulsada, primero, por el contrabando y, después, por las reglamentaciones y reformas implementadas por los Borbones.

El nuevo estamento social se constituye como una elite que “[prevalece] en el cabildo y son los agentes sociales más activos” y cuyos hábitos y costumbres privadas se modifican (10). “[...] Era una clase arraigada a la

6) Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 56-57.

7) Entre el centenar de obras que Manuel de Guerrico trajo de Europa se han podido identificar 15 obras Genaro Pérez Villamil, varios cuadros antiguos anónimos de temas religiosos y paisajes, interiores holandeses del siglo XVII, óleos atribuidos a Van Dyck, Carracci, Zurbarán y Tintoretto, copias de Del Sarto, Reni y otros, además de obras francesas modernas de Dupré y Deschamps. La documentación sobre la Donación Guerrico existente en el Museo Nacional de Bellas Artes permite establecer, contrario a lo informado hasta ahora por la bibliografía sobre el tema, al menos unos 45 cuadros de los comprados originalmente por Manuel José como parte de la colección que se integra, posteriormente, a la de su hijo José Prudencio.

8) Al respecto Cf. Ricardo González, Daniel Sánchez, Cristina Fúkel-

man, *Arte, Culto e Ideas*. Buenos Aires, siglo XVIII, Buenos Aires, Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, Año 1998, Fundación Para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), 1999, pp. 159-193; Andrea Jáuregui, "La intimidad con la imagen en el Río de la Plata. De la visión edificante a la conformación de una conciencia estética". En: *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 251-273.

9) González, Sánchez y Fúkelman, op. cit. p. 191.

10) Al respecto Cf. ibídem pp. 26-39.

11) José Luis Romero, *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A., 1982, p. 103.

12) Al respecto Cf. Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, edición del Autor, 1933, pp. 324-327; Francisco Palomar,

tierra, cuyos miembros estaban resueltos a desenvolver sus proyectos en ella; y, sobre todo, era un grupo social cuyas actitudes se alejaban progresivamente de la mentalidad hidalga: para fines del siglo XVIII su ideología urbana había adoptado en muchas ciudades -capitales y puertos principalmente-, los caracteres de la mentalidad burguesa." (11) En este complejo proceso de diferenciación, que entremezcla elementos políticos, económicos y nuevas distribuciones de las formas de poder, la apropiación de obras de arte laicas está señalando un elemento portador de identidad, una nueva manera de capital en una nueva topología social. Una clase social urbana y burguesa que se reconoce y autodenomina como la "gente decente" y que muestra en sus casas hábitos nuevos en el consumo de bienes simbólicos, hábitos aún domésticos pero ya importantes en su valor posicional. El origen de estas obras realizadas sobre tela, papel o cobre varía entre España, Inglaterra e Italia.

Algo de historia II "La gente bien"

Iniciada oficialmente la historia del coleccionismo a mediados del siglo XIX, será en la segunda mitad del siglo cuando un conjunto ya estable de coleccionistas permita establecer las primeras pautas de consumo artístico en el Río de la Plata. Se trata de hombres y de algunas mujeres que pertenecen a la clase dominante, a aquellos que se distinguen entre sí y de los demás como "la gente bien".

En 1893, la Sociedad de Señoras de Santa Cecilia organizó, en el Palacio Hume, una gran exposición con el objetivo de recaudar fondos para la ampliación de la Iglesia del Pilar (12). Se reunieron, según consta en el catálogo, 125 cuadros, 68 muebles y 367 objetos de arte. "Era una ocasión particularmente rara para pasar revista a las obras y curiosidades artísticas, logradas por los coleccionistas argentinos desde los remotos tiempos de la tiranía [de Juan Manuel de Rosas] [...]" (13). Las listas de artistas, obras y prestatarios muestran un primer panorama del coleccionismo local con algunas curiosidades como un Fragonard de la colección Quintana, el retrato de "Don Antonio Porcel" de Goya que pertenecía a Miguel Cané y un pastel de Degas propiedad de Aristóbulo del Valle.

Arte europeo *pompier* y obras antiguas; temas mitológicos, retratos, imágenes religiosas, pintura costumbrista y desnudos; originales, copias y obras atribuidas; presencia de la "manía del betún" y preponderancia del lenguaje académico. Los apellidos de los coleccionistas muestran nombres tradicionales y otros más nuevos, representantes de los sectores de la burguesía terrateniente, del mundo del comercio, de la industria incipiente y de la actividad financiera, políticos y burócratas del nuevo Estado ya en funcionamiento, abogados, médicos y diplomáticos, una diversidad que se unificaba en su común pertenencia a una clase

dominante multisectorial (14). El valor funcional *enclasante* de la obra de arte legítima servía a este primer coleccionismo argentino como eficaz instrumento de diferenciación. Una clase que se leía a sí misma como superior con respecto a los demás habitantes y como responsable del destino histórico del país, se distinguía, se auto reconocía y se distanciaba de lo ordinario a través de la posesión de este mundo de “objetos jerarquizados y jerarquizantes” (15).

El arte español y su afirmación en las colecciones porteñas

Para poder analizar el *boom* del arte español en Buenos Aires y otras ciudades del país, es importante establecer primero los cambios que se producen en las relaciones entre España e Hispanoamérica hacia fines del siglo XIX, con los picos máximos señalados por los festejos del Centenario y la declaración, en 1917, del 12 de octubre como Día de La Raza y segundo, las particularidades del proceso inmigratorio que transformaron las estructuras demográficas, sociales, económicas y políticas de la Argentina entre 1880 y 1930.

Después de finalizadas las luchas por la independencia, los principales intelectuales hispanoamericanos habían establecido, aún dentro de sus diferencias, una lectura común con respecto a España: una fuerte crítica con argumentos coincidentes sobre la conquista, el colonialismo y la herencia españolas. Como explica Halperín Donghi, los chilenos José Lastarria y Manuel Bilbao, el venezolano Andrés Bello y los argentinos Domingo Sarmiento y Juan Alberdi, entre otros, plantearon sus posiciones frente a la antigua metrópoli insistiendo en su carácter medieval; en el atraso, el oscurantismo y el legado de desigualdad impuestos por España en la región, elementos que aún mantenían su vigencia en los países recientemente emancipados.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX, las relaciones entre las antiguas colonias y España y la imagen de ambos territorios, comenzaron un rápido proceso de transformación. La nueva situación de España a partir de la Restauración y, sobre todo, de la Generación del '98, el impacto social y cultural que a ambos lados del Atlántico producen las migraciones y retornos masivos, los nuevos vínculos económicos que se establecen entre ambas partes y los fluidos contactos entre los intelectuales hispanos y los de la región americana, fueron elementos que contribuyeron a establecer relaciones hasta entonces inéditas entre España e Hispanoamérica. Situación que recibió un impulso definitivo, ya a principios del siglo XX, al insertarse dentro de los múltiples debates sobre los nacionalismos latinoamericanos y sus reformulaciones.

Figuras como José Rodó y su *Ariel* (1900), Enrique Larreta y *La gloria de*

Primeros Salones de Arte en Buenos Aires, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Colección Cuadernos de Buenos Aires N° XVIII, 1962, pp. 101-106; Ana María Telesca y Marcelo Pacheco, *Aproximación a la Generación del '80*. Antología Documental, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, colección Fuentes, Temas de Historia del Arte, 1988, pp. 13-18.

13) Schiaffino, op. cit. p. 324.

14) Con respecto a las características de esta clase dominante multisectorial Cf. Jorge F. Sábato, *La clase dominante en la Argentina moderna. Formación y características*, Buenos Aires, CISEA-Imago Mundi, 1991, pp. 109-111.

15) Al respecto Cf. Bourdieu op. cit. 1998 pp. 228-229 y notas.

- 16) Graciela Montaldo, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999, p. 83.
- 17) Torcuato S. Di Tella, *Historia social de la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Troquel, 1998, p. 50.
- 18) Alejandro E. Fernández y José C. Moya (editores), *La inmigración española en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999, pp. 9-10.
- Don Ramiro* (1908), Manuel Gálvez y *El solar de la raza* (1913) y Ricardo Rojas y *La Restauración Nacionalista* (1909) son algunos de los hitos que dibujan el nuevo escenario donde cambia la valoración de lo español. Rescate y fortalecimiento de lo hispano que se afirma, también, en el marco de la prédica contra el yankismo y la cultura materialista de los Estados Unidos. Miguel de Unamuno, Rubén Darío y José Ortega y Gasset fueron otros de los protagonistas en esta instalación privilegiada de lo español y de la españolidad. Como explica Graciela Montaldo “[...] La latinidad reasegura la pertenencia a una comunidad diferenciada y que establece vínculos no territoriales sino de afinidades culturales y tradiciones negociadas, como si España e Hispanoamérica se desprendieran de sus respectivos cuerpos continentales y fijaran una relación 'espiritual', entre sus *clerics*, por sobre las diferencias.” (16)
- Con respecto al fenómeno de la inmigración que incluye un 34% de origen español, es importante destacar algunas características que lo diferencian de procesos similares en otros países. “Durante la presidencia de Roca, el ingreso de extranjeros llegó a un promedio de casi cien mil por año. La experiencia se estaba transformando en un cataclismo social, prácticamente sin precedentes en ningún país del mundo. En los Estados Unidos, los extranjeros nunca superaron el 15% del total de la población del país. En la Argentina, en cambio, entre la época de Roca y los años 20 del siguiente siglo, la cifra se acercaba al 30%. A esta significativa diferencia numérica se agregaban otros factores cualitativos y geográficos. Efectivamente, en la Argentina, la concentración en el litoral y, sobre todo, en un par de ciudades como Buenos Aires y Rosario era muy grande. A ello se agregaba que gran parte de los recién llegados progresaba y alcanzaba posiciones de clase media y empresariales con mayor facilidad que en el país del norte. [...] El resultado fue que un muy dominante sector de la burguesía urbana del país y de la clase obrera era extranjera [...]. En la Argentina, por otra parte, los inmigrantes no se nacionalizaban (salvo un 2%) [...]” (17)
- Estas particularidades se trasladan a toda la cartografía de la economía argentina y de sus consumidores, incluyendo sectores tan específicos como el del consumo de obras de arte. En 1914, un 70% del espacio económico, definido y manejado por comerciantes e industriales, correspondía a empresarios nacidos en el extranjero. En el mismo año “una décima parte de los habitantes de la República (829.071 de 7.885.980) había nacido en España” y en 1919 “la población española de Buenos Aires (306.000 individuos) sobrepasaba la de cualquier ciudad peninsular con la excepción de Madrid y Barcelona” (18). Una gran mayoría de estos segmentos de inmigrantes mantenía vivos sus vínculos familiares, imaginarios y simbólicos con sus culturas y comunidades de origen, sobre

todo, con países como Italia y España.

Este marco de referencia explica, en parte, el desarrollo local de cierto coleccionismo cautivo, de un importante coleccionismo internacional identificado con colectividades europeas asentadas en el territorio nacional. Y dentro de este panorama, es el coleccionismo español el que se desarrolla con mayor fuerza y persistencia, compitiendo con el segmento dedicado al arte francés, sin duda, el más numeroso, que se explica, en cambio, como un modelo desarrollado por los componentes tradicionales de europeización de las clases altas criollas que tenían en París y en la cultura francesa sus puntos predilectos de referencia (19). Es necesario insistir sobre la dimensión cuantitativa y el impacto cultural de la inmigración española masiva a la Argentina. Entre 1850 y 1930 fueron dos millones de españoles los que llegaron al país, y desde los primeros años del siglo XX es evidente el impacto y la influencia que adquiere la presencia de diferentes redes sociales e institucionales, formadas por estos inmigrantes y sus líderes comunitarios (en 1914 las mutuales españolas en el país llegaban a 250). El éxito económico alcanzado por algunos de los inmigrantes a través de negocios inmobiliarios, propiedad de tierras y desarrollo de establecimientos comerciales dio origen a lo que María Liliana Da Orden llama los líderes étnicos que se agregan a cierta elite española integrada, sobre todo, por terratenientes como Ramón Santamarina y Vicente Casares (20).

A las variables aportadas por el caudal masivo de los inmigrantes españoles y por el alto grado de movilidad económica y social que benefició a un sector de los mismos, debemos agregar aún otros dos elementos: el funcionamiento de lo que Di Tella denomina la "aristocracia de piel" y la adscripción, a fin del siglo XIX, de los intelectuales hispanoamericanos a lo que Montaldo identifica como la preeminencia cultural del "modelo blanco y eurocéntrico". Estos dos componentes ideológicos son fundamentales para terminar de entender la potencia que adquiere el modelo español en el contexto del coleccionismo argentino. Los inmigrantes en ascenso social y económico, aunque mantienen relaciones complejas con la clase alta criolla, llegan a constituirse rápidamente en un sector diferenciado y de alta visibilidad en la comunidad, construyendo su primacía y subrayando su origen étnico. La ubicación privilegiada de lo español y la españolidad, en el marco de la intelectualidad porteña, forma parte de un proceso mayor de afirmación definitiva de la hegemonía europea "para definir identidades colectivas en las culturas del resto del mundo" (21).

En el contexto señalado el modelo español y su funcionamiento, hasta los años 30, dentro del coleccionismo privado argentino, muestra una

19) Con respecto a la confirmación de la valoración del arte español a través de la influencia de rebote de la moda española en la cultura francesa, iniciada en la época de Luis Felipe y extendida a partir de 1870, Cfr. Ana María Fernández García, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires 1880-1930*, Asturias, Universidad de Oviedo, 1997, pp. 40 y 101.

20) Al respecto Cfr. María Liliana Da Orden, "Liderazgo étnico y redes sociales". En: Fernández y Moya op. cit. 1999, pp. 167-193.

21) Montaldo op. cit. 1999, p. 100.

variedad interesante y una historia compleja que coincide: 1) con la organización de clases de la sociedad local y su movilidad, 2) con el carácter fuertemente inmigratorio de su constitución, 3) con la actividad económica y el origen del patrimonio de cada uno de los sectores, y 4) con los intereses y necesidades funcionales que los bienes simbólicos adquieren para cada segmento dedicado a la apropiación material de obras de arte. Así, el coleccionar se ubica como actividad pública en una trama de cruces de factores sociales, económicos e ideológicos y en directa relación con las tensiones y la dinámica de la Argentina y sus proyectos de modernidad.

Sintéticamente, es importante establecer dentro del coleccionismo de arte español en la Argentina, al menos dos segmentos diferenciados que corresponden a terrenos temporales y estilísticos de la historia del arte español: los artistas activos entre el Siglo de Oro y Goya y los pintores identificados entre el Romanticismo y José Gutiérrez Solana. Dos momentos del arte español que coinciden con sectores específicos de consumo entre los coleccionistas locales (22).

22) Por razones de extensión quedan al margen de estas consideraciones el arte español medieval y el arte español posterior a 1940, dos segmentos que presentan sus propias especificidades en el campo del coleccionismo.

23) Con respecto a obras españolas entre la Baja Edad Media y mediados del siglo XVI Cfr. Francisco Corti, *Arte Medieval español en la Argentina. Catálogo descriptivo y razonado de obras en colecciones públicas y privadas*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1993.

El primer segmento corresponde a las colecciones particulares con pintura española producida entre el siglo XVI y principios del siglo XIX, entre el Divino Morales o El Greco y Francisco Goya (23). Dos exposiciones históricas realizadas, la primera, en 1939, en las salas de la Asociación Amigos del Arte y, la segunda, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1966, permiten con sus catálogos, en realidad complementarios, tener un panorama bastante ajustado del tipo de obras y del perfil de los coleccionistas privados interesados en este período del arte hispano. Información que completa Jorge Larco con su extenso artículo sobre las colecciones de arte español en la Argentina, publicado en 1964 en un número especial de la revista *Lyra*.

Un primer muestreo de los nombres de los propietarios deja en claro que se trata, en realidad, de importantes coleccionistas dedicados al arte internacional en general, y con cierta especialización en el campo de los llamados *old masters* o maestros antiguos. Ellos están interesados en pintura y escultura italianas y españolas, pintura francesa, holandesa y flamenca entre los siglos XV y XVIII. Estos coleccionistas, a diferencia de sus predecesores del siglo XIX, buscan asegurar temas como la originalidad y la procedencia de las piezas, sobre todo a partir de los años 20, aunque persisten ciertos problemas de atribuciones que en muchos casos se han hecho evidentes, sobre todo, en estos últimos 15 ó 20 años.

Estos coleccionistas pertenecen a sectores dedicados al comercio, aseguradoras y bancos privados, negocios inmobiliarios y sectores indus-

triales de fuerte arraigo económico y social. Algunos de ellos son de origen europeo directo y otros de familias tradicionales argentinas (Enrique Larreta, Alejandro Shaw, Alfredo Hirsch, Lorenzo Pellerano, Juan B. Castagnino, Matías Errázuriz, Carlos Grether, Sara Wilkinson de Marsengo, Paula de Koenigsberg). Entre las firmas españolas reunidas aparecen con insistencia -según las fuentes indicadas- Luis Morales (4), El Greco (10), José Ribera (3), Juan Carreño de Miranda (3), Sánchez Coello (8), Francisco Zurbarán (4), Bartolomé Murillo (5), Juan de Valdéz Leal (3) y Francisco Goya (14). Algunas piezas de estas colecciones ingresaron al patrimonio público a través de donaciones a museos como el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Nacional de Arte Decorativo y el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario.

Entre los integrantes de este sector de coleccionistas dedicados al arte español de los siglos XVI, XVII y XVIII, aparece la figura de Antonio Santamarina, uno de los protagonistas de la historia del coleccionismo argentino de los primeros 50 años del siglo XX. Su colección y su biblioteca, dispersadas en sucesivos remates y donaciones al Estado desde 1955, tuvieron foco en el arte francés del siglo XIX y en arte, historia, iconografía y literatura argentinas del mismo período. El sector español nunca fue mayoritario entre los más de 400 cuadros que llegaron a conformar la colección. Sin embargo, siempre tuvieron importancia las piezas de origen hispano firmadas por maestros antiguos, además de Goya. Ya su padre Ramón, emigrado de su Galicia natal en 1840, fue uno de los referentes más importantes de la comunidad española en la Argentina, identificado con la elite agropecuaria bonaerense, que había iniciado su fortuna, en 1846, al establecer la primera línea de transporte en carreta desde el porteño mercado del Sur hasta Tandil. En la guía de contribuyentes de la provincia de Buenos Aires correspondiente al año 1928, la familia Santamarina figuraba entre los propietarios de extensiones de tierras superiores a las 30.000 hectáreas (24). A través de diferentes uniones matrimoniales, los Santamarina extendieron sus relaciones con familias patricias más antiguas (como los Alvear, los Rodríguez Larreta, los Pereyra Iraola y los Ortiz Basualdo), fortaleciendo su representatividad social. Nacido en 1880, Antonio aparece desde la primera década del siglo XX realizando sus primeras compras españolas en la Galería Witcomb, a José Artal o directamente en Europa, especialmente en París en casas de remates como el Hotel Drouot o en galerías como Brunner. Asimismo realiza algunas compras directas en España y, además, Ignacio Zuloaga, amigo personal, adquiere para él obras antiguas españolas, como es el caso de un óleo de Francisco Zurbarán que le entrega en París en 1911.

24) Rubén Mario De Luca, *Historia de los apellidos argentinos*, Buenos Aires, editorial Skorpis, 1997, p. 300.

Este segmento de colecciones dedicadas a los maestros españoles an-

tiguos quedó clausurado, casi por completo, a partir de los años 50.

Con respecto al otro campo mencionado, las colecciones de pintura española de los siglos XIX y XX (con límite en artistas como Gutiérrez Solana y Vázquez Díaz, y que excluye a artistas posteriores) son conjuntos, en la mayoría de los casos adquiridos por familias por fuera del círculo áulico de las familias patricias, con excepción de la atracción que ejercen contados artistas como Ignacio Zuloaga, Hermenegildo Anglada Camarasa y, muy especialmente, Joaquín Sorolla, el único pintor español que parece atravesar con facilidad y total porosidad los distintos campos del coleccionismo privado y público en la Argentina. Sorolla ingresa simultáneamente a colecciones tan exclusivas y diversas como las del Jockey Club, Antonio Santamarina, Francisco Llobet, Alejandro Shaw, Victoria Aguirre, Alfredo Seré y Josefina Errázuriz. (el caso Picasso, con contadas apariciones en la escena del coleccionismo argentino, sería motivo de otro análisis, pero es fundamental destacar que su posición en el mapa del arte moderno y las dificultades evidentes del coleccionismo argentino para transitar las producciones relacionadas con las vanguardias, explican en parte esta escasez. No es casual que entre los 10 ejemplos catalogados en colecciones que corresponden a los primeros 50 años del siglo XX todos se refieran a obras de Picasso realizadas en sus años iniciales en París o a su etapa neoclásica)

El grupo de coleccionistas fue amplio y se extendió en sus acciones desde fines del siglo XIX y por lo menos hasta el período de entreguerras. A través de las importaciones y las exposiciones realizadas por José Artal, José Pinelo y Justo Bou y de las exhibiciones presentadas, especialmente, en la Galería Witcomb, pero también en el Salón Costa, en el Salón Castillo y en otros espacios comerciales, el mercado artístico porteño, con su correlato en otras ciudades del país como Rosario, se abastecieron durante décadas de productos directamente traídos desde España. El *boom* fue tal que Buenos Aires se convirtió en una extensión del mercado artístico madrileño. Paisajes, retratos, pintura de costumbres, interiores, episodios históricos, desnudos y hasta algunas escenas mitológicas llenan los salones, escritorios, comedores y dormitorios de una alta burguesía local y de sectores florecientes de la clase media acomodada. Las firmas varían desde Genaro Pérez de Villamil hasta Francisco Iturrino, Eugenio Lucas y Carlos Haes junto a Pradilla, Fortuny, Villegas, Domingo Marqués, Checa, García Ramos, los Madrazo, Nieto, Meifrén, Rusiñol, los Zubiaurre, Regoyos, y por supuesto Julio Romero de Torres y Gutiérrez Solana, además de los ya mencionados Anglada, Zuloaga y Sorolla.

Los protagonistas de este consumo artístico pertenecen a familias de

fuerte posición económica y de larga raigambre criolla y de origen español lejano (como César Cobo y Parmenio Piñero), o a familias relacionadas con el proceso migratorio español más reciente (como Andrés Garmendia Uranga). Entre ellos el origen de sus fortunas y bienes personales está, en general, muy directamente relacionado con actividades comerciales mayoristas y negocios inmobiliarios y de renta. Entre muchos de estos coleccionistas se da una fuerte tendencia a donar sus patrimonios artísticos a instituciones públicas como el MNBA, sobre todo entre 1900 y 1940, como ocurrió con Piñero, la familia Cobo, Juana J. Blanco Casariego y Giráldez y María Jáuregui de Pradere. Hay dos casos interesantes de señalar, que no obedecen a este esquema general y que se dedicaron a adquirir numerosos conjuntos de pinturas españolas, que son Lorenzo Pellerano y Vicente Leveratto, ambos de origen italiano y clientes habituales de Artal, Pinelo, Witcomb, Philipon y el Salón Costa.

Para señalar dos de las colecciones emblemáticas y que marcan ciertos matices en este mismo grupo, veamos los casos de Parmenio Piñero y Andrés Garmendia Uranga. El primero legó su colección de 76 obras al MNBA que incluye 50 piezas de origen hispano, básicamente del siglo XIX, entre Goya y Sorolla. Su familia de origen peninsular había llegado al territorio nacional en el siglo XVII y su bisabuelo era oriundo de la ciudad de Córdoba. La parte más importante de su fortuna provenía de su madre Plácida Gamas (25). Piñero frecuentaba las exposiciones de arte español y los remates en Buenos Aires y fue uno de los principales clientes de la Galería Witcomb. Completando su colección con encargos directos a los artistas y compras realizadas en sus viajes a Europa. En el caso de Garmendia, era un inmigrante vasco llegado de San Sebastián, alrededor de 1890, para “hacerse la América”. Su trabajo como dependiente y de corretaje en todo el país a lomo de mula le permitió, con los años, hacerse de una posición económica holgada. Su colección de arte español fue adquirida en España en sucesivos viajes y largas estadías realizadas a partir de 1920, 1929 y hasta 1936, con obras de Pérez Villamil, Regoyos, Iturrino, Mir, Uranga, Zuloaga, Rusiñol, Sorolla, Gutiérrez Solana y otros. El perfil es más moderno y selectivo con clara presencia de los “pequeños maestros” tan difundidos en Buenos Aires por los importadores regulares de pintura española. Se trata de un caso que se ajusta con claridad dentro del “nacionalismo residual” del que habla Di Tella en su historia social de la Argentina. Los estrechos vínculos y la participación de Garmendia en numerosas exposiciones de arte español y, sobre todo, de arte vasco, realizadas en Buenos Aires y en Montevideo, en los años 30 y 40, muestran el funcionamiento posicional y de identificación que adquieren estas colecciones de colectividad (26).

Desde la década de 1970 y en los años 80, acompañando el *boom* del

25) La información sobre la genealogía de Piñero fue documentada por Lucrecia Oliveira César de García Arias y se encuentra en su archivo sobre coleccionismo argentino conservada en Fundación Espigas, Buenos Aires.

26) En el ejemplo de Garmendia es importante señalar que también formó una importante colección de arte argentino y rioplatense modernos, especialmente activa entre los años 20 y 60.

mercado de arte interno español y las crisis de la economía argentina con sus sucesivas devaluaciones, gran parte de estas obras españolas, que aún permanecía en manos privadas, fue readquirida por coleccionistas o *marchands* hispanos.

27) Pierre Bourdieu, *Razones prácticas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p. 196.

Como señala Pierre Bourdieu: “La economía de los bienes simbólicos es una economía de lo difuso y de lo indeterminado. Se basa en un tabú de la explicitación (tabú que el análisis infringe, por definición, exponiéndose así a hacer que parezcan calculadoras e interesadas unas prácticas que se definen por su oposición contra del cálculo y del interés)” (27). La intención ha sido explicitar, o, al menos, enunciar algunas de las líneas básicas en las que se movió el coleccionismo de arte español en la Argentina entre 1880 y 1930. Señalar la importancia de lecturas de contexto como los fenómenos de la inmigración masiva y sus relaciones con un coleccionismo cautivo o la posición de privilegio que adquiere “la españolidad” entre la intelectualidad hispanoamericana a principios del siglo XX y su manifestación en un coleccionismo que descubre el valor del arte español. Los cruces entre la reformulación de identidades nacionales, comunitarias e incluso regionales, entre ideologías hegemónicas y de diferenciación, todo aparece tramado en el ámbito del consumo artístico y sus implicancias sociales, económicas y culturales.

Nota 1: El presente texto corresponde a una ponencia escrita y presentada en el año 2001 en el simposio *Pintura Española en el Río de la Plata (siglos XIX y XX). Temas, espacios de difusión, mercado*, organizado por el Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España, y auspiciado por la Agencia Española de Cooperación Internacional AECl, Rosario, 29 y 30 de agosto.

Nota 2: El marco teórico general sobre el tema coleccionismo y sus variantes aplicadas a la historia del coleccionismo argentino utilizado en la ponencia fue elaborado y presentado en textos anteriores del autor como “Nuevo coleccionismo e identidades fin de siglo. Colecciones de arte contemporáneo en la Argentina de los '90”. En: Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer eds, *Beyond Identity: Globalization and Latin American Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press (2000, en prensa); “New Art Collecting Trends in Argentina: The 1990s”. En: *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, International Center for the Arts of the Americas ICAA, Museum of Fine Arts, Houston (2002); “Aproximaciones al nuevo coleccionismo argentino”, *Colección Fundación Telefónica*, Buenos Aires (2004, en prensa).

coleccioná ramona coleccioná arte

Todos los meses recibí ramona en tu casa por sólo \$ 60 anuales.

Y con cada suscripción podes ganar obra de destacados artistas.

Hay muchas posibilidades...

Ya hay obras de Nahuel Vecino, Gyula Kosice, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Karina Peisajovich, Agustín Soibelman y Fernanda Laguna.

Escribí a suscripciones@ramona.org.ar

o dejá mensaje en el 4953 6772 (de 20 hs a 10 hs)

Un guión desbordado. La continuación de una colección por otros medios

ramona: más que una revista de colección, la dinámica de una colección vuelta revista. Ensayo a partir de una charla con Gustavo Bruzzone, juez de cámara, coleccionista y editor-fundador de esta revista.

Rafael Cippolini

Pienso que el más curioso de los detalles que el siglo XX aportó a la historia del coleccionismo, más aún en su segunda mitad, es el siguiente: durante varios siglos, un coleccionista de arte sabía a priori que los objetos que seleccionaría y lo singularizarían en su tarea responderían mayormente a una de las siguientes nominaciones: pinturas, esculturas, grabados y dibujos. Cada uno de estos objetos materializaba en su forma y factura la relación que un artista tenía con el mundo. Pero desde las vanguardias primero, y luego las neovanguardias y los distintos conceptualismos, el coleccionista de arte terminó transformándose en un colector de intenciones, historias, definiciones y sensaciones que podían tomar la forma de cualquier objeto existente. Así asistimos al nacimiento de una especie distinta, cuya expresión inaugural y acabada se personalizó en el matrimonio de Mary Louise y Walter Arensberg: fueron ellos los primeros en adquirir y coleccionar objetos industrializados convertidos en obras de arte por la simple señalización o intervención de un artista. Desde el momento en que compraron su primer *ready-made*, siglos de normalización objetual en el mundo de los coleccionistas iniciaban su gran fractura. El gabinete de arte compuesto de representaciones tradicionales, de paisajes, de retratos, batallas, planos, escenas y de figuras alegóricas, transmutaría paulatinamente en el más sofisticado muestrario de adminículos e ideas, en una mezcla de laboratorio, bazar, mercado de pulgas e inventario de todo aquello que puebla el universo.

Hacia fines de 1966, el beatle Paul Mc Cartney tuvo una idea fabulosa: después de leer en el diario que Elvis Presley mandaba a su limusina de oro de gira (y el público pagaba para verla mientras el cantante se refugiaba en su mansión en Memphis), el autor de *Love me do* inventó la *Banda del Sgt. Pepper*, un grupo de rock que saliera de gira por ellos “en

un disco”, sin que tuvieran la necesidad de abandonar sus jardines ingleses.

Gustavo Bruzzone: “A principios de los 90 conozco a Pablo Suárez y a Nora Dobarro y empiezo ir a su taller como alumno de pintura. Me quedé fascinado escuchándolo a Suárez hablarme de arte argentino y de arte en general, pero no desde la perspectiva de un historiador o un crítico, sino desde su memoria de artista. Me contaba lo que había sucedido en los 60, en el Di Tella, ese momento tan increíble del arte argentino, y cómo y por qué no habían sobrevivido tantas obras de ese período. Entonces y de a poco, fui sintiendo la necesidad de preservar todas aquellas obras, momentos e historias de artistas de mi generación. Gradualmente, comencé a coleccionar obras y a realizar registros de video y, posteriormente, a pensar en una revista de arte que rescatara y diera cuenta de todo aquello que los artistas me decían y yo no encontraba ni en los libros, ni en las revistas, ni mucho menos en el poco espacio que los diarios le dedican al arte. Todo lo que escuchaba de Suárez y otros tantos artistas no podía quedar en el olvido.”

Cuando en el otoño de 1997 Bruzzone me insiste en que lo ayude a concretar el sueño de esa publicación que almacenara todo el *dixit* de los artistas, de inmediato pensé en el concepto del *Sgt. Pepper*: era la manera más acabada y dinámica para que su colección (la idea de su colección), su “recorte del arte de los 90”, *saliera de gira* en otro formato. Ya entonces se me hacía cada vez más claro que el Proyecto Bruzzone no era nada distinto de la conformación de tres instancias que se complementaban y potenciaban entre sí: el resguardo físico de obras, el registro obsesivo de la escena de todo un lustro en video y una revista que hiciera circular toda esta información en un soporte diferente.

A fines de 2004, la Colección Cisneros exhibe en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile un nuevo recorrido de sus obras latinoamericanas bajo la minuciosa curaduría de Ariel Jiménez, titulada *Diálogos*, y Justo Pastor Mellado me invita a participar en el coloquio que acompañará a la muestra, junto a Natalia Majluf, Patricio Muñoz Zárate y Waltercio Caldas. El tema que me propone es “Nuevas Topografías del Coleccionismo Argentino”. La idea me seduce de inmediato; hace rato que tenía en mente desarrollar una serie de hipótesis sobre otra de las apuestas centrales de Bruzzone: si el coleccionismo es en el mejor de los casos una forma de intervención cultural -y por lo tanto una política, ¿quién mejor para dar cuenta de la topografía política del coleccionismo de un momento dado que un coleccionista repensando y teorizando sobre su tarea?

A partir del número dos de ramona, en mayo de 2000, Bruzzone inicia en el flamante magazine una de las pocas secciones que tendrán continuidad en los dos primeros años de existencia de la publicación. Se titula “El Coleccionista”.

Bruzzone: “Cuando pienso en la figura del coleccionista, me convengo de que ningún coleccionista se tiene que parecer a otro. La colección de los Helft fue y es el faro para las colecciones que se fueron formando después, entre las que incluyo la mía. Pero siempre supe que no debía generar una colección como la que tienen los Helft. Por razones económicas, de tiempo, de edad: generé otro tipo, otra especie de colección porque me tocó realizar mi tarea en un tiempo distinto del de ellos. Y me obsesioné con otras cosas. Las constantes de las mejores colecciones obedecen a la siguiente fórmula: obsesión más guión. Seguramente intentaré seguir juntando objetos y piezas de esa época durante muchos años más. Toda mi vida. Y hoy por hoy, tendría que haber alguien que se dé cuenta de que hay espacios y lugares que también se tienen que preservar, de la misma forma que yo intenté preservar el arte de los 90. Pongo de ejemplo la obra de Nahuel Vecino, que se considera un artista del 2000, un momento posterior, no tiene que ver con el Rojas. No podemos dejar de señalar a Belleza y Felicidad, que si bien es un efecto del Rojas, también es otra cosa completamente distinta. La generación del Rojas hoy la conforman individualidades que se proyectan de diferentes maneras.”

Bruzzone, admirador confeso de los Arensberg, es el primer coleccionista de Argentina (y probablemente también de Latinoamérica) en proyectar una revista sobre artes visuales como la continuación de su colección por otros medios, como otra dimensión de su colección. En su segundo número, dobla la apuesta: se sienta a dialogar, a confrontar ideas y experiencias con otros coleccionistas y va trazando así toda una cartografía del coleccionismo, de sus políticas. Ya no se trata de preservar únicamente el audio y la escritura de los artistas. También se hacía

necesario radiografiar las estrategias de sus pares.

“La importancia de la colección de los Helft está fuera de toda discusión para el conjunto de todos aquellos que podemos llamarnos *coleccionistas post-colección Helft*, debido a la visibilidad, el trabajo, la actividad de difusión y la coherencia que tiene como colección. No conozco la colección Blaquier, que es prácticamente inaccesible, ni la colección Marcos Curi, que también resulta inaccesible. A diferencia de Jorge y Marion, que son dos personas que, a partir de su tarea, se instalaron estimulando un montón de acciones y de eventos y de cosas positivas para nuestro medio. Son gente muy valiosa, no sólo como coleccionistas sino como operadores que preservaron una parte imprescindible de la cultura nacional, además de haber generado una colección con una enorme coherencia y valor. Esa colección es y era central para mí cuando comenzamos con ramona, sobre todo narrada por boca de Marion, y ésa es la razón por la cual ella inaugura esta sección. A partir de ese momento, después de aquella charla, lo que traté de hacer es, cada vez que elegía y pensaba en una persona para poder entrevistar, procurar que fueran personas que yo considerase que hubieran tenido y armado colecciones que también formaban un guión o tenían coherencia o representaban algo. Traté de buscar las distintas entidades de coleccionistas. Porque entre Gustavo Mosteiro y Amalita Fortabat, advertimos mundos y tareas muy distintas y valiosas”.

A partir de las impresiones y conclusiones de la primera charla de la sección “El Coleccionista”, Bruzzone comienza a repensar la noción de guión y sus tácticas de construcción. El guión debería entenderse como una dirección de preservación, una actitud política de resguardo con respecto a la instancia específica de un tiempo cultural. Un esquema para problematizar una época, para narrarla.

“Esa convicción de que en Argentina se pierde todo, que no vemos nada, que se construye arriba de lo que está y no preservamos ni nuestras ruinas, ni nuestro patrimonio arquitectónico, que las bibliotecas son un desastre, que no hay reserva de nada, que la universidad está por completo ausente en la tarea de preservar la cultura argentina... Y esta preocupación iba en sintonía con lo mismo que llevó adelante Mauro Herlitzka, con la creación de la Fundación Espigas. Sin dudas estaba en el aire. A lo largo del tiempo nos fuimos damos cuenta de que estábamos haciendo prácticamente lo mismo pero desde lugares distintos. Espigas también abrió un archivo de video, un archivo audiovisual (ahora pienso en lo necesario que sería conservar toda la producción de Canal “(a)”, del canal Ciudad Abierta o de los programas de Federico Klemm). El Rojas remitió, por una nota que en su momento presentamos tanto Mauro como yo, un montón de material de archivo que ahora está a resguardo en Espigas. Una labor que tiene que hacer Espigas porque la universidad no lo hace, porque el Estado tampoco lo hace, ya que está preocupado

por otro tipo de cosas.”

Cuando piensa en ramona, antes de que exista, Bruzzone especula con otro vehículo para su guión. Con otra manera de hacer política, de lograr que ese guión sea contagioso y fomente y estimule a otros particulares a preservar distintos bienes culturales. Este guión móvil con soporte papel comienza amparando el decir de los artistas de su generación, pero en un momento se expande y desborda: el tumulto de voces que cobija es enorme. Se suman historiadores, curadores, escritores, investigadores, sociólogos y periodistas. Un testimonio sucede a otro: luego de cinco frenéticos años de registro en video (más de 400 horas sin editar que recién podrán ser vistas en el año 2020), Bruzzone deposita sus esfuerzos en la nueva publicación.

En aquel coloquio en Chile, teorice sobre cada una de las diferencias a las que Bruzzone *pasaba revista* en su sección “El Coleccionista”, para la que utilizó distintos criterios: conversaciones en vivo y en directo, cuestionarios enviados por e-mail o encargados de ejecutarlos por distintos colaboradores, e incluso consignas. Se trató de una sección de números pares: fue apareciendo en los números 2 (Marion Helft), 4 (Mauricio Herlitzka), 6 (Eduardo Costantini), 9/10 (Eduardo Grüneisen) y 14 (Amalia Lacroze de Fortabat), con dos únicas excepciones: ramona 13 (Juan Cambiaso) y 23 (Gustavo Mosteiro). En ramona 19-20, como parte del extenso dossier “Mendoza hierve”, transcripción de diversas ponencias de unas jornadas en la Universidad Nacional de Cuyo producidas por Eleonora Molina, apareció “El Coleccionismo como relato”, en el cual Bruzzone realizó, por segunda vez, su propia autobiografía como coleccionista.

Hay muchas ideas que deducir de la producción textual de esta sección, de las preguntas (ya realizadas en conversación directa, en la preparación de preguntas o en la elaboración de consignas), que se van articulando y desplegando con mayor nitidez a medida que Bruzzone fue revisando e incluso resignificando los ejes axiales de “El Coleccionista”. Todas las que pude enumerar volvieron a aparecer en la charla que mantuvimos para generar material a utilizar en este ensayo (17 de junio de 2005, por la tarde). Éstas son:

- 1) El coleccionismo como la más necesaria dinámica de circulación de objetos arte y, en tanto tal, como formación particular de una comunidad visual que redunde en un hecho político (avanzar sobre una tarea que ni el Estado ni la universidad realizan convenientemente: instituciones con políticas culturales muy deficientes).
- 2) El coleccionista como clasificador compulsivo: los criterios de su orden pueden aparecer muy a posteriori, pero siempre aparecen.
- 3) El coleccionista como aquel que vuelve a reformular los modos de preservar y conservar en tanto objetivos fundantes de una tarea de memoria cultural.

4) La colección como epifenómeno de una época; el coleccionista como productor imprescindible de un momento histórico, por ser quien resguarda con un plan preciso los elementos que se utilizarán luego para visualizar las características de un período social determinado.

5) La formación de una colección indica un estado de disponibilidad y apuesta: contribuir al crecimiento artístico y personal de un artista, en detrimento de la especulación financiera por detrás de una firma consolidada.

6) Una crítica a ciertas actitudes comerciales de las galerías.

Ejemplos:

1) "Al Estado no le interesa la preservación y siempre somos los partícules los que nos tenemos que encargar de la perdurabilidad de las obras. Si no hubiera habido, a lo largo de la historia argentina, personas que hubieran empezado a conformar pequeñas colecciones particulares, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno (que tiene un impulso enorme a partir de la colección Pirovano, persona clave y central, por el tipo de arte que coleccionó, en un momento en que formaba parte del Museo de Arte Decorativo, en la época en que estaba en el poder Ivanissevich, que decía lo que decía de los concretos argentinos) no serían hoy una realidad."

2) 4) y 5) "Más allá de los artistas y estéticas con que uno está más próximo y que podemos llegar a valorar más -simplemente porque me tocó reunir este tipo de obras que tienen que ver conmigo- me hubiera encantado coleccionar Prilidiano Pueyrredón, o Gramajo Gutiérrez, o Madí, pero es claro que ése no fue mi momento. De los concretos se ocupó Pirovano. De Prilidiano se ocuparon otros, y ahí están los cuadros. Cada uno se ocupa de un momento, le imprime un orden, una dirección muy determinada a ese universo de objetos que definen una época. Es una tarea plural: de Berni que se ocupen otros, yo no puedo ocuparme de él. Las colecciones se complementan entre sí, y es una suerte que así sea."

3) "Es sobre todo por Pablo Suárez, que me cuenta qué había sucedido en los 60 y en el momento del Di Tella que le tocó vivir, que me pone al tanto de que no había quedado nada o muy poco de las obras de ese momento, por las características efímeras de éstas y por lo difícil que era venderlas en aquella época, que me pongo en campaña para que no suceda lo mismo con las obras que estaban haciendo mis contemporáneos. Me percaté de una costumbre, que yo veo como un defecto, que tienen los artistas de destruir, muchas veces, la obra anterior a la que están trabajando, la obra previa, y fue así que recuperamos muchas obras de (Fabio) Kacero que estaban destinadas a ser destruidas. Con Gordín me pasó lo mismo en otra oportunidad: una noche me lo encontré en una inauguración de Martín di Girolamo en Ave Porco, a las dos de la mañana, y Sebastián, que hacía poco había vuelto de Francia, me dijo que iba a destruir toda la obra que tenía en su casa para hacer más lugar para las nuevas. Y ese mismo día fue que rescaté la maqueta que

había hecho para exponer en la puerta del ICI, que estaba destinada a ser destruida. Hubo otras obras, como una de Vigo, que rescaté directamente de un tacho de basura”.

4) “Mi colección es un reflejo, un recorte, del arte de los años 90 en Buenos Aires y Argentina que hace epicentro en el criterio que tuvo Gumier Maier como curador; a partir de ahí me fui extendiendo un poquito de estos bordes. Las obras que se fueron sumando a mi colección tienen que ver con indicaciones o sugerencias o dichos que me iban dando los artistas. Si yo escuchaba que cinco artistas me hablaban de otro artista y su obra, trataba de llegar a ella. Me regalaron muchas, otras la fui comprando en cuotas cuando pude; nunca compré una obra que costara más de 4000 pesos. Después del 2001 paré. No pude seguir por razones puramente económicas y de tiempo. El mercado del arte se puso más serio, más profesional y los artistas adquirieron otro tipo de valores.”

5) “Pienso en aquel francés demente que llegó a Brasil y empezó a coleccionar arte popular brasileño. Cuando Fernanda Laguna traslada Belleza & Felicidad a Villa Fiorito y empieza a mostrar artistas que producen desde ahí, como un cartonero, está generando un hecho cultural intenso. ¿Alguien conservó las obras que se fueron mostrando? Hay que darse cuenta: las obras no tienen ningún valor económico y un imprescindible valor cultural.”

6) “Lo que tenemos que tratar de vencer es esa actitud perniciosa que tienen los galeristas de querer siempre generar coleccionistas. No los van a poder encontrar todo el tiempo, de cincuenta tipos a los que les venden un cuadro, solamente uno va a seguir comprando; deberían conseguir y estimular a esos cincuenta que fueron y compraron un cuadro por primera vez. Gutiérrez Saldívar es mucho más inteligente para vender que muchas de las galerías a las que estamos acostumbrados a ir siempre; él no está buscando inventar un coleccionista: él vende cuadros y me parece fundamental que la gente que pueda comprarlos tenga originales en sus casas. Así sean los cuadros que le pinta el nene en el colegio.”

La colección de Bruzzone es una nueva construcción de la escena del Rojas (*The Rojas Generation*, como le gusta decir) incluso, muchas veces, volviendo laxas algunas de las estrategias que ésta difundió en sus diferentes etapas. Cuando Alfredo Londaibere se hace cargo de la galería, impuso el criterio de catálogos-invitación sin texto, eliminando así el efecto de mediación que observaba en estos. Sin embargo, cuando invita a Bruzzone a fines de 1999 a exponer una selección de su colección en el Centro Rojas, éste presenta un texto que en su formato se adelanta por completo y acabadamente al concepto de ramona: una revista de artes visuales sin imágenes. Este catálogo, en forma y contenido, debe considerarse el número cero de la revista que usted está leyendo en este mismo momento.

Si ramona nacía como necesidad de una *deflación crítica* (la certeza de

Bruzzone de que durante los 90 los artistas tuvieron un papel crítico y de difusión muchísimo mayor que el de cualquier crítico), razón por la cual desde el número uno de la publicación los artistas fueron quienes tuvieron la palabra, con la sección “El Coleccionista” volvían a ser los coleccionistas quienes utilizarían la primera persona: aquel número cero de ramona -un coleccionista narrando su experiencia- dentro de sucesivos ejemplares de la publicación.

La primera en ser entrevistada, dijimos, fue Marion Helft (ramona 2, mayo/junio de 2000). Mucho de lo que dijo Marion en aquella oportunidad iba a ser parafraseado y reutilizado en el futuro cercano por Bruzzone como campos de fuerza de su idea de coleccionismo:

“La tarea del coleccionista es ordenar, guardar, clasificar, seleccionar.”
 “A uno le llama la atención algo y lo [ex]pone de un modo comprensible.”
 “El arte es un idioma que se aprende en medio de la gente que lo practica.”
 “Nunca fuimos solemnes ni coleccionamos con una idea de prestigio. Comprábamos lo que nos gustaba y si íbamos a escuchar música de nuestra época, nos parecía normal comprar obras de arte de nuestra época”.

“Me gusta todo el arte, pero colecciono lo que es afín con mi tiempo.”
 “Lo cierto es que hay quien colecciona más en ancho que en profundidad. Algunos quieren tener una obra de cada artista y otros -como nosotros- una vez que algo les gustó, quieren armar una historia a su alrededor”.
 “Pero más allá de eso, creo que el arte argentino merece ser visto y no hay dónde verlo, porque los museos ni siquiera tienen la oportunidad de ofrecer un panorama. La única manera de valorizar una colección -y no estoy hablando de dinero, sino de valor estético o para darle relieve al arte de un país- es que se pueda ver en condiciones adecuadas. Lo que tienen los museos es una colección de estampitas. Viene alguien del extranjero y ve un cuadro de cada artista, de cada época y sale sin entender nada”.

Cada una de estas aseveraciones podrían haber sido dichas, palabra por palabra, por Bruzzone, quien construyó -como muchas veces dijo, incluso en nuestra charla del 17 de junio- su ideología de coleccionista, como tantos otros, “teniendo a la colección de los Helft como faro.”

El resto de los entrevistados o consultados, con excepción quizá de Amalia Lacroze de Fortabat, se constituyeron como coleccionistas después de los Helft: *la nueva topografía del coleccionismo argentino* comenzaba a trazarse.

La segunda de las entrevistas apareció en el número cuatro de ramona, y el entrevistado fue Mauro Herlitzka (agosto de 2000).

Herlitzka narra allí cómo el coleccionismo está estrechamente ligado a su historia familiar, a sus abuelos, a un gusto ecléctico, a la pintura europea, a muebles y objetos de los siglos XVI a XVIII; tradición que continuó

hasta principios de los 90 cuando, a partir de entrar en relación con Jorge y Marion Helft y Ruth Benzacar, comienza a coleccionar arte argentino actual. Bruzzone sigue muy atentamente las diferencias y las similitudes, pero sobre todo subraya la importancia de la creación de la Fundación Espigas, a la que considera muy similar a sus propias intenciones.

El tercero en ser entrevistado, el último con el que Bruzzone conversaría personalmente, fue Eduardo Costantini en ramona 6 (octubre de 2000). Costantini comenta que fue coleccionista genérico antes de convertirse en coleccionista de arte: estampillas y palomas precedieron a las obras maestras que hoy exhibe en su museo.

Bruzzone presta mucha atención a la forma en que va construyendo un foco para sus adquisiciones, en cómo va conformando y depurando su guión, en su atención hacia obras de la tradición rioplatense.

Con Eduardo Grüneisen, quien respondió a una serie de preguntas que Bruzzone le envió por e-mail y fueron publicadas en ramona 9/10 (diciembre de 2000/marzo de 2001), las diferencias eran aún mayores y el mapa comenzaba a expandirse. Grüneisen, al igual que Costantini, también reconoce haber sido coleccionista genérico antes de haber convertido en coleccionista de arte (cajas de fósforos, figuritas de fútbol, caracoles y estampillas) y su criterio de adquisición se recuesta sobre una regla contundente: no comprar nada que no haya sido reproducido previamente en libros o catálogos, expuesto en museos o participado en exposiciones itinerantes.

La posición de Bruzzone, como se sabe, es diametralmente opuesta: nadie como él se ha ocupado de la obra más temprana de cada uno de sus coleccionados.

“Podría haber comprado un Siquier de cualquiera de sus etapas monocromas, pero quise tener un Siquier con color, o los cubos que presenté, a fines de los ochenta, en esa muestra en el ICI que se llamó *Inocentes distractores*. Me interesaba mucho más poder construir la genealogía de una creación que glorificar el momento de su mayor visibilidad”.

En ramona 13 (junio de 2001), Juan Cambiaso escribió un texto especialmente para la sección “El Coleccionista”. Bruzzone siempre consideró a Cambiaso un coleccionista clave:

“Fueron los años 90 los que le dieron aire a esa otra institución central e importante que fue arteBA. Nosotros asistimos como grupo o generación a aquel arteBA donde hubo por primera vez espacios alternativos, en el primer año de ramona. Mandamos a Lindner que escribió aquella nota tan divertida: “El Galpón del Escalafón”. Pero después pasaron muchas cosas y arteBA hubiera sido imposible sin el trabajo de un coleccionista que es Juan Cambiaso. Sin su aporte jamás habiéramos llegado al último arteBA, que fue seguramente el mejor. Los viejos coleccionistas

fueron los que coleccionaron y aportaron las obras para que los grandes museos nacionales tuvieran las obras que tienen hoy. Cambiaso tuvo mucho que ver con arteBA, prácticamente lo generó él; Herlitzka hoy lo preside y generó la Fundación Espigas.”

La siguiente entrega de la sección “El Coleccionista” fue una entrevista de Ama Amoedo con su abuela, Amalia Lacroze de Fortabat, realizada con un cuestionario preparado por Bruzzone. Esto fue en el número 14 de ramona (rebautizada para la ocasión “ratona”, de julio de 2001.) Es otra de las coleccionistas que se encuentran en las antípodas del modelo Bruzzone: “Nunca nadie influyó en mi opinión” y “No se necesita [ningún] guión” son respuestas que resultan absolutamente diversas al prototipo ideológico de coleccionista que el creador de la sección difundía infatigablemente.

Para la última entrega de esta etapa de la sección (1), Bruzzone proporcionó a Gustavo Mosteiro una consigna a desarrollar: “cuál es la diferencia entre Costantini y vos, en tanto coleccionistas”. Luego de señalar la disponibilidad económica, Mosteiro afirmaba (ramona 23, mayo de 2002): “Argentina logra colocar a cinco de sus colecciones entre las 200 mejores del mundo (...). El problema es que existen muy pocos escalones intermedios entre estas grandes colecciones y quienes compran un cuadro único con fines netamente decorativos; teniendo en cuenta mi caso en particular, si bien el valor total de las obras que he comprado a lo largo de diez años es realmente ínfimo comparado con alguna pieza de las colecciones antes mencionadas, considero que esas compras han sido importantes dentro del circuito del arte.”

Una de las estrategias que Bruzzone puso en marcha a favor de un proselitismo cultural que redundara en la multiplicación de los escalones a los que hacía mención Mosteiro en la citada nota fue, y muy intensamente, la sección “El Coleccionista”, que por otra parte no era sino una puesta en abismo de la noción de “colección por otros medios” que representaba y representa ramona.

“La tarea es mucha, demasiada, y estamos aún lejos de llegar adonde queremos, pocas cosas existen que nos entusiasmen más que seguir adelante.”

De ningún otro sitio proviene la idea de multiplicar aquel puntapié inicial de la sección “El Coleccionista”, cuyo formato son dos números especiales dedicados al tema y cuya primera parte es este ejemplar que actúa como caja multiplicante de voces. Si ramona no es nada diferente del guión desbordado de la colección Bruzzone, estos especiales dedicados al coleccionismo también deben entenderse como otra expansión: el big-bang de las partículas iniciales de aquella sección-guión titulada “El Coleccionista”.

1) Hubo una posterior, pero no proyectada por Bruzzone, sino gestionada por Mario Gradowczyk: una conversación de Gabriel Pérez-Barreiro con Patricia Phelps de Cisneros, que fue publicada en ramona 31, de abril de 2003.

Diálogos

Melina Berkenwald*

* Melina Berkenwald es artista visual, y también trabaja en teoría, docencia y producción cultural. PhD en Arte (University of Westminster, School of Media, Art and Design, Londres), MA en Pintura (Chelsea College of Art, University of the Arts, Londres), Profesorado de Dibujo y Pintura (Escuela Nacional Prilidiano Pueyrredón, Buenos Aires).

La versión original de esta introducción a las entrevistas realizadas en esta sección terminaba con el siguiente párrafo:

“(…) En conclusión, la historia es siempre una historia de ediciones constantes, ni verdadera ni falsa, siempre compleja. Una colección es siempre una edición y un límite, y el coleccionista realiza en cada elección una acción generosa que no sólo acciona factores económicos y de prestigio que ayudan al artista sino también otros hilos importantes que repercuten en la producción de su obra.”

Me cito a mí misma porque este párrafo, y de algún modo todo el texto, parece una profecía auto-cumplida: de manera gratamente imprevista, el material de este número temático superó las páginas posibles. Editamos lo que pudimos, pero recortar más las entrevistas implicaba descuartizar la obra. Decidimos que en la suma y en la variedad del material estaba la calidad del trabajo, por eso la solución fue hacer dos números temáticos sobre coleccionismo: coleccionismo 1 en ramona 53, coleccionismo 2 en ramona 59 (Abril 2006). Así, los dos números se refuerzan y complementan. Juntos darán un abanico abierto con más voces, respuestas y nuevas preguntas.

Como adelanto del segundo número, habrá nuevos diálogos con Orly Benzacar, Juan Cambiaso, Mariela Ivanier, Aníbal Jozami, Ignacio Liprandi y Luis Parenti entre otros, un extracto de una entrevista al coleccionista inglés Charles Saatchi realizada por otro medio, un ensayo de Mario Gradowczyk, un texto escrito especialmente para el número por Alberto Sendrós, una mirada desde Colombia por José Roca, y esperamos sumar repercusiones y nuevos textos que susciten el número, junto con la opinión de otros coleccionistas que por motivos diversos aún no hemos podido contactar o visitar.

Ahora sí, mi primer texto, a modo de segunda introducción.

Coleccionismo a secas supone casi instantáneamente un mercado, marcos dorados, subastas y casas grandes. Como actividad pensada como selecta, supone también un perfil de clase y un contacto entre cultura y economía muchas veces incomprendido desde sectores románticos o

melancólicos. Sin dudas, el coleccionista participa de una actividad que selecciona y por ende excluye, en un juego de ajedrez de interdependencia entre coleccionista, galerista, artista, crítico, curador, audiencia, etcétera. Sin embargo, simplificar el mundo del coleccionismo a estas generalidades hace que perdamos de vista la variedad de mundos y de situaciones que giran y conforman el sistema de las colecciones y sus dueños. Cada coleccionista, como se verá a continuación, es un mundo y una historia, una forma y una verdad, un bolsillo no siempre grande, una experiencia de vida, y sobre todo un compromiso hacia una actividad y un ámbito que, aun siendo placentero, es también trabajo, estudio, cuidado y esfuerzos varios.

Brevemente quisiera también pensar al coleccionismo a través de la producción y la cantidad de obras del artista, y por ende desde el tema del espacio y del dinero; espacio y dinero, dos problemáticas que unen al coleccionista y al artista por la necesidad de compra y espacio expositivo en el primero, y la necesidad de venta y espacio de trabajo y de exposición en el segundo. Temas no siempre considerados, pero que sirven muchas veces para entender los formatos, las técnicas, las cantidades y los destinos alegres, inciertos o nómades de muchas obras y autores. Porque, salvo en esos casos afortunados de éxito temprano, la producción del artista crece en forma proporcionalmente inversa a la falta de espacio y a la falta de dinero para subvencionarlo o proveniente de su venta.

Se me aparece entonces la escena del artista que, sin proponérselo, comienza a "coleccionar" su propia obra. Coleccionar entre comillas, por supuesto, salvando las distancias con el coleccionista de profesión, ya que el artista no es siempre experto en lo que deja y lo que tira, y así empieza la posible acumulación, selección, descarte y dispersión de obras, proyectos e ideas. Porque esta colección de artista es una colección de nombre propio y amor propio, y de riesgo, ya que depende muchas veces del ánimo cambiante y la autoestima junto con factores diversos ajenos o no a la obra. Por eso, al adquirir obra y apoyar al arte, el coleccionista, ahora sí de profesión elegida y entendida, tiene una influencia tanto en la proyección hacia la audiencia y el reconocimiento del artista como así también en su producción y las características formales

de la obra. Por otra parte, la acción misma englobada en el término coleccionismo apunta directamente al sujeto que disfruta de la obra, un guardián cultural que ubica el trabajo adquirido en un sitio preciso y desde su colección dialoga, quiera o no, con todo el medio artístico.

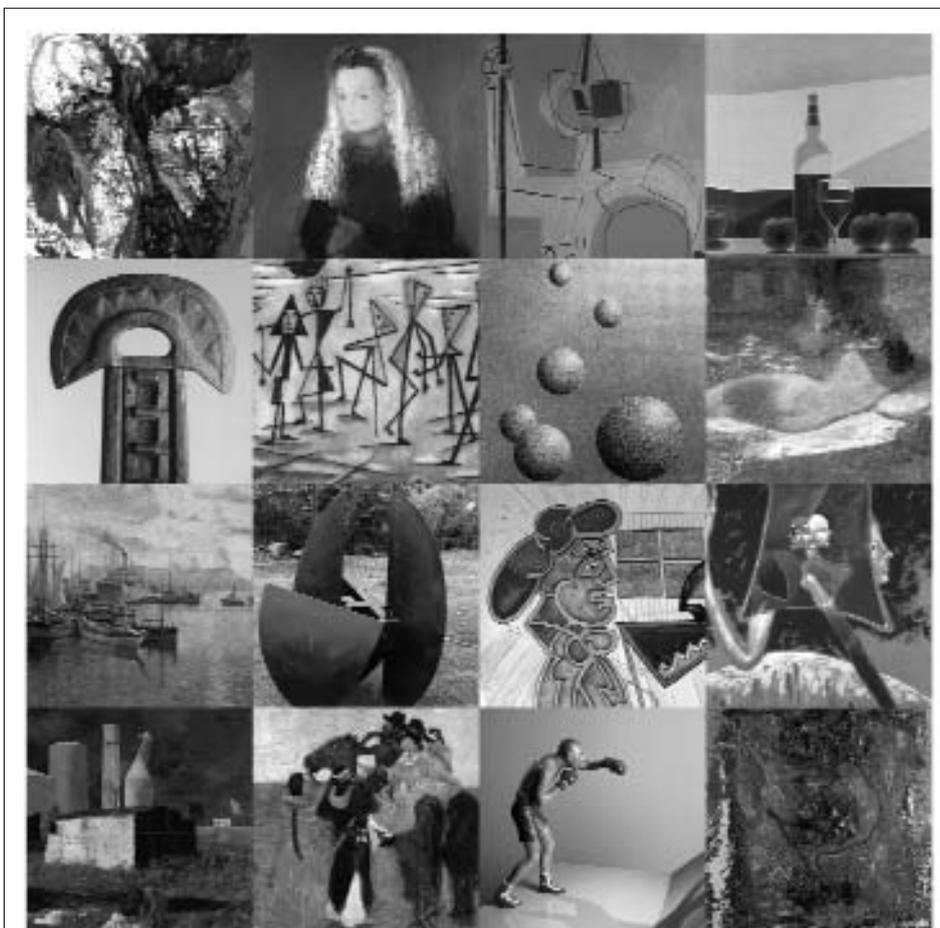
La intención de esta serie de entrevistas con coleccionistas es acercarse a muchas de las tantas formas y maneras que habitan el mundo del coleccionar. Entender los motores individuales, los problemas, los placeres del comprar y del mirar, entrar un poco en espacios reales en donde la convivencia con la obra se da de forma intensa y en continuidad. Saber qué piensan del medio y cómo se piensan a ellos mismos.

Las entrevistas de este número se suceden. Hay coincidencias, diferencias y singularidades, como las hay en cada obra que han comprado, vendido o rechazado. Las preguntas se repiten, inevitablemente, la mayoría de las respuestas no. Las que sí muchas veces muestran ciertas leyes del medio, a veces tan obvias que se vuelven invisibles.

Cada uno de los entrevistados cuenta su historia y se presenta. Por eso, a modo de comienzo sólo me resta expresar mi más sincero agradecimiento a todos los coleccionistas de este número y del siguiente, que me han dado con generosidad horas de diálogos llenos de experiencias y saberes.

También mi enorme agradecimiento a Gustavo Bruzzzone, con quien iniciamos la planificación de este número y que me asesoró cuando hizo falta, a Rafael Cippolini por su confianza y ayuda en la edición del material, a Roberto Jacoby por su generosidad y respaldo, a Marcelo Pacheco por su texto, a Mario H. Gradowczyk por sus consejos y el contacto con Agnes Gund, a Aníbal Jozami por acceder con agrado a la publicación de un texto publicado en otro medio a su cargo (su entrevista y dicho texto saldrán en ramona 59); a Alberto Sendrós por sus valiosas sugerencias, a Andrés Pacheco por traducir el extracto de la entrevista a Charles Saatchi, y muy especialmente a todos los que me ayudaron con entusiasmo desde ramona y Fundación Start, en especial a Patricia Pedraza, Gastón Cammarata y Milagros Velasco, y a muchos otros que en mayor o menor medida colaboraron.

En conclusión, la historia es siempre una historia de ediciones constantes, ni verdadera ni falsa, siempre compleja (...).



10 Daniel Maman

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

LL ARIL DE ASLSORAK

Daniel Maman Fine Art - Av. del Libertador 2475 - C1425AAK - Bs. As. - Argentina
Tel/Fax: 4804 3700/3800 info@danielmaman.com www.danielmaman.com

Apostar a los artistas jóvenes y formar una colección más dinámica e interactiva

Eduardo Costantini (h), coleccionista privado y director ejecutivo del Malba-Colección Costantini. Malba, 26 de mayo 2005.

M.B. Aunque me quiero centrar más en el tiempo del presente y futuro de la Colección Costantini del Malba, me gustaría que resumas, desde tu mirada, los comienzos de la colección de tu padre.

E.C. Mi padre coleccionó durante veinte años arte latinoamericano. Empezó con arte argentino y después se volcó hacia artistas del Río de la Plata. Con el tiempo, se dio cuenta de que no había muchas colecciones importantes de arte latinoamericano en el mundo. Entonces decidió expandir la colección de artistas rioplatenses hacia otros países, incorporando Brasil, Méjico, Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Ecuador, Cuba, entre otros. Más tarde, en septiembre de 2001, abrió el Museo con esta colección como patrimonio fundacional.

M.B. La colección empezó como una colección privada.

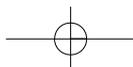
E.C. Sí, la colección empezó como una colección privada. Y luego de que cobrara una fuerte identidad y fuera exhibida en el MAM de Río de Janeiro y en el de San Pablo, y en el Museo Nacional de Bellas Artes, entre otras instituciones, mi padre decidió donarla a la Fundación Eduardo Francisco Costantini, que tiene como objetivo principal difundir el arte latinoamericano. Es decir que todas esas obras fueron donadas

y ya no pueden volver a manos ni del fundador ni de sus hijos. Es muy importante remarcar esto porque casi nadie lo sabe.

M.B. ¿Se donó toda la colección?

E.C. Sí, toda. Frida Kahlo, Tarsila, Matta, Berni; todo está donado. Mi padre lo que hizo siempre fue comprar artistas muy importantes, emblemáticos y consagrados de la historia del arte latinoamericano del siglo XX. Y después de abrir el Museo, como parte de la dinámica que se lleva adelante con los artistas jóvenes, con el programa de Contemporáneo en el que se hacen cuatro exhibiciones al año, más las dos intervenciones, más la obra que se instala en la explanada del Museo, más lo que ahora vamos a hacer en el restaurante del Malba, empezamos a pensar la idea de apostarle más a los jóvenes. A mí, que estoy involucrado con el museo hace tres años, no me gustaría dejar de comprar obra de mis pares generacionales, no apoyarlos en su trabajo. No me gustaría ver que en veinte años el Malba se quedó sin adquirir obra importante de la escena local. Entonces, ése es un poco el cambio que hubo recientemente en la forma de acercarse al coleccionismo: apostar a los artistas jóvenes y formar una colección más dinámica e interactiva.

M.B. Artistas que están ahora circulando, lo



que lo hace como un trabajo de campo del presente.

E.C. Exacto. Es, justamente, lo que empezamos el año pasado con el nuevo programa de adquisiciones. Lo que estamos haciendo es invitar a individuos que quieran donar obra, o que donen dinero. Los curadores del Malba hacen una preselección de las obras, y después eso pasa al directorio del Museo, se revisa qué es lo que se preseleccionó y, en conjunto, se elige. Las personas que quieren donar algo de dinero lo hacen y son obras que quedan para el Museo.

M.B. ¿Cómo son las donaciones que reciben?

E.C. Hay casos variados. A veces dona un individuo, a veces un artista, una galería, un coleccionista. A veces llegan artistas o coleccionistas que quieren donar obra que no es aceptada porque no entra dentro de lo que se quiere exhibir en el museo. Y a veces pasa lo contrario. También puede pasar que Malba quiera una obra y entonces tenga que buscar los fondos para poder comprarla. En este punto es fundamental destacar el apoyo que recibimos de la Asociación de Amigos de Malba y del directorio del Museo.

M.B. Tienen un equipo de curadores trabajando.

E.C. Sí, Marcelo Pacheco, el curador en jefe del Museo, un gran especialista en arte argentino, e Inés Katzenstein, curadora, que está muy vinculada a la escena contemporánea.

M.B. ¿Qué cantidad de obra tienen guardada?

E.C. Hoy tenemos aproximadamente unas cien obras no exhibidas. En total, el patrimonio de Malba se acerca a unas trescientas obras. Está creciendo rápidamente... Empezamos a comprar arte contemporáneo el año pasado, en noviembre. Hoy estamos en mayo y ya hemos comprado unas 35 obras.

M.B. Sobre los distintos formatos de obra: tienen video, instalación...

E.C. Sí, justamente, una de las cosas que decidimos en esta primera compra fue adquirir obras sin importar el formato, como para mostrar la diversidad de medios que utilizan los artistas hoy. Entonces tenemos objetos, videos, dibujos, fotografía, pintura, escultura...

M.B. Hace poco comenzaron a adquirir instalaciones. ¿Cómo se trabaja este tipo de obra?

E.C. En lo posible siempre se trabaja con el artista, que viene y trabaja con el curador en la instalación de la obra. En eso siempre se tiene

mucho cuidado. Por otro lado hay obras que imagino que no podríamos adquirir hoy, por el tamaño que tiene el Museo. Me imagino una instalación de Cildo Meireles, por ejemplo. Ese tipo de obra sería complicado, o una obra grande de Ernesto Neto. Ahí se nos complica y lo limitativo es el espacio, porque nos sacaría quizás un veinte por ciento de la sala de exhibición permanente. Razón por la cual estamos tramitando la ampliación del Museo.

M.B. ¿Compraron obra que tuvieron que encargarle al artista, obra que no estuviera hecha, como ser proyectos?

E.C. No, hasta ahora no. Lo que sí hicimos muchas veces, en el programa de contemporáneo, fue financiar la producción de obra de los distintos artistas que exhibieron. Tal es el caso de Nahuel Vecino, a quien apoyamos para que produzca obra para la muestra. Comisionar obra es algo que todavía no hemos hecho. No está realizado cien por ciento. Ahora estamos trabajando con Francis Alÿs. Hace ya un año y medio que él vino acá y estuvo filmando en la Patagonia. La idea es que esta obra en la que está trabajando, y que luego se exhibirá en el Malba, sea también adquirida. Y eso lo queremos hacer con otros artistas.

M.B. O sea que ahora hay tres líneas a la colección que se están uniendo: la obra más histórica con la que empezó tu papá, la obra de las últimas dos décadas que están adquiriendo de a poco y obra nueva, y se unen a toda la colección. ¿O la están viendo como en tres partes?

E.C. No, es todo parte de la misma colección.

De hecho, todos los años vamos a hacer una muestra de las adquisiciones, las donaciones y los comodatos que realizó o que recibió el Museo durante el año.

M.B. Me decías que hay obra que se propone al Museo, obra que es donada, artistas que vienen y quieren traer obra, etc. ¿Qué define que la obra se acepte o no?

E.C. La obra se somete a consideración del equipo curatorial y del directorio, y lo que se tiene en cuenta es su interés, su relación con el perfil de la colección y su importancia dentro del contexto histórico del arte.

M.B. ¿El Malba alguna vez vende o vendió obra?

E.C. Por ahora nunca. Cada tanto nos ofrecen comprar... El Tarsila y el Frida son las dos obras que más nos han pedido comprar. Pero siempre les hemos dicho que no queremos venderlas.

M.B. ¿Hay obra que por ahí al Malba le gustaría tener, que están buscando, o que cuando tengan los fondos van a adquirir?

E.C. Sí, muchas. Te digo algunas. A mí me gustaría que el Malba tenga obra de Cildo Meireles, de Ernesto Neto, Tunga, Rivane Neuenschwander, Iran do Espírito Santo, Rosângela Rennó, de Pombo, Siquier, Macchi, Esnoz, Damián Ortega... Ahora adquirimos un dibujo de Siquier en arteBA.

M.B. Hay un interés fuerte del Malba en los nuevos formatos, por ejemplo la muestra que trajeron de Chantal Akerman, etcétera. Hay todo

un programa fuerte de cine del que vos te estás encargando mucho.

E.C. Sí, el cine tiene una presencia fundamental dentro del Museo. Además de los ciclos y muestras cinematográficas mensuales, hemos sumado exposiciones dedicadas a cineastas. *Glauber Rocha. Del hambre al sueño*, en 2004, y *Chantal Akerman, una autobiografía*, en 2005, ambas en el marco del BAFICI, han sido las primeras.

M.B. ¿Están armando una colección de video o lo integran a la colección general?

E.C. Todo es parte de la colección del Malba sin importar el formato, el medio utilizado por el artista. Hoy el arte contemporáneo es realizado por artistas que utilizan cualquier tipo de medio. A nosotros no nos importa el medio que utilicen, mientras la obra y el artista sean serios.

M.B. ¿Con formatos que son más complejos para coleccionar -video, etcétera-, qué cuidado tienen con el tema de la edición? Lo mismo con la fotografía o con obra digital.

E.C. Ahí confiamos plenamente en el artista y en la galería que trabaja con el artista. Pero sí, compramos siempre ediciones limitadas, con respecto a las fotos, ediciones de seis; videos, ediciones de tres...

M.B. ¿Cómo es el cuidado de la obra con los formatos digitales?

E.C. Como recién empezamos, no tenemos todavía una noción definida.

M.B. Porque sé que en Europa es un tema del que se habla mucho en instituciones.

E.C. Sí, es un tema, y es algo en lo que estamos empezando a trabajar: en qué formato vamos a guardar cada obra, en qué lugar, en qué condiciones. Porque hasta ahora sólo tuvimos pintura, dibujo y escultura. Hoy tenemos, además, fotografía, video...

M.B. Alguna recomendación o algo que vos quieras agregar.

E.C. Creo que lo que hay que destacar es que el Malba hoy está empezando a adquirir obra de jóvenes artistas y de esta forma está estimulando, está estudiando y está interactuando con artistas vivos, algunos de mi generación o un poco más grandes.

M.B. ¿Quién hace ese trabajo?

E.C. Bueno, Marcelo conoce a muchos de los artistas... Inés está haciendo bastante ese trabajo, y yo también. Inés está más involucrada con los artistas más jóvenes.

M.B. ¿Cómo ves el coleccionismo en la Argentina?

E.C. Este año estuve en arteBA y me pareció que anduvo muy bien. Creo que hay un movimiento mayor que otros años, sobre todo un interés mayor por el arte contemporáneo, por los artistas jóvenes. Está un poco más activo que antes, pero igual es un mercado muy chico comparado con otros países. Creo que hay muchísimas personas que no están para nada involucradas con el arte y que deberían hacerlo, porque es la única forma de que los artistas

puedan crecer, salir de la Argentina.

M.B. Tanto vos como tu papá están armando una colección en sus casas. ¿Cuándo comienza tu colección privada?

E.C. Después de haber donado todo a la Fundación Eduardo F. Costantini, y después de haber empezado a viajar por bienales y ferias, decidimos junto con mi padre empezar una colección de arte contemporáneo internacional.

M.B. Es de los dos.

E.C. Sí, en realidad a veces compro yo, a veces compra él... Estamos recién empezando. Es un trabajo en equipo. Yo he visto mucho arte contemporáneo, entonces ahí es donde nos complementamos bien. Hace poco compramos una foto de Gregory Crewdson, un artista americano. También compramos dos obras de Pombo en una galería en Los Ángeles y una instalación de Rivane Neuenschwander, que actualmente está en exhibición en la Bienal de Venecia. Yo compré por mi cuenta una foto de Liliana Porter, dos dibujos de Beto de Volder, una fotografía de Dino Bruzzone. De Liliana Porter también tengo un dibujo muy interesante, de Kuitca tengo dos dibujos... Una obra muy importante que adquirí recientemente son dos fotografías de Hélio Oiticica, que él sacó cuando vivía en New York en los años setenta. Una producción de *slide projections*. Él tomó distintos personajes, íconos, como Marilyn Monroe, John Cage, Jimmy Hendrix, Yoko Ono, y creó distintas imágenes de estas cuatro figuras con cocaína. Sacó 35 fotos de cada una, que luego son proyectadas en *slides*. Recién hace dos años se imprimieron esas fotos en series de diez.

M.B. ¿Tienen algún criterio específico?

E.C. Lo más difícil cuando empezás a armar una colección, que yo lo estoy pensando hace como cuatro años... y lo sigo pensando y lo sigo discutiendo con curadores, coleccionistas, directores de museos... Lo más difícil a la hora de empezar una colección es que necesariamente uno debe seguir una línea, y eso te obliga a dejar de lado obras que uno compraría.

M.B. Lo que no comprás.

E.C. Claro, hay obras que tenés que dejar de comprar en pos de que esa colección tenga un hilo y un criterio muy definidos. Como estamos en una etapa muy temprana de esta colección, ese hilo aún no se ve. Con respecto a mi criterio, el que hoy estoy siguiendo y que supongo va a cambiar con el tiempo, es principalmente adquirir fotografía, obras relacionadas con el cine, dibujo y pintura. Creo que en este momento se está dando un retorno muy fuerte a la pintura.

M.B. La colección es para tu casa. Así es como también tu papá comenzó la colección que está ahora en la Fundación.

E.C. Claro, la empezó como algo privado y después la donó. Ahora, ambos estamos comprando para esta nueva colección de arte contemporáneo.

M.B. Acerca de la forma de coleccionar, ¿hay una manera...?

E.C. Sí, estudiar mucho, investigar. En los últimos tres años me dediqué a viajar bastante, a conocer galerías importantes de afuera. Entonces

ahora me informan lo que está pasando, me mandan los catálogos, hablo por teléfono, y lo mismo con curadores. De repente me gusta un artista y digo, “bueno, a ver, por qué este artista”, y me dedico a investigar sobre ese artista, a leer lo que se ha escrito sobre su obra, y hablo con curadores acá y llamo a curadores afuera. Tenemos una red internacional de contactos muy útil a la hora de comprar una obra. Y por otro lado, creo en mi intuición. Cuando hay un artista que me gusta mucho, lo mismo con una obra, si una obra me produce algo fuerte y empiezo a investigar qué hay detrás y me interesa, entonces la compro.

M.B. ¿Qué significa para vos ser coleccionista?

E.C. A mí me interesa el coleccionista activo. No la persona que compra obras para colgarlas en su casa, sino que se relaciona con los artistas, visita los talleres, ve lo que se está haciendo, los apoya. Coleccionar es apoyar a los artistas. Una de las cosas que pensamos bastante es la de comprar obra de artistas de afuera y al mismo tiempo invitarlos a que hagan algo en la Argentina, entonces de esa forma también estimular la producción local. Ser coleccionista implica muchas cosas, es una gran responsabilidad.

M.B. O sea que la función del coleccionista se extiende aquí, se extiende a la programación del Malba, no está aislada.

E.C. No, justamente una de las cosas que creo que es importante, ya que mi padre fundó el Malba y nosotros ahora estamos armando una colección, es no tratarlo como algo completamente aislado, sino buscar algún tipo de nexo. El año pasado, por ejemplo, vino Thomas De-

mand... Quizás el día de mañana tengamos una obra de él; quizás Gregory Crewdson, al que le compramos una foto, venga a hacer una obra en la Argentina o a dar un taller. Y así con los artistas que vamos conociendo. A Francis Alÿs, como te decía, lo invitamos al Malba, empezamos a conocerlo, y quizás le compremos algo para nosotros también.

M.B. ¿Cómo es la convivencia con la obra? ¿La cambian de lugar?

E.C. No, en el momento en que compramos sabemos adónde va a ir.

M.B. ¿Te arrepentiste de alguna obra, de las privadas?

E.C. Por ahora no.

M.B. Pienso en la situación de la Argentina hoy, el nivel de desempleo e indigencia, la crisis del 2001, sumada a un tiempo crítico que creo que es también mundial. ¿Qué ocurre cuando se gastan grandes sumas de dinero en obras de arte? ¿Tenés alguna reflexión al respecto?

E.C. Invertir dinero en arte significa hacer un gran aporte a la vida cultural de un país, dinamizar el mercado del arte, ayudar a los artistas a vivir de su trabajo... Por supuesto, está el goce personal de coleccionar, pero creo que con nuestra inversión en Malba hacemos una obra muy relevante socialmente. El Museo tiene una misión pública de conservación y difusión de un patrimonio cultural muy importante.

M.B. Con el tema del acceso a la colección, bueno... acá en Malba, por supuesto, le dieron

un acceso total a la colección. Hasta hay un día en que la gente puede entrar gratis. Con la colección privada de ustedes, ¿te lo cuestionás?

E.C. La idea es que esta nueva colección de arte contemporáneo internacional se exhiba en un futuro no muy lejano.

M.B. En Malba.

E.C. Sí. En cinco años, aproximadamente, cuando la colección esté más consolidada, se exhibirá en el Malba, como una exposición temporaria.

M.B. En general, ¿comprás por galería?

E.C. La mayoría de las veces sí.

M.B. ¿Se discuten mucho los precios entre galerista y coleccionista?

E.C. En general, no. Es bastante rápido.

M.B. Sobre las galerías de acá, ¿tenés alguna opinión?

E.C. Creo que las galerías de acá están muy bien, y por otro lado, creo que tienen que hacer un mayor esfuerzo por ayudar a los artistas a salir de la Argentina. También me parece muy importante que los galeristas se comprometan seriamente con cada uno de los artistas, desde todo punto de vista. He escuchado hablar mal a algunos artistas de varias galerías donde estuvieron porque no les pagaban, porque ofrecían una muestra y no sucedía... Este tipo de cosas que, además, nunca se dicen. Es bueno que no sean así.

M.B. ¿Consultás sobre tu obra, lo que estás

comprando?

E.C. Sí, con Marcelo y con Inés, muchísimo.

M.B. A nivel económico, ¿con cuánto pensás que se puede empezar una colección?

E.C. Con muy poco. Lo bueno de coleccionar es como todo en la vida, el camino, y no el lugar donde uno llega. Todo el proceso.

M.B. ¿Hay riesgo en lo que compran?

E.C. Sí, pero es difícil saber... Hay artistas que ya están súper consagrados. Sin embargo, uno no sabe si el valor que está pagando por esos artistas es un disparate o está bien. Es muy difícil saberlo. El mercado del arte a nivel internacional está creciendo mucho. En ese sentido, hay riesgo. Siempre que uno compra una obra de arte, está tomando un riesgo. Más allá de que sea un artista consagrado. Lo que pagó mi padre por el Frida Kahlo pudo haber sido un riesgo enorme. Sin embargo, hoy el Frida Kalho cuesta tres veces lo que él pagó. Hoy, una foto de Jeff Wall te cuesta 500 mil dólares ¿Es mucho o poco? Es un artista que ya está consagrado, no hay duda de que lo que ha hecho es importantísimo para la historia del arte. Sin embargo, quizás en tres años cueste menos, quizás cueste dos veces más, pensando en términos económicos. Más allá de eso, creo que uno puede neutralizar el riesgo si no piensa en el aspecto económico, comprando justamente lo que a uno realmente le interesa. Entonces no importa mucho lo que pase con el precio. Si a vos te interesa y lo podés pagar, comprálo. Como te dije, yo confío mucho en mi ojo, más allá de lo que escuche. Si no, no compraría nada.



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**
Coordinador: Dr. Norberto Griffa
- **en Gestión del Arte y la Cultura**
Coordinador: Lic. Fermín Fèvre



Sede Académica Caseros
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

viajobien.com

Bienal del Mercosur

Porto Alegre, del 30 de Septiembre al 4 de Diciembre

u\$s 299.-*

Incluye:

Pasaje aéreo directo por Aerolíneas Argentinas
3 noches de alojamiento en hotel 3 estrellas con
desayuno y traslados aeropuerto - hotel - aeropuerto

* Precio por persona en base doble. No incluye impuestos.
Sujeto a disponibilidad y a cambios sin previo aviso.

Soy un coleccionista a destiempo: compraba estas cosas y me decían que estaba loco

Mario Gradowczyk. Coleccionista privado, ensayista y curador.
Buenos Aires, cinco del cinco del cero cinco.

M.B. ¿Cómo empezaste a coleccionar?

M.G. Siempre me interesaron las artes visuales, la pintura, la escultura... Mi padre era filatelista, así que desde ese lado había ya una conexión. El coleccionismo era una cosa que estaba en mi casa, se hablaba de coleccionismo. Yo quería ser conservador de museos e ir a la Ecole du Louvre a estudiar arte románico. Mi padre no tenía el dinero suficiente para mandarme a estudiar a Francia. Además, decía que qué iba a hacer yo como conservador de museos en un país como la Argentina, estoy hablando del año 50. Así que como tenía cierto talento para las ciencias duras estudié ingeniería. Luego fui a Europa, hice un doctorado y cuando vine acá entré a la Facultad de Ciencias Exactas, donde creé un grupo que se ocupaba de aplicaciones de la computación a problemas de ingeniería, pensando que la universidad era el lugar donde se podían hacer grandes cosas para el país; uno era idealista entonces. Y la UBA se fractura en el 66, en la noche de los bastones largos. Al día siguiente trabajé para terminar un cálculo, apagamos la computadora y nunca más volví. Después del 66 nos fuimos a los Estados Unidos.

M.B. ¿Dónde estabas viviendo?

M.G. En Cambridge; yo trabajaba en el tecno-

lógico de Massachusetts, el MIT y mi esposa en una clínica infantil en Roxbury, un barrio pobre de Boston. Cuando regresamos se dio la posibilidad de que los modelos que yo había inventado en la UBA se podrían aplicar a problemas concretos y con un ingeniero que había sido profesor mío armamos una consultora que todavía sigue, con distintos avatares, haciendo trabajos de investigación aplicada a los problemas hidráulicos y ambientales. Cuando empecé a tener algo de dinero comencé a coleccionar.

M.B. ¿El coleccionar se dio espontáneamente o fue planeado?

M.G. Siempre nos interesó, pero para comprar cosas hace falta dinero, y en la universidad argentina nunca podés ahorrar suficiente, los sueldos siempre han sido bajos, y como consultor tampoco... Pero bueno, en lugar de gastar en oficinas y equipos usé el dinero de otra manera.

M.B. ¿Recordás qué obra compraste?

M.G. Una torre de Aizenberg en el 74.

M.B. ¿Con la conciencia de empezar una colección o de tener una obra?

M.G. No sabía que se vendían los cuadros,

pensé que si uno compraba un cuadro permanecía con uno toda la vida. No sabía que existía un mercado... Empezamos a comprar usando nuestros ahorros, pero no había una visión de colección. Íbamos comprando cosas que veíamos... pero rápidamente nos enfocamos. El volumen de información disponible entonces era muy diferente. Hoy en París o Afganistán se sabe exactamente lo que vale cualquier cosa, por efecto de Internet, las casas de remate... que hacen un mercado bastante transparente y cualquiera que tiene una chequera puede armar una colección conmensurable con su saldo bancario. En aquella época había otro concepto.

M.B. ¿Cómo se define una colección? Me quedé pensando en lo que dijiste antes, en que si alguien tiene una chequera arma una colección...

M.G. No, el coleccionista es aquel que tiene el propósito desembozado de encerrar un conjunto. Si uno dice, por ejemplo, quiero coleccionar cajas de fósforos, tratará de tener todas las cajas de fósforos del mundo. En este caso es muy difícil lograr la "clausura" de una colección. La colección se va armando y sigue siendo abierta porque hay cosas que faltan que son imposibles de conseguir, entonces hay un problema de búsqueda e insatisfacción.

M.B. Volviendo al inicio de tu colección, com-

praste un Aizenberg...

M.G. Y después nos focalizamos en los artistas que yo llamo los modernistas rioplatenses.

M.B. ¿Cuándo fue el cambio?

M.G. Fue prácticamente en seguida, a los dos, tres años. Lo que pasa es que los cuadros entre sí establecen batallas, algunos ganan y otros pierden, y el ojo es muy cruel.

M.B. ¿Fuieste vendiendo obra para comprar otra obra?

M.G. Fui sacando cosas que no me interesaban.

M.B. ¿Cuál fue la posición de tu mujer, Felisa, al respecto?

M.G. A ella le encanta el arte y siempre estuvo de acuerdo con las compras, pero no tuvo una parte activa. Mi hijo también es un entusiasta.

M.B. ¿Tenés una metodología de cómo comprar, cómo vas mirando?

M.G. Respecto de la metodología, el coleccionar está ligado con el tema de la documentación, de la información, de cómo manejarse conociendo a los artistas con los cuales uno tiene

empatía. Señalo que Francisco Traba, coleccionista, librero y galerista, me dio buenos consejos al respecto. Y es así que retomé al tema de la escritura (cuando yo tenía unos 20 años hice crítica de arte). Creo que esto es una parte importante, saber de lo que uno habla. El coleccionista que se informa, que se compenetra de lo que colecciona tiene buenas posibilidades para escribir y explicar su porqué, y esto es muy útil para armar una colección. He escrito libros y ensayos sobre artistas que me han interesado, pero hoy me siento más libre escribiendo sobre arte contemporáneo y artistas que no colecciono. Tener la colección en el ropero no es mi objetivo. No es una cuestión de acumulación. Uno tiene que tener la posibilidad de mirarlas.

M.B. ¿Cómo decidís si comprás o no una obra?

M.G. Siempre compré cosas de calidad. Creo que hay que adquirir lo que a uno le gusta, independientemente de cuestiones de mercado y de lo que digan otros. Si a mí me parecía que era obra que me gustaba, no seguía ningún consejo. Hay que guiarse por el ojo personal. Hoy en día la gente tiene consultores, asesores que dicen “compre tal cosa, compre lo otro”. En mi época esto casi no existía, y si existía yo no los tuve, me guié por mi instinto.

M.B. ¿Dejó de gustarte obra que compraste?

M.G. Generalmente no.

M.B. ¿Cómo convivís con la obra? Cómo es la dinámica...

M.G. ¿En qué sentido?

M.B. Sobre el contacto con la obra en tu casa:

¿la colgás, de qué forma la mirás, la cambias de lugar?

M.G. No mucho, te cansa hacer esas cosas, entonces una vez que ya tenés una instalación la dejo así.

M.B. Más allá de los parámetros temporales y espaciales de tu colección, que es un registro de...

M.G. De la utopía, digamos.

M.B. Sí, de la utopía modernista. Más allá de eso, ¿hay algún otro criterio o un alma de la colección?

M.G. Yo creo que hay que privilegiar la calidad, y tratar de que también los artistas estén históricamente representados.

M.B. Lo utópico, ¿podría llegar en obras del presente o es una temática que se cerró?

M.G. La utopía está presente, es inmanente al ser humano. No tenemos ni espacio ni posibilidades económicas para hacer una gran colección de arte contemporáneo. El arte contemporáneo me interesa, sobre todo los objetos que tienen contenido “aureático” y apelan a mi instinto.

M.B. Ese instinto que es como un gusto personal y un conocimiento...

M.G. Claro, se va armando.

M.B. ¿Fue cambiando?

M.G. No, porque sino hubiera habido cambios. Creo que las cosas que están, están desde hace muchísimo tiempo. Por eso yo digo que soy

un coleccionista a “destiempo”, cuando yo compraba estas cosas, la gente decía que estaba loco.

M.B. ¿Ah sí?

M.G. Sí, porque casi nadie las compraba.

M.B. ¿Gente del arte?

M.G. Sí, los que sabían.

M.B. Sin hablar desde los artistas de la colección, ¿por qué lo utópico? Hay algo en lo sensible de la obra...

M.G. Claro, yo creo que hay una cuestión de “decir algo”. Yo compré artistas modernistas rioplatenses, me hubiera gustado comprar Picasso, pero en el momento en que comenzamos estaban fuera de nuestro presupuesto. Si hubiera nacido en el año 20, quizá lo habría hecho. Porque es un problema del momento en el que se comienza. Por ahí alguien empieza una colección hoy y de acá a 50 años, no sé, nunca se sabe qué va a pasar, si el mercado del arte seguirá existiendo, si esas cosas que se pagan o valen, o dicen que valen... Pero a mí no me interesa; las tenemos para nosotros, no las vendemos.

M.B. El valor de tu colección tiene que ver con el disfrute de la obra exclusivamente.

M.G. Claro, estar con esos objetos.

M.B. ¿Cómo viste el desarrollo del coleccionismo en el país?

M.G. Bueno, primero, no hay muchos coleccionistas. Son contados con los dedos de dos

manos aquellos que hacen colecciones serias. Están George y Marion Helft, está la colección Blaquier, que pudo comprar en su momento cosas muy buenas; Costantini, que comenzó relativamente tarde, y tuvo que hacer inversiones muy significativas. Después hay coleccionistas contemporáneos, Liprandi, que posee una colección espectacular, muy bien elegida, con buen ojo y muy buenas cosas (no sé si tuvo asesores). Esto demuestra cómo alguien en corto tiempo ha armado una colección significativa. Está bien colgada, los cuadros bien mantenidos.

Acá surge un tema interesante. Creo que el coleccionista argentino, en muchos casos, es inseguro, tiende a comprar lo que está “legitimado”, y vuelvo a caer en esta palabra que se está usando mucho, diríamos demasiado. Entonces compra lo que está bendecido por los curadores, por los museos, la prensa. Creo ser un coleccionista a destiempo, porque casi nunca compré lo que estaba legitimado. Lo que pasa es que los artistas de la vanguardia nunca estuvieron legitimados, es decir, están fuera del problema de legitimación. El problema de la legitimación es un problema sociológico. Por ejemplo Patricio Lóizaga, que ha estudiado ese tema a fondo, tiene una tabla con siete parámetros que explica cómo se alcanza la legitimación. Pero te advierto, si yo hubiera utilizado entonces, en nuestros comienzos, los consejos de quienes “sabían” y explicaban el arte que estaba legitimado entonces, no tendría las obras que poseo. Pienso que se trata de un concepto que desorienta al coleccionista que se inicia. Sugiero a los que les preocupa este tema que lean la acertada definición de Roberto Jacoby sobre “Legitimación” en el diccionario de Diana Aisenberg, *Historias del arte*, editada por Adriana Hidalgo, pieza imprescindible para cualquier coleccionista que se precie.



M.B. ¿Qué hubieras tenido que comprar?

M.G. Soldi, Cuquejo, Pont Vergués, artistas interesantes sin duda, pero que no cumplían con nuestra estética.

M.B. ¿Ves algún coleccionista joven que esté trabajando como vos estabas trabajando en ese momento?

M.G. No sé. Pero si seguís lo legitimado, también tus inversiones serán mucho más altas, porque estás comprando cosas mucho más caras. El coleccionista advertido tiene una idea, sabe dónde va y tiene sensibilidad, porque si no la tenés no te sirve para nada el coleccionar. Entonces puede decir: "En realidad incorporo a tal artista porque *para mí* es importante, aunque nadie hoy lo siga". Llegará quizá un momento en que alguien lo va a mirar. Torres-García es un caso emblemático. Ahora, en el MoMA hay tres Torres-García junto con todos los Mondrian, cosa que hasta hace 3 años nadie lo hubiera pensado. Esto vale para el modernismo. El arte contemporáneo es un tema sobre el cual no conozco demasiado, sobre todo en el tema del coleccionismo. Estos coleccionistas viajan a las bienales o a las ferias, compran en otros lados. Yo no viajo para ver arte contemporáneo.

M.B. Por pura curiosidad, ¿cómo respondías a la crítica sobre lo que coleccionabas? ¿Reponías o no?

M.G. Si estás convencido que hay un lugar de originalidad o de nuevas técnicas o de una visión diferente del artista que has elegido, no te importa. Por ejemplo, está el caso de Aizenberg, que no ha participado de las últimas muestras latinoamericanas. A lo mejor de acá a diez años va a venir alguien a decir: "Ah, pero

ustedes tienen acá un artista maravilloso, ¿por qué no lo muestran?". Justamente, es el tipo de cosas que hacen que el coleccionista, cuando entra en el tema de la legitimación, esté como perdido.

M.B. Y el artista también.

M.G. Pero si el artista se quiere legitimar, también estaría perdido, porque es ahí donde se hacen concesiones. El artista busca, encuentra, se lo encuentra. Esa es la problemática del artista, eligió esto... El artista contemporáneo se mueve en otro campo, muy diferente al del artista modernista, tiene muchas otras posibilidades para mantenerse de manera digna. Enseña, o tiene grupos, se gana la vida de manera muy diferente. A Modigliani, no se le ocurría tener alumnos para enseñar a pintar. No había esas alternativas. Hoy en día la mayoría de los grandes artistas contemporáneos americanos tienen licenciaturas o maestrías de las buenas universidades; los que van a las mejores universidades son los que tienen más posibilidades, con las excepciones que da la regla.

M.B. ¿Cómo comenzaste a curar muestras?

M.G. Se dio porque hice una exposición de Torres-García hace más de 20 años. Después, cuando dediqué más tiempo a los temas del arte, surgió esa idea de hacer esa exposición de la abstracción que curé en Estados Unidos con Nelly Perazzo. Después fue al Museo Rufino Tamayo en México. En realidad habíamos hecho la propuesta para hacer esa exposición a una institución local, pero no nos hicieron caso... En cambio, a los norteamericanos les gustó la idea y se hizo. Tuvo críticas muy buenas, por ejemplo en el *New York Times*.

M.B. ¿Cambia el ojo del coleccionista al curador?

M.G. Creo que el ojo sigue siendo el mismo.

M.B. ¿Y el criterio?

M.G. Se mantiene intacto. Creo que tengo una cierta percepción de cómo juegan las obras en el espacio.

M.B. ¿Te parece que el coleccionismo desató un poco el tema de la curaduría?

M.G. Pienso que sí, ya que uno conocía muchas cosas, había escrito ensayos para muestras en el exterior, inclusive sobre obras que yo no he coleccionado.

M.B. ¿Y es algo que te gustaría seguir realizando?

M.G. Si los temas me interesan, sí.

M.B. ¿Pensás que el coleccionista tendría que tener otros roles, aparte del coleccionar, como el curar, quizás comisionar obra?

M.G. Depende. Lo que pasa es que ha cambiado mucho el mundo del arte. En una época, tomemos por ejemplo el caso de James Thrall Soby, el gran coleccionista norteamericano de De Chirico, que era curador del MoMA, hizo mucho para dar a conocer esta obra. Finalmente su gran colección está en el MoMA. En esa época nadie cuestionaba que este museo eligiera a un coleccionista como curador. Hoy en día, para algunos sería mal visto. En esto influyen los problemas del mercado, las valorizaciones que producen las exposiciones, etcétera. La acción sigue siendo la misma y la interpretación cambia, porque por un lado está el

peso negativo que tiene que ver con el mercado, por el otro, si alguien arma una colección importante y la colección tiene sentido, sería muy bueno que se la vea a través de esa mirada. Es un tema complejo que no admite una solución general.

Está el caso de los hermanos Saatchi, que compraron todo el *BritArt*, y vos lo sabés muy bien, y después hacen las exposiciones, lo han ido vendiendo; manejan este mercado. Con lo cual demuestra que estamos frente a una situación compleja, conflictiva.

M.B. ¿El tema de la legitimación nuevamente, no?

M.G. A un verdadero coleccionista no debiera importarle lo que piensan los que legitiman. Creo que las vanguardias nunca se preocuparon por legitimarse, es un problema de mercado, o sociológico. Quien empieza a coleccionar el arte de un artista que es desconocido lo hace porque él ve que tiene algo, y existe un contacto "aureático" si es un objeto producido manualmente. Ahora, si va a coleccionar solamente los legitimados, está detrás de la rueda, no es quien abre caminos. Porque si todo el mundo busca lo mismo, por las leyes de mercado, el objeto a coleccionar cada vez costará más caro.

M.B. ¿Hay otros?

M.G. No conozco a muchos coleccionistas. Quizá debiera insistir con los Helft, que son de nuestra generación. Ellos han abierto un camino, compraron sus obras en el momento en que había que comprarla. O sea que a ellos, lo del destiempo les cae muy bien.

M.B. Un destiempo del mercado.

M.G. Exactamente. Pienso que la introducción

de la idea de que existe un destiempo resulta útil; los grandes coleccionistas son aquellos que operaron con el destiempo.

M.B. ¿Sentís que hay algo de mecenazgo, o padrinazgo en el coleccionar?

M.G. En otros países eso es una condición bastante importante. Acá todavía no se vislumbra esa situación, así que no te podría dar una opinión.

M.B. Cambiando al tema de la galería, ¿cómo ves a las galerías en la Argentina actualmente? ¿Cómo ves la relación entre el galerista y el coleccionista?

M.G. El galerista tendría que trabajar un poco en función de los coleccionistas, lo que pasa es que no hay muchos coleccionistas. La gente compra cuadros para decorar su casa y una vez que llenan la pared ya no compran más. Los galeristas argentinos hacen lo mejor que pueden en un país donde tampoco hay muchos incentivos para ser coleccionista, pero en su mayor parte no tienen esa pasión. Muchos galeristas europeos o americanos son coleccionistas también, entonces, cuando tienen cosas, las van guardando y van armando sus propias colecciones. Berggruen es el caso más emblemático. Acá algunos lo hacen, pero son pocos.

M.B. ¿Cómo se relaciona el comprar a destiempo con el comprar a través de galería?

M.G. La galería es un vehículo para la compra. He comprado en galerías y estoy contento de ello. Porque a veces tiene material raro, y si la galería tiene coleccionistas, trata de ofrecérselo primero a ellos y se establecen ciertas relaciones, vínculos interesantes. Yo creo que la

galería en ese sentido ayuda. También se puede comprar directamente en remates. Privilegio las galerías ya que pueden utilizar sus beneficios para promover artistas jóvenes, que no es la misión de las rematadoras.

M.B. Hablando de arte contemporáneo y de formatos nuevos, arte que no es tan durable, proyectos de artistas...

M.G. Yo creo que ese es un problema si uno se quiere contactar con el contenido "aureático" de las obras. Porque juntar videos y CD y demás, está muy bien, pero son proyectos que no tienen ese componente particular que me conmueve.

M.B. Lo decís en el sentido de la relación directa con la obra.

M.G. Sí. Porque lo otro, en parte, es adquirir información. La transmisión de información es clave en el arte conceptual. No alcanza con recordar el mensaje, debería dar mucho más. Un buen ejemplo es un artista que se llama Fred Sandback, es un americano que cruza hilos en el espacio que generan estructuras virtuales de una potencia fenomenal, que había expuesto en la Dia Foundation. Entonces fui a una muestra individual en una galería, una de esas típicas casas (*brownstone houses*) en el Upper East Side de Nueva York y pregunté: "¿Si uno compra esto, qué le dan?, y me contestaron: "Bueno, le damos el hilo, los ganchos, un plano, un certificado y después usted lo instala o no lo instala". Entonces me di cuenta de que toda la potencia expresiva de su obra se perdía totalmente, porque yo puedo disponer dos líneas en el espacio y tener un Sandback en mi casa. El papel no me dice nada. Parte del arte conceptual actual tiene que ver con esa cuestión del

papel.

M.B. Pero el papel, ¿vos lo decís por el certificado de la obra?

M.G. Claro, con ese certificado que te dan, vos tenés el hilo y tenés la fotito de la instalación.

M.B. O sea que una hipótesis podría ser que parte del arte contemporáneo no puede ser acompañada por el coleccionismo...

M.G. No, quiero decir que el problema es que el coleccionismo se convierte en una acumulación de papeles. Cuando tenés una instalación muy grande, no la podés volver a montar, la tenés guardada. Es decir, no la podés contemplar, no es un objeto de deseo. Este, naturalmente, es sólo un punto de vista personal y de ninguna manera crítico a los que acumulan esa clase de artefactos.

M.B. No te lo pregunto como crítica, sino para reflexionar sobre un tema que aún sigue siendo polémico.

M.G. Para mí este tipo de documento, o el caso de un video, no son objetos de deseo, pierden esa capacidad de ser contemplados y de ser mirados por el artista. Porque uno mira una obra y la obra te mira, hay un ida y vuelta en la mirada, por el contenido precisamente "aureático" que tiene. Si comprás una instalación, y no la podés exhibir como lo planea su creador porque necesita de un espacio gigante, hay ahí una situación confusa.

M.B. ¿Entonces se transforma más claramente en una inversión?

M.G. Puede ser o no una inversión, pero la

obra no se ve, entonces no tenés un contacto con la obra. Sabés que la tenés, pero es un problema de la cabeza, ¿no? Por lo menos ese es mi argumento. Lo mismo pasa con algunas de González Torres. Voy y me compro cien kilos de caramelos, los pongo en una esquina, qué diferencia tiene con el original del cubano? ¿Porque él tuvo en sus manos cada caramelo? No digo que una expresión sea mejor que la otra. Yo siento que hay un problema en ese sentido en algunos artistas conceptuales. Por eso me interesa el arte conceptual que hizo Grippio, porque sus obras poseen poder alquímico.

M.B. Para comenzar una colección, ¿hace falta mucho dinero?

M.G. No, porque si querés comprar arte contemporáneo hoy lo podés hacer con poco dinero. Yo creo que el problema justamente es en la medida en la que te acercás más a lo "legitimado" por curadores, galeristas e instituciones. Pero si te guiás más por tu olfato, tu ojo, tu sensación, cuanto más prima el ojo y menos prima el status que te da perseguir lo legitimado, los resultados serán diversos. Si a vos te gusta una obra y no te importa que se valore y la comprás para tenerla, qué te importa lo que costó?

Hay un dicho que dice: "Todo lo que se puede comprar es barato". Si la pudiste comprar es barata. Y si no la podés comprar, mala suerte. ¿Entendés cómo es? Lo que pasa es que la gente local no confía de sus propios impulsos. Sin embargo, si ponés diez cuadros sobre una pared y uno es el mejor, según un dictamen de profesionales, y traés a cien personas de la calle, creo que el 95% va a elegir ese cuadro. Esto lo he experimentado. Una obra que se destaca, se destaca independientemente del conocimiento que tengas del artista.

M.B. Del *expertise*.

M.G. Claro, del *expertise* del contemplador.

M.B. Al margen de las ganas de tener la obra porque te gusta, ¿ves alguna otra función que se da por tener una colección?

M.G. Bueno, es una cosa educativa, porque poder armar una colección también sirve como educación. Para vos y para otros también.

M.B. ¿Qué le recomendarías a alguien que comienza a coleccionar?

M.G. Que entrene su ojo, que no piense lo que es la legitimación, porque lo más probable es que lo que hoy se legitime, a lo mejor en 20 años no sea así y que aparezca algo muy diferente. No hay que olvidarse que "legitimar", "deslegitimar", y "relegitimar" son instancias que marcan un devenir, y la historia del arte está llena de estos episodios.

En este sentido los coleccionistas europeos son mucho más arriesgados y se guían mucho más por lo que ellos ven que por lo que está legitimado. Acá, por el contrario, prima mucho eso de que si lo tiene fulano, si está en tal lugar...

M.B. Confiar en el criterio personal.

M.G. Exacto, y jugarse por eso y hacer oídos

sordos a las cosas que a uno le dicen. Se de muchos coleccionistas extranjeros que se interesan por lo que las obras le transmiten, no por su potencial valor de cambio. En cambio, acá la situación es mucho más ambigua. Cuanto más estés metido en ese círculo de "legitimadores" y formadores de mercado, presumo que no te irá demasiado bien. Bastaría retroceder unos 15 años y recordar cuánto se hablaba de Fader y los Post Impresionistas argentinos, parecía que teníamos a un Monet y a un Pissarro en puerta. Sin embargo esto no ha pasado, hay a lo mejor un interés vicario local. Parecería difícil que algún curador vaya a incluir a Fader en una exposición de Impresionismo.

M.B. ¿Cómo se haría entonces para que el coleccionismo apoye un movimiento más real?

M.G. Ahí están las galerías; se trata de un trabajo que tratan de hacer cada vez mejor. Pero hay otras razones muy claras, por ejemplo editar una novela tiene un costo relativamente bajo. Hacer una exposición, mandar un cuadro, estoy hablando de un artista argentino que quiere exponer en Europa, cuesta alrededor de 30.000 euros. A la historia hay que reescribirla todos los días. Y en la medida en la que se la reescribe, tenés muchas más posibilidades de influir o quebrar esa canonicidad que se manifiesta en el arte moderno, y ni hablar del arte contemporáneo, donde nuestros artistas figuran muy poco.

FUNDACION
Andreani

QUINO

50 AÑOS



1 al 31 de julio
Mendoza
ECA - Espacio Contemporáneo de Arte

5 al 15 de agosto
San Rafael
Bodegas Jean Rivier

www.quino50años.com.ar

Los coleccionistas no tienen que mostrar la Historia del Arte

Agnes Gund, coleccionista privada y presidenta emérita del MoMA.
Entrevista por e-mail, realizada el 27 de mayo de 2005.

M.B. Tu relación con las artes comenzó cuando eras muy joven, y siempre has estado ligada a distintas áreas y actividades dentro del arte como coleccionista, historiadora, filantropista, *trustee*, activista social y cultural y presidenta del MoMA, hoy presidenta emérita. ¿Podrías contarnos brevemente acerca de los períodos, temas y artistas que coleccionás?

A.G. Colecciono desde el período de posguerra hasta el 2005, con una vasta cantidad de obras que data de los años 50 hasta los 90. Tengo una cantidad de piezas de muchos de los más importantes artistas de dicho período, como ser Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Frank Stella, Brice Marden y Cy Twombly, en diferentes medios. Los artistas más actuales de quienes he adquirido obra recientemente son Martin Puryear, Yinka Shonibare, Bruce Conner, Glenn Ligon, Julian Lethbridge, Vik Munitz, Andreas Gursky, Bill Viola, Terry Winters, y Do-Ho Suh. Siempre he buscado incluir obras de mujeres en mi colección, como Lee Bontecou, Louise Bourgeois, Susan Rothenberg, Jackie Winsor, Nancy Graves, Dorothea Rockburne, Vija Celmins, Kiki Smith, y Teresita Fernández, entre otras. No colecciono arte con temáticas violentas o de un estilo demasiado narrativo.

M.B. ¿Cómo es la relación diaria con tu colección privada? ¿Está en tu casa o en espacios diferentes?

A.G. Mi relación diaria con el trabajo es verlo y vivir con la obra cada día, en nuestra casa, en nuestra granja y en nuestras oficinas en donde también está colgada. A su vez guardamos algunas obras en depósitos. Sí cambiamos y movemos las cosas de lugar y prestamos a los museos, exhibiciones y a amigos. Intentamos rotar a menudo los trabajos en papel como los dibujos, los grabados y las fotografías para que no estén demasiado expuestos a la luz. Tengo una curadora maravillosa para mi colección, Arabella Ogilvie-Makari, que generalmente no selecciona arte para mí pero que sí hace todo el registro de la obra y los arreglos y los trámites de los préstamos, y tiene a su cargo la mayoría de las giras de la colección. Ella es muy conocedora, habla varios idiomas, y es un valor inestimable para la colección.

M.B. ¿Podrías decirnos brevemente por qué, cuándo y cómo empezaste a coleccionar arte?

A.G. Empecé a coleccionar en profundidad a fines de los 60, aunque siempre coleccioné grabados y dibujos, incluso cuando era adolescente. Una colección es cualquier grupo de cosas que una persona quiere tener alrededor suyo, ya sean tarjetas postales, dibujos, cerámicas, sólo un número de objetos que una persona ama.

Permitimos muchísimo el acceso a nuestro arte a través de las giras, préstamos y regalos que hacemos. La mayoría de las obras de la

colección será dada como regalos a instituciones, dado que sentimos muy fuertemente que el público debe tener acceso a la obra.

M.B. ¿Solías tener una manera particular o un método según el cual comprabas obras? Si es así, ¿ha cambiado a lo largo del tiempo? Respecto a esta pregunta, ¿cómo es tu relación con las galerías, los *art dealers* y los artistas?

A.G. Mi método en el comprar no ha cambiado desde los años sesenta. Compró algunas cosas directamente de artistas, algunas de *dealers* y unas pocas en remates. No vendo mucho del arte que he comprado. Pienso que he establecido una buena relación con muchos artistas y distribuidores (*dealers*) y continúo manteniendo dichas relaciones. Ocasionalmente también intenté ayudar a artistas a encontrar galerías que los representen.

Con el transcurrir de los años han ocurrido algunos cambios en la manera en la que compro. Estos cambios a veces se producen por la muerte de los artistas, porque los artistas cambian de galerías, por mis preferencias para tratar con algunas galerías más que con otras, por comenzar a interesarme por artistas distintos y por querer continuar estando interesada en determinados artistas a través del tiempo.

M.B. ¿Cuáles son las funciones principales de un coleccionista?

A.G. Pienso que los coleccionistas privados y las instituciones están guiados por principios fundamentalmente diferentes. Los coleccionistas no tienen que mostrar la historia del arte o ganar el consenso de un comité acerca de las obras que adquirirán, no tienen que comprar todos los medios que cierto artista ha utilizado. En este sentido, tienen muchas más opciones. Pero los coleccionistas tienen que tener en cuenta la conservación del trabajo, sobre todo si piensan dejar toda o partes de la colección para el público. La preservación del arte es importante.

M.B. Has donado parte de tu colección a museos y has apoyado innumerables exhibiciones. ¿Esto ocurrió por razones específicas, o tu generosidad siempre ha estado presente en tu pensamiento y actitud?

A.G. Tengo que comenzar diciendo que desde el comienzo me he sentido bastante culpable por gastar dinero en arte, y así decidí que si iba a gastar cualquier suma de dinero en obra también tenía que contribuir de algún modo al bien mayor, por decirlo de algún modo. Cuando compré cosas que fueron luego apreciadas en valor y que se volvieron importantes para el público sentí que debía permitir que las personas las vean y eventualmente darlas al público. En mis pensamientos ha estado principalmente presente el dar arte a los museos. Presto a las exhibiciones, pero recientemente

he sido más renuente a esto porque a veces he encontrado que se dañan los trabajos (aunque afortunadamente nunca con gravedad). Esto ha hecho que sea más cautelosa.

M.B. ¿Pensás que los coleccionistas actuales (tanto individuos privados e instituciones públicas) están acompañando el desarrollo de ciertos trabajos contemporáneos que son difíciles de almacenar y de guardar, como ser proyectos, trabajos extremadamente conceptuales, obras *site-specific*, obra efímera, arte digital, etcétera?

A.G. Pienso que muchos coleccionistas actuales e instituciones de hecho compran trabajos que son difíciles de almacenar y de guardar, y ya no comienzan comprando sólo pintura. Parece que están comprando videos u obra *site-specific*. Parecen responder a los estímulos sensoriales de otro tipo de medios, como la música, el movimiento, el ruido. Yo realmente no llego a entender totalmente por qué les gusta el ruido y todo tipo de cosas que van a una pantalla de TV, pero ellos parece que sí.

M.B. ¿Qué le aconsejás a los nuevos coleccionistas?

A.G. Compren lo que les gusta, no compren arte por su valor de inversión. Yo no creo que el arte comprado simplemente por su valor vaya a durar. A menudo aquella obra de arte cuyo valor sube a una velocidad muy rápida no retiene su

valor. También pienso que el mercado está frecuentemente sujeto a la manipulación. Yo creo que las personas deben vivir con obras que realmente les gustan, incluso cuando no es obra que podemos llamar "caliente". Yo, por ejemplo, tuve durante años un Bradley Walker Tomlin muy maravilloso. Todos decían que no era un artista "caliente", pero cuando tuve que vender el trabajo se vendió con mucho éxito.

M.B. Como presidenta de uno de los museos más reconocidos del mundo -el MoMA, Museo de Arte Moderno-, estuviste involucrada en la planificación, la financiación y la construcción del nuevo edificio ¿Podés comentarnos cómo esta inmensa actividad se relacionó con tu empuje para coleccionar?

A.G. Debido a mi asociación con el MoMA, a menudo le pedía a un curador que viniese y mirase alguna obra de arte en una galería o en el estudio de un artista para ver si querían que yo lo otorgue como un regalo al Museo. En los años recientes le he estado dando tanto al Museo que ahora he tenido que frenar un poco en beneficio de mi propia colección. Pero los artistas aún están haciendo trabajos maravillosos, y las galerías me siguen atrayendo, y veo cosas que simplemente son irresistibles. Coleccionar es una enfermedad que es difícil de curar, por lo que todavía me encuentro comprando cosas más a menudo de lo que debería. Un cambio importante en mi colección ocurrió a causa de mi extrema acumulación de obras,

particularmente de pinturas y esculturas. Desde que me sentí algo culpable por guardar dichas obras de arte y de tener que dejarlas fuera de la vista, empecé a coleccionar dibujos, pensando en que uno igualmente tiene que guardarlos para protegerlos de la luz del sol.

M.B. Sabemos que das apoyo a muchas otras causas sociales además de tu actividad en el Museo, sobre todo después del 11 de septiembre. También sé que firmaste una petición contra la política de impuestos del presidente George Bush. Con respecto a esto y a otras actividades sociales con las que estás comprometida, ¿cuán difícil puede ser continuar comprando obras de arte de alto valor en un mundo en el que la pobreza y la guerra no han terminado sino que incluso se han exacerbado durante los últimos años?

A.G. Esta pregunta se relaciona mucho con un montón de pensamientos que me han ocurrido a mí, no sólo desde el 11 de septiembre, sino también con la elección de un presidente que los americanos han votado dos veces en este país. Yo pienso que él ha mostrado muy poco respeto o interés en la pobreza en la que vive la mayoría de las personas de este país y de otras partes.

Me hace renuente a asistir a subastas, donde la riqueza es tan flagrante. Creo que ya no compro tan a menudo trabajos muy caros debido a todo el dinero que he otorgado para distintas causas sociales. Me siento incómoda con los

precios tan altos que actualmente se piden por obras de arte y con las grandes cantidades de dinero que se involucran cada vez con más frecuencia en estas transacciones. Esto me preocupa porque sugiere el olvido hacia los problemas tan manifiestos de justicia social aquí y en el mundo. Estoy muy en contra de esta guerra que nosotros hemos instigado, sin mencionar la brutalidad terrible en nuestro tratamiento de prisioneros y el perfil de racismo que está apareciendo. Es realmente descorazonador ver un país que se está desplazando lentamente hacia ser un país terrorista en lugar de luchar contra el terror.

M.B. ¿Ha cambiado la situación en la escena del arte después del 11 de septiembre? ¿Ha afectado a los museos y a la manera en la que el arte y el coleccionar son observados?

A.G. Desgraciadamente, pienso que no ha afectado al Museo o a la manera en la que se mira el coleccionismo. Pienso que quizás sí haya tenido un efecto en el número de visitantes que asisten a los museos aquí en Nueva York.

M.B. ¿Cuál es tu opinión sobre el arte latinoamericano y argentino específicamente? ¿Coleccionaste obras de artistas latinoamericanos, consideraste tal actividad?

A.G. Estoy muy interesada en el arte latinoamericano y, cuando puedo, intento apoyar a artistas latinoamericanos. En el Museo de Arte

Moderno, curadores como Luis Pérez Orama, Lilian Tone y, anteriormente, Paulo Herkenhoff han estado trayendo a muchos artistas latinoamericanos a la colección. Entre los *trustees*, la señora Patricia Cisneros ha sido una voz particularmente fuerte para el arte latinoamericano en el MoMA. Ella ha conseguido fondos para que personal del Museo y curadores puedan viajar a América Latina y viceversa. Jay Levenson, del Consejo Internacional trabaja muy duro para incentivar simposios que incluyen a participantes latinos. Tenemos una archivera interna maravillosa, Taína Caragol, de Puerto Rico, que está catalogando todo nuestro arte latinoamericano y nuestras relaciones con América Latina, y que participa a menudo en conferencias. Algunas adquisiciones recientes de artistas argentinos incluyen a Fabián Marcaccio, Guillermo Kuitca, León Ferrari, Silvia Kolbowski y Alejandro Ruiz. Espero que el Museo continúe expandiendo su representación de artistas argentinos y latinoamericanos y por consiguiente me familiarizaré más con sus trabajos. He coleccionado a Kuitca durante muchos años y tengo varios trabajos suyos en distintos medios. Yo estoy mejor dispuesta a sus evocaciones del teatro y admiro su sentido del diseño, su sentido de formas repetidas y estructuras, su agudeza conceptual.

M.B. Dada tu inmensa experiencia en temas culturales, ¿tenés algún comentario acerca de la falta de visibilidad del arte de argentino?

A.G. Me temo que no puedo contestar esta pregunta con justicia, aunque creo que puede ser que la Argentina ha sido más euro-céntrica y no tan orientada a los Estados Unidos. También creo que el mercado del arte argentino no ha sido tan agresivo como el de Méjico o Brasil.

M.B. Recientemente te retiraste de la presidencia del MoMA para ser presidenta honoraria de la institución. ¿Cuáles son tus planes de hoy y para el futuro?

A.G. Bueno, aún estoy muy involucrada con el MoMA como Presidenta Emérita. A su vez soy presidente del Consejo Internacional del Museo y también de su junta de *trustees*. Trabajo también en otras juntas directivas, incluyendo la *Menil Collection* (Colección Menil) y la *Barnes Foundation* (Fundación Barnes) (qué se está mudando a un nuevo sitio en Filadelfia). Recientemente me he unido a la junta directiva del *World Trade Center Memorial Foundation* (La Fundación Conmemorativa del World Trade Center), y ya estamos trabajando en el primero de los edificios culturales que serán construidos. La empresa noruega *Snohetta* ha diseñado un edificio impresionante que alojará *The Drawings Center* (El Centro del Dibujo) -me estremezco porque finalmente ellos tendrán una nueva casa- y el *International Freedom Center* (Centro de Libertad Internacional).

artecontemporáneoargentino

3 agosto | 3 setiembre

Miguel Rothschild

nuevoespacio

Max Gonzalez

7 setiembre | 8 octubre

Marcos López

nuevoespacio

Alicia Paz

www.ruthbenzacar.com

Florida 1000 . Buenos Aires
Teléfono +54 11 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

Celebro la existencia de cualquier coleccionista y creo que hay centenares de formas de coleccionar

Jorge Helft, coleccionista privado (junto con Marion Helft). Buenos Aires, 13 de Abril 2005.

J.H. Yo me crié en el arte, porque papá era anticuario e historiador de arte, escribía sobre arte. Se especializaba en arte francés, artes decorativas francesas del siglo XVIII. A su vez, él me llevó a conocer el arte contemporáneo, el arte moderno. Nosotros vivimos en París hasta el año 40. Nos escapamos del nazismo y nos fuimos a reinstalar a Nueva York. Ahí viví desde los 6 hasta 14 años, y después la familia se mudó a Buenos Aires. Papá tuvo una galería aquí a una cuadra que era la galería más prestigiosa de Buenos Aires, donde hizo numerosas exposiciones. Y se quedó ocho años en la Argentina, luego se fue a Francia, pero yo me quedé. Me casé a los 20, 21 años, primero compré litografías ya desde el vamos, y unos años más tarde, cuando tuve un poco de dinero sobrante, empecé a comprar, y decidí comprar pinturas argentinas. Empecé comprando los geométricos, Manuel Espinosa, Iommi, etcétera, y de ahí pasé a la Nueva Figuración. Y de ahí en más la colección sigue, sigo comprando arte, no digo todos los días, pero sigo.

M.B. ¿Hubo cambios en el devenir de la colección?

J.H. En el 55 empecé comprando para las

paredes de mi casa, que era un departamento de dos ambientes. Compré primero litografías de Léger, Calder, Picasso... Y después lo tuve un tiempo, así, como decoración de la casa. No llamo a eso colección. Para mí un coleccionista es alguien que compra arte, mucho mucho más allá del espacio del cual dispone. Si no, es un aficionado al arte moderno, contemporáneo, antiguo o lo que sea, y tiene tres metros de pared y compra dos cuadros. Ese no es un coleccionista, es un aficionado. El coleccionista es el que colecciona... como el que colecciona estampillas. El que va al correo y compra tres estampillas para poner en una carta no es un coleccionista, no es un filatélico. El que colecciona tiene 1000 estampillas, 2000, 5000.

M.B. ¿En qué años empieza la colección?

J.H. Empecé en el 60, ya tenía ocho años de empleo, ya mis hijos habían nacido, me sobraban 100 dólares por mes y compraba arte. Ahí empecé, y en los 70 empiezo a comprar originales. La primera obra que compré era un múltiple de Le Parc, que compré en la muestra de Le Parc del Di Tella. El Di Tella tenía, muy inteligentemente, un sector que se llamaba "extensión

cultural". Y ahí uno iba y había una señora que todavía anda por ahí, y que representaba a los artistas y sin comisión ofrecía obras. La obra que yo compré la tengo todavía y la pague 300 dólares, en tres cuotas de 100... que realmente era poco esfuerzo. Después empecé a comprar bastante seguido. A partir del año 70 tuve la posibilidad de comprar obras un poco más caras y compré arte no argentino. La colección es una mezcla. Para mí, arte es arte; así que no quiero dividir. De hecho cuando a fines de los 80 creé un espacio para que el público pueda acceder a una parte de mi colección, le encargué al arquitecto Oliver, que había sido Director del Museo de Bellas Artes, que venga como curador profesional y que elija de mi colección lo que él quería y que lo cuelgue como él quería. Y una de las pocas pautas que le di fue: "no quiero que lleves allí grandes obras argentinas y nada más. Que se diga: "Helft tiene una colección" y que hice un *ghetto* con argentinos. Le dije: "llevá de todo, mezclálo, hacélo a tu manera". Y tal es así que Duchamp está en el espacio, con Man Ray, y muchos otros.

M.B. ¿Cuándo se desarrolla la colección?

J.H. Bueno, en los 70 desarrollé la colección. Tenía más disponibilidad y compré más arte, o sea, compré más seguido. En el 71 compré el primer De la Vega, que acababa de morir, yo no lo conocí, lamentablemente. Me interesó la obra, la vi en Bonino o en Jacques Martínez, y dije: "quiero ver más". Y me llevan a un garage en el Once donde a la intemperie, cubiertos con plásticos, había 20 cuadros de De la Vega, y compré dos. O sea que bueno, fue así, fue el arranque.

M.B. ¿Cómo ibas comprando? ¿Tenías alguna asesoría?

J.H. Asesoría nunca usé, aunque es una recomendación que le hice a muchos jóvenes coleccionistas: que si no se sienten seguros, que usen un asesor durante un tiempo; que aprendan a formar criterio y un ojo es fundamental, y una vez que se sienten en pie que dejen al asesor. Yo no necesité eso porque lo había mamado desde chico. Papá era amigo de Picasso, de Matisse, de Braque, Léger, y venían a mi casa y yo iba a talleres de ellos, y no necesité que me expliquen por qué hay una cara distorsionada en Picasso. Es como siempre digo: es como

un nene japonés del que uno dice: “qué brillante que es porque sabe hablar japonés”. Es un contrasentido: él aprende japonés porque es japonés; yo aprendí a ver arte contemporáneo porque estaba en el *pallier* de mi casa, nunca hice un esfuerzo intelectual para decidir qué es esto.

M.B. Al hablar de arte contemporáneo, ¿estás hablando de obra también que se hizo en estos últimos años o no necesariamente?

J.H. La UNESCO define mal (porque no hay ninguna definición que valga) diciendo que “contemporáneo” es un artista que vive, y que el día que muere pasa a ser moderno pero no es más contemporáneo. La definición es mala porque Warhol es contemporáneo pero murió, y muchas cosas que se hacen hoy y que no quiero nombrar son de artistas vivientes y no tienen nada de contemporáneo, son obsoletas...

M.B. Entonces lo tomás como un criterio de arte que tiene que ver con el momento, aunque no fue hecho necesariamente el año pasado.

J.H. Claro. Esto fue hecho hace pocos años, y es de Leopoldo Maler, un artista olvidado por los argentinos que se exilió hace 30 años, y me encantó. Lo vi en su casa en República Dominicana y bueno, es un cuadro figurativo pero para mí tiene componentes completamente contemporáneos.

M.B. ¿Me podrías decir cuáles?

J.H. La técnica es completamente contemporánea, la fuerza de los dos caballos, el título en cualquier arte conceptual es importantísimo, se llama *David y Goliat*. A mí me dice algo, me aporta algo, lo vi y durante cuatro días lo vi en su casa, y me tiré a la pileta diciendo, “bueno, lo compré”. Y ahora lo tengo, desde hace 15 días está en el living, y me va gustando cada

día más.

M.B. Como que los ponés a prueba...

J.H. Sí. Pero quiero volver sobre un punto importante que me preguntaste cuál es el criterio. Yo no tengo criterio. No colecciono surrealismo, no colecciono cubismo... Colecciono -primer filtro- lo que puedo pagar. Evidentemente. Me encanta Jasper Johns pero ya es tarde, no lo voy a comprar jamás porque son millones de dólares que no tengo. El segundo criterio es que la obra me haga vibrar. Que la obra diga algo, que dé un mensaje muy fuerte, no solamente muy fuerte sino que después de pensar un par de días y volver a verla por segunda y tercera vez, siento que me va a seguir aportando durante un período largo. Por supuesto me equivoqué, hay veces que he comprado y después de un tiempo dije “me equivoqué, esto no es para mí, no me dice nada, me aburre, me cansé...”. Pero cuando uno se equivoca en una de cada cincuenta veces no es grave, es parte de la cosa.

M.B. Entonces, si tuviésemos que definir el alma de la colección, ¿cuál sería?

J.H. Yo he preguntado a famosos visitantes que he tenido, muchos que han venido de afuera, gente que realmente sabe, historiadores. Les he dado visitas extensas a la colección y después les he pedido que me cuenten qué colección tengo. Y lo que se me ha dicho es: hay mucha más figuración que no figuración, hay mucho cuerpo humano, hay muchísimas obras muy fuertes que pueden llegar a ser polémicas. Y esto es así, por ejemplo, he llegado a tener gente que me ha dicho: es la primera vez que vengo a tu casa y será la última si no tapás esta obra. Y se referían a *Telaraña* de Juan Carlos Distéfano, que estaba en el living de mi casa anterior. Y a mí convivir con *Telaraña* durante

casi veinte años me brindaba todos los días una emoción. Que ese señor amigo me diga “tapálo” no me va ni me viene, no lo voy a hacer. *El pantaloncito de jeen corto* de Heredia, acá sobre la mesa, con la bragueta abierta y la boca que sale, no me molesta, si no no lo tendría ahí. A mí me hace reflexionar sobre una cantidad de cosas, para eso está el arte.

Así que esas son las reflexiones que se me han hecho, gente realmente capaz: poca no figuración, poca abstracción, pero las hay, mucho cuerpo humano, mucha violencia. En arte argentino hay también un componente muy violento, porque nuestra sociedad es así. De paso quiero agregar que tengo buena cantidad de muy buenos amigos artistas, artistas mayores de nuestro medio y extranjeros, de los cuales jamás compraría una obra. No los quiero nombrar por razones obvias, pero los quiero mucho como personas, no tengo dudas de que son artistas importantes y no tengo doble cara. Para mí es importante no mentir en ese sentido sobre todo con una cosa que es tan importante como el arte. Tener una obra y tenerla en la pared, y saber que no me dice nada, yo no lo hago, jamás lo he hecho.

M.B. Por lo que me decís, la colección entonces tiene mucho que ver con tu gusto personal como coleccionista.

J.H. Por supuesto. Mi colección es hedonista. Mi colección es para causarme placer; ése es el propósito. Si me va a dar placer una obra que no puedo solventar, no la compro. El primer filtro es “la puedo pagar, sí o no”, y la segunda es “me va a causar placer, me causa placer y me va a seguir causando placer, digamos por cinco o diez años, creo que sí”, entonces la compro. Ése es mi criterio. Pero conozco infinidad de coleccionistas que tienen otros criterios y que respeto perfectamente. A mí una de las ocupaciones que más satisfacciones me

da es visitar colecciones ajenas, de todo el mundo, y tengo acceso a grandes colecciones que están y que no están abiertas al público. Y cuando miro una colección, después de 15 minutos podría describir al coleccionista perfectamente.

M.B. ¿Cuáles te parecen que son las principales funciones del coleccionista?

J.H. Bueno, yo tengo mis criterios que no tienen que ser universales o aceptados por otros. Yo primero pienso que la obra nos pertenece en forma transitoria. O sea que dentro de lo posible siempre presto, porque no me parece lícito, sobre todo para artistas contemporáneos, porque me parece que les frena posibilidades de reconocimiento. Entonces, salvo honrosas excepciones, y las hay si siento que no estoy protegido o que la obra es demasiado frágil para el mérito de la muestra, siempre presto. Te doy un ejemplo contrario para ejemplificar. *Juanito se va a la ciudad* tiene tres metros de alto, pesa 90 kilos, no lo quise prestar a la muestra de Berni porque cada vez que uno mueve ese cuadro algo le pasa. Pero presté otras obras, tengo diez o doce obras en la muestra del Malba y nunca me niego a prestar obra. Me parece una obligación, yo lo siento como una obligación hacia el artista.

M.B. Entonces otra de las funciones importantes del coleccionista es prestar obra...

J.H. No, la función principal de mi colección es darme placer. Pero dentro de los criterios de la colección... Primero: abrir parte de la colección al público, para que se vea. Hice esfuerzos bastante grandes para que entren al mercado otros coleccionistas, y poco a poco lo fui logrando. Durante los años 60, 70 y 80 no había otros coleccionistas, con raras excepciones, como Marcos Curi. Éramos muy poquitos. En

las muestras de arte contemporáneo no se vendía nada, las galerías apenas sobrevivían, muchas desaparecieron. Construí un edificio con el sólo propósito de que parte de la colección se vea, y creo que hay una función social en una actividad como el coleccionar justamente porque es arte, porque es parte de la creación de los seres humanos. Como un editor, que tiene un rol social, quiera o no; si decide editar un texto de un escritor permite que ese texto viva.

M.B. Siguiendo con este tema, pero no necesariamente en referencia a tu colección, ¿cómo te parece que debería ser el acceso del público a las colecciones? ¿Son conscientes los coleccionistas de que muchas veces esto es importante?

J.H. Yo creo que celebro la existencia de cualquier coleccionista, y creo que hay docenas, por no decir centenares de formas de coleccionar. Personalmente pienso que todas son lícitas, a veces son de mi agrado, a veces no, no importa, tal es así con otras cosas de la vida. Yo siento que si colecciono y acumulo obras no debo esconderlas. Pero otros, por motivos personales o anímicos, sienten de otra manera. Yo no los voy a criticar, me parece que también es lícito, como estéticamente me parece lícito decir "a mí me interesa sólo Líbero Badii, y voy a coleccionar Líbero Badii", a mí me parece bien; me parece limitativo pero me parece bien.

M.B. ¿Podrías decirme una colección que te parece buena y otra que no, o cómo describirías una mala colección, si es que existe?

J.H. He visto colecciones pésimas. No tengo inconveniente en tomar casos precisos. Yo, a propósito, voy a tomar colecciones que no están en el país. Hay una colección muy famosa hoy en día en una ciudad suiza; son coleccionistas industriales suizos que decidieron coleccionar

en profundidad doce artistas. Su elección... sobre todo de Norteamérica. Su elección de artistas ni siquiera me fascina, algunos ni siquiera me interesan, pero hay otros como Robert Ryman, sus cuadros blancos, que sí me gustan y pienso de que no hay lugar en el mundo en el que uno puede llegar a entender el proceso de Ryman si no es en esa colección. A esa colección yo he ido cuantros o cinco veces, está fuera de todos los caminos, hay que tomar un auto e ir especialmente ahí. El pueblo Schaffhausen no es precisamente turístico y he ido para volver a ver esa colección. O sea que para mí es una colección importantísima, y hay algunos de los artistas como Beuys, como Ryman, que están realmente tan bien puestos ahí que me interesa muchísimo. Es excelente, se llama *Salas para el Arte Contemporáneo*, o algo así; el nombre es en alemán y queda en el norte de Suiza sobre la frontera alemana. Como algo que no me interesa, tomo la colección tristemente célebre de Punta del Este, Fundación Ralli, donde él ha comprado a lo barato, arte principalmente argentino, regateando los precios, comprando nombres sin elegir obra, y es un desastre, un cachibacherío mal instalado, mal colgado, en una casa construida -parece a propósito- con un criterio que me parece absurdo, y bueno... es interesante, como curiosidad, visitar lo que han podido hacer, pero no hay ningún impacto intelectual.

M.B. La colección te pertenece a vos y también a Marion.

J.H. Sí, a los dos. Estamos separados pero la colección sigue siendo conjunta. Por ejemplo, compré esto estando en Dominicana y ella ni siquiera lo vio. Vendrá a casa el miércoles o el jueves y si no le disgusta va a entrar a la colección. Si dice "realmente no me gusta", bueno, lo guardo. Tengo algunas obras que son mías, pero la colección sigue.

M.B. ¿Tenés la colección catalogada?

J.H. Todo lo catalogó un joven historiador, cuando estudiaba en la facultad, que se llama Marcelo Pacheco. Trabajó cuatro años en casa antes de salir a la palestra y transformarse en uno de nuestros historiadores más capaces.

M.B. En tu catálogo de las obras, ¿qué es lo que anotás?

J.H. Todo. El nombre del artista completo con sus fechas de nacimiento, y si murió de su muerte, el título de la obra, sus dimensiones, año, técnica, toda la bibliografía, todo su historial de dónde fue comprado, el valor en que lo tengo asegurado, dónde se encuentra, el precio al que lo pagué, aparte de toda su biografía, dónde fue expuesto, cada vez que la presté, todo.

M.B. En particular desde tu experiencia personal, pero también en líneas generales, ¿cómo ves la relación entre el coleccionista y las galerías, y entre el coleccionista y el artista?

J.H. Yo colecciono contemporáneo primero porque es mi época. No puedo decir que soy un experto, pero he leído y he estudiado y he visitado enormes cantidades de sitios con arte románico, me hace vibrar. Tomo un coche y viajo dos días para ir a un par de iglesias románicas y me da una sensación de que estoy buscando, como decía Romero Brest, “una sensación de arte”, pero no es mi época, es de una época terminada, pretérita, que me interesa intelectualmente y he estudiado, pero no es mi época. Colecciono contemporáneo porque es mi época, mi mundo y el mundo de mis chicos y mis nietos, por lo tanto eso fue el motor. Por lo tanto, uno de los plus enormes es conocer al artista. Si compro porque veo en arteBA o en una galería, la compro pero después hago un

esfuerzo, un trámite, un llamado, para ir a conocer al artista. Porque me interesa más saber quién es quién, cómo hizo, por qué, las preguntas obvias. Pero para mí la obra y el artista son dos cosas diferentes. Si me gustó la obra y la persona no me gusta, mala suerte. Pero yo creo que el conocerlo ya es un plus, porque le da otra dimensión a la obra. Ahora, si la persona me gusta o no me gusta yo lo tomo como una cosa separada.

La relación con la galería, bueno, las galerías son una necesidad. Yo creo que detrás de muchas grandes colecciones hay grandes galerías, lo que pasa es que ahí soy muy exigente. He sido criado por un galerista, mi padre. Mi tío era el galerista exclusivo de Picasso, Matisse y Braque, un nivel de galería alto. Voy mucho a galerías, pero me gusta un galerista que me aporte algo. Para mí, una galería que lo único que hace es tomar un espacio, colgar algo, que mucho no me aporta, no me informa, es un filtro innecesario, trato de ir mejor al artista. Las galerías con las cuales he trabajado mucho son de gente docta. Mi tío siempre decía: “hacen falta tres cosas para ser galerista, si no no lo intentes. Necesitás un capital, para poder defender a los artistas que incorporás, tenés que tener muy buenos conocimientos de arte y tenés que saber vender, ser un comerciante, saber comprar y vender”. Y lamentablemente yo siento que hay una gran carencia en este país, y es una carencia de buenas galerías, de profesionalidad. Y lo lamento de sobremanera, porque cuando empecé a coleccionar había dos o tres galerías que para mí, dentro de la modestia del ambiente argentino, tenían los mismos quilates que las mejores galerías del mundo. Se llamaban “Bonino”, se llamaban “Art gallery internacional”, que era Najmías, y luego se llamaba *Arte múltiple*, con Gabriel Levinas. Y uno entraba ahí y Gabi era un pibe, pero sabía qué hacía Grippo o qué hacía Distéfano. Sabía vender, sabía negociar, y su capital en un momento dado

lo tuvo. Y podía defender un artista y podía, en el caso de una emergencia, prestarle plata a un artista o comprarle una obra. Lamentablemente siento que después de estos tres ha habido una carencia, un hueco, yo los quiero mucho a muchos de los galerista existentes pero o no tienen capital o no saben vender, o no saben lo que están vendiendo.

M.B. Falla uno y falla todo...

J.H. Exacto. Si falla una de las tres patas, se cae. Y yo por ejemplo tengo amigos en el ramo, tengo un gran amigo en Nueva York de origen suizo, a quien le he comprado mucho, que va a todas las ferias, es una galería muy prestigiosa, y sentarse con él es realmente tomar una clase sobre lo que él conoce y en lo que se especializa. Y he conocido muchos de los grandes famosísimos galeristas, y tenían las tres patas. Yo conocí a Leo Castelli y era un privilegio sentarse con Leo; él era muy accesible, si bien lo conocí cuando tenía más de 75 años y hasta muchos más, y él tenía cuentos, anécdotas, comentarios, conocimientos, una vasta fortuna y sabía atender tremendamente bien, o sea que era un galerista.

M.B. Pensaba si nunca se te ocurrió abrir una galería. ¿Lo pensaste?

J.H. No, porque jamás podría vender. Se me ha ofrecido muchas veces. Una de nuestras más famosas galeristas me ha ofrecido asociarme con ella, pero no, nunca.

M.B. Si alguien hoy quiere empezar a coleccionar, ¿con cuánta plata pensás que se puede comenzar? Una pregunta muy directa.

J.H. Sin plata.

M.B. Sin plata.

J.H. Sin plata. Coleccionar no es cuestión de plata. Es un temor y una desconfianza generalizada equivocada. Y por eso mucha gente ni baja a una galería o no entra en una galería porque cree que tiene que comprar algo. La galería tiene una función de mostrar. Punto. No cuesta nada. Y comprar no es limitativo. Yo tengo obras, de las que más me interesan, que no me costaron nada. No es cuestión de plata. Es otra forma de coleccionar. Yo tengo un enorme respeto y admiración por lo que ha hecho Eduardo Costantini. Pero evidentemente colecciona de una forma muy diferente a como colecciono yo. A veces coincidimos en el tipo de cosas que compramos, pero yo no voy a comprar un Frida Kahlo por 3 millones 700 mil dólares porque no los tengo, pero es totalmente lícito hacerlo. Por otra parte, ahora que el Museo está funcionando, él también ha recibido donaciones, o donaciones de artistas, que también es muy lícito.

M.B. ¿Cómo ves el arte argentino actual?

J.H. El arte argentino... Yo creo que Buenos Aires es una ciudad productora de talentos, de creatividad, y lo ha sido por lo menos desde los años 60. Antes también hubo honrosas excepciones, por supuesto. Era importantísimo Xul, era importantísimo, y creo que es bastante interesante la personalidad de Gutierrez. Eran muy interesantes algunos escultores de los 30, 40 y los 50. Pero a partir de los 60 Buenos Aires se aggiornó. Después de la dictadura peronista hay un aire de libertad, ya no hacía falta estar inscripto en el partido peronista y tener libreta del partido para entrar a una universidad. La universidad se aggiornó con Frondizi. Vinieron a Buenos Aires Dios y María santísima, duró poco, duró hasta la noche de los bastones largos y después nació la censura que trajo Onganía. Pero nació el Di Tella, no fue una casualidad, y

fue una época de efervescencia intelectual. Esto permitió la Nueva Figuración, el reconocimiento internacional de Borges, y un cambio de producción total de gente ya tan vieja y tan acreditada como Berni y como Badii. El Badii de los 60 con la madera policromada se transforma en otro Badii, en un Badii mucho más contemporáneo. Él siempre decía: “después de haber nacido en Arezzo y de haber hecho cosas un poco neo Henry Moore, en el 60 me sentí americano, y tuve que incorporar color a mi obra”. Americano no como norteamericano sino americano de nuestra parte. Y eso fue un poco por el Di Tella, que lo invita a hacer una muestra individual y ahí crea los muñecos con las sogas. A Berni yo respeto muchísimo, lo conocí mucho. El Berni del realismo social pensando en los Mejicanos y en los soviéticos y siendo comunista y mirando hacia el arte para el pueblo, al Berni surrealista influenciado por De Chirico, lo respeto muchísimo. Pero el Berni que a mí me interesa es los collage de Ramona y de Juanito, que cambia no por el Di Tella sino por el momento de Buenos Aires de los años 60. Y a partir de ahí yo creo que la creatividad es en literatura, en cine, en teatro, en artes visuales y en música. Creo que uno de los grandes genios de la música del siglo XX es Juan Carlos Paz, y casi lo tenemos olvidado. Recordamos por suerte todavía a Ginastera, muy importante, pero Paz está un poco olvidado, y era realmente un músico muy importante. Y desde entonces tenemos muchísimos otros: Tauriello, Gandini... Y después en los años 80 nace el factor Kuitca, después todos los sub-Kuitcas, todos los alumnos... Y sigue habiendo una creatividad mucho más allá de lo que debería dar un país de 35 millones de habitantes en el culo del mundo. Pero estamos lejos, somos pobres, el Gobierno no hace nada para difundir, así que no nos conocen. Cuando lo lleguen a conocer brota, brota. En el catálogo del Malba, en un libro así sobre mi amigo Víctor

Grippo, de quien tengo once obras y del cual fui el primer coleccionista y del cual soy todavía el principal coleccionista, hay una carta del 96, cuatro años antes de su muerte, diciendo “estoy desesperado porque no puedo vivir de mi arte. Tengo que hacer algunos otros oficios para poder COMER”. Yo a Víctor lo conocí en momentos en los que no se podía comprar un café con leche. En el 2000 muere, en el 2004 le hacen una retrospectiva ENORME con un libro así, y viene todo el mundo, “dónde se puede comprar Grippo”, todo el mundo busca Grippo. Y ya no hay, porque era un hombre de una producción bajísima bajísima, en ese sentido su propio peor enemigo.

M.B. Sin olvidar que seguramente esa situación económica también perjudicó su capacidad de producción.

J.H. Pero por supuesto. O sea, Ferrari a los 80 nadie lo conocía, a los 85 es el... ¿Por qué? Porque lo llevó Mari Carmen Ramírez al Huston, lo vieron en Nueva York, trajimos gente que llevamos a su taller, y bueno, hoy ese gran artista que es León Ferrari de repente está en boca de todos. Hay en el Tate, hay en el MoMA, hay en Huston... Y aquí los argentinos corremos detrás de la pelota. Porque bueno, yo compré Ferrari por chaucha y palitos porque me conmovía hace muchos años, pero hoy todo el mundo dice “ay, Ferrari”, pero cuando venían acá a ver Ferrari hace 20 años decían: “¿qué es ese mamarracho?” Hay que abrir los ojos.

M.B. Con respecto a parte del arte contemporáneo orientado a proyectos, obra efímera, una obra de una base conceptual difícil quizás de coleccionar, ¿cómo ves la función del coleccionista? ¿Cómo se hace para que un coleccionista pueda comprar un proyecto, por ejemplo? ¿Cuál sería el límite entre el objeto y la

obra de otro carácter?

J.H. Yo creo que hay una contraposición, un contrasentido, entre la obra totalmente efímera y el coleccionista. La palabra "coleccionar" significa "tener en su poder". Por lo tanto si la obra es un *hapening* que desaparece totalmente y del cual no quedan rastros o apenas una foto, a mí me interesa intelectualmente, pero no me interesa mucho financiarlo. Lo tomo dentro de otra casilla de mi mente que es filantropía, que no excluyo.

M.B. Que podría ser una función *ad hoc*, digamos, tanto del coleccionista como del galerista.

J.H. Exactamente. Pero no lo tomo como mi función de coleccionista. Siempre me río con mi gran amigo Clorindo Testa. A él le encanta que sus obras se auto-deterioren, y él dice: "bueno, es parte de la técnica", entonces yo le digo: "sí bueno, pero estás en contraposición de mi interés por tu obra, que nace desde el año 60, porque tengo obras que van decayendo", entonces bueno, él se ríe y se divierte. Por otra parte he vivido toda la época de la Argentina de los años 60, y hemos hecho arqueología para rescatar réplicas de obras por ejemplo de Marta Minujín o de Wells, o de tantos otros porque no existen más. Porque se destruían, porque uno decía: "es parte de la cosa"...

M.B. ¿Cómo te parece que se puede hacer para que los coleccionistas acompañen el movimiento real del arte y no se enganchen con irrelevancias localistas?

J.H. Eso para mí es una cuestión personal. No tengo una opinión, yo. Es un arma de doble fi-

lo. Hay gente que se engancha con cosas localistas... localistas depende de qué sentido le damos. El que colecciona, qué se yo, digamos paisajes de la pampa, bueno, para mí no está coleccionando arte, está coleccionando cuadros. Para mí no es arte porque no me hace vibrar. Si a él lo hace vibrar, bueno, es arte para él. Duchamp definió que a la obra la hace el que la mira, o sea que si esa persona saca alguna satisfacción de ver naturalezas muertas obsoletas, bueno, feliz de él, a mí no me interesan. En cuanto al arte argentino, a mí me parece que es una función social de coleccionar (si uno tiene dinero y le interesa el arte), el dar alguna prioridad al arte argentino porque es nuestro, porque es de nuestro país.

M.B. ¿Cuáles te parece que serían los mayores peligros del coleccionar, cuáles serían las advertencias que debería tener un coleccionista?

J.H. Bueno, prevenciones hay muchas, pero las que te digo son mías. A mí no me gusta cuando el marketing es más importante que la obra. Trato de evitarlo. Eso es una defensa de artistas fabricados, que sabemos hoy que es una costumbre, es parte del mundo del arte fabricar artistas y hacer un enorme comercio, y si yo pienso que no está respaldado por una creación artística, no. Por supuesto voy a mirar con cuidado. Siempre digo una cosa, yo tengo una colección que tiene muchas obras, y creo que en remate he comprado tal vez menos del 2%. He comprado en galería y he comprado a los artistas, pero para ir a comprar a un remate tiene que ser una obra que estoy seguro de que la calidad lo justifica y de que puedo comprar con tranquilidad.

ASGA

Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ANA Buenos Aires

Tel/fax (54 11) 4312 0995/4312 3915
info@albertosendros.com
www.albertosendros.com

Rápido y furioso

Un ciclo de tres muestras en 45 días
curado por leopoldo estol en la galería
Alberto Sendros.

Diego Bianchi, Eduardo Costa,
Gabriela Forcadell, Marcelo
Galindo, Alberto Goldenstein,
Daniel Joglar, Luciana Lamothe,
Tiziana Pierri y Cecilia Szalkowicz.

Inauguración 18 de agosto
Cierra 21 de octubre

Un goce emocional que responde a tu propia sensibilidad

Mauro Herlitzka, coleccionista privado, presidente de arteBA Fundación y director de Fundación Espigas. Buenos Aires, 4 de mayo de 2005.

M.B. ¿Cómo surge en vos la intención de coleccionar?

M.H. Vengo de una familia de coleccionistas. Mis abuelos eran coleccionistas, mis padres también, un coleccionismo de gusto ecléctico, sobre todo europeo, vinculado a veces con la pintura del siglo XVIII, mobiliario, platería, distintos objetos que formaban una casa grande en Buenos Aires. Una colección que tendría sus inicios a fin de la década del 20.

M.B. ¿Era una colección pensada como tal?

M.H. Los pensamientos de las colecciones cambiaron en el transcurso del tiempo. Yo creo que “el pensar desde una colección” como se piensa hoy en día a cómo se podía pensar hace treinta u ochenta años atrás, o en el siglo pasado, es distinto. También tiene que ver con que en ese momento eran casas en donde la acumulación de determinado gusto estético terminaba a veces conformando una colección. En otros casos había situaciones en donde interesaba determinado tipo de arte, y había determinada línea estética y aspectos de colección o de sub-colección. Pero a mí me interesó siempre la pintura. A partir de principios de los años 80 fui continuador de esa tesitura y me volqué al arte italiano, sobre todo al Barroco desde fines del siglo XVI hasta entrado el XVIII. Pero a partir del año 1991, dado que esa colección

estaba más bien vinculada con un coleccionismo y un conocimiento que estaban fuera de la Argentina, me interesó coleccionar desde el lugar al que yo principalmente pertenezco, que es la Argentina, Buenos Aires, y quise empezar a coleccionar esa obra. Exploré previamente algunos aspectos “precursores”, artistas muy de mediados del siglo XIX, y después fui directamente a lo contemporáneo y ver que mi experiencia tenía que pasar claramente por el contemporáneo.

M.B. Entonces tenés varias colecciones.

M.H. No. Yo he coleccionado monedas, he coleccionado estampillas... Creo que en mi caso las colecciones llegaron a un determinado nivel de madurez y después dejé de coleccionar. Y de las colecciones que dejé de coleccionar hay cosas que han sido donadas y otras vendidas, y destiné mis recursos o mis intereses al nuevo esquema que iba incorporando.

M.B. ¿Una colección, tiene un final?

M.H. Tiene finales, a veces sí, a veces no, depende de la persona. Hay cosas que tienen final.

M.B. Leyendo un libro de Baudrillard, él sostiene algo así como que una colección no debería terminar...

M.H. No es que terminan, se transforman. Tal vez uno no las continúa y las continúa otro. Yo creo que a veces lo que no está más en mis manos pasó a otras colecciones. O sea, ves para atrás a dónde fueron y ves que pasaron de una colección a otra. Entonces el *setting* o el *surrounding*, que sería el conjunto que integraron, fue también variando; tuvieron contextos distintos a lo largo del período. Porque la colección y la obra van a superar a la persona que la colecciona, inevitablemente, y eso es una maravilla. La obra tiene una vida propia a lo largo del tiempo. Lo puedes ver con la pintura del siglo XVII, cómo sobrevive a estar en colecciones activas o de estar solamente en *stock* o en una casa vuelve a salir y a emerger y a pertenecer a otra colección. Una colección tiene, no sé si vida propia, pero sí un devenir propio.

M.B. Ahora estás continuando con tu colección de arte contemporáneo.

M.H. Arte contemporáneo argentino. Tuve una experiencia internacional, es interesante, pero creo que al mismo tiempo, al comprometerme desde el punto de vista institucional con varias cosas en la Argentina, Fundación Espigas, Fiar, arteBA, la Asociación del Museo Nacional de Bellas Artes, y los cruces en los que uno interviene y provoca, hacen que haya establecido un eje territorial en el país. Me parece razonable tener una determinada línea, que después

se desprende o no para otros lados.

M.B. Entonces en vos el motor de la colección fue un poco heredado y algo...

M.H. Algo incorporado, digamos. Porque además desde chico lo viví y empecé a coleccionar desde chico. Creo que hay personalidades. Creo que hay coleccionistas que se forman y otros que tienen personalidad de coleccionistas, que se nace "con". Está, tal vez, el medio que lo provoca, y está tu necesidad, tu gusto y tu placer de coleccionar.

M.B. ¿Tuviste asesoramiento en algún momento?

M.H. Siempre. Y siempre creo que hay que preguntar, saber, estudiar. A medida que uno va formando la colección es imprescindible ir aprendiendo, informarse más, conocer más. Más que pasar por un proceso de información o de divulgación, es realmente conocer, aprender, leer.

M.B. Me imagino que hay momentos en los que a veces el coleccionar se da en forma más continua, y otros en los que es más una actividad más esporádica y tal vez casual.

M.H. Sí. Hay períodos donde uno está más activo que en otros. Vos puedes tener días en los que estás comprando y haciendo, y días que

no. Yo creo que depende de si salís a buscar una obra de determinado artista, y hay veces que la obra viene para vos. Se te aparece. Lo importante es estar abierto. Esa apertura te da el que vos vayas a buscar, y que las cosas te lleguen. Porque a veces la obra lo encuentra a uno. Y eso creo que es importante. Vos podés no estar abierto y pasar por las mejores obras y no darte cuenta de lo que pasa. La obra te llega, o salís a buscar, o tenés curiosidad. A veces sólo vas a mirar porque no siempre es tener que ir a comprar. Pero, cada uno tiene su propio estilo. Yo tengo mi disciplina. Observo cuál es el programa, tengo artistas que me interesan, otros espacios que son mucho más emergentes y me gusta explorar y ver qué hay. Tengo mi línea, que básicamente son los exponentes de los años 60, y luego busco cosas más contemporáneas.

M.B. ¿Compraste obra que te dejó de gustar?

M.H. Sí. A veces la guardo. En algunos casos he vendido o canjeado alguna obra.

M.B. ¿Lo ves como un haberte equivocado, o un cambio de gusto?

M.H. No, bueno, perdón, todo el mundo se equivoca en la vida. Hay veces que sí, siento que no fue la decisión que tendría que haber tomado, o que estaba buscando o necesitando otra obra.

M.B. Esto de "necesitar" una obra, que sería? ¿Quedan lugares en la colección que se van llenando?

M.H. En el arte contemporáneo siempre hay como una renovación. Y eso lo hace muy excitante y provoca esta cuestión de renovación permanente. La renovación personal digamos. No significa que las obras que no están dejan de renovar, sino que la incorporación de nueva obra es también una renovación y a su vez revalida

lo que fuiste haciendo antes.

M.B. ¿Qué no sería una colección? Mejor dicho, por qué tu colección es una colección?

M.H. Hay pautas de colección que tienen que ver con una línea de lectura que une un determinado guión en el conjunto de piezas que vos tenés, que responde a tu propia sensibilidad o interés por juntar esas obras. O sea, la línea es una línea argumental. Mi línea argumental puede ser que no sea la de otro coleccionista, pero la línea argumental en sí conforma una colección. Serán colecciones más menos interesantes, más menos valiosas, lo que no le interesó a uno le puede interesar a otro. Además, hay colecciones que, sobre todo en lo emergente, son mucho más caóticas. Porque son artistas emergentes y nunca dejan de emerger, y otros se establecen, obra que con el tiempo se levanta, otra que con el tiempo decae...

M.B. ¿Qué es lo que más te atrae de la obra? ¿Hay algo específico?

M.H. No. Es el ¡*Tack!* Te da un golpe emocional. A veces hasta te da sensaciones físicas, un *shock* físico. Tengo algunas obras que al verlas sentí inmediatamente que tenían que ser para mí, obra que quise tener y que adquirí.

M.B. ¿Hay alguna característica específica que destaca tu colección?

M.H. ¿Un pattern especial? Arte argentino, contemporáneo, y la gente emergente joven que puedo incorporar. Obra que tenga también un *challenging* vital en su obra, que me represente un *challenge*.

M.B. Un desafío.

M.H. Si, un desafío...

M.B. ¿Cómo convivís con la obra?

M.H. Decididamente la obra está en mi casa. O sea, es mi casa que tiene sus obras. Realmente para mí es esencial la convivencia con la obra desde mi vida familiar, estar con las obras. Y las roto, cada tantos meses cambio, roto, incorporo una obra, entra una y sale otra. Privilegio mi casa, que tiene una colección, o sea: no vivo dentro de una colección, vivo en mi casa con mi mujer, mis chiquitas, compartimos todo eso. Tienen cada una sus cosas preferidas, o pueden tener rechazo. O al mismo tiempo mi mujer puede decir "compremos esto", y ha tenido iniciativas que yo no he tenido. Porque colecciono con mi mujer.

M.B. En el coleccionar arte contemporáneo, ¿qué pasa con los soportes digitales, con los proyectos, con obra más efímera?

M.H. Me interesa. Y ahora me interesa el video. Pero acceder a los nuevos soportes y a las nuevas tecnologías, también para uno representa un paso de acercamiento. Hay que estudiarlo más, hay que conocerlo. Porque hay soportes que no son absolutamente nada tradicionales. Pero los videos, los proyectos de obra, sí, me interesan.

M.B. ¿Cómo accede el coleccionista a esa obra? ¿Podría acceder?

M.H. Podés acceder a la obra. ¿Por qué no? Inclusive si hay una obra que es conceptual que hay que armar, comprás el derecho del *copyright* y lo armás y desarmás en los parámetros en los que tiene que producirse.

M.B. ¿Comprás obra de estas características?

M.H. Poco, pero empecé con algunos videos y me interesa también el arte conceptual. Creo que el arte va por delante del coleccionismo en estos proyectos. Y entonces también los coleccionistas, o los que quieren apreciar estas obras, como es muy nuevo y más experimental,

también tienen que ir ajustando su gusto y su visión de los temas. Yo creo que el coleccionismo, no solamente en Argentina sino en otros lados, está viendo y haciendo también su acercamiento a estas posibilidades artísticas, o sobre estos nuevos soportes. Creo que el coleccionismo aún está buscando. Uno tiene la atracción estética para ver qué es, de qué se trata. Uno ve videos, pero hay cosas que son películas, otras que son videoarte, y otras que son realmente piezas artísticas en un soporte de video.

M.B. ¿Qué parámetros te parece que le asignan valor a la obra?

M.H. Hay un parámetro que vos más o menos sabés de mercado. Hay veces que también una obra se destaca por encima de las otras por la calidad que tiene, por la calidad por la cual sabés que vale más. Hay una cantidad de parámetros que al entrar a una muestra vos ves que no son todas las obras parejas e iguales. Hay obras del mismo artista que se destacan más que otras. Además, podés tener dos obras muy parecidas o iguales, una puede ser en tonos negros y otra en tonos blancos. Y para mí esa obra de tonos negros tiene un significado, y para otro coleccionista la otra, aunque valgan lo mismo. Porque para uno una de las obras tiene un valor intrínseco y simbólico más importante que la otra, aunque sean exactamente iguales pero con ligeras variantes.

M.B. ¿Quién legitima la obra?

M.H. Generalmente la galería es un lugar de accesibilidad y compra. Vos vas, sabés quién está, ves las trastiendas, no habría tiempo casi personal para poder ir a talleres, recorrer. Hay distintos espacios que vas recorriendo.

M.B. Y con artistas que no tienen galería por el momento, o no la tuvieron y murieron...

M.H. Y, ahí es complicado el acceso, porque no los conoces, pero a veces te quedan referencias. La galería es a veces ese puente, o el *art dealer*. Pero si no está ese puente es más complicado. Aunque hay también otros espacios, Estudio Abierto por ejemplo, que era una experiencia de ver obra que no ves en una galería, y la registrás. O registro los artistas para ver si después no van a estar en algún otro lado.

M.B. ¿Cómo es tu relación con las galerías?

M.H. Es muy buena en general. Recorro, miro lo que tienen, tengo buena relación. Yo compro por galería, sí. A veces hay algún artista que me ofrece algo, o un *art dealer*. Pero el camino de las galerías es muy bueno porque, van poniendo un valor, o ves sus trastiendas, vas a las muestras. A veces voy a talleres de artistas, pero no tengo tanto tiempo. Hay artistas que claramente me interesan y que ir después al taller me permite completar la visión de lo que tienen. Pero se hace difícil hacerlo a menudo por los tiempos.

M.B. ¿Qué opinión tenés de las galerías de acá? ¿Cómo se manejan, son buenos asesores?

M.H. Hay galerías con buena capacidad de asesoramiento, galerías que saben curar muy bien sus espacios, que hacen un esfuerzo muy importante. El mercado argentino es un mercado que tiene para crecer. Y bueno, no es un *metier* fácil. Y al mismo tiempo les cuesta mucho, y tienen que generar espacios, porque hay muestras que pueden vender muy bien pero hay otras que no. Hay que saber manejar las trastiendas, y muchas hacen como una especie de patriada con sus propios espacios. A veces a algunas galerías les falta un buen manejo y un asesoramiento, pero tengo que destacar que otras están muy bien.

M.B. Cómo ves el arte argentino contemporáneo, qué te parece el arte contemporáneo, podrías

destacar algunas poéticas específicas...

M.H. Yo creo que el arte argentino contemporáneo, y sobre todo muchas otras cosas emergentes, hay propuestas muy interesantes, con una gran búsqueda artística. Creo que a veces se les puede complicar con ciertos medios a gente que trabaja con fotografía, videos, computadoras. Lo digital se hace muy caro para los artistas argentinos hoy en día. Pero claramente creo que desde la Argentina hay propuestas muy interesantes.

M.B. ¿Te parece que el mercado de arte en Argentina está dando acceso a nuevos proyectos?

M.H. Si, lo está. Pero todavía el mercado argentino está creciendo, y es un mercado chico. Pero eso es histórico, antes, ahora, y después también. Pero la incorporación al mercado de las nuevas posibilidades se hace más rápida y más intensa también. Es más intensa también porque hay más proyectos y más artistas, entonces la selección también es más compleja. Todavía creo que el coleccionismo sobre otros soportes es más difícil. Es más difícil imaginarlo, cómo ponerlo en tu casa también; tenés que tener espacio porque uno lo tiene en su casa. La pintura se privilegia históricamente. Desde el punto de vista del valor muchas veces paga más por la pintura que por la escultura, por el plano que por lo tridimensional. Pero es una cuestión histórica. Vas a los remates o a las ventas de pintura y escultura y la pintura tiene un valor distinto: pintura Impresionista o escultura Impresionista, pintura de Picasso o escultura de Picasso, y la pintura vale más. Por la transabilidad económica de la obra, el transporte, etcétera, y ciertos niveles de prestigio y de mercado.

M.B. ¿Comprarías obra efímera, que, por ejemplo, se va borrando?

M.H. Tengo obra efímera.

M.B. ¿Y obra seriada?

M.H. También la compraría, pero el mercado argentino tiene que tener muy en claro el tema de “cómo” establecen las series de obras. Si es una obra que es 1 de 5, que sea 1 de 5 firmada, fechada, certificada, por el galerista y por el artista. Hay algunos artistas que son muy cuidadosos en eso y otros que no. Que hacen fotos o hacen alguna cosa seriada y no cuidan eso. Porque hay gente que no tiene conciencia de sí misma del tema. Es importante por un tema económico, de valor. Un coleccionista quiere tener una obra también selecta, cuidada, si ha pagado una cierta cifra también preservar su valor, es lógico. En el tema de la obra seriada, los grabados, etcétera, desde el siglo XIX que se seriaban las obras. Hay que ser muy respetuoso en verdad, porque si no el artista constituye su propio mercado.

M.B. ¿Qué función tiene para vos ser coleccionista?

M.H. Creo que primero hay una función muy personalizada, que tiene que ver con una necesidad personal, que tiene que ver con un goce personal, un goce intelectual, un goce emocional que responde también a tu propia sensibilidad. Creo que a partir de ahí muchos coleccionistas quieren compartir su colección y entonces intervienen en el medio artístico desde distintos lados. Algunos desde el lado institucional, otros en la promoción de los artistas que les interesan, otros intervienen con publicaciones, o juntándose entre sí para cumplimentar objetivos comunes con los museos, etcétera.

M.B. ¿Te parece que en el coleccionar hay también un tema de mecenazgo?

M.H. Sí. Yo estoy en Fundación Espigas, en arteBA, en más instituciones, y a veces no colecciono porque hago mecenazgo. Sí, es parte del esquema, es parte del sistema. Yo creo que

el coleccionismo también hoy en día participa de otros roles y entre ellos está el mecenazgo.

M.B. ¿Porque son roles que faltan también a nivel institucional?

M.H. Yo creo que hoy en día es parte del coleccionismo, que juega roles institucionales. Es parte del sistema. A veces puede sufrir una falta de... pero también es pro-activo en el tema.

M.B. ¿Podés ampliar más este tema? Me parece importante.

M.H. A veces es sostener o comprarle a algún artista, o ayudarlo a trabajar en un esquema determinado. Pero básicamente yo soy miembro de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, soy presidente de Fundación Espigas, es un centro de documentación para la historia de las artes plásticas en la Argentina, para la cual he puesto un esfuerzo económico realmente importante. Y en muchas de estas cosas he sacrificado realmente mucho el coleccionar por hacer estas cosas. En el fondo creo que para mí en el tiempo van a ser más importantes. Porque una obra más una obra menos mía, es una cosa, pero crear o armar una estructura, o el participar de otras cosas, tiene digamos un efecto en la sociedad en que vos vivís y estás devolviendo parte de lo que también recibiste, que son los temas más fundacionales.

M.B. Respecto a las ferias como arteBA, ¿te parece que son lugares ideales para el coleccionista?

M.H. Las ferias han reformateado el mercado del arte, y es como un lugar de gran convocatoria, es un imperdible. Es un momento importante de alto contacto.

M.B. ¿Podés adelantar algo de arteBA 2005, o contarme algo de cómo ves la feria y sus cambios?

M.H. En arteBA creo que siempre hay una superación técnica, de desarrollo. Como cosas importantes señalo el premio arteBA Petrobrás, con nuevos soportes, distintos tipos de soportes que dan una imagen al mercado de otras posibilidades. Un barrio joven donde van a estar todos los sectores emergentes. Y también programas como Matching Funds arteBA Zurich, donde cuatro museos van a tener fondos para comprar obras de arte.

M.B. Durante la feria.

M.H. Durante la feria exclusivamente. Eso también tiene que ver con el actuar de las instituciones en el mercado del arte, en un país en donde las instituciones están ausentes.

M.B. Y ayudar a las colecciones de esos museos.

M.H. Cumple varios roles. Ese es uno. Y después, el rol del museo como "institución museo" que interviene en el mercado del arte da un criterio de selección, un criterio de incorporación, una visibilidad muy importante. Es decir: ¿Por qué compró esta obra y no compró la otra? ¿Por qué selecciona esto? ¿Qué *gap* vienen a cubrir en ese museo? Empieza otro tipo de cuestionamientos que son clave, de preguntas más que de cuestionamientos, aunque pueden haber cuestionamientos también.

M.B. ¿Qué le recomendarías a un coleccionista que empiece su colección?

M.H. Que explore, que vaya a las galerías, que vaya a los museos, lea. Que hable con galeristas, y sobre todo con otros coleccionistas porque le

permite ver cuáles son los criterios, e ir evaluando cuál es su camino.

M.B. ¿Te parece que hay colecciones que no acompañan el movimiento real contemporáneo? Te hablo de colecciones que caen en localismos...

M.H. Pero es su gusto. Yo creo que si alguien tiene una línea y le gusta eso, es su elección personal. Por suerte hay gustos para todo.

M.B. ¿Qué otras colecciones te interesan?

M.H. Yo creo que hay muchas colecciones interesantes en la Argentina y afuera también. Por ahí gente que no colecciona lo mismo que yo, pero me interesa gente que armó colecciones ya sea de arte egipcio, o de arte africano, puede ser argentino siglo XIX... Tengo una visión artística amplia. Y por supuesto de las colecciones similares a la que tengo yo me interesan muchísimo también. Y el poder compartirla, porque creo que también una colección es un acto de gran humanidad. Creo que esa visión del coleccionista avaro y cerrado es equivocada y que por el contrario, el coleccionismo es algo que podés compartir con otros, tus experiencias, tus gustos, tus opiniones.

M.B. ¿Te inspiró en otras actividades?

M.H. Sí, desde ya. Sobre todo el arte, que me da una apertura mental, emocional, distinta. Y eso ha enriquecido muchísimo mi vida. Y cuando te enriquecés, te enriquecés en todas las cosas que encarás.

PROA
FUNDACION

AL PLENO DEL MUNDO 1929
Y CAMBIO, LA LEY
EL ACCESORIO - EN CATEGORÍA C
Muebles de diseño que 11 y 19 de

DESDE PRINCIPIOS DE JULIO A MEDIADOS DE SEPTIEMBRE

Arte Internacional del Siglo XX Colección Museo Rufino Tamayo, México

Curador: Juan Carlos Pereda Curadora invitada: Cecilia Rabossi

PABLO PICASSO ANDY WARHOL MARK ROTKOFF
FRANCIS BACON - FERNANDO LÉGER - RENÉ MAGRITTE
JOAN MIRÓ FRANCISCO TOLEDO ROY LICHTENSTEIN
RUFINO TAMAYO - RAFAEL SOTO - entre otros

ASPIRIN
 **Tenaris**

www.proa.org

Un coleccionismo que dinamice las producciones emergentes

Alejandro Ikonicoff, coleccionista privado. 24 de mayo de 2005.

A.I. Siempre me atrajo la producción, al principio ligado con lo musical y a mediados de los 90 comencé a relacionarme con el mundo del arte. Mis 3 referentes artísticos, que me fueron introduciendo en todo esto son: Gastón Pérsico, Cecilia Szalkowicz, y mi esposa Yanina Szalkowicz. Dada mi condición de empresario, el hecho de conectar estos dos mundos, uno tan crudo como el comercial y el artístico, generaban en mí una confrontación interna muy importante. La idea del coleccionismo es muy nueva y todo surgió a raíz de estar en continuo contacto con artistas y el arte, desde muestras, reuniones en la Fundación Start y finalmente el hecho de estar conectado con los artistas de la Beca Kuitka fue generando la idea de la colección.

M.B. ¿Desde cuál beca?

A.I. Desde esta última.

M.B. O sea que es bastante reciente.

A.I. Bastante reciente. Yo empecé a comprar obra hace 4 años, pero nunca pensando en el hecho de volverme un coleccionista. Esto fue sucediéndose con el transcurso del tiempo, un proceso natural.

M.B. O sea que las primeras obras no las compraste necesariamente con la idea de armar

una colección.

A.I. Todo se sucedió en los últimos 2 años y ahora me estoy encontrando con que tengo más de 20 obras en mi colección. Está interesantísimo. Estoy más que nada tratando de encontrarle cierta forma, de encontrarle la línea. Igualmente, dónde más me interesa moverme más que en el lado del coleccionismo, es en cierto grado de mecenazgo.

M.B. ¿Cómo entendés al mecenazgo?

A.I. Al mecenazgo lo entiendo como la posibilidad entre la idea del artista y el desarrollo de la obra.

M.B. ¿En la posibilidad de comisionar, de darle dinero para que produzca su trabajo?

A.I. Claro, exactamente. Esa es la función que más me gusta. No entrometerme en la obra en sí, sino en la posibilidad económica del desarrollo. Ya lo hice como cuatro o cinco veces con diferentes artistas. Todo comenzó en una muestra de Leopoldo Estol. Nos encontramos de casualidad unos 8 meses antes de la muestra, en la galería y se me ocurrió la posibilidad de darle una mano, apoyarlo para que él pudiera desarrollar su trabajo. Nos pusimos a charlar y bueno, fue como un empujón inicial,



que es la parte que más me agrada, por supuesto consiguiendo apoyo de otra gente también pudo terminar una muestra increíble y todo a cambio de obra. Nada más hermoso que lo que el artista me puede devolver.

M.B. O sea que la obra a la que yo llamo “comisionada” no es la obra que necesariamente tiene que volver a tu casa, sino que el artista te da otra obra como forma de pago.

A.I. Por supuesto. Hubo otro caso con Vicente Grondona, que es un artista de la galería Belleza y Felicidad, nos encontramos en una muestra y me comentó que estaba iniciando un nuevo proyecto, para el cual necesitaba un material muy difícil de conseguir, nos pusimos a charlar y le ofrecí lo mismo. Fue genial. Él a cambio nos va a hacer un retrato familiar, súper lindo.

M.B. Entonces es una negociación, un diálogo con el artista que tiene múltiples posibilidades.

A.I. Sí, claro. Aparte, para mí lo fundamental es la no intromisión en la obra. Es decir, es fundamental que el artista pueda desarrollar su idea. Si necesita algo de mí, yo voy a estar ahí para apoyarlo. Creo que es un valor de intercambio. Este es el rol que más me entusiasma de todo esto.

M.B. Supongo que refuerza mucho la seguridad

del artista que alguien venga y te ayude en la producción desde un lugar independiente.

A.I. Es que yo creo que ese papel, dentro de la generación de artistas en la que yo me muevo, es algo que todavía no está ocupado. Esto no quiere decir que yo lo ocupe ni mucho menos. Pero en el transcurso de todo este tiempo, y ya hace varios años que estamos en contacto con artistas, siempre mi pregunta fue: “¿Cuál podría llegar a ser mi rol? Ya que yo al arte lo veo siempre como un espectador, ¿cómo podría profesionalizarme en ese rol?”. Y la respuesta fue sucediéndose naturalmente. No estoy quitándole espacio a mi trabajo empresarial y a la vez puedo ser ese gancho que tal vez a los artistas de esta generación les está faltando: apoyo en lo económico que es fundamental.

M.B. ¿Tiene que ver con que la galería no sea el único lugar apoyando al artista para hacer la obra, venderla o subvencionarla?

A.I. Lo que pasa es que para mí la función de la galería es “post” y no hay nadie que aparezca en el “pre”. El otro día estaba leyendo una nota en una revista de arte donde un artista decía que lo que le tenía que generar su obra era el sustento económico para poder generar su próxima muestra. Lo traigo al caso porque esto hace referencia a dónde me quiero ubicar dentro del mundo del arte. Si yo puedo generar ese

nexo, genial. Noto que hay artistas que son muy capaces y que todavía no tuvieron acceso a vender una obra. Por supuesto que si no la pudieron vender es porque tampoco hay nadie que se ponga del otro lado, en el rol de poder adquirirla y darle el valor necesario para que el artista pueda continuar con su carrera. Entonces, aparecerme o encontrarme en ese rol que es natural en mí, por el hecho de ser un pequeño empresario, me genera un lugar natural y muy placentero. Algunos de los artistas de los que te hablo de algún modo están legitimados, tienen un espacio, tienen opinión, pero no tienen un acceso a la parte monetaria y eso es increíble.

M.B. ¿Será en parte porque implica demasiado riesgo económico?

A.I. Yo lo que no veo es la apuesta ni el riesgo, todo el mundo dice: "Vos apostás a un artista emergente". En definitiva el intercambio es por la obra, y la obra es bella por sí misma. He hablado con mucha gente que dice: "No, yo compro obra de artistas consagrados que signifiquen dinero". Qué lástima, la gente que no está dentro del circuito de galerías está vendiendo obra a precios irrisorios, que para ellos es un montón de dinero porque están imposibilitados de acceder a esa venta, para mí es importante darles la posibilidad a cambio de lo más precioso que es su obra. Después, si funciona o no funciona, no importa, porque para mí ya funcionó.

M.B. Se discutió mucho en las mesas teóricas de este arteBA el tema de cómo se legitiman los artistas, como incluye o excluye el mercado del arte, etcétera. ¿Sentís que tenés un lugar desde el cual podés legitimar?

A.I. No... Si el sólo hecho de poder generar medios para que se puedan realizar las obras fuese legitimación sería fantástico, pero no, y no me corresponde ponerme en ese rol. Sé que lo que falta para el artista es poder vivir de lo que ama, que es algo que sí pasa en cualquier país primer mundista, donde el artista tiene acceso a subsidios, a alguna beca o venta de obra para poder vivir. Creo que hay muchos factores que legitiman a un artista, no sólo el hecho de vender obra. Igual, si no consiguen galería para exhibir su obra, no sé si están legitimados como artistas dentro de nuestro *mainstream*. Es un punto de vista, nada más que eso, nadie está hablando del talento del artista específicamente, ni de que con el tiempo pueda ir cambiando su condición. Lo que sí creo, es que no tienen *back up* del sistema que los sostenga. Es una lástima, porque en la Argentina es un circuito muy firme y cerrado, y no sé si hay espacios nuevos para que esos artistas se puedan legitimar. El hecho de estar entregando dinero, tiene un peso muy importante, porque a todo el mundo le cuesta ganarlo, pero lo bueno es que es imposible que no funcione porque a cambio me estoy quedando con obra. No es un trato comercial específicamente porque lo que estoy haciendo, es darle la posibilidad al artista a que desarrolle su obra, a sabiendas que esa obra va a ser lo que yo compraría en el caso de tener acceso a poder obtenerla. Es una idea que tendrá un año y que sigo viendo de qué manera la puedo implementar, es una postura un tanto rara esto del mecenazgo.

M.B. A ver si entiendo bien, ¿Te parece que en vez de que el artista empiece a ser visto desde una galería u otro espacio puede empezar a ser visto por alguien que lo subvenciona?

A.I. Puede ser, pero no voy a hacer eso, porque la idea del mecenazgo que tengo es pura y exclusivamente cuando tienen una obra a realizar en un lugar determinado, cuando hay un espacio determinado. No me voy a poner en el rol de decidir si el artista es artista o no. Sí me voy a poner en el rol de que puedan desarrollar su obra, cierto grado de producción donde ya hay un escenario. Yo creo que el mecenazgo está bueno, porque yo no me estoy metiendo en la carrera del artista, sí apoyándolo en una obra concreta o en cierta muestra concreta o en lo que el artista considere que necesita. Ese es mi rol.

M.B. Este rol de mecenazgo, ¿lo ves como parte del coleccionar?

A.I. Claro, sí. Pero además cuando uno hace este tipo de intercambio la devolución del artista es como 7 veces mayor a lo que uno espera.

M.B. Supongo que es muy diferente al coleccionista que va y mira obras ya hechas. Al convocar una obra que no sabés cómo será hay algo más misterioso, en cierta manera estás participando de algo imaginado, de algo que no viste en su totalidad.

A.I. Lo que pasa es que mientras tengas la confianza en el artista y reconozcas su carrera hagan lo que hagan, con el talento que hay dentro de los artistas con los que nos estamos moviendo, es inevitable recibir algo que tenga mucho más de eso que yo estoy apreciando previo a la realización.

M.B. Con los proyectos me da la sensación de que surgen de nexos de relaciones, de entrecruzamiento con el artista, de un diálogo.

A.I. El artista ya es conocido por nosotros. Hasta ahora no me ha pasado de recibir (como esto es muy nuevo también) un proyecto en el puro rol de mecenazgo no conociendo la obra anterior. Por el momento esto ocurre con artistas amigos, que es por el lado por donde nos entrometimos con esta colección. Gente dentro del mismo núcleo en el que nos movemos. Fiestas o inauguraciones o donde sea, entonces es un poco como ir a lo seguro. Hasta ahora no me vi en la situación de decirle a un artista: "Mirá, tu proyecto no lo voy a apoyar". Sí ocurre de charlar con el artista sobre su obra.

M.B. Lo que me interesa saber es si tenés un criterio cuando comprás obra.

A.I. Respecto a la línea que yo le estoy dando a la colección, Gastón Camarata un día vino a casa y le dio un título. El nombre que le puso es el de "una colección coqueta". Funcionó. Todas las obras que hay tienen un hilo conductor, no hay nada que sea fuera de esa misma línea.

M.B. Y de una contemporaneidad fuerte.

A.I. Es ahí donde me manejo cómodo, es lo que más me llama la atención. La modernidad siempre me atrajo, me sedujo. La primer obra que compramos fue una obra de Laren: *Bikini de frente y perfil*, después una de Mariano Grassi que es preciosa. Un día fuimos a un re- mate en Belleza y Felicidad y compré una belleza de Fernanda Laguna, con la envidia de los demás coleccionistas que estaban ahí por comprarla a un precio regaladísimo. Un Kacero que es increíble, y uno de Barilaro, *Tatuado por amor* de regalo de cumple. Tenemos un par de fotos de Ueno de hace muchos años, dos Bianchi que son increíbles, otra obra que encontramos

en la casa de un tío fallecido de un amigo y nos llamó mucho la atención el cuello que tiene que es algo desagradable... Y un regalo de Rafael Cippolini y Maria Delia Lozupone, un Laren impresionante. En el patio tenemos un Ímola de hierro esmaltado... tenemos dos Szalkowicz y unos Pérsicos de la primera época. Terminando la lista con 3 escombros Catalina León, 2 pinturas de Sandro Pereyra y un Laguna bordado, y por supuesto las más hermosas obras de mi mujer. Y ahora en arteBA compramos 5 obras más para seguir creciendo: Lola Goldstein, Julián Gatto, Marina Bandín, Guillermina Paiguera y una genialidad de Dani Umpi. En mi lugar de trabajo también, estoy siguiendo la colección. Tengo un Julio Fierro, 2 serigrafías de DOMA, un ploteo de Ímola, tengo fotos de mi esposa a *rolete*... (risas).

M.B. ¿Hubo modificaciones en este tiempo? Es poco el tiempo, pero...

A.I. Hasta ahora no. Esta postura de coleccionista es muy joven para mí. Es más, el otro día, hubo una anécdota increíble, estaba caminando por arteBA y alguien venía directamente hacia mí y me dice: "Disculpá, ¿vos sos coleccionista?", y me sorprendió muchísimo, no me veía en ese rol así, tan popular. Sigue siendo algo muy nuevo. Y eso es lo que más me atrae, al fin y al cabo después de tantos años en lo mío, en lo comercial, pude encontrar un nuevo lugar.

M.B. En general, ¿la obra se la fuiste comprando a los artistas?

A.I. La mayoría de las veces sí. A artistas, y después también a galerías, sobretodo a Belleza y Felicidad. Y bueno, no fue cambiando pero sí se fue armando. Un modelo a seguir:

Bruzzone como coleccionista es adonde me gustaría llegar. Donde está puesto Gustavo es muy representativo de toda una década y eso es muy fuerte.

M.B. Aunque hace poco que estás coleccionando igual te lo planteo, y es el tema del acceso: ¿para quién es la colección?

A.I. Por ahora es personal y la compartimos con amigos que vienen a casa.

M.B. Serías como un Bruzzone de una generación más joven.

A.I. ¡Uhf!, Sería genial, fantástico. Si se puede. Ojalá... Igual falta tanto...

M.B. ¿Lo pensaste?

Yanina Szalkowicz: Sí, hasta en algún momento lo comentamos, suena gracioso, la colección del 2000. Pero bueno, todavía está empezando. Por suerte estamos muy metidos en este círculo, entonces tenemos fácil acceso, quizá para otra gente sea más difícil.

M.B. Y además hay como un acceso desde el entendimiento de la obra, ¿no?

A.I. Claro, me pasó el otro día, en arteBA, encontrarme con una persona que compra obra habitualmente, pero no tiene acceso a este tipo de arte y le conté de la colección. Él se quedó muy interesado por lo que le estaba contando, no sólo por el hecho de comprar obra de artistas de esta generación sino también por el hecho de comprender nuevas técnicas y a la vez la utilización de nuevos soportes u otras materialidades como obra de arte. Algunas galerías

pertenecen a un circuito muy cerrado y para colmo gente de otros ámbitos del arte tampoco tiene acceso a este nuevo entorno, tiene que ver también con una búsqueda personal y con sentirme identificado con este grupo de artistas.

M.B. ¿Tenés alguna opinión del coleccionismo en el país?

A.I. La opinión que tengo es que está bien que cada uno se maneje en el lugar en donde se siente cómodo. Estaría bueno poder desarrollar esto de darles la posibilidad a artistas jóvenes de que puedan pertenecer al gran circuito. Me parece que el coleccionismo argentino podría tener cierta modernización visual, no sé si está bien el término, pero que puedan tener acceso y entenderlo. Hay muchos casos de gente de determinada edad a los que les cuesta mucho entender cómo una obra de arte puede estar hecha sobre un papel de calco o puede estar hecho con materiales reciclados o tener un aspecto no necesariamente prolijo. Por supuesto que el gusto es el gusto y cada uno orienta su colección como mejor le parezca. Pero bueno... no veo que otros coleccionistas tengan un tipo de intercambio con estos artistas que dentro de 10 años van a ser los que manejen el arte en la Argentina.

M.B. ¿Por qué compras una obra y no otra? No es necesario que me digas cosas específicas, pero por ahí podés ver algo...

A.I. La modernidad es lo que a mí me seduce, lo contemporáneo, si se le puede dar una definición. Para mí, moderno es lo que quiebra algo y da comienzo a algo nuevo. Eso es lo que me seduce. Si hay un hilo conductor en la colección,

se podría decir que es esa contemporaneidad.

Yanina Szalkowicz: Y también algo de alegría, nada muy dramático.

M.B. Contame de otras colecciones que hayas visto que te gusten.

A.I. Bueno, de nuevo Bruzzone, que no la hemos visto todavía, pero sí la sabemos. Otra que me encantó, volando súper alto, es la de Ju-mex, Es decir, poder llegar a tener ese nivel de obra tan concentrada en artistas de excelente nivel, me parece alucinante y me pareció extra interesante la idea de la Recolección de los chicos de montaje del Malba.

M.B. Podrías ver dos ramas en la colección dadas por diferentes modos de adquisición, uno dado al comprar la obra directamente, otro modo dado por apoyar un proyecto y a cambio quedarte con una obra que a veces sale de dicho proyecto y otras no.

A.I. Como sea que se de la situación. El límite es hasta ahora un poco el precio. El precio lo tengo establecido, porque hay un máximo y sé hasta donde puedo gastar. Por ahora prefiero tener varias obras de artistas emergentes a una de un artista ya consagrado.

M.B. ¿Se puede saber el máximo?

A.I. Depende del interés que me despierte esa obra o ese proyecto en particular.

M.B. ¿Cómo se define el precio de la obra, o por qué decís: "Bueno, está bien valuada"?

A.I. Yo creo que la carrera del artista es lo que

va definiendo el precio a la obra. Tengo varios ejemplos de cuando compré determinadas obras, las compré a precios irrisorios y ahora estos mismos artistas venden obras a precios mucho mas elevados. Pero fijate, en el transcurso de un año cuadruplicaron su precio. Entra un poco en juego el formato y la permanencia, pero sobre todo creo que es la carrera del artista lo que hace representativo al precio de su obra. No sé cuánto revalida o revaloriza la venta al artista, porque si un artista es súper comercial no implica el grado de talento que tenga, tiene un talento para vender, pero si existe un buen equilibrio entre las dos cosas me parece muy productivo.

M.B. Me parece que el tema de coleccionar en vos tiene una dinámica orgánica, o un desarrollo orgánico en el que te encontraste. No me queda claro si en algún momento dijiste: “Bueno, ahora empieza la colección”.

A.I. Sí apareció ese momento. El momento fue al encontrarme con que estaba con un montón de factores y condiciones que se juntaban en un lugar. Al verme frente a mi pared, o al ver la reacción de amigos que tal vez no tienen relación con el arte y decir: “Qué es todo esto, qué es lo que tenés acá, qué es lo que significa esto?”. Y sobre todo la calidad, la calidad y variedad, más que cantidad variedad de artistas hace que la colección vaya tomando forma.

M.B. Empieza a presentar también un panorama

A.I. Claro. Lo que sí me gustaría que sepas es que por ahora me estoy manejando en el nivel de artistas donde yo me considero que estoy a la par. No sé si estoy en condiciones de comprar una obra de muy alto valor, por eso donde

me siento muy cómodo, con muchas posibilidades de acceso sobre todo es dentro de esta generación contemporánea a mí.

M.B. ¿Pensás que el gusto se va formando, o lo sentís como algo nato?

Yanina Szalkowicz: Tiene que ver también con el ejercicio de la mirada, nosotros vamos a una muestra por semana, viajamos, vemos libros, estamos todo el tiempo practicando la mirada y buscando cosas nuevas.

M.B. ¿Tendrás obra de artistas no argentinos?

A.I. Sí, claro. Si tuviera posibilidad de acceder a ese nivel económico. Por ahora es imprevisible para dónde puede disparar todo esto, es impredecible.

M.B. ¿Cómo convivís con la obra?

A.I. Día a día, mirándola, una por día. Cada obra me llama un día. Me pasa que me levanto y le descubro cosas nuevas. Me gusta sentarme y mirarla, es un tiempo de disfrute. Por eso hasta ahora no me arrepiento de ninguna. Hubo una ramona en la que se tradujo una mesa redonda de artistas, creo que fue la ramona 41, y estaban hablando sobre la belleza en el arte, y Duchamp dijo lo que era “un eco estético”, que cuando uno se enfrentaba ante un eco estético se sentía como despersonalizado y que a partir de ese momento era como una atracción automática, no son esas las palabras correctas, pero creo que es así. Y me pasa, me pasa por suerte con las obras que tengo.

<p>LILIANA GARCÍA NUDELMAN Lic. Artes Visuales IUNA</p> <p>Pintura - grabado técnicas experimentales Lenguajes Contemporáneos</p> <p>garcianudelman@yahoo.com.ar Te.4957-2655</p>	<p>Ad-Hoc S.R.L.</p> <p>La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos</p> <p>www.adhoc-villela.com</p>	<p>Baracchini & Co</p> <p>Relaciones públicas</p> <p>Marcelo T. de Alvear 612 2º C1058AAH - Buenos Aires (54-11)4311-2782 - 4314-0545 baracchini@uolsinetis.com.ar</p>	 <p>MALEVICH</p> <p>enmarcados. conservación arte . proyectos . diseño</p> <p>Arenales 1940 4811.9703 Móvil: 15.5800.6645 Ugarteche 3019-804.1155 malevich@hotmail.com.ar</p>
<p>rafael cippolini</p> <p>clases individuales y grupales</p> <p>arte & literatura</p> <p>arno.cipp@dd.com.ar</p>	<p>FUNDACIÓN DESCARTES</p> <p>Programa de Estudios Analíticos Integrales</p> <p>Billinghamurst 901 4861 - 6152 www.descartes.org.ar</p>	<p>CeDInCI</p> <p>Disponible el Anuario de Investigación n 5</p> <p>Políticas de la Memoria</p> <p>Fray Luis Beltrán 125 4631 - 8893</p>	<p>Taller de pintura Clínica de obra</p> <p>Diana Aisenberg daisy@2vias.com.ar</p> <p>4862-5284</p>
<p>Fundación Espigas</p> <p>Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales</p> <p>Santa Fe 1769 P 1 4815 - 7606 arte@espigas.org.ar</p>	 <p>Expertización y tasación de obras de arte por reconoci- dos peritos.</p> <p>Suipacha 1087 3º "B" (C1005AAU) Buenos Aires Telefax: 4311-9196 aaga@asombrarte.com.ar www.asombrarte.com.ar/aaga</p>	<p>paralelo < servicios editoriales</p> <p>< edición > < corrección > < redacción ></p> <p>Contáctese con nosotros vía e mail a: paraleloservicios@gmail.com</p>	<p>proyecto venus</p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectovenus.org</p>
<p>qué lindos los cuadraditos éstos!</p> <p>¿porqué no le manda un mail a milagros y le pregunta cuánto cuestan?</p> <p>milagros@proyectovenus.org</p>	<p>Nahuel Vecino</p> <p>clases de pintura análisis y desarrollo formal y teórico</p> <p>nahuelvecino@hotmail.com</p>	<p>"Pinceladas y otros condimentos"</p> <p>Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales</p> <p>FM 97.9 - Sab. 14 a 15 30 Conducción: Stella Sidi</p>	<p>ACADEMIA START</p> <p>Cursos intensivos y prácticos</p> <p>Informes: 4953-2696</p>

Coleccionismo (subterráneo) de artistas como obra colectiva

Los creadores de la *Re-colección*: Fernando Brizuela, Mariano Dal Verme y Beto De Volder (artistas visuales y montajistas del Malba). 17 de diciembre de 2004.

M.B. Quería empezar por el principio. Leí en el catálogo de la muestra que todo empezó con unas obras que les dejó Agustina Picasso.

Beto de Volder: Agustina era nuestra jefa cuando empezamos a trabajar acá en agosto del 2001.

Mariano Dal Verme: Y esas obras se las había regalado a ella Benito Laren, y las tenía en la oficina. En determinado momento nos cambiaron de oficina, porque nosotros no teníamos una fija sino que andábamos boyando y estábamos en parte por el escritorio de Agustina, hasta que ella finalmente se desvinculó. Fue muy progresivo y dejó un montón de cosas, y entre ellas dejó esas obras, y ni bien nos propusieron cambiar de oficina decidimos colgarlas ahí.

Fernando Brizuela: Para mí, la mención de Agustina que vos hacés es importante no solamente porque dejó estas obras que fueron como la semilla, el germen de la colección, sino que ella también tuvo la buena idea, creo yo, de generar un equipo de montaje no solamente con técnicos o con personas que tuvieran fuerza para levantar un cuadro sino con personas que tuvieran una práctica artística o una formación en arte. Y eso me parece que también es lo que hizo que entre nosotros haya una química particular que no se da en otros equipos de montaje.

MDV: Ella, ni bien vio que las habíamos colgado en la oficina, dijo: “ay que lindo, quedenselo”.

M.B. Y luego incorporaron las obras de ustedes.

BDV: Sí, para decorar la oficina. Pusimos cuadros nuestros...

MDV: Y jugábamos a decir: “sí, nos armamos nuestra colección, ja, ja”. Era una broma en aquel momento.

BDV: En el Museo también hay algunos otros artistas trabajando que nos trajeron algunos de sus trabajos.

FB: Viendo esas obras colgadas empezamos a decir de una manera muy absurda y sin tón ni son: “qué bueno sería tener una colección”. Y después a partir de ahí empezamos a entusiasmarnos cada vez más, y había respuesta de afuera; empezaban a llegar otras obras; nosotros se lo comentábamos a amigos... y empezó a tornarse algo más concreto.

M.B. ¿Cuáles serían los criterios que unifican la colección en el modo de coleccionar?

MDV: Los criterios fueron cambiando. En principio invitamos a amigos y obras que nos gustaban.

FB: Era más bien decirles: “respetamos tu trabajo como artista” y les contábamos la idea...

“si te copas...”. Era muy embrionario, en el sentido de que había muy pocas obras y no hablábamos de la colección. Les decíamos: “es como un delirio que tenemos nosotros, queremos convertirlo en una colección, si querés sumarte...” Por eso las primeras donaciones para mí en algún punto fueron las más importantes. Porque fueron donaciones muy generosas, totalmente desinteresadas, para tres pibes que les caían bien a los artistas, y no había ni la más mínima especulación de que esto se pudiese convertir en algo. Y en eso me parecen muy respetables los artistas que dijeron que sí en ese momento, y también muy significativos los que se negaron, a quienes no les gustó la idea.

M.B. Hubo algunos...

FB: Sí, que no les generó ni la más mínima inquietud...

BDV: Inclusive algún artista no quiso participar. Muchos se olvidaron, se colgaron. Decían que sí y cada vez que los encontrábamos decían: “te debo un trabajo”, como si hubiese una deuda, y no hay ninguna deuda.

FB: Nosotros en ese sentido tratamos de ser lo menos pesados posible. Si se lo dijimos hace tres años ya está, hoy ya preferimos hablar de otras cosas porque no queremos estar tampoco persiguiendo ni corriendo a nadie, porque quizás no tienen ganas, por ahí no les cierra, y

no hay problema.

MDV: Esto es algo personal, pero en un principio para mí era claramente un juego de decir: “estoy mostrando en el Malba”, por más que sea en la oficina y que sea todo ridículo, era jugar a decir “cierro los ojos y es, vale”.

M.B. ¿Tu obra u otra obra?

MDV: No, mi obra, en principio, te digo, porque después enseguida empezó a tomar otro matiz, dejó de ser esa broma...

M.B. Pero tal vez esa misma idea la proyectaste en los demás, como que todos están mostrando en el Malba...

MDV: Sí. Los artistas que donaron, casi todos lo tuvieron en cuenta. Entendieron de qué se trataba esa broma y se sumaron, unos con más necesidad y otros sin ninguna necesidad. Porque de hecho muchos de los que donaron, sobre todo en esa primera época, eran artistas que venían de exponer por ejemplo en “contemporáneo”, no necesitaban tener esa obra ahí abajo para decir que estuvieron en Malba ni mucho menos. Y tampoco era algo serio, era broma pura.

M.B. Y esa broma, ¿te parece que se terminó?

MDV: Y no, no se terminó pero tomó otro color...

FB: En arteBA sacamos la colección de la oficina y la montamos en un espacio público y con ese mínimo de prestigio que tiene arteBA como feria ya empezó a haber diferentes energías. Hubo gente que seguía interesada, que ya le habíamos pedido y que lo vio y se acordó y trajo un trabajo con muy buena onda, y había también por otro lado una mínima especulación de “voy a mostrar mi obra y qué se yo...” y a nosotros eso es lo que menos nos atrae.

MDV: Igual creo que todos los artistas que donaron sabían que por nuestras oficinas pasaban curadores, artistas y gente ligada al arte desde el primer momento. Y en ese sentido sí funcionó como una vidriera para un montón de gente, una vidriera rarísima pero era una vidriera para un montón de gente que nunca había mostrado nada.

BDV: Si bien la oficina está en el subsuelo del Malba, es el paso obligado de los que trabajan y de los que vienen a trabajar al Malba. Por el Museo pasan curadores y artistas nacionales e internacionales, que tal vez incluso vienen a hacer otras cosas pero igual pasan por ahí...

M.B. Y toda obra que llegaba la colgaban...

BDV: En principio sí, porque entraban. Cuando no entró más, no.

FB: Ahora tratamos de distinguir entre el criterio por un lado afectivo, porque tiene también que ver con un criterio afectivo, por otro lado profesional, en el sentido de que tratamos de incorporar las obras que a nosotros nos gustan, como una especie de Arca de Noé donde estamos tratando de que entren todos los animalitos para que no se extingan. Pero ahora con la muestra que hicimos en Malba sí se puso muy de manifiesto eso que hablaba antes: hay una química de “la verdad que su proyecto me importa un bledo, ni me interesa, pero quiero poner mi cuadrito en el Malba”, se nota. Entonces llegan unas cosas completamente colgadas,

o gente que dice: “yo les voy a donar este súper mural...”, y está más pensando en esa posibilidad de exponer en un espacio de prestigio, pero ni le interesa quiénes somos nosotros, o cuál es la naturaleza o la esencia del proyecto. Se nota claramente la diferencia entre una y otra actitud.

M.B. ¿Hay obra que rechazaron? ¿Cómo eligieron la obra?

FB: Como te decía antes, hubo unas obras que llegaron muy cruzadas en cuanto a no tener la más mínima intención de sumarse... afectuosamente -no sé bien cómo expresarlo- a nuestra idea de la Re-colección, sino de simplemente llegar compulsivamente a las paredes del Malba de rebote. Y esa actitud a nosotros no nos gustó. No estamos juzgando la obra sino esa manera de llegar de esas obras.

BDV: Inclusive después de la muestra llegaron casos así, como muy descolgados, de información. Yo no sé si hubo mala voluntad. No quiero decir eso. Sí me parece que hubo mala información de parte de estos artistas, no se entendió... Pero más allá de eso, hay muchas obras que no nos gustan y están ahí.

MDV: Hay algunas que le gustan a él y a mí no, o viceversa. Pero en ningún momento nos pusimos en una actitud de juzgar ni mucho menos. Nos interesaba ver lo que hay y ponerlo en un espacio totalmente horizontal, sin nombre, sin carrera, donde no importa nada de lo que usualmente importa para entrar en una colección.

BDV: También sucedió que durante un tiempo, paralelamente con la colección, nosotros tuvimos un espacio donde organizamos exposiciones. Y eso estuvo bastante relacionado con la *Re-colección*. De hecho todos los artistas que participaron en el proyecto de *La Peluquería* están en la *Re-colección*.

FB: Muchas muestras de *La peluquería* eran

recortes o posibilidades con las que nosotros íbamos jugando a partir de tener las obras ahí en la oficina.

MDV: Y también tiene que ver con una estructura que tiene el Museo, que es la colección y las exposiciones transitorias. Porque entonces lo que buscamos de alguna manera fue tener otro lugar para hacer las exposiciones transitorias de nuestra colección. Por eso muchas de las muestras se dieron por relaciones que encontramos en la *Re-colección* y que nos parecieron interesantes para desarrollar en otro espacio.

FB: A nosotros en particular tener la colección ahí nos genera muchísimas inquietudes. No es que nosotros las juntamos como si fuéramos un banco de sangre y quedan ahí archivadas. Sino que tenerlas ahí colgadas... se supone que la obra de arte tiene un plus que enriquece la existencia, y eso es así realmente. Porque nosotros trabajamos nueve horas por día en un ámbito en el que estamos rodeados de obras de arte y eso hace muy estimulante nuestro trabajo.

M.B.: ¿El título de la *Re-colección* cómo lo pusieron?

BDV: En ese sentido nosotros nunca nos ponemos de acuerdo de cómo apareció el nombre.

FB: Pero los que se usaban más eran *Malbita* o *Mini-Malba*, y como estaban tan tan vinculados a la institución Malba era incómodo, por ejemplo para llevarlo a arteBA era como si nosotros estuviésemos hablando en nombre del Museo, y nosotros somos montajistas del Museo.

BDV: La *Re-colección* es totalmente independiente del Museo, no tiene más que una relación afectiva con el Museo.

FB: Y el nombre le marcaba esa identidad. Entonces preferimos que no tuviese tanta vinculación el nombre con la institución. "Recolectar" también se utiliza para recolectar basura, reco-

lectar en el campo fruta...

BDV: Yo la palabra "recolectar" la relaciono más con los basureros. O con los cartoneros. Y creo que en un punto tiene que ver con eso, porque en muchos casos fue como rescatar a algunos personajes. Personajes como muy subterráneos, sobre todo algunos del interior. Que son personas que no tienen ni van a tener nunca la posibilidad, pero porque no les interesa, ¿no?, de estar vinculados con el mundo artístico. Tiene algo que ver con el rescatar.

M.B.: ¿En cuánto el proyecto, en sí mismo, podría ser una obra de arte para ustedes, y en cuánto es una colección?

MDV: Ahí cada uno tiene su opinión. Para mí sí, sobre todo al principio, se notaba más claro que la colección actuaba como una especie de instalación en la oficina. Una especie de representación de la colección de arriba por decirlo de alguna manera, una especie de hermano bobo, de gemelito extraño, una cosa así. Eso por un lado. Por otro, como la colección estaba materialmente basada en la donación y dado que los que coleccionan a la vez son los mismos artistas que integran la colección, esa relación material es inviable. Sólo funciona en un campo de ficción, en donde decís: "juego a que vos me das esto y que yo te colecciono y te cuelgo acá". Pero en realidad todo es de palabra y de amigos y no hay plata, no hay algo real como en la colección de alguien que compra obra (un intercambio económico). Esto era para nosotros mismos, como un panadero que está produciendo pan y se lo come, no tendría mucho sentido. Acá es donde me parece que tiene ese aspecto de ficción que hace que lo relacione a una obra de arte.

También en esa cuestión de la representación de la "otra" colección, que ahora se diluyó porque tomó como un cuerpo propio y dejó de ser ese espejo, ese eco, y al estar ahora en el Museo, en la sala de contemporáneo del Malba, es como si hubiera hecho una vuelta y hubiera terminado

de consolidarse como algo más real.

M.B. Ustedes dos, ¿también lo ven como una obra?

BDV: Yo creo que de alguna manera lo veo como una instalación o como una obra colectiva. Cada obra, por el formato, por muchas cosas, se re-contextualiza en relación a las otras y a la forma en la que está colgada, entonces genera un conjunto como otra obra, sin perder tampoco la individualidad.

M.B. Pero una cosa es que la colección se vea como obra terminada, y otra es que ustedes la conciben "a-priori" como obra de arte. Ésa es la pregunta: ¿ustedes, la conciben como obra? ¿Es primero colección?, ¿es primero obra?, más allá de cómo haya surgido. Ahora, ¿cómo lo ven?

BDV: Son como las dos cosas al mismo tiempo. Es un poco obra, un poco colección...

FB: No, porque yo lo que pienso es que hoy por hoy es fácil concebirla como una obra, porque el haber hecho un gesto y haber puesto un mecanismo que fácilmente uno lo mira y puede decir "sí, es una obra" es el resultado de una inspiración, de unas ganas. Pero por otro lado, la colección de algún modo es muy distinta de la obra o de la producción personal que cada uno desarrolla individualmente. Evidentemente tiene muchos costados que tienen que ver con cosas de la *Re-colección*, que tienen que ver con nuestras propias obras, y nosotros además, si bien tuvimos alguna experiencia colectiva en otros ámbitos previamente, la gestión que hicimos con el grupo como artistas yo nunca lo vi como mi obra o nuestra obra. Quizás lo sea pero...

BDV: A mí me pasa lo mismo. Yo no lo veo como una obra propia...

MDV: No, yo tampoco.

FB: Incluso *La peluquería Volumen Tres*, podríamos decir: "¿ustedes la ven como su obra?" Y en verdad no, es un entusiasmo de haber dicho: "tiene sentido, hagámoslo". Porque es un trabajo que nos da una enorme satisfacción. No es decir: "presento dos obras, presento *La Peluquería Volumen Tres* y la *Re-colección*", no; suena raro.

BDV: Pero tiene algo..., ¿qué se yo? Si un gesto es una obra, es una acción, sí. Es una obra sin autor también. Nosotros cumplimos una función, otros cumplieron otra función, hay muchos participantes de esta obra.

MDV: La colección tiene algo de surrealista también. No quiero dar nombres, pero hay artistas muy escondidos de todo el país a los que no les da bola nadie y que de repente están colgados en el Malba y ahí hay como un pasaje extrañísimo.

FB: Nosotros tampoco incorporamos sólo "grandes campeones con cucarda", sino que también hay muchos artistas que tienen una producción muy marginal y una forma de trabajar que no tiene absolutamente nada que ver con una inserción real en el medio artístico, y en ese sentido nosotros no hacemos una diferencia. Sí, es la "*re-colección*", pero no en el sentido de los grandes precios del mercado sino la mejor colección posible para nosotros.

M.B. ¿Cómo es el tema de la propiedad de las obras?

MDV: Fue variando un poco.

BDV: Muchas de las obras, sobre todo las primeras obras que ingresaron a la colección, fueron obras prácticamente regalos que nos hicieron artistas cuando no tenía este sentido de colección. Nunca se iba a mostrar, solamente en nuestra oficina. La donación de la que hablamos pasaba más por un regalo, por un gesto afectivo de amigos artistas para con nosotros y

el lugar. En la medida en la que esto creció y tuvo otro sentido, nosotros decidimos decir que los artistas siguen siendo los propios dueños de las obras, que si alguien quiere retirar su obra en algún momento de la *Re-colección*, está en todo su derecho de llevársela, no somos propietarios de las obras. Salvo en el caso de algunas obras en particular, hechos concretos y gestos específicos de regalo como una artista que hizo una obra especialmente para nosotros.

FB: Y resultaba incómodo o doloroso que por ahí alguien estuviese pensando que nosotros estamos especulando con una capitalización económica de obra.

M.B. ¿Existió esa especulación?

FB: Como cualquier cosa que expresas en cualquier espacio, me imagino que cuando te exponés un poco siempre aparece alguna crítica, no mal intencionada pero sí totalmente gratuita. Pensar que nosotros estábamos armandonos un capital gracias al esfuerzo de los amigos o de los artistas que nosotros respetamos nos parecía fuera de lugar; nosotros no teníamos ni tenemos en ningún momento el precio como norte. Entonces preferimos decir que si nosotros en algún momento no tenemos más ganas de trabajar en relación a nuestro proyecto de la *Re-colección*, las obras pueden ser retiradas por los artistas y les siguen perteneciendo a cada uno de ellos, pueden hacer lo que quieran, la decisión está siempre en manos del artista.

BDV: También hay obras que están dentro de la *Re-colección* pero que pertenecen a alguno de nosotros, más allá de nuestra propia obra como artistas. Hay obra de León Ferrari que es de Fernando, una obra de Pablo Suarez que es mía por ejemplo. Son nuestras, están ahí exhibidas, son como comodatos que hacemos a la *Re-colección*.

M.B. ¿Cuál es el trato entre ustedes y el Malba?

MDV: Con el Malba nunca se discutió un trato porque siempre quedó claro que éste era un proyecto totalmente paralelo.

FB: Pero desde un primer momento el Malba siempre tuvo para con la *Re-colección* una actitud muy generosa, muy permeable... Nosotros sacamos y manejamos las obras de la *Re-colección*, no tenemos que pasar un parte actualizado de cantidad de obra, autores, etcétera...

M.B. Pero por otro lado la *Re-colección* funciona acá.

FB: Exactamente, el hogar de la *Re-colección* es la oficina de montaje en el subsuelo del Museo.

M.B. Si el lugar de trabajo de ustedes cambiara, ¿qué pasaría?

MDV: Creo que la esencia de la colección es estar ahí, en gran parte. No sé qué podría pasar.

FB: Porque si entrasen otras personas que nos suplantasen en la oficina, también sentiríamos que nosotros somos de algún modo los responsables de la *Re-colección*. No es que el que trabaje en montaje es dueño de la *Re-colección*. Creo que tendríamos que hacer una especie de reunión y hablar con cada artista...

FB: Hay muchas posibilidades. Una es tratar de conseguirle un espacio de exposición permanente, un espacio público, un espacio abierto...

BDV: Pero eso, llegado el caso, se va a consensuar.

M.B. O sea que el hogar es la oficina y...

BDV: Y nosotros somos los cuidadores. Curadores en el viejo sentido de la palabra, como los que cuidamos la colección en ese lugar. Pero como toda colección tienen una vida útil, ¿no? En algún momento no existe más.

M.B. ¿Cómo surge la posibilidad de exponer la colección en Malba?

BDV: Se empezó a hablar porque cuando nos aceptaron el proyecto en arteBA, nosotros tuvimos una reunión con Marcelo Pacheco, con Eduardo Costantini y con Eduardo hijo también, con cada uno por separado, para contarles qué era el proyecto y que queríamos llevarlo a arteBA. Para ver cuál era su opinión. Y los tres estuvieron de acuerdo en que saquemos la colección, y al mismo tiempo ahí ya hubo como una primera punta de que en algún momento se iba a mostrar algo en el espacio de contemporáneo.

FB: Tenía que ver con que nosotros habíamos llevado a un lugar público la colección, y estando tan vinculada con el Museo, sentimos que al mostrar el proyecto tan públicamente teníamos que consensuarlo con la institución.

M.B. Me interesa saber cómo definieron el montaje de esta muestra, ya que ustedes trabajan en montaje.

BDV: El montaje es completamente distinto al trabajo que hacemos en el Malba. Es otra cosa. Las obras se van colgando como salen de la caja. Ese fue un poco el criterio.

MDV: Sí, esta idea de horizontalizar y de que no haya nombres en las paredes tampoco. El Museo nos pidió que aparezcan los nombres, por una cuestión educativa también para el que viene a ver la muestra. Pero a nosotros nunca nos interesó demasiado mostrar qué nombres había o no, sino poner la obra en juego ahí sola, la obra; no hay historial y no hay currículum.

BDV: En esta colgada te diría que hay cuatro o cinco cosas que están deliberadamente puestas una al lado de la otra. Pero entre todo el caos pasan bastante desapercibidas.

M.B. La muestra de la *Re-colección* en Malba ya está casi por terminar ¿Qué repercusiones

tiene o tuvo en ustedes, en la gente, en general?

BDV: Mucha gente ya la conocía, y hubo como cierta alegría general por verla acá. Y los que no la conocían están como sorprendidos. Inclusive mucha gente que está bastante relacionada con el Malba no sabía que existía. Pero la repercusión hasta ahora es muy buena. Creo que inclusive algunas dudas que algunos tenían, y que tienen que ver con esto de que nosotros nos estamos armando una colección para ir a veranear en ...

FB: En el 2010... (risas generales).

BDV: Claro, quedó como más aclarado. La especulación no es tanta y me parece que se entiende mucho más el gesto.

M.B. Y sobre el tema de la legitimación de la colección, ¿cómo lo piensan?

MDV: Obviamente es un problema que atraviesa el proyecto de principio a fin, sin que a nosotros nos interese demasiado. Jacoby decía algo interesante el otro día: que tanto se habla de este tema, pero que él pensaba que eran los artistas los que daban la primera legitimación. Y en este caso nosotros, desde nuestro lugar de artistas, por ahí es eso lo que podemos afirmar, pero nada más.

BDV: Y también son los artistas los que legitiman la colección.

FB: No sólo eso, sino que también hay algo interesante que se planteaba en esta charla que organizamos en el Museo con la *Re-colección* y con diferentes artistas, que se vinculaba con otros proyectos de artistas. O sea, artistas que vinculan artistas.

M.B. Al margen de que la institución no puede legitimar nada si no hay artistas ni arte.

FB: No existe siquiera...

BDV: Tal cual.

FB: Parece una obviedad lo que uno está diciendo, pero muchas veces se pierde ese saber...

M.B. O aparece revertido.

FB: Y es el artista, lamentablemente, muchas veces el primero que acepta esa reversión.

MDV: Yo, si bien creo que a grandes rasgos es más bien como dicen, no quito la posibilidad de que exista la especulación, el "compré a tal", y "el otro compró a tal", y la institución que apuesta a alguien y logra imponerlo... Me parece que tampoco se puede ser tan tajante, aunque creo que básicamente son los artistas los que te pueden dar el carnet.

M.B. ¿Hay alguna sensación de pérdida con esta muestra en el Malba? Se los pregunto porque en una charla en otra institución hubo un comentario que no recuerdo textualmente pero lo que implicaba era: "bueno, ¡qué bien!, pero también qué lastima que un proyecto tan digamos autogestionado y under haya como perdido algo de esa cualidad".

FB: Es un momento raro, porque está en un lugar súper visible y hermoso, y donde a todos nos gustaría entrar...

BDV: Estaba pensando en que cuando tenés un hijo perdés muchas cosas...

MDV: Hay mucha gente que lo ve como una evolución desde la parte institucional. Para mí no, para mí al revés. Es la cereza del helado: haber logrado juntar toda esa fuerza como para que suba cinco metros, que la separan del absurdo a lo real...

FB: Igual para nosotros es un momento puntual como lo fue cuando se expuso en arteBA. Un

mes sale y después vuelve y el proyecto sigue siendo el mismo, mas allá de lo que esa exposición le carga de sentido al proyecto, como parte de su historia.

MDV: Pero hay un sentido extra en que se muestre en Malba, que es el tránsito desde la oficina hasta arriba.

FB: No sólo eso, sino que de una manera explícita y vigorosa empieza a dialogar con la verdadera colección Costantini, que es la colección para la que fue construida el Museo.

M.B. Sobre el coleccionismo en líneas generales, ¿qué opinan?

MDV: Esta colección nuestra tiene bastante inspiración de la colección de Bruzzone, como...

FB: Espiritual.

MDV: Gustavo es amigo de Beto y lo conocimos por él, y su forma de relación con las obras tiene bastante que ver con la nuestra. Además de ser una colección que nos gusta.

BDV: Yo particularmente estoy muy ligado afectivamente con la colección de Gustavo. Participé en su colección desde la primera obra porque yo vivía en la casa de Gustavo. Me parece que justamente la colección de Gustavo lo más interesante que tiene es que es una colección temática, tiene un objetivo muy claro y lo cumple. Eso me parece que es lo más interesante que tiene. La colección se centra en la década del 90, algunos previos algunos post; él quería comprar artistas de su generación, que es lo que hizo. Hay pocas colecciones que tienen tan claro un objetivo. La colección Costantini tiene un objetivo claro también, es arte latinoamericano. También me interesan las colecciones de Jorge Helft y Mario Gradowczyk, que son interesantes y con ideas, con propuestas; la de Helft tal vez más ecléctica. Debe ha-

ber otras, hablando como colección...

FB: Claro, hay otras colecciones donde no tiene tanto peso la colección sino las obras en sí, obras importantes, hermosas en sí mismas. Ahí la atención se va más a la obra que al conjunto.

MDV: Otra cosa que creo que compartimos con la colección de Bruzzone es una cierta pureza, algo así como de "cero especulación". A nosotros no nos importa si es caro o no, y creo que a Bruzzone tampoco le importa. Creemos que él es un apasionado y si algo le gusta y lo quiere poner, punto.

M.B. El futuro... ¿cómo siguen?

FB: Creo que tenemos que charlar...

M.B. Pero la colección, ¿se les puede duplicar, por ejemplo?

FB: Yo ahora que la vi así, desplegada en la sala de Contemporáneo, me di cuenta de que son muchísimos los artistas que faltan. Que se podría tranquilamente triplicar y seguiría siendo un panorama muy digno del arte argentino contemporáneo. Esto también representa muchísimo trabajo, porque nosotros no estamos sentados y recibimos la obra sino que trabajamos muchísimo para que esa obra se incorpore y siga funcionando como un cuerpo. El futuro de la colección tiene que ver también con la cantidad de energía que uno quiere invertir, y que compite muchas veces con nuestros proyectos personales, y con la organización de exposiciones y con la vida en general. Entonces tenemos que ver el ritmo que le vamos a imprimir en el 2005.

En la oficina, siempre estuvo toda expuesta. Entraba bastante abigarrada. A partir de ahora o hacemos un montaje microscópico para aprovechar hasta el último milímetro, o ponemos algunas, guardamos otras, y vamos cambiando.

MDV: Pensamos que una de las posibilidades sería hacer recortes de la Re-colección. Llamar a alguna persona, no necesariamente un curador, estamos pensando más bien en artistas, que seleccionen obras para hacer una muestra en algún lado. Y pensamos en sacarla de Buenos Aires; hay propuestas en La Plata, Rosario, muchas, y la idea sería hacer una de esas anuales grandes con toda la colección entera, porque siempre habíamos dicho de mostrarla entera, como un todo.

BDV: Como la colección tiene un carácter caótico desde su comienzo, hacer curadurías desde lugares insólitos también tomaría parte del espíritu de la colección.

M.B. ¿Ustedes se ven curando o coleccionando?

MDV: Le escapamos a la función de juez, del "comisario" como es a la española, de decir: "esto sí o esto no".

BDV: Por eso, si hubiera recortes en la colección, nosotros no seríamos los invitados a recortar.

M.B. O sea que hay un espíritu democrático que prevalece...

FB: Hay un espíritu abierto, pero tampoco es una democracia a ultranza, porque termina transformándose en un volquete donde cualquiera viene y tira lo que quiere.

BDV: Hay voto calificado.

muestras

Pereda, Teresa 1/1 Caja de Arte Técnicas varias 30.07.05-30.08.05

	Mauro Giaconi y Juliana Iriart		
	del 7 de Julio 19 hs al 5 de Agosto		

Rozenmutter, Mary Arguibel Técnicas varias 09.06.05-11.07.05

<i>belleza y felicidad</i>	Guillermo Ueno y Juan Allaria	del 2 de julio al 3 de agosto Dibujos y fotos
--------------------------------	----------------------------------	--

Lamanna, Sergio	Boquitas Pintadas	Técnicas varias	28.05.05-22.07.05
Gumier Maier, Jorge; Verf, Rob	Braga Menendez Arte Cont.	Pintura	26.04.05-26.08.05
Fenochio, Alejandra	Casona de los Olivera	Técnicas varias	11.06.05-11.07.05
Ibañez, Macia, Romano	Casona de los Olivera	Técnicas varias	11.06.05-03.07.05
Chab, Víctor	CC Borges	Técnicas varias	12.07.05-27.07.05
Warhol, Andy	CC Borges	Técnicas varias	08.06.05-02.10.05
Gauvry, Floki CC	Paseo Quinta Trabucco	Técnicas varias	11.06.05-10.07.05
Cascioli; Horita; Mejjide; otros	CC San Martín	Humor gráfico	19.07.05-05.09.05
Londaibere, Alfredo; Arellano, Ernesto	CC San Martín	Técnicas varias	31.05.05-01.11.05
Calderaro, Lightowle, otros	CCEBA	Técnicas varias	08.06.05-15.07.05

	“Vía Satélite”		Desde el 15 de Julio al 4 de Septiembre
	Panorama de la fotografía y el video en el Perú Contemporáneo		

Burton, Van Asperen, Bazán, otros Espacio INCAA (La Plata) Técnicas varias 16.06.05-16.11.05

Alfonso, Eugenio Espacio Ecléctico Técnicas varias 23.06.05-24.07.05

	Belén Rios, óleo s/tela	Natalia Martinez
	“Barrios Cerrados” del 7 al 26 de julio	“camino de vida” del 28 de julio al 17 de agosto

Luciana Lamothe Juana de arco dibujos, esculturas 05.07.05-01.09.05

	Diana Medvedocky hasta el 8 de Julio		
	desde el 12 a las 19 hs al 30 de julio muestra sus obras Julio Iris Nó		

Repetto Escardó, Nakauchi otros Lila Mitre Técnicas varias 24.06.05-25.07.05

Gorostiaga, Gonzalo Loreto Arenas Técnicas varias 07.06.05-07.07.05

	en julio	Colectivo y Singular muestra de varios artistas
---	----------	---

Schmeken, Regina Museo Caraffa Fotografía 16.06.05-24.07.05

 **Colección Costantini** **XUL SOLAR** del 17 de Junio al 8 de Agosto
Visiones y revelaciones **Inauguración:** jueves 16 de Junio a las 19:00

Onofrio, Domingo Museo Sívori Pintura 11.06.05-10.07.05

 lo invita a la muestra de los artistas **Yolanda Maidana** / sala I **Irene Alonso** / sala II
19 de Julio 20 hs
 Uriarte 1332 Palermo Viejo - tel:4772 8745 - lunes a sábados 16 a 20 hs
 www.pabellon4.com - pabellon4@interlink.com.ar

 desde principios de julio a mediados de septiembre
Colección Internacional
Museo Rufino Tamayo, Mexico

Alonso, Carlos RO Técnicas varias 10.06.05-10.07.05
 Buenaventura, Luczkow Salón de Expo Alternativa Fotografía 10.06.05-10.07.05

 **22 de junio al 30 de julio** **3 de agosto al 3 de septiembre**
Eduardo Alvarez y Juan Erlich **Miguel Rithschild y Max Gonzalez**
en nueoespacio **en nueoespacio**

 **Víctor Najmias-art gallery international**
EXPRESIONES
 Heredia de la Mota Aizenberg
 Costa Rica 4688 | 4831 3238 | www.vn artgallery.com.ar

Sturgeon, Richard Wussmann Técnicas varias 12.05.05-12.07.05

galerías

1/1 Caja de Arte	Nicaragua 5024	Bs As	
180° Arte Contemporáneo	San Martín 975 ° SS	Bs As	lu-vi 16-24; sa 13-16 y 21-
24Alicia Brandy	Charcas 3149	Bs As	lu-vi: 15-20, sa 10-13
Arguibel	Andrés Arguibel 2826	Bs As	ma-do 17-24
Arte Privado	Manuel Dorrego 26	Rosario	
Asoc. Estímulo de Bellas Artes	Córdoba 701	Bs As	

 **Alberto Sendrós**
 Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995
 info@albertosendros.com / www.albertosendros.com

belleza y felicidad Acuña de Figueroa 900
 4867-0073 | lu-vi10:30-20; sa 11-14
 info@bellezayfelicidad.com.ar
 http://www.bellezayfelicidad.com.ar/

Biblioteca Nac	Agüero 2502	Bs As	
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	Bs As	lu-sa 12-2
Braga Menendez Arte Cont.	Humboldt 1574	Bs As	
Casona de los Olivera	Directorio y Lacarra	Bs As	ma-vi 16-19; sa-do-fer 11-19
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs As	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
CC de la Cooperación	Corrientes 1543	Bs As	lu-sa 11-22; do 17-20:30
CC Paseo Quinta Trabucco	Melo 3050, Loc.Florida	Bs As	ma-sa 8-20; do 14-20
CC Recoleta	Junín 1930	Bs As	ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21
CC Rojas	Corrientes 2038	Bs As	lu-sa 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	Bs As	lu-do: 11-21
CCEBA	Florida 943	Bs As	lu-vi 10:30-20

DABBAH TORREJÓN Sánchez de Bustamante 1187
1173 Cdad de Buenos Aires, Argentina
info@dabbahtorreon.com.ar
4963-2581 - MA-VI: 15-20; SA: 11-14

Espacio INCAA	Pje. Dardo Rocha 50	La Plata
Los Cuenco	Roca 1404	Mar del Plata ju-sa 9-13; 16-20, do 16-20

 Av. Quintana 325, Pb.
1014 Buenos Aires / Argentina
Tel. 4.813.8828 / 4.815.5699 - delinfinitoarte@speedy.com.ar

Ecléctica	Serrano 1452	Bs As	
Elsi del Río	Arévalo 1748	Bs As	ma-vi 10-13, 16-20 sa 11-14
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	Bs As	ma-vi 12-21; do 15-21

ESPACIO ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Fundación Telefónica Arenales 1540- Capital Federal
Tel/Fax_ (5411) 4333-1300 /4333-1301
espaciodfundacion@telefonica.com.ar
www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

 Juan Segundo Fernández 1221, San Isidro | 4723.3222
de 10 a 13 hs y de 17 a 20 hs
www.isidromiranda.com.ar | info@isidromiranda.com.ar
próximamente en San Telmo...

Juana de Arco	El Salvador 4762	Bs As	lu-sa 11-20
---------------	------------------	-------	-------------

 **KARINA PARADISO**
- Galería de Arte - ARTE CONTEMPORANEO - SEMINARIOS DE PERCEPCION
ORIENTADOS A LA PLASTICA
Av. Del Libertador 4700 P A (1426) Bs As - 4776 3109
karinaparadiso@uolsinectis.com.ar
lu - jue 14-20; vie 16-22; sa 11-17

Lila Mitre	Guido 1568	Bs As	
Loreto Arenas	Juncal 885	Bs As	lu-vi 12-20; sa 11,30-13,30

MAMAN Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina
FINE ARTS LU-VI 11-20, SA 11-19

 **malba**  Colección Costantini
Malba - Colección Costantini
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avda. Figueroa Alcorta 3415 | T +54 (11) 4808 6500

Museo de la Ciudad	Bv. Oroño 2300	Rosario
Milión	Paraná 1048	Bs As
Museo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	Bs As

 **pabellon 4**  MULTIESPECTIO lo invita a la muestra de los artistas **Yolanda Maidana** / sala I **Irene Alonso** / sala II
19 de Julio 20 hs
Uriarte 1332 Palermo Viejo - tel:4772 8745 - lunes a sábados 16 a 20 hs
www.pabellon4.com - pabellon4@interlink.com.ar

 **PROA**
FUNDACION Av. Pedro de Mendoza 1929 - [C1169AAD]
Buenos Aires - Argentina
t/f [54-11] 4303 0909 - info@proa.org - Mar. a Dom. 11 a 19 hs.

RO Paraná 1158 Bs As

 **RUTH BENZACAR**
GALERIA DE ARTE Florida 1000 . Buenos Aires + 54 11 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com

Salón de Expo Alternativa	San Martín 251	Tucumán	
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983	Bs As	ma 14-20; mi-sa: 14-02
Suipacha	Suipacha 1248	Bs As	lu-vi 11-20, sa 10-13
Soc. de Honorables Enófilos	Maipú 555	Rosario	

 **VN-art gallery international**
Costa Rica 4688 - Palermo Viejo - 4831-3238
www.vn-artgallery.com.ar || info@vn-artgallery.com.ar
martes a viernes de 11.30 a 13.30 y de 15.30 a 19.30 y sabados de 11.30 a 14.00

Wussmann Rodríguez Peña 1399 Bs As

E S P A C I O
Fundación Telefónica

**PARA COMBINAR ARTE, EDUCACIÓN Y TECNOLOGÍA,
SE NECESITA ESPACIO. POR SUERTE, EL ESPACIO ES INFINITO.**

Espacio Fundación Telefónica: exposiciones, cursos, conferencias, seminarios, mesas redondas, Mediateca, videoconferencias, Medialab, Espacio Plasma y visitas guiadas.

www.fundaciontelefonica.com.ar/espacio

Fundación
Telefónica

Arenales 1540 - Martes a Domingo de 14 a 20:30 hs. - 4333-1300/1301
espaciodfundacion@telefonica.com.ar - ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.

Hasta el 15 de agosto de 2005

XUL SOLAR

Visiones
y revelaciones

Curadora invitada Patricia M. Artundo

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Avenida Figueroa Alcorta 3415 C1425CLA Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 4808-6500 F [+54 11] 4808-6506 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Pasamonte