ramona 59

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

buenos aires. abril de 2006 / $7 ó 7 venus

Número Especial-Coleccionable
(Segunda Parte)

Todo lo que a Ud. le faltaba saber sobre coleccionismo en las opiniones de:

Orly Benzacar
Juan Cambiaso
Jacobo Fiterman
Mariela Ivanier
Aníbal Jozami
Ignacio Liprandi
Gabriel Pérez-Barreiro
Charles Saatchi
Gabriel Werthein

Y sobre el coleccionismo en Tucumán, Córdoba y Rosario, en los conceptos de Mauro Herlitzka, Melina Berkenwald, Guillermo Daveloza, Inés Díaz Echegaray, José Luis Lorenzo, Norberto Roma, Augusto Piechenstainer, Marcelo Villalba, Ana Lía Catsap, Guido Martínez Carbonell, Carlos Siegrist, Ricardo Torres, Alejandro Viale y Carlos María Zampettini

Más ensayos de Mario Gradowczyk y Claudio Golonbek

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

ramona

revista de artes visuales
nº 59. abril de 2006
$7

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Editor
Rafael Cippolini

Concepto
Roberto Jacoby

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.

Colaboradora especial
Melina Berkenwald

Secretarios de redacción
Laura Las Heras
Augusto Idoyaga

Coordinación
Patricia Pedraza

Rumbo de diseño
Ros
Diseño gráfico
Silvia Leone

Suscripciones
Mariel Morel

Distribución y Ventas
Mariana Jubany

Prensa y organización de eventos
Julián Reboratti

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

ramona**semanal**

Concepto
Roberto Jacoby

Coordinación
Milagros Velasco

Producción
Mariana Rodríguez Iglesias

Fotogalerías
Hemilse Pereiro, Rosana Barbera, Berenice González García

colaboran en Fundación Start:

webmaster
Ricardo Bravo

Relaciones institucionales
Julieta Regazzoni

índice

7 **¡Otra colección de coleccionistas para coleccionar!**
por Ramón Colector

10 **Breve reseña de colección**
por Melina Berkenwald

14 **Te tienta mucho ver qué hay en las paredes de un galerista**
entrevista a Orly Benzacar

22 **Lo que no se tolera es la obra impávida. Es como en la pareja o en la posesión erótica**
entrevista a Juan E. Cambiaso

30 **Con el arte también hay que esperar a que madure, como si fuera una fruta**
entrevista a Jacobo Fiterman

36 **Siempre las transacciones fueron muy lúdicas; eso fue lo otro maravilloso de Proyecto Venus**
entrevista a Mariela Ivanier

42 **Uno se acerca a la obra de arte por cosas que tienen que ver con la vida**
entrevista a Aníbal Jozami

48 **No me considero un coleccionista: soy un tipo que eligió vivir rodeado de belleza**
entrevista a Ignacio Liprandi

54 **En una buena colección se sienten los distintos gustos que la fueron formando**
entrevista a Gabriel Pérez-Barreiro

60 **Disfruto del exhibicionismo del arte que me gusta**
entrevista a Charles Saatchi

64 **Me interesa generar una escenografía de vida**
entrevista a Gabriel Werthein

70 **¿Qué es coleccionar? ¿Cuál es el perfil del coleccionista? ¿Por qué y para qué?**
por Mario H. Gradowczyk

80 **Economía del arte**
por Claudio Golonbek

Reflexiones sobre Coleccionismo - Circuito Argentina

86 **Reflexiones sobre coleccionismo**
por Mauro Herlitzka

88 **Ampliar lo que sólo pasa por la pasión**
Tucumán

100 **Un justificativo de las muchas cosas que me dan alegría en la vida**
Córdoba

114 **Uno piensa que es para un grupo determinado de gente, pero todos deberíamos ser coleccionistas**
Rosario

127 **muestras y galerías**

“Los coleccionistas argentinos **son avaros**”

No ¡de ningún modo!

Justamente en este instante están firmando cheques por 10, 20 ó 50 suscripciones a ramona (600, 1200 o 3000 pesos) que serán distribuidas en bibliotecas, centros culturales y artistas de todo el país.

De paso se pueden ganar las obras que se sortean.

y ayudan a que ramona siga creciendo bonita y pícara.

Contacte a ramona@ramona.org.ar
o llame a Milagros (011) 4953 2696

Quiero participar del sorteo de una obra de Lux Lindner

☐ NO

☐ SI

Envíe un email a

ramona@ramona.org.ar

“suscribirme a ramona papel” en el asunto

nombre y apellido

teléfono

dirección postal

¡Otra colección de coleccionistas para coleccionar!

Más Texturas e Ideologías para el Coleccionismo, Segunda Parte

Ramón Colector

Hace ocho meses atrás realizamos nuestro primer desfile histórico de coleccionistas, en pleno invierno porteño. Y ahora regresamos con la tan refrescante colección de otoño, en la que, una vez más, conviven coleccionistas de diversas edades, ideologías, caprichos y trayectorias. Sumando ambos ejemplares (ramona 53, de agosto de 2005 y el que usted tiene en sus manos) completamos un nutritivo esbozo de elementos para delinear el kit del coleccionista modelo. Pues en el coleccionismo (como en todo en este mundo) coexisten gustos, estrategias, deseos, delirios, hipótesis, anécdotas, secretos, ambiciones, diversión, imaginación y aludes de *charme*.

Al igual que en nuestra primera entrega, Melina Berkenwald aprestó su nave para surcar todas las galaxias, novas y supernovas de coleccionistas vernáculos que se cruzaron en su camino. Junto con Mauro Herlitzka, ejemplar interesante de coleccionista si los hay (además de director de la cada vez más sugestiva arteBA), recorrieron distintas provincias argentinas recolectando materiales que expanden las constelaciones de esta entrega de temporada.

Como no podía ser de otro modo, todos los interrogantes que motorizaron el tan festejado número inicial de coleccionismo (esto es: ¿cómo se inicia una colección?, ¿cuánta plata hace falta?, ¿qué criterios son los que priman a la hora de coleccionar?, etc., etc., etc., etc.) vuelven a aparecer con más respuestas, propuestas, trucos, recetas, reflexiones, lecturas, astucias, definiciones, teorías, imaginaciones, y, por supuesto, chismes imperdibles.

Como se comprueba, la cosecha obtenida de tantos sembradíos de coleccionistas es de lo más enciclopédica: durante todo este tiempo coleccionamos multitudes de indicios, pistas, destellos y pronósticos.
Cada coleccionista es un gabinete de curiosidades: confesamos (y que esto quede entre nosotros) que nos encantó husmear entre los tantos anaqueles rebosantes de expansivas pasiones.
Como quiere nuestra querida Ivette al delinear las líneas topológicas del coleccionismo:

"(...) Unos buscan el sentido de su obsesión, adicción y pasión coleccionista; otros no. Unos seleccionan meticulosamente; otros, los acaparadores, optan por su acumulación no controlada y quedan satisfechos con las cantidades conseguidas. Los hay que desean justificarse, y los que no lo hacen. Los que tienen el instinto competitivo, agresivo, de caza, y los que no lo tienen. Unos piensan en el componente infantil del coleccionismo, otros no son conscientes de la regresión. Unos son bien ordenados, algo burocráticos, frente a los que disfrutan del caos bohemio que les rodea. Son todos perseverantes, desconocen la saturación; puede haber un cambio en el área de interés o en el gusto, pero nunca en la actividad en sí."
Así es el corolario: hay muchas, pero muchas clases de coleccionistas de arte, pero todos son iguales en lo mismo: son constructores minuciosos de planetas privados que, acompañados de las formas más caprichosas, disponen a su modo las biografías de la creación.

Nada menos.

ramona es leída en el mundo

y todos dicen

obrigado!
aguyje!
merci!
thank you!
danke schön!
grazie!
gracias

a la dirección general de asuntos culturales de la cancillería

lesen Sie ramona die beste kunstzeitschrift in Argentinien

legga ramona la miglior rivista di arte in Argentina

Breve reseña de colección

Melina Berkenwald

Este segundo número temático sobre coleccionismo de arte continúa publicando textos y experiencias con especial énfasis en el arte contemporáneo y en la Argentina. El trabajo indaga el tema desde distintos ángulos: continúan las entrevistas con distintos coleccionistas del país y del exterior, se suman charlas entre coleccionistas del interior promovidas por arteBA Fundación, y nuevos textos de distintos tintes.

A medida que leía y compilaba estos trabajos (incluyendo los de ramona 53, coleccionismo primera parte), fueron apareciendo ejes temáticos comunes y centrales, algunos de los cuales elijo retratar en estas líneas. Ellos explican en cierto modo la continuidad de esta tarea y su importancia, y complementan mi reflexión anterior que en cambio sí marcaba diferencias e individualidades entre los coleccionistas y a su vez destacaba la importancia del coleccionismo para el artista y su producción.

Fue en primera instancia la misteriosa cercanía entre el coleccionista y su colección lo que se volvió un tema fascinante para mí. Porque poco a poco, pero cada vez con más fuerza y claridad, se fue perfilando la relación afectiva que existe entre el coleccionista y sus obras. Además de ser un actor clave del medio artístico, y aunque a veces mantenga cierta aura de misterio y lejanía, el coleccionista se revela siempre como figura vincular.

También se observa en varios casos que los comienzos de la colección son inesperados e ingenuos, a veces románticos y desinteresados, o sin intención consciente. A veces no hay un inicio preciso, sino más bien una continuación de un hábito heredado. Otras veces sí interviene el poder del dinero. Pero poco a poco, y en forma creciente, el vínculo que desata tener una obra viva en el hábitat diario empieza a reclamar responsabilidades y cuidados en forma proporcional al placer de posesión. Digo, el disfrute de la obra también es exigencia: El coleccionista observa, cuida, investiga, ayuda, estudia, y no son pocos los casos en los que sale de su casa para interactuar con el medio a través de fundaciones, asociaciones, entes privados y estatales, o en forma personal. Las conversaciones con coleccionistas de Tucumán, Córdoba y Rosario y las distintas entrevistas individuales publicadas en este número dan prueba de ello.

Hay ejes temporales y espaciales que es importante recalcar. La manera en la que cada coleccionista se contacta con su momento histórico asignará marcas importantes y personales a su colección. El tiempo, además, es la prueba de fuego que dictamina la durabilidad del gusto por la obra y cómo éste se mantiene en el seguir mirando (y teniendo) a través del tiempo. Se sabe que el gusto a veces sólo crece, pero otras crece y decrece, y viceversa, o simplemente cambia. La relación entre el coleccionista y su colección es, por consiguiente, otro nexo a sostener y un desafío.

No son pocos los casos en los que el uso del hogar pareciese exceder al ámbito cotidiano y habitual del tiempo diario. Chica o grande, lujosa o discreta, la casa del coleccionista se transforma en un espacio placentero que se contempla, se vive y se comparte. En otras palabras, el coleccionista manifiesta un especial cuidado del hábitat en estilo y bienestar, y principalmente una mirada atenta a lo que lo rodea, cómo lo rodea y por qué. Se podría suponer que en cierto modo las cosas y pertenencias adquieren, indirecta y sanamente, un interesante espíritu animista.

Hablando de una colección de arte contemporáneo, ésta demanda un *update* e interacción constante con el medio. Demanda un saber que tiene que ver con el día a día y con estar al día, lo cual no es tan fácil dada la vasta producción de arte contemporáneo mundial y de publicaciones sobre el tema. Pero si de tiempo puro se trata, toda colección como entidad adquiere devenir propio. Va cristalizando en sí misma su ser en función de lo que tiene, retiene y expulsa; un cuerpo que modifica su existencia a medida que está vivo y que, como dije antes, tiene en cierta forma su propia alma.

Volviendo a la relevancia del vínculo afectivo entre el coleccionista y sus

obras, quizás sea en parte lo que explique por qué fueron pocos los coleccionistas que quisieron mencionar sumas de dinero. Es cierto: no es dicho vínculo una razón suficiente para pensar en que no debería haber impedimentos económicos para poder coleccionar, pero sí lo es para afirmar que en la mayoría de los casos lo que prima es el gusto y la pasión por las obras por sobre lo que conviene en precio e inversión.

La colección almacena momentos, documenta su tiempo y dialoga. Puede descubrir artistas, mantenerlos y difundirlos. Es un hogar de lujo para la obra así como un sitio intimista de exhibición. Es una ayuda monetaria para la cultura y un apoyo moral al medio y sus actores. La colección conecta. Artistas, curadores, críticos, mecenas, obras y audiencia, todos se involucran de un modo u otro y en distintas escalas según cada caso. Los que toman este compromiso eligen ser los sibaritas de este juego en el que las apuestas se multiplican. Un juego en el que con astucia o con inteligencia generalmente gana el mejor ojo y el mejor postor.

Agradezco a todos los que colaboraron con este trabajo.
A los coleccionistas que dieron tiempo a mis preguntas.
A Rafael Cippolini y a Roberto Jacoby por entusiasmarse con la realización de estos números temáticos, y a todos los que trabajan en ramona y Fundación Start.
A Mauro Herlitzka por invitarme a coordinar las charlas del Circuito Nacional que amplían los alcances del tema hacia el país.
A arteBA Fundación por su apoyo en la producción de las charlas mencionadas y de este segundo número.
A Bodegas Chandon por acompañar los encuentros antedichos.
A los que aportaron textos clave para comprender el tema.
Y a todos los que ya he agradecido en el número 53 de ramona, ya que quienes colaboraron con un número también lo han hecho con el otro.

Sobre la mesa ratona: flores, papeles, pinceles y la colección de ramona	¡Que chica tan mona! Dame tu data y te suscribo a ramona.

TRIBALVENKS

CYNTHIA COHEN

Entrañablemente, Cynthia

desde el 5 de abril de 2006

MAMAN
DANIEL MAMAN FINE ART
EL ARTE DE ASESORAR

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

Te tienta mucho ver qué hay en las paredes de un galerista

Charla con Orly Benzacar, coleccionista privada y directora de la galería Ruth Benzacar. Buenos Aires, 26 de mayo de 2005.

Melina Berkenwald: Como galerista y como coleccionista, y a la vez continuadora de un trabajo iniciado por tu mamá Ruth, ¿qué reflexión tenés sobre el tema del coleccionismo?

Orly Benzacar: En lo que yo creo que haría énfasis es que en la mayoría de los casos, me atrevería a decir casi en un cien por cien de los casos, los galeristas también somos coleccionistas. Es decir, esta actividad pide un amor por lo que hacés que naturalmente te lleva a coleccionar.

MB: A varios coleccionistas les he preguntado si no ocurre también al revés: si el empezar una colección no les da ganas después de armar una galería.

OrB: Bueno, eso ha ocurrido mucho en la historia del arte. Yo creo que no es un buen camino. Me parece que es un camino que se puede observar en los tiempos actuales donde está adelante la inversión y después el placer, entonces deviene en esta línea de pasar de coleccionista a galerista. Yo creo en el camino inverso, creo en la colección de los galeristas por el amor a lo que hacen.

MB: ¿Qué te lleva a querer comprar una obra y quedártela?

OrB: Quedártela en tu casa, con vos, que viva con vos.

MB: ¿Hay alguna razón por la que tenés la obra de estos artistas?

OrB: Porque me gusta.

MB: En general, ¿son artistas que conocés?

OrB: No, he comprado desconocidos, porque me gustaron. Me encuentro de pronto diciendo "esto no me acuerdo el nombre, esto no me acuerdo el nombre".

MB: ¿Vendés obra de tu colección?

OrB: No. Si me pongo en el lugar de un coleccionista, y yo como coleccionista, es muy raro que uno se desprenda de la obra que compró entusiastamente. Salvo que, porque eso sí me parece que ocurre y me parece que es normal que ocurra, que va evolucionando la mirada. Y hay situaciones simplemente de aburrimiento, de pronto uno se aburre de la obra que tiene y quiere cambiarla. Pero en general esos cambios no son especulativos, se cambian por más obra. Una colección tiene una dinámica. No es algo estático. Entonces en muchos casos un coleccionista se desprende de obra porque cambió la mirada o cambió la dirección, o le interesó una cosa nueva que aparece y bueno, en general está supeditado a la disponibilidad de dinero. Uno no puede gastar hasta el infinito, entonces, bueno, vendo esto y me compro todo esto… Un poco sería ése el pretexto.

MB: ¿Creés que hay una disponibilidad mayor del coleccionista-galerista a que en su colección haya más movimiento, en el sentido de poder desprenderse de obra con más facilidad?

OrB: No. Cuando uno tiene el deseo de tener una obra con la que quiere vivir, es muy difícil que se la desprenda fácilmente. Eso le pasa tanto al coleccionista como al galerista con su colección privada.

MB: Tu colección, ¿la empezaste a armar desde que entraste en la galería o continuás la colección de tu Ruth, tu mamá?

OrB: Bueno, yo tengo una situación mixta. Yo empecé a comprar algunas obras antes de empezar a trabajar en la galería. También mi madre, antes incluso de empezar a trabajar en la galería, me regaló alguna obra. O les regaló a mis hijos obra, como un regalo que hoy son obras que son de ellos, pero son también parte de la colección familiar. Y bueno, a partir de la muerte de mis padres, lo que era la colección de mis viejos me la repartí con mi hermano, entonces hay una parte de mi colección que viene como herencia. Es cierto también que lo que nos pasa a los galeristas cuando coleccionamos, y de eso sí puedo dar fe de que fue así, es que con los altibajos económicos del país y de galería y privados, hubo momentos de necesidad de tener cash y en los que hubo que desprenderse de obra. Entonces, tampoco es que heredé una gran colección, heredé lo que fue quedando de una colección.

MB: Pero la colección es una sola, se une parte de la colección de tu mamá a lo que vos fuiste comprando.

OrB: Sí. En la mirada, con mi madre siempre tuvimos una afinidad, si no no hubiese podido trabajar con ella diez años. Hay una continuación, hoy siento esas obras como mías, como parte de mi propia colección.

MB: ¿Qué criterios la podrían unificar? Criterios no necesariamente estéticos.

OrB: Yo te diría que mi colección es una colección puramente de gusto. No tiene un criterio. Si tuviese que darle una particularidad a lo

que yo estuve comprando en los últimos tiempos, diría que tengo una gran colección de artistas jóvenes en pequeño formato, que me parece muy linda e íntima. Tengo obra de la generación que voy acompañando, conocidos y desconocidos, porque no sólo tengo obra de artistas con los que yo trabajo. Por ejemplo en cada feria en Buenos Aires siempre compro en la parte joven, en la parte emergente. Y no necesariamente los artistas esos terminan trabajando conmigo.

MB: ¿Qué caracteriza a tu colección temporal y espacialmente?

OrB: Diría que es una colección contemporánea, que tiene algunas cosas no argentinas, pero muy poquitas. Tengo dos dibujos muy pequeños de Francis Alÿs que oportunamente pude comprarme muy baratos antes de que sea la figura que es hoy; hoy creo que no podría tenerlos y que me encantan. Tengo una obra de un artista mexicano que creo que no fue para ningún lado, pero que me gusta tenerla, un chico joven. Tengo alguna obra de algún artista argentino que vive afuera. Pero sí, sobre todo argentinos. Te diría que lo más antiguo que tengo colgado en mi casa es un collage de Batlle Planas del treinta y pico, que me regaló mi papá siendo yo adolescente, que tiene un valor afectivo muy especial y aparte me gusta mucho como obra. Tengo un Noé, una piecita bastante importante, no por tamaño, sino por características de época, un Noé de los tempranos setenta de los que tienen la tela rota. Hay una muy buena pieza de Liliana Porter de los ochenta que mi madre le regaló a mi hija cuando cumplió dos años, o sea hace veinte. Y después te diría que tengo, fundamentalmente, mucho de los noventa, incluyendo un mural hecho por Pablo Siquier en mi casa.

MB: ¿Qué compraste últimamente? ¿Se puede saber?
OrB: ¿Qué compré últimamente? De pieza importante le compré una pieza a Ernesto Ballesteros, una pintura, que me la llevé a mi casa porque me gustaba mucho y viví un tiempito con ella y decidí comprarla.

MB: ¿Probás la obra en el lugar?

OrB: Y bueno, me puedo dar ese gusto siempre que tenga la anuencia del artista. De pronto aparece una obra con la que imaginé que iba a convivir muy bien en una determinada pared de mi casa y…

MB: ¿Modificás el colgado?

OrB: Muy poco. La verdad es que vivo con lo que me gusta, entonces, salvo que me aburra lo cambio, en general no. Me compré una foto que deseaba mucho y que quedaba una última copia disponible de Miguel Rothschild, y ahí voy a producir un cambio, porque la voy a poner en mi casa, voy a sacar una y voy a poner esta foto. Tampoco a mí me gusta una casa atiborrada de cosas de pared a piso, me gusta el aire, me gusta que la obra respire, me gusta verla y que se vea. Entonces, en el afán de colgar todo, prefiero guardar, y de pronto cuando me viene un amor especial puedo cambiar.

MB: ¿Qué pensás sobre la conservación de la obra?

OrB: Soy cuidadosa con mis obras y si veo que están sufriendo algún deterioro, o busco al artista o busco al restaurador. En el enmarcado de la obra soy muy respetuosa cuando el artista viene con una pauta concreta de presentación, y si me plantea o se me plantea alguna duda, lo consulto. Lo que sí me importa y que creo que cada vez empezó a tener más peso, es que a la hora de enmarcar, enmarcar bien, enmarcar con características museológicas de conservación. Usar materiales libres de ácido, materiales de archivo. Es decir, cuidar y tener conciencia de esto y del cuidado que merece.

Creo que hoy todos tenemos mucha conciencia, o por lo menos yo la tengo tanto para la galería como para mi colección.

MB: ¿Qué pasa con la obra más efímera, obra de nuevos formatos?

OrB: Bueno, esto sí es un privilegio porque en realidad no los tengo comprados, pero tengo copias de exhibición que los artistas me permiten tener. Tengo una pared libre para proyectar y un proyector en mi casa y proyecto videoarte.

MB: ¿Y de artistas que no trabajen con vos?

OrB: No. Todavía nunca compré un video, pero no lo descarto para nada. Para mí no hay formatos, hay piezas.

MB: ¿Cómo se hace para que el coleccionismo acompañe proyectos y trabajos menos objetuales y más efímeros?

OrB: Bueno, yo creo que depende del espíritu del coleccionista. Si hablo de mí, desde la galería hago mucho por apoyar proyectos, porque acá se me encima la función. En la historia de la galería hemos tenido muchos coleccionistas que han apoyado producciones de artistas, porque de alguna manera entienden que es valorizar parte de su colección. Aunque sean proyectos efímeros, quedan documentados y en general hay partes de lo efímero que siempre quedan.

MB: ¿Qué acceso tiene tu colección?

OrB: Lo que está colgado en mi casa es de libre acceso. A la gente le gusta venir a mi casa y ver lo que tengo. Una curiosidad, ¿no? Si vas a la casa de una galerista el lugar te habla mucho, te tienta mucho ver qué hay en las paredes de un galerista. Supongo que cualquiera que se mueve en este medio y que entra a cualquier casa de gente que sabe que es amante del arte, va a mirar las paredes, no va a mirar los muebles.

MB: ¿Tenés un método en la manera de coleccionar? ¿Se te mezclan mucho los roles como galerista y como coleccionista?

OrB: Yo creo que al galerista, cuando se pone en el lugar del coleccionista, se le presenta un doble conflicto. Por lo menos en el tipo de galería que a mí me interesa y que yo hago, el tipo de galerismo que yo hago es un galerismo en el que está muy involucrado el gusto. Yo no muestro nada que no me interese. No hago nada por compromiso. Entonces muchas veces me gustaría tener más obra de la que tengo, y bueno, ahí se pone en juego una limitación económica: qué es lo que puedo comprar. Yo primero sustento la galería, y después, si puedo me doy el lujo de comprarme alguna obrita. Por eso también voy en pequeño formato, porque en general la galería no es un gran negocio en términos económicos. Estamos contentos si nos autosustentamos, y además reinvertimos mucho. Reinvertimos en ayudar a los artistas a producir, en ir a ferias, en tener más dinero para mantener el trabajo. Entonces lo que sobra, si es que sobra, es muy poquito. Es decir, primero vivo, me autosustento y recién después tengo el sobrante como *pack*.

MB: ¿Cuáles son las funciones principales del coleccionismo? Para vos y en términos generales también.

OrB: Yo creo que coleccionar, como coleccionar cualquier cosa, implica una pasión, un amor y un deseo de tener eso que te gusta tener. Particularmente creo que el coleccionar arte te permite vivir con una calidad de vida diferente, desde el punto de vista estético. Uno se levanta rodeado de cosas bellas y cosas que le gustan. Y de pronto se producen cambios y momentos en la vida que te dan ganas de tener una cosa u otra en tu pared. Pero el

hecho de elegir vivir rodeado de arte, me parece que te hace diferente del que vive no rodeado de arte.

MB: Como galerista, ¿cómo es la relación con los coleccionistas y cuál es la importancia de los coleccionistas para la galería?

OrB: Si tuviésemos que analizar el mercado en el que se mueve una galería, yo creo que habría como tres grandes grupos: un gran grupo que es el comprador ocasional, que es la persona que se muda y tiene paredes, o asciende socialmente y ahora quiere un original, que me parece bárbaro. Es un segmento del mercado que yo valoro mucho y respeto y muchas veces también dentro de ese segmento aparece uno que se convierte en un coleccionista, que sería otro nivel. Bueno, definir qué es un coleccionista ya está implícito en todo lo que hablamos. El coleccionista es de alguna manera el segundo grupo y de alguna manera es el que sustenta una galería, porque es el que está en permanente actividad comprando. El ocasional es, como su nombre lo indica, ocasional, hoy le vendés a éste, pero mañana no le vas a vender nada más, ocasionalmente le vas a vender otra cosa en un par de años. El coleccionista está en permanente actividad, y creo que es muy importante para una galería tener un coleccionismo activo, ya sea nacional o internacional, depende adónde llegues. Es decir, cuanto más abras el juego, mejor. Y después está el coleccionismo institucional. Las colecciones museísticas o privadas que tienen características más institucionales, que trascienden a las personas. Son clientes nuestros, que a la hora de comprar arte argentino contemporáneo, si son obras de artistas que representan esta galería, las compran en esta galería.

MB: ¿Cómo se maneja la galería con el coleccionista?

OrB: El coleccionista es un personaje que en general empieza depositando la confianza y la "credibilidad" entre comillas, en una galería. Y luego siempre ocurre que uno tiene exclusividad con los artistas, no con los coleccionistas que son libres de circular. Porque además sería imposible satisfacer infinitamente a un coleccionista desde una galería. Está bien que esto ocurra y creo que justamente dinamiza mucho el mercado, por eso es muy bueno que haya más galerías, porque es un poco el huevo y la gallina: Si hay más galerías hay más coleccionistas y si hay más coleccionistas hay más galerías, y esto se retroalimenta positivamente, y por supuesto los artistas son los que proveen, entonces cuánto más movimiento haya, más activo va a estar el sector de los artistas también.

MB: Respecto al valor de la obra, ¿te parece que el coleccionista toma parámetros distintos del galerista?

OrB: El parámetro del coleccionista siempre es comprar barato y enorgullecerse de lo barato que compró cuando el precio subió. Esto es ley.

MB: Hicieron pichincha y…

OrB: Claro, la emboqué. Lo cual está genial, porque cuando la embocás es como un placer doble, ¿no? Porque encime tuviste una visión como de avanzada de algo que se iba a proyectar y que iba a crecer. La galería es, como se hablaba en la mesa que tuvimos en arteBA, generadora de marca desde el punto de vista económico. Generar una marca quiere decir construir un precio también. Se hablaba de marca artista y marca galería, las dos, que van juntas y se van construyendo las dos, y en simultáneo se construye un precio también.

MB: Y el coleccionista, ¿activa ese esquema?

OrB: El coleccionista activa desde el momento en que compra. Pero en términos de mercado estricto, el valor es el que se paga. Yo te puedo decir que esto vale cien mil dólares y nadie lo paga, y te aseguro que te voy a decir que esto no vale cien mil dólares. Entonces lo bajo a ochenta, ¿alguien lo paga?, y si nadie lo paga, estoy desfasada. Es decir, uno también va midiendo el pulso, y también en mi caso, y en el caso de este tipo de galerías que somos las que vamos acompañando y vamos construyendo con el artista esta "marca" entre comillas, que por ahí se enojan cuando uno habla así, pero bueno, hablamos de dinero y es así.

MB: Es un mercado.

OrB: Claro, hay un mercado, hay un producto, es así. Por más que el producto sea venerable como lo es el producto artístico, hay un punto donde no deja de ser un producto. Y ese producto, cuando vamos acompañando este crecimiento, van ocurriendo sucesos objetivables que permiten un incremento de precio, un crecimiento de precio. No es lo mismo un artista que, pongamos el caso de Macchi que está tan en boca de todos, que viene de la Bienal de Estambul, Bienal de San Pablo, Bienal de Venecia, cinco galerías importantes en el mundo que lo representan, bueno, eso construye precio. No es arbitrario que valga más que hace cinco años. Es real y lo pagan, entonces vale, es así.

MB: ¿Tenés alguna otra opinión sobre el coleccionismo en el país? Por ejemplo, en las provincias.

OrB: A mí me dijeron que en arteBA había unos coleccionistas de Rosario. Yo no los conozco. Sí conozco gente del interior que vino a vivir a Buenos Aires y se ha convertido en coleccionista. Pero bueno, de hecho no hay galerías en el interior. Eso te habla un poco de esto que hablábamos al principio. Qué es primero: ¿la galería, el coleccionista, el coleccionista, la galería? Es un poco las dos cosas. Y las aventuras de gente que abrió galerías en el interior no funcionaron. Entonces quiere decir que no hay coleccionistas, o que están muy apoyados mirando a Buenos Aires, con ese centralismo. No sé, no tengo hecho el estudio, y yo vivo acá y trabajo acá.

MB: ¿Cómo ves el coleccionismo en el país? En los últimos tiempos, ¿notás algún cambio?

OrB: Yo creo que hay un cambio muy lento y positivo. Creo que se han incorporado nuevos personajes al coleccionismo que sigue siendo un mercado muy pequeño, necesitamos más coleccionistas entusiastas y activos. Pero si tuviésemos que hacer una mirada estadística, fue aumentando.

MB: Hace apenas un día terminó arteBA. ¿Cómo viste el tema del coleccionismo, hubo bastantes coleccionistas nuevos?

OrB: Yo siempre digo lo mismo: a mí arteBA me interesa justamente para poder captar nuevos clientes, coleccionistas o no. Para mi ciudad, para que mis clientes habituales vengan a comprarme en arteBA, está bárbaro pero no me aporta más que una transacción comercial. Y en muchos casos hasta compran obra que vieron en la galería el día anterior, que es como medio absurdo pero está bien. De cualquier modo me parece que tanto los coleccionistas como los galeristas apoyamos un evento como arteBA porque justamente nos parece que abre el juego y da llegada a una cantidad de gente que no tiene el hábito de entrar en una galería de arte.

MB: ¿Genera clientes nuevos?

OrB: En general, sí. No te hablo de cantidades, pero yo, si me aparecen uno o dos nuevos clientes, estoy chocha. Y particularmente este año creo que el gran logro de arteBA fue haber traído estos grupos de museos americanos con sus *trustees*. Entender cómo funciona esto es

muy interesante. Y ahí se juntaría con tu pregunta del coleccionista que acompaña y que apoya la producción o una propuesta más efímera, diferente. Bueno, el coleccionista americano que es *trustee* de algún museo se entusiasma con algo y compra algo para él y algo para el museo, de alguna manera así busca la propia convalidación de lo que tiene, porque si el museo tiene lo que él tiene, mejor.

MB: Legitima doblemente.

OrB: Exactamente, y es muy inteligente. Como concepto es muy interesante. Aparte son disparadores boca en boca en su lugar. Se fueron sorprendidos, entusiasmados, contentos con lo que vieron y con lo que compraron y seguro el año que viene vienen más.

MB: ¿Se compra en general pintura? ¿Sigue siendo un medio de privilegio?

OrB: Creo que, a nivel local, la pintura lleva una ventaja todavía. Pero ha ganado muchísimo terreno la fotografía y ha ganado muchísimo terreno el objeto escultórico, más allá de la escultura clásica.

MB: Un tema que no mencioné en otras entrevistas y que me parece importante mencionar es el tema legal del que hablabas anteayer en la mesa de debates de arteBA: las dificultades impositivas y legales para el coleccionista. ¿Podrías resumir un poco sobre este tema?

OrB: Es complicado, pero creo que es importante y te explico por qué: el arte es un bien mueble, no amortizable, para el fisco. Esto, ¿qué quiere decir? Que desde el momento en que vos declarás posesión de una obra, como obra de arte, tenés que ponerle un valor, presentar una factura por el valor al que lo compraste, lo mismo si te la regalaron. Y sobre eso vas a tributar de por vida. Lo cual es un problema, porque eso tiende a llevar a un mercado muy oculto, la gente tiende a no declarar todo lo que tiene, y es una traba muy fuerte en la dinámica económica. Hay mucha imposición fiscal sobre las obras de arte: recae el impuesto a las ganancias, el impuesto a la riqueza, hay uno que es de ganancia presunta… Entonces es como que uno ve eso y dice, ¡no!
De todas formas, cada vez más el coleccionista empezó a tener un protagonismo en la sociedad, que alimenta mucho el ego del coleccionista, y eso está bien. Eso lo lleva a tener una situación más transparente frente al fisco, porque si vos aparecés como coleccionista acá y allá, bueno, en algún momento te va a caer el fisco si no lo tenés declarado.

MB: ¿Se podrían llegar a modificar esas leyes que caen sobre el coleccionista?

OrB: Se están tratando de modificar. Lo que pasa es que modificar leyes que implican bajas de impuestos en este momento del país es difícil. En un gobierno que está tratando de tener una política tributaria y recaudatoria exitosa cualquier cosa que vaya en contra de la recaudación te la vetan. De hecho, es uno de los factores que es siempre limitante a la hora de sancionar la ley de mecenazgo.

MB: Se habló mucho de legitimación en los debates de arteBA de este año, ¿qué pensás del tema?

OrB: Yo creo que la legitimación es un fenómeno múltiple. No es que porque se colgó o porque se compró se legitima. Ahora, creo que sí hay pasos que son indudablemente legitimadores. No es lo mismo que te compre el MOMA, o la Tate Modern, que que no te compren. Son mega instituciones que son referentes internacionales y que juegan también un rol legitimador. Pero yo igualmente creo en la auto-legitimación, creo en la legitimación entre pares, creo en la legitimación institucional, creo en la legitimación teórica, y que es un entramado.

Lo que no se tolera es la obra impávida. Es como en la pareja o en la posesión erótica

Juan E. Cambiaso, coleccionista privado. 6 de junio de 2005.
Buenos Aires, Bar Guido.

Melina Berkenwald: ¿Qué definiría tu colección?

JC: Yo soy un abogado, no un potentado. Yo no tengo colección, sólo tengo una loca pasión, que es otra cosa. Los ejes de esa pasión se fueron definiendo con el tiempo. El primer eje fue el de los Pintores de la Boca, porque mi familia es de la Boca, yo trabajaba allí, mi abuela nació en Almirante Brown al 1100, los Bomberos Voluntarios de la Boca fueron fundados por mi tátara abuelo. Desde niño entraba de la mano de mi padre a los talleres de los pintores de la Boca. Diomede, Russo, Daneri, Victorica, para mí son todas personas que eran conocidos de mi familia. Mi papá coleccionaba los pintores de la Boca. En ese entonces, yo entraba a dialogar con ellos. Había unas cenas mensuales de una asociación que creo que se llamaba “El Tornillo”, yo era muy chico, pero mi papá me llevaba y los fines de semana íbamos a cami- nar por la calle de los talleres. Y ahí enganché con la pintura. Yo divido la vida mía en dos: trabajo y jazz. Y llamo jazz a todo lo que no es trabajo, a todo lo que le pone colorido; ahí em- pecé a hacer de la pintura parte del jazz. Otra parte del jazz está el jazz de verdad, y en la música en todas sus formas, porque soy un poco músico también. Llegué a ser profesor de teoría y solfeo, y una vez me saqué el premio Alberto Williams.

Pero fue hace muchísimo tiempo. Tocaba bastante bien el piano pero hace mucho que dejé. Estoy vol- viendo, me compré un piano digital, lo instalé en el estudio jurídico y lo toco con auriculares para que nadie se entere (es mi proyecto de los sesenta años). La convivencia con el arte es un placer enorme que compensa cualquier carga de trabajo. Yo fui al Colegio Nacional Buenos Aires, y siempre volvíamos por la calle Florida, entonces pasábamos por el Di Tella, parábamos en BárBaro, y eso me lleva a la pintura de los sesenta.

MB: Desde muy joven.

JC: ¡Sí! Claro, desde el colegio secundario. Salíamos del colegio en la calle Bolívar, caminábamos por Florida y tomábamos el tren en Retiro. Recuerdo de ese entonces Dalila Puzzovio, Charlie Squirru, Marta Peluffo, Delia Cancela, Pablo Mesejean. Digo solamente los nombres de los que menos gente se va a acordar, y el del otro que se van a acordar más Roberto Jacoby que iba también al Buenos Aires y es contemporáneo mío. Había muchos más que se conservan aún vigenes. Me enganché a fondo con la pintura de los sesenta. Pero los abogados o los profesionales no somos tipos que ganemos mucha plata, no somos como los industriales, o los financistas, ganamos honorarios con la profesión y nos cuesta mucho cobrarlos. Al ganar con la profesión tengo que poner mucho cuidado en los gastos. Entonces, ¿qué hago? Sólo cuando tengo algún honorario excepcional busco una obra atrapante de los períodos que me importan, que son la Boca, y de la Boca Lacámera más que nada, o de los sesenta.

Desde mi casamiento, en el año 1970, la búsqueda de la belleza, la loca pasión de la que hablé antes, se convirtió en un operativo compartido con mi mujer. Hablo en singular pero vivo en plural.

MB: ¿De los sesenta?

JC: De los sesenta tengo desearía encontrar un buen Deira que pueda comprar. Hace muchos años tuve un Deira que no me gustó y dispuse de él.

MB: Esa obra que no te gustó, fue por una cuestión de…

JC: No me gustó.

MB: Pero la compraste en el momento.

JC: Sí, sí. Pero no me hice amigo. No hubo romance, digamos. Alguna vez me debe haber gustado, pero al rato la miraba y no me pasaba nada. Pero todos los pintores pintan… Da Vinci ha pintado cosas que me aburren, que no me hacen vibrar, que no me tocan ninguna neurona ni activan ninguna sinapsis. Por eso, en algún momento decidí que lo mejor era pintura fresca. ¿Qué es pintura fresca? Obra de arte de artistas vivos, pintada entre dos y tres años antes de la fecha de compra. Eso es lo que llamé pintura fresca. Entonces las líneas son tres: la Boca, el 60 y el Di Tella por vibración, y pintura fresca que es el presente perfecto y el futuro imperfecto, por anticipación.

MB: ¿Llegar al presente tuvo que ver con cierta dificultad para conseguir obra de esos momentos?

JC: No, no. Fue por el placer de ver si podía anticipar. La vida de un abogado es blanco o negro, jamás en tecnicolor. Por eso enfocarte en la obra de pintores vivos te abre a un diálogo con los artistas que es muy lindo. Por ejemplo, muchos fines de semana iba a tomar un café a lo de Líbero Badii, lo que me permitía entrar en los vericuetos de su creación, por qué llegaba a donde llegaba, dónde se perdía. Una vez intentó hacerme un retrato a su manera y no le salió. Lo registró en su diario y tengo las fotocopias del diario donde narra su frustración. El retrato frustrado lo debe tener la familia. Otro ejemplo es lo mucho que disfruté al ver como trabaja el grupo Mondongo. Se lo debo a Luis

Parenti. Benito Laren y sus búsquedas de tesoros me entretienen muchísimo, como sus viajes al Paraguay.

MB: ¿Pero es obra de gente, de artistas de cualquier edad?

JC: De cualquier edad. Porque el Matisse que a mí más me gusta es el Matisse de después de los 70 años. El de los papeles, de los colores vibrantes, y la verdad que la edad es una nada. Hoy mismo hay artistas jóvenes que pintan como viejos y otros artistas menos jóvenes que crean con mucha libertad o mucha innovación. En arte hay viejos jóvenes y jóvenes viejos. Para mí, pendeviejo es un elogio.

MB: Son tres colecciones en una colección.

JC: Ni una ni tres. Son tres líneas de apasionamiento que deben tener alguna conexión que ignoro pero distan mucho de ser una colección. Es un pequeño rejunte de emociones. A nivel no consciente el sistema psicológico busca la organicidad del conjunto, pero no tan compulsivamente como un coleccionista.

MB: Porque un coleccionista es más…

JC: Es más sistemático, tiene más caudal. Un coleccionista va más detrás de una obra más precisa hasta que logra un abanico que llega a constituir su universo personal. Yo soy más de impromptu y de tono menor. De las tres formas de relacionarse con el arte, creación contemplación y posesión, la segunda ocupa en mí el lugar más importante. La creación está fuera de mi alcance.

MB: Pero tenés igualmente tres parámetros como criterio de selección. Y obviamente tu gusto y tu presupuesto.

JC: Y el presupuesto que es lo más importante. Decir que soy coleccionista es una fanfarronada si lo digo yo, y un error garrafal si lo dicen otros. Porque para mí, ser coleccionista es una cosa muy seria, y yo no soy serio sino lúdico.

MB: Estás hablando en general de pintura.

JC: No, no. De pintura está mal dicho, me interesa la obra de todo tipo, pintura sobre plano, dibujo, escultura, objeto, instalación.

MB: Me imagino que de los pintores de la Boca y de los sesenta es más difícil de adquirir obra, no sé, tal vez en remates…

JC: No, yo compro poco en remates porque en remate me iría de boca. Prefiero ir a las galerías donde todo es más pausado y controlo mejor los tiempos. No me gusta dar un paso más largo que la pierna.

MB: Pero hay todavía material?

JC: El material reaparece. Cada veinte años, quince años, y a veces menos, volvés a ver las mismas obras o porque a la persona no le va bien en los negocios, o se divorcia, o para las patas, o se aburre, entonces… hay movimiento. A todo el que es habitué de las galerías durante 25, 30 años, al final lo llaman. La obra es una hembra que busca apasionadamente a su enamorado. Los artistas no pintan para sí mismos, pintan para dialogar con el resto del mundo. La creación artística es lo opuesto al onanismo.

MB: Identificás problemas con algún tema dentro de lo que es el coleccionismo?

JC: El problema que se está planteando ahora es con el falso. No de los artistas jóvenes porque lo consultás con ellos, sino cuando no tenés la fuente para verificar.

MB: Más que antes.

JC: Sí.

MB: ¿En el país o en todo el mundo?

JC: En el mundo entero. Porque hay momentos en los que la certificación es muy difícil. También hay muchos pintores que no pintan sus obras, sino que ellos pintan el pequeño formato o el boceto, y delegan la obra grande en manos de ayudantes (como en el Renacimiento), entonces descubrir la mano del artista… La determinación del verdadero y el falso es un trabajo muy complejo. En realidad el tema es fácil: en la medida en la que suban los precios, va a haber falso. Nadie falsifica una empanada que cuesta tres pesos.

MB: Existe un ritmo de comprar cierto número de obras por mes?

JC: No, es espasmódico. Depende de muchas cosas: de los ingresos, del ánimo, de dar con lo que el espíritu está buscando.

MB: ¿Buscás conocer al artista?

JC: Como le dedico bastante tiempo al arte, en general los conozco, o tengo cómo conocerlos rápidamente.

MB: La obra la colgás, salvo las carpetas.

JC: Sí, la cuelgo, la cambio de lugar, la obra entra y sale, sube y baja, va, viene, cambia. Es un mecanismo de búsqueda de una armonía inalcanzable que hace que algunas obras se queden un tiempo por acá y después no, se trasladan, porque quedan mejor con otra obra, y así todo el tiempo. Con pocas obras te podés divertir mucho y ahí está la gracia. Por ejemplo, en este momento he descubierto que Gómez Canle y Nahuel Vecino viven muy bien con los pintores de la Boca. Creo que, sin saberlo ellos, son los nuevos pintores de la Boca jóvenes. En general me gustan las obras más bien transgresoras, la que deja al que mira un poco molesto. Colgar estridencias es un despiole. Se comen las unas a las otras, como en el juego del Senku.

MB: ¿Tuviste asesoramiento?

JC: No tengo un asesor. Hablo sí con muchísisima gente, miro arte lo más que puedo, y leo muchísimas cosas. En general comparto la decisión con mi mujer que es artista, y la mayoría de las veces estamos de acuerdo. Si no hay acuerdo seguimos buscando. Ninguno tiene apuro.

MB: ¿Cómo influye la mirada de ella? Me imagino que es distinto que tu pareja sea artista a que no, en la mirada sobre la obra que comprás.

JC: Ella es más exigente que yo. Más exigente no, tiene opiniones más definidas, yo soy más ecléctico, más abierto.

MB: ¿Cómo convivís con la obra?

JC: Bueno, la primera cosa que hacés cuando tenés obra es que la colgás pero nunca sabés si ahí se va a quedar. La obra tiene que buscar su lugar. Después, al tiempo, la obra se te pone insoportable o se te hace imprescindible. Si es insoportable hay que buscarle otro lugar, porque no necesariamente es la obra insoportable, sino que es la ubicación de la obra, cómo vive. Lo que no se tolera es la obra impávida. Es como en la pareja o en la posesión erótica.

MB: Es como que empezaste a relacionarte con las obras de arte desde que naciste, de cierta manera, o acompañaste un movimiento ¿Cómo viste el desarrollo del coleccionismo en el país?

JC: En los cincuenta y tantos, sesenta, había muy buen coleccionismo en la Argentina. En la época de Frondizi había muy buen coleccionismo. Se reunía en lugares como Van Riel, Bonino, Wildenstein, entre otros. Hay muchas familias industriales de esa época que aún hoy conservan muy en silencio, pero conservan colecciones valiosas. Me acuerdo de que hubo en el Malba una exposición que se hizo en

conjunto con Mauro Herlitzka y la Fundación Espigas, donde se mostraban videos de las familias vinculadas con el Di Tella, y veíamos que todos los barones de la industria y del comercio de ese momento eran compradores de arte contemporáneo. Había un compromiso muy grande con la contemporaneidad y con la culturización del país muy grande. Y creo que estamos repuntando. Pero aquellas eran colecciones de obras buenas, de coleccionistas de verdad que sabían lo que hacían, y pongo por ejemplo los Oks o los Garfunkel o los Di Tella. Hay que pensar que el museo de Bellas Artes está hecho sobre la base de 2 o 3 colecciones. El Museo de Arte Moderno, sobre la base de una colección que es la Pirovano, a la que después se agregaron muchas cosas. Pero bueno, esa colección fue la base para el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

MB: ¿Cómo ves el tema del acceso público a las colecciones privadas?

JC: Yo creo que la casa privada de uno es la casa privada de uno, para los amigos y para la familia y nada más. Creo que sí existe una especie de deber de prestar las obras para que sean vistas. En muestras, por ejemplo. En la de León Ferrari, el inodoro que ahora es la tapa del libro suyo es mío. Y estaba en la muestra, arriesgándose a que algún cretino lo rompiera, pero por suerte nadie lo rompió.

MB: ¿Qué opinás sobre la relación del coleccionista con las galerías?

JC: El primer galerista que me enseñó mucho es Natalio Jorge Povarché, el dueño de Rubbers. En ese momento estaba en la calle Florida, frente al Di Tella, el primero que hizo una galería totalmente negra, contra el *white cube* hizo un *black cube*, y me dio muchas oportunidades de entender, de ver, de anticipar, yo diría que fue mi primer maestro sistemático. El segundo fue, no Franz Van Riel sino la Galería Van Riel, donde se hacían conferencias y funcionaba una asociación que se llamaba "*Ver y Estimar"*, y era muy importante. Otra persona que fue muy importante para mí, fue Silvia Ambrosini con la revista *Artinf*, que no es galerista, pero sí era curadora del Museo Nacional de Bellas Artes.

MB: O sea que el galerista funcionó un poco como asesor o como lugar de información.

JC: Eran formadores, muy galeristas. Y luego, más contemporáneamente, fueron Ruth y ahora Orly, y disfruto mucho en Sonoridad Amarilla con los dos "amarillos" y tengo a través de todos ellos acceso a obras y artistas que son para mí muy interesantes, con los que puedo dialogar bien. Conversar con Enrique Scheinson es siempre una cátedra.

MB: Es una relación un poco como con la obra? Funciona o no…

JC: Funciona o no, además porque yo a alguno le caeré simpático, a otro le debo caer pesadísimo, no es solamente como ellos me caen a mí sino como yo les caigo a ellos. Y también la charla con personas, muy valiosas, como Gustavo "el negro" Bruzzone, que para mí es, además de un amigo y un admirable juez, un paradigma. Quién más. Bueno, Ignacio Liprandi con quien intercambiamos muchas ideas, Gabriel Werthein también.

MB: Hay muchos abogados que están ahora interesados en coleccionar. ¿Encontrás alguna relación?

JC: Mirá, la abogacía es muy cliente dependiente. Si tu cliente tiene un apuro tenés que ir. Al principio me iba a la ópera, pero me tenía que vestir, tenía que estar descansado, costaba tan caro que si me quedaba dormido en la mitad de *Aída* perdía una fortuna. Entonces pasé al arte visual porque es mucho más modular. Tenés una hora, vas a una galería, tenés dos horas vas a dos galerías, si no llegás ese día vas un día más tarde, no tenés que llegar a una hora puntual, cuando entrás no molestás con el ruido… Una de las cosas que a mí me pasa es que yo entro a una galería en Nueva York, o a cualquier ciudad, con amigos que no viven el arte con mi misma intensidad pero que tienen mucha plata, el galerista me da a mí la lista de precios y no a ellos. El galerista identifica la mirada del adicto. Es una cosa que me ha pasado siempre, y me muero de risa porque yo entro con ellos, los llevo a galerías, son tipos de muy buena posición, pero cuando me dan el catálogo, me lo dan a mí, no a ellos. Hay unas químicas naturales entre el pintor, el galerista y adicto que arde por una loca pasión.

MB: ¿La función principal del coleccionista?

JC: Pasarla bien. Disfrutar de la obra, decodificarla, estar con la gente.

MB: Todo un ritual, en cierta manera.

JC: Pasarla bien. La vida es Eros y Tánatos, lo afectivo, lo destructivo, lo racional...

MB: Algo que puedas hablar del tema del valor económico de la obra.

JC: El que cree que cuando compra está haciendo una inversión está totalmente equivocado. Perdón, el que compra una obra para hacer una inversión está totalmente equivocado. Nunca, nunca va a saber. Es la tercera generación la que sabe si el abuelito acertó. Yo creo que es un refugio financiero si uno tiene mucha suerte y con que el 10% de los pintores de las obras que vos hayas elegido hayan sido aciertos, ahí te ganás una fortuna. Pero los que lo van a saber son los nietos.

MB: ¿Cómo futurizás tu "rejunte"? Es una fea pregunta pero viene al caso…

JC: Ni pienso pensar en eso. Yo me voy a morir y que los que se quedan que se arreglen con lo que eventualmente quede, que será poco si ha logrado vivir intensamente. ¿Por qué? Es algo deliberado: yo no quiero a la obra vincularla en vida mía con su valor económico, ni con mi trascendencia. En vida mía la obra es goce presente: el placer de tenerla, de mirarla, subirla, bajarla, colgarla, descolgarla, restaurarla, cambiarla. Si a mí alguna cosa se me transformara en un dolor de cabeza, hago una rifa y la regalo. La obra tiene que ser para el placer. Por eso ésta es la máxima principal.

MB: Coleccionar, ¿te inspiró en otras actividades? ¿Hay otros roles que salen del rol del coleccionista?

JC: Yo fui presidente de arteBA varios años y antes, en la época de la construcción, había estado en la comisión directiva de la Asociación de Amigos del Museo de Arte Moderno. Ahora estoy en el directorio del MALBA. Creo que ninguno de esos cargos tiene que ver con la posesión de obras de artes sino con la devoción por el arte. De no ser así otros estarían y no yo.

MB: Entonces vos ves que hay un apoyo cultural, más allá de la colección y del comprar obra, una apuesta al arte contemporáneo.

JC: Yo apoyo dando tiempo, ideas, y esfuerzo al mundo del arte. Y también apostando a la "pintura fresca". El arte joven es el desafío más grande y complejo.

MB: Pintura fresca como obra.

JC: Le puse "pintura fresca" por el cartelito de la calle que dice "cuidado, pintura fresca". Puede ser desde video hasta lo que sea. Obra digital aún no tengo, porque necesito el espacio para proyectarla. Me tendría que mudar cosa que no quiero hacer porque soy feliz donde vivo hace añares.

MB: Querés agregar algo…

JC: Sí. Lo que quiero repetir es que el conjunto de los artistas plásticos forma el *think tank* más económico que tiene el país. Incluso los músicos también. El *think tank*, tanque de pensamiento, es un lugar donde se mete la gente a pensar y se encierra, recipiente de pensadores; un recipiente cerrado en donde los que se encierran a veces salen. Por ejemplo, hay una obra de Jorge Macchi que se llama *Rascacielos*, que se llama *Rascacielos* en inglés, *Skyscrapers*, y son las Torres Gemelas hechas con avisos fúnebres un año antes del 11 de septiembre. Entonces yo creo que los artistas son anticipadores, son máquinas de pensamiento y aluviones de sensibilidad, son interpretadores de la realidad. Y además, los países que han podido llegar a tener una identidad valiosa en el mundo no se han basado ni en Maradonas, ni en Perones ni en Evitas sino que se han basado en Joao Gilberto, Gilberto Gil, María Betanha, y nosotros no hemos sabido, hasta ahora. Francia con los Impresionistas, y fue una campaña que pareciera que después no hubo nada. Inglaterra con los Beatles hace unas décadas, y ahora con la Tate Modern. Y en los Estados Unidos el arte de New York, el expresionismo abstracto y el MOMA le ha dado una cara al país que no tendría sin eso. Y bueno, entonces yo creo que el arte y los artistas tienen un rol importantísimo en las sociedades avanzadas. Y eso es una de mis motivaciones íntimas para apostarle a los artistas jóvenes, lo de la pintura fresca, de los que nunca sabés si van a seguir pintando.

MB: ¿Hay obras favoritas?

JC: No. Para el adicto que cede a una loca pasión lo que importa es el conjunto. Ahora, si yo me tuviera que quedar con una sola obra… no sé que haría, me pegaría un tiro.

MB: Alguna recomendación a los nuevos coleccionistas…

JC: A los jóvenes, que miren mucho. El ojo es un músculo que se entrena. Y el gusto personal, que no es el buen gusto o el mal gusto, es el gusto que se construye bien. Pero hay gente muy sencilla coleccionando, kiosqueros, empleados de tribunales, que tienen ojo artístico.

MB: Otro coleccionista me decía algo así, que en un conjunto de obras la gente, con o sin experiencia en arte, reconoce la que se destaca.

JC: Sí, en las exposiciones la mejor obra se vende primero, le segunda se vende segunda.

MB: ¿Creés que hay algo que daría ese resultado?

JC: No sé, el consenso. Hay un crítico que se llama Philip Jodidio, que era editor de una revista que se llama *Conocimiento de las artes*, que decía que hay que buscar la obra del mejor artista, pintada con mayor acierto, el día de mayor inspiración. Todos los artistas tienen porquerías. Quizás el único que no es Picasso, creo que era un monstruo raro. Pero algunos artistas tienen la prudencia de tirar. Es lo mejor que puede hacer un artista, que tire la porquería, en caso de duda que no la haga circular. Pero incluso con un mismo artista y en una misma muestra hay obra de primera, hay obra de segunda, y hay obra de tercera.

MB: ¿Qué tan consciente es en vos el tema de adelantarte o de descubrir la obra cuando estas mirando?

JC: Yo creo que la utilización de la obra de arte como un elemento de la prospectiva, es para mí una tarea que hago mediante la interacción con el artista, con el galerista, con los otros amigos que tienen la misma afición. Porque yo creo que esto hay que encararlo como una afición.

MB: Con el tema de que vos hablabas por un lado de artistas jóvenes y por otro lado de Matisse, que te interesa la obra más madura, ¿qué pasa con los artistas jóvenes?

JC: O se malogran, se malogran mucho, o a veces permanecen (las menos). Pero vos ves en ciertos artistas jóvenes una seriedad vasta, cualquiera sea el lenguaje, aunque sea un lenguaje alegre, trasgresor. Y ves en algunos otros que en realidad no están calando, que están haciendo sapito por la vida. Más que de talento es un tema del compromiso del artista con el talento… Hay tipos que dibujan mucho mejor que los artistas y no son artistas, no es pura técnica sino que es el compromiso con la creación artística como modo de vida. Un artista, para que me interese tiene que ser *full time* y *full life*. El tipo que se dedique todo el tiempo a eso y toda la vida, que esté jugado a eso. En lo máximo posible, porque hay artistas que trabajan en otras cosas para poder comer. Pero para él la vida es el arte y todo el tiempo que puede es para el arte, no es un artista que viene y pinta un ratito, como saco una fotocopia y vuelvo, no, no, no, por más cosas lindas que haga. No pasa por ahí.

delinfinitoarte

Carolina Antoniadis

inauguración
18 de abril

Av Quintana 325, PB - Buenos Aires
4.813.8828 - L a V de 11 a 20 hs
sábados con cita previa
delinfinitoarte@speedy.com.ar

Estudio Jurídico
Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master En Mercado De Arte Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados con las artes plásticas (pintura y escultura) Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos, Delitos Tributarios, Lavado de Dinero

Preferentemente: a museos, galerías de arte, marchands, casas de subastas, coleccionistas y artistas en general.
Absoluta reserva

En Buenos Aires:
Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204
Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357
En Punta del Este, Uruguay:
Av. Gorlero 941, 1º 118 (CP 20.100)Tel.: 00598-42.2.23108/4.45671
E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

Con el arte también hay que esperar a que madure, como si fuera una fruta

Entrevista a Jacobo Fiterman, director de la Fundación Alon.
Buenos Aires, 9 de Diciembre 2005.

Jacobo Fiterman: Voy a empezar a contarte cómo llegué a ser coleccionista, pero en realidad te diría que soy un comprador compulsivo, y que, aunque siempre me gustó el arte y coleccioné obras de arte también me gustaban otras cosas. Coleccionaba retratos, tinteros, sellos de bronce con figuras humanas, una serie de cosas… A lo largo de mi vida, y te estoy hablando de casi cincuenta años, he comprado obras de arte pero nunca con la sensación de ser coleccionista. Ser coleccionista es para mí una experiencia casi nueva que surgió cuando empecé a tener una cantidad de obras y cuando comencé a darme cuenta de que parte de ellas podían formar parte de una colección.

Melina Berkenwald: ¿Hace cuánto tuviste esa percepción?

JF: La consciencia de "colección" me vino hace un par de años. Porque para mí el concepto de coleccionista era Santamarina, la señora Fortabat, digamos grandes colecciones. Pero en cierto momento me empecé a dar cuenta de que lo importante en una colección está en la unidad. Entonces, desglosando un poco lo que tengo, yo puedo decir que tengo una colección de ilustraciones de Carlos Alonso, que ilustró muchos libros, porque tengo unos 120 originales que él ilustró: *El Matadero*, *Mademoiselle Fifí*, *Río Seco* de Leopoldo Lugones, los poemas de Neruda, Cervantes, y otros. Eso es una colección, porque tiene una unidad.

MB: ¿Además de las ilustraciones, tenés otras colecciones?

JF: Sí. Cuando empecé con la Fundación Alon, donde estoy ahora, le pedí a Mercedes Casanegra que hiciera una selección de mis obras para hacer como una presentación en sociedad. Así fue que a través de la visión de ella me di cuenta de que tengo una colección de arte contemporáneo. Pero lo curioso es que una selección de arte contemporáneo no significa tener sólo a los jóvenes que hoy están en el candelero, sino que la selección que ella hizo la empezó con Curatela Manes, con obra que hizo en el año 24, o con obra de Macció del 65, o de Noé del 85

MB: Depende del concepto que tomes de "contemporáneo".

JF: Claro. Yo pienso que arte contemporáneo es aquel arte en el que no importa cuándo se ejecutó, pero que en el presente mantiene actualidad, que en el día de hoy es actual. Creo que la obra de Hlito o la de Maldonado es arte contemporáneo, y fueron hechas en el 30 o el 28, o Xul Solar en el 30 y pico. Con ese concepto puedo decir que tengo una colección de arte contemporáneo.

MB: ¿Qué fines tiene la Fundación Alon?

JF: Una función importante que yo le quiero dar a esta fundación es la de la investigación. Este año tengo el proyecto de investigar la obra del primer período de Bonevardi, y luego tengo un proyecto sobre Battle Planas. Todas las investigaciones que hago son para publicaciones. Y también organizo exposiciones. Por ejemplo, dentro de la colección que tengo están las obras que Alonso hizo ilustrando a Dante. Con ese libro hice una muestra en el Centro Cultural Recoleta (CCR). Y además hice otra muestra en el 2002 que se llamaba *Mal de amores y otros males*. Esa muestra fue primero a Córdoba, al Caraffa, fue a Rafaela. Y como un desprendimiento de esa muestra hicimos *Hay que comer*, con referencias a la represión y al hambre, y fue a la Universidad Nacional de Tres de Febrero, la llevé a Mendoza, al IVAM de Valencia, fue una muestra importantísima. Y otra muestra de carácter itinerante fue la de las obras que Alonso hizo sobre Cervantes.

MB: Se nota un seguimiento importante a Carlos Alonso.

JF: El tema es que con Alonso me une una amistad de casi cincuenta años. Lo conozco desde el año 55 más o menos y mi formación se fue haciendo con él. No sé en qué año exactamente, pero durante un tiempo Petrone organizaba asados en su casa en colegiales, y allí estaban representadas todas las artes. Era una mesa con Alonso, Castagnino y su mujer, Berni, Soldi, Policastro, Arranz que era el director de la Escuela de Cerámica, y yo como un amigo de ellos.

MB: Es un referente importante en tu colección.

JF: En mi colección, en mi vida y en mi formación. Lo mismo con la obra de Delamota, de quien tengo más de 30 obras de escultura.

MB: ¿Qué te vinculó a las artes?

JF: Me gustaba. Yo soy ingeniero civil, tenía una empresa, pero ya cuando estudiaba me compraba libros de artes. Me vinculaba con los artistas y compraba siempre obras. Por eso digo que distingo al comprador del coleccionista. Bueno, como te comenté antes, yo soy un co-

leccionista compulsivo y un comprador compulsivo.

MB: Lo ves como algo de tu personalidad…

JF: Claro. Pero también uno tiene un tipo de gusto. Yo recuerdo que en el 89 ó 90 hice una exposición en el CCR sobre la Nueva Figuración con Noé como curador. Cuando digo "yo hice" quiere decir que yo la instigué, porque siempre hay un curador trabajando y más gente involucrada. Y ahí presentamos un grupo de obras de la Nueva Figuración, que me gustaba, pero yo no tenía ningún cuadro de la Nueva Figuración. Yo ahora quiero hacer una muestra de Batlle Planas y tengo sólo un cuadro chiquito de él. Pero hay también una motivación social con lo que hago. Por ejemplo, a través de la Fundación todo este año hemos llevado chicos de una villa al CCR. Se les enseñó a pintar, a dibujar, se les dio una merienda, con dos profesores que se ocupaban de las actividades. Es decir, hay en mí un sentimiento social y de pertenecer a la comunidad. Entre otras cosas, en la época de Alfonsín fui Secretario de Obras Públicas y Servicios del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires por cuatro años, sin haber pertenecido a la política. Y así como vine, me fui. Hay como muchas cosas que a mí me llevan a interactuar con el medio y ser solidario. Una experiencia grande fue la de arteBA.

MB: Sí, querría que me cuentes un poco sobre los inicios de la Feria.

JF: Yo me había alejado de la política, y me dediqué de nuevo por completo a mi profesión. Pero un día me llama Grosso, que sabía de mi vocación por el arte, y me propone que haga la Feria de arte. Esto fue en el 91. Y nos apoyó e hice la Feria en el Recoleta, que para mí es un centro con mucho movimiento.

MB: ¿Cómo fue la experiencia de armar arteBA?

JF: En el 91 yo no tenía realmente una idea clara de cómo la iba a organizar. Yo era un comprador. Había hablado con los capos, con Ruth Benzacar, con Helft, con Glusberg, y todos me dieron un panorama negativo. De todos modos dije: "yo lo voy a hacer". Y como te dije elegí el CCR. Y todas las muestras, desde la primera a la última, fueron hechas con un alto nivel de éxito. Y en todas, el escenario estaba bien puesto. Recuerdo que el primer arteBA tuvo fuegos artificiales, orquesta en la calle, primera página en los diarios…

MB: ¿Cómo lograron hacerlo? ¿Con apoyo del gobierno?

JF: De la municipalidad, principalmente. Pero como yo tenía mucha experiencia con el tema gubernamental me dije: si esto sigue en el gobierno, no va a ningún lado. Porque de pronto Grosso se va y si el próximo no lo entiende o no le interesa… Fue por eso que decidí hacer la Fundación arteBA. De entrada estaba Alejandro Corres que me acompañó y un grupo de gente. Al año siguiente se juntaron Juan Cambiaso y Marta Patrón Costas. Y siempre fuimos luchando, aprendiendo y luchando. Empezamos a ir al café y a ver cómo se hacía. Siempre mejorando.
Yo me acuerdo de que Ruth Benzacar me criticaba, porque ella tenía la visión de ARCO. Pero ARCO está en el centro de Europa, con cientos de galerías… Acá en ese momento teníamos diez u ocho galerías importantes.

MB: ¿Hubo alguna clave para que funcione?

JF: Un tema importante tiene que ver con el hecho de que yo tengo una formación financiera y que sabía que todo era muy débil, por eso para mí fue importantísimo apostar a la continuidad de arteBA. Entonces, cuando terminaba una Feria yo ya tenía que tener el dinero suficiente para hacer la siguiente. Y así sucesivamente. Fuimos mejorando y siendo cada vez más rigurosos.
En un momento determinado, con los cambios de política, decidimos irnos al Centro Cultural San Martín, y luego a la Rural en donde hubo un gran crecimiento. Fue ahí cuando empezamos a recibir más apoyo.

MB: ¿Cómo evaluás la mejoría de la Feria?

JF: En todo. El catálogo era cada vez mejor, la presentación de la Feria, hasta los galeristas fueron exponiendo mejor. Ellos mismos aprendieron y fueron trayendo mejores artistas. Y fuimos eliminando gente que subalquilaba los espacios por metro lineal, o galerías que no tenían una buena formación, y así llegamos al 2002. Del año 91 al 2002, durante esos 11 años, a veces fui presidente, a veces vicepresidente, pero siempre fui el director ad honorem de la Feria. Pero en la Feria del 2002, que fue el año del desastre, yo dije: "o la hacemos o muere". Y fuimos a luchar, a pedir ayudas y finalmente fue una gran fiesta. Porque todo el mundo quería expresarse y buscar esa satisfacción. Fue un éxito. Entonces yo dije: "éste es el momento de irme". Y ese año entregué la Fundación con 250.000 dólares en caja, en ese momento terrible del país.

MB: Fue como una necesidad de marcar otro momento del país y de la Feria.

JF: Claro. Pero además yo soy muy personal. Me pasaba ocho horas diarias en la Feria manejando todo. Yo era muy omnipresente. Pero evidentemente eso no siempre es bueno para una institución, y yo lo comprendí y vino otro presidente, y ahora hay otro. En general la gente que me acompañó es la misma, son los mismos seis, siete, somos los mismos. Creo que en el transcurso de estos años la Feria se fue acercando cada vez más hacia el arte contemporáneo. Aunque cuando vos decís contemporáneo también es algo subjetivo.

MB: Lo que vos hablabas al principio…

JF: Claro. Entonces empieza a operar la comisión de selección e intereses que se juntan. Pero Herlitzka es un buen presidente, en el sentido de que tiene una idea clara. La idea de él es tratar de poner nuestro arte en el panorama internacional. Como él es un hombre conocido en las ferias internacionales, en los muesos, y está muy vinculado, todo eso le da esa posibilidad. Y el año pasado se transmitió en traer gente de los muesos, que resultaron compradores. Está muy bien. Pero desde mi punto de vista eso no alcanza para sostener una Feria, todavía. Porque el público que va a esta Feria, digamos que vayan unas 90.000 personas, no está instruido para comprar sólo arte contemporáneo. Y las otras dos ferias, Expotrastienda y Expoclásica, no están a la altura de ofrecer el mismo nivel de calidad, de selección y de presentación. Hay una tendencia a centralizarse

en eso, y para mí la sociedad argentina no está aún tan preparada. Pero el éxito para mí está en la continuidad de la Feria.

MB: Este tema acerca del acceso del público, me gustaría saber si lo ves como algo del país o como algo general que ocurre con gran parte del arte contemporáneo en el mundo.

JF: No, lo que pasa es que nosotros somos pocos. Y si hablamos de ARCO, por ejemplo, ahí van 150 galerías, está en el centro de Europa. ¿Cuántos son los españoles?, ¿40 millones, 50 millones? Pero tenés que pensar en los 200 millones que los rodean, que se mueven, que están a dos horas de avión de cualquier lado.

MB: Hay otro contacto…

JF: Hay otro contacto con el mundo. Vos tenés diez galerías que vienen de Inglaterra, diez que vienen de Alemania, diez de Holanda…

MB: ¿Qué soluciones hay? Porque geográficamente estamos lejos y eso es irremediable.

JF: Bueno, hay muchas cosas. Por ejemplo, es absurdo que no haya una ley que ayude cuando traés obra al país. Porque si hoy vos traés un cuadro a la Argentina tenés que pagar lo mismo que si trajeras un coche. Es absurdo.

MB: Se estaba hablando de un proyecto de ley…

JF: Sí, pero no pasa nada. Porque la mirada de los fiscalistas es terrible. No es posible que uno tenga que pagar impuesto a los bienes personales porque tiene una colección de obras de arte. Entonces algo que debería ser facilitado por el Estado se va encareciendo. En Estados Unidos el impuesto a las rentas es del 8,25 %, acá es del 21%. Y para que la gente llegue más fácilmente al arte contemporáneo ayudaría que las galerías sean más abiertas al público.

MB: Las galerías en la ciudad.

JF: Claro. Primero, hay que trabajar más en el interior del país, crear más movimiento. Hay ciudades que no tienen ni una galería de arte. Hay que apoyar a los museos, apoyar muestras, y educar a la gente para que sientan al arte como una necesidad. Hay mucha gente que va a los conciertos y paga un abono importante, y deberían también sentir que las artes visuales son importantes. Y segundo, hay que entender que tener un buen cuadro también es un signo de presentación, es un buen estimulante, para una conversación por ejemplo. También hay que tratar de que las colecciones vayan a los muesos del interior. Si a mí un museo del interior me pide organizar una muestra de mi colección yo lo haría, porque creo que serviría para alentar a otros a iniciarse en el coleccionismo, es cuestión de empezar.

MB: Volviendo a los otros roles que puede tener el coleccionista, como el armado de la Fundación Alon, la creación de arteBA, digamos la interacción con el medio en general. ¿Lo ves como un tema muy presente en los coleccionistas actuales?

JF: Bueno, para mí es lógico que eso ocurra. De alguna manera, si uno tiene algo también lo quiere mostrar. Y también creo que ninguno de

nosotros es un individuo aislado, uno se debe también a la sociedad. Yo hago muchos libros, catálogos, distintas publicaciones. ¿Por qué? Porque creo que es importante lo que uno puede darle a su sociedad, porque cada uno de nosotros ha recibido. Yo soy ingeniero civil, estudié 24 años y siempre tuve una formación gratuita. Entonces, si tengo la posibilidad, tengo que devolver algo a la sociedad. Eso para mí es muy importante.

MB: ¿Pero lo ves como algo característico del coleccionista de hoy?

JF: De algunos. Yo esto lo he recibido de mis padres, que siendo gente humilde siempre pensaban en ayudar a otros. Y creo que es un deber. Yo acabo de esponsorear Arte Correo, en fin, porque pienso que está bien. O con los chicos de la Recoleta, como ya te conté.

MB: ¿Cómo ves las redes entre los coleccionistas del país?

JF: No las veo, creo que hay muchas individualidades, ¿o no?

MB: ¿Cómo comprás y cómo elegís las obras que tenés?

JF: En general yo voy a exposiciones, y si bien tengo buena relación con los artistas me resulta mejor comprar a través de la galería de arte. Porque quitás de por medio un manejo que a veces se hace difícil con el autor de la obra. Y fundamentalmente creo que es muy bueno tener idea de lo que piensan los críticos, son como una orientación. Porque si un buen crítico de arte, respetado, está detrás de tal artista, vos tenés mucha mayor chance de que ese artista llegue, aunque siempre hay sorpresas. Hay artistas que son reconocidos después de muchos años. Te doy el ejemplo de Quinquela Martín. ¿Quién daba un peso por Quinquela Martín hace años? Es decir que con el arte también hay que esperar a que madure, como si fuera una fruta, algunas se echan a perder y otras no… Hay muchas clases de coleccionistas y no se puede generalizar, pero el coleccionista que cree que hace una inversión comprando arte, pierde lo mejor del arte.

MB: ¿Vendiste obra de tu colección?

JF: Muy poca, realmente muy poca. Habré vendido cinco obras y estoy arrepentido de las cinco.

MB: En este momento, cómo ves las obras de tu colección? ¿Qué estas comprando?

JF: Yo estoy mirando mi colección a través de los ojos de mi hija Valeria. Ella es joven y tiene el tiempo para ver lo que pasa. Por ejemplo, ahora en Periférica le compré al grupo La Baulera las fotografías que tenían… Yo compro muchas cosas a través de la mirada de Valeria, porque ella tiene una formación y va a tener más tiempo de ver lo que pasa. Porque a mí el tiempo que me queda es escaso, hablo del tiempo de vida.

MB: ¿Qué le recomendarías a un coleccionista?

JF: Yo le recomiendo a cualquiera que compre obra de arte, coleccionista o no, que aprenda a gozar de ella, disfrutarla.

Siempre las transacciones fueron muy lúdicas: eso fue lo otro maravilloso de Proyecto Venus

Mariela Ivanier, coleccionista privada, directora de Verbo Comunicación. Buenos Aires 6 de Junio de 2005.

Melina Berkenwald: Para empezar, me gustaría que me cuentes sobre la conexión entre el coleccionismo y Proyecto Venus.

Mariela Ivanier: La gran mayoría de las obras que compré fue gracias a Venus. En realidad yo no me atrevo a mencionarme como una coleccionista, lo que pasa es que tengo más de treinta obras, de las cuales muchas provienen de Venus. No son las primeras que obtuve. Por mi trabajo como agente de prensa, en muchos casos son artistas amigos. Y con artistas que me lo ofrecían en ese momento y que a mí me interesaban empecé a cobrar una parte de mi trabajo con una obra. Eso lo hice con Martín Kovensky, con Rubén Grau, con Adriana Barassi, con Helena Destefano de un grupo que se llama Los Esencialistas donde también está Heriberto Zorrilla. En realidad nos quedamos con un cuadro de Zorrilla y otro de Helena Destefano como parte del pago de la campaña, pero el de Zorrilla lo tiene mi papá, que es mi socio en la consultora.
Todo empezó cuando yo vivía en un departamento muy chiquito que lo consideraba mi departamento de soltera, y cuando en el año 97 compro un apartamento bastante grande en San Telmo, de estilo francés muy bonito, decido que no quiero colgar nada que no sea cuadros. Es decir, prefería tener vacía la casa a no repetir afichitos o cosas aunque algunas sean bonitas. Pero tomo esa decisión como decisión estratégica. Entonces, a partir de ese momento, empiezo a hacerme de obra a través de mi trabajo. Mudo a mi casa uno de Paula Socolovsky, después el Kovensky, después a Álvaro Castagnino -el galerista- le compro una obra de Andrea Racciatti, que fue la única obra que compré en pesos o dólares en su momento, las demás fueron parte de acuerdos profesionales que involucraban el intercambio, como por ejemplo la prensa de un libro a cambio de una obra.

MB: ¿La obra la elegís vos?

MI: Varía mucho el acuerdo. En general, por suerte, una de las características que tiene mi colección, salvo contadísimas excepciones, es que yo conozco a todos los artistas que tengo colgados. Tengo alguna relación fruto de una amistad o de un trabajo, los conozco, los he visto, son más amigos, menos amigos, pero de alguna manera tiene esa característica. No es el caso de Andrea Racciatti, que sé quién es pero es el caso de todos los demás que te mencioné. Todo esto es mi colección pre-venus, el inicio, cómo empecé a tener cuadros. Después, pre-venus también, trabajé para la galería Braga Menéndez, cuando todavía estaba en Darwin, y la ayudé a armar su primera sucursal con prensa, y ahí obtuve dos obras: un Guillermo Iuso y un Valeria Maculán, que además fueron pareja. Ya eso fue un poco coincidente con mi ingreso a Venus, que básicamente fue para poder comprar obra. Además de que Proyecto Venus me parecía y me parece un proyecto súper de vanguardia, muy moderno desde todo punto de vista. Yo me convertí en una empleada estatal de Venus porque era el agente de prensa de Venus, y eso me permitía ganar muchos Venus, y así pude comprar mucha obra.

MB: O sea que la Fundación Start te pagaba en Venus.

MI: Exacto, todo. En realidad yo prefería ganar mucho en Venus, porque mi objetivo fue poder comprar obra. Por eso acepté cobrar todos mis honorarios en Venus.

MB: ¿Cómo era la experiencia en Venus? ¿Ibas tratando con los artistas…?

MI: Yo usaba mucho el esquema Venus, que el conectarme a través de la Web. Aparecían ofertas de obra y así fue que le compré a Francisco Javier Ríos de Sonoridad Amarilla una foto de él que le había sacado a Pombo en el edificio de Pelli, y también una obra de Benito Laren, pero porque él ofertó dos y se las compré. Porque en Venus era millonaria, digamos. Yo entré muy al principio y fue una época de mucho auge, cuando fuimos a la Bienal de Tandil… Fue un momento bien interesante de Venus, que es un proyecto grande que fue cambiando mucho y que todo el tiempo tiene perfiles diferentes. Además, todos se empezaron a enterar que a mí me interesaba. Entonces,

por ejemplo, había una oferta de una obra de Gachi Hasper, y Gema, que en ese momento trabajaba en la fundación me dice: “Mariela, hay dos obras de Gachi, una tiene que ser para vos”, yo les mandaba la plata y me mandaban la obra.
A través de Venus también le compré el curso de coleccionismo a Gustavo Bruzzone, que fue maravilloso. Además sentí que fue un honor absoluto tener esa visita guiada porque no es lo mismo ver una colección a que el coleccionista te muestre la colección, y que sea de la manera increíble en que Bruzzone lo hizo. El tenía dentro de sus ofertas una visita y una clase de coleccionismo, de cómo ser coleccionista, que yo compré encantada. Y junto con la charla que tuvimos él me mostró su colección con un enorme amor. La verdad es que cada cuadro en su espacio tiene una historia muy interesante. O sea, no es sólo lo que está colgado, sino cómo llegó a estar colgado ahí. Lo que Gustavo me enseñó de alguna manera es que el secreto de una buena colección es que tenga un hilo conductor. Cosa que mi colección hasta el momento sí lo tiene en un punto, que es que yo trabajo con estos artistas, que siempre hubo alguna razón por la cual llegaron a mi casa. Pero él me aconsejó que, de alguna manera, ser un representante de un coleccionista Venus era bien interesante. O sea, “yo colecciono Venus o a través de Venus”, y que era un hilo conductor piola, y además era la moneda que yo tenía en ese momento. Y así yo compré un Alfredo Prior, un Karina Peisajovich, mi pieza más valiosa y preciada que es un Pablo Siquier. Esa fue la transacción más onerosa que se hizo en Venus, porque en total hay 13.000 Venus circulando y yo compré un cuadro con 1000. Me endeudé, todavía le debo a Pablo algunos Venus, y pedí prestado pero conseguí los 1000 Venus, y Pablo fue muy amoroso porque él me hizo un tipo de cambio de 1 Venus - 1 dólar, que fue como la cotización más alta que tuvo el Venus. Y así me pude hacer de una obra que sin dudas cuesta al menos mil dólares de verdad, digamos que no era un juego.

MB: Pero igualmente hay mucho más que un intercambio comercial en la forma en la que coleccionás.

MI: Siempre las transacciones fueron muy lúdicas. Eso fue lo otro maravilloso de Proyecto Venus, además de que la moneda en sí misma es un billetito del estanciero, el proyecto tiene una cosa muy lúdica. Como yo le digo a Jacoby: en realidad todos hacemos esto para satisfacer la parte más jocosa de nuestra vida, es como un *networking* que es *not-networking*, es para esa otra parte. Ahí empecé a sumar a muchos artistas. Tengo como íconos también, como Fernanda Laguna que no es cualquier venusina, es una venusina bastante emblemática. Después tengo lindas obras de Laura Messing, que no está en Venus, y de Silvia Brewda, que son de la misma generación, son minas que están más cerca de los 50, trabajé para ellas y me gustaron. En estos dos casos tengo obras que son cajas, no cuadros.

MB: O sea que tu colección no es exclusiva de Venus pero hay una gran parte que viene de allí.

MI: Después de esa entrevista que tuve con Bruzzone por supuesto que también traté e incentivé eso. En realidad, después dejé de ser una empleada estatal del Proyecto Venus y ahora no tengo tantos Venus, tampoco hay demasiadas obras a la venta que me interesen. Creo que en ese momento los que más lo aprovechamos fuimos Francisco Javier Ríos de Sonoridad y yo, y a él le servía también como capital, pero fuimos de los más activos. Y también un chico de Tandil que organizó la bienal. En realidad competíamos lúdicamente, nos disputábamos a los artistas. Por ejemplo, yo no me pude comprar un Luciana Lamothe y creo que el de Tandil sí, creo que hasta pasó por un desencuentro digamos, que no fue un tema de dinero.

MB: ¿Veías la obra por Internet?

MI: En el caso de Gachi Hasper ni siquiera vi la obra. A mí me dijo Gema “tengo dos obras de Hasper”, y yo le dije “mandame la que quieras”, porque conocía largamente su trayectoria y sabía que cualquier cosa que me mandaran me iba a gustar y no me equivoqué, es uno de mis cuadros favoritos. Pero siguen en paralelo como las dos colecciones. La de Venus ahora se detuvo un poco porque estoy desfondada, pero por otro lado sigo adquiriendo obra.

MB: ¿Cambiás las obras de lugar?

MI: El tema es interesante. Yo me mudé hace bastante poco a otra casa y contraté a una inmobiliaria para que me ayude a buscar casa y les dije: “Me tengo que mudar a un lugar donde entren mis cuadros”, esa fue la consigna porque me tenía que achicar. Y busqué hasta que encontré un lugar en donde entran mis cuadros, donde viven bien. Y el proceso de la colgada es piola porque muchas veces lo cuelgo en un lugar primero y después me doy cuenta de que… Es loco lo que voy a contar, pero es como que el cuadro no se siente cómodo ahí, como que “ahí no es”. O porque está al lado de uno con el que me parece que no se lleva bien, o porque no le gusta estar al lado de la biblioteca. Por ejemplo, cuando llegó el Karina Peisajovich me di cuenta de que el lugar donde estaba el trabajo de Alejandro Contreras, un artista Tucumano muy joven, era ideal para la obra de Karina y que la de Alejandro quedaba mucho mejor en la pared donde tengo obra más masculina, son todos varones los que tengo en esa pared.

MB: Aparte de Venus, ¿hay alguna otra estética unificadora?

MI: No, pura sensibilidad. Obviamente siempre estamos hablando de arte contemporáneo, que de alguna manera ya es un sesgo. Con los artistas, cuando trabajo desde un lugar de transacción, hablo de los no-venusinos, en general te ofertan o tuve suerte que me dejaron elegir libremente, porque hay una relación previa. Pero tampoco es que no estoy dispuesta a pagar, a mí me encantaría tener el dinero para poder gastar libremente y poder ir a Benzacar y comprar un Liliana Porter… Pero este juego de relación con el artista me parece interesante, es uno de los que yo elijo como matiz para mi colección.

MB: ¿Hay algo que buscás en la obra?

MI: Que me caliente el corazón. Pasa absolutamente por una cosa emocional. A mí la muestra de Liliana Porter me hace llorar. Tengo la capacidad… no en una inauguración llena de gente, pero lloro, a mí la obra me conmueve de verdad.

MB: Me intriga cómo va a continuar tu colección, porque tiene mucho que ver con tu día a día y lo que hacés. Porque la metodología en la que se va armando tu colección no es tan marcada o lineal, me parece.

MI: No, soy muy desordenada para construir en general, y en mi coleccionismo también. Venus fue una buena línea conductora, no sé si voy a encontrar otra tan tangible, igual Venus es un proyecto que tiene mucha tela por cortar, así que puede seguir por ahí. Hay artistas que ambiciono, el caso de Liliana Porter o un León Ferrari, hay algunos artistas que adoraría tener. Yo soy una coleccionista pobre, una coleccionista laburante. En ese sentido Gustavo Bruzzone me insufló mucho de optimismo y me dio una imagen de posibilidad. Él me dijo: "Yo no soy millonario, compro con mi laburo", y me mostró que se podía tener una colección maravillosa sin ser Costantini o Amalita, que lo económico no es un condicionante.

MB: ¿Tenés obra de artistas de otros países?

MI: No, no tengo nada. Por una cuestión de este contacto tan personal que tengo con los artistas, salvo que haya artistas extranjeros acá o que yo viaje y conozca a alguien, pero como yo no compro en lugares, es decir, no compro en galerías es más difícil. Sólo le compré a Álvaro Castagnino cuando tenía la galería en Filo. De todas formas tengo muy buena relación con los galeristas.

MB: ¿No comprar en galería es parte de tu criterio?

MI: No, básicamente es porque no tengo el dinero. En un futuro, si pudiera comprar sí le compraría a Orly que me parece que tiene unos artistas fantásticos. Me gusta mucho lo que hace Fernando con Elsi del Río, me gusta lo que hace Espacio Ecléctico…

MB: El coleccionar, ¿te da un descanso de tu trabajo?

MI: No, no lo vivo como un descanso, lo veo más como un juego. Pero en realidad yo tengo una relación con mi trabajo también bastante lúdica. Porque mi laburo tiene mucho que ver con la necesidad de la creatividad. Pero si bien yo soy una agencia de prensa, y a esta altura del partido una campaña de prensa en este mercado es casi un *commodity*, justamente el plus o mi ventaja competitiva es la creatividad con la que yo llevo adelante una campaña de prensa. Esto de los repuestos Rivadavia, yo podría mandar gacetillitas de los nuevos repuestos y atenerme a ese tipo de cosas o puedo correr el riesgo de meterme a armar un proyecto como el que estamos armando. Yo corro riesgos, o trato de poner muy en juego la creatividad como una herramienta de competitividad. Aparte, la forma de pago que mucha gente tiene para comprarme un servicio diría que, en mi caso, el coleccionismo está bastante integrado a mi trabajo, está muy interconectado.

MB: Si el artista te puede pagar el trabajo sin obra, ¿vos igual elegirías que te pague con una obra?

MI: Depende mucho del momento económico y de si el artista me gusta o no. Hay veces que he aceptado obra y que he regalado el cuadro porque no me gustó.

MB: O sea que también hay un tema de ayuda al arte en sí mismo.

MI: Sí, en sí mismo.

MB: ¿Tuviste algún otro estímulo para coleccionar?

MI: Hay una anécdota familiar que quizá me pudo haber marcado. Cuando mis viejos se casaron, de hecho este año cumplen 40 años de casados, uno de los regalos que recibieron para su casamiento fue una obra de un artista sanjuanino bastante conocido, Suárez Jofre, que sigue siendo muy conocido. Entonces Suárez Jofre fue acompañándolos, lo tienen aún hoy. Ellos se mudaron no menos de 14 veces, además nosotros somos de San Juan, con lo cual también hubo una mudanza geográfica de una punta del país a la otra, y el cuadro los acompañó siempre. Me pareció bastante interesante, porque si yo hago la auditoría de las cosas que ellos han conservado de sus regalos o de bienes materiales a lo largo de estas décadas tan complicadas de nuestro país, te diría con toda claridad es que tienen ese cuadro. Se perdieron miles de millones de camas, de sillas, de platería, las casas eran más chicas, eran más grandes… pero el cuadro siempre estuvo.

MB: Es como una imagen…

MI: Como una imagen de la casa de mis viejos, y no me resulta un tema menor. De hecho una de las cosas que yo sentí que perdíamos cuando dejábamos San Juan era un vitral que un artista sanjuanino le había hecho a mis viejos, y fue como una pérdida para mí. Pero yo tengo una vida muy vinculada al arte, yo voy a dos o tres inauguraciones por semana, tengo contacto con el mundo del arte, tengo proyectos vinculados, el proyecto del Correo Argentino es un proyecto mío, y ahora estamos con el proyecto de Rivadavia, con lo cual yo trato de alguna manera de que mis clientes visualicen al arte como una herramienta muy tangible, nada lejana, o no necesariamente alejada del marketing. Cuando lo puedo motivar lo hago.

MB: Al margen de que tu colección es para vos y que la disfrutás, ¿hay otras líneas de lectura en tu pensamiento sobre el coleccionar?

MI: Me parece que el que yo tenga cuadros en mi casa le hace muy bien a mi hija. Mi hija es una nena que tiene 4 años y que va a las galerías conmigo desde que es bebé. Recuerdo la primera vez que la llevé a una galería, hay obra de artistas que ya reconoce… Tengo anécdotas simpáticas como en este último arteBA: pasamos por la galería Maman en donde había un Pablo Suárez, una obra del mismo personaje que está en el Malba. Nosotros habíamos ido al Malba hacía unos meses, te estoy hablando de una nena de cuatro años, entonces miramos la obra y ella se quedó parada y le digo: "A este personaje lo conocemos", y me contesta: "Sí mamá, pero se caía de un tren", el que estaba en Maman se cae de una ventana. Ella me dice "hoy vamos a ver cuadros" o "hice una obra". Disfruto mucho de compartirlo. A mí eso me hace feliz, solamente eso. Si yo puedo sembrar en ella esa cosita del enorme disfrute que me genera a mí el arte, el coleccionismo sirve para algo.

Uno se acerca a la obra de arte por cosas que tienen que ver con la vida

Licenciado Aníbal Jozami, coleccionista y empresario. Rector de la Universidad Nacional Tres de Febrero y director de la revista *Archivos del Presente*. Buenos Aires, 13 de Mayo 2005.

Melina Berkenwald: ¿Cómo empezaste a vincularte con el arte y cómo se inició tu colección?

Aníbal Jozami: Podemos decir que siempre tuve contacto con el arte. Desde la casa de mis padres, que si bien no eran coleccionistas tenían algunas alfombras y cuadros interesantes, creo que esas cosas fueron el substrato. Más adelante, durante el colegio secundario, me fui acercando a distintas expresiones artísticas, especialmente al jazz, y también al coleccionismo a través de la filatelia por la numismática, creo que todo eso me hizo desembocar en el coleccionismo de arte. Siempre pensé en el coleccionismo como una cuestión de quienes realmente sienten el arte y como una vocación, no como un divertimento de ricos. Creo que esto es así, y la prueba es que hay grandes colecciones creadas por gente para la cual comprar un cuadro significaba un sacrificio económico enorme.

MB: Sí, son varios los ejemplos.

AJ: El ejemplo más típico es el de la colección Ganz. Hay una anécdota de la señora Ganz, que se pone a llorar cuando compra un cuadro de Picasso -costaba muchísimo menos que ahora-, y el galerista le pregunta "¿por qué está llorando, después de haber comprado una obra tan bella?" Ella responde que por comprar ese cuadro va a pasar otro año sin poder renovar su tapado. Más allá de que cuando este matrimonio murió una parte de esa colección se vendió en 250 millones de dólares, esto demuestra que el coleccionismo es más un vicio, en el buen sentido de la palabra, y una vocación, una forma de sentir el arte. Esto es lo que me llevó a comprar cuadros. Recuerdo que en el año 1974, vivía en Vicente López y por razones políticas me había quedado sin trabajo. Por la tarde estaba dedicado a la militancia política y por la mañana aprovechaba el tiempo y caminaba hasta San Isidro donde siempre miraba la vidriera de una galería que se llamaba El Atelier. Un día, la propietaria -Raquel Silberman- me invitó a entrar. Le dije que no porque no tenía dinero ni trabajo. Dijo que no importaba, que entrara igual. Y un día me ofreció un cuadro, que se lo pagara cuando tuviera trabajo; y en vez de uno me llevé dos. Así empecé. Unos meses más tarde mi situación económica se regularizó y le seguí comprando. Cuento esto para decir que es un error entender al coleccionismo como una inversión económica. Se corresponde primero con un estilo de relación humana, con la forma de vincularse al arte y a quienes lo producen, con el deseo de apropiarse de la obra, lo que tampoco es negativo, porque el coleccionista es, de alguna manera, un artista. El coleccionista tiene de las obras una visión muy diferente a la que puede cualquier otra persona. Walter Benjamin dijo que el coleccionista es un artista que pinta su propia colección y que en ella las obras expresan su valor. Las colecciones rescatan muchas obras que de otra forma caerían en el olvido.

MB: Al comprar tus primero cuadros, ¿eras consciente de querer armar una colección?

AJ: Cuando empecé a comprar estaba en auge toda la obra gráfica, y mi casa estaba llena de serigrafías, litografías, etcétera. Creo que siempre fui consciente de que quería tener una colección, siendo que me gustaba estar rodeado de obras de arte. Desde que compré esos cuadros, continué haciéndolo, en algunas épocas más, en otras menos, en función de determinadas situaciones económicas, pero seguí constantemente.

MB: ¿Cúal es el eje temporal y espacial de la colección? ¿Cómo fue el desarrollo de la colección, desde el 74 hasta hoy?

AJ: La colección es de arte argentino rioplatense, con algunas cosas latinoamericanas y alguna que otra cosa europea. Lo dominante es el arte argentino de comienzos del siglo XX en adelante.
Desde el 74 hasta hoy no diría que haya habido una variación en el gusto o en la forma de apreciar el arte, sí una incorporación de elementos. La forma que fue adquiriendo la actividad artística hizo que reparara en determinadas cosas más que en otras, pero hay una permanencia en mi colección. Mi relación con la obra de Pablo Suárez, por ejemplo, empieza hace más de 20 años, cuando le pedí que hiciera el retrato de mis hijas. Aunque mi visión del arte siempre fue muy ecléctica, no significa que me guste todo, pero sí muchísimas cosas, incluso algunas que pueden parecer contradictorias. Me gusta desde un Berni o un Lacámera muy tradicionales, hasta el *Savon* de Nicola Costantino. Pero no hay disonancia porque trato de establecer una determinada relación con las obras, una relación que se integra de los conceptos en significado y en belleza. El significado se refiere al hecho de sentir que hay un

compromiso -político o de cualquier otro tipo- plasmado en la obra y que para el artista el significado de su obra es importante. La belleza tiene que ver con la resolución estética. Nunca perdí mucho tiempo en cosas que no me llegaran desde el punto de vista estético, aunque el mundo del arte las considerase importantes por tal o cual motivo o porque económicamente fueran valiosas. La obra de arte se termina de conformar, de configurar, en la relación con el espectador, en la forma en que éste la percibe.

MB: ¿En algún momento te asesoraste sobre las compras?

AJ: Siempre compré guiado por mi intuición o por lo que hacía nacer en mí una obra. Cuando me mudé a esta casa trabajamos en conjunto con Laura Batkis para organizar cómo y qué obras colgar y la catalogación.

MB: Con respecto a las obras que son proyectos, videos, arte digital… obra de formatos que de algún modo son más difíciles de coleccionar: ¿te interesan?

AJ: El arte digital me interesa, el video y la fotografía me interesan. De hecho tengo fotografía. Respecto de las obras efímeras, creo que es un tema que hay que discutir. Un artista tiene todo el derecho del mundo a hacer una obra efímera, pero uno también tiene el derecho a preguntarse si esa obra no es incompleta, porque justamente le falta la posibilidad de relacionarse, la interacción permanente con el público. Su carácter de efímera hace que la cantidad de gente que la puede ver sea reducida. Es decir, cuando hablo de la relación que se tiene que establecer entre la obra y la gente estoy, de alguna manera, teniendo en cuenta un cierto concepto de masividad, no en el sentido de multitudes, pero sí de que el arte pueda permanecer y pueda ser visto en diferentes momentos. Es por eso también que cada vez que me piden una obra para exhibirla en un lugar también la he prestado. Nunca me negué a prestar obras.

MB: En la convivencia con la obra, ¿sos de ir y mirar determinado trabajo?

AJ: Soy de sentarme para mirar determinados cuadros. Creo que por eso uno es coleccionista. Si fuera para verlos de tanto en tanto podría ir al museo. La idea es que uno establece una relación con los cuadros, y cada cuadro te hace pensar en distintas cosas. Y también uno se sienta a ver un determinado cuadro o una escultura en función de lo que está pensando en ese momento o del estado de ánimo de ese momento.

MB: ¿Cambiás las obras de lugar, o cada obra tiene como su lugar?

AJ: Uno se encariña con la obra y el lugar en donde está. Más de una vez sentí que descolgar un cuadro o reemplazarlo era algo así como traicionar al autor; a muchos de los cuales conozco o conocí. Pero en esta casa tengo espacio suficiente para cambiar de lugar o incorporar obras sin tanto conflicto. Una parte importante está guardada. Ocurre que para organizar las obras, además de guiarse por criterios de lenguaje artísticos, de manera que pueda "conversar" bien una obra con otra, al mismo tiempo hay que guiarse por criterios decorativos. Porque la casa es el lugar donde uno vive y convive con la obra. El entusiasmo por colgar una obra nueva puede llevar a algunos cambios, porque ves que esa obra combina mejor con aquella otra que está guardada. Estos cambios hacen que se organice un nuevo discurso con las obras.

MB: ¿Cómo es la forma en la que compras la obra?

AJ: Las compras generalmente son en galerías. Tengo un gran respeto y afecto por los artistas y no me gusta discutir con ellos el precio de su obra. Es más fácil que exista el galerista como intermediario.

MB: ¿Sos cliente de varias galerías?

AJ: No hay tantas tampoco. Soy cliente de varias, de Orly, de Daniel Maman, de Palatina, Principium… pero puedo comprar en cualquier otra donde haya algo que me gusta, desde Sonoridad Amarilla o Belleza y Felicidad, hasta Scheinsohn, no tengo exclusividad con nadie.

MB: ¿Te arrepentiste de alguna compra? ¿Vendiste obras?

AJ: Compré muchísimas obras y vendí una y media. Media porque una la compré a medias con un galerista que luego la vendió. En mi caso no sé si el no vender es una virtud o un defecto. Evidentemente, si uno vende y compra, va curando y perfeccionando su colección. Pero eso exige dedicación y -como dije antes- hago varias cosas a la vez y mi tiempo debe repartirse entre el coleccionismo y las otras actividades. Pienso que algún día voy a poder dedicarme solamente al arte. En el fondo, creo que todo coleccionista aspira a ser galerista, para estar la mayor parte del tiempo en contacto con la pintura. Aunque creo que en la mayoría de los casos este deseo no se cumple.

MB: ¿Cómo ves que el valor de la obra está bien puesto? ¿Qué parámetros son los que te dan referencias?

AJ: No tengo un parámetro muy científico, creo que por un lado tiene que ver con la forma en que uno se liga con la obra -he comprado cuadros por una relación de amor a primera vista-, pero fundamentalmente me parece que tiene que haber una cierta lógica. El valor de los artistas contemporáneos tiene que guardar una cierta lógica con el de los artistas más importantes de la historia del arte argentino. No puede prevalecer una simple cuestión de moda… los precios están totalmente desfasados, pero es una cosa general.

MB: En el coleccionar, ¿anexás tu trabajo académico o alguna otra de tus actividades?

¿Te parece que la función de coleccionista es de algún modo también de mecenazgo, una actividad que genera otros roles?

AJ: Algunos coleccionistas de alguna manera también hacen mecenazgo. He comprado obra de artistas muy jóvenes también como una manera de estimular su carrera. He organizado exposiciones a través del Museo de la Universidad, de la fundación Banco Ciudad o de mi fundación donde está reflejado mi gusto como coleccionista. Las exposiciones de alguna manera deben cumplir con los elementos que planteábamos antes. Desde Gambartes, Arte y Política en los 60, Seguí, el grupo Espartaco o Iommi, que está en este momento en la Universidad.

MB: ¿Sentís que tu colección te representa de alguna manera?

AJ: Siento que ese significado que le atribuyo al arte tiene que ver con las obras que tengo, y que todo ese conjunto tiene que ver con lo que soy. Explicar esto es más fácil con algunas obras que con otras cuyo significado puede ser algo muy privado. Pero cuando miro los Berni de Santiago del Estero, descubro que tienen mucho que ver con mi vida: trabajé y estuve mucho en zonas rurales de Santiago del Estero y Tucumán. Entonces, los personajes de Berni tienen que ver conmigo, los siento cercanos. Tanto como las escenas del campo tucumano y del transporte de caña de azúcar de Osorio Luque. La obra de Carpani sobre la CGT de los Argentinos, y en general toda la obra del grupo Espartaco, tiene mucho que ver con mi militancia política, con esa etapa que para mí tiene mucho significado. Otras veces la relación la encuentro meramente a través de la belleza. Puedo sentarme frente a la calma que tienen las barcas en reposo de Quinquela o las escenas de campo de Gramajo, a pensar tranquilo. Uno se acerca a la obra de arte por cosas que tienen que ver con la vida, el trabajo, la historia, las ideas, los sentimientos o las experiencias afectivas. Además, se suma el recuerdo del momento en que uno compró la obra, de las personas con las que estaba, del esfuerzo económico que significó, etc. También eso es una resignificación que uno le da a la obra. Puede que algunos artistas que estoy nombrando no signifiquen mucho para algunos de los lectores de ramona, pero me inquieta mucho cuando escucho a alguna gente ligada al arte contemporáneo para la cual pareciera que el arte empezó hace 15 años. No tienen la más mínima idea del arte de los 60 ó 70, y si nombrás a un artista de 1920, creen que eso es la prehistoria. Hay que entender que el arte argentino de hoy y lo que hacen hoy los artistas más contemporáneos, tiene que ver con toda una historia del arte argentino. Que si ellos existen, son lo que son y tienen la calidad que tienen es porque se han integrado, de alguna manera, a todo un desarrollo del arte argentino. Siempre marco mi discrepancia con quienes creen que lo único que vale son determinadas corrientes del arte contemporáneo de los últimos 20 años.

MB: O sea que te parece que en algunos sectores se está negado eso, o desprestigiado.

AJ: En algunos sectores de lo que podemos llamar contemporaneísmo, se está negando eso o se rescata sólo a determinados artistas, con el criterio de que son vanguardias históricas; y eso no es lo único reivindicable en el arte. También puede ser valioso un artista que quizás no tenga, desde el punto de vista técnico, de soporte, o de lo que sea, una gran originalidad, pero que sin embargo representa un momento de su país, de su mundo, de su historia.

MB: ¿Cómo ves el coleccionismo en el país?

AJ: Habría que hacer un esfuerzo de difusión del arte para que surjan nuevos coleccionistas. Desde el punto de vista del mercado del arte, el gran drama argentino es que hay pocos compradores. Entonces, todo lo que se haga para difundir el arte, para acercar el arte a la mayor cantidad de gente posible, independientemente de las consideraciones estéticas o de que el artista nos guste más o menos, es muy valioso. Hay que popularizar el arte, hay que lograr que en los museos haya colas para entrar, como las que vemos en Europa. Eso es lo que tenemos que hacer.

MB: ¿Por qué te parece que eso falta?

AJ: Hubo mucha gente que creyó y aún cree que el arte tiene que ser exclusivo. Hay que abrirle las puertas del arte a la gente para que pueda entrar sin miedo, hay que sacarle esa característica de críptico que tiene el mundo del arte. La gente en general piensa que el arte es para ricos o para conocedores, y no se anima a entrar a una galería. Eventos como arteBA o como Expotrastiendas son valiosos desde ese punto de vista.

MB: Acerca del arte contemporáneo, rápidamente, ¿qué opinás?

AJ: El arte contemporáneo argentino está teniendo una calidad excepcional y justamente esta calidad no se corresponde con la poca difusión que tienen los artistas argentinos. Esto marca uno de los defectos principales de la acción cultural argentina: no logramos que los artistas tengan el valor, el significado y la importancia en el mundo que deberían tener. Una rápida comparación con México o con Brasil muestra que la poca representatividad que tienen los artistas argentinos en el mundo, a pesar de su calidad, no es algo anecdótico. Es una demostración más de los defectos más básicos de la Argentina como sociedad. Éste es un país al que le faltan muchas cosas, que fundamentalmente no tiene un proyecto claro de futuro, y uno de los tantos aspectos en que se refleja nuestra incompletud como país y la inacción del Estado al no tener un proyecto claro es la falta de representatividad de nuestro arte en el mundo.

No me considero un coleccionista: soy un tipo que eligió vivir rodeado de belleza

Ignacio Liprandi, coleccionista privado. 14 de abril de 2005.

Melina Berkenwald: Empezando por el principio, ¿cómo empezaste a coleccionar?

Ignacio Liprandi: Yo arranqué en mayo del 97, en arteBA. Me había casado unos meses antes, y teníamos, como muchos recién casados, un departamento nuevo, con todo nuevo y con paredes vacías. En ese momento le propongo a mi ex mujer comprar tres o cuatro pinturas para decorar el departamento. Así empecé. Un año más tarde las tres o cuatro pinturas se habían convertido en una treintena.

MB: O sea que tuvo un sentido decorativo.

IL: Absolutamente.

MB: Pero ya te gustaba el arte…

IL: Sí, me gustaba pero jamás había pensado en comprar arte. Me gustaba desde el lugar de ser un tipo que cuando viajaba pasaba por los principales museos de las ciudades a las que iba, por el lado de ser un tipo que había leído algo de historia del arte también, y me había interesado en particular en la vida de algunos pintores. Pero jamás había pensado en la posibilidad de comprar arte y menos que menos de coleccionar.

MB: Y esas primeras obras te contagiaron las ganas de seguir comprando…

IL: En realidad lo que sucedió fue que mi matrimonio no fue un matrimonio feliz y mucha de la adrenalina y de la pasión y de la libido que yo debiera haber volcado en mi matrimonio terminó en el coleccionar.

MB: ¿Cambió la manera de coleccionar del 97 hasta ahora?

IL: No, en realidad hay algo que te tengo que contar previamente. De todo ese primer año, año y medio, compré únicamente pintura y una pintura muy basada en el oficio y la factura. En algún momento del año 98, segunda mitad del 98, me cruzo con Jorge Helft, me cruzo con Mario Herlitzka, y veo que ellos, que venían coleccionando desde hacía rato, coleccionaban cosas muy distintas de las que yo coleccionaba, con lo cual eso me significó por lo menos un primer llamado de atención. Es decir: si gente que tiene gran experiencia en el coleccionismo tiene un perfil de colección tan distinto al mío, es algo que no puedo dejar de advertir y prestar atención. Algún tiempo después Jorge, con mucha generosidad, me invita a la Bienal de San Pablo, que ese año fue una bienal excepcional. Y allí, nuevamente, llego a la Bienal y me doy cuenta de que en realidad lo que tenía en mi casa no tiene nada que ver con lo que en esa Bienal se veía. Entonces hay como un nuevo llamado de atención. A la vuelta de San Pablo, en una conversación con Jorge, él me dice: “por qué no buscas a alguien que te asesore, alguien que te ayude a decodificar el mundo del contemporáneo”. Me pareció una buena idea, le pregunté a quién le pediría asesoramiento y él me sugirió el nombre de Marcelo Pacheco. Me dice: “Marcelo, a mi juicio, es el tipo que más sabe en la Argentina de este tema, si él se engancha con el proyecto dale para adelante”. Felizmente Marcelo se engancha con la propuesta y durante dos años y pico me asesora.

MB: ¿En qué consiste ese asesoramiento?

IL: Nos veíamos dos veces por semana, una vez al mediodía y una vez a la tarde. Al mediodía era una conversación desde un marco teórico: qué había pasado con el arte a lo largo del siglo XX y en particular a partir de la década del 50, en el mundo, y ligándolo también a lo que había estado pasando acá en la Argentina. Y luego, alguna tarde por semana íbamos a muestras o a talleres. Con lo cual, lo que terminaba resultando de todo esto era que nos íbamos cruzando con obra que él me sugería comprar, o con obra que a mí me interesaba y él me decía: “mirá, yo no la compraría…” De todas maneras, poco a poco, y gracias a Marcelo y gracias también a mi esfuerzo por entender y a mis lecturas y demás, empecé a tener una opinión propia, y te aclaro que en ningún caso Marcelo tuvo poder de veto. Es decir, hubo obra que Marcelo desaconsejó y que yo luego compré, pero bueno, la opinión de Marcelo era muy importante.

MB: Me interesa saber en qué se basaban esas aprobaciones o desaprobaciones.

IL: En juzgar el valor plástico de la obra en cuestión. Intercambiábamos opiniones, y él me decía: “mirá, a mí la obra me interesa por tal y tal cosa”. Yo podía coincidir o no con ese argumento y de allí en más surgía una decisión.

MB: ¿Qué discutían? ¿Elementos formales del trabajo, de la contemporaneidad de la obra…?

IL: Sí, todo eso estaba, los aspectos formales de las piezas que considerábamos comprar, desde ya las teníamos presentes, la contemporaneidad por supuesto…

MB: Tu colección es principalmente contemporánea.

IL: Sí, hay digamos algunas piezas históricas, quiero decir de los años 60, y tiene una pieza del 49 de Loza. El grueso de la colección, porque en última instancia las obras del 60 son una

quincena, el grueso son obras de los 80 en adelante, y con un foco muy, muy grande en la producción posterior al año 97, que es cuando yo empiezo con el coleccionismo.

MB: Marcelo te asesoró un par de años. ¿Qué pasó después?

IL: Sí, lo que sucede es que en un momento yo empiezo a viajar a distintas ferias de arte en el mundo. Hasta ese momento, sólo había coleccionado arte argentino, y me viene el replanteo de por qué limitarme al arte argentino y por qué no incorporar algunas piezas latinoamericanas, inicialmente, que me interesaban. Y por supuesto que de lo latinoamericano pasé a lo internacional, o a lo no-latino. Y ahí Marcelo sigue teniendo un marco privilegiado y toda la teoría y demás, pero le faltaba información. Entonces es ahí cuando yo me separo de Marcelo y ya soy responsable de todas mis decisiones.

MB: ¿Qué buscás en la obra?

IL: Es… siempre es amor a primera vista. Va más allá de una búsqueda consciente. Pero de todas maneras cuando ves la colección, y yo lo advierto, hay tres cuatro líneas que están bastante presentes, pero esto nunca fue intencional, se fue dando paulatinamente, por sí solo. Hay una línea que es de arte político, que tiene que ver fundamentalmente con la violencia política en la historia de nuestro país. Hay una segunda línea que tiene que ver con una cosa mucho más lúdica y mucho más hedonista y de la belleza por la belleza misma. Hay una tercera línea que tiene que ver te diría con una sexualidad un poco… perversa o ambigua. Todo convive.

MB: Así que si yo te pregunto por el alma de la colección, ¿tendría que ver con eso?

IL: Es que, de nuevo, un criterio presupone una actividad consciente y racional de cuáles son las pautas. Te decía que un criterio de alguna manera implica la existencia a-priori de ciertas pautas meditadas de adquisición de obra. En mi caso tales pautas, por lo menos a nivel consciente, no existen. Y no me interesa el ejercicio de concientizarlas tampoco. Como te decía, la obra es amor a primera vista. La obra me atrae o no me atrae, y eso es muy rápido.

MB: ¿Dejó de gustarte obra?

IL: Y, toda la del primer año y medio. Alguna la vendí, otra la guardo, alguna la di en parte de pago o canje. En general, la obra posterior al 98, no. Es obra de la que estoy orgulloso y que me gusta tener cerca y con la que me gusta convivir.

MB: ¿Qué cantidad de obras tenés?

IL: ¿Cuántas obras tengo? No tengo la menor idea.

MB: ¿Está catalogada?

IL: No. Te aclaro, y es importante recalcar, que no me considero un coleccionista. No tengo esa actitud compulsiva de coleccionista. Tal vez la haya tenido en un momento, pero claramente no la tengo hoy en día. No tengo esa situación casi patológica del coleccionista: que no sos feliz por lo que compraste sino infeliz por lo que todavía no compraste. Estoy muy feliz con lo que tengo, soy un tipo básicamente feliz… No soy un coleccionista, no me considero un coleccionista. Soy un tipo que eligió, digamos, vivir rodeado de belleza.

MB: A tu parecer, ¿qué significa ser coleccionista?

IL: Desde el momento en que no me considero un coleccionista… Además hay coleccionistas muy distintos. Ahí hay una pregunta previa y es: ¿qué es una colección? ¿Qué es lo que forma una colección? ¿100 piezas son una colección? Tal vez sí, tal vez no. ¿10 piezas son una colección? Si yo tengo una casa y tengo 10 pinturas de distintos movimientos a lo largo del siglo XX, bien elegidas, los movimientos claves a lo largo del siglo XX, los artistas claves y además las piezas son piezas importantes, ésa es una colección. También pueden ser 100 piezas y si no hay mucho criterio detrás de la compra y no están bien expuestas, eso en última instancia es lo que llamaría un rejunte de chucherías, eso no es una colección.

MB: ¿Vos, entonces, no te considerás un coleccionista pero sí considerás que tenés una colección?

IL: A ver, no me considero un coleccionista porque no tengo la actitud del coleccionista, pero entiendo que claramente esto, digamos que desde el momento que conforma un todo homogéneo, es una colección.
En mi caso la homogeneidad tiene que ver con el recorte espacial, donde el grueso de la colección, dos tercios, es arte argentino. Hay un recorte temporal porque el grueso de la colección es posterior a los años 80 y mucha obra del 98 en adelante, y además con cierto anclaje histórico en obras de los 60. Al mismo tiempo están estas tres líneas directrices de las que te hablé.

MB: Aunque no te consideres coleccionista, ¿cuál te parece que es el sentido principal de tu colección o de una colección?

IL: ¿El sentido para quién? ¿Del coleccionista o en sentido social?

MB: Para vos, pero también si abarca un sentido más amplio.

IL: Respecto al sentido para uno mismo, hay un sentido interno. Cada coleccionista le da un sentido a su colección naturalmente, que quiere darle y le surge dar. El sentido social de una colección, hay distintas respuestas de distintas formas. Mirá, la primera es que en países donde lamentablemente los museos, la gran mayoría de los museos y claramente los museos estatales, no están en las condiciones que tienen que estar. No tienen un apoyo del Estado, en términos de tener apoyo de sectores privados. Muchas veces las colecciones privadas lo que cumplen es el rol de resguardar y mantener obra que a lo mejor fuera del marco de la colección correría ciertos avatares, es más complicado. Eso en primer lugar.

MB: O sea que vos sentís que estas cuidando obra.

IL: Sí, de alguna manera. Pero yo claramente no lo hago con esa finalidad.
Pero sí, pensando en que en última instancia muchas veces las piezas están más cuidadas en manos de un coleccionista que en manos del museo. Y ni hablar de los artistas, ¿no? Muchos artistas han tenido obras maravillosas guardadas en galpones juntando polvo. Y luego a nivel cultural, una colección de arte es parte de la cultura de un país.

MB: ¿De qué forma coleccionás? ¿Tenés una metodología o tenés tiempo y vas a mirar obra?

IL: Yo voy prácticamente a todas las muestras que hay en Buenos Aires, voy, miro, y si el precio es razonable lo compro. Veo mucho, talleres muy poco, prefiero ver la obra en galerías…

MB: ¿Cómo es la relación entre el galerista y el coleccionista?

IL: Y, eso depende del galerista que te toque. El galerista debiera ser alguien que asesore al coleccionista, asesore a su cliente. No hay que matar a la gallina de los huevos de oro. Gracias a ese cliente existe el galerista, el artista puede

producir obra y está la posibilidad de generar cultura en el país. Entonces me parece que hay que cuidarlo, y cuidarlo significa claramente no venderle porquerías. Y lamentablemente en Buenos Aires hay muchas galerías que no se toman las cosas con la responsabilidad y con la ética que se la debieran tomar.

MB: ¿Por lo que exponen, por…?

IL: Por todo, por lo que muestran, por lo que luego piden por esas obras…

MB: ¿Tratás de conocer al artista que hizo la obra que adquirís?

IL: A mí no me interesa. Más de una vez, y te diría que muchas veces me ha pasado, la obra es más interesante y es más inteligente que el artista, y en general conocer al artista no me interesa. Me interesa que la obra hable por sí misma más halla del discurso del artista. Porque el discurso puede ser genuino o puede ser fabricado… Pero los conozco a casi todos. Es un medio muy chico y los encuentro en todos lados, nos encontramos en todos lados. Pero si la obra me gusta y el artista me parece digamos un frívolo y me interesa la obra la compro igual, y si el artista es un tipo inteligentísimo y demás y la obra no me gusta no la compro.

MB: ¿En general comprás a través de galerías?

IL: Compro únicamente a través de galería.

MB: ¿Por alguna razón en especial?

IL: Yo creo que el galerista juega un rol en esto y me parece que es importante que siga jugando ese rol, y que si uno saltea o puentea al galerista y compra directamente está perjudicándolo.

MB: Artistas que no tienen galería entonces no acceden a tu colección.

IL: Muy pocos porque en realidad... No, no, me voy a desdecir.

MB: Lo que querés decir es que si el artista tiene galería vos vas a comprar a través de la galería.

IL: Sí. O sea, me ha pasado un par de veces el hecho de comprar obra a artistas antes de que empezaran a mostrar en una galería. Román Vitali es un caso, es uno de los artistas que más me interesan y las dos primeras de sus piezas que compré de él las compré en un *Open Studio* de la Beca Kuitca. Pero luego entró en una galería, y tres piezas que compré luego de él las compré en Benzacar.

MB: ¿Qué te parece el coleccionismo en Argentina?

IL: Y, lamentablemente es muy reducido. Y además… por ahí los argentinos en general somos muy burros, somos muy ignorantes, entonces no es que la gente no compre arte, hay gente que compra arte, pero en muchos casos compra muy mal. Te digo, esto ha sido históricamente así. En el mismo momento en el que en Estados Unidos o en Rusia estaban armando, en Rusia digo previo a la revolución del 17, fantásticas colecciones de Impresionismo, Post Impresionismo, primeras vanguardias históricas, acá estábamos comprando a los hijitos y a los nietecitos de.

MB: ¿Te parece que esa situación está cambiando?

IL: No estoy seguro. Es decir, basta ver el éxito que tiene un Gutiérrez Zaldívar para ver que…

MB: Entonces, cómo hacer para que los coleccionistas acompañen el movimiento real del arte y no caigan en irrelevancias localistas?

IL: Bueno, por un lado el rol del galerista. El galerista debiera, digamos, no venderle su alma al diablo y entender que tiene claramente un rol de asesoramiento y de consejo y una responsabilidad, que es responsable por ese cliente. Del lado del coleccionista, de la misma manera, uno debería intentar hacer las cosas en términos de excelencia.

MB: Formarse en el tema… conocimiento y formación al mismo tiempo. ¿Hay un rol del galerista en lo que vende y en cómo asesora, en el coleccionista en su elección e información, y en el artista en lo que produce?

IL: El artista en última instancia… digamos que si el arte es un medio de expresión, cada uno se expresa libremente como tiene ganas. El tema es que no toda esa producción tiene el mismo valor. Ahí es donde empiezan a tallar los directores de museos, los críticos de arte y los galeristas. No toda la producción artística merece estar colgada en los museos, no toda la producción artística merece ser mostrada en una galería de arte y no toda la producción artística merece ser vendida.

MB: ¿Es posible que el coleccionista compre un proyecto de arte? ¿Que, por ejemplo, comisionen la producción de un trabajo y que hasta por ahí no se quede con la obra?

IL: Eso es más para una institución, o para un coleccionista que a su vez quiere ocupar el rol de mecenas. Digamos que eso de comisionar proyectos o encargar obra efímera o financiar performances lo pueden hacer las instituciones, o de nuevo, algunos coleccionistas que se creen mecenas, que sí, está bien. Lo que pasa es que no es mi esquema. Digamos que al coleccionar yo no perseguí un fin de reemplazara al Estado en las distintas obligaciones que le competen. Entonces si las instituciones en la Argentina no hacen lo que tienen que hacer…

MB: El coleccionar, ¿te inspiró en otras actividades?

IL: Lo que pasa es que uno termina como desarrollando un ojo… el ojo del coleccionismo funciona también a la hora de mirar muebles y de mirar ropa… Respecto al coleccionismo, sí hay algo que agregaría. Uno siempre oye en boca de la gente que compra sus primeras obras decirte: “mirá, yo no soy coleccionista, yo compro lo que me gusta…” Y a mí me parece que uno siempre tiene que comprar lo que le gusta, pero además de comprar lo que le gusta tiene que comprar algo que tenga un valor plástico y luego que si el día de mañana uno se aburre o necesita la plata de vuelta, conserve su valor económico. Me parece que es algo que uno no puede perder de vista. Digo, porque uno muchas veces, yo mismo, mil veces intento ayudar a amigos míos que compran alguna cosa y oigo esta respuesta que a mí me parece totalmente estúpida. Por supuesto que se trata de comprar la obra que te guste, pero que además de gustarte que también sea una obra valiosa, que no compres una chuchería simplemente porque te gusta, y además una obra que si el día de mañana tenés una emergencia, y necesitas la plata de vuelta, valga. No algo que no valga nada.

MB: ¿Dirías que igual hay cierto factor de riesgo en lo que comprás, o no?

IL: Sí, desde el momento que compro arte contemporáneo argentino, lo hay. Pero igual no me importa nada, nunca hice esto para ganar plata ni para generarla.

MB: ¿Cómo cuidás la obra?

IL: Plumero…

MB: Y ya está…

IL: Y ya está.

En una buena colección se sienten los distintos gustos que la fueron formando

Gabriel Pérez-Barreiro, coleccionista privado y curador de la colección de arte latinoamericano del Blanton Museum of Art, University of Texas, Austin. Respuestas enviadas por e-mail el 29 de mayo de 2005.

Melina Berkenwald: ¿Podrías resumir los inicios de la colección de arte latinoamericano del Museo Blanton? ¿Qué la motiva y cómo se desarrolla?

Gabriel Pérez-Barreiro: La colección latinoamericana comienza casi con la fundación del Museo (entonces el University Art Museum) en 1964. Esto se debe al entusiasmo del primer director, Donald Goodall, por al arte latinoamericano, si bien no era su formación ni su especialización. Cuando Goodall se encuentra con la coleccionista neoyorquina Barbara Duncan en el año 66, empieza una amistad que desemboca en la donación por parte de Duncan de unas 300 obras latinoamericanas de su colección. Con ello, la incipiente colección se convierte en una de las más extensas del país. Por otra parte, la Universidad de Texas siempre tuvo un importante enfoque sobre Latinoamérica, y su centro de estudios latinoamericanos data de comienzos del siglo XX. Desde el principio, el empeño de Duncan era formar una colección de estudio y un centro de investigación. Por ello, en 1981 se crea el primer puesto académico para historia del arte latinoamericano, ocupado desde entonces por Jacqueline Barnitz, y en 1991, el primer puesto curatorial para arte latinoamericano, ocupado hasta el 2000 por Mari Carmen Ramírez. A diferencia de la mayor parte de las colecciones latinoamericanas de EEUU, ésta no fue creada para responder a una agenda política, ni para contestar las presiones que surgen por los cambios demográficos en EEUU. Quizás por eso tuvo mejor fortuna que las demás.

MB: ¿Cuál es el alma de esa colección? ¿Hay otros criterios unificadores además del eje espacial o territorial?

GPB: Es difícil caracterizar una colección de más de 1800 obras. Pero por lo general tiene un carácter un tanto accidental, sin tener quizás un criterio muy sofisticado de adquisición por mucho años. Existen, sí, algunos fuertes, como puede ser la colección de gráfica mexicana de los 20 hasta los 40, la Escuela del Sur, la Nueva Figuración argentina, el conceptualismo chileno, y ahora tiene un enfoque un tanto más contemporáneo. Se trata, básicamente, de una colección sobre papel y tela, con pocas obras tridimensiones, y hasta hace muy poco sin video ni nuevas expresiones. Hay países más representados que otros (Argentina, Chile, México), y por supuesto muchas, muchas lagunas.

MB: ¿Cómo es tu relación diaria con la colección?

GPB: Trato de tener una relación muy intensa con ella. Creo que justamente se dejó caer la colección en los 90 mientras se concentraba más en exposiciones temporales (que por supuesto sirvieron a muchos fines). Cuando llegué, hace casi tres años, estábamos (y estamos) en el proceso de construir un nuevo edificio, con lo cual el programa de exposiciones quedó limitado a lecturas de la colección. Por otra parte, estoy a punto de publicar el primer catálogo de la colección que ha sido quizás la tarea más importante de estos años. Se trata de 102 ensayos sobre artistas de la colección, además de seis reflexiones más generales escritas por críticos y curadores (Luis Camnitzer, David Craven, Ticio Escobar, María Gough, Inés Katzenstein y Luis Enrique Perez Oramas) que vinieron a ver la colección entera y “leerla” como colección. Por otra parte, he sido muy agresivo en cuanto a aumentar la colección, sobre todo en lo contemporáneo. De hecho, en los últimos dos años hemos llenado las salas del Museo con dos muestras solamente de nuevas adquisiciones a la colección latinoamericana. Conseguir fondos y apoyo para todo ello es algo que lleva mucho tiempo.

MB: ¿Cómo se sostiene económicamente la colección? ¿Tiene un funcionamiento diferente de otras colecciones institucionales?

GPB: La colección es parte del Museo, con lo cual se maneja de la misma manera. Cada curador puede generar sus propios apoyos, como lo hice con la creación del Blanton Latin American Circle, con lo cual puedo recaudar fondos discrecionales para mi departamento. El Museo tiene cuatro áreas de colección: pintura europea clásica, arte estadounidense moderno y contemporáneo, arte latinoamericano, y gráfica. Somos tres curadores, más un curador adjunto por departamento. Este puesto lo ocupa Cecilia Brunson, curadora chilena, quien también ha trabajado mucho en el crecimiento de la colección. El Museo por lo general recibe

fondos del Estado, de su propio fondo de inversiones, y por lo que recauda al año. Cada categoría es más o menos un tercio del presupuesto anual, que es de unos 3 millones de dólares, aproximadamente.

MB: Como curador, de algún modo, has "heredado" parte de la colección, ya que hay obra que no fue elegida por vos. ¿Hay obra que te parece que fue mal elegida? ¿Por qué puede fallar la elección de un trabajo o artista?

GPB: Es siempre muy riesgoso juzgar de esa manera. Muchas veces nos equivocamos, y me encontré de hecho con muchas obras maravillosas que creo que alguien en el pasado habrá encontrado débiles, y viceversa por supuesto. Creo que allí está uno de los temas de una colección pública; muchas veces el acervo contiene cosas que aunque estén pasadas de moda, o que alguien no sepa exactamente qué son, están para ser descubiertas con el paso del tiempo. Por ejemplo, encontré un grabado tempranísimo de Liliana Porter de 1958 que había sido coleccionada por un tipo con pésimo gusto (hay que ser honesto), no porque fuera un Liliana Porter antiguo, sino porque le encantaba ese tipo de grabado mexicano que hoy en día nos parece terrible. Así a veces hay que agradecer los "errores" de nuestros antecesores.

MB: ¿Cómo es el método del Museo para adquirir obra?

GPB: Al no tener un presupuesto fijo para ello, es difícil tener una plan global como tienen otros museos. Trato por una parte de llenar huecos históricos o de buscar la obra que le da más profundidad a un cierto artista o movimiento. Por otra parte, trato de abrir nuevos campos, como puede ser el arte contemporáneo emergente en general, o, para dar otro ejemplo, la colección de arte paraguayo de los 70 que formé justamente porque me parece que hay zonas y fenómenos que siempre quedan afuera del "boom" o de la moda, y que merecen ser conocidas y estudiadas. En cuanto al cómo, existe un comité de adquisiciones que tiene que aprobar la entrada de obra. En comparación con otros museos, el proceso nuestro de adquisición es bastante libre; se le deja al curador la iniciativa de buscar lo que sea y de encontrar la manera de adquirirla. A pesar de ser una burocracia estatal, podemos comprarle directamente al artista o a cualquier mediador, lo que facilita mucho todo ya que existen artistas muy importantes que no tienen representación en galería. En la mayoría de los casos, con una llamada a la directora del Museo puedo resolver la adquisición de una obra, y esta flexibilidad es muy importante.

MB: ¿Cómo hace el curador de una colección pública para no verse influenciado por su propio gusto o criterio personal? ¿Es posible tener un criterio neutral o el curador da identidad a la colección aunque no quiera?

GPB: Por supuesto que nuestro gusto no hay cómo evitarlo. Incluso en una buena colección, se sienten los distintos gustos que lo fueron formando. Mi gusto no es el de Barbara Duncan, ni el de Mari Carmen Ramírez, y todo ello está bien, todo ayuda a formar un total. Lo que sí quisiera dejar en claro es que uno tiene que poner los intereses de la institución antes que cualquier otro. Existen muchos artistas que son absolutamente de mi gusto, pero si no puedo justificar claramente su rol dentro del Museo, no los adquiero. Incluso mucha gente se sorprende cuando ven las cosas que sí he adquirido, y me lo critican bastante.

MB: Como nos contaste en arteBA, están terminando un nuevo edificio en donde está la colección, pero también has comenzado a reformular su forma de exposición y su enmarcado conceptual. ¿Podrías contarnos un poco sobre esos cambios y qué los ha motivado?

GPB: Básicamente, he tomado la decisión de no auto-segregar la colección latinoamericana sino integrarla a una sola secuencia de arte moderno y contemporáneo en la que ambas colecciones (americana y latinoamericana) se presentan en diálogo. Esto surge de lo que yo veo como un énfasis fantasioso sobre la diferencia del arte latinoamericano, que en su recepción en EEUU inevitablemente se va a traducir a la continuación del ghetto y de lo políticamente correcto. Para mí no existe un lugar que se llama Latinoamérica, sino que las geografías son bien complejas y los diálogos y tensiones durante el siglo XX no se pueden simplificar de esa manera. Lo que tratamos de hacer es negociar y presentar otra posible historia del arte moderno.

MB: Dada tu vasta experiencia en temas culturales, ¿podrías decirnos por qué creés que el arte argentino tiene poca visibilidad? ¿Qué factores internos y externos favorecen esta situación?

GPB: Bueno, creo que son muchas, y no quisiera generalizar. En EEUU hasta hace muy poco por Latinoamérica se entendía México y más nada. En Europa es un poco distinto, pero la atracción de lo exótico también está allá. Los argentinos de repente son demasiado sofisticados para el mercado que busca otro Frida Kahlo u otro Diego Rivera. Pero a eso hay que añadirle factores internos como puede ser la falta de galerías internacionales, colecciones, etc. etc., pero la verdad es que todo eso está cambiando muy, muy rápido y hoy día no creo que haya muchos motivos internos, más allá quizás del monopolio en transporte, la complicación de aduana, y, en mi experiencia, una muy mala gestión cultural diplomática en el exterior.

MB: Hace poco has estado en Buenos aires visitando artistas y galerías con un grupo de coleccionistas. ¿Podrías contarnos cómo fue esa experiencia?

GPB: Fue muy impresionante. Traje un grupo de coleccionistas y patrocinadores, ninguno de ellos con experiencia previa en Latinoamérica. Fui muy selectivo con quiénes invitar. No quería que fuera una visita turística ni social. El

programa que elaboré con Victoria Noorthoorn iba muy enfocado en la escena joven, incluía lugares como Belleza y Felicidad, Sonoridad Amarilla y la Beca Kuitca. Ellos respondieron de maravilla. Para mi enorme satisfacción, miraron todo con mucha atención, fueron educados y atentos con todos, y aprendieron mucho sobre arte argentino. Hasta el punto de que cuando visitábamos colecciones ya sabían quiénes eran casi todos los artistas. Todo ellos compraron cosas, dos se lanzaron a ver cómo hacíamos un programa de residencias en Austin para artistas argentinos, y de paso nos ayudaron a comprar obras de Schirilo y Gumier, además de un Puente espectacular del 66. Creo que ésta es una excelente manera de generar relaciones a largo plazo entre los países. Espero que la Fundación arteBA siga haciendo este programa a futuro, ya que nuestra experiencia fue estupenda desde todos los puntos de vista.

MB: Es una pregunta muy general y amplia, pero ¿podrías contarnos si la situación de las colecciones y del coleccionismo en los Estados Unidos se vio modificada luego del 11 de septiembre?

GPB: El efecto fue inmediato y terrible, sobre todo para los museos en grandes ciudades. En ese momento vivía en Nueva York, y estaba a cargo de la sección de artes visuales de la Americas Society. Nos vimos en una crisis económica espantosa de la cual no salen hasta hoy. El 11 de septiembre del 2001 estaba previsto inaugurar la exposición de arte abstracto del Río de la Plata, y creo que un proyecto así hoy sería imposible. Sin embargo, la economía se recuperó bastante rápido y hoy no se siente tanta diferencia como en esos días. Lo que sí nos molesta bastante es el tema de creciente paranoia en EEUU, sobre todo en los puestos fronterizos. Para nosotros es fundamental que EEUU mantenga una frontera bastante abierta para que podamos traer artistas, curadores, críticos desde Latinoamérica, y cada vez es más difícil hacerlo.

MB: ¿Qué es lo que para vos define una colección? ¿En qué diferenciarías una colección privada de una pública, tomando en cuenta temas de acceso público así como también otros factores?

GPB: Un amigo mío lo definió muy bien: una colección es cuando tienes cuadros en el piso porque no te entran en las paredes. En EEUU casi todas las colecciones privadas se tornan públicas en algún momento, así que lo veo como un continuo. Incluso muchas buenas colecciones son hechas con el apoyo y el *expertise* de los curadores institucionales, con lo cual uno puede ir formando un campo privado desde lo institucional.

MB: El coleccionista norteamericano, ¿tiene un perfil particular?

GPB: Mi experiencia ha sido que son muy generosos, curiosos, y valoran el arte como algo en su vida. Creo que es así en todas partes. Quizás sean distintos en cuanto a su relación son las instituciones públicas, donde muchas veces juegan un rol importante o como *trustees*, financiadores, o como apoyo político. En otros países se distingue mucho más entre el sector privado y el público.

MB: ¿Qué opinás del coleccionismo de arte latinoamericano? ¿Tenés alguna opinión de la situación del coleccionismo en la Argentina?

GPB: El coleccionismo latinoamericano en EEUU y Europa está en vías de una transformación radical por muchos motivos: la creciente globalización del mercado contemporáneo, la profesionalización curatorial, y sobre todo, el surgimiento de alternativas. Durante casi tres décadas, el Blanton era el único museo serio en este campo, hoy día somos muchos: el Museo de Fine Arts Houston, MOMA, el Los Angeles County Museum, Tate Gallery, etc. Además de colecciones particulares con colecciones que cualquier museo envidiaría: la colección Cisneros, Bruce y Diane Halle, Daros, etc. Me impresionó mucho el coleccionismo argentino. Creo que a Costantini hay que hacerle muchos monumentos por haber convertido el coleccionismo en un valor social, tener buena asesoría profesional, y claro, haberlo pasado al público con esa generosidad. Es un buen ejemplo de cómo hacer bien las cosas desde el sector privado para que todos se beneficien. En lo contemporáneo, tengo especial admiración por la colección Bruzzone que está hecha con pasión y compromiso con los artistas.

MB: ¿Te parece que los coleccionistas actuales (tanto privados como de instituciones públicas), están acompañando el desarrollo de trabajos contemporáneos difíciles de guardar, conservar y exhibir, como ser proyectos, trabajos conceptuales, obras efímeras, obra digital, etc.?

GPB: Siempre es difícil, y por lo general este rol se le adjudica a las instituciones públicas especializadas. Pero no creas, llegará el momento en que también estas obras serán deseadas desde lo privado.

MB: ¿Tenés una colección privada? Si es así, ¿tenés una metodología de compra? ¿Cómo es tu relación diaria con tu obra?

GPB: Sí, tengo varias cosas. Casi todas regalos de amigos artistas en las cuales se une la admiración por la obra con el cariño de la relación. En los últimos años, he intentado comprar algunas cositas cuando el presupuesto me llega. Cuando compro trato de hacerlo con un artista que no tiene mercado todavía y siento que este apoyo puede ser importante para animarlo a seguir. Mi gusto personal es muy extraño, y estas obras son como placeres secretos que me alivian de mis responsabilidades curatoriales. Cuando se da el caso, también trato de donar obras a colecciones públicas, cuando creo que vale la pena. Claro que todo esto se hace con transparencia ante la institución, para que no se generen conflictos de interés.

Disfruto del exhibicionismo del arte que me gusta

Entrevista a Charles Saatchi. Este es un extracto de la entrevista hecha por el *Art Newspaper*, traducida para ramona por Andrés Pacheco, cuya versión completa se puede leer en www.saatchi-gallery.co.uk (lo recomendamos).

Preguntas de los lectores de The Art Newspaper

Art Newspaper: Lo han descrito como un "súper-coleccionista" y como "el corredor de arte (*art dealer*) más exitoso de nuestra época". Al observar los últimos 20 años, ¿cómo podría definir sus actividades?

Charles Saatchi: ¿A quién le importa cómo me definen? Los coleccionistas de arte son bastante insignificantes en el contexto amplio de las cosas. Lo que importa y lo que sobrevive es el arte.
Compro el arte que me gusta. Lo compro para mostrarlo en exhibiciones. Después, si tengo ganas, lo vendo y compro más. Del modo en que lo hago hace 30 años, creo que la mayoría de las personas del mundo del arte ya lo comprende. No significa que cambio de opinión acerca del arte que finalmente vendo. Significa simplemente que no quiero acaparar todo para siempre.

AN: ¿Qué busca al comprar una obra de arte?

CS: No conozco ninguna regla.

AN: ¿Recibe consejos cuando compra arte? ¿De quién?

CS: Nadie puede aconsejarte después de un tiempo como coleccionista. Si no disfrutás de tus propias decisiones, nunca llegarás demasiado lejos como coleccionista. Pero esto no ha detenido al ejército cada vez mayor de asesores de arte que construyen colecciones "de inversión" para sus clientes.

AN: ¿Cómo decide qué y cuándo vender?

CS: No hay una lógica o un patrón en el que confíe. No me aferro de manera romántica a lo que podría haber sido. Si me hubiera quedado con todas las obras que he comprado, me sentiría como Kane en Xanadú rodeado de su botín. Me resulta suficiente saber que tuve y mostré muchas obras maestras de la era moderna.

AN: ¿Cree en la filantropía? ¿Cree que las personas ricas y exitosas tienen una responsabilidad ante la sociedad?

CS: Siempre habrá ricos entre nosotros.

AN: ¿Por qué decidió abrir una galería al público? ¿Sintió que era un deber público o hubo motivos más prácticos?

CS: Disfruto del exhibicionismo del arte que me gusta.

AN: ¿Alguna vez se enamoró de la obra de un artista que hace arte imposible de vender, como por ejemplo un artista escénico o alguien que hace instalaciones públicas a gran escala?

CS: Muchas obras ambiciosas de artistas jóvenes terminan en la basura después de la inauguración en almacenes. Por lo tanto, la gran vitrina de vidrio de un artista desconocido con una cabeza de vaca en descomposición cubierta de larvas y enjambres de moscas puede ser prácticamente imposible de vender. Hasta que el artista se convierte en una estrella. A partir de ese momento, puede vender todo lo que toque.
Pero de manera general, la respuesta es que solamente es posible comprar arte de instalación como la sala de aceite de Richard Wilson [Saatchi la compró en 1990] si uno tiene un espacio para exhibirlo. Siempre me maravilló Dia por hacer posible tantos trabajos de terreno (*land art*) y tantas instalaciones para sitios específicos; esto es una excepción, aquí sobrevive la importancia del coleccionista.
En resumen, algunas veces hay que comprar arte que no tiene valor para nadie más que uno, porque a uno le gusta y uno cree en él. El coleccionista que más he admirado, el Conde Panza Di Biumo, encargaba grandes instalaciones de Carl Andre, Donald Judd y Dan Flavin cuando solamente les interesaban a otros pocos excéntricos.

AN: ¿Por qué no asiste a sus propias inauguraciones?

CS: No voy a las inauguraciones de los demás, por lo tanto les dedico la misma atención a las mías.

AN: Las preocupaciones de un centro ejecutivo de publicidad por la novedad, la inmediatez del impacto y la relevancia para el mercado meta. Muchas personas dirían que estas características han definido su colección. Las preocupaciones del centro de un coleccionista serio por la calidad, la capacidad de trascender temporalmente, las grandes aptitudes y la importancia histórica. ¿Hasta qué punto piensa que estos criterios en apariencia divergentes están en conflicto?

CS: La teoría del "publicista" es muy tentadora, muy popular entre los comentaristas. Pero el elitismo de los que piensan que el interés por

el arte es propiedad de los espíritus elevados con sensibilidad especial siempre resulta adecuado. Nos libre y guarde de que las personas del “comercio” ingresen al portal sagrado de los estetas.
Me gustó trabajar en publicidad, pero no creo que mi gusto por el arte, siendo como es, haya sido formado completamente por los anuncios televisivos. Y no siento ningún conflicto por disfrutar un día con un Mantegna, otro día con un Carl Andre y al día siguiente con la obra llamativa de un estudiante.

AN: ¿La pintura, es mejor inversión que los tiburones en formol? El tiburón de Hirst ahora luce mucho más marchito que antes, pero una tela de Peter Doig lucirá muy bien dentro de 10 años y será mucho más fácil de restaurar.

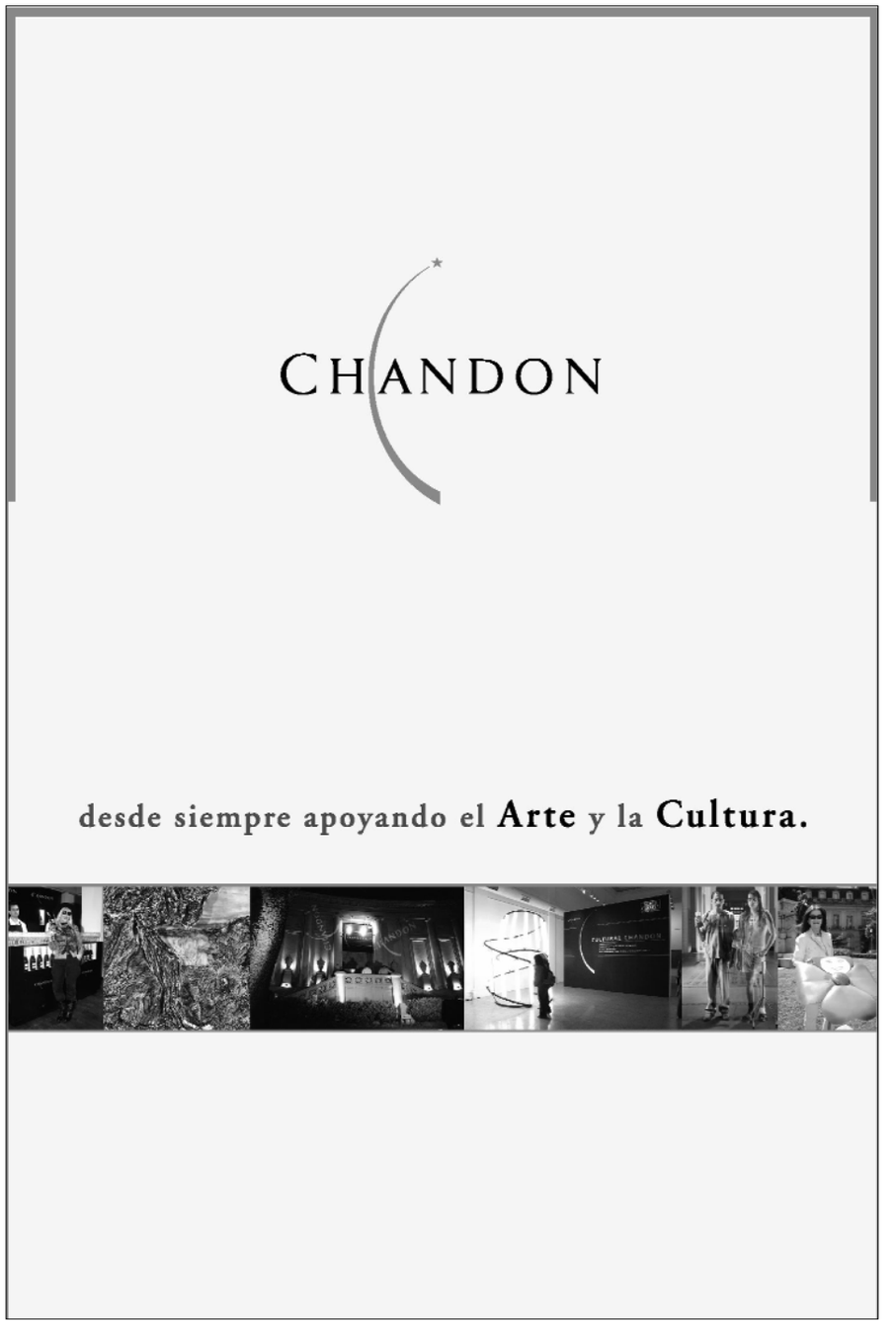
CS: No hay reglas para las inversiones. Los tiburones pueden ser buena inversión. La mierda de artista puede ser buena inversión. Los óleos sobre tela pueden ser buenas inversiones. Hay un escuadrón de conservadores para resguardar lo que cualquier artista decida que es arte.

AN: ¿Cómo evaluaría el desempeño de Tate como museo de arte contemporáneo?

CS: Evidentemente, Tate Modern es un estupendo regalo para Gran Bretaña y Nicholas Serota [Director de Tate Modern] es mi héroe por haberlo logrado de manera tan genial. Me gustan algunas muestras en Tate, pero muchas producen desilusión.
Los curadores deberían salir más y ver más estudios y muestras independientes. Es evidente que no tienen una ambición cultural de aventura. Y respecto a que convoquen curadores externos para seleccionar obras en la Feria de arte de Frieze para la colección de Tate...
No es suficiente con descansar en la última instalación del Turbine Hall (entrada de la Tate Modern) y en el Turner Prize para generar interés. Lamentablemente, la Tate parece estar lejos de la comunidad de los jóvenes artistas británicos. Debería haber reflejado la energía y la diversidad del arte británico de los últimos 15 años en las muestras y en la política de coleccionismo. Es sorprendente que los museos de Europa y de los Estados Unidos estén mucho más interesados en examinar los logros artísticos recientes de Gran Bretaña.

AN: ¿Por qué los museos extranjeros tienen mejores colecciones de arte británico que Tate?

CS: Porque los curadores de Tate no sabían qué tenían delante a principios de la década de los noventa, cuando el presupuesto más magro podía comprar grandes obras. Pero no soy mejor que ellos. Todo el tiempo me sorprendo con arte que dejé de lado o sencillamente ignoré.



Me interesa generar una escenografía de vida

Ingeniero Gabriel Werthein, coleccionista privado, Buenos Aires, 17 de Noviembre de 2005.

Melina Berkenwald: ¿Cómo empezaste a coleccionar?

Gabriel Werthein: Diría que tuvo que ver con dos puntos de encuentro fuertes con el arte. Mi relación con Ruth en el año 81 y la participación en las reuniones que Ruth organizaba en su casa, con Pablo Suárez, Marcia Schvartz, Tato Benedit. Y a su vez el contacto que fui teniendo con los artistas y con todo el mundo del arte. En parte por eso es que nunca me consideré un coleccionista sino que siempre me consideré un miembro más de la cofradía del medio artístico. Además tuve una relación muy intensa con el grupo que en ese momento participaba de reuniones con Rafael Bueno. Estaban Rafael Bueno, Prior, Guillermo Kuitca, Majo Okner, Luis Pereira, Bissolino, Coco de Larrañaga, Adriana Rosemberg, Renato Rita y muchísimos más. Y reuniones con Martín Reyna, Garófalo, y otros... Era un hervidero, un encuentro intelectual en la época del proceso que de alguna manera nos permitía seguir existiendo. Entonces en esa relación intensa surgió una profunda pasión, un profundo amor mío por el arte.

MB: ¿Cómo se conocieron con Ruth?

GW: Porque Ariel Benzacar y yo éramos compañeros de facultad y nos hicimos amigos. Esa convivencia en la casa de Ariel, que en ese momento era la galería de Ruth en Talcahuano, evidentemente es algo que marcó mi vida, porque a medida que pasó el tiempo, mi tiempo en relación al arte fue incrementándose mucho.

MB: Y desde esas reuniones y amistades fuiste comenzando a comprar obra.

GW: Mi actividad como coleccionista estuvo más vinculada a mi deseo de ser parte de un mundo de artistas y de interacción con ese medio que de pensar en que iba a coleccionar arte. A la vez sí iba comprando las obras de artistas que me interesaban y relacionándome con ellos. Quizás por eso mi colección no tuvo una línea determinada, ni está formada por piezas que tienen que estar, sino que básicamente está conformada por aquellos artistas que me interesan de manera personal. Eso hace que me resulte muy difícil descolgar las obras y mucho más difícil venderlas.

MB: Entonces por lo general no cambiás las obras de lugar.

GW: Recién en los últimos dos años empecé a incursionar en el cambio y el desprendimiento. He vendido algunas obras, pero básicamente eran obras que de golpe sentía que tenían que circular. Yo creo mucho en el tema de la circulación de la obra. Como coleccionista me importa mucho motivar y ser parte, y dar lugar a los artistas que van apareciendo. Pero la única forma de que eso suceda es teniendo más lugar mi casa, más lugar que no tengo, entonces los voy corriendo de lugar.

MB: Pero, ¿son obras de las que te desprendés o que vendés?

GW: Me desprendí de algunas pocas obras, pero no vendo, no me interesa. Las tengo guardadas en un depósito. Pero me costó mucho guardarlas. Durante un tiempo tuve una oficina donde guardé obras, y ahora estoy pensando en armar quizás en un espacio fabril, un lugar donde pueda colgar todas las obras y disfrutar de ellas. Ésta no es la única forma de coleccionismo, ésta es mí manera de coleccionar, mi manera de relacionarme con el mundo que es exterior e interior; me interesa generar una escenografía de vida. El otro día vino Patricia Rizzo y me dijo “la verdad es que me encanta venir a tu casa porque veo cosas que no están colgadas por moda”. No está colgado lo que hay que tener, está colgado lo que a mí me interesa. Algunas cosas sí, casualmente, son de artistas consagrados, pero el cuadro de Guillermo Kuitca lo elegí en Ruth Benzacar cuando él era un artista desconocido. O un cuadro de Pablo Siquier, que el otro día me decía: “de verdad, me encanta que hayas comprado esa obra en un momento en que nadie la miraba”. O la primera plastilina de Mondongo, me enorgullece decir que soy el primero que les compró obra por intermedio de Florencia Braga.

MB: Hay una relación con la obra que va más allá de tu gusto por ella y de su compra.

GW: Sí, porque yo sé que establezco una relación de interés con los artistas. Pero no creo que sea solamente porque yo les interese económicamente, sino porque existe una valoración contenida en la obra de ellos, no desde un lugar de figurita, sino desde un lugar y un mundo en donde lo que me cierra es la obra de ellos. Y para mí eso es muy importante. Desde el punto de vista económico yo no compro obra para ver qué pasa en el tiempo, pero la realidad me dice que el tiempo me dio la razón.

MB: ¿Qué opinás del asesoramiento a los coleccionistas?

GW: Se podría decir que al coleccionar uno también se va asesorando, pero yo me he guiado fundamentalmente por mi propio corazón. Me parece bien que haya asesores y gente que pueda guiarte en el tema. Porque hay gente a la que le interesa entrar en este mundo y no saben cómo o no tienen confianza. Y aunque algunos se acercan desde el lado de la inversión, luego van descubriendo la pasión del coleccionismo. Para dar el ejemplo opuesto, me imagino que Jorge Helft y Marión, que apoyaron a tantos artistas durante muchas épocas y en muchos momentos, lo hicieron pero por pasión, su negocio estaba en otro lado. Y por supuesto su colección con el tiempo tomó un peso específico, y un valor de imagen y económico substancial.

MB: ¿Cómo ves el coleccionismo hoy en Argentina?

GW: El coleccionismo en Argentina es limitado, aunque creo que crece, no con las dimensiones que tendría que tener porque todavía es muy pequeño, pero está avanzando. No podría decir que hay más coleccionistas pero sí que hay más gente que compra arte, que no es lo mismo. Una cosa es un cliente de una galería que

le compra un cuadro por año, otra cosa es un tipo que le compra diez obras por año. Como te decía, hay mucha gente a la que le interesa participar en el mundo del arte. Pero algunos no saben cómo o tienen desconfianza en las galerías, por desconocimiento suyo o porque hay casos en los que sí falta profesionalidad. Entonces a lo mejor compran obras en arteBA o en remates porque les resultan lugares como más transparentes. También creo que el mercado del arte no ha crecido tanto como ha crecido la producción, por eso pienso que no hay suficiente cantidad de galerías, aunque pareciera lo contrario.

MB: Volviendo a tu colección, ¿en qué años se fue conformando?

GW: Te diría que mi obra es básicamente desde los 80 hasta ahora. Pero igualmente hay diálogos entre artistas de otra generación, como pueden ser Berni o Lozza. Por ejemplo, creo que Nahuel Vecino y Marcia Schvartz tienen puntos en común. Creo que las obras tienen que dialogar entre ellas, es lo que a mí más me apasiona. Y siento que cuando compro una obra me llevo un pedazo de la humanidad, de la creatividad o del conflicto de esa persona que la hizo.

MB: Un momento de tiempo.

GW: Un momento de tiempo del artista. Por ejemplo, ahora Roberto (Jacoby) me va a ayudar a elegir una parte de la instalación de Leo (Estol) y de Diego (Bianchi). Es como un punto de la misma experiencia. Porque creo que a veces no te alcanza la obra, es que también me importa ese tiempo del artista, ese pedazo de explosión, esa historia que creó.

MB: A pesar de que la compra es en función de la relación con los artistas y de obra que te conmueve, ¿ves alguna línea en común con la que podrías unir toda tu colección?

GW: Sí, hay un elemento común en mi obra y es que de algún modo es “pintura”. Hasta la fotografía que yo colecciono es como pintura. Tengo una mirada pictórica. Otro aspecto importante es que creo que en la obra que compro hay emoción, y un hilo que tiene que ver con alguna cosa jugada de parte de los artistas.

MB: ¿Cómo pensás el tema del acceso de los otros a tu colección?

GW: No es algo que me interese. Yo digo que coleccionar arte, a diferencia de comprarse un buen auto, no es para mostrárselo a los demás. Sí es para compartirla con mis amigos y con la gente que viene a mi casa.

MB: Son otras motivaciones para coleccionar.

GW: Sí, definitivamente. Si bien la colección es para mí, me interesa que haya gente que venga y que se emocione y que quizás comience a coleccionar.

MB: ¿Cómo se empezó a dar tu interacción, no con los artistas, sino con otros coleccionistas?

GW: Mi interacción con los coleccionistas empezó hace algunos años en un momento en que nos juntábamos a almorzar. Éramos cuatro o cinco, y nos encontrábamos en inauguraciones y comíamos en algunos lugares juntos. Entonces empezamos a conversar y a pensar en cómo podríamos hacer para generar un espacio de exhibición de obras privadas y que nos sirviera como espacio de reflexión. Ese proyecto se diluyó porque no logramos convalidarlo y hacerlo.

MB: Sería un lugar donde los coleccionistas mostrarían sus colecciones, organizarían muestras…

GW: No, era un lugar donde cada uno iba a poder tener su colección. Como el caso de Juan Vergez, que abrió en una fábrica un espacio de colección propia donde invita a quien quiere. Nuestra idea era armar un lugar común en el que a la vez cada uno tuviera un espacio propio. Y de ahí podía surgir una cantidad de proyectos interesantes.

MB: Y no se concretó…

GW: No, pero sirvió como una forma de relacionarnos, y algunos de nosotros seguimos vinculados y aparecieron otros coleccionistas… Creo de todas formas que aún no hay un espacio de reflexión del coleccionismo tan fuerte como debería haber. Hablo de un espacio donde nos juntemos con responsabilidad y apoyemos proyectos. Me gustaría ver a más coleccionistas y a gente relacionada con el arte trabajando más junta, en una dirección, y logrando efectos mucho mayores de los que hemos logrado. Es decir, yo creo que si hubiésemos trabajado más que intensamente, con toda la fuerza para lograr una mejor ley de mecenazgo, una mejor ley de impuestos, el coleccionismo más relacionado con el Fondo Nacional de las Artes, como lo estuvo a través de Amalita Fortabat a quien lamentablemente dilapidaron pero que hizo un trabajo extraordinario. Creo que los coleccionistas que vivimos en un país con tantas dificultades deberíamos tomar una actitud más asociativa.

MB: ¿Existen o existieron redes entre coleccionistas de Capital y del interior?

GW: Yo lo desconozco, porque no tengo contacto con coleccionistas del interior. Los argentinos somos muy individualistas, lo que genera que haya un montón de proyectos individuales, pero yo creo en la fuerza de la reunión.

MB: ¿Qué pasa con los coleccionistas del exterior?

GW: Vienen curadores y algunos coleccionistas, pero tiene más que ver con invitaciones y con eventos. Estamos muy lejos de lograr que, por ejemplo, un coleccionista de Estados Unidos venga a ver una muestra de un artista determinado. Además, tenemos que entender que los coleccionistas no compran la obra argentina en Argentina. Cuando nosotros vamos a Brasil a la Bienal de San Pablo, vemos galerías brasileñas con artistas alemanes, artistas venezolanos. Los coleccionistas que viajan a la Bienal de San Pablo compran de pronto obra de un artista alemán en una galería de Brasil. Hace falta internacionalizar el medio para lograr que los coleccionistas viajen y vengan.

MB: Y llevar a los artistas argentinos a exterior también, ¿no?

GW: Claro. Internacionalizar el medio significa que haya artistas argentinos afuera de Argentina y que haya artistas internacionales en la Argentina. En ese sentido, una galería que está

haciendo un muy buen trabajo es Daniel Abate. Otra forma de que nos miren desde el mundo tiene que ver con esta idea de armar residencias internacionales como la que estás organizando vos con otros artistas. O el intercambio de muestras que Florencia Braga organizó con la galería DPM de Ecuador, con la idea de armar una grilla de galerías latinoamericanas.

MB: Volviendo a tu colección particular, ¿cómo es el tema de los precios? ¿Es un tema más problemático?

GW: No creo que ése sea un problema, porque el precio es un tema de oferta y demanda. Un tema muy importante es la existencia de un mercado que de pronto no existe. ¿Qué convalida que hoy me compre una obra y a los cinco años la pueda vender? A mucha gente que quiere coleccionar obras le interesa saber que no está gastando, que está invirtiendo. Porque la gente lamentablemente no tiene la misma mirada respecto al arte que tiene respecto a un auto: se compran un auto, envejece, a los cinco años vale un 30 por ciento del valor, pero en cambio al arte la gente le pide mucho más. Es increíble, pero es así.

MB: Pero para el coleccionista que está buscando una inversión, o que le importa más ese tema, ¿te parece que tiende a ir a un tipo de obra más tradicional?

GW: No necesariamente. Pienso que la obra que multiplica más su precio es la obra que se inicia. Es más fácil que una obra que hoy comprás en 400 ó 500 dólares valga 4 mil o que comprás en 1500 valga 5 mil, a que una obra de un artista que hoy te comprás en 50 mil valga 150 mil. Hay dos o tres maneras de mirar esto. Una cosa es el arte como reserva de valor. ¿Qué significa? La gente en Argentina tiene pánico a la inflación, y sobre todo hoy en el mundo hay muchísimo miedo al dinero. Esto ha hecho que por comprar obras como reserva de valor las obras hayan subido exorbitantemente, porque la obra no es un producto ilimitado. En Argentina la gente compra otras cosas como reserva de valor, o si lo hacen compran artistas más tradicionales porque consideran que mal que mal en un remate esa obra va a valer. Entonces, para que al arte contemporáneo, o más contemporáneo, se lo mire como reserva de valor, hacen falta dos cosas. Hace falta un mercado transparente, para lo cual harían falta seguramente una casa de subastas de arte contemporáneo sólida y una serie de elementos que realmente la Argentina hoy no tiene. Y haría falta hacer más estudios de la revalorización de la obra de determinados artistas en los últimos 20 años. Hay muchos trabajos hechos, yo he accedido a mucha información que me ha acercado Claudio Golonbek, pero faltan más estudios sobre arte latinoamericano de los últimos 30 años. De todas maneras, yo creo que de ninguna manera el placer de coleccionar lo que te gusta se contrapone a la inversión si sabes elegir una dirección estética determinada.

MB: ¿Cómo ves las galerías de hoy?

GW: Creo que hay galerías que están haciendo un esfuerzo muy importante, están construyendo su edificio todavía con un enorme esfuerzo personal, y tienen un lugar cada vez más importante dentro del espacio del medio del arte. Florencia Braga Menéndez, Horacio Dabbah, Alberto Sendrós, Daniel Abate, Fernanda Laguna, los chicos de Sonoridad Amarilla, Zavaleta Lab, El Borde... Lo que falta es que esas galerías puedan juntas conseguir un dinero para participar de ferias. Porque no todas tienen artistas de peso, porque para poder financiar ferias que cuestan fortunas tienen que tener artistas de 15 mil ó 20 mil dólares, que en Argentina hay muy pocos.

MB: ¿Te referís a que un grupo de galerías podrían participar como conjunto?

GW: No, me refiero por dar un ejemplo a que podrían conseguir plata para tener espacios en la parte emergente de ARCO, y lograr en conjunto que ARCO les reduzca el precio. Y que el resto de la plata, para traslado de obra y para gastos locales, se pueda financiar en su gran mayoría con otros apoyos públicos y privados. Hace falta un proyecto, un plan estratégico como hace falta también en el país. Por eso creo que este proyecto de Florencia Braga junto con otras galerías latinoamericanas, o esta idea que ella tiene de armar una asociación de galerías jóvenes, tiende a eso.

MB: ¿Galerías jóvenes de acá o de Latinoamérica?

GW: De acá. Sí, se están encontrando para hacer una asociación de galerías que pueda realmente ir a pedirle a una aerolínea que les pague los pasajes, que les lleve las obras, a alguien que financie la hotelería, trabajar entre todos. Y es parte de eso que hablábamos de la internacionalización del medio: que haya galerías exponiendo afuera, que expongan sus artistas, que no vayan una vez, que puedan ir 10 años. Ruth Benzacar fue pionera en acercar nuestro arte a otros países, con distintas incursiones en Estados Unidos, y principalmente participando en la Feria de ARCO en España desde hace 14 años y en forma continua. Quiero decir que participó de la Feria incluso en los peores momentos de su vida. No dejó de ir aunque tuviese que pedir prestado. Y ahora Orly Benzacar sigue esa línea de compromiso con el arte del país, por ejemplo, al llevar la galería a la Feria de Bassel en Miami. O sea, hace falta, y lo digo con todas las letras, hace falta “compromiso”, y en un punto, el compromiso puede implicar endeudamiento para poder financiar artistas. Hace falta entender eso.

MB: Contame cómo ves el futuro con respecto a estos temas.

GW: Mi mirada hacia el futuro, como coleccionista, tiene que ver con que cada vez trato de ser un mayor activador de los artistas que surgen -para no poner el título de emergentes, que es un título horrible, como decir que se ahogaron o que están sumergidos-.Es gente que está trabajando seriamente; están haciendo proyectos interesantes. Trato de estar lo más cerca posible y de apoyarlos, comprándoles obra fundamentalmente. Incluso hay artistas a quienes no les compro obra pero les armo nexos con galerías. O sea, en un punto me interesa estar en la activación del arte. Creo y quiero realmente lograr aunar los esfuerzos de varios coleccionistas argentinos que tengan ganas de hacer cosas en común y de apoyar espacios activadores.

¿Qué es coleccionar? ¿Cuál es el perfil del coleccionista? ¿Por qué y para qué?

Apuntes sobre el coleccionismo

Mario H. Gradowczyk

Introducción

Cuando se discute el destino de la cultura argentina dentro de un mundo globalizado, la existencia del coleccionismo como medio apto para alcanzar objetivos de conservación, recuperación y difusión de ese patrimonio no puede menos que ser reconocida. Particularmente en el caso de las artes visuales, donde el aporte del Estado nacional y los Estados provinciales para ampliar sus colecciones y mejorar sus instalaciones es escaso. Salvo en casos puntuales, solo cuentan con fondos para cubrir gastos corrientes; subsisten, muchas veces, gracias al aporte de las asociaciones de amigos.

No se debiera insistir aquí en que la difusión de la pujante “industria” cultural argentina podría ser un elemento atractivo para el turismo, que se sume a las potencialidades de nuestros paisajes y de nuestras ciudades. Si los gobernantes, conscientes de estas necesidades, realizaran acciones consensuadas y sostenidas en tal sentido, quizá llegue el día en que buena parte del coleccionismo privado actual esté dispuesto a transponer el muro opaco que lo separa de las instituciones oficiales.

Para hablar sobre el coleccionismo, en mirada retrospectiva, se impone el planteo de las siguientes preguntas: ¿Qué es coleccionar? ¿Cuál es el perfil del coleccionista? ¿Por qué y para qué? Las respuestas podrían ser útiles para definir lo que se supone debiera ser el papel del coleccionismo en las artes visuales, y su contribución para la consolidación del imaginario cultural del país en un mundo globalizado.

¿Qué es coleccionar?

Es poner en práctica un deseo individual que liga al sujeto, coleccionista, con el objeto, práctica que cruza por campos históricos, económicos sociales y culturales, entre lugares y tiempos diferentes. Su objetivo es un invariante: agrupar bajo un mismo techo un conjunto de objetos o artefactos. Pero no se trata de elementos aislados, disjuntos, por el contrario, el coleccionista trata de articular su colección mediante una acumulación de objetos ligados por propiedades afines que establecen sus propias narrativas. En otros términos, se trata de construir, o mejor dicho, reconstruir series de elementos que están ligados por una o varias características comunes que permitan ese agrupamiento. Por ejemplo, están quienes coleccionan las primeras ediciones de un escritor, grabados de Picasso, botellas de cerveza, cajas de fósforos, libros sobre el asesinato de John F. Kennedy, mariposas, la obra de Policastro, carteles, *memorabilia*. En definitiva, el coleccionismo se ocupa, en lo posible, de acumular, mediante adquisiciones u otro procedimiento de recolección o de intercambio, una serie de objetos que poseen atributos comunes, que son fijados por el coleccionista. Se podría decir que estos objetos forman parte de una clase, de un conjunto. Y la consistencia de una colección está determinada por la manera en que se ha constituido y organizado ese conjunto.

Cada coleccionista delimita un campo propio, el que solo en contadas veces admite una clausura, esto es, la agrupación de todos los objetos que existen, pertenecientes a la clase elegida, bajo un mismo techo. Generalmente se trata de una proposición a largo plazo. También la secuencia temporal que indica las diversas fechas en que los objetos se han incorporado permite definir aspectos claves de una colección. Es precisamente el cruce entre el coleccionista, el objeto, el lugar del encuentro y el tiempo en que esto ocurre, lo que permite establecer una narrativa de cada colección.

A la voluntad del coleccionista de navegar por una constelación de objetos, se opone su angustia por no poder completar la serie soñada, o sea proceder a su clausura. En este espacio virtual conviven las realidades (la presencia de los objetos ya incorporados a la colección) y las ensoñaciones y angustias del coleccionista (la ausencia de los objetos que aún no están). Como señala Roger Cardinal, en algunos casos, las tensiones

existenciales que vive el coleccionista no solo derivan de su propia supervivencia, sino de las que derivan de su coleccionismo (1).
Es sabido que muchos coleccionistas trabajan en silencio, y solo en determinadas ocasiones comparten sus hallazgos, sin revelar sus fuentes. Discreción que es reemplazada por la difusión actual que utiliza otro tipo de coleccionista: el coleccionista mediático, que utiliza sus adquisiciones como manifestación de *status* y poderío, un remedo de los grandes mecenas del Renacimiento, y del que buena parte de los medios se hace eco. Pero cuidado, hay que tener en cuenta que algunos, en lugar de coleccionar con algún sentido, acumulan objetos que ofrecen poco o ningún placer a quienes los conservan y son solo "inversiones" a futuro.
Quizá habría que agregar que el coleccionista transforma un espacio imaginario de contemplación, aquel que vincula al observador con el objeto -espacio que por su misma estructura es móvil y virtual ya que se desplaza con el observador (2)- en un espacio real. Este espacio es el sitio donde el coleccionista reúne los objetos que atesora. La creación del Malba, el mayor museo privado sobre arte latinoamericano, es un magnífico ejemplo de cómo abrir una colección privada al público, iniciativa que conlleva actividades culturales que exceden y complementan los propósitos iniciales.

¿Cuál es el perfil del coleccionista?

El coleccionista de todos los tiempos se debate entre su deseo de lograr la perfección, efectuar una operación de clausura sobre los objetos que colecciona, para en todo caso pasar a coleccionar una nueva serie, y la ansiedad que plantea la imposibilidad de alcanzar esa clausura tan deseada. La Bruyère relata el caso de un coleccionista de grabados del artista francés Jaques Callot, a quien solo le faltaba uno para completar su colección. No se trataba de una obra significativa, más bien de una pieza mediocre, que poco agregaba al admirable conjunto amasado tras veinte años de búsqueda. Qué cruel y penosa le resultaba esa imposibilidad, de modo que, desesperanzado, abandonó su búsqueda (3).
Este tipo de frustraciones son comunes, y en ocasiones fuente de tensiones psíquicas. Es que las colecciones nunca se terminan; cuando el ímpetu del coleccionista decae -o si se le acaban los medios para continuar- la colección se muere, como lo definía Sigmund Freud, poseedor de una colección de más de 3.000 piezas de las civilizaciones egipcias, chinas, griegas y romanas. Su colección poseía un carácter no sistemático, un interés más histórico que estético, como lo muestra la manera en que sus objetos estaban acumulados sobre su escritorio y en vitrinas, según lo indica J. J. Spector (4) , y que Freud conservaba en sus habitaciones de trabajo.
Walter Benjamin utiliza el caso de Eduard Fuchs, coleccionista alemán del arte de la caricatura, del arte erótico y el de costumbres, para analizar el papel del coleccionismo y su relación con el materialismo histórico y la historia del arte. Habría que agregar que la extensa colección de Fuchs fue confiscada por los nazis en 1933 y parcialmente destruída (5). El filósofo y ensayista alemán sugiere que el papel del coleccionista no es solo el de acumular, sino el de restituir a la obra su sentido histórico como devenir, analizar las causas de su éxito o de su fracaso y las fuerzas que lo ocasionan, para que la obra de arte se torne más transparente.
Al investigar en forma intensiva dentro de ese conjunto que ha seleccionado por estética, el azar, o posibilidades económicas, el coleccionista descubre cruces e intensidades que, en muchos casos, han pasado inadvertidos, particularmente cuando apunta a objetos que, en la época en que se realizaron, no habían sido apreciados. Esta labor anticipatoria es un elemento insustituible para recrear y revitalizar eventos que sucedieron y no fueron registrados en su momento, puesto que, de no ser por la labor del coleccionista, se producirían vacíos imposibles de llenar. En este sentido, el coleccionista juega el papel de arqueólogo, al dar serialidad y continuidad a objetos dispersos, dentro de una narrativa. Pero no siempre se parte de una idea fija, la propia narrativa que exhalan los objetos reunidos los convierte en una secuencia cuyos elementos, aparentemente aislados, presenta esa serialidad que define a una colección.
Quizá ninguno como Daumier para ilustrar en sus series de litografías las múltiples formas en que el coleccionista impulsa su pasión, esa voluntad alquímica de transformación. Creo que el adjetivo alquímico, con el que Benjamin califica a Fuchs (6), señala justamente la capacidad transformadora del coleccionista para interpretar y dotar de valor a una obra casi incomprendida, en este caso, se trataba de otorgar significado artístico a toda una categoría de obras que, como los álbumes de Daumier, no recibía entonces mayor consideración en los museos de su país.
Evidencia de la acción del coleccionismo es la valoración monetaria que han tenido colecciones significativas en este mundo globalizado, producto de una demanda que no cesa, activada por el incremento significativo

1) Roger Cardinal, "The case of Kurt Schwitters", publicado en *The Cultures of Collecting*, Editado por J. Elsner y R. Cardinal, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1994, p. 70.

2) M. H. Gradowczyk, Los salones nacionales y las vanguardias (1924-1943) PARTE III, revista ramona, a publicarse.

3) Jean Baudrillard, tomado de *The Cultures of Collecting*, op. cit., p. 9. existe una edición en español:, J. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI editores.

4) John Forrester, " 'Mille e tre' : Freud and Collecting", publicado en *The Cultures of Collecting*, op. cit., p. 229.

5) El resto de su colección fue vendida en Suiza junto a las obras de artistas "degenerados" requisadas por el gobierno alemán de colecciones privadas y de museos estatales.

6) Walter Benjamin, "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", tomado de *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 134.

de la disponibilidad de fondos que caracteriza a la alta burguesía en la economía mundial, hábilmente aprovechada por las tareas de marketing realizadas por las casas de subasta con presencia internacional. Los ejemplos son muchos, por ejemplo, está el caso de la venta de la colección de la familia Ganz, importantísimos coleccionistas de Picasso, y en vena más especializada, el extensísimo archivo y colección sobre el surrealismo acumulado por André Breton, que el gobierno francés, inexplicablemente, permitió su dispersión.

No habría que dejar de subrayar el papel del coleccionista devenido historiador, donde Fuchs ocupa un lugar significativo por los extensos tratados que publicó sobre temas tan diversos como ser: la historia de las costumbres, la historia del arte erótico, la historia de la caricatura y sus textos sobre Daumier y Gavarni, trayectoria ensayística que se completa con su libro sobre la cerámica funeraria china (7).

7) Ibidem, p. 95.

También existe la figura del marchante de arte-coleccionista. Él es quien advierte la importancia de una clase determinada de objetos no muy preciados y dedica su esfuerzo en armar una colección para luego de ponerla en valor, es decir investigar el tema, exhibirla y presentarla al mercado para su venta. En este medio es conocido el caso de un marchante centro-europeo que acumuló pinturas y esculturas de los artistas concretos y perceptistas argentinos y de los artístas Madí, las expuso en diversas oportunidades, encargó y publicó libros y las mostró en ferias internacionales. Esta tarea permitió un mejor conocimiento y difusión internacional del significativo movimiento modernista rioplatense que, de otra manera, habría quedado relegado a pocos especialistas y a una pareja de coleccionistas locales advertidos. Finalmente, el marchante procedió a su venta. Hoy sus obras se encuentran en importantes colecciones de arte latinoamericano y en instituciones de prestigio. Un esfuerzo de interpretación y reinterpretación de la historia que produjo, en este caso, justificados beneficios económicos tanto al comerciante visionario como a los artistas involucrados.

El coleccionista también cumple un papel destacado como guardián de la historia, de esas historias íntimas, casi secretas, que acumula, ordena, le da forma y deviene en un ayudante eficaz para redefinir historias. Quizá el caso del escritor judío Max Brod, amigo y depositario de los papeles y manuscritos de Franz Kafka sea uno de los ejemplos más emblemáticos, ya que, contrariando la voluntad póstuma del escritor, publicó sus textos inéditos, como ser *El proceso* y *América*. Existen otros ejemplos más cercanos, como el caso de Esteban Lisa, pionero de la abstracción, cuyos herederos escrupulosamente conservaron una producción que se mantuvo oculta por muchas décadas.

Por qué y para qué se colecciona

Las motivaciones son diversas. Desde una perspectiva marxista, el coleccionar arte ha sido un elemento vicario utilizado por las clases dominantes para ejercer su poderío. Durante la Edad Media, donde la iglesia ejerce un poder omnímodo, la elaboración de los objetos artísticos está mayormente dedicada a enriquecer los lugares de culto. A partir del Renacimiento, al tiempo que la iglesia amplía a límites casi insospechados ese desarrollo, surge un arte laico, destinado al consumo de las clases gobernantes y de la alta burguesía. Y no es casualidad que los mayores coleccionistas se encuentren entre la realeza y nobleza de aquellos países europeos que acumularon grandes riquezas entre los siglos XV y XVIII.

Durante la Ilustración, Adam Smith ya plantea el problema que representaba el significado de la rareza y lo costoso en aquellos objetos cuya apreciación no estaba “destinada al prudente y al sabio, pero si al rico y poderoso, al orgulloso y al vanidoso”. Es que los ricos y poderosos no pueden admitir en sus jardines un ornamento que pueda ser poseído por la gente más humilde, concluye Smith. Este sentimiento de exclusividad que caracteriza el comportamiento de la aristocracia inglesa, sería luego reemplazado, más de un siglo más tarde, por una relación más venal que domina la escena norteamericana, según lo describe Thorstein Veblen. En su libro, *Teoría de la clase ociosa* (1899), este teórico social sostiene que basta que el objeto sea costoso para que sea aceptado como canon de belleza.

La manera de combinar la posesión de bienes suntuosos con el ocio que caracteriza a la alta sociedad decimonónica norteamericana, tema central para Veblen, adquiere un significado diverso a principios del Siglo XX. Con el surgimiento del capitalismo moderno como sistema social, político y económico, el sector más ilustrado de la burguesía de los países industriales avanzados percibe que los productos elaborados por las vanguardias artísticas poseen un valor simbólico significativo, ya que portan los gérmenes de la sociedad moderna en pleno avance, habida cuenta que las vanguardias del siglo XX, en la mayoría de los casos, habían dejado de lado las reivindicaciones sociales sostenidas por un sector

de la intelectualidad decimonónica, o sea son políticamente inofensivos. En consecuencia, ese sector de la burguesía bregaría no solo por sostener los avances científicos, tecnológicos e industriales -motores del capitalismo moderno-, sino también por su apoyo a esta nueva estética. Ya no basta con poseer obras de arte valiosas que concitan admiración (y provocan la emulación y la competencia), ahora la posesión, goce y ostentación de bienes artísticos modernistas convierte al sector más ilustrado de la burguesía que los adquieren en una nueva elite cultural. Por otra parte, en la medida que nuevos sectores pugnen por ingresar a ella genera una mayor demanda de esos productos; todo esto produce una reacción en cadena que favorece al sector más advertido, ya que surgen nuevos actores que desean emularlos y competir en el mercado por estos objetos, ahora devenidos “objetos de culto”.

Ennoblecido con los atributos de las vanguardias, el grupo pionero se instituye en un guardián del modernismo para afirmar su poderío y diferenciar sus modalidades de consumo de bienes intelectuales de la establecida por los regímenes aristocráticos, así como los adoptados por aquel sector de la nueva burguesía ascendente que se había propuesto adoptar usos y costumbres de una nobleza europea en plena decadencia. Esta idea de la “emulación” podría resultar peligrosa ya que, en algunos casos, reduce la problemática del coleccionista a la de un mero “seguidor” de estéticas establecidas por otros, particularmente cuando se incursiona por las arenas movedizas sobre la que se sustenta buena parte del coleccionismo del arte contemporáneo.

En visión retrospectiva, cuando aún se debatía el problema de la función política del arte de vanguardia como medio efectivo de acción revolucionaria, se deben señalar las diferencias que existen entre las artes visuales respecto de otras manifestaciones, como es el caso de la literatura, donde los costos necesarios para la edición y difusión del material impreso son sustancialmente menores que los que corresponden a las obras de arte. El artista plástico, como el músico, está ligado al consumidor por ese delgado “hilo de oro” del que hablara Clement Greenberg y que, por su misma naturaleza, sólo podría ser “trefilado” por el poder del Estado y los dineros de la burguesía. La fuerte inserción del arte mexicano en los Estados Unidos, particularmente en la década del 30, no solo responde a un interés genuino por parte del coleccionismo de este país, sino a una estrategia que intentaba “seducir” a los muralistas. Esto explica, por ejemplo, la comanda dada por los Rockefeller a Diego Rivera para la ejecución de un mural en su emblemático complejo edilicio de Manhattan, que como se sabe, fue finalmente destruido. La colección de arte latinoamericano del MoMA, comenzada durante la Segunda Guerra Mundial, también formaría parte de esa estrategia de seducción con claros objetivos geopolíticos, la que culminaría con el plan Camelot (infiltración de la CIA en sectores universitarios latinoamericanos), en plena guerra fría.

Este planteo que le otorga al coleccionismo un profundo sentimiento de clase está basado en una concepción dogmática marxista en boga hasta hace pocas décadas, pero sin un apoyo historiográfico que la sustente. Imaginar al coleccionismo sólo como herramienta de dominación y de voluntad de poder del capitalismo es un argumento demasiado simplista. Hay que tener en cuenta que existen coleccionistas que no disponen de chequeras abultadas, para quienes coleccionar arte no resulta ser un privilegio de clase. A modo de anécdota, se cuenta el caso de un coleccionista neoyorkino de la obra de Jackson Pollock, persona de recursos medios, quien invariablemente se desplazaba en subterráneo para ahorrar y poder incrementar su colección. También se podría citar el caso de un destacado miembro del foro judicial local que ha amasado una extraordinaria colección del arte contemporáneo argentino sin disponer, para ello, de cuantiosos medios.

Debiera decirse que el planteo original de Marx sobre la producción intelectual escapa del esquema analizado, tan desencarnado como simplista. En el “Manifiesto Comunista” se explica que la producción intelectual generada por la burguesía es un bien tangible, un patrimonio de cada nación que necesariamente conforma el patrimonio universal. Y es en torno del reconocimiento que este patrimonio cultural resulta ser un medio apto para la elevación social y cultural del pueblo, donde se debiera situar al coleccionismo, particularmente en países donde solo la acción privada ayuda a la formación de los artistas y su difusión, tanto local como internacional.

Desde este ángulo más íntimo, a través de las complejas motivaciones psíquicas que lo rigen, el coleccionista propone un relato, resuelve un rompecabezas, cuenta una historia olvidada, y sus propuestas, a veces, modifican la historia. Baudrillard intenta dar una motivación psicoanalítica a la pasión por coleccionar. Según su análisis, el coleccionismo actúa de manera invariable en sentido opuesto a la actividad sexual genital, aunque no debiera ser considerado como un puro y simple sustituto de

esa actividad sino como una actividad regresiva (anal) con fuertes rasgos narcisistas y fetichistas, que se manifiesta en patrones de conducta tales como acumulación, ordenamiento, retención agresiva, y así sucesivamente. La actividad de coleccionar posee un carácter fálico y en consecuencia la mujer, de acuerdo a esta definición, no podría llegar a coleccionar. Pero existen tantos ejemplos de mujeres coleccionistas que ese planteo tan esquemático, realizado hace varias décadas, requiere una revisión desapasionada.

La museóloga inglesa Susan Pearce intenta ordenar esta discusión y plantea que existen, por lo menos, 16 motivaciones diferentes que explican el porqué se colecciona, pero esta lista admite otras variantes y combinaciones posibles. Señalo, por ejemplo, como una suerte de taxonomía borgiana, el propio placer personal, la gloria, lo estético, juego sexual, competencia, extravagancia, compulsión, riesgo, fantasía, prestigio, narcisismo, ambición, dominación, gratificación sensual, pasión, alcanzar la inmortalidad, deseo, nostalgia, sentido comunitario, fanatismo, reafirmación del yo, perfeccionismo, enumeración que cubre múltiples campos y trazan un complejo mapa de las motivaciones que conducen al coleccionismo.

El coleccionismo, en suma, es un vehículo donde un individuo pone en práctica la necesidad que tiene por reunirse con sus objetos preciados y que ordenarlos en series. Es un campo lleno de objetos, pero también de huecos y vacíos. En vena humorística, se podría plantear como metáfora que toda la vida está signada por la necesidad de acumular objetos para finalmente librarnos de ellos, o ellos de nosotros. El coleccionista transforma esa metáfora dándole sentido a esa acumulación, es decir, la orienta según diferentes coordenadas y alineaciones diversas, cumpliendo así un papel en la historia de la cultura.

(El presente texto fue publicado en la revista *Archivos del Presente*, año 9, número 35. Al texto original el autor ha agregado notas con referencias bibliográficas. Agradecemos al Licenciado Aníbal Jozami y a dicha publicación por autorizar la reproducción de este trabajo.)

Tus amigas te recuerdan siempre. Cuando llega la ramona que les regalaste.	Se encierra en la alcoba y lee ramona.

Del 29 de marzo al 6 de mayo

arte
contemporáneo
argentino

ERNESTO BALLESTEROS

nuevo**espacio**

VALENTINA LIERNUR

FABIO KACERO
(la muestra del año)

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

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

Economía del arte

La economía del arte: nuevos aportes al desarrollo del mercado. Claudio Golonbek es economista (UBA), especializado en finanzas y autor del libro *Guía para invertir en el mercado de arte contemporáneo argentino*.

Claudio Golonbek

a) Introducción

El desarrollo de la "Economía del Arte" (*Economics of the Arts*), como extensión de los postulados del análisis económico aplicado a temas específicos que tradicionalmente sólo eran evaluados por disciplinas del campo estético, tiene hoy una creciente incidencia en las decisiones y movimientos del mercado mundial de arte. Su inclusión en los más recientes debates relacionados con el explosivo desarrollo del mercado ocurrido en los últimos años tiene como antecedente académico fundacional un texto del economista norteamericano William J. Baumol (1922) realizado en 1985 como ponencia al encuentro anual de la American Economic Association. El trabajo, que en español podría traducirse como *Valor no natural: o la inversión en arte como un juego de dados* (1), intentó proveer una explicación de las variaciones en los precios del arte. Si bien en su momento las conclusiones del artículo resultaron poco alentadoras, dado que el autor no pudo encontrar un patrón razonable que explique -con base en la teoría económica- la evolución de los precios, sentó en las propias limitaciones de ser un primer trabajo exploratorio las ideas para el posterior debate. (2)

Cabe destacar que el interés sociológico por el tema tiene una más larga data donde la aproximación partió de los denominados "estudios culturales". El primer trabajo que hace referencia específica al consumo de arte fue presentado por el visionario economista norteamericano de origen noruego, Thorstein B. Veblen (1857-1929) (3) en su libro *Teoría de la clase ociosa*.

Otro hito importante es el exhaustivo trabajo *The Economics of Taste* del historiador inglés Gerald Reitlinger (1900-1978) que fuera publicado en tres volúmenes entre 1961 y 1970. La importancia del mismo -además de su propio desarrollo conceptual- reside en el hecho de que la serie de precios de pinturas de 200 años que presenta dicho trabajo fue la base empírica para el análisis realizado por Baumol. (4)

Asimismo, dos décadas antes Baumol ya había escrito en conjunto con William G. Bowen el trabajo *Performing Arts: The Economic Dilemma* (5), considerado también como el proto antecedente más directo del tema.

b) La conceptualización de Baumol (1985)

La principal conclusión a la que llegó Baumol (desarrollada desde el punto de vista de un economista de formación clásica) fue que la inversión en arte es un proceso que debería observarse como un fenómeno característico de un mercado *no-clásico*. En consecuencia, los resultados positivos en términos de inversión tienden a ser fundamentalmente producto de un proceso estocástico donde existe una fuerte incidencia del componente azar, o es una cuestión reservada a quienes estén muy informados sobre el tema. ¿Cómo es un mercado que no cumple con los postulados clásicos de: i) bienes homogéneos, ii) transparencia en la información y iii) atomización de oferentes y demandantes? Es un mercado donde cada bien transado es *único*. Por lo tanto: i) los bienes en cuestión no tienen sustitutos perfectos (Mondrian no reemplaza a Hopper y viceversa), ii) los agentes participantes en una operación rara vez saben lo mismo y iii) la negociación tiende a relacionar de manera polar un *monopolio* (un sólo vendedor) y un *monopsonio* (un sólo comprador). Bajo esta perspectiva, estamos en presencia de un mercado *no eficiente* en el sentido teórico del término. Esto quiere decir que no existen *precios de equilibrio*, en consecuencia los precios no son los principales organizadores y asignadores de las decisiones de los agentes económicos participantes. Así, el mercado presenta un comportamiento imperfecto, porque sistemáticamente existen situaciones de desequilibrio entre oferta y demanda.

c) 2000/2001: La crisis financiera mundial, un catalizador del debate

Durante cerca de 15 años existió una errática pero constante producción sobre el tema. Los tópicos más revisados eran: I) la rentabilidad del arte, estudiada tanto con la metodología de "series de ventas repetidas" o de regresores hedónicos (6), II) la baja correlación del negocio del arte respecto de la variación de los precios de otras inversiones y III) el arte como un bien que nos protege de la inflación. La comprobación estadística de estos tres temas sentó una importante base analítica que maduró en condiciones propicias (7). Así, la literatura sobre el tema presenta un significativo avance a partir de 2001. Una indudable relación casuística puede encontrarse en desarrollo de una crisis financiera generalizada que afectó mundialmente a la mayoría de los activos financieros operados en el mercado (bonos, acciones, depósitos a plazo). Este contexto permite entender mejor por qué se ha potenciado tanto el

1) *Unnatural Value: or Art Investment as Floating Crap Game*, American Economic Review Nº 76 (1986).

2) "Concluding Comment. (...) Of course, none of this implies that people should desist from the ownership of art works, It may well represent a very rational choice for those who derive a high rate of return in the form of aesthetic pleasure." ("Comentario de Conclusión. (…) De hecho, nada de esto implica que la gente deba dejar de tener obras de arte. Bien puede representar una muy buena opción racional para aquellos que reciben un alto retorno bajo la forma de placer estético").

3) *The Theory of the Leisure Class: an economic study of institutions*, Mac Millan Company (1899)

4) *The Economics of Taste: Vol 1. The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960*, Barrie & Rockliff, London (1961).

5) *Performing Arts: The Economic Dilemma*. Twentieth Century Fund (1966).

6) Este procedimiento econométrico relaciona las variables precio y calidad, el texto liminar al tema fue realizado por el economista Zvi Griliches en 1961 con el paper *Hedonic Price Indexes for Automóviles: An Econometric Análisis of Quality Change*.

7) Los trabajos más destacados del período son: Bruno S. Frey & Werner W. Pommerehne, *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts*, Basil Blackwell (1989); William D. Grampp, *Pricing the Priceless: Art, Artists and Economics*, Basic Books (1989); Nathalie Buelens & Victor Ginsburgh, *Revisiting Baumol's Art in-*

estudio del tema a partir de 2001. La incertidumbre sobre el valor de los activos en el mundo fue generando un mayor espacio para la inversión en nuevos rubros anteriormente considerados riesgosos o complejos de evaluar. Las nuevas condiciones indican que la idea de tener activos "tradicionalmente" considerados seguros entró en crisis (8). Un nuevo salto en las investigaciones sobre el tema ocurre a partir de la difusión de un artículo realizado por los economistas Jiangping Mei & Michael Moses. Sin duda, el planteo del trabajo tuvo impacto dinamizador sobre el mercado de arte. El trabajo está basado en una serie estadística de ventas repetidas (*repeated sales*) (9) de obras de arte, serie que además les permitió estimar un índice de precios que abarca el período 1875-2000. La información obtenida revela -entre otras cuestiones- que el índice de precios de arte supera en rendimiento a los denominados activos de *renta fija* (principalmente los bonos). La realidad es que el artículo ayudó a convalidar "académicamente" algo que ya estaba ocurriendo en la realidad y que era la creciente tendencia de un segmento de inversores a comprar reserva de valor por medio de la adquisición de importantes obras de arte. Además, en el trabajo se marca conceptualmente el inmenso potencial de arbitraje que existe a favor del arte contemporáneo, tendencia que cada vez adquiere mayor fuerza (10).
El crecimiento del mercado de arte durante un contexto de crisis financiera ya tenía un importante antecedente. El boom de los precios de las obras de arte ocurrido entre 1988 y 1990 fue una suerte de intuición adaptativa de cierto segmento de inversores que con una estrategia altamente especulativa apostaron al arte después del crack bursátil de octubre de 1987 en Estados Unidos (11).

d) El desarrollo del mercado de arte en los últimos años
Tomando como ejemplo paradigmático de las nuevas tendencias el caso de Londres en la actualidad, vemos que la fuerza del mercado se presenta por momentos como arrolladora. En octubre del 2004, la revista *The Economist* ya señalaba que las ventas primarias medidas sólo en galerías (sin contar el mercado secundario) alcanzaban los u$d 900 millones, comentando además que 10 años atrás, esos valores eran casi nulos (12). El escenario de demanda creciente, en particular en los segmentos de arte moderno y contemporáneo, trajo en agosto de 2004 el record histórico para una obra de arte como fue el caso de *Muchacho con Pipa* (1906) de Pablo Picasso. Por esta obra se pagó el máximo precio de u$d 104.5 millones (precio de la oferta u$d 93 M + comisión: U$d 11.5 M). El año 2005 también fue sustancioso en ventas récord en subastas y nuevos máximos de precio alcanzados por importantes artistas.

e) La producción académica más reciente: David Galenson
Dentro del activo debate que se desarrolla en la actualidad, se puede mencionar un participante destacado como es el caso del economista David Galenson. Su producción anual es muy prolífica, sólo en el 2005 publicó seis nuevos *papers* sobre el tema (13). Su metodología se sustenta en la confianza natural de los economistas formados en conceptos más modernos como expectativas racionales (*rational expectations*) convencido -ahora sí- de que los precios de mercado (los de las subastas en tanto información pública) son buenos estimadores del valor intrínseco de una obra de arte (14) y que además nos proveen de importante información sobre tendencias, gustos y criterios del mercado.
Galenson, asimismo, trabaja en paralelo en la compilación estadística que proveen los libros de historia del arte, entendidos éstos como fuente calificada respecto de la componente estética del valor, información que asimismo también es pública. Su último trabajo de 2005 fue *The Greatest Artists of the Twentieth Century*, en el cual recopila información pública ahora provista por 40 especialistas en arte, dictaminando que la punta de la pirámide artística del siglo XX se compone en el siguiente ranking: 1º) Pablo Picasso (español), 2º) Henri Matisse (francés), 3º) Marcel Duchamp (francés), 4º) Piet Mondrian (holandés) y 5º) Georges Braque (francés), marcando el predominio de medio siglo de Paris como centro mundial del arte.
La lista se completa con: Pollock, Malevich, Warhol, Kandinsky, Johns, Brancusi, Rauschenberg, Oldenburg, de Kooning y Rothko (15). Los siguientes *top 10* expresan un mayor sesgo "norteamericano" (con tres artistas aún vivos) y dan cuenta del fundamental peso de Nueva York en la historia del arte durante la segunda parte del siglo XX.

f) ¿Qué pasa en Argentina con la Economía del Arte?
El estado de desarrollo de la disciplina en Argentina es bajo, aunque comienza a haber un interesante proceso de expansión del mercado de arte que indica su potencial. En la actualidad, resulta sumamente comple-

vestment as floating crap game, European Economic Review Nº 37 (1993); William N. Goetzmann, *Accounting for taste: Art and the Financial Markets over Three Centuries*, The American Economic Review (1993); Bruno S. Frey & Reiner Eichenberger, *On the rate of return in the art market: Survey and evaluation*, European Economic Review Nº 39 (1995); Victor Ginsburgh & Pierre-Michel Menger, *Economics of the Arts*, North Holland (1996); David Galenson, *The Careers of Modern Artists: Evidence from Auctions of Contemporary Paintings* NBER, (1997); Wolfang Wilke, *Investing in Art - the Art of Investing*, Dresdner Bank (2000) y Luisa Ann Rubino, *Art as an Asset Class* (2001).

8) El 10 de marzo de 2000 el Índice bursátil Nasdaq había alcanzado su record histórico con un valor de 5.133. El 14 de abril del mismo año, ese valor había caído en 35% y algunos meses después la baja ya alcanzaba al 50%. Quienes mantuvieron su decisión de no vender, el día 10 de octubre del 2002 habían perdido el 78% del capital invertido.

9) El trabajo de Mei & Moses registra 4.896 datos, mientras que el trabajo de Baumol sólo había llegado a 640 casos. La serie de M&M está compuesta en 47% por *Old Masters*, 35% por *Impresionistas* y 18% por *American*.

10) *Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces* (2001).

11) En la jornada del 19 de octubre de 1987 el índice Dow Jones cayó 22.6%.

12) Britain / Contemporary art, *Philistines flabbergasted*, October 16th.

13) I) *The Greatest Artists of the Twentieth Century* Dic.; II) *Do the Young British Artists Rule (or: Has London Stolen the Idea*

jo realizar trabajos empíricos para dar cuenta del caso local de acuerdo a la metodología hoy en uso y poner en una escala de mayor democracia informativa el por qué de los valores del mercado (16). Esto es así porque es un mercado que aún presenta un insuficiente nivel de desarrollo. Esta afirmación está sostenida en los siguientes criterios que resultan básicos para poder considerar que los precios del mercado son la real expresión de las tendencias de inversión y estética que cada vez corren más juntas. Para el caso argentino es fundamental destacar: a) el mercado de subastas excepcionalmente ofrece piezas de alta calidad que resulten claros *landmarks*, b) existe un registro de apenas 130 obras de artistas argentinos que superaron los u$d 100.000 en subasta (17), c) ninguna obra del arte argentino ha superado el valor de mercado u$d 1.000.000, d) no se ha desarrollado aún el mercado secundario de arte contemporáneo.

g) A manera de síntesis

Los temas de la "economía del arte" apuntan a darle a la inversión en arte el *status* de una inversión no sólo rentable, sino incluso prudente. Para llegar a este estado, el debate académico realizó un largo recorrido, mientras que la última crisis financiera internacional contribuyó a validar en la práctica que el arte es una posible y recomendable inversión para integrar un portafolio financiero diversificado, existiendo herramientas analíticas que permiten acotar el riesgo. Consecuentemente, el arte como síntesis entre un bien de consumo durable y un activo financiero tiene cada vez más adeptos.

of Postmodern Art from New York?): Evidence from the Auction Market. Oct.; III) *Who Are the Greatest Living Artists? The View from the Auction Market* Oct.; *IV) The Methods and Careers of Leading American Painters in the late Nineteenth Century.* Ago.; *V) Toward Abstraction: Ranking European Painters of the Early Twentieth Century*. Ago.; *VI) Anticipating Artistic Success (or, How to Beat the Art Market): Lessons from History.* Feb.

14) El precio suele resultar entonces una mezcla ponderada de diversos componentes: a) el rol del artista en la historia del arte, b) período representativo y edad en que realizó esa obra, c) tema, d) estilo, e) medio y soporte, f) la moda.

15) De los 100 cuadros más caros de la historia (por encima de u$d 14.5 millones, 22 corresponden a Picasso, 11 a Cézanne (S.19), 11 a Monet (S.19), 9 a Van Gogh (S.19), 6 a Renoir (S.19), 4 a Modigliani (S.19), 3 a Klimt y 3 a Matisse.

16) En una línea de investigación que sale de los mercados de USA y Europa se encuentra el trabajo de Sebastián Edward *The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates of Return* (2004).

17) El primer caso registrado que superó los u$s 100.000 ocurrió en 1980 con la compra de *Quinteto* de Emilio Pettoruti en Sotheby's (1980) en u$d 209.000.

PROA
FUNDACION

AV. PEDRO DE MENDOZA 1929
Y CAMINITO, LA BOCA
TE 4303 0909

A partir de abril se presentan las
Colecciones de los Artistas

FACUNDO DE ZUVIRÍA
LEÓN FERRARI
ALBERTO GOLDENSTEIN
MARÍA JUANA HERAS VELASCO
ROBERTO JACOBY
MARTA MINUJÍN
MARCELO POMBO
DALILA PUZZOVIO
CLORINDO TESTA

Curadores: Patricia Rizzo - Sergio Avello

info@proa.org
www.proa.org

AUSPICIO
Tenaris

Reflexiones sobre coleccionismo

Introducción a las charlas sobre el Circuito Argentino.

Mauro Herlitzka

El compromiso de arteBA Fundación es el de promover el mercado de arte como valor fundamental para la dinámica del medio artístico en nuestro país, y reconoce al coleccionismo como uno de los actores principales en la constitución de dicho mercado.
El coleccionismo privado argentino tiene sus inicios como tal en el último tercio del siglo XIX; podemos recordar las colecciones Guerrico, Aristóbulo del Valle, Adriano Rossi y otras, que fueron fundantes de las de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, a las que se sumaron con el transcurso de los años, entre otras, las colecciones Bemberg, Hirsch, Di Tella…
Podemos destacar también otras colecciones privadas que fueron clave en la constitución de colecciones públicas, como las de Fernández Blanco, Martín Noel o González Garaño, en el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco". También parte de la importante colección Ignacio Pirovano fue donada al Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires.
En el Museo Nacional de Arte Decorativo se hallan las colecciones Errázuriz, Zouboff, Allende Posse, Ocampo, Acevedo, Saavedra Zelaya y muchas otras más.
Diferentes legados, como los de los artistas Rogelio Yrurtia y Luis Perlotti, integrados por obras suyas y de terceros, dieron origen a otros museos que llevan sus nombres; más recientemente, se creó el Museo de Arte Latinoamericano, gracias a la generosidad del Sr. Eduardo Costantini.
Todos los museos antes mencionados pertenecen a la Ciudad de Buenos Aires, que cobija otras colecciones privadas de importancia, pero el fenómeno del coleccionismo también se ha dado en distintas ciudades del país; en muchas de ellas con resultados similares, y citaremos algunos ejemplos.
El Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario, que se formó con la colección Castagnino, recibió los legados Carlés, Enrique Artengo, Domingo Minetti y Gonzalo Martínez Carbonell.
En la misma ciudad, el Museo Municipal de Artes Decorativas se integró con la colección de Firma y Odilio Estévez.
El Museo Provincial de Bellas Artes de la ciudad de Santa Fe recibió las donaciones de Rosa Galisteo de Rodríguez, Luis León de los Santos y Matilde Díaz Vélez, entre otros.
En Paraná, el legado de la colección del doctor Pedro E. Martínez permitió la creación del Museo Provincial de Bellas Artes que lleva su nombre.
En Córdoba, el Museo Provincial "Emilio Caraffa" recibió las colecciones de Mario Remorino, Ing. Federico Oroz Lascano, Susana Avalos, Fernando Oliva, Nora Reyna y, en la misma ciudad, el Museo Municipal "Genaro Pérez", las de Mario Remorino, Molina de Obregón, Martínez Villada y las de las familias Allende y Del Campillo.
En la ciudad de Tucumán, con el legado de la colección de Alberto Padilla se formó el Museo que lleva su nombre.
El Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata fue destinatario de obras de los coleccionistas Juan Benito Sosa, Pettoruti, Santamarina, Sara Wilkinson de Marsengo y Bellocq.
Tan solo he citado algunos ejemplos de colecciones privadas que tuvieron destino público en el país.
El coleccionismo de fines del siglo XX e inicios del actual tiene una presencia pública más evidente, que se puede analizar desde la lectura del número 53 (agosto de 2005) y el presente de ramona.
arteBA Fundación y ramona, con el auspicio de Bodegas Chandon, han decidido difundir estas actividades actuales a través de una serie de mesas redondas públicas, que se han denominado "Reflexiones sobre coleccionismo - Circuito argentino", invitando a algunos de sus actores principales vinculados al arte contemporáneo, quienes transmitieron su experiencia en las ciudades de Tucumán, Córdoba y Rosario.

Agradecemos a todos los participantes por sus testimonios, así como a los museos provinciales de bellas artes "Timoteo Navarro" y "Emilio Caraffa" y al Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B Castagnino" de las mencionadas ciudades, respectivamente, por su colaboración en la organización de este programa.

Ampliar lo que sólo pasa por la pasión

Reflexiones sobre coleccionismo - Circuito Argentina. Tucumán. Charla realizada durante la inauguración del Premio Cultural Chandon 2005, en el Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro. Teatro Orestes Caviglia de Tucumán. 1º de septiembre de 2005. Marcelo Villalba, coleccionista y director de la Fundación Contemporáneos. (MV), Ana Lía Catsap (ALC), Mauro Herlitzka (MH). Coordina Melina Berkenwald (MB).

Mauro Herlitzka: Quiero darles la bienvenida a este primer encuentro del circuito argentino sobre coleccionismo en nuestro país, organizado por arteBA Fundación junto con Bodegas Chandon y la revista ramona.
En el campo internacional y local también, el estudio del coleccionismo y los movimientos de la actividad del coleccionismo son elementos de estudios novedosos junto con el análisis de las conductas sobre lo que pasa con las colecciones locales, y qué pasa con los movimientos y el desarrollo del coleccionismo contemporáneo. Por otro lado, uno de los aspectos más importantes para poder trabajar sobre el mercado del arte es ver cuáles son estas conductas, qué es lo que se está desarrollando en nuestro país. Desde arteBA Fundación estamos claramente decididos a incentivar este tipo de charlas, este tipo de encuentros. Consideramos que tenemos una excelente producción artística, galeristas, investigadores, pero el lugar más débil de todo el medio artístico es el mercado del arte. Pensamos que si podemos aumentar la economía de nuestra cultura, si podemos desarrollar una cifra de negocios más interesantes para el mercado de arte argentino, este esquema enriquecerá también la financiación de todo el sistema que nos incumbe. Este esquema de circuito que queremos armar lo vamos a desarrollar en la ciudad de Tucumán, en Córdoba y en Rosario ¿Tucumán, por qué? Consideramos que hay una excelente producción artística, que tiene alta visibilidad en todo el país, sobre todo en Buenos Aires, con proyecciones también en el exterior. Los artistas y también la facultad de Bellas Artes, desde hace ocho o nueve años vienen trabajando en pos de esto a través de Carlota Beltrame, Marcos Figueroa, estudios como los que se desarrollaron en La Baulera en Tucumán y previamente en El Ingenio, y también hay una cantidad de coleccionistas nuevos que están sosteniendo el arte local. Queremos entonces ver cómo en Tucumán se está propendiendo a este esquema de desarrollo.
Yo quiero agradecer muchísimo a Bodegas Chandon, a las autoridades de la Secretaría de Cultura de la provincia que nos facilitaron toda la estructura, a Marcelo Villalba que es nuestro contacto acá y con quien nos conocemos de hace años en el campo del coleccionismo local y como sostenedor del ambiente tucumano, a Ana Lía Catsap que he tenido el gusto de conocer en el día de hoy, y a Melina Berkenwald junto con la revista ramona, que en su número 53 ha presentado un dossier del coleccionismo y va a presentar un segundo número en el mes de Abril en donde se va a publicar un resumen de estas ponencias y de todo el campo de discusión del coleccionismo en nuestro país. Así que los dejo con Melina Berkenwald.

Melina Berkenwald: Muchas gracias a todos por haber venido. Quiero agradecerle especialmente a Mauro Herlitzka por invitarme a coordinar estas charlas, que son fundamentales para rastrear lo que pasa con el coleccionismo en el país y completan el trabajo iniciado en estos dos números temáticos de ramona dedicados al coleccionismo.
Quiero presentar a los participantes de este encuentro: Marcelo Villaba, coleccionista privado de Tucumán, director de la Fundación Contemporáneos, y que participa en el medio artístico desde la curaduría, y apoyando a artistas y espacios como la Baulera entre otros. También está con nosotros Ana Lía Catsap, coleccionista tucumana que también participa en el medio artístico de la provincia, y a Mauro Herlitzka, presidente de la Fundación arteBA y Fundación Espigas, y que va a participar de la charla como coleccionista privado.
Querría que nos cuenten cómo se fue formando la colección de cada uno de ustedes desde sus comienzos. Marcelo, ¿podés contarnos cómo se desarrollo tu colección?

Marcelo Villalba: Buenas tardes. Gracias por venir. Gracias a Mauro, gracias a la Fundación arteBA, gracias a Chandon, gracias a la Secretaría de Cultura, y gracias a ramona, por la organización de este evento que me parece que hace falta en Tucumán.
Hace falta en Tucumán la difusión de la idea de coleccionismo, la difusión de la necesidad de la idea de circulación de las obras de arte. Tucumán tiene una muy rica producción artística, de alta calidad y reconocimiento como ya lo dijo Mauro. Y efectivamente, Tucumán también es el cuello de botella del aspecto comercial de la obra cuando llega el momento de circular, no sólo en espacios institucionales como museos o galerías, sino en la venta y en que la obra llegue a las casas de cada uno de nosotros. Yo sé que en Tucumán hay muchas personas que son apasionados por las obras de arte, no todos se animan a estar acá, esa es la verdad. Pero en Tucumán hay bastante movimiento de arte en general, quizás no tanto del arte tucumano. De modo que esperemos que este paso, primero e importantísimo, sirva para alentar a mostrar más esas obras, a abrir las casas como lo hacen los coleccionistas de Buenos Aires que muestran sus colecciones. arteBa este año ha hecho un programa de visitas a casas de colecciones privadas, y me parecía genial

ese sistema de difusión, digamos así, de particular a particular, sin necesidad de que medien instituciones oficiales en el camino.
Pasando al tema personal, el coleccionismo o la idea de coleccionista nunca es como uno se la imagina antes de empezar a comprar una obra de arte. Yo nunca me consideré el modelo del coleccionista. Sí me considero un apasionado por el arte y me considero un favorecido de estar en una ciudad y en una provincia como la de Tucumán donde hay tan buena y tan rica producción de arte. Empecé un poco desde la organización de eventos artísticos, y como un registro digamos de esa actividad y de mi relación con los artistas se ha ido formando lo que ahora puede llamarse una colección. En el sentido de que la línea que tiene es esa de registrar mi experiencia con el mundo del arte.

MB: Ese accionar, antes de empezar a comprar obra directamente, ¿en qué consistía?

MV: Era organizar encuentros de artistas. El primero que organizamos era un encuentro de artistas de Tucumán y de Malvinas, en una fundación con la que estábamos trabajando en ese momento, que era una fundación de Alemania. El encuentro era de artistas de Tucumán y de Malvinas en la sede de esa fundación en Alemania. Yo quise ir teniendo un registro de esa experiencia, y de los cambios que en los artistas iban surgiendo en esa misma experiencia. Entonces empecé por comprarles el primer cuadro que pintaron en esa estadía y después el último. Entonces era como cerrar esa experiencia y en esas dos obras intentar ver qué proceso había habido en cada uno de ellos. Otro evento, otro registro, otro dato, ha ido llevándome a que cada vez tuviera más obras de arte en casa, e ir cada vez involucrándome más con los artistas. Dado que yo he pensado siempre, y pienso ahora, que lo más importante para mí es la relación con los artistas. Yo disfruto mucho de ir a los talleres, de charlar con los artistas, discutir sobre la obra, al margen del proceso de fascinación que produce una obra colgada en un lugar, en una galería, y el deseo de poseerla digamos. La historia no es tan vieja, tiene 5, 6 años, y afortunadamente he podido enriquecerme de las obras de los artistas de Tucumán. A partir de estos eventos que hemos ido organizando con instituciones de Tucumán y de Buenos Aires también se han incorporado a la colección obras de artistas de Buenos Aires. Aunque principalmente estoy interesado en el arte de Tucumán, en tener un registro de qué es lo que está pasando al menos en este momento en Tucumán.

MB: Ana, contanos cómo empezaste a coleccionar.

Ana Lía Catsap: Quiero decirte que cuando me has nombrado como coleccionista me ha gustado tanto que lo voy a adoptar a partir de ahora. Porque la verdad es que yo nunca me había autotitulado como coleccionista. Simplemente lo mío era una respuesta a lo que creo que mis padres despertaron en mí, que es las ganas de disfrutar. Y por suerte una de las cosas que me enseñaron a disfrutar es a disfrutar del arte. Yo tengo como herencia, digámoslo así, obras de gente de Buenos Aires compradas por mis padres. Pero no se qué es lo que me pasó que en un momento dado he deseado tener obra de tucumanos en mi casa. Y la verdad es que creo que esa posibilidad que tengo de que todos los días yo disfrute de ver esos cuadros colgados, hace que me encante estar en este lugar y poder compartir con otra gente esa situación. Y además les agradezco a ustedes que hagan este puntapié, que creo que en Tucumán es muy interesante y que se puede avanzar mucho en eso. Quizá me hubiera gustado mucho tener muchas más cosas, pero todos sabemos que desde hace 4 años más o menos tenemos “miedo de gastar” entre comillas. Pero la verdad es algo que me sigue interesando, y quiero ser invitada además a cuanto evento pueda haber como para aprender sobre esto y poder ampliar lo que sólo pasa por la pasión.

MB: ¿Hace cuántos años que estás coleccionando arte tucumano?

ALC: Hará más de 20 años. Hay un puntapié para mí que ha sido viajar a Europa, y de pronto ha sido como si la cabeza se me hubiera abierto. Y mi relación con la escultura es importante. Tengo piezas de escultura en casa, que es una de las cosas que menos veo en Tucumán, pero que ha sido una experiencia maravillosa.

MH: Escuchándola a Ana Lía encuentro ciertos paralelismos con la propia experiencia. Vengo de un medio, de una familia también vinculada con el arte y con el coleccionismo. Creo que he nacido coleccionista, siempre he coleccionado de todo, y temáticas especiales. Colecciones que he desarrollado y también he terminado, que llegaron a su punto de saturación y que tuvieron que terminar, tener otro destino, donarse, venderse, iniciar otro proceso. En mi origen también tengo ese coleccionismo más tradicional, más cerrado, muy vinculado a la pasión, al deseo estético, a obtener piezas, a tener un esquema compartimentado de no visualización hacia el exterior. Como así también los viajes y las otras experiencias hacia el exterior han sido importantes. He vivido en Estados Unidos. Vi también el movimiento de los demás coleccionistas, cómo interactúan entre ellos, cuáles son los roles que empiezan a tomar, cómo interactúan con los artistas, en el medio, en las instituciones, y a partir de ahí bueno, empecé a vincularme con ese medio internacional, haciéndolo desde Estados Unidos.
Pero a partir del año 92, cuando yo coleccionaba arte antiguo, Barroco, italiano del XVII y XVIII… Hay cosas que nunca he contado. Llega Keith Christiansen a un departamento que tenía en New Cork, él es el curador de pintura barroca del Metropolitan Museum de Nueva York, y me dice: “Mauro, vos has logrado una colección con un determinado criterio, con una determinada selección, ¿la podés prestar al Metropolitan Museum?”. Le digo que sí, qué emoción, qué cosa tan fuerte de estar allá. Y ahí me planteo: “¿Y bueno, y después qué hago?”. Los cuadros habían subido de valor, las posibilidades de coleccionar eran distintas, y llegué a un punto en el que dije: “¿Qué más puedo hacer, qué camino puedo lograr? Reconozco que lo que me había pasado es que había logrado también, pocos años antes, una saturación con una colección de monedas argentinas, con las que llegué a ser un coleccionista muy importante. Y a partir de esas experiencias de pronto uno llega a un punto de saturación, como en otras cosas de la vida, y empezó a entrar en crisis ese sistema de colección y tenía que buscar otro camino.
Y creo que el camino del arte contemporáneo, sobre todo que yo ya había tenido la experiencia internacional y en la argentina había un campo enorme para poder ver, encontré un campo desde lo institucional y como coleccionista, desde lo que iba a juntar a cómo estaba configurado el medio. Y al mismo tiempo entender el proceso de creación, que es distinto ver el arte del pasado o ver el arte de aquellos que lo están creando en la misma temporalidad, con vivencias, con orígenes, con cuestiones distintas, pero empezaba a tener otra dinámica. Y a partir de allí me vinculé también al estilo de lo que veía en Estados Unidos y en Europa, a la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes, con Marcelo Pacheco formamos Fundación Espigas, bueno, vinieron una cantidad de cosas y de relaciones con otros coleccionistas que generaron otra dinámica. Y particularmente en los años 90´ una cantidad de coleccionistas, frente a la dejadez de ciertas organizaciones estatales que tenían que preservar o generar espacios de arte, había desde el lugar privado nuevas posibilidades. Lo que se generó en Antorchas en los años 80, la Fundación San Telmo, Konex, después viene Fundación

Proa, Espigas, arteBA, la Fundación Costantini, la revista ramona con Gustavo Bruzzone que sostiene el coleccionismo también, a actuar desde otro lado. Y empiezan también a identificarse cuáles son los otros coleccionistas que hay no solamente en Buenos Aires. Pero con ese nuevo coleccionismo que ya interactúa en el medio, que quiere provocar cosas en el medio, que genera respuestas del medio también en esa acción.

MB: En arteBA justamente planearon que se junten coleccionistas del país y del exterior.

MH: Sí, en arteBA se invita a gente de colecciones de todo el mundo para interiorizarse en el arte que están promoviendo en exhibición. Desde que invitamos a gente del Museo de Houston y del Museo de Austin, con sus grupos de mecenas y coleccionistas, tuvimos un enganche y una fuerza y un posicionamiento distinto. Y fue rara la recepción de los coleccionistas rosarinos que participaron este año. Decían: "No son extranjeros", pero venían junto con el grupo de extranjeros… Y es tal la situación intermedia, que a los propios coleccionistas que recibíamos en las casas venían con los de afuera. Obviamente se crea una síntesis distinta, y creo que una *liaison* y un interés que empieza a generar otra dinámica. Visitar Buenos Aires desde afuera a visitarlo con las casas, las fiestas, las organizaciones y las puestas en escenas, creo que también va a partir de una puesta en discusión del coleccionismo.
Conociendo a Marcelo Villalba ya desde hace varios años, y su interés y su lucha también por el posicionamiento del arte tucumano bueno, hizo que se generara un nuevo espacio. El caso de Carlota Beltrame, cuando me invita a Tucumán, es mostrar también qué otra historia, qué se cuenta desde el relato del arte contemporáneo en Tucumán, qué otras valoraciones estéticas aparecen. También desde ahí comencé a incorporar en mi colección obras de Sandro Pereira o en su momento Colectivos como El Ingenio, que configuraban también parte del escenario artístico del país en que uno esta interesado. Y desde ya a provocar este tipo de encuentros que espero que también tenga un punto de generación de la dinámica local.

MV: Sí, justamente para los que estamos aquí, me parece que sería casi básico tomar esta posta, esta iniciativa de arteBA, Chandon y ramona, para generar nuestro propio movimiento. En el sentido de que el coleccionismo tenga un protagonismo desde este nuevo modelo de coleccionismo que decís, de involucrarse en lo que está pasando en los talleres de los artistas, lo que está pasando en las academias o en la facultad de arte, o de lo que está pasando en el museo. Vuelvo a repetirme: la necesidad de superar ese cuello de botella que es la circulación de la obra de arte. Mauro en ese sentido ha sido el coleccionista modelo para mí, porque está involucrado en la compra de arte pero está involucrado en la difusión, en la promoción, en la venta, en la necesidad que tiene el artista, la obra. Y en definitiva creo yo en la necesidad que tiene la sociedad de que ese proceso de reflexión que es la obra de arte adquiera la característica de diálogo digamos, que pase del mensaje que quiere dar el artista a lo que tiene para escuchar la sociedad y a lo que tiene para decir también la sociedad sobre esa obra de arte y sobre ese mensaje del artista.

MH: Claro, en Buenos Aires somos muchos que de distintos lados estamos articulando situaciones, y al mismo tiempo trabajamos mucho en proyectos y en cosas en conjunto para poder trabajar. O sea, cuando hablaba de las fundaciones, todos participamos de un lado o del otro, hay bastante cruce, e inclusive estamos cada vez articulándonos más para poder trabajar en proyectos en común. Desde Tucumán, ¿cómo ven ustedes que pueden articular un esquema de trabajo y de proyectos?

ALC: Yo creo que hay coleccionistas muy importantes en Tucumán. Algunos que yo intenté ubicar no estaban hoy en la ciudad, otros no tengo una relación como para invitarlos, pero lo que sí creo es que lo que acabas de decir es importante. Que esto no quede como un hecho aislado e individual y que se pierda todo lo rico que eso puede generar.

MB: ¿Por qué les parece importante coleccionar arte contemporáneo?

MV: A mí me parece importante por el hecho de que es lo que está pasando ahora. La definición de contemporáneo es compartir el tiempo, y el tiempo como sustancia constituyente nuestra. A mí no me despertaba interés otro arte que no sea el que se esta haciendo ahora. Y en ese sentido me paso una cosa muy curiosa. Yo la única obra que compre sin conocer al artista fue en una galería en Salta hace unos años. Yo estaba trabajando en unos cursos que estaba haciendo sobre el tema del concepto del tiempo. Y entré a la sala y me llamó la atención esa obra y me acerco a ver y la obra se llamaba *Tiempo*. Por supuesto después trate de ubicar al artista y finalmente la compré. Y eso fue muy fuerte para mí porque realmente lo que creo que se comparte es el tiempo. O sea, el concepto de contemporaneidad no es solamente lo que se está haciendo sino que es lo que "estamos" haciendo. No es lo que está haciendo el artista o lo que está haciendo una institución u otra. Es lo que "estamos" haciendo entre los que compartimos este momento. Entonces no tenía para mí mucho sentido coleccionar grandes maestros a los cuales puedo apreciar en los muesos.

ALC: En mi caso, cuando yo egresé de la universidad una tía me regalo un cuadro de Aparicio, ¿lo conocen? El jujeño, porteño, tucumano, de todo un poco. Y a mí poner ese cuadro en casa me despertó algo así como el deseo de tener más de esas cosas lindas que había ahí. Y empecé. Y cuando iba a una exposición de cuadros en Tucumán lo que me despertaba sensibilidad lo compraba.

MB: ¿Cómo deciden qué compran y qué no, y qué lineamiento tiene la colección de ustedes?

ALC: La verdad es que yo no tengo nada sistematizado. Es muy ecléctico lo mío. Son tucumanos todos y es algo que me agrada tener en casa.

MB: O sea que el eje es Tucumán y tu gusto por la obra.

ALC: Sí.

MV: Sí, lo mío también depende del interés y de la interacción de ese momento. Fundamentalmente con los artistas, y cómo estoy involucrado en las muestras o en las presentaciones, también eso es lo que va determinando. Pero a su vez, lo que determina que yo me involucre en una muestra es el interés que despierta en mí el artista y su obra. Entonces es un poco las dos cosas. Por ejemplo, una parte de las obras que tengo responden a un salón que organiza la facultad de arte, que tiene tres premios. El primero lo da el rectorado, el segundo lo da la facultad de arte, y el tercero me han invitado a mí a participar y es un premio adquisición. Y esa es una línea que se va formando en la que yo no tengo ninguna decisión sobre la obra al momento de tenerla. Porque son los jurados que convoca la facultad, artistas o curadores que deciden sobre eso. Pero me parece interesante esa forma de involucrarse indirectamente, digamos, un poco pensando en la obra que hace Pablo Guiot que es casi indirecta; en esa intervención digamos intermedial. Me parecía una nueva parte que quería explorar. De manera que son muchas las vertientes, y tampoco está determinado por la geografía, porque en la medida en que me involucre con un artista o con su obra que sea de otro lugar también me interesa tenerla.

ALC: A mí me ha pasado que muchas veces, antes de que se vuelvan famosos los artistas, yo les he comprado obra porque me gustó. Simplemente por eso. Y después empezaron a tener otro lugar en el mercado tucumano, y otra fama. Y quizás algunos muy famosos pintores o muy buenos pintores no despertaban en mí ese deseo de comprarlos hasta que llegó un momento en que sí pasó y sí lo compré. No te puedo decir que hay algo sistematizado.

MH: Yo creo que, por ejemplo, en Buenos Aires hay una cierta sistematización donde uno recorre remates, galerías, tiene una información periodística también importante, y hay determinado acceso donde uno puede estar más o menos involucrado. En el caso de los artistas en Tucumán siempre fue desde ustedes que han llamado la atención en lugares públicos en Buenos Aires o me han invitado acá a Tucumán. Pero si estás en Tucumán y querés acceder a la escena contemporánea del lugar, la gente que quiere acercarse al arte, ¿cómo se informa o cómo se le pueden presentar los sistemas de circulación? ¿Dónde se brinda, o dónde puede ir a buscarlo el que no está tan metido en el medio?

MV: Bueno, justamente esa es una tarea que hace falta intensificar. La comunicación de lo que está sucediendo, los espacios de visibilidad de la obra y la difusión de esos procesos. Los lugares existentes hoy en día son el Museo, La Baulera y su sala, hay una galería de Arte que se llama A y C, y te diría que después queda visitar los talleres de los artistas. No hay lugares de visibilidad, al menos permanentes, y que tengan una continuidad en esa tarea de mostrar. Hay algunos bares que dedican espacios dentro del lugar y lo asignan a algunos artistas que tengan una tarea curatorial, y desde ahí se hace una difusión *sui generis* de las obras o de lo que se está pintando, sobre todo desde los artistas emergentes. Pero creo que hace falta intensificar mucho el mecanismo de difusión y ampliar los lugares de exposición en Tucumán. Y paradójicamente, los artistas han generado tan bueno y tanto volumen de producción de obra que lo que sucede hoy en Tucumán es que los espacios no alcanzan ni aunque hubiese el doble o triple de lo que existe hoy. Entonces hace falta mucho trabajo en ese sentido. Los artistas muchas veces intentan proyectos de autogestión, en donde se plantea también la duda en varias discusiones que hemos tenido de si la obra es la gestión o la obra es la obra que producen. Esa falta de lugares de muestra genera en los artistas esa ansiedad de querer organizarse para cubrir los lugares que desde de la gestión cultural no se están cubriendo, al menos en la medida que necesitamos. Agradezco estos eventos que contribuyen a la toma de conciencia y a la difusión y a la puesta en marcha de esos proyectos.

MB: ¿Hay algo más que te parece que podría generar más coleccionismo local, más espacios de exposición? ¿Cómo lo ven ustedes que están interactuando con el medio?

MV: Principalmente la desinhibición de los compradores a mostrar y a contagiar a los demás para que ese mercado crezca, que la circulación de obra crezca. Porque ya hablábamos que en Tucumán hay muchas colecciones, hay muchos compradores, pero están un poco retraídos a este tipo de eventos.

MB: Marcelo, contanos sobre lo que están haciendo con la Fundación Contemporáneos que inauguraste recientemente.

MV: La Fundación Contemporáneos es el resultado de la necesidad de crear ámbitos de desarrollo de proyectos. Mauro me decía ayer que uno no tiene que demandar tanto de los otros pidiéndoles que hagan lo que nosotros esperamos. Y coincidíamos totalmente cuando él me decía la frase: “Hacé tu propia fiesta”.

MH: Es de Llilian Llanes, ex curadora de la Bienal de La Habana.

MV: Y esa era la idea. Porque además estoy convencido de que todo lo que se haga, cada proyecto que se desarrolle o cada espacio que se genere para el desarrollo de nuevos proyectos, nos ayuda. Lo ideal es que todos esos espacios actúen en red, que es otro condicionante para la mayor circulación de la obra. Entonces con un grupo de amigos dijimos: “¿Por qué no armamos algo?”. Porque todo surgió de las quejas, de las adversidades que tiene el intento de los proyectos culturales. Entonces decidimos armar un espacio en donde pudiésemos dar un marco institucional, y a partir de esta propuesta hace un mes que tiene personería jurídica, así que estamos muy bien.

MB: ¿Tienen un sitio para organizar proyectos?

MV: Estamos provisoriamente con un lugar, pero la idea es buscar un espacio nuevo, mejor ubicado, porque el lugar que tenemos funciona digamos como apoyo logístico pero no con todas las expectativas que tenemos. La idea es generar un espacio de muestras también. Desde ya los tucumanos que están acá están invitados a colaborar con todos los proyectos que presentemos.

MB: Me parece interesante que nos cuenten algunas de las interacciones que tuvieron recientemente en el medio tucumano, con La Baulera u otros espacios, para mostrar cómo funciona el campo artístico.

MV: La Baulera en particular surgió de un grupo de teatro que también en un momento sintió la necesidad de tener un espacio para generar sus proyectos y convocar a nuevos proyectos. Al principio yo estaba bastante involucrado, después por cuestiones de tiempo y de ausencias por viajes no he podido tanto. Este proyecto original de La Baulera, que acá hay varios representantes, está creciendo. Y ese proyecto ha sido afortunadamente muy bien considerado en su presentación este año en la feria de arteBA. Y casualmente, o no, parte de esa cajonera que muchos de ustedes han visto en la feria, ha sido donada por Ana Lía.

ALC: Lo que pasó es que mi socio, que también es un hombre que transita el arte, es el suegro de uno de los responsables de La Baulera. Y a Jorge Gutierrez cada cosa que ve la piensa más allá de cómo la usamos el resto de los mortales, y nos pidió esa donación y obviamente se la hicimos, y tuvo un premio, fue fantástico.

MH: Creo que es importante la unión que puedan generar entre distintos actores, y sobre todo de los coleccionistas. O sea, muchos de los artistas tucumanos ahora van a estar representados en la casa de Victoria Ocampo en el Fondo Nacional de las Artes. Los hermanos Guiot, Juárez… están teniendo una determinada presencia en Buenos Aires y una cierta visibilidad en distintos medios. ¿Cómo les está repercutiendo eso acá? ¿Qué grado de referencia están teniendo de eso en Tucumán?

MV: Vuelvo a lo mismo, está el reconocimiento del mundo académico o del mundo relacionado con el arte que es total. Lo que falta es ese espacio de trascendencia a los compradores habituales de arte o a nuevos compradores. Sabemos que el arte contemporáneo tiene sus dificultades de lectura y de apreciación, entonces es más difícil el proceso de desarrollo del gusto en los compradores.

ALC: Una cosa que quiero decir y preguntar al mismo tiempo, ¿vos crees que en Tucumán se desarrolló el término “coleccionista” como un término totalmente separado de cualquier otra actividad?

MV: Yo creo que los coleccionistas de Tucumán no se dan cuenta que son coleccionistas. Creo

que tienen la actitud y tienen la colección pero no asumen el término, no sé por qué, realmente, no sé si porque está como idealizada la palabra “coleccionismo” o “coleccionista”, pero yo creo que se ha desarrollado una actividad digamos inconsciente de coleccionismo en Tucumán.

ALC: De acuerdo a lo que dice Mauro, yo siento que habría que esquematizar algunas pautas como para a partir de ahí poder agrandarlo…

MH: Ver cómo se reconocen a sí mismos y ahí ya hay una forma corporativa que trabaja en esa acción.

ALC: Exactamente.

MH: Porque desde los museos y desde los artistas hay una acción importante. No pienso solamente en el coleccionismo contemporáneo o de una determinada estética, porque hay otras estéticas de artistas actuales a los cuales empieza a movilizar el medio local o el mercado, o donde se empiezan a financiar situaciones... Está muy bien comprar obra y ponerla en la casa, pero si hay otra acción que ustedes están provocando o actuando entonces hay otros que empiezan a atarse a eso.

ALC: Lo que yo creo que hay que crear es un espacio, y a partir del espacio generar todo tipo de ideas. Y la sensibilidad por un lado y el deseo de coleccionar por el otro nos tienen que ir haciendo conocer todo lo que eso significa y no sabemos.

MH: Sería interesante saber de algunos que están presentes cómo ven el coleccionismo contemporáneo y cómo ven también el tema del coleccionismo en Tucumán ¿Qué acercamiento tienen?

ALC: Que hablen los artistas.

MV: Pablo, vos que estás en primera fila…

Pablo Guiot: Yo pienso que en Tucumán hay muy poco coleccionismo en general. El coleccionismo que hay está más ligado al coleccionismo de artistas consagrados y de cierto giro histórico no tan reciente. Sí hay algunos pocos que están empezando a observar la producción contemporánea y están animándose a comprar. Lo que quizá falta es la unión entre ellos, y además empezar a mostrar su colección como para que el gran público sepa que se está mostrando eso y a su vez eso genere nuevos compradores. Yo conozco un sólo coleccionista aparte de Marcelo que está comprando producciones contemporáneas y la tiene media escondida en su casa, o sea, aún no se anima a mostrarla en algún lugar.

Rolo: Conocemos pocos coleccionistas, y me parece que lo que falta son espacios de venta de la obra y de los artistas contemporáneos. Por supuesto que alguien que emprende como un negocio el vender obra, obviamente trata de apostar a lo seguro, a una obra que medianamente se pueda vender, que es un poco más fácil de vender que la obra de algunos artistas contemporáneos. Desde mí punto de vista en el único lugar donde pasó, o se está generando, o se estaba generando porque no sé qué va a pasar este año, es con la feria de arte que organizaban acá en el Centro Cultural, y que medianamente, con sus altos y bajos, era un lugar donde la gente iba a comprar y cada uno compraba lo que le interesaba. Ese es mi punto de vista.

María del Carmen Cerviño (Coordinadora del Área de Plástica del Centro Cultural Virla - Universidad Nacional de Tucumán): Recién Rolo mencionó el Centro Cultural Virla. Yo creo Marcelo, que ustedes mismos han usado nuestras instalaciones y no pueden negar que en la escena tucumana no existe sólo La Baulera y el Museo, sino también el Centro Cultural Virla en donde trabajamos con mucho esfuerzo, errores y aciertos, pero creo que no se puede negar el trabajo de esta institución en la escena cultural.

MV: Mil disculpas. Totalmente de acuerdo: el Centro Cultural Virla ha sido un muro de los baluartes acá en Tucumán. Es así como vos decís. En las veces en que yo me he acercado con algún proyecto no he tenido más que apoyo, y no sólo en las cosas en las que estoy involucrado yo. Es un lugar que está permanentemente tratando de apoyar al arte tucumano, incentivar la exhibición de las obras y es fundamental para Tucumán. Te pido disculpas por el olvido.

MH: Quiero agregar que Tucumán tiene una clase intelectual empresaria muy activa. El tema del coleccionismo, las relaciones, los sistemas de emulación, el *taste maker o* sea el formador de gustos, cómo uno de repente irrumpe desde una casa a mostrar su propia colección con nuevas propuestas y cierta audacia, bueno, todo eso que puede ejercer rechazo pero que con el tiempo empieza a tomar otra referencia y a influir en el medio. Ese circuito de mostrarse y de relacionarse con los otros referentes, ¿cómo está operando? ¿O es todavía una cuestión más incipiente?

MV: Es muy incipiente. Es una práctica que todavía no se da acá en Tucumán. De hecho yo no la conocía hasta que te conocí a vos y a Gustavo Bruzzone, y que era una costumbre mostrar la colección, abrir la casa, y que ahora está intensificado con el proyecto que organizaste en arteBA este año. Pero acá en Tucumán eso no existe, y me parece que tendríamos que incorporarlo, ese contagio de boca en boca.

ALC: A mí me gustaría que la gente del Centro Cultural y los artistas nos cuenten sobre la relación de los compradores de la obra de arte, que quizá nos den una visión que nosotros no tenemos desde este otro lado.

MCC: Hace una década hemos comenzado el trabajo de recoger la actitud del público frente a una obra de arte, y que en ningún caso es ingenua para mí. Una persona que va a Virla y se para frente a una obra nunca tiene una actitud ingenua. Hay registros sobre esto, y lo que tratamos institucionalmente es justamente, a través de los eventos que organizamos, de formar opinión en el público. Ir formando opinión sobre todo en relación al arte contemporáneo, que como decía Marcelo, es donde la gente tiene mayor resistencia a desear adquirirlo. Hay en Tucumán muchos más coleccionistas, exagero, no muchos, pero hay buenos coleccionistas.

MV: Está ese temor a la idealización de la palabra “coleccionista”. Por eso digo que hay una actividad de coleccionismo inconsciente en Tucumán.

MCC: Creo que lo que le falta a Tucumán y lo que institucionalmente tratamos es de poder sostener esta creación del mercado de arte, que tiene muchísimos altibajos, no está todavía consolidado el mercado de arte en nuestra provincia, y diría en el norte, por la relación que tenemos de vincular con otras instituciones del NOA (Noroeste Argentino). Y bueno, desde el centro cultural tratamos de aportar. Una de las acciones es a través de la feria de arte que organizamos. Y cómo pasa acá en nuestro país, casi todas las cosas son a pulmón a pesar de ser de la Universidad, y los presupuestos son siempre recortados para cultura, todo es un esfuerzo. Pero creo que lo principal es generar eventos y acciones para poder crear el mercado de arte. Si creamos el mercado de arte, si creamos una conciencia de que vale la pena comprar una obra en vez de comprar una lámina en una casa de decoración, si podemos crear esta conciencia vamos a avanzar bastante, pero cuesta sostener esto.

MH: Sí, eso es totalmente cierto. En la formación del coleccionismo son importantes también los valores simbólicos, los elementos de

status, la representación social. Si vemos la construcción de los coleccionismos acá y afuera, tienen que ver con el coleccionista y desde qué lugar se está posicionando frente a sus pares y en el medio en el que actúa, qué status está tomando y qué mensaje también está dando. O sea, lo que veo en los últimos diez años en la Argentina es que había un montón de gente perteneciente a un determinado nivel económico social activo, especialmente en Buenos Aires, que no compraba y empezó a permitirse comprar arte contemporáneo, a tener cosas muy jugadas, y a sentirse en libertad de tenerlo. Se lo empiezan a permitir a sí mismos. Como una manera anterior empieza a quebrarse, y creo que también tiene que ver con cómo se interactúa en ese sentido.

MV: Sí, yo creo que la manera de quebrar es multiplicando el número de hechos como éste, el número de muestras y de lugares de exhibición, y seguir en esa línea. No hay muchos más modos de andar que andando. De todos modos soy bastante optimista. Por ejemplo, en relación al movimiento del mercado de arte en Tucumán, en julio se hizo una feria de arte acá en Tucumán, organizada por la Fundación Aurelio Salas y la Fundación Lucci, y la organización me contó que se vendieron 40 obras de arte en una semana de feria, que para venderlo en Tucumán es un número significativo. Así que soy optimista porque creo que estamos tomando conciencia de que eventos como la Cultural Chandon, o esta charla organizada por arteBA, que se produzcan en Tucumán es en primer lugar porque ya hay un cierto caldo de cultivo, han habido ciertas manifestaciones que han hecho posible una mirada desde esos lugares hacia Tucumán.

MH: Yo creo que el perfil de estas charlas es justamente empezar a desestructurar el tema, empezar a potenciar y a repensar el coleccionismo.

MB: Y debatirlo.

MH: Debatirlo desde otro lado.

Público: ¿Creen que ayudaría hacer un programa televisivo e invitar a curadores, artistas y coleccionistas a dialogar sobre el tema?

MH: Es importante. Justamente vino alguien de una cadena de televisión a hacer una nota y me decía "¿Es una charla de coleccionismo? ¿Qué es el coleccionismo?". Como que alguien vino de Marte y trajo una palabra nueva. Creo que justamente es a través de distintos medios, medios gráficos importantes que hay en Tucumán pero también de otros medios masivos, que se puede trabajar el tema desde varios lados.

Público: Sería bueno también para incentivar el arte contemporáneo que exista un Museo de Arte Contemporáneo como hay ahora en Salta.

MV: Eso es una de las cosas que hablábamos ayer con la gente de cultura y con la gente del museo. Es esa necesidad de tener un museo de patrimonio y un museo de arte contemporáneo. Eso contribuye a que se desarrolle el concepto de arte contemporáneo y a que se desarrolle el hábito de ir a ver arte contemporáneo.

MB: Les agradecemos muchísimo a todos y esperamos que este encuentro genere nuevos diálogos y encuentros.

MH: Y que genere otras perspectivas en el futuro. Muchas gracias a Ana Lía, a Marcelo, a Melina y a todos ustedes por haber participado y habernos acompañado en estas charlas.

MB: Ahora vamos todos para el Museo Timoteo Navarro a la entrega de premios del Premio Cultural Chandon…

MH: Vamos para Chandon.

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

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

Sede Académica Caseros
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción
info@untref.edu.ar
4759-3528
4759-3537

viajobien.com

Bienal de arte de La Habana
Del 27 de Marzo al 27 de Abril
u$s 164.-*

Incluye:
3 noches de alojamiento en hotel 3 estrellas con desayuno y traslados aeropuerto - hotel - aeropuerto

* NO INCLUYE PASAJE AEREO. CONSULTE
Consulte por distintas estadias, hoteles de 4 y 5*, noches en Varadero, o cualquier ciudad de Cuba. Arme un paquete para conocer el interior de Cuba!!

(5411) 4314-0778
www.viajobien.com.ar
info@viajobien.com.ar

Un justificativo de las muchas cosas que me dan alegría en la vida

Reflexiones sobre coleccionismo. Circuito Argentina. Córdoba. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, 6 de octubre de 2005. Guillermo Daveloza (GD), Inés Díaz Echegaray (IDE), José Luis Lorenzo (JLL), Norberto Roma (NR), Augusto Piechenstainer (AP) y Mauro Herlitzka (MH). Coordina Melina Berkenwald (MB).

Mauro Herlitzka: Muy buenas tardes. En nombre del Consejo de Administración de arteBA Fundación y del mío propio quiero darles la bienvenida a estas charlas sobre el Circuito del Coleccionismo en nuestro país, Circuito Argentina. ¿Por qué arteBA está promoviendo estos esquemas? ¿Por qué le interesa el circuito en nuestro país y especialmente en este caso el de Córdoba? La misión de arteBA, que desde hace años se fundó proponiendo la feria de arte y galerías en la ciudad de Buenos Aires, es la de incentivar el mercado de arte en nuestro país. Consideramos el mercado y la circulación económica de la obra de arte como un esquema clave para la difusión del arte. Un valor en sí mismo para el intercambio de culturas, el intercambio del patrimonio cultural y el conocimiento de las distintas actividades que nos vinculan entre nosotros. La feria como esquema aglutinante del medio artístico, como elemento de posibilidad donde no solamente se compra y se vende arte sino que también se conoce la gente, los coleccionistas, los expertos, los directores de museos, distintos agentes que confluyen y que en los últimos años han reformateado el circuito económico. Por otro lado, consideramos que hay que hacer crecer la economía en nuestra cultura. Darle más valor, darle precio. Vivimos en una sociedad capitalista y consideramos que entonces lo que tiene valor tiene también determinada calidad. O sea, tenemos que trabajar también entre los valores simbólicos y los valores económicos. Pero consideramos que si hay más fondos volcados en el mercado, también va a haber mayores posibilidades de generar fondos para editar libros, para esponsorear muestras, obras y generar otro espacio a la filantropía del país. Con la revista ramona que sacó un número dedicado al coleccionismo, el número 53 que se presentó en el Malba, planteamos una relación estratégica de trabajar con el coleccionismo integral en el país. A partir de ahí, se definió hacer todo un circuito en la Argentina de determinadas ciudades que tengan una estructura armada. Tucumán, donde ya hicimos una reunión hace un mes, Córdoba, Rosario. O sea que este eje Tucumán, Córdoba, Rosario y Buenos Aires, es una ruta realmente, donde hay una actividad que creemos que a su vez hay que destacar, ponerla de relieve e incentivarla. Para ello le solicitamos a Melina Berkenwald, que está produciendo estos números de ramona, que coordinara las mesas. Quería agradecer mucho también a Chandon por esponsorer y acompañarnos en estas charlas, al Museo Caraffa y a Capardi, a Ana su asistente por toda la ayuda que nos dio, y a todos los coleccionistas que participan en la mesa: a Inés Díaz Echegaray del grupo de coleccionistas, al arquitecto José Luis Lorenzo, a Guillermo Daveloza, a Augusto Piechenstainer y a Norberto Roma. Quiero agradecer también a algunos otros que nos han ayudado a armar esta mesa, a Marcos Espinoza, a Marcela Santanera, a Maru Becerra y a Julio Ferreira Astrada. Así que muchísimas gracias y le dejo la palabra a Melina Berkenwald.

MB: Buenas tardes. Muchas gracias Mauro por invitarme a coordinar estas mesas. Como bien dijo Mauro, la idea de estos encuentros es debatir el tema del coleccionismo actualmente, tener un panorama de lo que está pasando en el país y también publicarlo en este número temático de ramona. A continuación quiero presentar a los coleccionistas que están hoy con nosotros: Inés Díaz Echegaray, Augusto Piechenstainer, Guillermo Daveloza, José Luis Lorenzo, a Norberto Roma, y también a Mauro Herlitzka que va a participar en la mesa como coleccionista particular. Empiezo pidiéndoles que nos cuenten quiénes son, cómo empiezan a armar sus colecciones y cómo éstas se desarrollan.

Inés Díaz Echegaray: Más allá de que mi familia tiene relación con el coleccionismo -mi abuelo coleccionaba pintura argentina y europea y monedas- lo mío te diría que empieza recién a principios de los 80. Empiezo con una galería de acá de Córdoba, y empieza por gusto. Era algo que me gustaba, que sentía, y después no se cómo se fue dando que me metí más en el tema y me fue gustando más. Esto digamos que tiene un clic así muy importante antes de que yo me fuera a vivir a Buenos Aires en el año 98. Ya te diría que en los 90 estaba totalmente dedicada a coleccionar y a comprar obra. Viajaba mucho a Buenos Aires porque lamentablemente en esa época Córdoba no tenía galerías de arte contemporáneo como hay ahora. Me dedico a arte contemporáneo. Y lo que empezó gustándome se transformo en una especie de pasión. Como un justificativo de las muchas cosas que me dan alegría en la vida, para resumirlo.

Augusto Piechenstainer: En mi caso yo trabajo como abogado, o sea que la dedicación como coleccionista no es full-time. Pero a los 21 años empecé a coleccionar pintura porque me pasó con una obra de Cuquejo que la vi y me dio una sensación tan fuerte que dije “quiero tener esto”. A medida que fue pasando el tiempo he ido buscando otros lenguajes, tal vez otros autores, pero lo fuerte fue a esa edad

cuando decidí empezar a juntar plata para comprar cuadros. A mí me da mucha satisfacción detenerme frente a una obra y sentir esa comunicación. Pero, como estábamos charlando con Melina hace un rato, no es la mera satisfacción del espectador que ve un cuadro en un museo porque uno tiene el afán de poseer la cosa. O sea que se mezcla una cuestión materialista con una cuestión espiritual. Y también sí es cierto lo que dice Mauro, de que el coleccionista tiene cierta responsabilidad, porque en la medida en la que puede difundir ese gusto que tiene, esa pasión, puede ayudar a que otra gente también lo vea. Y por lo menos nosotros en Córdoba… en Buenos Aires esto es distinto, porque hay un nivel cultural medio distinto al nivel cultural medio de Córdoba digamos de la mano con lo económico, ¿no? O sea, acá hay gente que podría tener más acceso al arte porque económicamente tiene medios, y no lo hace…

MH: Entonces ahí tenemos casi el mismo discurso, porque en Buenos Aires también nos pasa que hay gente con muchos medios que tampoco se lo permite, porque debería ser parte del goce personal.

AP: Bueno, yo personalmente conozco el caso de una amiga mía que se fascina cuando ve un cuadro, y ella puede, pero no, hay un impedimento, casi una traba… en 7 años no la convencí todavía.

IDE: En ese caso puede tener que ver la inseguridad. Estar comprando algo que uno no sabe o no conoce.

AP: Seguramente.

MH: A veces uno tiene mandatos familiares o un gusto determinado. Y lo que decís de la seguridad es cierto, pero es también “permitírselo”. O sea, yo me autorizo a mí mismo a hacerlo y tiene un efecto liberador en el momento en el que uno lo hace.

MB: También dificulta esa visión que se tiene del coleccionista como una figura quizá demasiado idealizada.

Guillermo Daveloza: Lo mío fue un tanto insólito al comienzo, porque en realidad todo empieza con la compra de una obra para regalar. La persona que iba a ser la beneficiaria nunca se enteró de que yo había comprado eso, y quedó colgado en mi casa y nunca más fue regalado, y digamos que es la obra emblemática nuestra. El tema es que cuando vos tenés una te falta la otra. Y así empezamos. Digo empezamos porque es como una empresa familiar. Empezamos a comprar un poco indiscriminadamente, sin ningún tipo de control ni de enfoque. Hasta que dijimos: “Tenemos varias obras pero queremos darle un camino”. Entonces nos pusimos pautas, es decir: dejar de ser compradores de obras de arte y empezar a ser coleccionistas. Digamos que el criterio que hemos incorporado es el de tener arte contemporáneo que incluye textos. No sé si es un criterio válido, pero es nuestro y estamos como más exigentes en la búsqueda, y controlamos un poco también esas ansias. Aparte de que nos guste y que nos impacte la obra, tiene que tener ese detalle. Yo creo que ese paso de comprador de obra de arte a coleccionista es como muy importante.

José Luis Lorenzo: En mi caso fue todo a partir de un regalo que me hizo una hermana mía para un cumpleaños. Una obra que es una caja. Yo me acuerdo que la puse en mi cuarto y la miraba y bueno, al principio me gustó el regalo, no sé si me produjo tanta sorpresa o no. Y a partir de ahí, de ver tanto la obra, empecé a ir a una galería y otra, influenciado un poco por mi cuñado. Y empecé a comprar distintos tipos de obras, todos pintores jóvenes, pintura contemporánea a la cual yo podía acceder con mi trabajo. Yo vivía con mis padres, entonces todo lo que compraba primero lo puse en mi cuarto, lo que podía, después era guardarlo, guardarlo… Y fue medio obsesivo, era como una carrera. Yo veía algo y quería comprarlo si estaba dentro de mis posibilidades, y si no veía cómo podía llegar a afrontar la compra. Eran cuotas que yo tenía por todos lados. Hasta que un día cuando me fui a vivir sólo y pude poner lo que tenía y verlo me produjo una satisfacción enorme. Era fascinante, y me produjo una sensación lindísima. Me di cuenta que tampoco había que tener un gran capital para comprar lo que yo quería en ese momento. Evidentemente hay cosas que son inalcanzables y lo serán por siempre para mí, pero era como poder ir accediendo a pequeñas cosas y tener una relación muy particular con cada cosa que compraba. Primero compré bastante pintura clásica, y hoy compro mucho contemporáneo. Y por ahí digo: “Me podría desprender de algo”. Pero después digo: “Desprenderme, ¿por qué? Si eso me recuerda tal cosa y me encanta tenerlo ahí”. Trato de ir reubicando y no me desprendo de nada, y se va convirtiendo poco a poco como en un vicio, una cosa que no tiene fin. Pero así empecé y la verdad es que me encantó y me encanta. Yo trabajo como arquitecto y como decorador, y por ahí llegás a casas para ambientarlas y ves todas esas paredes vacías y decís: “¡Qué falta que le haría algo acá!”. Y cómo cambia cuando lo ves puesto, cómo acompaña al lugar es fabuloso.

Norberto Roma: Mientras hablaban estaba tratando de acordarme, desde pequeño, de cómo vincular esta cosa tan maravillosa que es disfrutar el arte. Y recordaba que mi primera colección fue de figuritas. Pero recuerdo que siempre me faltaba alguna por eso abandoné muy rápidamente ese coleccionismo. Puedo afirmar que mi vinculación con el arte nace ya con la adolescencia. Mi primera carrera universitaria fue teatro. Dejé la carrera por distintas razones, y seguramente fue como una asignatura pendiente este tema del arte. Mi primer cuadro se lo compré a un amigo de Alta Gracia, a un pintor. Pero podría decir que mi pasión por el arte nace con mi esposa aquí presente. A ella también le gusta manchar algunas telas y lo hace con muchas condiciones. Y a través de un amigo que me enseñó a ver la pintura, por lo menos en ese instante de mi vida. Porque me costaba trabajo poder definir y discernir por qué tal pintura puede gustarme o qué puede significar. Y él me narró una historia que no sé si será tan así como la cuento, muy breve: una definición del maestro Farina, y es que uno de sus alumnos le pregunto: “Maestro: ¿de qué color se pinta la nieve?”, y el maestro le contestó: “Fría”. Para mí este fue un dato relevante porque a partir de ese momento yo pude crear mi relación con la obra de arte y mis sentimientos. Yo comencé a percibir la pintura en alguna parte de mi cuerpo, y con claridad yo sabía discernir si tal obra de arte era de mi agrado o no, porque sentía una comunicación especial, habitualmente era una emoción.

MB: ¿Con qué obras comenzaste?

NR: Arranqué con artistas sensibles, figurativos y neo-figurativos, especialmente los pintores de la Escuela de la Boca que en lo personal me producen una enorme emoción. Las primeras obras las compramos con mi esposa. Fueron obras ya de relativo valor importante para mi bolsillo, y esto me hacía pensar y dudar frente a lo que yo decía para mi interior, y disculpen que lo hacía de esta manera, pero yo pensaba: “Esto es cartón pintado. ¿Cómo puede valer tanto…?”. Recuerdo que me habían ofrecido una obrita de Fray Butler en 5.000 dólares. Y me la habían traído sin marco, y era muy chiquita. Y como mi actividad en ese tiempo era la actividad financiera, uno incorpora lo profesional a su vida habitual, y en ese momento era la especulación. Entonces pensaba: “Si yo gasto 5.000 dólares en esto y yo el día de mañana tengo por la razón que fuera que realizar esto, ¿podré yo recuperar mi dinero?”. Hago esta aclaración porque es lo que a mí me sucedió. Considero que el arte es un hecho

económico también. Si bien en su esencia es absolutamente un hecho espiritual y estético, también es económico. Pues yo a los amigos les digo que a través de mi vida y de estos años hemos pasado distintas situaciones económicas en mi casa, y hemos tenido que en algunos momentos de nuestras vidas realizar bienes, bienes relativamente importantes. Sin embargo lo primero que yo pude echar mano fueron obras de arte. Se me pagó y muy bien y con creces lo que yo había pagado y en efectivo y al contado. Entonces a mis amigos que a veces tiene dudas, empresarios, que el norte de sus vidas son los dividendos y las ganancias, también trato de incorporarlos a esta difusión de esta cosa tan maravillosa que es el arte aunque sea con esta especulación de decirles: “Si invertís en arte vas a tener la posibilidad de gozar de la obra y algún día tus hijos seguramente van a tener un valor económico en estas obras”. Hemos seleccionado mucho nuestras obras. No hay techo en esto, acá no hay plata que alcance. Prefiero de cada maestro, de cada pintor, comprar lo mejor que pueda tener. Y en los últimos tiempos estamos tratando de incursionar también en el arte contemporáneo.

MH: En varias de las cosas que se dijeron encuentro elementos comunes. La operación de tener el cuadro en la mano, ese momento del deseo de poseer la obra y de continuar… Así empieza una cuestión de pasión. Y me parece que también es parte del nuevo coleccionismo que se está presentando en la Argentina en los últimos diez años. Si bien vengo de una familia de coleccionistas igual que Inés, donde teníamos estímulos muy tempranos para coleccionar, hay un momento dado en el que uno quiere ver desde dónde uno va a coleccionar y a desarrollar su colección. En un momento dado, con mi mujer empezamos a pensar sobre temas del arte contemporáneo: cuáles eran los procesos de creación, cuál era ese espacio de contemporaneidad de realidades personales distintas con coincidencias temporales, y cómo uno iba a relacionarse con los artistas, los galeristas, con el medio. Y ese camino fue de ruptura con lo anterior para poder justamente encontrar un nuevo clic que nos diera otra situación. Y de hecho nos reímos porque viene la gente a casa, y ven situaciones, obras de arte, videos, instalaciones, fotografías muy cuestionadoras de temáticas también complejas, pero que nos dan muchas cosas en la vida diaria y nos plantean nuevos esquemas de relación. El coleccionismo es para nosotros como una nueva dimensión humana y de relación humana con los demás.

MB: ¿Cómo describirían el alma o el guión de sus colecciones para quien no las conoce, y cómo conviven con sus obras?

IDE: Yo no me di cuenta en un momento específico de cómo era el criterio, ni me di cuenta de cuándo me transformé de compradora de arte en coleccionista. Sinceramente me fui dando cuenta después cuando compraba y veía que lo que iba comprando tenía que ver de alguna manera con lo anterior, y le vas encontrando el criterio. Yo empecé con pintores constructivos, después no es que no me sigan gustando, pero vas adquiriendo nuevas vivencias y de pronto ves una obra que te produce una cosa especial adentro, que a veces ni siquiera sos vos el que va a la obra, es la obra la que va a vos. Llegás a un lugar y viste eso y ya sabés que es eso, y que de alguna manera lo vas a tratar de conseguir. No sabes por qué. Y cuando lo colgás en tu casa te das cuenta del por qué. Todo tiene que ver con todo.

MH: A veces la obra viene a vos. Te encuentra a vos. De pronto vas a una galería, te das vuelta y el impulso va por ahí…

IDE: Yo viajo bastante a ferias y me pasó en la feria de Chicago que estaba viendo obras con una amiga y yendo por las galerías, y de pronto veo una fotografía. Y pienso: “Esto es lo que tengo que comprar”. Fui directamente ahí. Y lo más gracioso es que era una galería de Buenos Aires en Chicago aunque el artista era uruguayo. Después seguí con arte conceptual y actualmente estoy con el informalismo.

MB: Como en grupos…

IDE: Sí, son grupos, pero de todas maneras todo se relaciona con el todo porque estoy casi por décadas, sin haberme dado cuenta tampoco. La década del 60, del 70, del 80 y del 90, y ahora ya estoy comprando pintura como dice Mauro de pintores muy jóvenes que empiezan y que es como que vas redondeando el círculo.

MB: ¿Son artistas del país y del exterior?

IDE: Sí, tengo rioplatenses, chilenos, compré ahora en ARCO una foto muy buena en una galería de España de un fotógrafo catalán… Voy viendo. Es una cosa que no tiene final, realmente apasionante. Y lo lindo es poder compartirlo con los demás, con tus amigos, con la gente que está en lo mismo, o no, y de pronto darte cuenta que los podés interesar y acoplarlos a este mundo, que nos hace falta justamente, porque yo lo considero como una cosa muy enriquecedora para la vida verdaderamente.

AP: En mi caso no sé si decirte que hay un guión, porque todavía se está formando. Pero empecé coleccionando pintura justamente por esta obra de Cuquejo que me llamó tanto, pero ya me gustaba la obra de Alonso. Como que las dos vertientes que tengo son de pintura metafísica y de pintura realista del tipo de Alonso. Berni me fascina, y me di cuenta también en un momento de que iba teniendo distintas obras de distintos representantes de la misma escuela. Y es muy interesante ver ese diálogo que se da entre las obras mismas. El año pasado me abrí al arte abstracto a partir de un cuadro que vi de Del Prete, que me fascinó, que estuve un mes molestando por teléfono para comprarlo, soy insistente eso es cierto, pero el cuadro me sigue fascinando. Y la verdad es que veo que con el tiempo uno va abriéndose a distintos lenguajes, sin dejar de valorar lo que a uno le gustaba antes. Convivir con una obra es algo muy especial. A mi me pasa en este momento que compré una tabla de Remo Bianchedi, grande, una figura yaciente, y es muy fuerte y me gusta. Pero el lugar donde yo la quiero poner esta ocupado por un cuadro de DeMonte que compré hace poco en un remate, un cuadro totalmente expresionista, y son dos mujeres en una actitud totalmente desvergonzadas. Y me encanta y lo tengo en frente de la cama, y me gusta levantarme y ver eso. Yo creo que gratifica mucho vivir con arte. Entonces el guión mío es ese, la cosa un poco expresionista y lo metafísico.

GD: Comparto con Inés lo que dijo. Creo que cuando uno entra y ve hay cuadros que llaman. No importa si es abstracto o figurativo, hay cosas con las que uno tiene una relación directa. Así fue el principio, era entrar y decir “es ese”, y no hay otro, los otros desaparecían. Y eso es lo que nos preocupó un poco porque de golpe nos gustaron muchos, y no daba el presupuesto como para todos. Entonces fue la idea de establecer una pauta en la colección. La convivencia con la obra es diaria. Yo tengo un sillón hermoso, y todas mis siestas es contemplar; vivo en Villa Allende y hay siesta allí. El placer yo creo que es único. No me canso de ver la obra, cada vez que la veo la veo distinta, le encuentro algo, y bueno, ya estoy viendo el espacio para otra, ya me estoy imaginando que ahí tiene que haber otra, y es como que no se puede parar. Y como dije antes, el criterio es obras que incluyan texto: una palabra, una carta, o sea que haya texto dentro de la obra de arte contemporáneo ya que nos estamos moviendo en eso. Hemos empezado hace muy poco, y tenemos unas cuantas obras ya incluidos los textos. Y las otras de antes sin texto están, que nos gustan, pero no son de la colección. (Risas).

MH: Al ropero…

GD: No al ropero, pero pasaron a otro espacio.

JLL: En mi caso no tengo como un hilo en mi colección que puede definir qué estilo tiene o qué es lo que busco. Yo empecé con algo muy clásico que era todo referido al paisaje. De golpe, por algo me di cuenta de que me empezaba a gustar otra cosa pero no se cómo llamarlo. Se que todo convive bien entre sí, que todo tiene algo que ver entre sí, pero no tengo una línea. Soy muy intuitivo, me gustan muchas cosas y muy distintas. Por ahí si alguien lo viera podría definir algo más la línea. Pero seguir una línea, no, ni la podría organizar bien hoy por hoy. Para mí es súper placentero todos los días poder ver lo que tengo o qué espacios tengo para poner nuevas cosas y convivir con eso. Hay fines de semana que me pongo a modificar los lugares y pensar qué pasa si esto pasa allá, y es sorprendente ver cómo cuando uno cambia una obra de lugar y la pone en otro lado empieza a jugar distinto con la luz, con la situación, con los muebles, con los enfoques que tiene, eso me divierte bastante. Hoy no podría vivir en una casa que no tuviera arte. Tengo fotografía, escultura, pintura… No podría no convivir con eso. Es como que ya forma parte sí o sí de mi vida.

NR: Ya lo expresé antes: mi vinculación con la pintura es la emoción, y consecuentemente eso es lo que yo compro. Fundamentalmente artistas ya consagrados. Esta es una línea que tengo y que tendré por siempre más allá de los nuevos gustos que tengo. Y convivo diariamente con mucha bibliografía, con muchos libros, lectura y visualización de obras de arte, subscripto a todo lo que puedo porque me gusta conocer e indagar. Nunca se me ocurrió que podía yo llegar a ser coleccionista. Y a través del tiempo, y leyendo sobre coleccionismo, me di cuenta de que podría serlo porque soy un enorme fanático de tener mi obra de arte cubierta y protegida en los mas mínimos detalles. Al punto tal que sistemáticamente la hago revisar por algún experto de confianza. No dejo que nadie toque mis cuadros, la limpieza la hago yo, los marcos también, porque si ya hay un cuadro que está torcido es porque alguien metió la mano. Le tengo enorme miedo al plumero, que me arranque un pedazo de óleo...
Pero es muy difícil poder expresar la relación que uno puede tener con la obra de arte. Y no quiero pecar de exagerado, pero para mí es prácticamente religiosa, hay una vinculación muy fuerte, y me emociono siempre. Me ha sucedido también ya algo mucho más extraño, y van a creer que estoy loco. Pero como en casi todos los casos las obras que tengo son artistas muertos e indago sobre la historia de los pintores, habitualmente encuentro que sus antecedentes se compadecen un poco con mi historia, es decir que hay una comunión especial con lo que yo siento y percibo. De algún modo también pienso y me recreo en todas estas personas de quienes tengo un pedacito en mi hogar. Esto trato de transmitírselo a mis hijos, ya veremos qué pasa con ellos, con mi esposa por suerte lo compartimos.

MH: Quería citar el caso de mi colección. Si bien es contemporánea, tiene un anclaje en los años 60 con obras de Alberto Greco, Macció, Berni, Renard, Santantonín, De la Vega, como claramente un momento de ruptura y de importancia para el arte argentino. Después avancé fuertemente con algunos de los artistas de los 80, pero sobre todo los 90 y lo que se está produciendo en este momento. Básicamente también he estado explorando situaciones que no son pintura sino instalaciones o arte que se está armado con productos perecederos, fotografía, video, y desgraciadamente me gustan las piezas grandes. Y como las casas tiene un determinado espacio y cada pared tiene determinados límites, alquilé un departamento en un edificio por medio, entonces cada seis u ocho meses vamos y rotamos. Hay cosas que quedan

más o menos para siempre por el espacio y determinada estética, porque al final donde tenemos la obra es en mi casa, no es un museo o un centro cultural. Entonces también tiene que haber una vida familiar vinculada a eso. No le hacemos asco a ningún tema, y hay obras que tienen determinada dureza o situaciones más explicitas, y ahí tenemos que cuidar determinadas situaciones por los chicos o porque viene los hijos de los amigos… Nos interesan obras con fuertes mensajes, que tengan que ver con lo propio, con historias personales u otras historias que no son las propias pero que sí marcan una humanidad, un desarrollo psicológico, a veces desde la mayor abstracción, o desde una instalación.
Pero creo que hay otro tema importante que es el del aprendizaje. La biblioteca, los libros, el aprender, el conocer, ver, ver todo lo que se pueda. En un momento yo tenía mi colección de pintura antigua en Nueva York, porque vivía una parte del año allá. Yo estaba vinculado a algunas instituciones neoyorquinas donde había determinados parámetros de gestión que me influyeron mucho en lo que venia a hacer acá en Buenos Aires. En el momento en que empiezo a coleccionar también aparece Marcelo Pacheco que era curador en jefe del Malba y me propone tener un centro de documentación para la historia del arte argentino. Y ahí generamos una colección de documentos del arte de nuestro país y del arte extranjero en nuestro país y también la presencia argentina en el exterior, con más de 180000 documentos, libros, catálogos, fotografías, manuscritos. Entonces esto también tiene que ver con el entendimiento. Respecto a la compra, alguno de ustedes lo mencionó: cuando uno va a una muestra tratar de que si el presupuesto alcanza y si le gusta el artista intentar comprar la mejor obra que uno piensa que está ahí. Creo que esa es la más gratificante.

MB: Querría que nos cuenten sobre lo que Mauro mencionó recién, de cómo el coleccionismo los lleva a otros “trabajos”: leer, investigar, ir a muestras, etcétera. Y también preguntarles cómo es la interacción entre los coleccionistas en Córdoba. Si hay redes locales, cómo operan, cómo están trabajando no sólo desde la compra de obra sino en la interacción con el medio, los artistas, las galerías.

IDE: En mi caso yo lo que menos compro es en remates. Lo que más compro es en galerías y a veces en el taller, me gusta tener contacto con el artista. He leído mucho y estudio bastante. Como dije antes, me gusta mucho viajar y la mejor forma de aprender es viajando y viendo, viendo, porque mientras más ves te das cuenta que más aprendes. Te das cuenta de que los grandes maestros todos abrevan en los grandes maestros. Todo tiene una conexión. Me gusta ir a los talleres porque el propio artista te cuenta lo que sintió, qué lo llevó a hacer ese trabajo. Es como que de pronto te sentís compartiendo la vida del artista y te estás llevando esa emoción un poco a tu casa. Y cuando compro en galerías, como decía Mauro, si el presupuesto te lo da tratás de comprar lo mejor de ese artista, y la obra tiene que gustarme porque aunque sea lo mejor si no me gusta no lo puedo comprar.

MH: Pero nunca tuviste un diálogo doble de decir: “Esto es importante, pero yo no estoy de humor este día, pero esto hay que comprarlo”.

IDE: Sí, por supuesto, y es terrible. Porque sabés que estás comprando y tenés que comprar bien, porque ese legado yo se lo voy a dejar a mis hijos. Me doy cuenta lo importante que es para mis hijos, y lo gratificante que es poder transmitírselo a ellos y a la gente a tu alrededor. Y comprando en galerías trato de comprar absolutamente con certificado, con catálogos y todo, porque si el día de mañana lo tenés que vender, y ojalá que no, eso tiene un valor agregado. Pero fundamentalmente me gusta más que nada comprarles a los artistas, tener un

contacto con ellos.

AP: En el caso mío también me gusta mucho leer. Soy comprador compulsivo de libros. Debo comprar diez libros y tengo tiempo para leer dos, pero a partir de todo esto empecé a comprar muchos libros de arte. Y es importante formarse, ir agudizando el ojo. En un libro de Saramago, en Todos los nombres, él relata la vida de una persona que colecciona recortes sobre vidas de gente famosa. Entonces él ahí se pregunta: "¿Quién es para esta persona alguien famoso? ¿Cuál es el criterio de selección?". Y a su vez se pregunta si el coleccionismo no es sino un intento de poner orden en un mundo en caos. Entonces, si uno tratara de poner ese orden, tiene que poner ciertas pautas. Por eso es muy importante la formación. A mí también me gusta ir a galerías, alguna vez que he tenido oportunidad de ir a algún taller he ido. El trato con el artista, preguntarle cosas, a veces me resulta fácil y otras veces no. Yo admiro a Carlos Alonso y estuve cinco veces con él y creo que recién en la cuarta vez pude articular tres ideas seguidas, por la admiración que le tengo… Además siento que dialogo con la obra. Entonces habiendo visto tanto de él siento que ya hemos hablado, entonces la situación se vuelve medio rara.

MH: Es interesante el tema del caos, porque en las obras también está el caos y en vez de exorcizarlo o dominarlo es aceptar el caos como parte de una situación que la obra muestra y que es parte de la vida.

AP: Justamente Saramago plantea que el intento de poner orden es un intento fútil, porque dice que éste termina o bien con la vida del coleccionista o bien por el hartazgo. Y yo muchas veces me pregunté por qué estoy haciendo esto: porque me da placer, me da placer momentáneo y yo soy hedonista, entonces creo en el goce de los placeres y quiero hacerlo. Pero después de que yo me muera no sé qué va a pasar con eso. Me daría lástima, pero de pronto me viene a la memoria una cosa que dijo Mujica Láinez en un prólogo cuando se remató la colección Palanza. Decía que caminar entre los cuadros de esa colección era sentir presente al matrimonio Palanza, que estaban ahí a través de la selección que habían hecho. Entonces esto es tener un poco de la vida de la otra persona adentro de la casa de uno, y también imprimirle un poco del sentido de uno a esa casa.

MH: Y las obras también tienen una vida propia. Cuando coleccionaba pintura antigua ves en los catálogos a un artista del 1600 que pasó 50 años en una colección, que estuvo desaparecido 100, apareció en otro lado y que obviamente estuvo en distintos contextos. Y esa vida que sobrevive el cuadro: está sucio o está roto, de pronto se restaura, integra un lugar, después pasa a otro lado. A veces también, como esos norteamericanos, que si quieren comprar inmortalidad donan la colección al museo con todas sus características. No es poca cosa pensar en eso. En realidad de esto siempre se habla al final de la charla… (Risas).

AP: Eso justamente es muy divertido, conocer la historia de la obra. En mi caso una de las obras que tengo es un Alonso, que él le vendió a un conferenciaste que venía de Israel en la época de la formación del estado de Israel. Y le pinta varios cuadros. Uno de estos cuadros yo lo tengo. Estuvo 40 años en Israel, y cuando murió la familia vende esto de vuelta a la Argentina, y ahora está en el living de Córdoba de vuelta.

MH: Sí, las vueltas de las obras son impresionantes.

GD: En nuestro caso también compramos muchos libros de arte. Y yo creo que comprábamos muchos libros de arte por miedo a comprar obras de arte. Porque por los precios pensábamos que no los podíamos comprar. Y a veces veíamos a las galerías como ambientes herméticos a los que no se podía entrar fácilmente. Todos preconceptos que uno va formando, hasta que bueno, tuve la suerte de conocer unos galeristas que me abrieron sus puertas y sus obras. Digamos que vi la posibilidad de empezar a comprar obras y no tantos catálogos. Fue en ese momento de la pérdida del miedo al espacio de la galería que también me permitió el contacto directo con el artista. Generalmente cuando compro obra lo que trato de hacer es como una fiesta de bienvenida. Y trato de que el artista esté, en lo posible. Entonces hacemos una gran fiesta con el artista como invitado y como agasajado.

MB: En tu caso, José Luis, ¿podés incorporar el coleccionismo a tu trabajo, hablando con clientes o generando trabajos con los espacios arquitectónicos en los que intervenís?

MH: ¿Cómo sos de lobbista…?

JLL: En mi caso, al trabajar mucho con interiores trabajo mucho con esa parte. Como a mí me gusta, trato de transmitir a los clientes el gusto por lo mismo. Muchas veces pasa que les digo: "Podríamos poner algo de esto o de aquello", y no están muy convencidos. Pero de pronto van a mi casa y ven puesto algo parecido y ahí terminan convenciéndose. Y la verdad es que he tenido bastante suerte porque con muchas casas o departamentos que he decorado y he podido en esa parte trabajarlo, lo cual es muy gratificante porque cerrás la obra mucho más. Pero depende del gusto de la familia, lo cual no es fácil porque cuando hacés este trabajo no sólo opina la mujer, opina el marido, opinan los chicos cuando son grandes, los chicos se enteran lo que están pagando la obra y entonces dicen: "¡No, te están estafando…!". No es fácil el tema. Pero el resultado es lindo y es bueno. Lo mejor son las personas solas… (Risas).

MB: ¿Generó coleccionistas nuevos?

JLL: No coleccionistas, pero sí gente que ha empezado a comprar y le ha empezado a interesar el arte y que nunca había pisado un museo o una galería. Y de golpe le ha picado el bichito de saber qué es esto y ha querido ver otras cosas y eso es bárbaro. En mi caso yo compro mucho en las galerías de acá de Córdoba. Tengo una relación cercana con muchos, lo cual te facilita mucho las cosas de poder ver la obra, poder llevarla a tu casa y ver si te gusta ahí, y podés pagarla fácilmente en planes accesibles. Me gusta también ir a los talleres de los artistas y conocerlos. Cuando me gusta una obra me gusta saber de quién es, cómo es esa persona y poder charlar para entender partes de la obra que a lo mejor me gustó pero no sabía por qué, y así la obra cierra mucho más para mí. Y siempre trato de leer de arte y aprender, todos los días estoy aprendiendo cosas. Lo mismo me pasa cuando viajo, que veo muestras por ahí totalmente distintas a lo que estoy acostumbrado, y que me cuesta muchísimo entenderlas y de a apoco a fuerza de verlas y leer sobre eso voy abriendo mi cabeza a nuevos campos. Es como un aprendizaje diario, una tarea de todos los días que creo que en mi caso no va a terminar nunca porque no tengo una gran formación artística, o sea que es todo muy intuitivo, va surgiendo.

MH: La intuición es fundamental. Porque después lo otro lo podés encaminar pero ese espacio inicial es importante.

NR: Siguiendo el hilo de lo que venían hablando allá los amigos, a mí me gusta comprar a través de la galería. Yo respeto mucho a los galeristas y no me gusta puentearlos. Al artista me gusta conocerlo y conversar, pero no sobre la obra de arte que yo le estoy comprando. Recientemente compré obra de un artista contemporáneo que nos gusto tanto a mi mujer como a mí, y yo sé que él no puede explicar su

pintura ni quiere. El día que la puede explicar dice que se dedica a otra cosa. Así que el tema del artista me parece interesantísimo y me gusta estar con ellos, pero hablando un poco de bueyes perdidos.

MB: ¿Se expande el coleccionismo a otros sectores y campos de acción?

NR: Tengo muchas historias, pero te voy a contar una sola muy breve, de un íntimo amigo que hace unos años me invitó a Madrid. Los tres o cuatro días que estuve en Madrid estuve en el Prado, y realmente fue una experiencia magnífica. Y yo lo invitaba a él a que me acompañara, pero no, él se iba a "tapear" al bar… Pero insistí con él con el tema de la pintura. Hoy es un comprador compulsivo. Yo quisiera que fuera más cauto, pero bienvenido sea, y como experiencia me parece extraordinaria porque nunca creí que a él le pegara tan fuerte este tema. Y gusta de la pintura contemporánea, pintura que no es fácil de ver y de sentir, y creo que ha sido una de las cosas más lindas que he conseguido en esta cuestión.

MH: Yo quería también comentarte Melina, que aparte de la estructura de la relación con el medio, que sería después interesante hacer preguntas con el público, en Buenos Aires también muchos de los coleccionistas nos juntamos para operar en el medio. De pronto alguien tiene que viajar para una beca y le podemos pagar un pasaje, o contribuimos con una publicación, nos asociamos a asociaciones de amigos o fundaciones, etcétera, porque es parte también de una retro-información del medio muy enriquecedora. Y son cosas que empiezan a dinamizar nuestras propias colecciones. Genera más obra cuando viene gente del exterior que en seguida nos contactan, nos buscan. Y nos preguntamos a veces qué pasa en Rosario, qué pasa en Tucumán, y qué está pasando en Córdoba con el coleccionismo y las instituciones, si se interrelacionan, si hay alguna cosa en común.

MB: Tal vez vos Inés que estás viviendo también en Buenos Aires, viniendo acá nos podés contar cómo ves el tema...

IDE: Tampoco vengo tanto a Córdoba. Sí con las instituciones de Buenos Aires, porque soy de la Asociación de Amigos del Malba y del Museo de Arte Moderno, y entonces como vos decís, estás en contacto con todos y sabés lo que está ocurriendo en cada momento. Y bueno, el grupo que uno tiene es el de la gente que está en lo mismo que vos.

MH: Pero muchos de nosotros salimos a buscarlo. O sea, hay una decisión, casi hasta una ambición realmente de activar espacios. Nos juntamos para la Bienal de Venecia, entre arteBA y privados y cancillería, etcétera, que de pronto había que hacer determinado envío y juntas voluntades para hacerlo. O por ejemplo vemos otras acciones, los tucumanos, que han ganado un espacio y una presencia muy fuerte, y los rosarinos también. Es muy fuerte el movimiento de arte en Córdoba, pero ¿cómo está trabajando en el resto del país? ¿O cómo ustedes trabajan en el medio? O todavía esa acción no está desarrollada…

AP: Es muy individual.

JLL: De pronto yo trabajo en la Asociación de Amigos de este museo, el Caraffa, hay mucha retroalimentación con la gente de la asociación, que uno aprende o ve una muestra acá o allá, pero dentro de la asociación. Pero yo salir a reunirme con Norberto o con Inés para hablar del coleccionismo, o ver qué han visto ellos, no, la verdad es que eso no se da. Menos que menos ir a buscar artistas, o plantearnos ir a una bienal juntos o a ver cosas.

AP: Eso no está acá.

IDE: No, eso acá no está y realmente debería estar porque los museos o las mismas asociaciones de amigos de los centros culturales convocan gente. Y acá yo veo que no pasa.

MH: En San Pablo fuimos 180 personas de Buenos Aires a la Bienal. Uno se junta y empieza a ver cómo ocurren estas operaciones. Es un tema además muy enriquecedor porque empezás a trabajar en la sociedad donde vivís con otra recompensa. Es una sensación nueva y tu propia colección empieza a tener otra circulación y otra presencia.

JLL: Creo que acá en Córdoba falta mucho de eso. La asociación nuestra tiene como 200 socios…

MH: Es un número importante…

JLL: Pero para una ciudad de dos millones de habitantes, que sólo 200 personas estén dispuestas a colaborar con una asociación de amigos es como nada.

MH: Mirá, en Buenos Aires la Asociación de Amigos del Malba tiene 1200, y yo soy Vicepresidente segundo de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes y serán unas 1000, o sea que…

JLL: Sí, pero creo que de pronto acá eso no se da y sería lindísimo que se diera. Que más gente se acercara y que más gente trabajara sería mucho más redituable para todos.

MH: Para defender lo propio no hay mejor que los de cada lugar. Pero además creo que hay un coleccionismo no Cordobés que está afuera y que le interesa ver qué ocurre en cada lugar. Porque es un lugar de una emergencia y una producción a la que uno quiere también acceder.

JLL: En el museo hay un programa que es visita a talleres. Entonces cuatro o cinco veces por año se visitan talleres de artistas emergentes o consagrados en donde uno va y aprende del artista y de su obra, y es una tarea muy recompensante para las dos partes, pero es "una" actividad.

MH: Ya haremos reuniones de coleccionismo de varios lados para poder también recibirlos, y desde ya desde arteBA el programa del mes de mayo de ver casas y colecciones. Justamente se generan, como con Rosario, nuevas dinámicas de operaciones.

IDE: Lo que dice José Luis es muy cierto, que los coleccionistas acá son como muy solitarios. Hacen su tarea muy individualmente. Incluso muchos ni siquiera quieren darse a conocer.

JLL: Sí, es puertas adentro y que no se sepa.

MB: Podemos abrir la charla a preguntas y comentarios del público.

Maru Becerra: Con respecto a lo que acabás de decir, Córdoba se caracteriza por el perfil bajo, ¿no es cierto? Como que queda feo mostrar. Entonces si vos tenés una colección importante, o gente que podría tener colecciones maravillosas, de pronto te dicen: "¿Sabés lo que pasa? No sé, si de golpe te ven eso colgado es como una ostentación". ¿Entendés?

MH: Te entiendo, eso pasó mucho en Buenos Aires hace veinte años atrás.

Maru Becerra: Por eso te digo que nosotros nos quedamos atrás. Y yo les digo: "¿No te parece una ostentación tener un Mercedes Benz en la puerta de tu casa, y una lámina adentro?". Pero es distinto.

MH: Además, el coleccionismo se ve como parte de un sistema de una institución cultural. O sea, la institución "coleccionismo" como lugar donde de pronto opera el mercado, es formador de gustos, se vincula a las instituciones, y ya tiene parte de otro tramado. Aparte hay

obras de artistas jóvenes, grandes exponentes, que están a 2000 pesos, 700 pesos, o sea que podés armar un recorrido, u otros formatos desde donde podés operar.

IDE: Hay como una especie de prejuicio, como dice Maru, de que si comprás algo es como ostentoso. Es como vos decís, nos hemos quedado veinte años atrás, porque realmente podés empezar a armar una colección sin necesidad de tener tanto dinero. Podés empezar con artistas emergentes muy buenos y empezar tu colección.

MH: Y mantener cierta privacidad si querés. Cuando prestas obra ponés "colección privada" y listo.

MB: ¿Qué podría generar más redes internas? ¿Cómo lo ven ustedes?

NR: Yo creo que hechos como éste favorecerían a la difusión y el interés de la gente. Porque hay como un cierto tabú hacia todas estas cosas. Entonces a mí esto que han hecho me parece importantísimo. Habría que hacerlo más seguido y con mayor difusión. Y las asociaciones de amigos… por ahí estoy haciendo un reproche, pero a mí jamás me ha llegado una invitación…

JLL: Ya te la vamos a mandar... (Risas).

NR: Creo que hay mucha gente que tendría interés en colaborar. A mí me parece que nuestra propia idiosincrasia, de ser muy cerrados, así como somos cerrados con nuestras cosas, a veces también lo somos con las asociaciones donde son núcleos que no se abren como debieran. Esto intenta ser una crítica constructiva en función de tu pregunta. De ninguna manera apunta a otro hecho.

MH: Por ejemplo proyectos culturales en Córdoba de ediciones, de hacer conocer el arte o la historia de arte acá, y que no son cifras tan importantes. Permitirían conocer y posicionar más lo que circula acá. Porque a veces la obra no circula pero las publicaciones sí.

JLL: De todos modos creo que se han abierto galerías en Córdoba en donde hay espacios para artistas emergentes, y se está dinamizando un poco la situación actual. O sea, creo que antes había menos galerías y apuntaban a un tipo de arte muy clásico y conservador. A partir de dos o tres años para atrás se ha abierto bastante esto, lo cual ha ayudado a todo el mundo, y se han podido conocer cosas que sino no habría dónde conocerlas. Creo que eso es muy saludable, y un paso bueno, donde hay espacio para todos hoy por hoy.

IDE: Y además otra cosa: Córdoba es una ciudad que tiene un potencial artístico increíble. Hay gente que desde Buenos aires viene a buscar artistas Cordobeses. O sea que es una picardía y una lástima no darlos a conocer.
Público: Con respecto a lo que dicen, aquí mismo hay exhibida ahora una muestra que hizo la Fundación OSDE, que es un concurso de artes visuales. Córdoba fue la ciudad primera en el ranking de mayor producción. Se presentaron 700 obras de artistas jóvenes, emergentes, y consagrados. Y eso da cuanta de que hay mucha producción. Creo que hay un error de visualización global de todo esto. Cuando se habla de coleccionismo estamos hablando de alguien de un poder adquisitivo "X". Pero si uno observa Córdoba, Córdoba fue muy duramente tratada en la década de los años 70. En los 80, cuando se entra a generar todo un movimiento nuevo, los chicos nacidos en el 83, que tienen 23, 22 años, todos esos chicos que crecieron en otro régimen, que tiene que ver con toda otra estructura social. Cuando uno lee avisos en La Nación o Clarín, toda la grilla cultural que hay por fin de semana en este país, hay alrededor de 600 a 800, propuestas culturales. Cuando uno lee los principales diarios de las principales capitales del mundo, no hay más de 1200. Quiere decir que Buenos Aires está casi compitiendo en propuestas culturales por fin de semana con las primeras capitales. Córdoba, con un medio muy chico y con 2 millones de habitantes, tiene más de 500 propuestas culturales. Yo creo que no bullen ni hacen el ruido que deberían hacer, y que es lo que estamos tratando ahora. Eso va generando todo un circuito que es muy difícil de verlo porque generalmente en estos ámbitos nosotros no vamos. Pero todo eso está haciendo toda una escuela de nuevos coleccionistas, de gente que gana 600 pesos por mes y está. Yo tengo una actividad en la que comercio con esto, y hay gente que está pagando 20 pesos por semana para adquirir obra, con un salario de 600 pesos por mes. Estoy hablando del ejemplo de economía más básico, pero hay una sensibilidad manifiesta en Córdoba y yo creo que estamos en el amanecer de toda una nueva propuesta en cuanto a arte y a los nuevos coleccionistas que se van a formar en los próximos años. Eso hay que ir viéndolo porque es parte del futuro que va a generar Córdoba. Pero son muy jóvenes.

MH: Es verdad, acá y en Buenos Aires hay muchos que están con esa cosa que bulle. Pero después hay instituciones y coleccionistas, o gestores culturales, que van a tener que ver cómo esa estructura los pone de relieve. Hay calidades distintas que van a ir operando y que van a tener su trascendencia, y que empiezan a circular por determinados lugares de excelencia.

Público: Por supuesto, pero depende la propuesta. Por ejemplo, yo creo que la propuesta del Museo Caraffa en estos últimos años ha sido muy buena y eso ha hecho que masivamente la gente concurra al museo. Yo el otro día vine a esta exposición y casi no se podía entrar. Y se están armando cosas que no se veían hace unos años atrás.

MH: Es cierto. En todo el país ha cambiado mucho la estructura en cinco seis años.

MB: ¿Hay algún artista que nos quiera contar cómo ve el medio en Córdoba? En Tucumán veíamos que había cierta interacción entre algunos artistas y coleccionistas del medio de allí, no sólo comprando obra sino ayudando en otras cosas.

Pablo Scheibengraf: En mi caso en particular, me siento identificado con lo que decían en la mesa en el sentido de que así como el coleccionista tiene la necesidad de seguir teniendo obra, yo tengo la necesidad de seguir pintando. Entonces uno necesita gente que esté en la misma frecuencia queriendo tener lo que uno hace desde el fondo de su alma, ¿no?, y que de alguna manera esto siga para poder seguir produciendo.

MH: Sí, un medio de vida también.

PS: Lo que veo como importante es ese fomento cultural, porque teniendo el artista una vida armónica o feliz, en el sentido de poder producir arte, armoniza también todo su entorno. Tiene una función importante.

MH: Muchísimas gracias a todos los que participaron y a ustedes por dar su tiempo y compartir esta charla con nosotros. Ahora vamos a hacer un brindis con Chandon.

MB: Muchísimas gracias a todos.

ramona la sesentona

La lluvia se desmorona.
¡Qué tonto fui!
No suscribí a ramona.

Uno piensa que es para un grupo determinado de gente, pero todos deberíamos ser coleccionistas

Reflexiones sobre coleccionismo - Circuito Argentina. Rosario. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. 2 de noviembre de 2005. Exponen Guido Martínez Carbonell (GMC), Carlos Siegrist (CS), Ricardo Torres (RT), Alejandro Viale (AV), Carlos María Zampettini (CMZ) y Mauro Herlitzka (MH). Coordina Melina Berkenwald (MB).

MH: En nombre del Consejo de Administración de arteBA Fundación les quiero dar la bienvenida. Hoy podemos decir que es un día especial para el coleccionismo. Hemos tenido previo a esta charla una presentación de la propuesta patrocinada por la Fundación Espigas (Buenos Aires) y coordinada por el Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España (Rosario), todo un trabajo con investigadores rosarinos sobre la historia del coleccionismo en Rosario entre 1900 y 1970 (*El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*). También estamos rodeados por una pequeña muestra que armó Pablo Montini con seis exponentes de los coleccionistas históricos de la ciudad de Rosario.

Les doy la bienvenida a la última serie de conferencias que estamos armando desde arteBA sobre el coleccionismo del circuito argentino. Vamos a celebrar su décimo quinta feria en mayo del año que viene, arteBA es una feria comercial que ve que dentro del sistema artístico tenemos muy buena producción artística, buenos artistas, galeristas, museos. Tenemos un sistema que funciona con buenos investigadores, y se esta ampliando el esquema cultural de nuestro país. Pero el mercado sigue siendo uno de los aspectos más débiles de los cuales consideramos que hay que hacer crecer la economía de nuestra cultura. Consideramos que si la economía de nuestra cultura crece va a haber más mercado y una cifra de negocios mayor en lo que hace al mercado del arte, y a partir de ahí consideramos que va a haber un involucramiento distinto con el medio, más esponsoreo y patrocinio, mejores libros, mejores muestras y una interacción mayor en el mercado. Para ello consideramos que el coleccionista no es sólo un formador de gustos y de precios del mercado, sino alguien que tiene un compromiso con el arte y el medio artístico todo ¿Cuántos de los coleccionistas han armado un nuevo esquema donde no sustituyen al Estado, pero sí proponiendo otras posibilidades? Ustedes tienen la Fundación Castagnino, en Buenos Aires puedo citar la Fundación Proa, Costantini, Konex, Espigas, arteBA, Start, que vienen desarrollando nuevos programas y procesos que contribuyen a la expansión. En casi todos, sino en todos, han intervenido coleccionistas.

En arteBA siempre hemos armado un programa de coleccionismo vinculado a los coleccionistas que venían del extranjero. En arteBA del 2005 decidimos involucrar también al coleccionismo local. Me acuerdo cuando vinieron a casa los coleccionistas rosarinos, y estábamos los que hablábamos en inglés, y vinieron los extranjeros, y de pronto nos miramos con los rosarinos y dijimos: “Pero esto no puede ser, somos nosotros mismos”. Y a partir de ahí empezamos a pensar en qué conciencia tenemos entre nosotros, qué programas se pueden desarrollar, y decidimos recoger una serie de testimonios sobre el coleccionismo local. Elegimos para ello cuatro ciudades donde hay todo un medio desarrollado. Y así fuimos bajando del noroeste, casi en una diagonal. Empezamos hace dos meses atrás en Tucumán, en el Museo Timoteo Navarro, hace un mes atrás en el Museo Caraffa de Córdoba, y hoy en el Castagnino en Rosario. Chandón nos auspicia, y por otro lado hemos trabado una relación estratégica con la revista ramona, una revista líder en el medio artístico del país.

Quería agradecer sobretodo al Museo Castagnino, a su director Fernando Farina por habernos facilitado el lugar, a la Fundación Castagnino y a su presidente Carlos María Zampettini, agradecer a todos los coleccionistas que nos

acompañan en esta mesa, Guido Martínez Carbonell, Carlos Siegrist, Ricardo Torres, Alejandro Viale y a Carlos María Zampettini, y también a Melina Berkenwald que va a coordinar la charla.

MB: Gracias a todos por venir y gracias Mauro por invitarme a coordinar estos encuentros. Empiezo presentando a los coleccionistas que integran esta mesa: a mi derecha el doctor Carlos Siegrist, médico especialista en clínica médica y reumatología. Participó en un intercambio como residente de la New York University, fue docente universitario y es coleccionista privado. Alejandro Viale, doctor en bioquímica, investigador del Conicet, docente universitario y coleccionista privado. Guido Martínez Carbonell, vicepresidente primero de la Fundación Castagnino, presidente del Teatro El Círculo y coleccionista privado. Carlos María Zampettini, presidente de la Fundación Castagnino y coleccionista privado. Ricardo Torres, coleccionista privado. Y presento también a Mauro Herlitzka como presidente de la Fundación arteBA, director de la Fundación Espigas, y que como coleccionista privado participa también del debate.
Primero les pregunto acerca de cómo comenzaron a coleccionar. Cómo fue esa experiencia en sus comienzos, los motores que los llevaron a esta actividad y cómo fue su desarrollo.

Alejandro Viale: Antes que nada les agradezco mucho haberme invitado. Para mí es un honor estar en esta mesa de coleccionismo. Yo no me consideraba coleccionista hasta hace poco. ¿Por qué colecciono y cuándo empecé a coleccionar? En realidad soy un coleccionista tardío. Empecé tarde quizá porque coleccionar arte contemporáneo es algo distinto para mí. Ver arte contemporáneo y pensar que me iba a gustar era una cosa medio rara. No es que no me gustase antes, sino que en realidad tuve que enfrentarme con él. Y me enfrenté por una serie de situaciones y también porque tuve excelentes personas que me asesoraron. Marcela Romer fue una de ellas, y gracias a mis viajes me dijo: “Si vas a España tenés que conocer el Guggenheim, y si vas a Londres tenés que ir a la Tate Gallery”, y eso también me abrió la cabeza. Y ahí fue cuando decidí que lo que yo veía como arte contemporáneo y que realmente me gustaba era algo que tenía que hacerlo propio, tenía que empezar a coleccionar. Entonces decidí comenzar a descolgar las reproducciones que tenía en mis paredes, de Van Gogh, el Bosco, cosas que me gustaban, y comenzar a buscar arte específicamente rosarino.

MB: ¿Por qué sólo de Rosario?

AV: Colecciono arte de Rosario por una cuestión tribal. Yo soy rosarino y me gusta esto. Y particularmente porque me parece también que acá se están produciendo muy buenas cosas. ¿Por qué lo colecciono? Porque me dice algo, y en general me dice algo relacionado con mi profesión. Hay toda una teoría detrás de todo esto, y no soy nada original en decirla, pero es la teoría entre otros de Stephen J. Gould que habla de las relaciones entre la ciencia y el arte. Y él las ve como dos disciplinas que no están para nada contrapuestas sino que se superponen muchísimo, sobretodo en la creatividad. O sea, los grandes logros de la ciencia no se producen por una búsqueda sistemática del conocimiento como nos cuentan sino por la creatividad de un tipo al que de golpe se le ocurrió algo, y lo puso ahí y resulto ser cierto, y por supuesto después lo tuvo que probar científicamente. En realidad las grandes creaciones se producen por alguien que viene de otra disciplina y de pronto encontró la relación entre lo que no había. Y eso me parece a mí que es mucho de lo que hace el arte.

MB: ¿Hace cuánto comenzaste?

AV: Te diría que hace menos de diez años. Una de mis primeras obras se la compré a Vitali en el año 99. Tuve suerte de que en ese momento todavía se podía comprar Vitali.

Guido Martínez Carbonell: Buenas tardes. En primer lugar quiero agradecer a arteBA por haber generado este espacio y haberme invitado, y al Museo Castagnino por participar de este encuentro con este espacio de debate, con este resorte tan importante que es el coleccionismo dentro del mundo del arte, especialmente en las artes visuales.
La pregunta creo que consistía en cómo me inicio en el coleccionismo. En mí caso particular yo me contacto con el coleccionismo porque he nacido, me he criado y educado en ambientes de obras de arte. Mi padre era coleccionista y tenía una importante colección, jugado entre Spilimbergo, Victorica, Castagnino, Basaldúa, Battle Planas… Ellos fueron las paredes que he estado acostumbrado a ver y a frecuentar. Entonces me fui formando con un gusto, con un sentido estético que luego, un poco siguiendo el modelo de mi padre, continué en forma personal haciendo mi colección. Mi colección es con un enfoque de expresionismo abstracto. Creo que cuando nos referimos a colección nos estamos refiriendo a una colección dentro del campo de las artes visuales, para alejarlo de cualquier tipo de coleccionismo de hobby o de distracción. En lo que entiendo por coleccionismo me refiero más a una contracción en un aspecto económico y un aspecto artístico. Son los dos aspectos que lleva una obra de arte, sobre todo referida a las artes plásticas. Tiene un campo económico de inversión, de cotización, pero creo que el más importante es el campo artístico. Si bien los coleccionistas fomentan el espacio, el terreno de las bellas artes, creo que el origen auténtico de una obra de arte es del artista mismo. El artista no la crea para un coleccionista, ni para exhibirla, la crea por una necesidad profunda de expresarse y de hacerla. Entonces yo creo que ese es el primer retrato fundamental de una obra de arte. Y está también la parte económica y otros aspectos que la hacen fascinante. Creo que el coleccionismo es una experiencia muy fascinante desde muchos puntos de vista justamente por lo heterogéneo que es. También creo que uno habla de coleccionismo pero debería hablar de coleccionistas. Porque detrás de cada colección hay una persona. No es una mera recolección de obras arbitrariamente, sino que hay un criterio. Creo que todo coleccionista tiene un criterio selectivo y un común denominador para formar su colección. La colección identifica al artista, y el artista a la colección. Eso es lo básico.

Carlos María Zampettini: Cuando Mauro Herlitzka me invitó muy amablemente a participar de estas charlas de coleccionismo, especialmente de coleccionismo contemporáneo, le aclaré que yo no tenía obra contemporánea y que yo no me sentía demasiado coleccionista. Si yo digo por qué no me siento coleccionista es porque cada vez que compro una obra no tengo en cuenta el resto de la colección. Además, evidentemente me falta un poco esa pasión de la adquisición de una obra. Hay grados diferentes, desde la persona que compra una obra para llenar una pared en la casa hasta el que siente que hay un desafío, que le gusta y que va a hacer cualquier cosa para adquirir esa obra. En fin, yo no tengo obra contemporánea desde el punto de vista más estricto de lo que se considera obra contemporánea. Y aún desde el sentido más amplio de lo que se puede considerar arte contemporáneo, también tengo poco. Así que mi colección es antigua. Por eso, quizás mi acercamiento a la pintura contemporánea lo tuve a través de la formación de la colección de arte contemporáneo que después mereció que se construyese en los Silos el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO). Estaba muy alejado yo del arte contemporáneo, a pesar de que he ido toda mi vida a museos, pero igual hay que acercarse a esa especificidad de la cual yo estaba bastante ausente. Por lo tanto lo que me liga al arte contemporáneo es cuando Fernando Farina, ante

una propuesta que nos hace la Fundación Antorchas de hacer una donación importante de arte contemporáneo para el Museo de la Ciudad de Rosario, que exigía que hiciésemos un aporte similar a la obra que íbamos a recibir. Entonces es cuando a él le interesa ver cómo podemos hacer un aporte similar. Eran 28 obras, entonces estamos hablando de una valuación de 280 mil dólares, una cantidad respetable. Entonces se le ocurre a él convocar a los pintores, pedirles obras y hacer un pago simbólico, de 500 pesos en su momento, y ver qué sucede. Y así interpretamos que adelantarse en el tiempo era muy necesario, porque una segunda instancia no iba a tener el mismo éxito, y sí tuvimos mucho éxito. Me acerque al arte contemporáneo de esa forma, interpretando que era un muy buen negocio para nosotros.

MB: ¿Cómo ves tu colección personal?

CMZ: Yo tengo una visión del coleccionismo a través de esa dicotomía: lo que es el pintor y lo que es el coleccionista. Esa simbiosis que como alguien bien dijo, contribuyó tanto en el arte occidental. Pero siempre he visto al coleccionista como quien se apropia de la obra del artista. El artista es, si se quiere hoy en día, es el "ser", porque nadie es más sí mismo que cuando crea. Nada es más representativo de Beethoven que una sinfonía de Beethoven, nada es más Van Gogh que un cuadro de Van Gogh. Es decir que la esencia del productor, del artista, "es ser". Por otro lado, en el coleccionista es "el tener". El coleccionista tiene una actitud que es la extrema apropiación, porque no es algo material sino del espíritu de la persona. El coleccionismo es una pasión burguesa, y el artista es un crítico de su tiempo. Pero en ese choque entre posiciones diferentes hay algo común a los dos que es el amor al arte. No me considero coleccionista, pero al comprar obra siento que estoy contribuyendo al funcionamiento de todo el sistema artístico. No sólo económicamente sino en la diversidad del arte también, debido a la multiplicidad de los que adquieren obra y que genera a través de la demanda nuevos requerimientos y movimientos en el camino del arte.

Ricardo Torres: Primero quiero agradecer a Fundación arteBA, al Museo Castagnino y a Chandon por la posibilidad de encontrarnos esta noche. Antes de responder a la pregunta quería hacer tres citas que para mí, en cierta forma, definen lo que es coleccionismo y mi forma especial de verlo. El Litre, que es el Diccionario Clásico de la Lengua Francesa, versión de 1877, refiriéndose a lo que es "objeto", dice que: "Objeto es todo lo que es la causa, el sujeto, el motivo de un sentimiento de una pasión". Jean Baudrillard, en su libro *El sistema de los objetos*, el famoso filósofo de la cultura, francés, dice: "Creo que el coleccionista no es sublime por la naturaleza de los objetos que colecciona sino por su fanatismo". Fernando Checa, que fue director del Museo Nacional del Prado en Madrid menciona: "Sin un sentimiento del valor de la relación íntima y personal del posesor con respecto al objeto poseído, de un gusto específico por tener una determinada obra de arte, es complicado hablar de colección". Yo, respondiéndole a la pregunta, nací aquí en Rosario, en una familia con un especial interés por el arte. Empecé a coleccionar… compré mi primera pieza en Inglaterra cuando tenía 20 años, y no he coleccionado ni colecciono sólo artes visuales. He pasado la mayor parte de mi vida adulta en el exterior, y creo que para mí una pieza de por sí, si es de buena calidad, sea una cerámica china, sea un buen textil, una escultura, un cuadro, representa de por sí una colección. Fundamentalmente mi colección y mis distintos intereses han estado ligados al hecho de que he pasado la mayor parte de mi vida adulta en el exterior. En Estados Unidos, en América del Sur, el Medio Oriente, África y Europa Oriental. Eso es fundamentalmente lo que ha orientado mi colección personal. En este momento estoy en Rosario, reintegrado a mi medio, y sí colecciono arte rosarino del siglo XX y arte contemporáneo argentino con especial interés en los artistas de Rosario.

Carlos Siegrist: Hoy hubo una grata coincidencia, porque en la conferencia anterior a la nuestra, Fantoni habló mucho de la colección Slullitel y del papel que tuvo Grela y el Grupo Litoral. Y para mi presentación traje imágenes de obras y cosas que hacen que esto parezca una continuación con esa charla. Quiero aclarar que de chico iba a los museos y galerías. No quería ser muy autobiográfico, pero uno de chico ha juntado estampillas, o caracoles, y he sido muy científico. Últimamente junto diccionarios de lenguajes, algunos extraños. Sin embargo en el arte contemporáneo yo lo que siento es que cada obra que tengo en casa o en el consultorio tiene una historia que la significa: tiene la historia de la obra, del artista, y una historia conmigo y muchas veces con mi familia. Con mi mujer estuvimos viviendo en Nueva Cork, y con las chicas que eran muy chicas, siendo residente había que ir a comer al Barrio Chino, y una de las diversiones obligadas era ir a los museos. El MoMA y las galerías de arte eran lugares obligadísimos para ir. O sea que yo venía con un baño de arte importante, y cuando regreso, en el 82, me encuentro con una relación que fue muy importante para mí en la vida primero profesional y después de amistad con Juan Grela. Podría decir que mi inicio hacia el arte contemporáneo, todavía sin coleccionar, empezó cuando lo conocí a Grela. Lo que quiero mostrar hoy son historias que me han generado estas obras. Una parte de mi colección de historias y de afecto.

MH: Mientras arreglamos la presentación de Carlos quería comentar mi experiencia. Luego de participar en estas mesas, siempre veo un montón de hilos conductores entre los coleccionistas, en la forma de coleccionar, en los abordajes y en la historia también. Puedo compararme con la experiencia de Guido, porque vengo de una familia de coleccionistas. Pero creo que también está esa otra parte donde aparece esa necesidad de cambiar de gusto, como decía Alejandro, esa cosa de golpe o de fuerte impacto en donde se presentan cimbronazos y cambios en la propia vida en donde la orientación de la colección presenta desgastes y uno tienen que ir a buscar otras cosas. A veces es parte de despegarse de alguna cosa familiar muy potente y tener la propia. A veces no coincido con esa cosa fágica, porque existe esa cosa fágica de entrar pero también en el cambio uno empieza a expeler y a vomitar lo fágico de una forma no tan burda pero sí de procesos de transformación, de terminar, cuando uno tiene que cortar e ir para otro lado. En este caso, el arte contemporáneo me presenta una dinámica permanente de creación emergente que hace que uno busque esa exploración, y que uno mantiene como idea de contemporáneo, de presente permanente. Puede haber varios pasados, distintos futuros, pero uno siempre está en un manejo de presentes y de búsqueda. Y otra cosa que dijiste, y que lo conozco en muchos coleccionistas norteamericanos que tienen una determinada colección personal en la casa, pero al estar involucrados en el medio artístico y sabiendo las necesidades culturales del lugar donde viven, empiezan a formar colecciones que no les pertenecen o a contribuir a armar colecciones pertenecientes a museos. Tal vez ese coleccionista no tenga esa necesidad de tener una colección que le pertenezca, pero sí de ponerla en la comunidad para que sí empiecen a ser apreciadas por todos, y a la vez es un mecanismo de trascendencia personal. Creo que ese es un aspecto muy interesante: Contribuir con la colección de otros o con institucionales que dan también otra posibilidad de juego.

CMZ: Sí, es cierto. Yo creo que una persona que tiene una colección de obras de arte siente de vez en cuando esa necesidad e deshacerse

de la obra. Volviendo al termino “fágico”, siente la necesidad “émica” también, es decir, de rechazar la obra. Me pasa a mí. Creo que al que no le pasa es porque colecciona lapiceras. Pero un cuadro puede ser una presencia inquietante. Me ha pasado por diferentes motivos. Me pasó con una obra de Walter de Navasio, que es un retrato de Felix Llamador, famoso crítico de arte argentino. Me gustó mucho al principio. Luego quise restaurarla y la restauradora cometió una torpeza, y ya eso me empezó a inquietar. Y hace pocos días, mi hijo me dijo: “Esto hay que modificarlo”, y saca el cuadro de la pared y yo siento un gran alivio… Era que el cuadro me inquietaba. ¿Me explico?

MH: Sí, tengo esa experiencia. Hay casos extremos. A mí me pasó hace 5 años atrás, habíamos visto una muestra en el museo de Brooklyn que organizaron los hermanos Saatchi llamada *Sensation*. Y había obra de unos hermanos artistas llamados Jake y Dinos Chapman, y mostraban obras con modificaciones genéticas. Un día, en un catálogo de Sothebys de Londres veo una obra, y con mi mujer nos gustan ciertas obras intensas y fuertes. Esta era de una chica de 7 años, con una peluca negra, con botines, desnuda, y que tenía dentro de las modificaciones genéticas un pene erecto de adulto en la nariz, y la boca era un esfínter. La obra llegó después de 3 años, llega a casa, abrimos la caja, y claro, nuestra hija tenía 7 años, y la chica de la obra era muy parecida a nuestra hija y fue una sensación muy fuerte, como de confrontación muy intensa. De hecho la obra la volvimos a guardar.

MB: Además esas obras de los hermanos Chapman tienen mucha referencia a la pedofilia, un tema muy fuerte en Gran Bretaña.

MH: Exactamente. No era el momento ni la tensión, y hay ciertas obras que no sé si las vamos a tener o no, y porque depende también de los momentos en que uno está.

MB: Ahora sí está lista la presentación de Siegrist.

CS: Voy a contar una historia mucho más cotidiana y de todos los días, y que puede tener que ver entre amigos y médico y paciente. Esta es justamente la forma en que uno podría ponerle fecha a la primera pregunta de cuándo comencé con el arte contemporáneo: fue más o menos cuando lo conocí a Grela, que al cabo de un tiempo, para fin de año me manda un primer cuadro de regalo. Lo sorprendente es que el primer cuadro es un cuadro de Julián Usandizaga, no un cuadro de él. Y entonces yo quedé preguntándome por qué me regala un cuadro de un amigo suyo, que era Julián. Y la vergüenza y el estupor mío fue grande porque yo lo había ido a ver al domicilio a atenderlo, y el había percibido que tanto cuando entré como cuando me fui el cuadro que yo más había mirado era ese. Entonces le pidió permiso a Julián y me regaló el cuadro. Entonces le pongo fecha a mi comienzo con el arte, y es como una patología infecciosa. Tiene causa-efecto, nomás que no quiero tratarme digamos, así que lo vamos a llevar. El cuadro de al lado que les muestro también me lo regala Juan para otro fin de año, y tampoco es de él sólo. Está firmado por él y por su mujer Aída Herrera. Entonces como ven, todas estas cosas se iban constituyendo en una historia que tiene muchos aspectos entrelazados. Acá hay otro cuadro de Julián de mi colección que me lo regaló mi hija Lila, que es artista plástica, con su primer sueldo. Cada obra tiene demasiadas emociones no solo para mí sino para la familia. Y en una muestra que organizamos había un premio, pero como el jurado no premió a nadie y como era un premio adquisición decidimos no quedarnos con el dinero del artista y ahí compramos este Marcacchio. Entonces apostamos a Fabián, antes de que se vaya a Nueva York. Y si uno compra arte rosarino esto es tal vez una de las obras que tuve casi compulsión por comprar, gracias a Pablo Montini que me dio el dato. Creo que es Ramona Montiel en Mar del Plata, cuando ha logrado irse de vacaciones. No es Ramona supuestamente, pero es lo que a mí me pega, y tiene una cosa muy linda este gofrado. Esta otra obra es de Luján Castellani y se llama *Mi primera venta*, y al lado esta el escrito de Pablo Montini sobre esta obra. Y en realidad es una obra emblemática porque es un desafío que tenemos que tener todos los que estamos acá. No importa en el lugar que estemos, sea del lado del artista, del museo, de la galería, del coleccionista, en realidad tenemos que desafiar la idea del mercado inexistente del arte en Rosario. Y Luján tuvo que vender la obra por lo que pesaba. Esta es una obra de Eladia Acevedo, fue expuesta en el museo, de resina trabajada directamente en la pared. Esta otra obra fue interesante porque nosotros acá lo que hicimos fue comprar una instalación. Esta era la vitrina del Pasaje Pam, un pasaje en el centro de Rosario, y compramos la vitrina incluida porque si no la obra no tenía sentido. Queda otra obra de otro artista muy querido que es Daniel García, que tiene un valor muy especial porque él hace las portadas de los libros de una editorial de acá en Rosario, y esta era una novela de Aira que se llama *Los dos payasos*. La última obra, que tiene una historia bastante interesante, todos la vieron porque estuvo expuesta en la galería por años. Mi hija me decía: “La tenés que comprar, es de Juan”, y yo que iba, que no iba… Un día me llama desesperada porque la obra no estaba más. Y bueno, la habíamos comprado nosotros. Esto fue muy lindo, y me parecía que era un homenaje a Juan Grela que la tuviéramos, se llama *Bolita y Canuto* y es probablemente una obra que estéticamente transmite mucho.

MB: Muchas gracias Carlos por tu presentación. Continuando un poco con sus experiencias particulares, les pregunto cómo viven con sus obras día a día.

AV: Ese es un problema. Como te conté antes, leí el número 53 de ramona antes de la charla, como soy científico uno tiene que saber y hacer una historia previa y catalogar todo. Y el problema en todos es ese: que uno compra obra no sólo para colgarla sino para poseerla, entonces llega un momento en el que se te terminan las paredes, el techo, el piso, se te termina todo. Entonces uno va rotando, yo hago eso. Hay parte de la obra que no puedo mostrar y obras que sé que son demasiado grandes y les tengo que hacer lugar. Entonces uno tiene que comprar más paredes, pero a veces uno no puede hacer eso. Quiero ver toda la obra que tengo pero no puedo, entonces tengo que decidir qué obra cuelgo. Es un problema para todos.

GMC: Para mí el sentido importante del coleccionismo es rodearme de objetos bellos. No soy un coleccionista con mucha movilidad de obra, de comprar y vender mucho. Me gusta disfrutar la obra con mi familia y mis amigos, y es una forma en la que he sido educado y me parece que tiene que ser así. Tanto en mi oficina como en mi casa, cuando quiero una nueva obra la reubico y trato de ver cómo convive con las demás en el lugar. Y quería también agregar que el coleccionismo debería ser accesible a todo el mundo. A veces uno piensa que es para un grupo de terminado de gente, pero todos deberíamos ser coleccionistas. Quizá es una cuestión cultural que no está instalada. En mi caso particular me dolería mucho estar viviendo en un lugar con un facsímile sin valor plástico en la pared. Para mí tener obra es algo natural e instintivo.

CMZ: Yo no muevo mucho la obra, pero sí necesito un espacio sin obras, y creo que eso lo entienden muy bien los museos cuando no abarrotan los espacios. Desde ese punto de vista la oficina donde trabajo tenía un montón de cuadros y los terminé sacando a todos. Sentí la necesidad de la pared blanca y ahora hay un sólo cuadro que es un cromo-yeso de Gambartes. Además de la belleza del cuadro

que me atrae y que como bien dice Guido es una forma de enriquecer la vida tener cosas bellas alrededor, pero a veces necesito también ese espacio, como un silencio.

MB: Ricardo, contanos sobre el traslado de tus obras, que debe haber sido un tema para vos con tantos cambios de país.

RT: Sí, es un problema. Creo que habré hecho como 18 mudanzas en mi vida entre armar y desmantelar departamentos. Yo cuando compro una obra la compro exclusivamente para mi propio placer, porque me gusta estar rodeado de cosas lindas. Efectivamente también pienso en cómo esa pieza va a dialogar con el resto de mi colección que es bastante ecléctica porque tiene arte de muchos países. El tema efectivamente del espacio es un problema que lo sufre todo el mundo. Yo permanentemente roto, y cuando no puedo mando al depósito, pero sí trato de que la mayor parte esté exhibida. El minimalismo definitivamente no es lo mío. No tengo paredes blancas. El traslado es un tema ciertamente complicado. He hecho muchas mudanzas, internacionales casi todas, y uno aprende mucho en lo difícil que es trasladar piezas, y a veces piezas que son bastante difíciles. Y está el tema del cambio de clima, con Rosario por ejemplo, por la excesiva humedad. Es un clima destructivo para papeles y todo lo que sea obra gráfica. Es un tema delicado, pero hasta ahora todo ha logrado sobrevivir y trabajo mucho con restauradores.

MB: ¿Tenés toda la obra en Rosario?

RT: En Rosario y en Buenos Aires.

MH: El tema del espacio es crítico. Nosotros rotamos en nuestra casa algunas obras cada 6 meses. Me quedó un tema que dijo Guido de la accesibilidad de las obras. Creo que es un tema importante el poder tener obras accesibles. Y Rosario presenta una cantidad de artistas muy buenos. Sobre todo en la década pasada muchos coleccionistas porteños y amigos comprábamos, y seguimos comprando, obra de artistas rosarinos. Y nos sorprendía por qué los rosarinos, teniendo esa posibilidad de comprar artistas rosarinos que están en determinados circuitos internacionales de primera, no estén agarrando la oportunidad, que ahora sí a través del MACRO están captando. Me gustaría que cuenten sobre la relación entre el arte y la producción local, que es tan importante y apreciada.

CS: En relación al espacio me parece que hay que hacérselo. Yo paredes blancas no tengo. El límite de comprar obra es que tenga la plata para comprarla si algo me gusta mucho. Pero si hay algo que tenemos que hablar es que nosotros tenemos que aumentar la permeación entre el artista y el público. Somos como un público que por algo estamos acá, un sector muy interesado en esto.

MH: Los mejores lobbistas...

CS: Claro. Y en realidad uno ve que en otros lugares del mundo la gente accede a originales. Y los originales de acá no están tan caros como para no acceder. Yo no soy inversor ni nada por el estilo. Lo que digo es que es una pena que la gente no esté más comunicada con esto. Se lo están perdiendo digamos. Y hay que estimular para que la gente compre obras.

MH: Hay una producción contemporánea muy intensa, pueden verlo en revistas internacionales y en los circuitos. ¿Cómo ven ustedes el mercado local para el arte local en este momento? Por ahí ustedes no lo compran pero sí son observadores.

CS: Está más atrás de las posibilidades que tiene. Y yo creo que en parte es porque hay mala comunicación entre los que estamos interesados y los artistas…

MH: Pero ustedes tienen el mejor Museo de Arte Contemporáneo de Argentina.

CS: Eso es un comentario que quería hacer. Hoy MACRO es un *slogan* que se está imponiendo dentro del público, y hace unos años esto no existía. Y esto hay que decirlo. Hoy el MACRO forma parte del lenguaje… El arte contemporáneo, gracias a la gente que trabaja por el MACRO, forma parte del lenguaje de Rosario. Hace unos años esto no existía.

MH: Y va modificando la apreciación y el mercado local, el deseo de comprar, está pasando…

CS: Sí, sí.

AV: Yo coincido con vos. Yo creo que uno puede acceder acá a un arte que si uno va a Buenos Aires no es tan así. ¿Por qué pasa eso? Obviamente porque el mercado local no se mueve mucho. Uno viene a estas charlas de coleccionismo y en general hay quejas de la inexistencia del mercado. Yo particularmente creo que esto es un problema cultural. Es un problema de larga data. Yo sobre esto pienso algo así como la teoría del derrame. Si nosotros generamos mucha cultura va a haber más gente que le va a interesar este arte. No sé si es un problema sólo de Rosario o quizá del interior del país. Yo no sé cómo es en otras ciudades. La idea general es que hay un mercado mucho más importante en Buenos Aires y creo que es un problema cultural. Hay más gente, hay más acceso a la cultura, quizás con una tradición más grande que la que tenemos en Rosario, y donde eso lo ve como un valor cultural y un valor que hay que mantener. O sea, yo compro porque quiero que se generen mejores cosas, y eso implica una educación que viene quizás desde la más tierna infancia. Creo que en este momento la educación general no le otorga un lugar importante al arte.

RT: Mi experiencia, habiendo vuelto a Rosario hace un año y medio, es que creo que en muchas cosas Rosario es una ciudad de gustos bastante clásicos. Creo que sí, lo que se está dando con el MACRO es que está ayudando a educar a la gente, ver nuevas perspectivas. En cuanto al mercado, sí es una realidad que los precios de acá son relativamente baratos, no sólo en comparación con Buenos Aires sino también con otros países. Por más que los precios de los artistas cotizados en Rosario han aumentado en los últimos tres años, por lo menos es lo que yo he visto o investigado, es un arte accesible. Y sí creo que hay un público que está creciendo pero que tiene que ser educado. Y creo que sí, el Museo de Arte Contemporáneo tiene un rol fundamental en educar a una sociedad que en muchas cosas es bastante conservadora.

MH: Pero sucede también, hablando de Rosario, pero puede pasar con Tucumán u otras ciudades, que por ahí hay coleccionistas que sí compran de ese artista “X”, pero las mejores obras de esos artistas “X” por ahí las estamos comprando algunos coleccionistas porteños. Y si esos artistas están produciendo acá, y dentro de su esquema de producción están produciendo obras más importantes que otras, porque hay distintas escalas, está esa posibilidad de poder adquirirlas en un momento de producción y tenerlas localmente y formando e incentivando el gusto local. Creo que ustedes también son referentes empresarios, sociales, etcétera, y eso forma el mercado y un determinado gusto y un esquema de pertenencia. Los coleccionistas también nos ubicamos desde un lado en la sociedad donde intervenimos, y tenemos que ver en qué lugar nos ubicamos frente a las colecciones y a los demás coleccionistas y el resto de la sociedad también. Creo que hay una oportunidad muy importante para ustedes en un lugar de muy alta producción.

GMC: Yo creo que el mercado local de artes

plásticas está un poco deprimido. No hay esa tendencia a la compra permanente sostenida, como hay en Buenos Aires u otros centros. Creo que puede ser algo cultural, creo que aquí no hay gente que se juega y que compra salvo el grupo de los que estamos hablando, de conocidos que compra y que mueven el mercado. Pero creo que falta más estimulo en la gente, de educación y de crear una necesidad, y saber que una obra de arte es algo con lo que uno puede rodearse y embellecerse espiritualmente y faltan distintos circuitos de estímulo. Comparando con Buenos Aires no hay una feria como arteBA, hay pocas galerías y *marchands*… En fin, hay una serie de factores que influyen en deprimir el mercado y uno tiene que abrirse a otros… Eso se contrapone con los valores locales de artistas jóvenes y su alta calidad artística.

MH: Vos me hablás de un tema cultural, pero ustedes tienen acá en la sala colgados seis retratos que abarcan casi cien años de historia del arte de Rosario, y varios de ellos fueron pioneros. Desde Rosario tuvieron la capacidad de ser innovadores, de coleccionar y de donar. Por ahí hay un bajón, pero creo que el MACRO y otras cosas pueden retomar esa capacidad…

GMC: Sí, sí. El MACRO, sobretodo en arte contemporáneo, es una iniciativa extraordinaria. Pero ojalá de a poco se vaya instalando.

MB: ¿Cómo interactúan en el medio desde el coleccionismo y desde sus profesiones? ¿Hay redes y conexiones entre ustedes?

GMC: Para mí es una cuestión individual.

MB: Pero como vicepresidente de la Fundación Castagnino tenés una función institucional importante.

GMC: Sí, sí, institucional… y con todo lo que sea para promocionar las artes visuales por supuesto. En el museo y en distintos lugares de exhibición. Sí, la interacción es permanente. Pero creo que falta una corriente o un movimiento sostenido que, ojalá, todos tendemos a eso. La aspiración mía es articularlo. Mi intención de coleccionar no es para invertir o hacer negocios sino todo lo contrario. Lo puedo hacer también, no lo descarto, pero la primera motivación es que me gusta una obra de arte, la adquiero y la exhibo y si la quiere exhibir el museo también.

CMZ: Quiero decir que cuando a Fernando Farina se le ocurrió la idea de arte contemporáneo yo fui un entusiasta de esa idea, porque creo que el Museo de Arte Contemporáneo no se comporta como un ente emisor como puede serlo un museo de arte antiguo. Es un lugar de diálogo inteligente, muy importante cuando hay tanto diálogo absurdo o poco inteligente en los medios. Entonces entendí que el museo es muy importante. A pesar de que no soy conocedor del arte contemporáneo, el que caracteriza a estas décadas es un arte elitista también, no es tan fácil, hay que hacer una gran difusión.

MB: Abrimos el diálogo a preguntas del público.

Rafael Sendra: No hay que olvidar que tiempo atrás hubo mucha gente que ofertaba de su trabajo de su colección algo a la ciudad. Algo que en muchos casos era mucho. El Hospital del Centenario y el Museo Castagnino, son fenomenales aportes públicos de dineros privados a la ciudad. Pero tuvimos un periodo de mucha falta de libertad y entre todo aquello que podemos reconocer como un pasado tradicional, ese interregno, lo que sobrevino después, yo creo que tanto a coleccionistas como al público o a compradores, los marcó de muchos modos. Mi maestro Juan Grela decía que también los artistas pintores tenían la obligación de formar coleccionistas. Porque si el artista pintor no se ocupa de ir casa por casa tocando el timbre, a ver a los profesionales, o a los señores extranjeros o a quien sea, era muy difícil formar coleccionistas. Es una tarea del artista, es una tarea del crítico, es una tarea de los medios, formar gente interesada en el arte. Además, yo creo que Isidoro Slullitel, ejerció docencia en el campo del coleccionismo. Que no era sólo un *collector*, sino que además le dio un objetivo y un sentido a su formación de coleccionista. Protegió a los jóvenes, que yo creo que es una tarea ineludible, son nuestros hijos. Es una tarea que hay que asumir. Formar, desde el otro lado, a nuestros jóvenes. Y a los que tienen un elemento fantástico que es el dinero, les cabe la posibilidad de además de tener ejercer esa dispersión publica que nos hace tanta falta en la ciudad, y no quedarnos todavía esperando del Estado. Ese Estado que todavía, desde 1940, nos sigue jorobando de un modo terrible. Entonces yo quiero decir eso. Que probablemente el coleccionista, además de beneficiar al artista y a la galería donde compra, tal vez, en un rato de tiempo pensara en darle un sentido a su tarea. Yo me hice coleccionista porque a mí me regalan los cuadros, pero yo soy diferente porque estoy en otro espacio. Pero creo que hace mucho tiempo que entendí que a eso hay que fijarle un sentido.

MB: ¿Algún comentario en la mesa?

MH: Yo creo que las palabras de Rafael de darle sentido al coleccionismo, darle una dirección y proteger a los artistas jóvenes como si fueran nuestros hijos, es una gran verdad. Y que los artistas también tienen que ser ayudantes a la formación. Lo que también me resulta extraño a veces en estas reuniones de coleccionistas, no sé en Buenos Aires pero sí en el interior, es la falta de artistas. No digo que no estén convocados. Pero a veces en el sistema tienen que estar todos juntos interactuando, es todo un sistema de cruces e intercambios, y si no nos salimos a buscar, nos salimos a buscar.

GMC: Contestando un poco a Rafael. El coleccionista entiendo que debe integrarse al artista, al crítico de arte, al *marchand*. Todos deberían ser parte del mismo grupo de gente que ama al arte. Yo recuerdo años atrás que después de una conferencia, íbamos a cenar el *marchand*, el crítico de arte, muchos artistas y nos quedábamos cenando hasta largas horas, discutiendo sobre el arte. Yo creo que actualmente se ha perdido un poco eso y está cada uno por su lado. Quizá es una cuestión cultural general, pero yo añoro volver a eso, donde todos los participantes de las artes visuales estén integrados y debatiendo e intercambiando ideas por el fin que es el mismo y que es el arte.

RT: Mi experiencia acá, lo que he visto con los artistas jóvenes que tienen futuro es que producen en Rosario y venden en Buenos Aires. Muchos de ellos tienen su galería allá y no en Rosario, y es Buenos Aires lo que les da el marketing necesario, no Rosario. Creo que el museo tiene un rol importante a cumplir, pero es efectivamente Buenos Aires la que mueve y hace el nombre a esos artistas.

MH: Pero te digo que también en Buenos Aires somos los coleccionistas que nos juntamos y que armamos cosas desde asociaciones, y tratamos de interactuar para justamente ligarnos. O parte de un lado o parte del otro, pero por lo menos alguien tiene que dar el puntapié. ¿Alguna otra pregunta?

MB: Les agradecemos mucho a todos nuevamente por participar de este encuentro…

MH: Y los invitamos a brindar con champagne de Chandon.

Entre las próximas 50 suscripciones a ramona se sortea una obra de Lux Lindner ¡Pedí tu número ya!

Ad-Hoc S.R.L.
La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos
www.adhoc-villela.com

LILIANA GARCÍA NUDELMAN
Lic. Artes Visuales IUNA
Pintura-grabado técnicas experimentales
Lenguajes Contemporáneos
garcianudelman@yahoo.com.ar
Te.4957-2655

Nahuel Vecino
clases de pintura
analisis y desarrollo formal y teorico
nahuelvecino@hotmail.com

Luis Lindner
clases de dibujo
comargin@hotmail.com

rafael cippolini
clases individuales y grupales
arte & literatura
arno.cipp@dd.com.ar

FUNDACIÓN DESCARTES
Programa de Estudios Analíticos Integrales
Billinghurst 901
4861-6152
www.descartes.org.ar

CeDInCI
Disponible el Anuario de Investigación n 5
Políticas de la Memoria
Fray Luis Beltrán 125
4631-8893

Taller de pintura
Clínica de obra
Diana Aisenberg
daisy@2vias.com.ar
4862-5284

ACADEMIA START
Cursos intensivos y prácticos
Informes: 4953-2696

Con cada suscripción 2 ramonas de regalo
y las recibe en su casa por correo privado.

proyectov
tecnología de la amistad
www.proyectov.org

JUDITH VILLAMAYOR
ARTE
Clases indiv. y grupales
j@villamayor.com.ar

aaga
Expertización y tasación de obras de arte por reconocidos peritos.
Suipacha 1087 3° "B"
(C1005AAU) Buenos Aires
Telefax: 4311-9196
aaga@asombrarte.com.ar
www.asombrarte.com.ar/aaga

"Pinceladas y otros condimentos"
Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales
FM 97.9-Sab. 14 a 15 30
Conducción: Stella Sidi

un té, ramona y todo se soluciona

muestras

ASGA

la primera muestra del año inaugurará el jueves 6 de abril a las 19 hs
Diego Bianchi | "imperialismo minimalismo"

Levito, Mirta	Aldo de Sousa	Técnicas mixtas	28.04.06-25.05.06

»arteBA2006
15 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

ARTEBA2006
19 AL 24 DE MAYO DE 13 A 22 HS.
Pabellones amarillo y rojo. La Rural. Buenos Aires

Onetto, Laura	Atica	Técnicas mixtas	04.04.06-29.04.06
Soria, Marina	Atica	Técnicas mixtas	02.05.06-27.05.06
Barilaro, Javier; Umpi, Dani	Belleza y Felicidad	Instalación, pintura	11.03.06-18.04.06
Peisajovich, Karina; Grisante, Bruno	Braga Menendez Arte	Técnicas mixtas	14.03.06-19.04.06
Paz, Romero, Carballo, otros	Caligari	Intervención	08.04.06-08.05.06
Menso, Milagros	Casa 13 (Córdoba)	Fotografía	01.05.06-15.05.06
Martínez, Celeste	Casa 13 (Córdoba)	Intervención	15.04.06-30.04.06
Avendaño, Ricardo	Casa 13 (Córdoba)	Pinturas, objetos	15.04.06-30.04.06
Livelli, Germán; O`Neill, Pilar	Casa 13 (Córdoba)	Historieta	15.04.06-30.04.06
Rios, Gustavo Daniel	Casa 13 (Córdoba)	Técnicas mixtas	01.05.06-15.05.06
Legón, Martín	La Casona de los Olivera	Acuarelas	04.03.06-04.04.06
Navajas, Verónica	La Casona de los Olivera	Pintura	14.03.06-16.04.06
Bochicchio, Juana	Los Cuencos, Mar del Plata	Pintura, Arte Textil	12.04.06-02.05.06

da/ DANIEL ABATE GALERIA

"Silencio modular"
Oligatega Numeric
Otoño 2006

delinfinitoarte

Carolina Antoniadis
Inauguración: 18 DE ABRIL

Mangiante, Nina	El Borde	Dibujos, fotografía	17.03.06-15.04.06
Guiot, Pablo	El Borde	Instalación	21.04.06-17.05.06
Grupo S.T.O.P, Reciclartistas	El Ojo atómico (Madrid)	Ambientación	15.03.06-08.04.06
Peisino, Pablo	Elsi del Río	Esculturas, dibujos	08.03.06-15.04.06

ESPACIO Fundación Telefónica

EDUARDO KAC
Obras vivas y en Red, fotografías y otros trabajos
curadora: Graciela Taquini
29 DE MARZO AL 28 DE MAYO DE 2006

Carballo, Elsa	Espacio Qatar	Técnicas mixtas	10.11.05-30.04.06
Friedman, Sebastián	Ex Legislatura de Ushuaia	Fotografía	13.03.06-07.04.06
Segura, Cristian; Morais, Fabio	FunCEB	Técnicas mixtas	06.04.06-19.05.06
Varios	Fund Proa	Escultura y pintura	15.03.06-15.05.06
Mlnynarzewicz, Ariel	Galería de Arte Ro	Óleo sobre tela	19.04.06-30.05.06
Repetto Escardó Nakauchi, otros	Galeria de la Recoleta	Pintura	09.03.06-09.04.06
Gerardin, Gonzalo	Gandhi	Fotografía	17.02.06-16.04.06
Miranda, Alejandra	Incubadora	Pinturas	05.04.06-05.05.06

KARINA PARADISO
- Galería de Arte -

artistas de la galería

trastienda

malba Colección Costantini

HASTA EL 15 DE MAYO DE 2006

GEGO, entre la transparencia y lo invisible

hasta el 15 de mayo de 2006

Curadora: Mari Carmen Ramírez

MAMAN
FINE ARTS

CYNTHIA COHEN | Entrañablemente, Cynthia

desde el 5 de abril de 2006

DANIEL MAMAN | EL ARTE DE ASESORAR

Nuvolone, Zulma; Selva, Margarita	María Elena Kravetz	Pintura	07.03.06-07.04.06
Lozza, Raúl	MBA de Neuquén	Pintura	17.03.06-15.04.06
Newman, Mordzinski, Kuropatwa, otros	MNBA	Fotografía	permanente
Schianchi, Minzbug, Nuñez, Taquini, otros	Muntref (Caseros)	Videoarte	30.03.06-31.05.06
artistas varios	Museo del Acordeón	Técnicas mixtas	18.11.05-18.11.06
Artistas latinoamericanas	M Romulo Raggio	Técnicas mixtas	18.03.06-18.04.06

pabellon 4 multiespacio

1 de abril 20 hs | artistas **Gabriel Martín** "Realidades íntimas" pinturas | sala 1
Leonardo Agudelo "Naturaleza mágica" Fotografía | sala II
25 de abril 20 hs | artista **María Kusmuk** Gigantografías | sala 1

Uriarte 1332 Palermo Viejo-tel:4772 8745 www.pabellon4.com-pabellon4@interlink.com.ar

PROA
FUNDACION

a partir de abril se presentan las COLECCIONES DE ARTISTAS
Facundo De Zuviría, León Ferrari, Alberto Goldenstein, María Juana Heras Velasco, Roberto Jacoby, Marta Minujín, Marcelo Pombo, Dalila Puzzovio, Clorindo Testa CURADORES: PATRICIA RIZZO - SERGIO AVELLO

MInynarzewicz, Ariel	RO, galería de arte	Oleo s/tela	19.04.06-30.05.06
Cavagnaro, Lamothe, Tartaglia, otros	Rosa Chancho	Ambientación	23.03.06-23.05.06

RUTH BENZACAR
GALERIA DE ARTE

ARTE CONTEMPORANEO ARGENTINO
del 29 de marzo al 6 de mayo | Ernesto Ballesteros
nuevo espacio | Valentina Liernur
Fabio Kacero (la muestra del año)

Maffei, Alicia	Transarte	Pintura, fotografía	21.04.06-21.05.06
Simon, María	Vermeer	Técnicas mixtas	12.04.06-13.05.06

galerías

1/1 Caja de Arte	Nicaragua 5024	Bs As	lu-vi 14:30-19:30, sa 12-18.

ASGA

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

Aldo de Sousa (arenales)	Arenales 966	Bs As	lu-vi 10-19:30 sa 10-14

»arteBA2006
15 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

ARTEBA2006
19 AL 24 DE MAYO DE 13 A 22 HS.
Pabellones amarillo y rojo. La Rural. Buenos Aires

Atica	Libertad 1240 PB 9º	Bs As	lu-do 11-13, 15-20 sa 11-13
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	Bs As	lu-vi 11:30-20; sa 11-14
Braga Menendez Arte Contemporáneo	Humboldt 1574	Bs As	lu-vi 13-20, sa 14-18
Caligari	Bogotá 101	Bs As	a combinar
Casa 13 (Córdoba)	Belgrano y Pasaje Revol	Córdoba	do 19-01
La Casona de los Olivera,	Av Directorio y Lacarra	Bs As	ma-vi 16-20; sa-do-fer 11-20
La Caverna	Catamarca 1301	Rosario	a combinar
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs As	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
CC Paseo Quinta Trabucco (Florida)	Melo 3050	Bs As	ma-sa 9-19; do 14-19
CC Recoleta	Junín 1930	Bs As	ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21
CC San Martín	Sarmiento 1551	Bs As	lu-do 11-21
Los Cuencos	Roca 1404	M. del Plata	ju-sa 9-13; 16-20, do 16-20

da/ DANIEL ABATE GALERIA

Pasaje Bollini 2170
c.p 1425 Buenos Aires
Argentina

005411 48048247
dag@danielabategaleria.com.ar
www.danielabategaleria.com.ar

delinfinitoarte

Av. Quintana 325, Pb.
4.813.8828 / 4.815.5699
lunes a viernes de 11 a 20 hs.

El Borde	Uriarte 1356	Bs As	lu-sa 14-20; visitas 12-24
El conventillo verde	Magallanes 890	Bs As	
El Garage - BarArte	Las Bases 160	Haedo	ju-do 19-02
El Ojo atómico (Madrid)	Mantuano 25, local 28002	Madrid	a combinar
Elsi del Río	Arévalo 1748	Bs As	ma-vi 15 20, sa 11-14
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	Bs As	ma-vi 12-21; sa-do 15-21

ESPACIO
Fundación Telefónica

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA - Arenales 1540
Cap Fed. - 4333-1300 /4333-1301
espaciofundacion@telefonica.com.ar
www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio
ma-do 14-20:30 hs. Lunes cerrado. Entrada libre y gratuita.

Espacio Qatar	Honduras 5684	Bs As	a combinar
Ex Legislatura de Ushuaia	Av Maipú 465	Ushuaia	a combinar
FunCEB	Esmeralda 965	Bs As	lu-vi 10-20; sa 10-13
Fund Proa	Av Pedro de Mendoza 1929	Bs As	ma-do 11-19
Galería de Arte Ro	Parana 1158	Bs As	
Galeria de la Recoleta GR	Agüero 2502	Bs As	lu-vi 12-19; do 14-19
Gandhi	Av. Corrientes 1743 piso 1°	Bs As	lu-vi 17-21
Incubadora	Chacabuco 1025	Bs As	lu-sa 13-20
Juana de Arco	El Salvador 4762	Bs As	lu-sa 11-20

KARINA PARADISO
- Galería de Arte -

ARTE CONTEMPORANEO
Av. Del Libertador 4700 PB A (1426) Bs As
tel 4776 3109 karinaparadiso@uolsinectis.com.ar
lunes a jueves 14 a 20 hs | viernes 16 a 22 hs | sábado 11 a 13 hs

MAMAN
FINE ARTS

Galería Daniel Maman
Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina
LU-VI 11-20, SA 11-19

M Nacional de Arte Decorativo	Av. del Libertador 1902	Bs As	13 a 19 horas
M Nacional del Grabado	Defensa 372	Bs As	

malba Colección Costantini

Malba-Colección Costantini
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avda. Figueroa Alcorta 3415 | T +54 (11) 4808 6500
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar
jue-lun y fer 12-20, mie hasta 21hs con entrada gratuita

María Elena Kravetz	San Jeronimo 448	Córdoba	lu-vi 16:30-20:30; sa 10-13
MBA de Neuquén	Mitre y Santa Cruz	Neuquén	lu-vi 8:30-20; sa-do 18-22
MNBA	Av. del Libertador 1473	Bs As	ma-vi 12-19.30; sa-do 9:30-19:30
Muntref (Caseros)	Valentín Gomez 4838	Bs As	lu-sa 11-20
Museo Anconetani del Acordeón	Guevara 492 (y Maure)	Bs As	
Museo Romulo Raggio	Gaspar Campos 861	Vicente Lopez	ju-do 15-20
Museu de Arte Moderna (Brasil)	Av. Dom Henrique 85	Río de Janeiro	ma-vi 12-18; sa-do 12-19
P de las Artes	Zapiola 2196	Bs As	sa 16-20

pabellon 4 multiespacio

1 de abril 20 hs | artistas **Gabriel Martín** "Realidades íntimas" pinturas | sala 1
Leonardo Agudelo "Naturaleza mágica" Fotografía | sala II
25 de abril 20 hs | artista **María Kusmuk** Gigantografías | sala 1

Uriarte 1332 Palermo Viejo-tel:4772 8745 www.pabellon4.com-pabellon4@interlink.com.ar

Patagonia Arte y Desafío	Complejo Paihuén	SM Andes

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, galería de arte	Paraná 1158	Bs As	lu-vi 11-20; sa a combinar
Rosa Chancho	Dorrego 1573	Bs As	a combinar

RUTH BENZACAR
GALERIA DE ARTE

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

Transarte	Cochabamba 360	Bs As	lu-vi 10-13, 15-19.
Vermeer	Suipacha 1168	Bs As	lu-vi 11-19, sa 11-14

ESPACIO
Fundación Telefónica

Eduardo **Kac.**

Obras Vivas y en Red,
fotografías y otros trabajos.

Curadora: Graciela Taquini.

Del 28 de marzo al 28 de mayo de 2006.
Martes a domingo de 14 a 20:30 hs.

www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

Fundación Telefónica

Arenales 1540 - 4333-1300/1301 - espaciofundacion@telefonica.com.ar
ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.

Hasta el 15 de mayo de 2006

GEGO

ENTRE LA TRANSPARENCIA Y LO INVISIBLE

Curadora invitada **Mari Carmen Ramírez**

Una exposición organizada por
The Museum of Fine Arts, Houston (MFAH)
con la colaboración de la Fundación Gego,
de Caracas, Venezuela.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 4808-6500 F [+54 11] 4808-6598 / 99
info@malba.org.ar | **www.malba.org.ar**

malba Colección Costantini