

polifonía

zona de diálogo

por Cristina Civalé



Dice el crítico y editor Fabián Lebenglik que dijo Nicolas Bourriaud –interpretando a su vez a Marcel Duchamp– en su libro *Postproducción* que “los nuevos artistas no tratan de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir ya informados por otros”.

El armado de este texto está relacionado con ese concepto. Las entrevistas funcionarán como vinilos, las preguntas como pistas y quien escribe será *deejay*, hará las mezclas que darán lugar a conceptos enriquecidos, potenciados por las palabras de unos y otros, palabras que, sumadas entre sí, en una cadena infinita o limitada, dan lugar al propio proceso de postproducción de este libro y ponen en evidencia la fuerza de las nuevas tecnologías tanto en el modo de mirar el arte –ya no sólo de producirlo– como en la intención de difundirlo.

De este modo, las palabras cedidas en las entrevistas generosas de todos quienes participaron nos dicen mucho de lo que intentamos averiguar sobre este momento de producción en el campo de las artes visuales en general y de Argentina en particular.

Siguiendo la pista Lebenglik, diremos que “la producción de arte ya no se limita a generar un objeto concreto, incluso casi no interesa el hecho de que se sigan produciendo esos objetos. Hoy el arte se amplía hacia otras capacidades, más vinculadas con las formas de relación o de comunicación, de transmisión y también de gestión. En la Argentina las artes eran de no cruzar la vereda hacia otras disciplinas”. Efectivamente, lo verdaderamente poderoso del momento actual es este atrevimiento de cruzar la calle. ¿Y cómo surgió este atrevimiento de cruzarla?

tiempo de derrumbe, tiempo de marcha

Para todo el mundo, 2001 será recordado como el año del atentado contra las Torres Gemelas en Nueva York, para los argentinos el 2001, esa cifra, contiene algo más. Una de las mayores crisis económicas de la historia estalló días antes de la Navidad. Cerraron los bancos, se golpearon cacerolas en plazas y esquinas, se armaron asambleas y se gritaba “que se vayan todos” en alusión a los políticos. El mundo dio un vuelco y mucho más se revolvió el lugar en que cada uno se plantó como individuo. De este reposicionamiento no quedaron fuera los artistas. Los que no partieron en aviones –espantados– establecieron estrategias comunes, quizá sin saberlo. El arte argentino montó su respuesta porque aquí también representó un contrapoder y apareció *comprometido* en su tarea de no dejar ningún signo intacto. No tanto en las expresiones concretas, en los objetos puntuales, en lo que se llama obra, sino también en los procesos, en los vínculos, en los modos de relación, en la sutileza de sus reacciones: en ese gesto se situó la obra, allí se

plantó la semilla de lo que a partir de ese momento podría denominarse –y también en continuidad con lo producido en años anteriores, los años de la precrisis, los tiempos menemistas– el arte contemporáneo en construcción.

¿qué es contemporáneo?

Antes, mucho antes, de que la multitud indignada intentara atravesar las vitrinas de los bancos en las horas angustiantes de ese fin de año de 2001, de la represión de la policía y de que un helicóptero vergonzoso e inolvidable llevara en su vuelo final a un presidente, Laura Bucciato, la directora del MAMBA, establece el quiebre que marca el momento del arte actual, del arte que se construye precisamente derrumbando muros. “Con la caída del muro de Berlín –apunta– ya no se pudo más seguir pensando desde las grandes ideologías y los artistas tampoco quedaron fuera de ese proceso. Dijeron basta a la verticalidad y se plantaron en un mundo horizontal, construyendo cada uno su pequeña utopía, un lugar de redención y supervivencia”.

De acuerdo a la convención, comienza a considerarse contemporáneo el arte producido a partir de la mitad de los años cincuenta. ¿Pero esa contemporaneidad no queda lejos? ¿Cuál es la relación real espacio tiempo del arte contemporáneo? La crítica y curadora Eva Grinstein es categórica: “Lo contemporáneo es lo absolutamente subjetivo y contextual, es el hoy, aquí, ahora. Mañana es otra cosa para vos, para mí, para todos. Y ayer, mucho más. Es ilógico e irracional afirmar que es contemporáneo algo que se produjo en los años sesenta. No comparte nuestro tiempo. Estamos hablando de una serie de quiebres, de rupturas, de algo que se inició y que tiene que ver con el conceptualismo, con la experimentación de las vanguardias, con una serie de movimientos y de intentos. Cuando me refiero a lo contemporáneo elijo establecer una relación con el contexto actual”. Y podría agregarse que el arte es contemporáneo cuando absorbe la capacidad de responder a problemas o sensibilidades del momento y postular una visión propia con contundencia; la capacidad, también, de articular una tensión, quiebre, o incomodidad, dada la enormidad del gesto preciso frente a una situación o problema, respondiendo a una actitud experimental y a un rigor en el estudio y la construcción de la obra, sea cual fuere su soporte.

¿qué es argentino?

En este punto nadie quiere decir patria, panfleto, bandera. Sin embargo, desde otro lugar se puede pensar “lo argentino”. La directora de la Fundación Proa, Adriana Rosenberg considera que “a lo largo de nuestra historia el arte sigue dialogando entre lo narrativo literario y lo abstracto. En la actualidad, todos los jóvenes pintores o los artistas que hacen objetos tienen una gran carga literaria. El arte ar-

...los nuevos artistas no tratan de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural...

““”



gentino es muy literario, siempre narra una situación. La literatura está muy presente en el discurso plástico. Luego se encuentran los herederos del arte concreto que siguen haciendo una abstracción hasta hoy; en los noventa se llamó arte *light* al que sigue esa tradición del arte por el arte mismo pero, con todo, lo narrativo me parece la marca más fuerte y diferenciadora". En este punto coincide la investigadora y curadora Patricia Rizzo al apuntar que si bien el arte argentino se inserta en un proceso global "percibo en él tanto como en la literatura componentes surrealistas muy propios de aquí que lo hacen particular".

Bucellato acuerda con el concepto de narratividad como señal distintiva: "el arte argentino tiene una gran dosis de parodia por la necesidad de explicarnos todos estos vaivenes o vendavales a los cuales estamos sujetos diariamente". La crítica y curadora Ana María Battistozzi comparte este punto de vista y añade: "se percibe en el arte argentino, a diferencia del

resto de la producción de América Latina, no sólo la intención de narrar, sino también cierta veta irónica que me parece muy propia de esta zona del mundo".

Desde otro punto de vista, lo argentino parece también definirse por su dimensión: podría enmarcarse en una cuestión de tamaño. Según la misma Rosenberg, "en Argentina se apuesta por el pequeño formato. Esto tiene que ver con una cuestión de

posibilidades de producción y ese pequeño formato luego comienza a formar parte

de una estética. Con este punto de vista acuerda también Patricia Rizzo: "los artistas argentinos trabajan en formatos pequeños y a diferencia de sus colegas extranjeros que están atados a becas o subsidios y que si no los consiguen ni siquiera se plantean comenzar a pensar una obra, aquí se crea más allá de todo, incluso más allá de la posibilidad y ese empecinamiento también es una marca nacional, en el mejor sentido". Grinstein acuerda: "el arte argentino es mucho más módico, moderado y modesto. Esto sucede, básicamente, porque no hay recursos. Nuestros artistas han tenido la enorme inteligencia de hacer algo con esta situación y eso los distingue: la capacidad de crear a pesar de la condena a la austeridad con la que hay que lidiar".

El coleccionista y director de arteBA, Mauro Herlitzka, considera, sin embargo, que el arte argentino se enmarca en una corriente creativa global. La misma posición sostiene el ya citado Lebenglik: "A partir de la ruptura del concepto de un capitalismo único y global, el tipo de problemas que enfrentan los artistas es parecido, al igual que las relaciones que se establecen y el tipo de cosas con las que el arte dialoga. Si bien esto no iguala las producciones, sí sitúa a los artistas ante problemas similares ante los que la respuesta no es la patria". Para otros, como el curador Rodrigo Alonso, la patria juega en contra. Lanza una declaración, por lo menos, polémica: "el arte nacional –siempre lo digo– es un poco provinciano. Hay un cir-

lo contemporáneo es lo absolutamente
subjetivo y contextual, es el hoy, aquí,
ahora. Mañana es otra cosa.

Lo contemporáneo tiene que ver
con el contexto absoluto

“ ”

quito demasiado cerrado en el que los artistas hacen su obra y lo único que pareciera interesarles es que salga una reseña en tal o cual periódico o en hacer una muestra en la galería de moda. Y se quedan con eso. No hay una confrontación con lo que realmente está pasando en el circuito del arte internacional. Pienso que ése es el motivo por el cual el arte argentino tiene tan poca repercusión exterior. Los artistas argentinos que hicieron una carrera internacional son los que se han ido de Buenos Aires". Para cerrar este punto y quizá refutar la posición de Alonso, la voz de un artista, el argentino vivo mejor posicionado internacionalmente, Guillermo Kuitca, que siempre vivió en Buenos Aires: "Hoy en día me parece que las producciones de las grandes ciudades entre las que está Buenos Aires, tienen puntos de semejanza. Buenos Aires pudo subirse a una cadena de ciudades que mantiene un buen nivel de vitalidad y diversidad, que puede insertarse perfectamente en el escenario internacional. De todos modos, es verdad que podemos encontrar algunas marcas, digamos, locales. Me parece que esto va por dos caminos. Uno tiene que ver con una estética de la superposición. Podría decir el 'caos', pero en realidad es un poco más complejo porque esta palabra no alcanza para definir lo que sucede. Se trata de algo mayor, indefinible, pero que se puede percibir en la obra. A la superposición y a la polifonía se suman las obras marcadas por una situación más relacional, las vinculadas con las acciones que emprenden los propios artistas en colectivos de trabajo y a los vínculos que establecen entre sí".

aquí se crea más allá de todo,
incluso más allá de la posibilidad,
y ese empecinamiento
también es una marca nacional,
en el mejor sentido

““”

la gran usina: la "Beca Kuitca"

Durante los años ochenta funcionó el Taller de Barracas, donde una importante cantidad de artistas de la llamada generación intermedia –los que actualmente tienen entre treinta y ocho y cuarenta y ocho años– realizaron una parte sustancial de su formación. Organizado por la Fundación Antorchas bajo la dirección de Pablo Suárez y Luis Benedit se convirtió en una de las plataformas de lanzamiento de un grupo de artistas hoy notables que señalaron el comienzo de un crecimiento en el mundo de las artes visuales.

Sin embargo, el gran giro se dio a comienzos de los años 90 con la llegada de la Beca para Jóvenes Artistas –conocida popularmente como la *Beca Kuitca*–. Se trató y se trata de un conjunto de clínicas creadas a instancias del propio artista. Entre 1991 y 2005 existieron cuatro Becas que duraron entre uno y dos años y por las que pasaron más de cien artistas, hoy el semillero del arte argentino contemporáneo. Así lo explica el mismo artista: "El motor de la Beca fue una necesidad personal. A principios de los noventa mi obra había empezado a moverse en un circuito muy lejano al de Buenos Aires y si bien yo vivía acá como siempre, ya empezaban a contar los años en que no exponía en el país. Empezaba a recluirme y a sentirme aislado del resto de mis colegas y del mundo del



el arte argentino tiene una gran dosis
de parodia dada la necesidad
de explicar todos los vendavales
a los que estamos sujetos diariamente

“ ”

arte, un contacto que siempre disfruté muchísimo. No veía cómo hacer para volver a tener un relación con la comunidad a la que pertenezco. Había empezado a tener propuestas de enseñar fuera de Buenos Aires y como siempre fui bastante reacio a irme de aquí, me parecía que era imprescindible pasar esa posibilidad a esta ciudad”. Kuitca intentó primero insertarse en estructuras ya existentes pero lo que ofrecían no le resultaba convincente, de modo que decidió encarar un emprendimiento propio. Dijo: “Lo hago por mi cuenta” y así fue. “La creación de la Beca –continúa contando Kuitca– también tiene que ver, quizá, con un pensamiento algo *naif* por parte mía. Pensé que si a mí me había ido bien

y había ganado dinero, debía hacer una suerte de trabajo comunitario y donar de mi tiempo, al menos, un día a la semana. Así empezó todo”.

Cada Beca funcionó como clínica y taller donde los artistas trabajaban en forma permanente y se reunían una vez por semana –luego fueron dos encuentros semanales– con Kuitca para generar intercambios a partir de las obras que presentaban. Recibían, ade-

más, visitas de curadores y galeristas del exterior que, atraídos por la figura de Kuitca, confiaban en lo que se generaba a su alrededor. Kuitca nunca cobró por este trabajo.

las tecnologías de la amistad

Mientras la Beca transcurría entre 1991 y 2005, otros fenómenos de sociabilidad se registraron en la escena porteña. Por un lado la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas dirigida por el artista Gumier Maier se convirtió en un espacio de resistencia y refugio en los años vaciados del menemismo, donde expusieron los artistas más jóvenes, involucrados con el cruce de disciplinas y la más pura experimentación. Allí comenzó a hacerse evidente que la tarea histórica del siglo que estaba por arrancar consistiría en reescribir la modernidad. No para hacer tabla rasa o buscar prestigio en el depósito de la historia, sino para inventariar y seleccionar, para usar y “descargar archivos” ya existentes.

Luego de la crisis, cuando el Centro Rojas ya no pudo ser más un refugio, surgió como una continuidad, al menos en los modos de relación y en las intenciones de experimentación, el proyecto Venus, construido alrededor de la figura del artista Roberto Jacoby. Venus fue una comunidad virtual que enlazó a artistas de todas las disciplinas y que hizo su bandera de “las tecnologías de la amistad, el arte de conectar a la gente, de tejer redes, de cruzar fronteras simbólicas, de multiplicar las oportunidades de encuentros fértiles”, tal como ellos mismos se definieron desde su página web. Venus fue una microsociedad autogestionada, una red de grupos e individuos que quisieron intercambiar bienes, servicios, habilidades y

conocimiento. La sociedad cerró en diciembre de 2006 y dejó su impronta –todavía a evaluar– en el mundo de las artes visuales.

Estrechamente vinculada con el momento de quiebre en que surgió Venus, se plantó en una esquina del barrio de Almagro la galería Belleza y Felicidad dirigida por Fernanda Laguna, poeta, editora y artista plástica. Belleza y Felicidad se alzó en la ciudad con un ícono de los primeros años del nuevo siglo, donde el territorio arrasado dio lugar al surgimiento de distintos emprendimientos donde las pregonadas “tecnologías de la amistad” se convirtieron en un motor excluyente. La curadora Inés Katzenstein lo explica con mucha claridad: “la galería se transformó en una de las mejores de Buenos Aires, interactuando con galerías de recursos económicos mucho mayores y demostrando que las redes de artistas, el trabajo y la imaginación son recursos incomparables para cualquier proyecto en el campo del arte”.

el territorio arrasado dio lugar al surgimiento de distintos emprendimientos donde las pregonadas tecnologías de la amistad se convirtieron en motor excluyente

¿dónde comprar/cómo vender?

Sin duda en las galerías, mucho más que en los talleres de los propios artistas. Ellas se convierten en templo y refugio del arte en construcción.

La galería Ruth Benzacar es una de las más prestigiosas de Buenos Aires, además de ser pionera en presentar al mercado un cuidado abanico de artistas contemporáneos. Su presencia constante en ferias internacionales y el trabajo empecinado de quienes la llevaron y llevan adelante, posiciona a los artistas que representa en un lugar de privilegio. Pero ella tampoco escapa a las nuevas tendencias y en el siglo que acaba de abrirse instituyó un premio anual, Currículum Cero, a partir del cual se premia a artistas menores de 30 años “sin antecedentes y con talento” con una muestra individual en la misma galería, una soñada plataforma de lanzamiento. Orly Benzacar –su directora y heredera de su madre Ruth, la gran pionera– explica que “la historia me ha demostrado que tuve que enfrentarme a vender cosas difícilísimas, casi me he especializado en eso, y no tengo ningún miedo porque lo he conseguido. Cuando tomo un artista que viene con propuestas muy formales, por decirlo de algún modo, lo único que les propongo –y me parece que es un ejercicio que a ellos profesionalmente les sirve– es recordarles que la muestra que estamos pensando se encuentra en el contexto de una galería, que este es un lugar para vender obra. Si después vendo o no, es problema mío. Pero debo contar con la posibilidad de vender. Por ejemplo, si acepto exponer una instalación que es una apropiación del espacio, llena de cosas, esto claramente no se puede trasladar a la casa de un comprador o a una colección. Pero puedo acordar con el artista en hacer la instalación si genera algo *plus*, que no esté en la instalación y que yo pueda vender. Los pongo en el desafío de hacer esta ejercitación porque si el artista quiere tomar esto profesionalmente, va a querer vender y, si quiere ven-

“ ”



una galería de arte es un ámbito
de reflexión, intercambio y
puesta en escena de ideas (...)
un ejercicio de comunicación
al servicio de un espacio social

“ ”

der, tiene que generar algo que se venda, no importa qué. Si es un huevo frito estampado en el piso y yo creo que es vendible, todo bien. Jamás antepongo lo comercial pensando en que me voy a llenar de plata. La obra tiene que gustarme y tengo que creer en el artista para poder vender lo que hace”.

La galerista Ana Torrejón, socia de Horacio Dabbah con quien dirige la galería de arte contemporáneo que lleva el apellido de ambos, también nacida bajo el cobijo de las tendencias del nuevo siglo, considera que “una galería de arte es un ámbito de reflexión, intercambio y puesta en escena de ideas. Como galerista me identifico haciendo un ejercicio de comunicación entre diferentes valores e intereses al servicio de un espacio con contenido social”.

No habla de dinero aunque sabe que debe vender para poder solventar la creación y la vida de los artistas que representa.

Florencia Braga Menéndez, directora de Braga Menéndez Arte Contemporáneo, habla con claridad y no usa eufemismos: “tomo mi trabajo como el de una empre-

saria que tiene que conseguir goles para su equipo y para sí misma. El equipo implica a los artistas y la gente que trabaja conmigo. Somos cinco personas fijas, incluyéndome, y un *team* de artistas, aproximadamente treinta y cinco”. Braga Menéndez dice caracterizarse por trabajar mano a mano con el artista que representa, alentándolo a producir, acompañándolo en sus momentos de bloqueo. “Me interesan más los artistas cuando están bloqueados –afirma– que cuando se ponen a producir compulsivamente según las pautas del mercado”. Sin embargo, el mercado no le es ajeno. Trabaja como consignataria de la obra de sus artistas y el porcentaje

de su trabajo está tasado en el cincuenta por ciento del precio de la obra. “Yo no soy millonaria, no puedo comprar obra y luego venderla. Tengo una pequeña empresa y me parece interesante este funcionamiento casi de sociedad con el artista”. Benzacar tiene un pensamiento similar: “la asociación de talento artístico con una buena gestión de la galería es la ecuación necesaria para construir precios porque ahí se produce toda un movimiento que apunta hacia esa dirección. Yo, con una galería muy establecida que sale al mundo permanentemente, le doy la posibilidad al artista de tener visibilidad. El tener visibilidad hace que los curadores, los coleccionistas y los galeristas del exterior los conozcan. Cuando los conocen, recién ahí pueden incorporarlos. En ese momento empieza a producirse una cadena: el artista puede ser invitado a una bienal o a formar parte de una exposición o a exponer en algún museo del mundo y todos esos constituyen los factores que van a constituir su carrera y el precio de su obra. Ése es el circuito del mercado y ese es el camino que yo, como galerista, trato de abrir para mis artistas”.

Desde 1991, se instaló en Buenos Aires arteBA, la feria más importante del país para la exhibición y venta tanto nacional e internacional del arte producido en Argentina. Cada mayo abre sus puertas al público. De ella dice Mauro Herlitzka,

director de la Fundación arteBA: “arteBA es una locomotora dentro del arte argentino, según mi visión, con un anclaje fuertemente internacional y local, con el cual pretende llegar a una gran masa de público. De hecho, es un lugar muy convocante, con una presencia de cien mil visitantes. Participan artistas que muestran lo mejor del arte argentino a través de las galerías que los comercializan. arteBA busca armar en Buenos Aires un centro de negocios para el arte internacional, específicamente latinoamericano. Hay una selección rigurosa de los galeristas, de sus espacios y de los artistas que presentan. Para esto siempre se nombran grupos de coordinación y de selección que evalúan las propuestas, las eligen y las invitan a participar de la feria”.

¿para qué coleccionar?

El coleccionista no es “juntador” de objetos que acumula por propia vanidad, o al menos, no sólo eso. Es más interesante pensarlo como quien podría trabajar como un multiplicador de capital simbólico, ayudando a que ese precioso capital de una sociedad pueda crecer cada vez más y en mejores condiciones.

Ignacio Liprandi, uno de los coleccionista más prolíferos de arte argentino contemporáneo –su casa podría pasar por una sala bien nutrida de cualquier museo local– afirma que “cada obra que compra un coleccionista probablemente esté relacionada con su propia historia y con su personalidad. A nueve años de haber empezado a coleccionar, siento que cada elección es –primero que nada– muy intuitiva. Con esto quiero decir que soy muy sensible a los golpes de amor a primera vista que las cosas y las personas me provocan. Sin embargo, puedo decir que en mi colección existe un cuerpo de obra que revela algunas de mis inquietudes esenciales frente a la vida. Yo aprecio toda una línea relacionada con el arte político, básicamente con la violencia política que existe en nuestro país”.

Probablemente no sea casual que Ignacio Liprandi sea uno de los gestores de la ley de mecenazgo que se aprobó a finales de 2006 en la Legislatura porteña y que a nivel nacional sólo tiene media sanción por parte del Congreso.

El proyecto aprobado se apoya en antecedentes como la Ley Rouanet de Brasil, la Valdez de Chile y otras similares de España, por las que empresas privadas –e incluso las personas físicas– tienen la posibilidad de financiar proyectos culturales mediante aportes financieros. En el caso de este proyecto, los patrocinadores podrían ser los contribuyentes a través de un pago a cuenta del impuesto a los Ingresos Brutos. Las áreas para las cuales la ley fue pensada, además de las artes visuales, involucran el teatro, el circo, las murgas, la danza, la música, la literatura, el diseño y el arte digital, entre otras disciplinas.

Liprandi destaca la debilidad de nuestro coleccionismo y afirma que la ley de mecenazgo podría provocar un vuelco sustancial en esta realidad. “La verdad es que el mercado de arte en Argentina es ínfimo –confirma–. Existe muy poco colec-

el coleccionista es alguien que
podría trabajar como multiplicador
de un precioso capital simbólico

“ ”



la relevancia del coleccionismo va más allá de armar salas caseras o zaguanes de empresas donde alardear de las adquisiciones

“ ”

cionismo a nivel personal y prácticamente no hay un coleccionismo corporativo, es decir de instituciones. Creo que la realidad en Argentina es que el Estado, los museos y las instituciones públicas no compran nada. El gobierno de la ciudad de Buenos Aires, para tener su colección de arte contemporáneo, por ejemplo, tuvo que pedirle a los artistas que donaran obra al Museo de Arte Moderno. Esas son decisiones de políticas culturales. El presupuesto de la ciudad de Buenos Aires es razonablemente importante y por lo tanto podría contemplar compras de ciertas proporciones. Si el estado no da el ejemplo, tampoco hay coleccionismo en las empresas. Sólo se puede apreciar un tímido coleccionismo privado”.

Ana Battistozzi, además de crítica, es asesora del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, aunque prefiere no explayarse demasiado hasta que la ley de mecenazgo se reglamente, hace algunas puntualizaciones: “La ley va a ser un bien necesario. De hecho, cualquier incentivo que se le ofrezca a los *sponsors* va a generar un interés mayor en apoyar no sólo la producción artística sino también la investigación o la producción de catálogos, por ejemplo. Puede implicar, por otra

parte, aportes de envergadura para que el arte se conozca fuera de nuestras fronteras. Si bien la Ciudad de Buenos Aires va a resignar una parte de sus tributos, los va a multiplicar con actividades culturales que la prestigiarán. Es una manera de triplicar desde lo simbólico el aporte tributario. Pero insisto con la reglamentación y con quién maneje los fondos recaudados. La última ley de mecenazgo fue desestimada porque se pretendía desgravar actividades, aportando incentivos a acciones que no eran

precisamente culturales. Hay que estar muy atentos a que eso no suceda”.

La relevancia del coleccionismo va más allá de armar salas caseras o zaguanes de empresas donde alardear de las adquisiciones.

El crítico Lebenglik otorga otro sentido al coleccionista yendo a su rescate. No se trata sólo de un inversor o de un comprador de estatus. “Desde mi lugar de editor –advierde– puedo pensar al coleccionista como un editor de arte que en vez de ponerle su firma a un catálogo se la coloca a una colección de obras. Generalmente las colecciones tienen el nombre de quien las hizo, alguien perseguido por la necesidad de tener un casillero completo –todos los artistas de este momento, de tal barrio, de tal tendencia y así sucesivamente–; esta obsesión, un poco maniática, me parece interesante. El coleccionista es una mezcla de economista con intelectual. Puede tener una obra a la que se le adjudica cierto valor o, al revés, el valor se lo da él mismo al incluir esa obra en su colección. De este modo, reivindica lo contemporáneo, está continuamente preocupándose por el artista y por su obra y eso es muy alentador para la producción”. Esta apreciación deja en claro un vínculo de necesidades enlazadas: al artista necesita del coleccionista en tanto comprador; el coleccionista necesita del artista en tanto sacude su hedonismo y

le otorga prestigio. Este último intercambio, el del prestigio, es mutuo. Una obra puede aumentar su valor –real y simbólico– por pertenecer a cierta colección. Un coleccionista puede escalar posiciones –en el mercado del arte, en el plano de lo simbólico– por haber adquirido determinada obra.

Así lo confirma Mauro Herlitzka, director de arteBA, quizá el coleccionista de arte contemporáneo que se ubica en lo más alto de la pirámide del coleccionismo argentino.

Herlitzka suele visitar talleres y accede a mirar *portfolios*. Es capaz de comprar una obra aunque no esté terminada. Así lo ha hecho recientemente. Aunque reconoce que no es un procedimiento habitual, su actitud es auspiciosa como nueva metodología de compra: “El mercado ofrece la obra acabada, no en proceso –explica–, pero a veces voy a talleres o me presentan carpetas o hay un artista que por alguna razón ha llamado mi atención; entonces puedo plantearme adquirir una obra aunque no esté terminada. De hecho me pasó recientemente con Matías Duville. Me mostró el proyecto de varias obras que tenía en proceso y adquirí una que estaba terminando”.

Esta actitud atípica es reconocida más allá del ámbito de los coleccionistas.

Otra vez Lebenglik vuelve a prestarnos su voz: “Hay una buena camada de coleccionistas, personas bien formadas, con ideas muy claras y con una defensa total por lo contemporáneo. Son también personas absolutamente desprejuiciadas. Pueden tener su compostura pero tienen la cabeza abierta. Muchas de ellas ocupan posiciones de poder real y, con todo, son capaces de abrirse para generar esta locura que es la del coleccionismo en Argentina. Por todo esto la figura del coleccionista me parece interesante. De algún modo si uno se fija en los Médici, éstos eran banqueros. Nadie pasa a la historia por ser banquero. Ser coleccionista de arte significa también dejar una marca desde otro lugar”.

Adriana Rosenberg se alía a Lebenglik en este punto y va más allá: “El coleccionista es un poco como el artista: se hace, se forma y va tomando su camino. Pero el mercado no vive de los coleccionistas sino de la gente que aprecia y valora o quiere vivir comprando obras de arte. Es como el diseño. Creo que se le pone al arte un valor que no merece. Está sobrevaluado. Cuando uno compra un florero o una alfombra, no le pide a sus hijos o a sus nietos que vivan de eso. Lo compra porque le gusta, porque le da placer y después lo cambia porque viene otra moda. Con el arte debería pasar lo mismo. Uno cambia y se modifican los gustos. Habría que erradicar la idea de que el que compra una obra de arte debe vivir de ella el resto de su vida y dejarla como algo muypreciado de su herencia. Hay que convivir con la obra de arte. Y luego uno va viendo si la sigue exhibiendo en su casa o la guarda y se compra otra. No es más ni menos que eso: comprar arte. Lo que simplemente significa tener el cuadro y después cambiarlo si uno se cansa. No por eso la obra va a perder valor. Hay que desacralizar, desesclavizarse y arriesgar más”. Guido Indij, editor de libros de arte, no podría ser más claro para apoyar este

no tomo más en serio
mi colección de arte que mi
colección de libros o lapiceras

“”



es un error gravísimo
no comprar obra
y descuidar el patrimonio
mientras éste
se va generando

“ ”

concepto: “Me gusta decir que junto, no que colecciono. No me tomo más en serio mi colección de arte que la de mis libros o lapiceras”.

¿dónde se esconde el patrimonio?

Todos nuestros interlocutores coinciden en que el museo es el lugar para preservar el patrimonio. Pero, ¿quién está comprando lo que se está produciendo hoy para mostrarlo a generaciones futuras como parte de nuestra historia del arte? ¿Dónde se está grabando ese registro más allá de las casas de los pocos coleccionistas privados?

Probablemente quede registrado por capítulos discontinuos, salpicado en los distintos museos, como un rompecabezas cuyo armado requiere el recorrido de varios kilómetros. Medio como una humorada, medio en serio, Roberto Farina, director del joven Museo de Arte Contemporáneo de Rosario –se inauguró a fines de 2004–, decía que para ver la producción de arte contemporáneo argentino hasta los años ochenta, se podía visitar el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y que para ver lo que sucedió a continuación habría que tomarse un bus y llegarse hasta Rosario, a su museo.

En efecto, no existe un espacio único que conserve este patrimonio. Ni el ya construido ni muchos menos el que está en construcción. El arte contemporáneo en construcción se encuentra diseminado como mosaicos ajenos. Las obras no pueden dialogar entre sí y los distintos períodos tan ricos, diérsos y prósperos de, al menos, las últimas tres décadas no se saludan. El que quiera recorrer las producciones de estos tiempos tendrá que ir a los saltos por distintos y

variados espacios del país.

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires acaba de trasladarse su nueva sede del Correo Central. Su notable colección de arte contemporáneo se formó a través de donaciones de los artistas. Su batalladora directora, Laura Buccellato, seguramente seguirá esgrimiendo su conocida voluntad y podrá conseguir nuevas obras aunque sufra un breve presupuesto. Buenos Aires no cuenta, hasta el momento, con una política cultural que reflexione en ese sentido.

Andrés Duprat, Director de Artes Visuales de la Secretaría de Cultura de la Nación, afirma que “hace falta un espacio público dedicado al arte contemporáneo bien radical, con proyectos de cruces de las disciplinas, como todo lo que sucede en el arte contemporáneo. Debería haber más presupuesto para cultura. Están tardando en darse cuenta de que la cultura, en términos de lo que podría pensar un político, trae mucho dinero y mucho turismo. Buenos Aires podría ser tranquilamente la capital cultural de Sudamérica. Tenemos con qué: hay buenos curadores, hay buenas instituciones y hay muy buenos artistas. No es una fantasía loca en la que uno se plantea ‘vamos a hacer cine de Hollywood’ y no te da la estructura para hacerlo. Es una cuestión de cabeza: no se piensa en ese sentido”.

Farina enuncia con claridad: “es un error gravísimo no comprar obra y descuidar el patrimonio mientras éste se va generando. Cuando pasa el tiempo, el precio de la obra va a ser inaccesible y va a quedar perdida. No podrá formar parte ya de ninguna colección, pública al menos”.

Y sigue narrando: “Nosotros, en Rosario, hacemos milagros, magia. Le robamos a algunos y recibimos muchas donaciones pero, por otro lado, existe una política y hay estrategias para hacer las adquisiciones. De hecho, llegué a inscribir tres mil cuatrocientas obras aproximadamente y en los siete años de mi gestión como director debemos haber incorporado unas seiscientas obras, es decir algo menos de cien obras por año. En cuanto a Buenos Aires, evidentemente no ha habido una decisión política porque apostar al patrimonio es caro. Es mucho más barato, desde el punto de vista político por lo menos, apostar al show. Y eso es una marca muy argentina donde aquí se apuesta a lo inmediato. El patrimonio te cuesta, el patrimonio te complica, tenés que tomar decisiones, lo tenés que conservar, tenés que armar talleres de restauración, tenés que contratar gente para que te cuide las obras, armar especialistas. Es un problema. Tenés que investigarlo y tener lugares donde guardarlo. Es decir, trabajar sobre el patrimonio es complicado. Yo soy patrimonialista a morir, para mí es fundamental. Jamás apostaría al show. Lo voy a decir, aunque cueste: los políticos están mucho más preocupados por el ahora y por lo inmediato y porque las elecciones son pasado mañana. No les importa nada del patrimonio. Nosotros, en Rosario, tenemos conservadores, restauradores, trabajamos constantemente en la catalogación de la obra, la fotografiamos, ahora se está imprimiendo el libro de la colección histórica del Castagnino. Son todas cuestiones que considero fundamentales y que no se atienden porque con ellas no se ganan votos”.

Adriana Rosenberg coincide plenamente: “Para mí es incomprensible que no se preserve el patrimonio. Me parece un error muy grave que está trabado de manera demencial. No le encuentro explicación. Esto va más allá de los políticos y de los partidos. Pasa un partido y otro y otro y no cambia nada. Siempre va a haber un político malo. Habría que pensar la cuestión desde otra perspectiva. Tampoco siento que exista un reclamo por parte de la sociedad, ni de la comunidad en general, ni de la artística en particular y lo digo abiertamente. Habría que empezar a preguntarse por qué no logra concretarse. La tendencia es hacer otro tipo de eventos con más espectacularidad”.

2007 se abre como un año de elecciones en Argentina y la tendencia es dejar de lado, o con buena suerte para más adelante, aquello que no llena urnas.

¿qué es lo que hay, qué falta?

Las adquisiciones del Museo Nacional de Bellas Artes comienzan a sumar pero la colección del MACRO es, quizá, como corpus, la más destacada y mejor pensada de la Argentina. Allí se percibe una estrategia y una coherencia. De este modo Farina encaró el armado junto a su equipo: “La colección de arte contemporáneo de

es mucho más barato,
desde el punto de vista político,
apostar al show

“ ”



una institución evidentemente no se tiene que construir de acuerdo con lo que uno puede creer que es la producción contemporánea, sino respecto de distintas opiniones. De lo contrario la historia te condenará, como corresponde. Cuando quisimos comprar obra de los años noventa, por ejemplo, llamamos a Gumier Maier y escuchamos sus propuestas y trabajamos en equipo. Siempre trato de elegir a la persona más apta para cada paso que voy dando”.

Inés Katzenstein, curadora del MALBA y responsable –junto a Marcelo Pacheco– de adquisiciones de arte contemporáneo en ese museo, a cargo de armar el primer peldaño de una colección que se perfila como una promesa a futuro, coincide y explica: “Por un lado uno tiene sus preferencias pero, por otro, en el museo intentamos trabajar con criterios que vayan más allá del gusto personal. Una colección va a sobrevivirme a mí y al museo. Una colección debe tener un valor histórico en sí misma. En ese sentido, intentamos adquirir obras que actúan en el arte

la tarea histórica de este siglo
consistiría en reescribir la modernidad.
no para hacer tabla rasa
en el depósito de la historia,
sino para usar y descargar archivos

contemporáneo con cierta pregnancia, apostando a que esas obras van a seguir teniendo resonancia en el futuro”. Eduardo Costantini, director del MALBA y coleccionista privado, completa el concepto: “Se viene implementando desde 2004 un programa de adquisiciones focalizado especialmente en el arte argentino y latinoamericano contemporáneo, cuyo objetivo es formar una colección institucional que sea representativa de la diversidad en la escena de producción local y regional. Para ello, se

“ ”

trabaja tanto con artistas ya consagrados de los años 80 y principios de los 90, como con los de la generación intermedia que surgieron en la segunda mitad de los 90, incluyendo –además– a los artistas emergentes. Una de las características del programa es que como corresponde al arte actual, el museo adquiere obras hechas en todo tipo de materiales y soportes: videos, fotografías, pinturas, objetos, instalaciones, arte digital”.

Argentina está a más de diez mil kilómetros del llamado primer mundo, por lo menos a ocho horas de avión de Nueva York y a doce o trece de Madrid o París y, como mínimo, a mil euros –siempre que se viaje barato– de distancia de las grandes capitales mundiales del arte. La Fundación Proa, soñada y dirigida por Adriana Rosenberg, plantada en el barrio marginal de La Boca, intentó acortar esas distancias en sus diez años de funcionamiento. “Proa funciona como una *kunshalle* no como un museo y si bien podemos plantearnos muestras de arte contemporáneo argentino, custodia mucho y va a seguir custodiando el hecho de traer arte internacional. La mayoría de los artistas y del público pueden tener acceso a él a través de Internet o de libros. Aquí nosotros podemos hacer una diferencia. Vamos seguir trayendo arte internacional”.

¿dónde están las obras hoy?

Más allá de los debates sobre lo que el Estado debería hacer y no hace, sobre si no debería hacer y hace; más allá de todo, están las obras, se encuentran los artistas creando, generando el entramado del arte en construcción, plantando las huellas del arte por venir. Quizá sea esa la única verdad. Y para cerrar como abrimos, volvemos al mismo sonido, hacemos pie en el mismo surco del vinilo, retomamos la pista Lebenglik: “La obra puede ser un objeto, puede ser un momento de la inauguración, puede ser un modo de relacionarse, puede ser algo que no termine ahí, que no sea solamente eso: una cosa que se toca. La obra es un *plus*. Es un complejo de situaciones, de disposiciones que suceden en un momento preciso y que se pierden si uno no logró verlas cuando sucedieron. O si estuvo distraído o ausente. La obra es, además, un lugar donde uno pone el cuerpo. El funcionamiento económico, los sistemas de controles, el poder de la información y otras instancias de control producen situaciones crueles. Ya no tenemos quince minutos de fama, como decía Warhol, sino diez segundos enfocados para tener nuestro espacio en el gran mundo. Contra este estado de cosas tratan de producir obra los artistas de hoy, en ese resquicio de tiempo: generar intercambios no bendecidos por el sistema económico. Así, simplemente, rompiendo la temporalidad usual. Ese manejo económico del tiempo debería quebrarse o debería estar quebrándose con los nuevos modos de percibir el arte. Este tipo de cambio nos compromete con una mirada nueva, con una institucionalidad nueva, con una revalorización de lo público, con una manera de relacionarse que sucede de muchas formas diferentes y no de un único modo”.

Tras ellas podríamos intentar delinear un camino. En ese suceder se desliza el arte contemporáneo, el arte en construcción. También el argentino.

Y fundamentalmente por allí marchan los artistas, curadores, coleccionistas, críticos, editores, de cuya obra y pensamiento tuvo intención de dar cuenta este libro.

en este suceder se desliza
el arte contemporáneo
en construcción.
También el argentino

“”