

No, yo tampoco. El amor al arte, probablemente

Notas sobre el coleccionismo de arte contemporáneo argentino

MARIANA CERVIÑO*

Introducción

Todo lo que se relaciona con el aspecto mercantil de las obras de arte suele estar rodeado de una cierta oscuridad, como sucede, como explica Marx, con todas las mercancías, pero en este caso acrecentado por las peculiaridades del proceso de construcción del valor de este tipo de bienes. Por varias razones los grupos involucrados en el mundo del arte suelen evitar referirse al mercado.

En primer lugar, en la economía de los bienes simbólicos se entrecruzan dos lógicas no siempre armónicas entre sí. Por un lado, para su propia legitimación, los artistas buscan un tipo de reconocimiento dado preferentemente por sus pares, reñido en principio con el éxito económico. Tal reconocimiento es lo que da el *valor simbólico* a una obra, y las prácticas que buscan este tipo de valor están referidas al interior del campo, y en general, a los propios productores. La circulación de las obras, que influye en ese valor simbólico y a la vez lo supone, de alguna manera, tiene que ver, sin embargo, con la posibilidad de acceder a un mercado de arte, en donde se forma el *valor monetario* de las obras.

Ahora bien. La búsqueda del primer tipo de valor implica muchas veces un desinterés por la retribución monetaria económica inmediata, y por lo tanto se encuentra en conflicto con la propia circulación de la obra. Es decir que ambas lógicas se implican mutuamente, pero de una manera no siempre armónica.

La acumulación de “capital simbólico”, que es el primer tipo de reconocimiento buscado, suele estar asociada justamente a gestos que demuestren una suficiente distancia respecto del mercado, que pueden manifestarse en las características de las obras, en sus formas de vida, o en ambas. Una parte importante de los más

* Beca Doctorado Conicet, *Arte contemporáneo argentino durante la década del '90: En torno a la sala de exhibiciones del Centro Cultural Ricardo Rojas*. Maestría en Investigación en Ciencias Sociales, UBA.

¹ Existen también otros espacios de mucha visibilidad y hasta cierto punto legitimadores, en especial para los artistas sin tanto capital simbólico propio, donde se ponen en juego otro tipo de consideraciones, que dependen más de una demanda previa que garantiza cierto éxito, más cercana a las tendencias de moda, que son las que más fácilmente consiguen un mercado. En estos espacios, la lógica del reconocimiento se acerca más a la lógica del mercado, y sus vehiculizadores centrales son los llamados “intermediarios culturales”, como curadores, o algunos críticos de divulgación.

² La idea de diferir los beneficios de esa acumulación supone una tendencia del capital simbólico a transformarse en capital económico, a lo largo de un determinado tiempo. Pero la factibilidad de este desenlace y la demora del proceso distan de ser semejantes en los casos del París de fines del Siglo XIX y la Argentina, en nuestros días. Esto nos lleva a pensar que la dinámica del campo artístico de Buenos Aires difícilmente puede ser explicada según esta disyunción entre arte comercial y arte puro. Ni en el propio campo, ni pensadas como etapas necesariamente sucesivas.

prestigiosos artistas dan pruebas permanentes de su desinterés frente al dinero, en los mismos términos antiburgueses del famoso modernismo artístico. La abierta contraposición a cualquier imposición, o criterio, o especulación de los aspirantes a artistas, que fuera condescendiente con quienes no son a sus ojos idóneos para juzgar en materia de arte –incluidos los especialistas no artistas–, eleva la ira de quienes, con la enorme autoridad de la que goza la aspiración a la libertad en la Historia del Arte, ocupan lugares acreditados en el campo¹.

Desde algunos artistas, ubicados en el centro de un espacio heterogéneo que el propio campo denomina “contemporáneo”, el dinero es también un tema problemático. La denegación de la lógica económica forma parte de la afirmación polémica de un criterio y una práctica que definen como artísticos, que contraponen a criterios y prácticas de otras categorías de actores del campo, lo que los lleva a ignorar públicamente el problema del mercado². Evitar el tema de la economía real puede ser también un gesto de elegancia, cuando un artista sabe que está en un buen momento, y otras veces, es un modo de ocultar que las ventas no son tan buenas como correspondería a un determinado prestigio acreditado, o de cierta trayectoria.

Del lado de la demanda también existen motivaciones para esconder algunos aspectos de los intercambios económicos del mundo del arte. De igual manera que en las sociedades totémicas que estudia Durkheim, una serie de restricciones para su acceso aísla a los objetos de arte del mundo de los objetos profanos. Para empezar, la recepción del arte que es definido por el propio campo como “contemporáneo”, que constituye un espacio de circulación bastante específico, exige un público muy atento. La relación con las obras requiere la capacidad de leer un entramado de mensajes complejos y de múltiples referencias, lo que limita de por sí su público.

Un mercado poco transparente alimenta el misterio. Tanto por razones especulativas, como por no dar a conocer las sumas que los clientes destinan a estos objetos, la contabilidad de las galerías es generalmente inaccesible. La única fuente de datos disponible para observar las transacciones del mercado de arte en la Argentina es la *Revista Trastienda*, la cual releva solo las operaciones que tienen lugar en subastas públicas, donde lógicamente están más representadas las obras más consagradas, y de artistas en general de una larga trayectoria. El circuito del arte contemporáneo está,

por esta razón, poco representado en estas estadísticas, más allá de algunos pocos nombres.

Por su parte, los propios ámbitos reservados a la exposición y venta de obras hacen lo suyo. Al menos en Buenos Aires, una lista de precios demasiado visible pasaría como poco apropiada ante los iniciados. Las obras no suelen tener títulos ni signos identificatorios que favorezcan un trato corriente con ellas como simples cosas a la venta de las que se puede preguntar el precio indicando el artículo, o algo así. Las transacciones de los coleccionistas con los galeristas incluyen un trato bastante personalizado, que se mantiene bajo reserva y está rodeado de un interminable ritual en el que ambos despliegan aptitudes de negociación que exceden la concreción de una venta simple. Por lo general apuntan a entablar relaciones a largo plazo, en las que las partes despliegan sofisticados mecanismos de especulación, y luchas de poder. Es así como la observación, y sobre todo la compra de un cuadro no es para cualquiera. En parte porque la interacción misma exige del comprador no sólo dinero, sino un tipo de saber muy específico, o al menos una actitud desinhibida ante el hecho de no saber cómo se adquiere una obra de arte. Es así como el trato mercantil con las obras suele ser un secreto del mundo del arte, debido a la compleja combinación de lógicas diversas que confluyen en la formación de valor de las obras, y a distintas razones por las cuales suelen reforzarlo tanto los artistas como los vendedores y los compradores de arte.

La teoría ya clásica de Bourdieu sobre el mercado del arte sostiene que el capital económico tendería a coincidir, pasado el tiempo, con el capital simbólico. La acumulación de prestigio implicaría el desinterés por la retribución monetaria inmediata, pero que sí cabría esperar en el mediano plazo. Es en este sentido que Bourdieu se refiere a los intercambios propios de los ámbitos de producción intelectual y artística como formando parte de una *economía diferida*, ya que existe un tiempo de valorización simbólica que supone postergar las ventas. Es así como en la génesis del campo artístico francés existe una clara tensión entre un conjunto de prácticas orientadas por la búsqueda del capital económico, es decir por el mercado, por un lado, y otro conjunto de prácticas que se orientan por la búsqueda de un reconocimiento no monetario, sino específicamente artístico, al que Bourdieu llama la *ilusión* o creencia.

Sin embargo, esta especulación está hecha sobre el funcionamiento de un mercado que dista de ser el nuestro. La escasa escala de ventas que se producen en nuestro país deja suponer que la organización del campo del arte contemporáneo de Buenos Aires se construirá sobre criterios algo distintos a las formas de clasificación que ordenaban, como ejemplo paradigmático de la teoría, el campo artístico parisino de fines del Siglo XIX. ¿Qué características tiene entonces este mercado en la actualidad? Para avanzar en el análisis, en este artículo intentaré analizar a una categoría central de actores del mercado del arte contemporáneo como son los coleccionistas de este tipo de bienes.

1. El lugar del coleccionismo en la dinámica del campo artístico

Actores económicos centrales en la demanda real del campo, los coleccionistas anudan la duplicidad de la economía de los bienes artísticos, articulando en su práctica la dimensión material y simbólica de estos objetos.

En el nivel material, el coleccionista rescata obras del deterioro al que se ven expuestas en los talleres de los artistas, en la medida en que las proveen de condiciones de conservación cuyos costos muchas veces escapan a la situación económica de los inciertos itinerarios biográficos de los artistas. Es así como muchas de las obras que no pertenecen a colecciones públicas o privadas corren el riesgo de perderse materialmente hablando, en los casos en que no llegan a formar parte del mercado del arte.

En un nivel simbólico, el conjunto de las obras que componen una colección implica un sistema de lectura, que produce una relación significante entre las obras. Una colección es entonces un primer recorte material y tangible de la producción de arte, cuyas piezas individuales se encuentran relacionadas por la pertenencia a ese conjunto de objetos, constituyendo núcleos originales de significación sobre los que se construyen luego otros recortes y lecturas. Los criterios que guían este sistema de elecciones producen una lectura que afecta las obras individuales, y sus posteriores itinerarios. Una colección de arte es en este sentido un relato, más o menos voluntario, que pone en relación las distintas obras, constituyéndolas como miembros de un relato que las integra en un conjunto mayor. Es así como distintos tipos de coleccionismo condicionan el tipo de arte que podemos producir

y mirar. En este sentido, los coleccionistas de arte pueden ser entendidos como una categoría de actores del mundo del arte en la cual confluyen las tareas de conservación, recorte y significación. Aun si ellos mismos no fueran conscientes de ello, la práctica de coleccionar arte posee, además de un nivel privado, un aspecto público, cuyos efectos en la producción y circulación de arte va más allá de sus motivaciones e intereses individuales. Este último aspecto será retomado más adelante.

Para abordar el análisis de quienes han sido denominados como “el nuevo coleccionismo”, modo en el que se nombra a los coleccionistas de arte asociados a los ‘90, considero de gran utilidad apelar al recurso comparativo, para lo cual recurriré a la rigurosa investigación de María Isabel Baldasarre sobre los iniciadores de esta práctica en nuestro país, a fines del Siglo XIX³.

³ BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

2. Los primeros coleccionistas

El período que analiza Baldasarre resulta altamente significativo para la comparación con el presente. Como parte del proyecto modernizador de la elite dirigente desde 1880 a 1910, los primeros coleccionistas de arte en la Argentina consideraban esta práctica como un importante aporte a la conformación de la Nación, que por entonces no contaba con ninguna institución artística de importancia. Sin dudas es en este período que arraiga un imaginario nacional de amplia aceptación que asocia directamente a los sectores de la aristocracia con la promoción y el consumo de las producciones de alta cultura. Tal vinculación, que ha sido puesta en cuestión para el caso argentino por investigaciones recientes⁴, no sólo parece haberse debilitado lentamente a lo largo del siglo pasado, incluso presenta matices en el mismo momento en el que unas pocas familias se representaban su propio destino y el de la Nación como uno y el mismo. Así es como junto a quienes ostentaban relaciones de parentesco más o menos directo con los próceres de la patria, encontramos entre los primeros coleccionistas a inmigrantes de origen italiano, que entendían la donación de sus acervos a instituciones públicas como un gesto de retribución al país que les había permitido alcanzar importantes posiciones sociales en pocos años. La presencia de los sectores medios altos de origen plebeyo en la alta cultura es un rasgo distintivo de la sociedad argentina, que se remonta a estas épocas. Lo dicho no exclu-

⁴ Entre ellas, cabe mencionar la investigación sobre el público de ópera de Benzecry, Claudio, NYU, Mimeo.

⁵ Pronta a terminar su tesis doctoral sobre coleccionismo de arte durante las décadas del '40 y '50, en la Argentina, la licenciada en Historia del Arte Talía Bermejo ha resaltado el caso de la colección de Luis Arena, ejemplo paradigmático de un coleccionismo de sectores medios forjado por un maestro normal, en la década del '50. El caso destaca la peculiar relación de este grupo social con la alta cultura en un momento histórico de movilidad social ascendente a la cual se ligaba este tipo de consumos. "La de Arena", señala, "es una típica historia de inmigrante. Proveniente de Italia, viaja con su familia, de origen obrero, a principios de Siglo. Hijo de analfabetos, ingresa a la Escuela Normal, lo que le da la posibilidad de adquirir un prestigio social, el capital cultural y simbólico que podía tener un maestro en la década del '30. Maestro, profesor de colegio secundario, fue pedagogo, y es un buen ejemplo de un coleccionismo de los sectores medios, que innovan en dos aspectos esenciales. Por un lado concentran sus prácticas adquisitivas en los artistas contemporáneos, con la idea de armar una colección completa, centrada en la pintura argentina moderna, incorporando aquellos lenguajes de las vanguardias históricas, desde las primeras décadas del siglo veinte. Y por otro lado, desarrollan una actividad tradicionalmente reservada a grupos de la aristocracia." Sin embargo, dejaremos de lado esta línea comparativa, para centrarnos en transformaciones más fácilmente identificables como parte de lo que se ha denominado "crisis de las elites".

ye, sin embargo, que estas notas comparativas puedan asimismo enmarcarse dentro del proceso más amplio de transformación de las elites argentinas, analizado en investigaciones recientes como las de Gastón Beltrán y Mariana Heredia⁵.

Los primeros coleccionistas surgen, en efecto, en un momento histórico en el cual los sectores altos de la sociedad se autorepresentaban como formando parte del Estado Nacional, ocuparan o no cargos de decisión oficiales en el mismo.

Como ejemplo representativo de quienes conformaron las primeras colecciones, podemos observar la figura de Aristóbulo del Valle, un caso paradigmático del imaginario del progreso que guiaba de alguna manera a todos estos pioneros. Por medio de Eduardo Schiaffino, quien lo aconsejaba sobre el arte parisino moderno, preferido por el artista, y de Miguel Cané, quien lo influía hacia el arte español, del Valle arma su colección entre 1870 y fines de siglo.

La carrera militar de su padre y su carrera de abogado, alternada con la ocupación de cargos públicos, son los orígenes de su ascenso social, que no significó en su caso la acumulación de una gran fortuna, restricción que no le impidió, sin embargo, adaptar su casa para la exhibición de las obras de arte. Al igual que Guerrico, Aristóbulo participó activamente del sostén de instituciones artísticas, como la sociedad estímulo de Bellas Artes, y el Ateneo, donde integró su sección de Bellas Artes.

La familia Guerrico construye a través de tres generaciones una enorme colección de obras de artistas contemporáneos, y de origen casi exclusivamente europeo. El primero de ellos, Juan José Guerrico, es descendiente de un linaje de argentinos, ricos hacendados poseedores de una enorme cantidad de tierra fértil en la provincia de Buenos Aires (Baldassarre; 2006: 149). El gran tamaño de las obras lo distingue de aquellas colecciones compuestas por telas de mediano formato utilizadas para decorar las casas de la burguesía en ascenso. Así es como su domicilio particular se constituye especialmente en albergue de piezas excepcionales que adquiere en sus viajes, o a través de sus intermediarios. José Prudencio Guerrico, además de enriquecer el núcleo original de la colección, fue quien le dio una verdadera dimensión institucional a la empresa iniciada por su padre. Su inicial donación llevada a cabo en 1985 fue una de las bases principales de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

Guerrico padre había sido un estanciero y militar, vinculado a Rosas por lazos sanguíneos. Exiliado en París tras el asesinato de su suegro Manuel Vicente Maza, su casa se transformó en un centro de sociabilidad de los argentinos ilustres que viajaban a París, entre los cuales se encontraban Juan Bautista Alberdi y Sarmiento, su asesor en materia de adquisiciones, Miguel Cané, y Manuel Güiraldes, entre otros. Justamente a su turno Prudencio insistirá en la construcción de un monumento a Sarmiento, guía y tutor de su padre en su estadía en Francia, para el cual propone el nombre de Rodin, entre otros escultores modernos. Asimismo, ocupa cargos importantes en la Asociación Estímulo de Bellas Artes, institución en la que van a participar otros coleccionistas importantes de la época. La tercera generación de descendientes es la que dona la casi totalidad de la colección a una institución pública.

Es así como la dimensión pública del coleccionismo forma parte de las motivaciones centrales de los propios actores en esta etapa en que el grado de imbricación de estos sectores de la sociedad con el Estado ha permitido identificarlos como la oligarquía. Como también se dice, se trata de una clase alta con vocación dirigente. Los monumentos públicos que encargan son el símbolo más visible de estos sectores que entienden que poseen un rol estético público que consiste en modernizar la ciudad de Buenos Aires a imagen de las metrópolis, y al mismo tiempo construir la historia de los próceres, sus antepasados patricios, a quienes si no los une un lazo de sangre, los une una identificación simbólica real o pretendida.

Es de destacar en los precursores del coleccionismo en la Argentina, el sesgo europeo del conjunto de sus adquisiciones. Influidos por la ideología del progreso decimonónica, fomentar el arte argentino implicaba para ellos reforzar las instancias de formación, y contribuir a la circulación de información en el país acerca del arte europeo, tenido entonces como el arte universal. Los países privilegiados para la importación de arte fueron Francia, España e Italia, según fuera el período elegido, y la mayor o menor “modernidad” buscada en el tipo de imagen, como también en los temas.

Aunque tuvieran cercanía con ellos, uniéndolos en algunos casos incluso relaciones de amistad, los artistas del momento se lamentaban de lo mucho que les costaba encontrar compradores para su propia obra. Esto es lo que señala, por ejemplo, un artista ar-

gentino moderno como Eduardo Schiaffino, refiriéndose a su amigo José Prudencio Guerrico, quien a pesar de confiar el asesoramiento sobre sus adquisiciones en París, no llegaba a valorar suficientemente su producción como artista, prefiriendo artistas menores, y más “atrasados” sólo por ser europeos:

“Para colmo no he podido vender las dos cabezas y el paisaje que tengo en exposición en lo de Kleinberger [...] Al mismo tiempo sé que mi amigo el Sr. Guerrico hace ejecutar en este momento trabajos en pintura a un ridículo pintorcillo español: Miralles, a Spiridon y a un vejete italiano Frotazo, individuos que no han tenido nunca ni tendrán jamás una recompensa en París, pues son de los últimos; absolutamente indignos de lustrarme a mí los botines; y este Señor y amigo es millonario, se cree un mecenas para los artistas y duerme en paz!” (Baldassarre; 2006: 153-154).

Sin embargo, como señalamos, no todos los coleccionistas de fines del siglo XIX tenían antecedentes de alcurnia. Tal es el caso de Juan Benito Sosa, hijo de un inmigrante italiano enriquecido en una generación gracias a la actividad de comerciante, quien donaba en 1877, en un acto precursor, su acervo personal a la Provincia de Buenos Aires, con la intención explícita de contribuir a la creación de un Museo de Arte. Tanto el breve lapso en el que se construyó su colección como las características de la misma, conducen a pensar que la misma se formó con el premeditado propósito de hacerla pública. En efecto, las obras adquiridas por Sosa trazaban una genealogía histórica del arte, a través de ejemplares de los momentos que consideraba clave para un relato de la Historia del Arte. Es por eso que se incluían también copias o bocetos de aquellos hitos que la reducida oferta de obras en Buenos Aires hacía difícil de ubicar. Esta vocación pública se completaba con la presentación de un proyecto que contemplaba la creación de un Museo público que incluyera a su vez una Escuela Nacional de Bellas Artes y una Biblioteca técnica. En este grupo podríamos también mencionar a Angel Roverano, comerciante de origen genovés, y a Adriano Rossi, los dos coleccionistas inmigrantes con vocación patriótica, que imaginaron desde sus orígenes un destino público para su colección particular. En su trayectoria por la estructura social, este tipo de coleccionista opera una especie de transmutación de la materia por medio de la cual accede a la reconversión de capital económico, en capital simbólico, aquel único capaz de demostrar su deseada pertenencia a la verdadera elite. Así lo entendía una no despreciable cate-

goría de coleccionistas, los inmigrantes prósperos provenientes de Italia o de España, básicamente, que aspiraban a contribuir al desarrollo del país a imagen de sus lugares de origen.

En efecto, afines del siglo XIX los espacios de consumo de arte eran un sitio de sociabilidad en el que se encontraban las elites y los aspirantes a formar parte de ella. La distancia entre los sectores económicamente privilegiados y los espacios de decisión pública ha variado con los distintos gobiernos, desde entonces hasta ahora. Pero en todos los casos, aun cuando han mantenido su influencia sobre las políticas del siglo XX, los miembros más resonantes de estos sectores han ido perdiendo progresivamente la apelación a los intereses generales de la Nación como discurso legitimador de sus intereses particulares.

3. Coleccionismo contemporáneo a fines del siglo XX

Un largo período separa a estos años de configuración del campo artístico argentino de la actualidad. En cien años, las clases altas, que son, a pesar de la mencionada presencia de otros sectores, el origen social más esperable para un coleccionista, han modificado sus mecanismos de reproducción, así como sus vinculaciones con el Estado y los puestos dirigenciales⁶.

Como antecesores inmediatos de los más nuevos, cabe citar dos ejemplos, de algún modo pioneros en concentrar sus colecciones en las producciones recientes de artistas argentinos. Con respecto al destino de las obras, el caso de Constantini es una excepción dentro de la regla, que reserva para el goce artístico el ámbito privado, en la mayoría de los casos la vivienda particular. La suya, en cambio, se exhibe en el Malba desde 2001. Se trata de una colección constituida con obras de enorme valor simbólico, pero sobre todo, económico. Se dice que su prestigio como financista fue construido en parte a través de la formación de su colección. Las adquisiciones más importantes tuvieron lugar en las más importantes subastas de New York, aunque fueran en su mayoría obras de artistas latinoamericanos. Frente otros importantes miembros del mundo financiero internacional, exhibía en las compras su solvencia económica evidenciada por las grandes sumas con las que arrebató piezas clave a sus colegas ya establecidos. Si bien podríamos pensar que se trata de una motivación pragmática de

⁶ Esta diferencia ha sido analizada por Mariana Heredia, quien analiza el declive de estos sectores a través de las corporaciones más representativas de sus miembros, a principios y a fines del Siglo XX: la SRA, y ADEBA, respectivamente. La pérdida de la histórica capacidad de influencia económica de este grupo, durante los '90, ha tenido su correlato simbólico. Estos sectores han perdido además sus lugares tradicionales de socialización y reproducción de sus relaciones de grupo. En lo que concierne al tiempo libre, las familias adineradas se han replegado en espacios apolíticos e íntimos tales como los barrios privados y las escuelas de elites, abandonando los círculos que guardaban aún ese carácter múltiple (social y político) de las entidades tradicionales (Heredia; 2001:19).⁶ Dentro de estas prácticas, el coleccionismo de arte ha quedado reservado a pocas de las tradicionales familias adineradas, las cuales en muchos casos se han desprendido de las colecciones heredadas.

la cual se beneficia en primera instancia su poseedor, no es menos cierto que la apertura del museo Malba puede señalarse como un hito en el circuito de artes visuales de la ciudad de Buenos Aires, cuya repercusión pública es indiscutida.

Mauro Herlirzka es otro de esos contados casos en los que la dedicación al arte implica una vocación de intervención institucional, aunque como en el caso de Constantini, se trate de instituciones privadas. Como fundador y director de la Fundación Espigas, fomenta la investigación de arte argentino, además de ser desde 2005 presidente de ArteBA, la importante feria de arte que se desarrolla todos los años en el país, que acentuó marcadamente la presencia de galerías dedicadas al arte contemporáneo desde su nombramiento. Colabora además con Fiar, otra institución que promueve la investigación, y la asociación amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Proveniente de una familia de coleccionistas de arte y objetos de origen europeo de gusto ecléctico, como él mismo lo aclara su inclinación inicial a la pintura italiana Barroca entre los siglos XVI y XVII cambió a partir del año 1991, cuando se dedicó exclusivamente a coleccionar arte argentino:

“A partir del año 1991 (...) me interesó coleccionar desde el lugar al que yo principalmente pertenezco, que es la Argentina, Buenos Aires, y quise empezar a coleccionar esa obra. Exploré previamente algunos aspectos “precursores”, artistas de mediados del siglo XIX, y después fui directamente a lo contemporáneo y ver que mi experiencia tenía que pasar claramente por el contemporáneo.”

Diversas circunstancias alimentan la emergencia de un nuevo coleccionismo, cuyos inicios suelen situarse en los años '90. Provenientes de sectores medios y medios altos, una de las características salientes de este grupo es que en general no dispone de grandes sumas, ya que se dedican a profesiones liberales, entre quienes cabe destacar una creciente proporción de abogados. Destinan a sus colecciones el dinero de sus ahorros personales, o de sus honorarios, y encuentran en la compra de arte un consumo sofisticado, que los diferencia de sus colegas.

Consultado acerca del acceso público a las colecciones privadas, alguien que podría ser identificado dentro de los “más nuevos” coleccionistas responde de un modo significativo:

“Yo creo que la casa privada de uno es la casa privada de uno, para los amigos y para la familia, y nada más. Existe como un deber de prestar las obras para que sean vistas. En muestras por ejemplo”.

En el mismo sentido, con respecto a un futuro imaginado de las obras, el mismo entrevistado responde:

“Ni pienso pensar en eso (...) 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 transforma en dolor de cabeza hago una rifa y la regalo. La obra tiene que ser para el placer. Esta es la máxima principal.”⁷

⁷ Juan Cambiaso. Entrevista publicada en *Ramona*, revista de artes visuales, n°59. Abril de 2006.

Debido, en parte, a lo que consideran un bajo nivel de fondos disponibles para las adquisiciones, una constante en la autopresentación de esta otra categoría de coleccionistas es que ellos no suelen considerarse verdaderos coleccionistas. Esta consideración se realiza además en contraposición a una construcción planificada, y con un guión prefigurado. En cambio, muchos de ellos consideran su actividad como una pasión, que sigue el gusto personal como criterio privilegiado. Encuentran sobre todo placer en el hecho de rodearse de objetos de una belleza sofisticada.

“Particularmente creo que coleccionar arte te permite vivir con una calidad de vida diferente, desde el punto de vista estético. (...) el hecho de vivir rodeado de arte me parece que te hace diferente del que vive no rodeado de arte”.⁸

⁸ Orly Benzacar. *Ibid.*

Ciertamente, este tipo de coleccionismo amateur tiene elementos positivos y dinamizadores del campo, que no podríamos dejar de destacar. El acceso a esta práctica por parte de clases medias y medias altas profesionales –habilitado por el bajo precio de las obras locales– es un síntoma de la extensión de prácticas prestigiadoras en general reservadas a minorías, a grupos más amplios de la población. En este sentido, mientras que la elite de fines del siglo XIX ostentaba una cierta exclusividad, aunque no total, como veíamos, en la posesión y goce de los productos de la alta cultura, tempranamente en nuestro país estos consumos se expandieron a los sectores medios⁹. El enorme alcance del sistema educativo, producto, paradójicamente, de aquella elite moderna a la cual nos referíamos, sentó las bases para la conformación de estos sectores económicamente subordinados, pero culturalmente dinámicos.

⁹ Refiriéndose a la irrupción de las masas en el consumo de bienes artísticos, el profesor de literatura asociado de Borges en la Cátedra de Literatura Inglesa de la Universidad de Buenos Aires, Jaime Rest, cita tempranamente *Cultura y Sociedad* de Raymond Williams. Se refiere al “(...) desconcierto de la pretérita clase ociosa, asediada por una nueva fuerza social que le arrebatara el gobierno de la cultura y que se proyecta hacia el porvenir como posible vehículo de una socialización, gracias a la cual la libertad individual, quizás, llegue a ser compatible con la solidaridad colectiva”. Rest, Jaime, *Arte, literatura y cultura popular*, Bogotá, Norma, 2006.

La simetría simbólica de estas dos prácticas no escapa a las consideraciones de Juan Cambiaso, otro coleccionista de gran actividad. Producto del ascenso social que posibilitó la Argentina de aquel momento a las grandes migraciones de fines de siglo, el abogado es descendiente de una familia italiana radicada en el barrio de la Boca, cuyo tatarabuelo fue el fundador de los Bomberos Voluntarios de la Boca.

“Mirá, la abogacía es muy cliente dependiente. Si tu cliente tiene un apuro tenés que ir. Al principio 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...”¹⁰.

¹⁰ La fuente de este testimonio es una entrevista publicada en el número 59 de *Ramona*, revista de artes plásticas, dedicado al coleccionismo en la Argentina, publicada en Abril, 2006.

La poca cantidad de dinero destinado a la compra de arte suele ser mencionada como un factor distintivo de estas colecciones, por los dueños mismos. Amigo personal de muchos de los artistas, Gustavo Bruzzone afirma que formó su colección de arte de los '90 siguiendo el criterio curatorial de Jorge Gumier Maier, curador en ese entonces de la Galería del Rojas. De gran prestigio entre los artistas, la suya fue formada en parte por obras que le reglaron, en parte por otras que compró en cuotas: “Nunca compré una obra que costara más de 4.000 pesos”. Por eso sostiene que interrumpió la adquisición de obras en 2001, cuando los precios de los artistas crecieron más allá de las posibilidades económicas de un juez, que vive de su sueldo. Declara que le encantaría tener obra de Prilidiano Pueyrredón, pero que lamentablemente, no la podría comprar. Justamente el rasgo distintivo de su colección es que es obra temprana de artistas cuyos precios fueron creciendo a lo largo de una década. Ahora, afirma, ya no les podría comprar. Su colección está íntegramente colgada en las paredes de su departamento, ocupando del piso al techo. No considera aun ningún destino en vida de él para las obras, con las cuales, sostiene, “verá mi hijo qué hace”.

Notamos entonces que las producciones de artistas jóvenes, que configuran lo que se suele llamar un circuito “emergente”, atrae a los recién iniciados, justamente por su bajo costo. Así lo entiende el coleccionista Alejandro Ikonicof, dedicado exclusivamente a este segmento:

“El límite es hasta ahora un poco el precio. El precio lo tengo establecido, porque hay un máximo y sé hasta dónde puedo gastar. Por ahora prefiero tener varias obras de artistas emergentes a una de un artista consagrado”.

Conclusiones

Los ámbitos de producción de bienes artísticos pueden ser considerados como privilegiados en su capacidad de constitución y difusión de visiones del mundo. Los mecanismos de producción y distribución de estos bienes sofisticados reproducen el acceso restringido al capital simbólico propio de los ámbitos de la alta cultura, lo que posee efectos estratificadores en el conjunto de la sociedad. Por eso, cabe pensar que las transformaciones en este espacio expresan, y a la vez generan alteraciones en la estructura social más general.

Desde inicios de los '90 el campo artístico local ha sufrido una serie de transformaciones que afectaron centralmente la producción, incrementada probablemente por la emergencia de nuevos espacios de formación, como fueron por ejemplo las becas Kuitca, con distintas financiaciones en cada edición, y de circulación, entre las que se destaca la galería del Rojas, inaugurada en 1989, así como la aparición de nuevos salones nacionales, como el salón de Rosario, que comenzó a admitir un cierto tipo de objetos artísticos que se diferenciaban de las categorías que tradicionalmente eran premiadas en este tipo de instituciones, como videos, instalaciones o el espacioso rubro “objetos”.

En esta década, se produjo además una expansión sin precedentes del mercado del arte internacional que en el horizonte teórico del multiculturalismo promovió activamente la incorporación de producciones artísticas de culturas “otras” a un circuito de circulación pretendidamente “transnacional”.

Tal proceso prometía facilitar la circulación del arte latinoamericano en los llamados circuitos globales del arte, con una creciente presencia del arte argentino contemporáneo. Sin embargo, como surge de la observación de las cifras de ventas de estos años, la proporción de arte argentino vendido en el exterior se mantuvo muy por debajo del volumen de transacciones que se produjeron dentro del país. En 1999, año en que se registra un pico de ventas que consagra la tendencia de los años precedentes, las transacciones efectuadas públicamente son de 12.5 millones en el ámbito local, mientras que en NY son de solo 2.8 millones de dólares.

¹¹ Las estadísticas han sido relevadas de la revista *Trastienda*. Los datos de esta revista son construidos en base a las subastas públicas de arte argentino que tienen lugar en las siguientes instituciones: Arroyo, Banco Ciudad, Naon, Verbo, Amia, entre las principales. También son relevadas las operaciones que tienen lugar en Sotheby's, y Christie's de New York.

Esto, a pesar de que las cifras a las que asciende el arte en NY, por ejemplo, está muy por encima de los precios de las subastas nacionales.¹¹

Es así como, en principio, debemos suponer que la casi totalidad de la producción artística aspira, en términos de probabilidades a ser ubicada entre los coleccionistas locales. O dicho de otra manera, puede observarse que el coleccionismo local es el que anima, o sustenta, en términos materiales la producción y comercialización del arte producido en la Argentina. Se vuelve insoslayable entonces la reflexión acerca del tipo de coleccionismo que sostiene –o debería sostener– la producción de arte contemporáneo en nuestro país.

En este sentido, tampoco el mercado de arte local parece haber acompañado suficientemente esta expansión. Es así como se observa un cierto desfazaje entre el alto poder de reconocimiento que tiene el campo artístico y la contraparte económica que este reconocimiento supone. Es así como artistas con un alto prestigio, que incluye la presencia de sus obras en Museos importantes, e incluso en colecciones nacionales e internacionales, suelen referirse aunque pocas veces de modo directo, a la problemática relación que los une a tanto a las galerías comerciales, como a los coleccionistas argentinos, que afectan no sólo a sus economías sino también a la circulación de su obra, y por lo tanto, algo mucho más importante, a su valor simbólico. Las erráticas políticas de los galeristas, como también de instituciones públicas, intermediarios necesarios en la regulación de estos intercambios, parecen agregar conflictividad a la desigual relación entre productores y consumidores –en este caso– de arte.

Categoría central de la demanda real de la producción de arte, el coleccionismo argentino de arte contemporáneo está compuesto principalmente por dos tipos de actores. Por un lado, un reducido número que posee cierta trayectoria, cuya especialización en el arte contemporáneo se inicia con la adquisición de arte de los '60, y se extiende hasta nuestros días. Este grupo posee participación institucional, pero a diferencia de sus antecesores, cuyas colecciones se conformaban con el objetivo de ser donadas a instituciones estatales, su actividad se limita al ámbito privado.

El otro grupo ha sido denominado por distintos observadores como “los nuevos coleccionistas”. Provenientes de sectores medios altos, de profesiones liberales exitosas, su inclinación a la alta

cultura puede leerse como parte de un rasgo distintivo de la sociedad argentina, cuyas etapas de movilidad social ascendente estuvieron acompañadas de un temprano acceso de los sectores medios a la escolarización, y casi inmediatamente al consumo de literatura, ópera, arte. Tal fue el caso, como señala Talía Bermejo, de Arenas, maestro normal que supo conformar una colección notable en los años '50, visitada y admirada por entendidos personajes de la cultura y el arte, como es el caso de Romero Brest¹². Como no disponen de fortunas, este segundo grupo destina parte de sus ingresos a la compra de obras accesibles a su moderada capacidad adquisitiva, prefiriendo obras tempranas, de pequeño o mediano formato, de artistas noveles, limitando muchas veces sus compras a una obra de cada uno de los artistas más destacados de la época. Muchos de ellos declaran guiarse por su propio gusto, destacando como objetivo central de su práctica el goce estético privado. Parte –o aspirando a ser parte– del Estado nacional, las primeras colecciones se sostenían en una motivación pública, que incluía la aspiración a configurar un relato del Arte, ligado a la historia de la Nación argentina. Como protagonistas de este relato histórico, intervenían en esta construcción, incluyéndose en él. Por el contrario, cabría pensar que de la mano del coleccionismo vigente, se arman conjuntos de obras que se caracterizan por lo disperso y fragmentario, guiados muchas veces por criterios como el gusto personal o la adaptabilidad de las obras a las viviendas particulares de sus compradores. Dichos criterios corren el riesgo de limitar la circulación local –o eventualmente internacional– del arte argentino contemporáneo.

¹² Ver Nota N°4.

En suma, encontramos actualmente que el bajo volumen total de las inversiones privadas, y la casi inexistencia de adquisiciones de instituciones públicas de obras de arte producidas en nuestros días hacen necesario repensar la competencia del Estado en estos asuntos, cuyo –magro– presupuesto para el fomento del arte parece limitarse a las instancias de formación académicas, abandonando al mundo privado aquellas otras donde se construye el valor, tanto simbólico, como económico, del arte.

Bibliografía

- ACUÑA, Carlos, *La nueva matriz política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- , *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- , *Creencia artística y bienes simbólicos, elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2003.
- , *El amor al arte* Buenos Aires, Paidós, 2004
- DURKHEIM, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, (1912) 1992.
- GIUNTA, Andrea, *Vanguardia Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GOLOMBEK, Claudio, *Guía para invertir en el mercado de arte contemporáneo*, Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora, 2001
- HEREDIA, Mariana “Reformas estructurales y renovación de las élites económicas: estudio de los portavoces de la tierra y el capital”, en *Revista Mexicana de Sociología*, año 1965, n° 1, enero-marzo de 2003.
- MALOSETTI Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- PACHECO, Marcelo, “Nuevo coleccionismo e identidades de fin de siglo. Colecciones de arte contemporáneo en la Argentina de los '90. En Mari Carmen Ramírez y Luis Canmitzer comps., *Beyond Identity: Globalization and Latinamerican art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, en prensa, citado por el autor en “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930”, en *Revista Ramona* n° 53, Buenos Aires, Agosto de 2005.
- RANCIÈRE, Jaques *El inconsciente estético*, Buenos Aires del Estante, 2006.
- SCHVARZER, Jorge 1990 “Estructura y comportamiento de las grandes corporaciones empresarias argentinas (1955-1083). Un estudio desde adentro para explorar su relación con el sistema político”, Buenos Aires, CISEA, mimeo.
- SIDICARO, Ricardo *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación 1909-1989*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993.
- , *La crisis del Estado y los actores políticos y socioeconómicos en la Argentina*, Libros del Rojas, 2001.

Otras fuentes

- Revista Ramona* n° 53, Buenos Aires, Fundación Start, Agosto de 2005.
- Revista Ramona* n° 59, Buenos Aires, Fundación Start, Abril de 2006.
- Revista Trastienda* n° 58, Buenos Aires, Mayo de 1998.
- Revista Trastienda* n° 74, Buenos Aires, Agosto de 2004.