

Pensando en voz alta

Ciclo de mesas redondas sobre temas
de actualidad en las artes visuales

Buenos Aires 2001 - 2002



Alliance Française
Buenos Aires



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

AMBASSADE DE FRANCE EN ARGENTINE

Índice

Introducción Esteban Alvarez y Tamara Stuby	3
El papel de las colecciones en la actualidad Gustavo Bruzzone, Andrea Giunta, Marion Helft, Gabriela Salgado	4
Formación extra-institucional en las artes visuales Diana Aisenberg, Claudia Fontes, Luis Felipe Noé	31
Nuestra crisis, está en crisis? Arturo Carvajal, Tulio de Sagastizábal, Alina Tortosa	48
La presión para un cambio en las artes visuales: espacios, curadores y circuitos alternativos Florencia Braga Menéndez, Marcelo de la Fuente, Roberto Jacoby, Magdalena Jitrik	77
<i>Anexo de textos sobre espacios alternativos</i>	125
Un disco de oro para las artes visuales? El arte actual y su público Ana María Battistozzi, Agustina Cavanagh, Ana Gallardo, Adriana Rosenberg	131
Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política? Mercedes Casanegra, Andrés Duprat, Victoria Noorthoorn, Marcelo Pacheco	151
Arte y educación artística: enemigos naturales? Carolina Antoniadis, Fabiana Barreda, Juan Doffo, Juan Carlos Romero	179
Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte? Patricia Artundo, Laura Batkis, Andrea Giunta, Valeria González	204

Introducción

Aquí están reunidas las presentaciones y diálogos de un ciclo de mesas redondas sobre temas relacionados con las artes visuales, realizado entre Agosto de 2001 y Noviembre de 2002 en el auditorio de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Este documento no puede evitar ser una abstracción, una representación infiel –en cierta forma– de una serie de reuniones, decididamente enmarcadas por los eventos de ese período. Fueron meses particularmente volátiles en todo sentido, destacados aún más allá del ritmo agitado que es la norma en esta ciudad. La publicación de estos textos está motivada por el deseo de aportar algo como un pequeño espejo retrovisor, que ofrezca un recorte, un ángulo más, hacia una descripción integrada del complejo flujo de pensamientos de una época.

La idea surgió como cualquier otra, de a poquitos, entre innumerables reuniones que siempre se extienden por hablar demasiado de todo y nada. Ya sea por cuestiones estructurales, de costumbre, de cautela o de interés, percibimos una escasez de oportunidades para participar de un diálogo fluido entre artistas, y hasta sentimos que entre artistas y otras personas activas en el ámbito, existía casi una valla. Con lo cual, muchas discusiones sobre temas comunes a todos solamente se producían entre grupos muy pequeños y aislados, y por lo tanto, siempre estuvieron privadas de la fuerza o trascendencia que imaginábamos que podrían tener si sucedieran en una escala mayor, entre más gente. Desde este principio, nos propusimos identificar esos temas “flotantes” de boca en boca entre muchos, y articular los parámetros que construyeran varios aspectos de cada tema, distintos enfoques sobre los cuales podríamos intercambiar algunos puntos de vista.

Cuando presentamos el proyecto a Nicolas Peyre para pedir el auditorio de la Alianza Francesa para alojar la primera charla, nos encontramos con una actitud no solamente receptiva, sino entusiasta; de ahí en más La Alianza se estableció como un robusto lugar de encuentro. El profesionalismo y la infinita paciencia que encontramos ahí facilitó darle cuerpo a nuestros propósitos, y el gran apoyo de Estelle Berruyer hizo posible realizar esta publicación.

Uno de los fines principales al organizar estas charlas fue abrir un foro para la discusión abierta y debate público sobre el papel y desempeño de todos los participantes del medio artístico. Intentamos atravesar las estructuras que delimitan distintos campos y estratos de poder en el arte, lo que a veces hace que distintos actores en el curso de su función normal no se crucen. En un momento de cambio abrupto entrelazado con una renuente evolución, nos pareció que era esencial tener algún mecanismo, cuanto más ágil mejor, de auto-evaluación para encarar el presente, y reflexión y diálogo para poder participar activamente en el futuro que se nos venía encima.

Nuestro punto de vista, como artistas, naturalmente condicionó bastante para que la perspectiva del artista fuera central en la manera de analizar los temas, y fueran abarcados en la forma más amplia posible, incluyendo distintos tipos y estrategias de producción. Respetando la individualidad y la naturaleza privada del *modus operandi* de cada artista, nos ocupamos de áreas comunes, desde las elecciones acerca de la formación básica y continua hasta cómo se presenta la obra al público, y cuáles son los factores que influyen en su recepción e interpretación.

Pero lo que tienen de bueno (y de malo) las reuniones de este carácter es que toman vida propia. Los temas que surgieron, a partir de, o a pesar de lo programado, varían desde historias muy personales hasta el cuestionamiento del mismo objeto de arte, enfocado entre tonos que van desde lo franco y solidario hasta lo venenosamente sarcástico.

Las buenas intenciones –quizás– nos llevan directamente hacia el infierno; si fuera así, habrá muchos con quienes compartir el viaje. Si algo de interés surgió de este ciclo, fue gracias al compromiso y la buena voluntad de los integrantes de cada mesa y de todas las personas que asistieron, todas las que participaron en las discusiones en y fuera del auditorio y todas las que compartieron sus ideas, críticas y sugerencias con nosotros en el trayecto.

Esteban Alvarez y Tamara Stuby

“El papel de las colecciones en la actualidad”

Andrea Giunta Dra. en Filosofía y Letras e Investigadora de la U.B.A.

Gabriela Salgado Curadora, Colección de Arte Latinoamericano de la Universidad de Essex, Inglaterra

Marion Helft Coleccionista

Gustavo Bruzzone Coleccionista y editor de Ramona

“El papel de las colecciones en la actualidad”, es la primera en esta serie de charlas que intentan abrir un espacio de debate sobre distintos aspectos del ambiente del arte contemporáneo en Buenos Aires. Teniendo en cuenta las grandes transformaciones que están teniendo muchos de los roles que componen nuestro ambiente, nos parece importante la existencia de un diálogo que fomente reflexión y comentario sobre estos cambios. La base del foro será local, pero incluirá también invitados que puedan aportar una perspectiva diferente, reflejando así un aspecto de creciente importancia del quehacer artístico de hoy: la necesidad de poder trabajar en un contexto local y global a la vez.

En esta ocasión, tomamos el tema de la colección como un punto de partida para reunir distintos puntos de vista acerca del papel que ésta juega en el contexto actual. Desde la participación que las colecciones tienen en la formación de una visión histórica, como herramienta de investigación, con distintas filosofías acerca de su curaduría, o cómo funcionan como marco de exhibición y conocimiento, esperamos que la discusión ilumine la situación actual y así definirá necesidades y/o direcciones para un futuro cercano.

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Nicolás Peyre, director de actividades culturales de la Alianza Francesa en Buenos Aires, introdujo la charla, y Esteban Alvarez presentó a los integrantes de la mesa.

Andrea Giunta

Voy a hacer un mapa tentativo acerca de las condiciones del coleccionismo en la Argentina tratando, también, de plantear algunos de los problemas que pueden pensarse a partir de las modalidades que el coleccionismo tiene en la Argentina. Solamente quisiera proponer algunas reflexiones acerca de las condiciones del coleccionismo en la Argentina: tanto del coleccionismo público como del coleccionismo privado. Yo diría que las colecciones públicas en la Argentina se diseñan en la tensión entre azar y diseño. Lo deseable para una colección pública (cuando hablo de colecciones públicas estoy refiriéndome a las colecciones de los museos, nacionales y provinciales), lo deseable sería poder elaborar una política para la constitución de la colección y seguirla. En el caso de los museos Argentinos, en general, las colecciones se basaron en el azar de las donaciones, sin una política de adquisiciones orientada a dar un perfil a esa colección que podríamos considerar, en gran parte, "aluvional". Hay muchas anécdotas sobre las colecciones públicas (por ejemplo donaciones al Museo Nacional de Bellas Artes). En definitiva, esto da como resultado colecciones heterogéneas que no responden a una política o plan.

Muchos museos internacionales conservan la decisión final acerca de qué obras aceptan o no como donación. Incluso eligen piezas dentro de una colección, piezas que aceptan como donación, en tanto rechazan otras. Ha habido otras formas de integrar la colección del Museo Nacional, como la organización de premios, que una vez dirimidos, destinaban la obra premiada a la colección Nacional. Esto pasó por ejemplo en los años '70 con los Premios de Ridder, o en los años '60 con los Premios Di Tella. Los premios implican una decisión más consensuada, en tanto es un jurado el que los otorga, pero tampoco responden a la idea de un programa para la constitución de la colección. En este sentido creo que las colecciones públicas argentinas se han basado fundamentalmente en el azar. Aceptemos este hecho como condición de posibilidad y pensemos que, entonces, lo deseable, sería que buenas colecciones privadas pasen a integrar las colecciones públicas. Lo que surge como problema ahora son las condiciones materiales de los espacios de exhibición de los museos. Si pensamos en un lugar de clara visibilidad: considerar en que condiciones se encuentran, por ejemplo, las paredes de los museos y las obras que cuelgan en ellas. Estas condiciones de exhibición inciden en la decisión de los coleccionistas de donar o no sus colecciones al museo. Cuando uno va, por ejemplo, al Museo Nacional de Bellas Artes, y ve las condiciones en las que están las paredes en las que se cuelga la colección de arte internacional de posguerra, formada por el Instituto Di Tella en los años '60, cuando uno ve a la forma antiaurática en que está colocado el J. Pollock, el estado deplorable las paredes, se entiende que un coleccionista piense: "para qué voy a donar la colección, si después está colgada sobre estas paredes y en este estado?" Entonces, en el problema de la constitución y exhibición de las colecciones públicas, también cuentan las condiciones de los espacios físicos: en los términos más obvios y visibles, las condiciones de las paredes en las que las obras toman contacto con el público.

Quisiera agregar algo más: son paredes y son edificios. Si nosotros pensamos que el Museo Nacional de Bellas Artes fue fundado en 1895, pero hasta 1933 no tiene un edificio definitivo; que hubo aproximadamente seis proyectos de construcción del edificio y que no se realizó ninguno; y que el museo finalmente se estableció en un edificio que tenía un uso previo absolutamente distinto, es decir, en vez de guardar obras de arte, guardar agua, realmente el problema se vuelve mucho más complejo. Hoy hay una ausencia de debate en la comunidad, un debate que debería sostenerse entre quienes están interesados en la cultura acerca de la organización, construcción y diseño de los espacios museísticos en los cuales el público entra en contacto con la cultura plástica Argentina e internacional. El estado del Museo Nacional de Bellas Artes, donde muchas obras de arte argentino de la colección no están colgadas y, además, son descolgadas para poner restos de la Bienal de Buenos Aires que se trasladan a distintas partes del Museo -es decir, exposiciones que itineran dentro del museo-; todas estas son condiciones que permiten entender que no haya una voluntad de dejar colecciones en el Museo.

Por otra parte, en cuanto al coleccionismo privado, creo que si en el caso del coleccionismo público una de las tensiones posibles es la que se produce entre el azar y el diseño, en el caso de las colecciones privadas, la tensión es entre el gusto del coleccionista y el *advisor*, consejero o curador. Me parece que ésta es una relación que hay que analizar en sus sentidos positivos y también desde un punto de vista crítico.

En términos generales, el proceso de conformación de una colección sigue un itinerario más o menos conocido: un coleccionista empieza a coleccionar arte que le gusta, y después empieza a interesarse más, a leer, a tener más conocimiento, más información. En muchos casos toma el consejo de alguien que lo asesora, un experto en la formación de la colección. Éste fue el caso, por ejemplo, de Torcuato Di Tella, a quien asesoraba Lionello Venturi y después Giulio Carlo Argan, especialistas italianos. Surgen algunas dificultades, no sé si llamarlos peligros, pero son armas de doble filo. Por ejemplo, cuando a comienzos de los años '60 Guido Di Tella quería comprar obras tratando de reorganizar la colección que recibía de su padre a fin de hacerla una colección de arte contemporáneo, una colección que diera cuenta de lo que estaba pasando en ese mismo momento en la escena internacional del arte; pues bien, antes de la compra de cada obra le escribía a Lionello Venturi, y éste, lo primero que hacía, era enviarle una lista de artistas italianos. Guido Di Tella recibía esta lista, pero también le mandaba su propia lista a Venturi diciéndole "yo también quiero comprar obras de los artistas norteamericanos". Había una tensión entre este curador, que era una figura respetada por Guido Di Tella, y su propio deseo y su propia necesidad de intervenir activamente en la formación de la colección.

Me parece que es importante visualizar esta tensión y las consecuencias de la relación entre coleccionista y consejero, en tanto puede crear determinadas pautas de coleccionismo que, en tanto un mismo *advisor* asesora varias colecciones establece cierta uniformidad. Creo que un coleccionismo diferenciado contribuye a enriquecer la dinámica cultural de un país. Y es importante subrayar esto, es decir, hasta qué punto el coleccionismo puede intervenir en el mercado, hasta qué punto puede intervenir favoreciendo unas tendencias u otras en una escena artística. Es una relación de poder, hay una trama de poder que para quien analiza un proceso cultural no debe pasar inadvertida; es necesario analizar cómo se articulan estas relaciones.

Quisiera hacer también una breve referencia a la relación entre lo público y lo privado: creo que está muy instalada en nuestro medio cultural (y no sólo en el ambiente artístico, también en el ambiente universitario) la crítica hacia las instituciones públicas, que, sin duda, están en absoluta crisis. En el contexto de esta crisis lo privado emerge como el ámbito de lo posible. Es decir, el ámbito en el cual se pueden diseñar alternativas, se pueden hacer cosas creativas, se pueden articular proyectos más eficientes. La palabra eficiencia es una palabra importante en este discurso, y, lo que me pregunto y lo dejo abierto como problema es: muy bien, las instituciones públicas están en crisis, pero la sociedad no debe abandonar los espacios públicos, éstos son responsabilidad de todos los que participamos de un espacio cultural.

Entonces, la crítica hacia las instituciones públicas debe ir acompañada también de una crítica a las instituciones privadas, y de una voluntad de no abandonar las instituciones públicas porque en definitiva, esos museos existen, y es bastante triste ver el estado en el que muchos de ellos se encuentran. Difícilmente uno puede ver arte argentino o mostrarlo a un extranjero; apenas si puede mostrarle algunas obras en el primer piso del Museo Nacional de Bellas Artes. Y en el mejor de los casos, si tiene la oportunidad, visitar alguna colección privada. Tampoco la comunidad puede ver un desarrollo histórico del arte argentino. Entonces creo que la crítica a las instituciones públicas debe ir acompañada también de la voluntad de diseñar alternativas y de no abandonar espacios que nos pertenecen a todos como parte de esta comunidad.

Quisiera finalmente hacer una breve referencia respecto del lugar de las colecciones de arte latinoamericano en el contexto de los museos universitarios de los Estados Unidos. En este momento varias universidades tienen proyectos de construcción de nuevos museos. Es un proceso interesante, en el que se perfila la posibilidad de nuevas políticas que hay que analizar en tanto remiten al lugar del arte latinoamericano (y argentino) en la escena internacional. Gabriela va a hablar de la situación en Europa, yo quisiera destacar algunos aspectos en

relación con los Estados Unidos. Ustedes saben que la colección más importante de arte latinoamericano está en la Universidad de Texas en Austin (EEUU). Estoy segura que la parte más importante de esa colección es de arte argentino. Durante varios años la colección tuvo una curadora, Mari Carmen Ramírez, que tuvo un papel central en tanto a través de las exposiciones que curó, llevó adelante una política de intervención realmente muy fuerte en el estudio del arte latinoamericano (hay que señalar que ella ya no es curadora en Austin, sino que ha pasado al Museo de Houston). Sin embargo, en los últimos tiempos se ha marcado en esta colección una tendencia a comprar obras europeas de tercera o cuarta línea en lugar de las obras latinoamericanas (este giro es importante, ya que impide que la colección se consolide en lo que le ha conferido su perfil más fuerte: el arte latinoamericano). En la colección de este museo parecería haber una retracción en lo que hace a la colección de arte latinoamericano. Por otra parte, otro proceso inverso es el de la Universidad de Harvard, que recibe la colección de Patricia Cisneros, y tendría el proyecto de abrir un museo que contaría con fondos de David Rockefeller. En el ámbito universitario norteamericano se dice que cuando Harvard diseña una política inmediatamente esa política "baja" al resto del circuito universitario en los EEUU. Entonces, esto es tomado como un signo auspicioso respecto del futuro; podría marcar un espacio mayor para el arte latinoamericano en el ámbito de las colecciones de las universidades. La universidad de Duke también recibió una colección de arte latinoamericano en préstamo. Parecería haber un interés creciente, lo cual no quita el hecho de que todavía la presencia del arte latinoamericano en el circuito de los grandes museos es reducida.

El Guggenheim está inaugurando en septiembre una exhibición de arte brasileño. Esto quizás marque una línea diferente para el futuro. En síntesis, en relación con la escena norteamericana creo que hay una intención creciente de mostrar el arte latinoamericano, pero todavía una ausencia en relación con los circuitos prestigiosos, más poderosos, de los grandes museos. Quizás esto empiece a revertirse lentamente. Bueno, eso es todo.
(aplausos)

Gabriela Salgado

Voy a mostrar algunas diapositivas de la Colección de Arte Latinoamericano de la Universidad de Essex (U.E.C.L.A.A.). Me gustaría usarlas como fondo para una explicación sobre lo que es la colección y cómo se estableció. Si alguien tiene un interés particular en alguna imagen podemos parar y hablar de la obra en particular, pero no voy a hablar de las obras en sí, sino de la colección dentro de este marco de discusión.

Voy a hablar de la Colección de Arte Latinoamericano de la Universidad de Essex, en Inglaterra (U.E.C.L.A.A.). La facultad de arte de la Universidad de Essex, desde los años '70 tuvo un foco particular en el arte latinoamericano, la arquitectura de Latinoamérica y estudios de arte precolombino; fuera de la facultad de arte también hay un centro de interés en la política y la historia de Latinoamérica. Hay un centro de estudios latinoamericanos que abarca varios departamentos, es decir, que desde su creación la universidad ha tenido un foco de interés en Latinoamérica como un todo. A partir de una iniciativa del Departamento de Historia del Arte, que tiene como profesora a Dawn Ades (una curadora muy importante, conocida en Europa como curadora de arte latinoamericano y experta en surrealismo), la universidad se dedica a enseñar arte latinoamericano del siglo XX (más moderno que contemporáneo). Los creadores de nuestras vanguardias son una especialidad suya. Ella tiene un interés particular en mostrar a los alumnos obra, y no tanto diapositivas. Un mal que afecta a todas las escuelas y universidades de arte donde se forman los historiadores de arte es que aprendemos con imágenes, no aprendemos nunca viendo las obras por el tema de la dificultad en viajar a los lugares donde se producen las obras; nuestra formación desde Latinoamérica es de diapositivas. El día que vemos la obra de Van Gogh la hemos visto primero en reproducción mil quinientas veces, hasta que llegamos a ver la pincelada, y la obra. Es un ejemplo de lo mismo, pero al revés.

En el caso de la colección de arte latinoamericano, se creó con la voluntad de que hubiera material real para investigación, que las obras estuvieran allí, para que los estudiantes pudieran investigar sobre artistas latinoamericanos con la obra al alcance de la mano. Es por

supuesto una posición muy utópica. Sin embargo, la colección ni siquiera hoy, después de siete años de su creación (se creó en 1994), tiene una inclusión de todos los artistas importantes de nuestro continente. Además, no estamos hablando de un país, estamos hablando de un conglomerado de naciones, muy complejo como proyecto.

La colección se establece como una iniciativa académica, que no tiene que ver con una acumulación de patrimonio museístico, porque no hay un museo. El museo ha sido siempre un proyecto, que está todavía irrealizado, pero sigue siendo uno de los proyectos importantes de U.E.C.L.A.A.: tener un museo propio para la exposición de las obras. A partir de esa creación, que se basa en donaciones, en la generosidad de artistas y coleccionistas (porque no hay un presupuesto de adquisición), se establece una colección que hoy en día tiene cuatrocientas cincuenta obras. Comenzó a partir de dos donaciones grandes: una de Charles Cosac, que es un ex-estudiante (brasileño) de la universidad, del doctorado. Él tenía una colección privada muy importante, en San Pablo, y comenzó donando obra siendo estudiante. A partir de su donación, Dawn Ades y Valerie Fraser (la otra directora de la colección, y profesora de arquitectura precolombina) se ocuparon de conocer algunos coleccionistas en Argentina. Valerie visitó Buenos Aires, y tuvo la ventura de que Marcos Curi, el director del (llamado) Museo de Arte Contemporáneo Argentino (que no tiene una sede pública pero existe como colección) donara ciento cincuenta obras, mayoritariamente gráfica y obra sobre papel. Es decir, que hay una gran presencia de arte argentino y arte brasileño, por el hecho de que se inauguró con estas dos grandes donaciones.

A partir de entonces se empezó a expandir un poco la visión de la que fuera la colección latinoamericana, no solamente de arte argentino y brasileño, una crítica que él ha hecho muchas veces. Se empezó entonces a intentar hacer contactos con coleccionistas de otros países de Latinoamérica, y con artistas que comenzaron a donar, con lo que se empezaron a cubrir ciertas áreas. Hay arte mexicano importante, hay un poco de arte ecuatoriano, un poco de arte chileno y arte del Caribe. Las zonas fuertes siguen siendo Argentina y Brasil, pero se ha expandido. Hay bastante arte cubano a raíz de nuestra presencia en las bienales de la Habana. Se ha ido haciendo contactos con artistas cubanos que han ido donando obra, y así se fue expandiendo un poco el criterio curatorial, en el sentido de abarcar el arte de otras regiones.

Sigue siendo una limitación el hecho de coleccionar países (digo coleccionar países de una manera irónica) porque cada país de Latinoamérica tiene un complejo tejido etno-cultural que es imposible de representar en un artista o con un grupo de artistas. Por ejemplo, yo vengo ahora de Tucumán, y Tucumán está teniendo una producción artística valiosísima, nueva, muy joven que tiene poco que ver -yo creo- con producciones de Buenos Aires, y probablemente de otras zonas de la Argentina. Eso pasa en todos los países de Latinoamérica y pasa en todos los países del mundo. Pero en el caso nuestro de especializarnos en países, pues siempre está esa tendencia a globalizar el concepto de lo que es Latinoamérica.

Yo empecé a trabajar como curadora de la colección en el año '99, y como venía de una experiencia de arte en proceso, de trabajar en fundaciones donde había creación permanente de artistas en situaciones de residencia, de talleres, me interesaba mucho trabajar con artistas que vinieran a hacer intervenciones en el contexto del lugar donde estaba la fundación, en este caso donde está la colección.

A partir de ese entonces creé un programa de residencias para artistas latinoamericanos, que empezó con la intervención de Esteban Alvarez. Es una artista de Buenos Aires, que en ese momento estaba viviendo en Londres y fue invitado a hacer una intervención en la universidad. Tuvo una semana la galería de la universidad para realizar un evento (que voy a explicar cuando lleguemos a las últimas diapositivas). Estoy trabajando en este momento con Jorge Orta, que es una artista rosarina que hace veinte años que vive en París, que está involucrado desde hace seis años en un proyecto multimedia internacional que se llama "Life nexus" (el nexo de la vida), y él está trabajando con las comunidades locales de Colchester (la ciudad más próxima a la universidad) en la creación de un capítulo más de esa ópera multimedia que está realizando en varios países del mundo.

Me interesa la interacción con la localidad, y me interesa el discurso de los artistas que supuestamente son tan extraños -por lo exótico, por lo lejano- en un contexto local. Esos son mis focos de interés como curadora, que a veces se podría calificar de excesiva en el análisis de la percepción que tiene el europeo de nuestra identidad cultural. A mí me interesa mucho investigar este aspecto de la curaduría, porque hay un interés creciente en Latinoamérica, hay exposiciones internacionales muy fuertes, en el Guggenheim (de arte brasileño) habrá una que no es una iniciativa nueva porque será a raíz de "Brasil 500 años", ese espanto de proyecto. Digo espanto porque me parece políticamente muy incorrecta la celebración del 5º centenario del descubrimiento y la masacre de los brasileños desde Brasil. Es completamente diferente a lo que sucedió en nuestros países, que se celebró sobre todo en España, y no acá. En Brasil, se celebró y se gastó todo el presupuesto de cultura del país, y otros presupuestos (quién sabe cuáles) en realizar esta tremenda celebración de la cultura brasileña que excluyó a grandes sectores de esa misma cultura, precisamente (también se eliminó toda posibilidad de hacer la Bial de San Pablo, que es uno de los eventos culturales más importantes del mundo).

A raíz de eso hice una exposición de arte brasileño en la universidad que se llamó "Outros 500", que se refería a la alternativa que hubo dentro del Brasil como protesta a la celebración. Entonces, hay una actividad de exposición temática, con un foco conceptual, no de mostrar el objeto coleccionado como parte del grupo de objetos que alguien tiene porque los ha conseguido, sino con un cierto foco conceptual, con un discurso.

La obra está en la universidad siempre a disposición de los investigadores. Siempre hay alguien que está haciendo una investigación para doctorado o *master* sobre temas específicos de nuestra producción artística y la colección provee esa posibilidad. Además, hemos formado un archivo de material no solamente de artistas de la colección, sino de artistas que nos envían cosas permanentemente. Este archivo está a disposición de los estudiantes y de investigadores que vienen a visitarnos de afuera de la universidad. Mucha gente viene de Europa y me contactan porque están interesados en algunos de nuestros artistas, y encuentran en Essex un foco de investigación especializado.

Ese es el foco principal de la colección, aparte de los objetos. Me interesa mucho trabajar con artistas vivos, invitarlos a hacer una obra que tenga una vigencia, una relación con el hecho de estar exponiendo ahí, y parte de esto fue también la iniciativa de mostrar a Ernesto Neto. En enero de este año se montó una pieza de él que se había mostrado solamente en el desierto de Nuevo México, y que amablemente nos prestaron para poder mostrarla dentro de la galería. Yo quería que él hiciera algo con nosotros pero no pudo venir para hacer una instalación nueva. Su forma de intervenir fue de producir un objeto seriado, una edición limitada que se mandó a personas vinculadas a la colección, a museos en todo el mundo y a investigadores, como invitación a la exposición. Era un objeto seriado, numerado, que tenía que ver específicamente con ese evento. Ese fue un caso de una intervención muy a la distancia. En general, hay una voluntad de que al menos una vez al año haya un artista trabajando con nosotros.

(diapositiva) Ustedes reconocerán, esto es Kuitca, algunas de las obras que están en la colección. Eso es una obra de Waltercio Caldas (diapositiva), una edición limitada de libros sobre Velázquez.

El interés por el arte latinoamericano tiene una relación directa con los EE.UU., con las políticas de buen vecino y de integración de las minorías culturales para satisfacer los conflictos que comenzaron con la época de los derechos civiles. Son temas que vienen desde después de la guerra de Vietnam, donde se empieza a representar la obra de las minorías, la obra cultural de las minorías étnicas y sexuales (la mujer ha sido representada solamente a partir de los años '70 en los museos), en relación con la exclusión que habían sufrido anteriormente.

Como todo lo que se hace en Europa tiene una relación directa con lo que se hace en EE.UU., en Inglaterra hay también una tendencia a interesarse por el arte latinoamericano que deriva no especialmente de los latinoamericanos, pero sí de las minorías étnicas que habitan el país, más que nada. El año 2002 va a ser en Inglaterra el año de la diversidad cultural, y todos los fondos del Ministerio de Cultura se van a destinar a la promoción artística de las minorías. Es

interesante y es positivo, pero es también absolutamente político. No nos podemos engañar y pensar que de pronto han descubierto una veta de conocimiento que necesitaban, más bien es la explotación política de estos eventos. A partir de eso se están creando cada vez más focos de interés en el arte no Europeo. En este sentido forma parte de un movimiento global hacia el interés por lo local y lo específicamente cultural, que es muy bueno por un lado pero por otro lado es muy problemático. Es un tema que me interesa mucho trabajar, intentar alternativas que no sean tan planas, discursos políticos lineales, que no se aproveche para prolongar y perpetuar los clichés culturales que se tiene de los pueblos de fuera de Europa.

La exposición de Esteban Alvarez nació del interés que despertó en mí su obra. Él tenía en ese momento una beca del Fondo Nacional de las Artes y estaba estudiando en Londres. En conversación sobre los temas del exotismo, y de la percepción del artista latinoamericano, descubrimos un punto de interés común. A él le pareció muy apropiado crear dentro de la galería un taller de máscaras, por el hecho de que el extranjero que viaja a los países de Latinoamérica siempre está buscando un objeto, un souvenir, que represente nuestras culturas, sobre todo que tenga que ver con la estética indígena. Eso es algo que se encuentra mucho en la representación de nuestras culturas en exposiciones internacionales; se buscan ciertos matices que puedan encajarnos en una estética indigenista de realismo social, que tiene que ver con el realismo mágico y a veces el surrealismo.

Es decir, hay una serie de parámetros que nos acompañan históricamente, que tiene que ver con nuestras vanguardias, que creaban desde esos parámetros (pero que por supuesto se han superado), y sin embargo se siguen esperando desde el público masivo que acude a estas exposiciones. Fue interesante trabajar con este cliché desde el punto de vista del humor, e intentar debatir esos prejuicios a través de presentar al artista argentino como un artesano que hacía máscaras por encargo (las vendía a £ 5.- las firmaba y les ponía el sello de la colección para autentificarlas). Las máscaras eran diseñadas por la gente; se les daba una plantilla con la imagen de la máscara original como base. La máscara original que él tomó fue una máscara Chiriguano Chané que él tenía, y a partir de ese templete, de esa plantilla, la gente diseñaba su plantilla de máscara. Era una obra completamente interactiva. La galería se iba llenando de máscaras, las máscaras diseñadas por la gente. Tenían que ver también con representar al artista en la galería -que era un espacio sacro de representación conceptual del arte- como en un mercado. Él estaba ahí pintando las máscaras por encargo y vendiéndolas, al mismo tiempo que presentó otras de sus obras. Ahí están las máscaras (diapositiva). El poncho que se ve a la derecha es un homenaje a Lucio Fontana, un poncho con tres tajos que se creó en colaboración con la colección. Se hizo una edición y la colección tiene uno. Las boleadoras hechas con pelotas de béisbol, y el mate hecho con una copa de champagne. La exposición funcionó fenomenalmente y se vendieron muchísimas máscaras. No tengo muy claro cuál fue finalmente la percepción del público, porque mucha gente no dejó comentarios escritos, pero fue muy interesante ver cuál era la reacción del público ante el hecho de que se estaba vendiendo un objeto barato en una galería de arte, y que estaba además siendo fabricado por encargo.

Público: El dinero que se recolectó con la venta de las máscaras, para quién fue?

GS: Para el artista. (diapositiva) Ésta era la máscara original. (diapositiva) Postales típicas de la Argentina con el estereotipo del gaucho, y un tango: el tango "Sur" grabado en inglés por teléfono, que se había puesto en un reproductor de CD con auriculares. Creo que es hora de terminar, me estoy extendiendo mucho-Gracias. (aplausos)

Marion Helft

Bueno, voy a tratar de contarles un poco qué es coleccionar, y cuál creo yo que es el rol del coleccionista, si es que tiene un rol, porque en realidad ninguna colección se hace por el rol. El coleccionista es un adulto al que le gusta jugar, que cuando era chiquito jugaba a las figuritas, y ahora de grande junta cuadros u otros objetos.

Resulta que a pesar de todo esto, una colección no es una acumulación de objetos, sino que termina -no digo que empieza necesariamente, pero termina- teniendo una coherencia, porque

la mente de una persona tiene una coherencia, o por lo menos la debería tener. Entonces hay tantos tipos de colecciones como tipos de personas que coleccionan, no se puede pretender de una colección que tenga una ideología y esto es lo bueno, y eventualmente también lo malo. Pero es esa libertad de hacer lo que uno quiere para que tenga después un sentido. Ese sentido puede ser múltiple, puede tener que ver con una tendencia estética, puede tener que ver con una época, con una filosofía, es una manera de ver, es un ojo privado.

El beneficio es enorme desde ya para la persona que colecciona, y eso es convivir con una cantidad de obras que tienen algo que decir para uno. Permite que uno pueda profundizar y aprender más de éstas obras. Al compartirla con terceras personas que pueden venir a mirar la colección, uno se enriquece porque la mirada del otro contribuye a la mirada de uno, porque uno nunca llega a abarcar totalmente, con su visión, la totalidad de contenidos de una obra. Cuanto más tiempo se dedique a algo, más se amplían las lecturas, y cuantas más personas colaboren en mirar, más se amplía esa lectura. Entonces, en realidad, es un beneficio para la persona que comparte, y no estoy hablando del beneficio económico, que es siempre lo que se agrega al tema del coleccionismo, que puede ser un beneficio, o puede no serlo. Pero para lo que es realmente el objeto del coleccionismo no tiene mucho que ver. Es cierto, que de alguna manera un coleccionista fije pautas estéticas. Puede llegar a ser un "trend-setter" en el sentido de decir: "bueno, yo coleccioné esto; ésto es lo que está bien". Evidentemente, esto lo puede hacer cualquiera que tenga plata, poder en la prensa y en las instituciones, o lo que sea, pero cualquier glorificación o investidura artificial que realmente no corresponde a alguna realidad, (porque las realidades son múltiples) tiene patas cortas. Cuántas veces hemos visto, y más entre nosotros, endiosar artistas por personas y colecciones que tienen poder y esta influencia puede durar un año, dos años, diez años y después desaparece.

Lo que llama mucho la atención, es que el arte argentino, cuando se hace una muestra internacional importante, - si es por ejemplo sobre arte latinoamericano como fue la de Rasmussen, que se hizo en Sevilla y después en el MOMA, -probablemente un 40% de las obras latinoamericanas eran argentinas. Cuando vamos a las ventas de Sotheby's o Christies, esto se reduce a un mínimo, a veces 2, 3, 4%, y si empezamos a ver el dinero que se gastó en las obras argentinas nos vamos a dar cuenta de que todavía es peor la situación. Y esto tiene que ver con el coleccionismo. Las personas con poder económico compran poco arte argentino, entonces el mercado internacional no va a comprar arte que no compra la gente del propio país. El coleccionismo en realidad, es la pata que se necesita para que galerías, instituciones públicas y un público más o menos educado a través de éstos, haga mover el mercado en el sentido de que los artistas puedan vivir, producir e insertarse en el medio nacional e internacional. Al final de los años '70 y '80 he ido a varias muestras, y he estado realmente horrorizada al ver que en todas las muestras se colgaban cuadros de 1 m. x 0,80 m. Y claro, si nadie compra una obra que sale de lo común, entonces evidentemente el artista va a empezar a producir para el mercado, y el arte del país va a decaer.

Las colecciones también tienen un rol social, y, si bien no quiero mencionar los nombres de las colecciones, (son pocas pero nos conocemos) sin embargo quiero mencionar un evento importante que fue la muestra de la colección Costantini en el MNBA. No me acuerdo si fue en el '90 o en el '91, más o menos para esa fecha. Él puso alfombras lindas, puso los cuadros del siglo XX, copitas de champagne y bastantes botellas de champagne. Y fue la primera vez que gente influyente se dio cuenta de que se puede tener dinero, se puede estar bien ubicado en la sociedad, y sin embargo tener obras de arte del siglo XX. Porque lamentablemente en nuestro país, (digamos, la clase media que en los años '60 fue el motor de una incipiente modernización del país) las artes plásticas han sufrido una merma y un decaimiento muy importante por el hecho de que el dinero no fue para ese lado.

Entonces las colecciones, en cuanto a dinero, son muy importantes también para darle motor a esta pata -digamos- del circuito del arte que estamos viviendo. Yo no diría que hay colecciones más merecedoras que otras (probablemente hay), pero bueno, no es eso lo importante. Hay colecciones que no tienen obras maestras, pero recortan, porque toda colección en realidad es un recorte, es una selección, una selección privada, pero es una selección; hay colecciones que no tienen obras muy importantes, pero representan modos de pensar y sentir del momento. Por ejemplo, si pensamos en los finales del siglo XIX, en ésa época estaban de moda los

"Pompier", los grandes cuadros de la burguesía industrial en auge. Era característico de la burguesía incipiente llenar sus departamentos de grandes cuadros épicos que se llamaban pompiers, porque pintaba amazonas con cascos, que se parecían a los bomberos (y "pompier" es bombero), y al mismo tiempo estaban los impresionistas, y cierta elite coleccionaba a los impresionistas, y las dos tendencias estaban en guerra. Ahora, cien años, o ciento veinte años más tarde sabemos que los impresionistas fueron los que abrieron el camino, y los pompiers representan, de alguna manera, y por eso merecen estar en los museos (como están en el Orsay) a esa burguesía industrial naciente de ese fin del siglo XIX. Por lo tanto todo tipo de colección es importante. Es necesario que haya una biblioteca nacional en condiciones, que hayan archivos, etc. Realmente lo que sucede es que si no fuera por las escasísimas colecciones de la Argentina, no tendríamos (en artes plásticas) ningún lugar donde ver arte argentino. Porque el M.N.B.A. no cumple su rol, ahí nosotros tenemos algunas obras argentinas, donde no existe una coherencia en la presentación y además esa presentación nunca se renueva para permitir ampliar el panorama.

Entonces, lo mínimo que tiene que hacer un museo si no tiene dinero para remozar sus colecciones, es por lo menos rotarlas y darles un sentido. De ahí vamos al tema de qué es un guión, porque toda colección en realidad tiene un guión, y ese guión es lo que permite comprender una colección. El guión a veces está predeterminado: "yo voy a coleccionar tal cosa", otras veces no, es como una lectura "estoy leyendo un libro de Dostoievsky, me gustaría leer otro libro de Rusia, o quiero leer un libro que se publicó en Francia en la misma época para comparar las dos literaturas, y al final se termina de armar a través de este camino laberíntico un sentido que hace que el que se acerca a esa biblioteca o esa colección, pueda tener una idea de una época, o una relación de culturas etc Entonces quisiera decirles dos palabritas sobre la colección de Jorge y Marion Helft. Cuando digo yo, nuestra colección es esa colección que constituimos con Jorge Helft en su momento, así que abreviadamente voy a decir nosotros o yo. Era una colección que, de alguna manera se centra en los años '60, porque los años '60 fueron nuestra época y nos interesaba el arte de nuestra época. Después nos hemos extendido a los años '70 y a los años '80, generalmente no hicimos tipo colección de estampillas, es decir una obra de cada autor, sino que tratábamos de investigar a un autor en profundidad, lo que significa obras de su juventud sin ningún interés artístico, por ahí obras sobre papel, de mucho menor valor, etc. Pero que de alguna manera nos refleje un panorama. Hemos comprado algunas obras europeas, para mostrar que había nexos, influencias entre lo que se hacía acá y lo que se hacía afuera.

Después hay otro tema que creo que es muy importante, que es la visibilidad de las colecciones, porque hay colecciones privadas que no son visibles. No digo que no sirvan, porque aún esas sirven, porque algún día serán visibles, o por lo menos documentadas. Cuando nosotros nos dimos cuenta de que había mucha obra (que además nos invadía la casa), entonces construimos un edificio donde pusimos las obras con un guión posible en una colección privada, que tampoco es una colección de doscientos o trescientos años como los museos europeos, o quinientos años. Es una colección de treinta o cuarenta años, o sea, dentro de lo que se pudo juntar en esa época, y dentro de nuestro panorama quizás no sea despreciable. Se trató de elaborar un guión, para que la gente que ve, que viene, pueda tener una idea de cómo se constituyó ese circuito de arte.

La colección no es solamente de arte, nosotros tenemos primeramente una documentación computarizada de todo, artículos de revistas, diarios, libros, que de alguna manera respaldan la colección, tenemos colecciones de revistas como "Primera plana", "Sur" o "Caras y caretas" donde se hacen referencias y que las hemos puesto a disposición. Es decir que cualquiera que quiera leer las críticas de arte en los años '60 al '63 puede venir y mirarlas. La verdad es que hoy en día eso no tiene ya tanta importancia porque está la Fundación Espigas, cuyo presidente está por acá (entre el público presente), que ha hecho un gran trabajo, justamente de seleccionar toda la bibliografía latinoamericana, no latinoamericana, digamos del Río de la Plata, y que está también a disposición. Pero digamos que la idea de poner a disposición todo esto era un poco para que sirva, también, no solamente que esté.

Tengo que decir que si la muestra de Rasmussen tuvo los artistas que tuvo -argentinos- es que a muchos de éstos los han visto en casa, y que hemos orientado para ese lado. Lo mismo con

Mari Carmen Ramírez, que organizó la muestra "Cantos paralelos" en Austin, que ha venido y ha mirado, y ha estudiado, y ha permitido que conozcan nuestro arte. Porque el problema con nuestro arte es que nadie lo conoce: no lo conocen porque no tienen donde verlo, no está en el mercado internacional, no está en las ventas, no está en los museos, etc.

Entonces, hoy por hoy, yo tengo por lo menos dos o tres visitas semanales de personas de las escuelas de arte argentinas y también del extranjero, viene curadores y grupos de visitantes que en EEUU abundan, y que soportan o sostienen económicamente a distintos museos, y que han oído hablar y se pagan un viajecito para Latinoamérica, se van al Hotel Alvear y recorren las colecciones. Y esto es muy útil, porque de alguna manera, por lo menos alguien conoce lo que está sucediendo acá y entonces empiezan a hablar, y a empezar a hablar, bueno, a lo mejor alguien piensa que vale la pena mirar. También la colección ha participado en varias muestras internacionales prestando obras, porque nunca nos negamos a prestar. También quiero mencionarles que una de mis actividades es que estoy dándole una manito a Laura Bucellato en el Museo de Arte Moderno, y después de que dijimos tantas lindas cosas Andrea y yo de las instituciones públicas, por lo menos ésta es una institución que hace un esfuerzo con los medios que tiene para hacer las cosas como corresponde. Cuando recibió una donación de \$150.000 en lugar de hacer algo para que salga en todos los diarios, hizo un depósito en condiciones para que la obra no se arruine. Ha creado (y no comprado enlatadas) muestras del arte concreto, de arte abstracto, de los movimientos de *happenings* y de arte de acción en Argentina, dejando catálogos de las muestras, y por lo menos disponiendo (dentro de las posibilidades económicas, que son nulas) un estilo, al museo, un guión, que es lo que una colección privada debe tener, y una colección pública debe tener. Uno no puede abarcar todo, pero al que entra en una colección, o entra en una institución pública, cuando entra tiene que salir sabiendo un poquito más, esto solamente se puede hacer si hay un guión, y no importa si un millón, o un millón y medio de personas vayan si lo que ven lo les va aportar una visión un poquito más compleja de la que han tenido cuando entraron. Nada más, gracias. (aplausos)

Gustavo Bruzzone

Quisiera contarles que mi colección, o mi atención, se puso básicamente sobre la última década, sobre los años '90. Básicamente, lo que fui reuniendo fueron objetos que tiene que ver con el pasado reciente, el inmediato, sobre lo contemporáneo, pero de manera muy directa.

En la convocatoria se habla del papel de las colecciones en la actualidad, y yo me hacía una serie de preguntas tratando de reflexionar sobre esta convocatoria, es decir, ¿cuál sería el papel de las colecciones en este momento? La primera respuesta que me viene a la mente es que ninguna; que no tienen función alguna. El papel que tienen lo iba a dar el que está coleccionando y que lo hace por la motivación que fuere. Es decir, reunía obras porque él quería, y a mí me parecía que esto es absolutamente legítimo, porque se pueden reunir obras por el motivo que fuere.

En segundo lugar, evidentemente (y lo mencionaba Andrea también al comienzo) hay dos factores que son muy importantes. Uno tiene que ver con la promoción del mercado del arte, que se produce a través de que se vayan generando compradores de arte, y compradores de arte ávidos, que quieren seguir teniendo cada vez más cosas, y entonces van formando colecciones. O por lo menos ése es el mito -me parece- que tiene los galeristas que uno va conociendo, que siempre cuando advierten alguna persona con intenciones de empezar a adquirir obras de arte ya inmediatamente lo ven como un candidato a coleccionar, o como un coleccionista en potencia o algo así...

Bueno, esta sería una vertiente, pero me parece que se tendrían que preocupar mucho más en tratar de promover la difusión de adquisición, de venta de obras de arte y no tanto la generación de coleccionistas poniendo el acento respecto de algunos... pero, bueno, esto es algo dirigido a los que se dedican a vender en este circuito...

Después por el efecto legitimador que tienen las colecciones, es decir, al adquirir determinados artistas e incorporarlos a las colecciones, evidentemente puede tener un cierto efecto

legitimador. ¿Hasta qué punto las colecciones legitiman (o no)? No lo sé, el capricho del curador en una colección pública, o el criterio curatorial que puede tener aquél, el advisor, el que ayuda, aconseja, o el propio coleccionista, es una cuestión que para mí sigue siendo como un misterio. Es decir, los procesos de legitimación a lo largo de la historia para mí son misteriosos, pero bueno, de alguna manera se van produciendo, podemos encontrar algunas explicaciones del porqué. Ese sería otro factor.

Después, la colección, o coleccionar: yo diría por lo menos como me ocurrió a mí, de qué manera me pasó. Es casi omnipotente lo que me pasó respecto de coleccionar, o cómo lo puedo llegar a sentir. De manera como subsidiaria a una labor que -me parece- tendría que estar llevando adelante el Estado pero no lo hace. Una colección de arte refleja al estado de la cultura de un lugar a través de esa manifestación, y me parece que el Estado tendría que preservarlo. Cuando hablamos de la heterogeneidad, del eclecticismo que tienen las colecciones públicas en este momento, se debe a la heterogeneidad y eclecticismo, a su vez, con que se fueron formando las colecciones privadas, que luego fueron donadas, y que luego son amontonadas... Que no hay lugar donde colocarlas, donde ponerlas. Así es como que se va generando esto de una colección pública.

Sintetizando: una colección de arte muestra una porción de la cultura de un lugar; como las colecciones públicas se hacen con colecciones privadas y como el Estado deja su conformación a la mano del azar, las colecciones privadas que se donan conforman un mapa heterogéneo y ecléctico de la realidad que deberían reflejar.

Yo, en particular, como función que cumple y no cumple la colección, yo me sigo sorprendiendo todavía al día de hoy cuando me doy cuenta de que me convertí, devine en coleccionista en un determinado momento, porque de un día, al entrar a una galería -porque no tenía nada en las paredes de mi casa (de hace ya más de diez años)-, a ver si comparaba un cuadro y ahí rompí con el mito de comprar, adquirir una obra de arte, a un determinado momento obsesionarme con querer tener presente en las paredes de mi casa lo que habría ocurrido en un determinado período (que me era muy próximo, muy próximo en afecto, muy próximo en el tiempo, muy próximo en absolutamente todo) fue un giro importante. Y esto, cuando digo de la preservación y de qué manera tratar de preservar aquello que había ocurrido, empezar a interesarme, no ya en las mejores obras que podrían llegar a tener, si no de todo lo que reflejara un momento y un lugar. Una época.

Tal vez lo que decía Marion cuando hablaba de recortes sea lo más acertado. Yo pensaba precisamente en eso: un recorte. Lo que traté de tener en mi casa es un recorte... Una historia, una historia que trata de ir paso a paso contando todo lo que ocurrió, y el guión de esa historia tiene que ver con el capricho, si se quiere, el gusto, de una determinada persona que fue armando un guión, o una historia que ocurrió en un determinado momento. Entonces yo respetaba más la indicación que me iba dando "la historia", la secuencia de una historia que se iba produciendo, quizás fue mi capricho, y así se fue generando...

Se fue generando a efectos, precisamente, de preservar y conservar las obras de un conjunto de artistas que a mí me parecía que habrían marcado, en un sentido, una cierta diferencia en los años '90 en la República Argentina.

Básicamente tenía que ver con lo que había pasado en el Rojas, una estética que se había desprendido a partir del Centro Cultural Ricardo Rojas y a partir del trabajo que había llevado adelante, o el capricho curatorial de, Jorge Gumier Maier. Tenía que ver un poco con eso, reflejan eso, si lo conseguí o no lo conseguí muchas veces, cuando en alguna oportunidad alguien se ha referido a mi colección (muchos se refieren a mi colección), dicen "tiene el Rojas", o "es el Rojas", o en parte, no sé si el Rojas completo. Es decir, viene a representar eso o pretende, tiene como capricho, como obsesión querer representar eso.

A propósito de colecciones, esto de las colecciones privadas, yo lo que no sé es lo que el Estado va a hacer con las colecciones que van reuniendo los particulares... probablemente no le importe a nadie... Entonces yo me doy cuenta, por ejemplo, que la cantidad de obra que tiene una colección como la de Marion y Jorge Helft, necesita de un lugar para hacerla visible. Yo me

doy cuenta de que la colección de Costantini necesita de lo mismo. ¿Qué puede ocurrir con estas colecciones? Bueno, quizás tengan un destino establecido allí. El rol del Estado respecto de esto, no sé cuál puede ser, porque lo que se puede producir con posterioridad en que se arman las colecciones, pueden tener un sentido, un contenido, una potencia. Incluso, pueden elegir a ser valoradas como entiendo se valoro mi colección, muy próxima y pequeña colección (bueno, pequeña, son más de 300 obras las que tengo en este momento). Es decir, esa colección, pero que el día de mañana se puede perfectamente desgusar, y se pueden comenzar a vender las obras, tal vez haya más de uno de los artistas que forman parte de la colección hoy, que eran obras en algún momento alguien las quiere vender. O puede ocurrir lo que fuere, lo mismo puede pasar conmigo, y que el día de mañana esa colección de desguace absolutamente, y en realidad viene a representar un momento que se tendría que preservar. Tal vez ahí tiene que empezarse a establecerse una conexión más intensa entre la labor del Estado y la labor de los coleccionistas, para ver de qué forma preservamos determinados núcleos.

Siempre que vi colecciones a lo largo del tiempo eran como actitudes, o los mensajes que me podían llegar a dar ciertas colecciones vienen por el lado de la actitud... Si hay una colección, en cuanto a las actitudes que se van teniendo, claro, yo pienso en colecciones privadas como la colección que formaron los Arensberg a comienzos del siglo XX con toda la obra de los dadaístas de NY, y a mí me parece en ese sentido la actitud, el riesgo que tuvieron en un determinado momento, donde se mezclaba el mecenazgo con la filantropía, pero también ese cuestión de riesgo. La "locura" que significó en ese momento para ellos estar reuniendo ese tipo de objetos que eran disparatados para muchos de sus contemporáneos.

Una colección como la de Jacques Van de Boyke... el que generó la colección de arte popular brasileño, que dio origen al Museo de la Casa Pondal. La originalidad que tuvo la colección de este francés que llega después de la guerra a Brasil y comienza a reunir objetos de arte popular, en ese sentido, como actitud es digna de destacar. Es decir, no es que se preocupó por determinado tipo de artista sino que empezó a reunir determinado tipo de obras y que hoy es eso que es esa colección, por la actitud de una persona que empezó a reunir de manera caprichosa determinado tipo de objetos.

Y después como colección, siempre a mí me impresionó mucho la historia de Dorothy y Herbert Vogel, que es un matrimonio. Ella era empleada de una biblioteca, bibliotecaria, y él es empleado de correo. El relato es que son dos jóvenes que quieren empezar a ser artistas a finales de los 50, comienzos de los 60, y empiezan a adquirir obras, destinando el sueldo de uno de los dos, es decir, no tienen un presupuesto muy alto, sino que es la austeridad de la colección esa, y generan una de las colecciones de arte conceptual y mínimo de los EE.UU. más grandes que hay, que hoy ocupa una sala de National Gallery de Washington.

Ese tipo de concepto a mí también me interesa, porque claro, yo no podía... -en un momento Marion lo insinuó, lo dijo- hay quienes dicen "bueno, yo voy a empezar a coleccionar" en realidad yo no empecé a coleccionar. Un determinado día alguien, refiriéndose a una artista a quien yo le había comprado obra, dijo "un coleccionista le compró", y ahí me di cuenta de que estaba coleccionando, o por lo menos tenía la actitud de ser coleccionista, no me había dado cuenta hasta ese momento. Hasta que un día, sí, mi casa estaba llena de cosas y entonces ahí dije sí, soy coleccionista. Y en otro momento, yo todavía seguía sin convencerme de que estaba coleccionando y me invitaron, "porque no mostrás tu colección?" Yo decía, "¿las cosas que están en casa?" y ahí se definió nuevamente, e iba teniendo o tenía un sentido todo lo que se iba generando.

Junto con coleccionar objetos lo que quise reunir también en un determinado momento fueron imágenes, y por eso a partir de fines del '94 aproximadamente, empecé a filmar todo lo que podía. Tenía mucho tiempo ocioso y entonces lo podía hacer y fui recurriendo también en video un montón de cosas, es decir, acompañaba a los objetos que compraba con la charla o imágenes de lo que estaba pasando. Entonces se completaba lo que estaba reuniendo como objetos también con la filmación de un conjunto de cosas.

Lo que le estaba faltando a todo eso era tal vez la parte de la necesidad que yo tenía de encontrar mayor información que la que podía llegar a encontrar en los periódicos, o en los medios especializados del tipo que fuere. Quería mayor discusión o quería encontrar algo más que definiera que era lo que estaba pasando, a partir de las obras que uno podía ir incorporando y que podían ir ingresando a mi casa.

Esto me llevó entre otros proyectos a tratar de generar un libro de ensayos, que todavía está en curso. El trabajo está por concluir, y va a tratar de reflejar lo que ocurrió en los '90 en distintos aspectos. Es un proyecto que estamos llevando adelante con Fabián Lebenglik, y que en algún momento, creo a lo largo del 2002, será editado.

Por el otro lado, bueno, en un determinado momento también como yo quería leer determinadas cosas bueno, juntando ciertos entusiasmos nació el proyecto de una revista, que se llama Ramona (que calculo que no tengo que explicarles mucho que es Ramona)... que es una revista de artes visuales que no tiene imágenes, y que intenta contar que es lo que está ocurriendo en este momento o ni siquiera, y lo cuenta mal y lo puede contar bien, pero bueno, que es un intento de reflexionar sobre el medio en este momento, en temas que nos pueden interesar en la arbitrariedad de los que hacemos la revista.

Para responder a la consigna inicial de qué es, cuáles pueden ser los papeles de las colecciones, insisto, no lo sé. Si, pienso, que por lo menos desde donde yo lo valoro, es como un trabajo, en realidad, como una obsesión subsidiaria de lo que el Estado tendría que estar llevando adelante. Para tratar de que quede reflejado lo que está ocurriendo en este momento o lo que ocurrió, en el pasado próximo en mi país.

Ese es el sentido que para mí puede llegar a tener, hoy por hoy, reunir objetos y coleccionar, seguir rescatando obras que muchas veces los artistas van a terminar destruyendo y que si no se rescatan no va a quedar reflejo de eso. Probablemente uno de los que más haya influido en cuanto a ese concepto o al sentido, eran las charlas con artistas de la década del '60. Cuando uno les preguntaba que registro había quedado de un montón de obras (mas allá del tipo de arte que se hacía en aquel momento) pero que no había prácticamente registro. El registro era menor, entonces si se podía tratar de rescatar determinado tipo de cosas a mí me parecía que esa era una función, o una función importante, que uno podía llegar a hacer.

Por eso digo, en mi caso, se cumple como una especie de obsesión. Yo la defino hasta de omnipotente, en el sentido de tratar de cubrir un déficit que el Estado no lleva adelante. Porque no cuida a los artistas, no cuida las obras que producen, y creo que más o menos y en la misma medida todos los coleccionistas hacen una cosa parecida en el sentido de tratar de preservar el patrimonio cultural.

Hoy por hoy si hay alguna función que podamos tener en Argentina me parece que pasa por ese lugar: por preservar nuestro patrimonio cultural.

Nada más; muchas gracias (aplausos)

Discusión:

E.A.: Muchas gracias a los integrantes de la mesa. Si alguien quiere hacer alguna pregunta, o agregar algo más?

Público: Escuché las ponencias de cada uno y fui tomando diferentes cosas. Lo que veo es que en Argentina no hay ninguna colección que, de alguna manera, puede funcionar como la colección ideal, y básicamente, ninguna. Como Uds. dijeron, ni las privadas ni las públicas tienen la suficiente visibilidad. Por un lado, quería preguntarles cuál creen que podía ser un modelo de colección ideal? No me refiero desde el punto de vista de qué tipo de arte elegir, no me refiero al aspecto curatorial, me refiero al aspecto de qué manera hacerla visible, de qué manera hacerla funcionar, en el ámbito público en concreto?.

A.G.: Creo que Marion decía eso, bueno, sí, evidentemente el coleccionismo privado se basa en el gusto del coleccionista, eso no se discute. Pero creo que el espacio público tiene otras responsabilidades, y no sé si hay una colección ideal, pero creo que una de las cosas que señaló Marion,...

P: Me refería al tema de la visibilidad,...

A.G.: Quiero poner énfasis en la responsabilidad del espacio público, en tanto debe ser un espacio lo suficientemente plural, lo suficientemente móvil como para no quedar ceñido a una política unilateral o congelada: hoy en día vemos las obras del M.N.B.A. colgadas en el mismo lugar que hace veinte años, o descolgadas en forma arbitraria para colgar exposiciones temporarias. Es responsabilidad de las instituciones públicas ser plurales y dinámicas (lo cual no significa arbitrarias) y, sobre todo, no perder nunca de vista que tienen una responsabilidad formativa respecto del público. Realmente gran parte de los espacios de exhibición pública en la Argentina son espacios de tránsito. De alto tránsito. Mucha gente pasando rápido y que no tiene demasiada idea de qué es lo que está viendo... También quisiera enfatizar que lo público es responsabilidad de todos. El estado se supone que nos representa a todos...

M.H.: Yo creo que todo lo que sucede en un país es un poco orgánico, no? No se puede, de alguna manera pautar, o decir que hay un ideal, que hay que copiar tal cosa, o tal otra. En las colecciones públicas como en las privadas, su visibilidad de alguna manera depende de las distintas ideologías que estén circulando. El problema del público es que está en un estado tan calamitoso.

Es porque no hay masa crítica. Si alguien hubiera dicho que no puede ser que tome veinticinco años construir la Biblioteca Nacional, si alguien dijera que no puede ser que se arme una bienal en tres meses, es decir, todas estas cosas, de alguna manera dependen de la cultura que tenemos, de lo que está sucediendo, también de la desjerarquización de las cosas. Las personas que aparecen en los jurados que no tienen formación, que no tendrían porqué estar en los distintos jurados, que de alguna manera dan premios, que de alguna manera deberían consagrar, con lo cual no consagran nada, porque nadie se acuerda de quién ganó el premio hace dos años. El otro día, alguien me dijo cuando yo estaba comentando esto: "Sí, pero quien está?" Sí, hay un montón de gente, la facultad está llena de gente que está preparada. Pero nadie de nosotros decimos: "no queremos un premio que esté dado por personas que nunca estudiaron nada". Me parece de perogrullo, pero eso es lo que está sucediendo.

Las colecciones públicas deberían tener una ideología, pero tendríamos que nosotros exigir de alguna manera esa ideología. Pero somos cómplices, eso es lo que está pasando, con toda la situación no hay un debate, no hay una discusión, hay una complicidad absolutamente a todos los niveles, yo no digo que es fácil salir de redil, por eso digo que es mucho más fácil en la función privada. Es decir, en el coleccionismo privado yo puedo comprar un artista que no está de moda, es más difícil cambiar ideas e imponer alguien. En este momento lo que estamos haciendo es copiar exactamente lo que hacen los demás, no? Siquiera adaptarnos. Estamos copiando lo que hacen en EE.UU., estamos copiando lo que hacen en Brasil, que están haciendo un muy buen trabajo, y lo estamos haciendo con menos plata y menos nivel, entonces si hacemos menos plata y menos nivel, y queremos tener un museo como el Guggenheim no sé dónde pero de menos plata y menos nivel, todo eso no sirve.

La única cosa que sirve es reflexionar, discutir, planificar y proyectar, y hacer cosas que tengan una proyección a mediano plazo, pero no para mañana; improvisado y mal. Yo creo que ésa es la manera de hacer las cosas, no predeterminedar una ideología: "tiene que ser así", y darle lugar al que tiene competencia, simplemente.

P: Me refiero en concreto no al aspecto curatorial en sí, sino a la manera de gestionar una colección pública o varias colecciones públicas en el sistema de museos de Bs. As. y del resto del país que permitan precisamente hacer que ese arte argentino y de otros lugares sea visible para el público argentino o que esté circulando en la Argentina.

M.H.: Poner gente competente, debatir pública y privadamente y hacer proyectos. Como en el libro de Andrea, se ve que en los '60 se hacían proyectos, que servían, no servían, eran mejores o peores, pero eran proyectos.

A.G.: Como decía Gustavo me parece que es difícil decir: "bueno, una colección sirve para esto exactamente", y es difícil decir "bueno si yo hago ésto, ésto y ésto, los resultados son tales". Es decir, se puede planificar hasta cierto punto, pero creo que hay una serie de variables que permiten decir "bueno, se está en vías de mejorar, o de crear alternativas mejores". La interrelación entre coleccionismo e instituciones sin duda favorece la creación de (por lo menos) decisiones más compartidas y disentidas, y gestores y crítica. Entonces, creo que esa red que tenía un grado de articulación en los años '60 -lo cual no significaba que todos los proyectos que en los años '60 se imaginaron se cumplieron- pero creó en ese momento una situación dinámica. Claro, si yo tuviera que hacer una evaluación en realidad, el resultado sería muy triste. Lo que decía Gustavo es verdad; muchas obras se destruyeron, el estado de una colección bien interesante que se formó en los años '60 y el estado en el que está, como se la muestra, claro, es patético. Pero creo que la discusión entre distintos actores acerca de los proyectos es lo que puede crear condiciones como para mejorarlas. Vuelvo al ejemplo de Brasil, porque sale Brasil, pero bueno. Chichillo Matarazzo creó la Bienal de San Pablo, arma una colección que dona al museo de la Universidad de San Pablo, y es una colección increíble, cuyo espacio se ha construido, se ha mejorado y que ahora fue totalmente reciclado. Entonces bueno, uno dice: porqué eso pasa en Brasil y no pasa acá, no? Es decir, son voluntades individuales y también programas de estado, que en definitiva también nos representan a todos, somos todos parte de esto.

G.S.: A mí me interesaría aclarar que, al margen de la poca intervención del estado (se necesita por supuesto en ciertos países más que en otros una intervención activa del estado), las iniciativas privadas son siempre paralelas y marginales, casi secretas. Son siempre de gran valor y son las que hacen muchas veces que la historia del arte sea lo que es. Lo que ustedes están haciendo con documentación para mí es uno de los puntos más fuertes de su labor. A lo mejor hablo desde el punto de vista de la entidad educativa, pero me da la sensación de que ustedes no solamente están interesados en objetos estéticos, están interesados en historias. Están interesados en documentación y eso es de un valor inmenso, porque a veces el deterioro de las instituciones educativas en los países hace que muchos aspectos de la historia también se dejen en la oscuridad, y ustedes los están iluminando. Entonces, me parece que esa tarea de intelectual aislado perseverante es fundamental, y en todos los países ha hecho que se escriba la historia que se escribe, no solamente acá.

El estado invierte y el estado colecciona; mi experiencia de Gran Bretaña es que haya una colección de arte británico importantísima, la de la Tate, que es abarcadora e importante, pero ellos, por ejemplo, lo que se están planteando es que no han coleccionado obra de artistas de países fuera del eje de conexión con Gran Bretaña. Ellos coleccionaron arte alemán expresionista, coleccionaron arte francés de la época del surrealismo, tienen capítulos, por supuesto de arte norteamericano, pero no tienen de otras zonas, y ahora se están planteando empezar a coleccionar arte de otras zonas, y el primero en la lista de adquisiciones es Latinoamérica. Y están empezando a encontrar conexiones con, a provocar conexiones con, museos de Latinoamérica (no siempre los más felices porque la gente que están llamando no son los más expertos o los más interesantes en este momento, sin embargo están tratando de hacer un puente con nuestra cultura, con nuestro arte a través de ampliar su colección).

Ese rol es importante, pero también son importantes las voces paralelas y la obra de... ya digo, hay diferencias entre países. Las condiciones económicas hacen que en Gran Bretaña se pueden ocupar del arte de otra parte del mundo, cuando acá lo que hace falta potenciar es lo local. Eso tiene que ver también con las políticas de coleccionismo que hubo en Latinoamérica a partir de la 2ª guerra mundial. Acá se potencializaron las compras para los museos o las adquisiciones que reflejaron una identidad nacional. Es una cosa diferente a lo que habría en el resto del mundo como política de adquisición de los museos, entonces tiene que ver con los ejes, con los intereses históricos de cada momento. Pero lo que ustedes están haciendo me parece increíble desde el punto de vista intelectual, no solamente por el hecho de preservar estos objetos.

P: Creo que es importante considerar que dentro de lo que llamamos museos, pueden ser públicos, nacionales... cuando decimos públicos por lo general nos referimos a nacionales, provinciales o municipales, y privados son aquellos que su jurisdicción depende de alguien privado. Pero el hecho de que sea privado, no quiere decir que no sea público, entonces para nosotros el peor problema es que los museos nacionales, como el caso del M.N.B.A. en un estado que no tiene dinero para muchas cosas, menos lo va a tener para la cultura. Quizás un poco de la responsabilidad social sea cómo... o quiénes dirigen estos museos. Un poco ha estado dicho en la mesa pero que existen los instrumentos, porque son cargos a los cuales se llega por concurso. Entonces, en un momento alguien habló de la responsabilidad social que tenemos, y de pronto desde nosotros como ciudadanos, podemos pedir que se cumplan determinadas normativas. Ese es un punto, el siguiente es que en el caso del MNBA, que está representando la pintura a nivel de todo el país, puede estar colgado un cuadro veinte, treinta o cuarenta años. No es ése el problema, sino todas las actividades que se pueden hacer para que la gente concurra y aprenda, porque creo que a nadie se le va a ocurrir decir o sacar de lugar un cuadro en el Louvre, porque hace mucho tiempo que está. Entonces, quizás lo que tengamos que ver o replantearnos es cuáles son las actividades que están haciendo los museos para convocar a la gente a que adquiera este gusto por la pintura y que sean futuros coleccionistas, porque los museos en todas partes nacieron a partir del coleccionismo. En un principio las colecciones nacieron para sí, por gusto o como decía el señor (G.B.) no sabe por qué empezó a considerar que ésta era una década que tenía que estar presente. No sabe qué pasará dentro de unos años, pero probablemente quiere donarla al estado, o sino, la venderá o hará una fundación, no sé... pero el estado en nuestro país (no sé en el resto de Sudamérica) no está teniendo los fondos, y tampoco existe una especie de consejo que asesore sobre el arte de todo el país que merecería estar presente. Me parece que sería importante.

P: Yo vine acá atraída por el tema del coleccionismo, pensé que una iba a encontrar con un tema más amplio, pero fue coleccionismo pictórico nada más. Las críticas que se hicieron (que están muy bien hechas) porque todos sabemos cómo está nuestro país, pero, el hecho de justamente cómo está nuestro país, y hoy que vea también cómo están nuestros museos, y no solo los museos pictóricos. El país nuestro es muy extenso, en las provincias del interior, los museos arqueológicos (que son colecciones, también y muy importantes) necesitan mucha ayuda. Ustedes saben, últimamente en Salta, justamente cuando se encontraron las momias de Salta la preocupación de todos nosotros era que iba a pasar con esas momias, tanto que se creyó que se habían ido. Sin embargo están acá, y están acá con mucho esfuerzo porque la tendencia, justamente es no cuidar el patrimonio.

Pero a esto quería llegar (que tal vez me esté yendo un poco del tema): es que ustedes hablaron del coleccionismo pictórico, y que me parece muy importante, es un coleccionismo que está un poco unido con el dinero, al coleccionista de dinero, no es cierto? Sabemos que a los cuadros no los compra cualquiera. Los compran aquellos que tienen y pueden hacerlo, así sean pequeños cuadritos, o pequeños papelitos valen mucho dinero. Entonces para el resto de la población, así, es muy difícil entender muchas veces lo que ustedes estaban diciendo, que el estado se tiene que hacer cargo de eso, el estado tiene que cuidarlo. Yo lo comprendo perfectamente, pero pienso que en países como el nuestro (no doy prioridades, porque todo es una prioridad, no es cierto?), pero tienen que ocuparse también de museos y de colecciones de otro tipo, no es cierto? Hablé de los arqueológicos, hay museos varios, de cualquier tipo, de juntar cucharitas de plata, de la época de la colonia hasta ahora, que tienen su historia, y justamente son las que más historia tienen, es decir, todos los objetos diferentes a lo pictórico. Lo pictórico tiene historia, porque, si yo colecciono épocas, cuadros de la época de la colonia, puedo hacer toda una historia y un guión alrededor de eso.

Pero, también puedo hacer mucho más, o no más o menos, con otras historias, entonces pienso que la preocupación del coleccionismo no es solo el pictórico, y con respecto a lo que decía María del Carmen, no es una crítica que hago a la mesa, pero si aquí se habló justamente de lo que decía María del Carmen, de que los museos cuelgan con mucho tiempo, o el Bellas Artes... yo agradezco que esté colgado por mucho tiempo, porque acá hubo muchísima gente que recién ahora pisa el Museo de Bellas Artes, y a lo mejor no saben quien era un Candido López, ni quien era un Pettorutti y lo puede ver ahora. Y puede ver las mejores

obras de ellos. No pasa por ahí, y a veces también se dijo, que en los museos de aquí se pasa, se pasa y no se ve. También en el Louvre, también en el Prado pasa la gente y no ve, porque no hay una política... justamente yo recibí un libro ahora, yo soy miembro / socia de Librocom y recibo, y justamente la preocupación de Europa es ahora esa, que el público no ve, que es un turismo que va, y "hay que ir al museo". Es decir, que no es la Argentina solamente, en la que estamos y somos un pueblo pobre, sino que tendríamos que abordar más profundamente, y no solo en lo que (no sé si, perdonen, porque no sé si ustedes venían a hablar nada más que de coleccionismo pictórico, y pensé que se iba a hablar del coleccionismo en general, no es cierto?), que son importantísimas las cosas que se pueden hablar sobre el coleccionismo no me quiero extender (podría extenderme mucho más, pero no quiero), eso es lo que quería decir.

G.B.: Una cosa quería decirle o aclararle; no solamente es cosa de ricos el coleccionar arte, esto lo quería señalar. Me parece que traté de decirlo cuando mencioné una colección como la de los Vogel, en Estados Unidos. Son dos empleados públicos que arman una colección, y no es...

P: Dos empleados públicos de Estados Unidos!

G.B.: Está bien. Si, yo también soy un empleado público.

P: (fuera del alcance del micrófono)

G.B.: Está bien, no voy a ponerme a discutir sobre ese punto porque tiene razón... Lo que quiero decirle es que tampoco es una cuestión de una enorme cantidad de dinero la que permite reunir objetos de arte. Me puede decir si o no, pero no creo que sea con una importante cantidad de dinero. Dí el ejemplo de una colección de arte popular brasileño que se fue armando con pequeños objetos, también. Es decir, se pueden armar de diferentes maneras. Ahora, yo creo que sí, que es muy importante el coleccionismo en general y yo lo rescato, al coleccionismo de todo tipo porque me parece que todo lo que tenga que ver con preservación de la cultura de mi país es importante. Yo solamente creo... bueno, yo puedo hablar por mí. A mí me interesa preservar un período pequeñito, una cosa muy pequeña, de todo el contexto de objetos, o de cosas que pueda llegar a preservar y bueno, y traté y trato de hacer eso, pero no me parece que sea solamente una actividad de,... bueno, cómo le puedo decir, como un pasatiempo de gente exclusivamente rica que tiene dinero para destinarlo a eso. Pienso que sería mucho más caro destinarlo a coleccionar momias, pero...

M.H.: Perdón, creo que usted (se dirige a la persona que pregunta) no me escuchó cuando yo dije que yo creía que el problema con el coleccionismo de arte en el país es precisamente porque nuestra clase dirigente y la gente que tiene dinero, no tiene la cultura suficiente como para hacerlo. Y que en la época en que mejor estábamos era cuando había un florecimiento de clase media en este país que era en los años 60, que sí sabían algo de invertir en cultura. Nosotros primero teníamos las clases Agroindustriales, que no eran precisamente lo más culto del país, y fueron reemplazadas por las clases financieras, lo que no quiere decir que entre ellos no haya alguno que es muy culto.

Pero es cierto que el coleccionismo de arte tiene que ver con plata, porque simplemente para traer una muestra de afuera, para que la podemos ver, el seguro es tan alto que muchas veces no se puede pagar. La otra cosa que quiero decir; yo no quise decir que se saquen los Cándido López de la pared. En la pared hay un montón de obras, cosas que se podrían sacar. Además, cuando hay poco lugar, y se dedica todo el lugar a eventos efímeros -porque eso es lo que pasa- éstas tres semanas se dedica el 80% del espacio. Entonces ese 20% de espacio tiene que tener una rotación, no digo una eliminación, pero una rotación, porque cuando somos pobres, tenemos que de alguna manera optimizar los recursos. Y yo estoy absolutamente convencida de que hay colecciones en el interior (como yo he visto en Córdoba, por ej. de cerámicas pre-Colombinas) cuidadas por personas que no trascienden en la prensa y no trascienden al público, que usan el dinero que disponen para hacer colecciones realmente valiosas. Y otros que son unos funcionarios que no hacen nada más que calentar al sillón, como siempre se ha hecho cuando uno es cierto tipo de funcionario de carrera, no es cierto? Bueno, está bien, nosotros hemos hablado de un cierto tipo de coleccionismo que le daría

lustre y brillo al país, pero que no quita, como sucedió en la época de los Médici, como fue en la época de Catalina la Grande, que trae un culturismo internacional que le da en el futuro una especie de anclaje en la historia de mi país. Que le da el brillo de la consagración, que no quita que tiene que preservar todo lo demás; sino, no tiene sustento. El sustento es la cultura, la cultura es todo. La cultura es la precolombina, la cultura es la actual, la cultura es el Siglo XVIII, es preservar todo lo que se puede, y a cada uno nos toca una pequeña parte. Y no podemos hacer todo. El que hace arte del Siglo XX hace arte del Siglo XX, el que hace del XIX hace del XIX, y el que hace reciente (como Gustavo) hace reciente. No es una cuestión de jerarquías y no es una cuestión de cantidad de dinero. Que siempre es una cuestión de dinero... sí, pero tampoco hace falta que todo el mundo colecciona, es suficiente que de alguna manera los recursos que existen en el país se invierten de una manera un poquito más racional. (aplausos)

P: Buenas noches, gracias por la charla, yo quería decir y preguntar tres cosas: Una en relación a que justo yo ví la muestra de los Arenberg en el Whitney, me parece muy interesante lo que él (G.B.) marcó, que al trabajar con Duchamp coleccionaba lo incoleccionable, casi experimentalmente, eso me parece que apoya una obra que claramente casi podría desaparecer de lo histórico y creo que los ejemplos que dio él eran super interesantes, cuál es la materia del arte, y qué; es lo que se soporta en una colección de materia del arte.

La segunda apreciación que quería hacer es que también Marión estuvo en un emprendimiento que se hizo en el Museo de Arte Moderno del coleccionismo de fotografía, que fue trabajado por Gabriel Valansi, Marcelo Grossman, Laura Buccelato y que fueron donadas en un intento de proyecto de fundar una colección de fotografía contemporánea al museo, o sea que la comunidad artística y la institución / estado se unieron casi autogestivamente en crear una colección, crear patrimonio ideológicamente conceptual, no?

Y la tercera pregunta que era un poco de lo que comentaron es el museo universitario, que es una figura que acá no aparece, que lo marcaba tanto Andrea como vos (G.S.) que me pareció interesante preguntarles por qué, yo pensaba, no? Porque vos, te quería preguntar, en el caso tuyo, Gabriela, cómo fue esos "Outros 500", cómo fue ese proyecto? Me parece interesante, porque es como... y en el caso por ahí, vos, Andrea, quizás yo pensaba con "Cantos Paralelos" que también nace de un museo universitario también revisitás el contexto histórico de lo que es el arte Latinoamericano, que justamente, desgraciadamente, lo hegemónico que queda la historia del arte viendo la obra de Fernando Arias, es que no existimos. Entonces, qué importante es esta figura que todavía en Buenos Aires no existe.

Yo trabajo en una universidad, desgraciadamente en un lugar casi marginal, pero que ha pasado desde León Ferrari hasta Bony en esta galería que tengo en la Facultad de Psicología, siempre tenés el apoyo de los artistas, pero nunca tenés el apoyo estatal. Pero quería saber como era en un lugar en que eso se podía lograr, qué efectos de conocimiento se producen en esa articulación, no? Universidad y sistema curatorial y revisionismo histórico.

G.S.: Como dato práctico, las universidades británicas son negocios privados, no son "del estado". La universidad inició esta colección como recurso de estudio. El *Foreign Office* y Ministerio de relaciones exteriores la patrocinó y la apoyó y la sigue apoyando en el sentido de que si hay necesidad de importar obras, si alguien nos envía, nos facilitan a lo mejor la tramitación de entrada de obra, etc., pero no nos están dando ningún apoyo, ni económico ni de ningún tipo. Es una iniciativa de un grupo de gente dentro de una universidad. En los EE.UU. puede que sea diferente a pesar de que las universidades también son negocios; hay otro tipo de esquema financiero. La universidad estatal, tal como se la conoce en Latinoamérica no existe en Gran Bretaña. Existe en Francia, existe en España, pero no en Gran Bretaña, no existe en los EE.UU., en los países sajones no existe como tal. Entonces hay también que ver esas cosas.

"Outros 500" tuvo un impacto intelectual, en el sentido de que no solamente era una exposición sino que se creó un foro de discusión, invitando artistas de Brasil. Cristina Pape, fue la que hizo el pastel, (una torta que vieron) trabaja con la estética del barroco del Brasil y hace

pasteles, hace tortas, en yeso, pintadas con acrílico aunque parecen tortas. Ella investiga mucho la estética barroco y *kitsch* en Brasil. Ella es la hija de Lygia Pape, la neoconcretista y hace este tipo de obra. Ella vino a hablar de su obra y vino a encuadrar también la producción de los artistas contemporáneos en lo histórico, al hablar sobre todo de los años '60. Milton Machado es un artista que vivió mucho tiempo en Londres y trajo con él un montón de información sobre los años '70, porque él gestó el movimiento de los '70 en Brasil al lado de Cildo Meireles y otros artistas. Él trajo un montón de información acerca de los '70. Tuvimos a Guy Brett, que es un crítico importantísimo que hizo muchísimo por difundir el arte de los neoconcretos en Londres en los años '60 cuando nadie les daba ninguna importancia, no como ahora que están de moda y todos los curadores europeos los quieren. En ese momento él hizo exposiciones muy importantes, sobre todo con Helio Oiticica, que fue a hacer una intervención de la galería Whitechapel, (una galería muy importante del estado), en la que hizo una reproducción del paraíso, una instalación interactiva que no se había visto hasta el momento en Inglaterra y él estaba introduciendo (como artista extranjero) al que la prensa no le dio ninguna importancia.

No se habló de eso ni nada, pero también como un hecho casi heroico, como un individuo que rescató a este artista de Brasil y lo trajo y lo presentó. Él estaba presente, y estaba presente, Oriana Baddeley, una escritora que también sobre mucho de Latinoamérica (y es profesora de la Universidad de Londres). Y bueno, fue una intervención de artistas y de críticos para tratar de debatir los temas eje que hay detrás de la producción artística brasileña y entonces se observó lo social, se observaron muchos aspectos de la cultura brasileña, no solamente el arte, y se discutió.

Entonces eso se encuadró dentro de la exposición, además tuvimos un pequeño ciclo de cine brasileño, y la exposición se realizó en el edificio de la biblioteca. Es un edificio de cuatro plantas donde yo roto la obra. Cada trimestre académico se hace una exposición, se cambia la obra, se le da otro tipo de encuadre, y con una interpretación -siempre se ponen paneles- y se llama la atención sobre el hecho de que eso está en la universidad. Si alguien quiere saber más, puede contactarme y puede averiguar. Las universidades con inmensas, hay muchos tipos de interés. No a todo el mundo le interesa el arte, hay gente que va a la biblioteca y ni ve lo que hay en las paredes. Hay gente a la que le dicen "-hay una colección de arte" y dicen, "-ah, no la había visto". Están ahí durante cuatro años, y no la ven. Entonces, también hay un tema de interés, que no es a todo el mundo que le interesa el arte, pero dentro de la universidad, que es una comunidad pequeña, se trata de promocionar y de darle visibilidad a la colección, y los eventos académicos, educativos, siempre están ligados, siempre se hacen charlas en todas las exposiciones. Se invita a un crítico, a un experto, alguien que toque ese período particular histórico y se le da un lugar para la discusión.

P: Estuviste en Tucumán, no? Porque justo en Tucumán, que es un ámbito universitario, justo en Tucumán el proceso de producción artística es fuertemente desde la universidad. Entonces, esto que parece interesante, unirlo a un contexto de conocimiento, que también pasa en Rosario, en Mendoza, en otras zonas, y acá, no. Acá recién con la construcción de otro aparato de formación artística, quizás por ahí pasa.

G.S.: Bueno, acá no hay una facultad de bellas artes; la escuela Pueyrredón, mejor que cierre, es un horror. Perdonen, pero realmente no hay un lugar, los artistas se forman de manera muy marginal, en estudios, con artistas interesantes, porque se mueven, pero no hay un ámbito educativo importante en Buenos Aires. Tucumán tiene ese ámbito, hay un grupo de gente muy capaz en Tucumán: Marcos Figueroa y Carlota Beltrame, que son dos artistas que han levantado el departamento de Bellas Artes y tienen un grupo de gente muy joven y trabajando muy bien. Están recibiendo mucho interés de la crítica y muy merecido. Mi trabajo ahí fue dictar un curso de posgrado teórico, y paralelamente mirar la obra de estos artistas por interés personal mío. Yo me dediqué a trabajar con un grupo de artistas muy jóvenes que salen de esa facultad. Entonces ahí hay un marco; es muy importante que eso exista, y debería copiarse en Buenos Aires.

P: Hay una escuela de Bellas Artes.

G.S.: Perdón... a lo mejor me equivoco, no hay una facultad, eso sí, no hay.

A.G.: Bueno, el (Instituto Universitario Nacional de Arte) I.U.N.A...

P: Están las clínicas de Antorchas, sí hay...

A.G.: Quería simplemente... retomar algunas cosas que se dijeron acá. Acá también se habló de coleccionar revistas; se mencionó a la fundación Espigas, es una colección que es un archivo. Y es una colección, es decir, coincide que los intereses de las personas que están en la mesa van hacia el arte contemporáneo, pero de ninguna manera creo que nadie piensa que se esté defendiendo la idea de que coleccionar es comprar arte contemporáneo exclusivamente.

Y al respecto de dejar las obras colgadas en las paredes o no, creo que está en la tensión justamente entre poner un cuadro del arte argentino, dejarlo en un mismo lugar, no moverlo nunca, hasta qué punto eso genera distintas lecturas? Es decir, lo mismo que si tenemos una colección y la descolgamos para poner una bienal y descolgamos toda la colección del museo para poner algo permanentemente, digamos, para poner exhibiciones de coyuntura, bueno, me parece que es una tensión entre las dos cuestiones. A mí no me parece que un curador tenga que estar ubicado siempre en el mismo lugar, me parece que las distintas lecturas - y aquí el guión curatorial, la relación entre la política de la institución y los ámbitos de investigación, en qué medida se puede hacer más rica la lectura de distintas obras? Justamente ésta es una de las posibilidades de las funciones que tiene un museo, que puede llevar adelante. Si el Louvre deja una obra colgada en el mismo lugar para siempre, me parece que a nosotros no... o sea, nosotros no somos el Louvre. Y el Louvre, en todo caso, también revisa sus políticas...

P: El Louvre las deja colgadas...

A.G.: Por eso, que el Louvre las deje colgadas o no, en realidad, a mí no me parece que sea un modelo. No es que quiera decir que no me gustaría que tuviésemos una colección como lo que tiene el Louvre. Me parece que no es ésta la cuestión. Y de ninguna manera pienso que hay que descolgar los cuadros que están para poner... cambiar por cambiar. No, el sentido de un espacio público es constituir un espacio de conocimiento para el público. Entonces, en un lugar donde la gente entra y no sabe qué está mirando. No tiene idea de qué significa cada obra, no tiene lecturas, no tiene guiones, y además siempre están las mismas obras. Y creo que también el público tiene derecho a opinar sobre qué obras están colgadas, qué obras están en los depósitos que no se muestran. Me parece que el hecho de que hace veinte años que estén colgados no es lo suficiente legitimante...

P: (sin micrófono)

M.H.: Yo quiero agregar a eso lo que dijeron todos y dijo Andrea, que la otra tarea que es muy importante en un museo es formar gente. Nosotros, hace años que vivimos con las mismas figuritas repetidas... va a ser como cuando se murió Perón... no queda más nadie. Cuando el Museo de Arte Moderno por lo menos tiene dos personas que están formando, que escriben, y que firman, y que ustedes pueden saber quienes son, entonces, eso creo que también es importante. Porque no puede ser que en un país haya tres personas nada más; teniendo una facultad de filosofía, donde hay una facultad de arte donde da clases gente importantísima, y que al final no se conozca a nadie. Se escriban libros, se escriban artículos, y todo esto es nada. Lo importante es estar ahí y pontificar hasta que Dios diga que se acabó.

Pero de alguna manera, una de las tareas que tiene un museo es formar gente. Su obligación de formar gente. Salvo el Museo de Arte Moderno, donde hay dos personas, por lo menos, que firman. Esta revisión, digamos, que estoy sugiriendo (cuando hay poco espacio), de sacar de los depósitos cosas, es también una posibilidad para estas personas de entrenarse. Pero para eso, por supuesto, para hacer estas cosas necesitamos poner en los lugares claves gente que entiende. Desde abajo hasta arriba, desde el ministro hasta abajo. Por lo menos haber estudiado un poquito para poder formular un proyecto.

A.G.: Sí, pero no es solo el tema de que si el museo forma investigadores, también es la inteligencia para coordinar energías que están dispersas. Cuando España en los años '70, '80, sale al mundo internacional, (además esto era una manera de mostrar el cambio que se estaba produciendo en España), la política fue realizar (como siguen haciéndose en España, es el ejemplo que me viene ahora, rápidamente), unas exhibiciones donde se investigaron determinados temas que ponían en juego también investigaciones que se desarrollaron en otros ámbitos. Es decir, se hacía una exhibición sobre el surrealismo en España, y se pedían textos, y se constituían equipos curatoriales en función del tema que se iba a tratar. Entonces, ésto se hacía con planificación, con un tiempo y organizando equipos especializados en función de la exhibición que se iba a hacer. Porque también el peligro de tener, digamos, sobre todo en instituciones como las nuestras, que no pueden tener equipos de investigación, que pueden tener la misma competencia para todos los temas. Entonces, quizás la cuestión pasa más por diseñar estrategias en las cuales sea posible poner en contacto espacios que se van desarrollando en distintos lugares. Es decir, es más una cuestión de ingeniería, quizás, que el largo esfuerzo de formar un investigador dentro de un museo que tiene limitaciones.

P: Pero hay museos latinoamericanos que sí lo hacen, por ejemplo, el Museo de Bellas Artes de Caracas. Tiene una producción de catálogos bastante interesante, escribe todo el personal de ahí, han viajado por Latinoamérica, han estado en contacto con artistas, se están formando...

A.G.: Es una alternativa, también me parece interesante como alternativa para un museo que dé cabida a distintas perspectivas sobre un mismo tema, y a investigaciones que se realizan dentro y fuera del país, es decir, que trate de delinarse más como un espacio en el cual se pueden pensar interconexiones que en una institución con políticas monolíticas... pero esto es sólo una idea...

P: Andrea, perdón, ya que hablaste de la universidad, y que es un lugar bastante cautivo, y que no tiene verdadera conexión con el circuito, excepto pocos casos, realmente. Qué posibilidades concretas ves de empezar a trabajar, de tal manera que la universidad tenga vínculos más fuertes con los museos y que toda la gente que se forma en la universidad pueda tener una actividad mucho más específica en museos y/o en centros culturales?

A.G.: Pensando en los museos, si no hay una decisión por generar estas interconexiones es difícil. Para los investigadores que vienen de la universidad es imposible proponer una exhibición al M.N.B.A. No sólo por la dificultad que un investigador puede tener para conseguir fondos para financiarla, sino también porque el M.N.B.A. no es un espacio receptivo respecto de estas propuestas. Lo ideal sería que ante una exposición, más allá de la investigación que puedan realizar los investigadores del propio museo, se convocase a especialistas, que han desarrollado investigaciones sobre el tema, a escribir textos que contribuyan al conocimiento del o de los artistas que se exhiben. Esta sería una entre muchas alternativas. Las exhibiciones, obviamente, deberían planificarse con más anticipación. También pienso que debería haber más independencia entre el poder político y la dirección de los museos. Las figuras que los dirigen muchas veces cambian con el gobierno y esto, obviamente, interfiere en el diseño de un perfil institucional. Estos son sólo algunos aspectos que se me ocurren ahora. Tener en cuenta todas estas problemáticas es importante para también poder decir "esto no está bien, cómo puedo expresarlo, cómo puedo participar".

M.H: (dirigiéndose a una persona del público) Te puedo romper las pelotas? La prensa nos puede dar una mano, por qué no se arma un debate en la prensa sobre el rol de los intelectuales, de la facultad? Por qué no se pone gente profesional a trabajar en las cosas que corresponden?

P: Vos misma dijiste que la bienal no había tenido críticas duras, pero creo que -menos un periodista- tuvo una crítica unánime, una crítica además demoledora, así que en ese sentido soy muy optimista, en todo lo que se ha elaborado del '93 a este punto con el circuito de arte argentino, desde el arte moderno, recuperar la memoria a través de Espigas. Desde un proyecto de formación como Trama, y como lo están haciendo Carlota (Beltrame) y Marcos (Figueroa) en Tucumán, el renacimiento de lo que pasa en Mar del Plata, en Córdoba, en La Plata, hasta en Posadas y en Rosario, y después en la parte de nuevos espacios, yo tengo la

impresión de que se va avanzando y llenando huecos, o sea que me parece que tenemos como un buen empuje, no? Pero...

M.H: Sí, pero estamos perdiendo el tema, ahí yo estoy de acuerdo en esto...

P: Yo simplemente digo esto. Porque éste es el contexto, y es un contexto que yo veo como positivo, por eso yo rompo las pelotas y pregunto en concreto a la gente que está en esta materia, a ustedes, a la gente que está metida en el tema del coleccionismo, de colecciones públicas y privadas, qué mecanismos, qué estrategias visualizan para, en los próximos años poder empezar a trabajar en ese sentido.

M.H: Pero vos sabés muy bien que al gobierno, que de alguna manera activa, lo único que le interesa es el *infopack*, vos sabés lo que es el *infopack*. Es la computadorita que se obtiene en la mañana, en la cual leen cuantas líneas ha dedicado la prensa a algo que ellos han promocionado. Ese es el *infopack* y es realmente lo que dirige las acciones del gobierno. Entonces, si el *infopack* se ocupara un poco más de las cosas de este tipo, digamos, yo concuerdo en el optimismo, concuerdo que de los '90 para acá ha cambiado muchísimo.

Tampoco me voy a quedar sentada diciendo que bien que estamos, porque todavía están a los tumbos, y medio a la chacota, y porque falta la base, etc. Pero una cosa que se puede hacer es mejorar la situación a través de la prensa para que en el *infopack* aparezca un poco más qué es lo que nosotros realmente creemos, y que se empiece a criticar a los monstruos sagrados. En otras partes, las empresas privadas que ponen dinero no eligen la actividad. Se les proponen cosas y ellos eligen dentro de eso, quienes proponen son las instituciones. Acá, cada empresa privada que pone un poco de dinero pone su propio proyecto; pero qué tipo de antecedente o crédito tiene para poner su proyecto? Es decir, me encanta que den la plata, pero normalmente deberían elegir entre proyectos que se les proponen, por gente profesional, y eso lo pueden mencionar ustedes (dirigiéndose a los periodistas presentes en el público) en los premios, los proyectos y muestras que van armando, que son una calamidad y plata tirada.

P: Está bien, aunque me parece que ha ido mejorando. Qué otros aspectos?

M.H: Es eso, hay que incorporar a la gente. Por qué las fundaciones no tienen asesores profesionales?

P: Porque no hay, son siempre los mismos...

M.H: Sí que hay, está lleno de profesionales. En la facultad, por ejemplo acá hay una. Alguien te preguntó Andrea en una fundación qué tienen que hacer?

A.G: No...

M.H: Te ofrecieron incorporarte en una fundación? Fuiste jurado en algún premio?

A.G: No...

M.H: Una profesora que ha escrito varios libros, ha enseñado en el extranjero... bueno, dónde están los profesionales? Los profesionales están...

A.G: Es difícil decir: "bueno, la solución es hacer ésto, ésto y ésto". Pero yo creo que si nos montamos en nuestro habitual triunfalismo, celebrando una fiesta permanente, nunca vamos a entender porqué estamos como estamos. Varias cosas me preocupan: por un lado, la multiplicación de esfuerzos divergentes que no logran coordinarse. Hay inversión privada en la cultura, hay varios programas relacionados con el arte contemporáneo. A veces me sorprende el dinero que se invierte en algunos programas culturales. Si se pudiesen establecer relaciones más fluidas entre fundaciones, inversiones privadas e instituciones públicas, creo que podrían desarrollarse proyectos más articulados entre sí y en el tiempo. Vuelvo a los catálogos: creo que se han desperdiciado oportunidades, en muchos casos parecen catálogos de venta de obra. Es decir, una colección de imágenes sin ningún texto. No quiero decir que

necesariamente el texto tiene que tener un lugar protagónico, pero es un espacio en el que se pueden exponer distintas interpretaciones, provocar debate, entender la cultura como un problema y no como una ilustración, establecer comparaciones, análisis críticos, posiciones. Toda estas cosas son importantes. También el montaje de las exhibiciones. Uno va a exhibiciones donde tiene que agradecer si hay un cartel que diga quién hizo la obra y cuál es el título. Porque nunca hay ningún tipo de explicación, o, por el contrario, un cartel a la entrada de la exhibición escrito siempre por la misma persona. Es decir, ningún interés por la pluralidad.

No creo que haya una receta "vamos a hacer ésto, ésto y ésto", no. Pero sin duda es necesario crear un contexto crítico de reflexión, compartir una responsabilidad y pensar en la necesidad de diseñar proyectos en los cuales energías que van hacia distintos lados podrían interconectarse, potenciarse, tener continuidad. Y continuidad no quiere decir que va a haber una perspectiva única que se va a mantener en el tiempo -en ese sentido va mi crítica al hecho de que un cuadro esté colgado durante veinte años en el mismo lugar. La continuidad a la que me refiero radica en la voluntad de desarrollar un proyecto que sea móvil, múltiple, que dé respuesta a distintas preocupaciones, y que sea un espacio crítico. Esto es muy distinto a la arbitrariedad. Mover las obras de lugar no implica colgarlas y descolgarlas por razones prácticas, sino ofrecer distintas posibilidades de lectura, contribuir a la posibilidad de entender una obra en distintos contextos de lectura. El proceso artístico cultural de un país no es una cronología o una colección de imágenes, es dinámico, controvertido, se entreteteje en un terreno atravesado por pasiones.

P: Un poco le huiría al tema de qué es lo que hay que hacer. Un poco por lo que se está hablando acá me da la pauta de que todavía no comprendemos qué es lo que pasa, cuál es la situación, y en un sentido me alegran cosas que salieron a partir de los dos coleccionistas del panel, Marion y Gustavo, porque me parece que ellos ponen en evidencia, tienen en su actitud respecto de cómo se acercan a armar sus colecciones algo que veo que falta en el ámbito del arte en general. Y que incluso me parece que es reflejo también de ésta época en todo el mundo. Porque a mí me llamaba la atención, a partir de la idea de Marion, donde ella hablaba de una coherencia, de un relato en su colección, o incluso esta actitud de Gustavo que a mí siempre me llamó la atención es esto de que él en un momento se puso del lado de los que hacían. Era de una manera como hacer una cruzada respecto de cómo sucedieron las cosas, no? Como armar esa historia, y paradójicamente armar una colección del Rojas, no? Ahí donde se elegían las cosas por gusto, y Gustavo de alguna manera deja su gusto de lado y trata de armar qué es lo que sucedió. Y a mí me llama la atención porque veo que ellos de alguna manera están poniendo a la obra e incluso al artista en segundo lugar, y están tratando de ver o armar cuál es el contexto, entonces me interesa eso porque veo que falta un poco de curaduría, o un poco de coherencia en ese sentido, en los artistas e incluso en los críticos (que se van a enojar conmigo) me parece que hay un poco de eso.

P: Respecto a la profesionalidad de la gente en los museos ya lo comenté: al menos para los museos nacionales está establecido que los directores tiene que entrar por concurso, tienen que presentarse en el concurso. Lamentablemente, cuando se iba a llamar a concurso para el M.N.B.A. (de hecho se llamó), como integraba el jurado una de las personas de la asociación de amigos se invalidó. De hecho habrá algún tipo de soporte por atrás (yo lo desconozco), no sé si un soporte político o no, y no es lo que me compete, pero sí hace ya unos cuantos años hubo intención de profesionalizar bien toda esta cuestión de los directores de museos y del trabajo interdisciplinario. Porque el director, supongamos, en este caso de arte, no tiene porqué saber todo, todo el arte. Los proyectos necesitan del trabajo de otros especialistas, aún así para atender a los chicos de las escuelas, que no les están hablando en el mismo idioma. Cuando hablaban de alguno de los recursos (antes se hizo mención a esto) nosotros mismos como sociedad... por eso digo que es por ley que se llama a concurso. Entonces, una de las cosas que se puede exigir es que los cargos sean cubiertos como corresponde. Por suerte hay otras provincias, como sucedió en Santa Fe y en algunos museos en Mar del Plata donde también cubrieron los cargos por concurso, y puedo dar el caso del Museo Histórico de Rosario, que ahí se está haciendo un remozamiento, y toda una cosa para que la gente entre y vaya comprendiendo toda la historia. Esto es un cuentito.

El otro: se supone que el M.N.B.A. representa la pintura de todo el país. A mí no me parece tampoco que tenga que armarse la bienal y que se saque y se ponga y se armen veinte muestras juntas. Creo que ahí tiene que estar el espectro y la historia de la pintura del país. Pero también tiene que ver qué actividades se generan para que la gente vaya acomodando el ojo, el que no sabe. Porque el museo está para todos, para el que sabe y el que no sabe, y el coleccionismo también se tendrá que fomentar y se fomentará a través de la educación. De la educación del ojo y del espíritu. Sintetizando, creo que no hace falta estar descolgando (y entiendo lo que dijo Marion) es que el museo no tiene una capacidad para que todo el tiempo se estén haciendo exhibiciones temporarias, y se usen más salas que para la exposición permanente. Porque hay obras importantes que están en depósito que tendrían que estar en la colección permanente, o en exhibición permanente. A través de lo que está colgado y con todos los medios que hay hoy en día creo que se pueden generar muchas actividades para ir mostrando desde distintos aspectos estas obras.

M.H: Yo creo que es cierto que falta educación en todos los niveles, y actividades creativas bien planificadas -no corazonadas- no hay ninguna duda. Pero creo que no debemos ser totalmente ingenuos con respecto a los concursos: los concursos también reflejan una ideología política. Porque el concurso depende de un jurado, se establecen pautas, etc. Entonces estas pautas dependen de lo que uno realmente quiere imponer. Es decir, no quiero entrar en detalles, pero esto está bien claro, por ejemplo en el último concurso lo único que se pudo concursar fue una terna, y a partir de la terna se decidió políticamente. Es decir, los concursos se diseñan según la política, probablemente hay provincias y lugares donde hay otro tipo de apertura y se diseñan de otra manera, pero siempre están diseñados, así que tampoco es una garantía...

P: No le parece que el sistema de concursos como política legitimante de artistas no es un poco pobre? Ya de movida el sistema de hacer concursos, eso es lo único que moviliza realmente acá. Porque un artista, cómo se hace conocido acá? No se hace conocido haciendo muestras, porque no hay demasiados espacios de exposiciones. Cuando se hace conocido es a partir de los concursos, entonces, el problema principal es que el factor legitimante de los artistas acá son los concursos, en algunos casos ganar becas, o cosas así...

G.B.: Yo no sé si el factor legitimante son los concursos, es muy difícil saber cuál es, pero sería entrar en una discusión de otro tipo. A mí no me parece que sean los concursos, de ninguna manera, legitiman en diez minutos, una cosa así. Algunos premios son ganados por artistas muy conocidos, pero no creo que legitime o que el sistema de legitimación se dé por ahí. No creo que sean los concursos. Es más, hay un montón de artistas que ni mandan a los concursos, y no participan, no intervienen, y están totalmente fuera, por ejemplo, el ejemplo que daba Gabriela al comienzo, de lo que está pasando en Tucumán, o lo que puede estar pasando en lugares alternativos o no sé cómo llamarlos en este momento, pero la producción de artistas en determinado tipo de lugares no pasa por los concursos, se van legitimando de otra manera. Me parece, por eso digo, a mí si hay algo que me puede interesar conocer o apreciar y demás, es ese el proceso, tal vez por eso (y ahí voy a lo que decía Emiliano), que como crítico, o no lo terminé de entender, porque, la crítica es: al criterio de la colección? Porque tiene que ver evidentemente con un disparate, qué sé yo. Quería generar determinada cosa, que puede ser que esté bien o esté mal pero es como una especie de capricho. La crítica puede ir en esa dirección, pero no sé que sentido tiene, eso... lo que entendí era como una crítica del hecho de coleccionar ante la ausencia de un criterio, eso me pareció entender.

P: Yo lo que rescataba era la actitud de ustedes...

G.B.: Perdonáme, debo estar mal de... estaba entendiendo otra cosa. Lo que quería saber era porqué no...

P: Yo lo que veo concretamente es que acá se está hablando de coleccionismo, pero en realidad de está hablando del arte del país, si se vende, no se vende, del museo, Glusberg, las paredes con las manchas de humedad y toda la historia. Entonces, lo que quería remarcar es que en los curadores, en los artistas, los galeristas y todo hay mucha más intención, mucha más fascinación por la pieza, por la obra, que con los coleccionistas, entonces, yo digo, se me

ocurrió, lo vi ahora, es esta charla. Me parece que falta un poco de eso...

P: De contexto

P: Por ejemplo, Gustavo tiene obras que a él no le gustan, obras que él no eligió porque le parecen lindas, no?

G.B.: Es verdad.

P: Y uno de lo que se cansa de ver son muestras, artistas, artículos, y gente que cura muestras desde su gusto personal, digamos, desde una óptica subjetiva, desde una defensa de lo subjetivo, que es un aburrimiento. Digamos que eso da un nivel de chatura, que a mí por lo menos me aburre bastante...

G.B.: Perdoná si no te había entendido, estoy...

P: Me parece que lo subjetivo es casi inevitable y está bien que sea así; a mí me gustaría. Aparte, como vos dijiste bien, estos coleccionistas compran obras y seguro que hay más coleccionistas privadas. Porque creo que estuvimos hablando bastante sobre todo el rol del estado, que todos sabemos lo deplorable que es Glusberg y compañía, y el M.N.B.A., y todos supimos, conocemos, lo vivimos; pero el hecho de que en estos últimos años haya aparecido más la figura del coleccionista, y cada vez que los artistas vemos uno decimos "genial", no? Aparece otro, y creo que eso es lo que necesitamos, porque por algo también, hay pocos, entonces, qué pasa con las galerías que no se conectan más con coleccionistas, o con gente que nosotros les llamamos coleccionistas pero que hasta ahora no lo son, pero por ahí se interesan por el arte, pero no saben muy bien qué arte comprar, o qué sale no tan caro como suponen? Creo que hay todo un aspecto que hace a la compra de arte contemporáneo que no está del todo profundizado y se podría manejar más para que existan más coleccionistas privados. Que es -creo- lo que los artistas también estamos necesitando.

P: Coincido con vos, pero me parece interesante subrayar una cosa, en cuanto al hecho de que existan más coleccionistas privados, etc. Y es que de alguna manera coleccionar es ejercer la posibilidad de una idea, recortar una idea, apropiarte de ella y arriesgar a través de esa idea una visión, una mirada de una época, o de una sensibilidad de un momento. Entonces, también creo que es muy importante también no esta cosa *marketiniana*, en el sentido de que miren, se puede comprar obra barata, con tarjeta de crédito, etc. Que haya muchos coleccionistas, etc. A mí lo que me parece importante en nuestra cultura (sobre todo) que hay una tendencia a negar y a olvidarnos y a cancelar periodos, etc. Que aparezcan buenas ideas con coleccionistas, digamos que si aparecen nuevos coleccionistas, nuevos criterios, digamos que sean criterios, digamos que de alguna manera -bueno- se puedan sostener, que podamos verlos, ver colgadas, ver ediciones, de una colección del '60, con algo del '70, es decir de alguna manera trabajar sobre lo que se va seleccionando y recortando. Creo que coleccionar es una mirada. Es la mirada del señor o la señora que está viendo algo quizás hipersecreto que nos quiere mostrar...

P: Yo no me refería a eso... aparte me parece que esa dicotomía entre *marquetinero* o no *marquetinero*, si se compra no tiene valor porque es *marquetinero*, o si no se compra tiene más valor, porque tiene más sentido... Obviamente que yo prefiero una mirada inteligente, una mirada que construye que quiere, como Marion decía... por supuesto, siempre la calidad es mejor que la chabacanería, y que una obra colgada en un *country cualquierista*, pero de alguna manera todo esto se tiene que ir formando, y el movimiento provocará miles de errores, pero necesitamos movimiento, también. Porque sino nos vamos como es esto de que yo digo "A" y no, yo estoy un poco a favor y digo "B", nos provocamos fuerzas contrarias y al final no terminamos haciendo nada, no me parece, por eso creo que lo mejor es que exista gente que se interesa por el arte y con todos los errores que puede haber, avance sobre el lenguaje artístico, el conocimiento del lenguaje artístico que es donde estamos laburando todos, no?

M.H.: Yo creo que en este mundo globalizado en el cada vez somos más, y hay más personas

que quieran ganarse la vida trabajando con arte, que probablemente antes también existían pero sabían que no llegaban a ningún lado y ni siquiera intentaban. Hay miles de otras posibilidades, pero, sin coleccionismo el artista no vive. Más allá de lo marquetinero existían siempre las colecciones de obras muy importante. Recién estuve en Brasil, en una muestra donde me encontré con mucha gente extranjera y con el hijo de uno de los grandes marchands Belgas, que trabaja con Magritte, y obras de varios millones de dólares., y el hijo está mostrando una muestra itinerante de artistas entre setecientos y cuatro o cinco mil la obra y quieren llegar mucho más masivamente a coleccionistas de objetos artísticos o de arte, que son validos desde el punto de vista, digamos, estético, en el sentido que uno quiere usar esa palabra. Y seguramente va a permitir que vivan muchos más artistas, y que muchas más personas tengan objetos en sus paredes, en sus mesas, o coleccionan floreros, cuadros, lo que sea, no sean de gran valor, pero que tengan un sentido estético, por lo que eso sea. Y en el mundo en que estamos viviendo, globalizado y post esto y post aquello, yo creo que todo esto es valido, pero que coleccionar, tienen que coleccionar, porque sino los artistas no van a vivir y el arte no va a vivir, la cultura del país no va a vivir.

P: Yo quería hacer un comentario, sobre el coleccionista no solo como comprador de obra, sino también como una persona que se puede acercar a los espacios, (yo tengo un espacio, dos salas), y la verdad es que no sé lo que hago, digamos, no tengo... no sé de historia, no sé mucho y me parece que me gustaría (hace tiempo que lo quería decir) invitar a los coleccionistas no solo a comprar, sino a dar ideas, quien sabe qué se puede hacer. También, cómo se puede subsistir, acercarse a los espacios, tirar algunas ideas, hablar con tal, no sé, hacer como ésas cosas... la verdad es que es muy difícil tener espacios, todos los espacios son difíciles. Yo no creo que uno se canse de ver arte en Buenos Aires. Ojalá me cansara y hubiera muchos más lugares, pero es como... bueno, eso quería decir, está bueno reunirse a charlar y conocer lo que piensan las personas.

P: Dos cortas, nada más. Una, que quería rescatar. Generalmente, en el caso de Duchamp, que volviendo a esa muestra de los Arenberg que vos hablabas que vos te das cuenta de que el delirio de los Arenberg era casi "border" como el de Duchamp, porque, hasta que se oficializaba esa producción, hasta que uno entraba a la institución museo, si no había alguien que respaldara ese delirio casi místico, no hubiera habido esa obra casi incoleccionable. Y otra, quería rescatar el proyecto de Fernando Farina en Rosario, que me parece que una universidad, artistas, buenas publicaciones, yo por cuestiones de tiempo no vi las muestras, pero me fui comprando los libros como el de Román Vitali, Graciela Sacco, Claudia del Río; empecé a hacerme como una colección de artistas brillantes que salieron de la universidad, de entre treinta y cinco y cuarenta años y hasta menores y bueno, hay momentos en que por ahí todas las partes se empiezan a integrar, no? Porque realmente hay mucho empeño, y mucha gente a la que le gusta el arte, y que necesita por ahí unirse, como vos decías, no? Por ahí es un poco ingenuo pero bueno, yo por ahí soy bastante hippie así que... bueno, quería decir esas dos cosas que me parecen dos momentos felices de la historia tanto local como internacional.

M.H.: Ahora lo estamos viendo del otro lado, es decir cincuenta años más allá, pero entre que Arenberg compró la primera obra y ésa entró en el museo pasaron cincuenta años.

G.B.: Por eso yo decía, como actitud, por eso señalé el tipo de colección que a mí me parece importante. Aparte, a mí la colección de los Vogel parece muy importante. Es una colección muy importante, pero nueva. Se puede entender o no, se puede entender donde, y si son empleados públicos norteamericanos o argentinos, lo que quiero decir es que no me parece que haga falta. Yo en este momento estoy armando (aparte de lo que es el Rojas, que quizás lo siga coleccionando toda la vida hasta tratar de tener todo lo que se produjo, de todo lo que se mostró, en ese tiempo en ese lugar), tengo dos obsesiones, una es tratar de generar una colección de lo que está pasando en Tucumán en este momento, y también, algo que cierra en mi cabeza y podía yo dar un montón de explicaciones del porqué, y me doy cuenta de que no es tampoco una inversión enorme lo que estoy haciendo, y la llevo adelante y la puedo llevar adelante bien. Es tratar de coleccionar lo que el gusto, el capricho, el sentimiento de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón están generando en Belleza y Felicidad, que me parece otra cosa importante, como un desprendimiento de eso y tratar de que cierre en mi cabeza lo que pasó en ese lugar. Acá yo lo estoy pensando a diez años o quince, es eso, pero sí, hoy, ahora. A

veces hay cosas que no entiendo (como decía Emiliano), puedo entender o no, pero hasta tener un problema estético, pero igualmente lo quiero tener.

P: Para Gustavo, aquí se habla de legitimación, hoy fue uno de los temas, y en realidad los informantes de tu colección han sido los propios artistas. O sea, quiénes legitimamos? Los propios artistas, de quiénes te informaste para armar tu colección?

G.B.: Solamente de artistas...

P: O sea, si se genera algo en Tucumán, es porque los propios artistas lo están generando y la figura importante, dentro de todo el contexto en el cual estamos, somos los que generamos, y están los que tienen la recepción abierta, como para saber encuadrarla, como para saber coleccionarlas, para saber definir las, para saber palpar lo que se está haciendo, pero, digamos que todo ese movimiento, yo hablo en relación a vos porque conozco cómo fuiste armando tu colección y fue a través de la amistad generacional con los artistas.

G.S: Otra cosa importante de Tucumán es que la estructura de su proyecto de discusión de sus artistas, no pasa por llevárselos afuera, sino traer gente de afuera que venga a verlos a ellos, y ese es una fórmula maravillosa, porque no solamente los están difundiendo afuera - sin pasar por Bs. As.- que es también una fórmula nueva.

P: Yo fui a dar una charla a Misiones, yo vengo encantada de lo que sucedió, con la gente joven, con lo que están moviendo ahí, y con nada de presupuesto, no tienen nada, entonces cuando se tiene una acción, que digamos, se capitaliza como historia de un contexto, es porque hay una energía que está funcionando a través de la necesidad de hacer de los artistas, entonces, bueno...

M.H.: Siempre fue así...

P: Los que saben capitalizarlo, maravilloso; los que entienden que eso es parte de su vida, como seres de este lugar, o del lugar donde viven es bárbaro, porque se nutren. En realidad pasa por ahí. También. Ojalá que haya muchos receptores.

G.S.: Es magia para lo que está pasando ahí, porque no hay nada, nada de recursos, 0 (cero) no tienen donde trabajar, Sandro Pereyra lo que ofrece es un trozo de su casa, que les da los artistas para trabajar. No tienen, ahora están empezando a conseguir alguna casa, pero no tienen, eso es maravilloso que estén haciendo todo lo que hacen, sin esperar que las cosas mejoren, sin esperar. Bueno, como lo hace cualquier otro artista que está en su producción sin tener dinero, o sea, porque está la necesidad de hacer.

(aplausos)

Fin