

## **Colecciones y exhibición en la época contemporánea** **La exposición *Algunos Artistas. Arte Argentino 1990-HOY***

***Jonathan Feldman***  
**CONICET, IIAC-UNTREF, IIEAC-UNA**  
**Argentina**

### **Presentación**

Hace ya algunas décadas que las exhibiciones se han convertido en el formato más extendido de circulación de arte. Al menos desde finales de la década del noventa, además, se ha sido testigo de una acelerada multiplicación de grandes exposiciones y bienales que no solamente amplían el espectro de producciones que se visibilizan sino que ayudan a la rápida consolidación de centros geográficos nuevos.

La mayor importancia de las muestras, sin embargo, es su capacidad de “construcción de significado artístico” (Acord 448). Esto quiere decir que producen lecturas de las obras que exponen y que, por otro lado, pueden participar de la formación de identidades y representaciones que se podrían pensar como epocales<sup>1</sup>.

El siguiente trabajo tiene por objetivo analizar la exhibición *Algunos Artistas. Arte Argentino 1990-HOY*, realizada en Espacio Fundación PROA durante 2013, con curaduría de Rafael Cippolini, Ana Gallardo y Cecilia Szalkowicz/Gastón Pérsico, a partir de dos ejes: su participación en la conformación de una imagen o representación del arte contemporáneo y del período abarcado, y el lugar de importancia adquirido por el coleccionismo en los últimos años.

Con respecto al primero de los ejes, se intentará dar cuenta de los distintos niveles de actuación del dispositivo expositivo (arquitectónico, del diseño de montaje, curatorial, institucional) sobre la generación de lecturas epocales. Para ello se analizarán aspectos retóricos del espacio y la exhibición, así como cuestiones ligadas con la formación de públicos.

En relación al segundo, y debido a que *Algunos Artistas. Arte argentino 1990-HOY* presentó a lo largo de cuatro salas tres colecciones de arte diferentes, se tratará de dar una visión panorámica respecto de las modificaciones en la forma de coleccionar y en el rol de los coleccionistas en la escena nacional a partir de la década del noventa.

## Una descripción analítica de la exposición

Se intentará aquí realizar una descripción del recorrido propuesto por la exposición analizada, a través de las cuatro salas que ocupó la muestra. Para comenzar resulta necesario señalar un aspecto común a todos los espacios de exhibición: las paredes de todas las salas estaban pintadas de blanco, y en ninguna de ellas se incluyeron fichas técnicas o textos de sala para acompañar la contemplación de las obras.

Esto que a simple vista pareciera un gesto desprovisto de intencionalidad no es tan inocente como aparenta. El despojo de elementos acompañantes a la obra y el color de un color “neutral” para las paredes funcionan como parte de la conformación del espacio de arte como un lugar sagrado y de ritual, al concentrar una mirada contemplativa en el objeto: “El diseño de las galerías de arte (...) buscó cada vez más aislar los objetos para la mirada concentrada del adepto estético”<sup>2</sup> (Duncan 48).

Por otro lado, no agregar textos ni fichas puede significar cierta libertad en el espectador, además de sugerir un enunciario que se piensa como capaz de realizar lecturas efectivas del recorrido, o asumir recorridos propios.

Cada una de las colecciones fue exhibida en un núcleo, conformando así los tres núcleos de la exposición. En las primeras dos salas se mostró la colección Bruzzone (con selección de Rafael Cippolini), en la tercera la Tedesco (trabajada por Ana Gallardo) y en la última, la de Ikonicoff (presentada por Cecilia Szalkowicz y Gastón Pérsico).

Antes de ingresar a la sala se observaba el anuncio de la exposición sobre la pared posterior al escritorio de recepción (en un plotter de corte autoadhesivo transparente, con letras negras), y en la pared de enfrente los créditos (el título en letras naranjas y el resto en letras negras, también sobre un plotter de corte autoadhesivo transparente).

No bien se entraba a la primera sala se encontraba un panel de yeso que dividía el ingreso en un pasillo de doble entrada, y que además albergaba –en la cara hacia afuera de la sala– el título de la exposición con la misma gráfica que se utilizó en el

catálogo (de realización anterior a la inauguración de la muestra) y, sobre el otro lado, *Sin Título* (2009), una fotografía color sobre papel de Carlos Herrera y *Lucky Cat (Gato de la suerte)* (2010), un objeto de telgopor pintado dispuesto sobre el suelo, creación de Sandro Pereira.

Luego del tabique artificial se veían, sobre la pared izquierda, un conjunto de retratos de artistas participantes realizados por varios de los otros participantes<sup>3</sup>, dispuestos muy cercanos unos a otros, creando una gran densidad de obra sobre la superficie destinada que asemejaba las disposiciones espaciales de los salones dedicados a arte en las casas de nobles o príncipes. Ocupaban casi la totalidad de la pared dejando descubierto solamente porciones y la parte más alta. Además, los nombres de los artistas se agregaron a través de plotters de corte transparentes con tipología color gris.

Aquí habría que pensar en cierto juego con el rol del coleccionismo, que antes de la apertura de los grandes museos públicos durante los siglos XVIII y XIX funcionaban de modo muy diferente al que lo hacen en la actualidad, al igual que la forma de exhibición, que también respondía a principios ligados a los modos de coleccionar<sup>4</sup>.

En el centro del espacio, en alineación con el panel de yeso, había dos exhibidores con forma de mesa de madera blanca y tapa vidriada muy angostos, uno al lado del otro, que contenían las obras de Emiliano Milyo *Gente y la actualidad* (2000) de grafito sobre papel, *Proyecto Venus* (2002-2005), los billetes impresos por Roberto Jacoby, y la serie de objetos conmemorativos *Plato Ramona* (2000), *Ramona 33-33* de (2003), *Ramona Estandarte* (2010) *2000-2010* (2010), de Leo Chiachio & Dany Gianonne.

Sobre la pared posterior (la más próxima al pasaje a la sala 2) se encontraban las obras *Silueta #76 (Retrato de Esteban Tedesco)* (2011) de Rosana Schoijett, *Sin Título* (2005-2013) de Ernesto Ballesteros<sup>5</sup>; y dos obras de Jorge Macchi llamadas *Sin Título* (2000). La primera era una fotografía color sobre papel, la segunda un lápiz color sobre papel y las últimas dos eran cajas de madera que contenían alambre y una libreta de papel.

La última pared acomodaba la obra de Grupo Mondongo, *Retrato de Gustavo Bruzzone* (2001), realizada con sacarina, adhesivos y pigmentos sobre madera, y un grupo de obras de Sebastián Gordín: *Resto del mundo I* (1999), *Resto del mundo II*

(1999) (dos acuarelas sobre papel enmarcadas), *Gordigol* (1991) –tres revistas El Gráfico intervenidas y enmarcadas–, *El pintor Gordín* (1992), una maqueta intervenida de 40x100x13, e *Instituto Oceanográfico Miguel Harte* (1994), un objeto compuesto por madera, instalación eléctrica, pintura en aerosol, acrílico, plexiglás y masilla epoxi, en un dispositivo exhibidor de vidrio transparente.

En general, se puede hablar de un diseño de sala sencillo, en tanto no presentaba elementos arquitectónicos excepto un panel de yeso que funcionaba como separador en la entrada, para crear una circulación a ambos lados, y el mobiliario procurado para contener algunas obras. El diseño permitía un flujo en cierto sentido (aunque nada en ningún punto del recorrido impide volver hacia las salas de atrás), con obras en general separadas (excepto la suerte de curaduría de retratos) y una sola obra sobre el piso.

Las obras estaban iluminadas por una fuente general proveniente del techo, sin puntualizar ninguna en particular, lo cual podría pensarse como un elemento igualador: ninguna obra importa más que la otra. También es interesante que en esta sala, a diferencia de la siguiente que continúa con el núcleo Bruzzone, había poca diversidad de lenguajes artísticos.

Al continuar, lo primero que se veía al ingresar a la segunda sala era un panel de yeso dispuesta en paralelo a una de las paredes principales para separar dos semi-espacios, que se volvían a unir unos metros antes de la mitad de la sala: un medio pasillo que luego se abría y un micro-espacio cuasi cúbico al que le faltaba el lado más cercano al extremo del panel de yeso (el próximo al medio de la sala). En este lugar, además, se encuentran las columnas que son el aparato medular del edificio en el cual se emplazó la exposición (ocho en total), que se dejaron con su color habitual y no se intentaron esconder con ningún recurso. Entre dos de esas columnas, las más centrales de la sala, estaba ubicado el único banco para que el público pudiese sentarse.

El ingreso por el semi-pasillo comenzaba con la famosa obra (que daba nombre al conjunto) *Los 60 no son los 90* (Rosana Fuertes, 1994), *Geometric Breakfast (Green)* (1997), un óleo sobre tela de 180x180cm de Fabián Burgos y *Sin Título* (1994), un acrílico sobre tela de Graciela Hasper, *Sin Título* (1999) de Magdalena Jitrik, y *Sin Título* (1987) de Claudia Fontes. Continuando sobre la misma pared, y agrupadas en pequeños conjuntos con espacios más o menos regulares entre cada uno de ellos, obras

de Fabio Kacero, Ernesto Ballesteros, Nicolás Guagnini, Pablo Siquier y Omar Schirilo (la única sobre bastidor), producidas entre 1988 y 1998. Entre todas estas obras había materialidades tan diversas como cajas decoradas con perlas y telas bordadas, pequeños volúmenes de color emplazados sobre la pared formando una figura, óleos, porcelana y acrílico, etc.

Del lado opuesto había una obra de Feliciano Centurión titulada *Soy una fruta madura en la naturaleza viva* (1996), que recitaba esa misma frase bordada en tela sobre una frazada sintética. Del lado exterior del panel de yeso (enfrentado a una de las paredes más largas) había un agrupamiento de 28 obras de Benito Laren, dispuestas sin dejar mucho espacio entre ellas, de modo similar al conjunto de retratos de artistas de la sala 1. Los trabajos expuestos eran de diversas materialidades, entre ellas cajas de galletitas intervenidas, acrílicos sobre vidrio, carteras de mujer, papel holográfico sobre papel y óleo sobre tela.

Acompañando este conjunto, pero sobre el piso, seis obras de Ariadna Pastorini: dos escultura de 1995 que llamó *Sin Título*, compuestas cada una por un perchero de piel sintética y lana acrílica, y cuatro de 1994 hechas de piel sintética tejida en forma de cuadro. Además, dos obras hechas con papeles coloreados sobre madera, de Daniel Joglar, *Tiras de tela* (2001) y *Two-Tone Squares* (2007). Hacia el final de esa misma pared se encontraban cinco pinturas sobre metal realizadas por Lux Lindner entre 1992 y 2000, dispuestas en una hilera vertical.

En la cara interior del panel de yeso, es decir, en uno de los lados del cubo abierto, se encontraban colgadas piezas de Jorge Gumier Maier (realizadas entre 1991 y 1993 y nombradas *Sin Título*, óleos sobre tela y acrílicos sobre tabla), *Yo tengo SIDA* (1990), una remera intervenida por la frase que le da nombre, de Roberto Jacoby, una fotografía de Alejandro Kuropatwa, *Jacoby y Kiwi Sainz* (1994). Sobre una vitrina vertical sin campana había un objeto de Jane Brodie, de alambre y otro de brea sobre la pared.

Sobre la pared adyacente se encontraba un conjunto de obras en su mayoría colgadas, con la excepción de la serie *Hombres Gordos* (1998) de Sandro Pereira, cuatro pequeñas figuras de masilla epoxi policromada dispuestas sobre un estante de madera pintado de blanco con una campana de vidrio. El resto, las que se encontraban sobre la

pared, incluían trabajos de Marcia Schwartz (*Morocho*, 1990), Tulio De Sagastizábal, Emiliano Miliyo (un díptico de óleo y acrílico sobre tela), Carlos Alberto Subosky, tres maderas pintadas de Alfredo Londaibere (1994-1997), un óleo sobre tela de Guadalupe Fernández (1997), unas acuarelas y grafito sobre papel de Ana Gallardo (2003), cuadros de Max Gómez Canle, Marcelo Alzetta, Andrés Compagnucci, Ziliante Musetti, Juan Calcarani (sobre cartón) y Nahuel Vecino. Por último, *María del Mar* (Diana Aisenberg, 1995) y *Sin Título* (1963), tinta china sobre papel de Alberto Greco.

Antes de pasar a la pared final (la tercera del cubo abierto, que lleva hacia la próxima sala y se enfrenta a la larga del semi-pasillo) se veía –en el centro del cubo abierto, apoyada sobre el piso– una estructura de madera pintada que contenía además dos vitrinas vidriadas con obras en su interior (dos objetos de Karina El Azem en una y cinco objetos chicos de papel maché creados por Luis “Búlgaro Freisztav en 1995 en la otra). Sobre los otros espacios de la estructura se observaban objetos y esculturas de Alicia Herrero (1995), Leo Battiselli (una cerámica esmaltada), Cristina Schiavi (*La Torta*, 1993), Sandro Pereira (2003) y Carlota Beltrame (1999), así como el delfín azul de poliuretano de Agustín Inchausti (1994), *El Altar* (1990) de madera revestida en plomo de Liliana Maresca y la gran *Merengada* (1997) de Martín Di Paola.

Al final de esta sala, en la pared más extensa, seis o siete grupos de obras con intervalos de pared vacía casi regulares entre ellos, que incluían trabajos de Pablo Suárez, Miguel Harte, Marcelo Pombo (entre ellos el muy conocido *Winco* de 1986 y el *Calefón* de 1996, óleos sobre tela de Fernanda Laguna (1995-1997), y un conjunto de obras de *Belleza y Felicidad* (el proyecto de Laguna y Cecilia Pavón) y una intervención a la galería homónima por parte de Marina De Caro (2007). Además se podían ver la serie de fotografías *Pop latino* de Marcos López, tres objetos de Inchausti de porcelana y masilla, y unos cuadros enmarcados de Sergio De Loof (2000-2002). Finalmente, dos obras de Sergio Avello en marcador y acuarela sobre papel.

En este caso, la sala también poseía un diseño sencillo, aunque la presencia del cubo abierto proveía cierto ritmo de circulación y de separación entre grupos de obras que la sala anterior no poseía. En este sentido, la generación de un espacio adicional semi-cerrado puede entenderse como una necesidad de señalamiento de ciertos

problemas, aunque en esta exhibición pareciera haberse tratado más de una cuestión de generación de espacio de pared adicional.

En este sentido, es interesante la presentación de obras que se alejan del lenguaje pictórico, que se deben mostrar con otros dispositivos o de otras formas (por ejemplo, objetos sobre exhibidores o esculturas sobre el piso para ser recorridas). Esto habla, por un lado, del tipo de producciones que se realizaban y, por otro lado, de la novedad de coleccionar, por ejemplo, instalaciones<sup>6</sup>.

Por otra parte, no dejan de llamar la atención dos aspectos; en primer término, la materialidad con la cual están producidas las obras: cartones, acrílicos, vidrio, alambres, telgopor, plexiglás. Todos elementos pobres que consolidaron lo que se dio luego en llamar la estética del Rojas, en la cual se reconocía “un énfasis muy marcado en la importancia de los procesos técnicos, en general manuales; un énfasis comprobable tanto en la esmerada materialidad de las obras como en la insistente descripción de los laboriosos procesos de construcción” (Katzenstein 2003 7).

En segundo lugar, lo que les valió a estas producciones el peyorativo término de “arte light”, acuñado por el crítico Jorge López Anaya: su aparente falta de compromiso con el contexto socio-político. En este sentido, tanto Katzenstein como Cippolini acuden al proyecto de Gumier Maier de enfrentar la estética neo-conceptualista dominante para explicar el tipo de estética del Rojas: no se trata de un arte desligado sino que a través de esa pobreza material y de su trivialidad producen tensiones con el establishment menemista (Cippolini 2003; Katzenstein 2003), y a la vez permiten escapar al riguroso intelectualismo del arte legitimado.

También se mostraron en esta sala obras del proyecto Belleza y Felicidad, de las artistas Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, como otro de los circuitos importantes de la década de los noventa, formado en un principio por artistas del Rojas y luego en relación a otras estéticas, nuevas.

En cuanto a disposición espacial, estas dos salas emulan ciertas disposiciones de la década, especialmente en la forma en la cual se combinaron agrupaciones concentradas de obras con porciones con mayor separación. La propia materialidad de las obras también actúa a este efecto, ya que en obras, como algunas de Pombo por ejemplo, las formas de colgado ya están incorporadas a las piezas.

Cuando se continuaba, se veía que la tercera sala tenía una forma irregular, con seis lados (más el abierto que provenía de la sala 2) de diferentes tamaños, que se cerraban en la parte posterior, la más angosta de todas las paredes. Cercana a una de las paredes laterales anteriores se encontraba el acceso a las escaleras para ascender a la última sala. Nuevamente hay que resaltar la presencia de un único banco para que el público descansa, casi al final de la sala.

Con respecto a la presencia de obras, ni bien se ingresaba se veía un trabajo de Adrián Villar Rojas titulado *Diario Íntimo 3D* (2007) en acrílico sobre una puerta. Sobre la pared inmediatamente adyacente se veía una disposición en cuadros de obras de Pablo Siquier y una serie de dibujos en tinta sobre tela de Jorge Macchi (1987-2001). También se podían observar *Los puntos sobre las íes* (Macchi, 2001), una obra de gran tamaño, otra obra grande de Siquier, la obra de hierro, resina de poliéster y aluminio de 250x160cm de Nicola Constantino (2001-2004), un hilado acrílico de De Caro y un óleo de Fabián Burgos (2010). En el espacio entre paredes opuestas, dos esculturas (*Mujer de vidrio* de Diego Bianchi, 2008, y *Monstruo*, el muñeco de arbustos de marihuana de Fernando Brizuela, 2011-2012), el objeto de placas de aglomerado enchapado de Luciana Lamothe y tres piezas de polifán tallado, pasta de papel, yeso, enduido, estuco y pintura látex de Elba Bairon (2008).

En la pared más angosta y posterior se hallaba la instalación de cuadros de lápiz sobre papel de Ernesto Ballesteros (2006-2010), y en la pared adyacente hacia el otro lado, obras en gran tamaño de Elisa Strada y Matías Duville, *Escenario exterior-Relación interna* (Pablo Accinelli, 2006), una jaula con papel picado y 16 hojas cuadradas con papel glasé. Enseguida se veían trabajos de Marcelo Grossmann, unas fotografías de Leopoldo Estol (2007), un óleo de Hasper y *El Pájaro autómatas* (2007) de Hernán Soriano, un esqueleto de ave y un motor eléctrico conformando un circuito sobre un soporte de madera.

A simple vista, en una mirada casi perimetral del espacio, la sala irregular permite que las obras de gran tamaño, que caracterizaron gran parte del arte que emergió en los primeros años dos mil, se puedan separar y entrecruzar con obras más pequeñas, objetos, esculturas e instalaciones. Además, la presencia de poco mobiliario admite una circulación a través de las obras en piso más fluida.

Se observa aquí también una diversidad de lenguajes artísticos y una clara igualación de las obras a través de una luz general no puntual. Las materialidades también acuden a elementos bajos, casi rudimentarios, y en muchos casos las obras presentadas participaron de acciones o instalaciones, el modo de presentación artística por excelencia durante esa década<sup>7</sup>.

El conjunto seleccionado es una muestra de dos de los circuitos que comenzaron a promover artistas jóvenes durante los primeros años dos mil: la galería Ruth Benzacar y el programa de arte joven de Graciela Hasper. De esta forma la exhibición pretende dar cuenta de las producciones de estos años, aunque pareciera dejar de lado expresiones colectivas provenientes de la crisis de finales de los noventa que culminó con los explosivos eventos de 2001. Este tipo de producciones, en general ligados a protestas sociales y movilizaciones populares, fueron especiales en tanto productos de una situación social extrema, y por lo tanto su estética parece excepcional dentro del desarrollo nacional. Sin embargo, haberlas excluido de lo que pretende ser un panorama de los últimos años es interesante, pues habla de un desinterés institucional (o de quienes seleccionaron las obras) de abarcarlas. Se podría pensar que si Fundación PROA se intenta consolidar como un espacio contemporáneo debe hacer este corte, dado que es a partir de la salida de las estéticas de la poscrisis (alrededor de 2004) cuando la producción artística argentina comienza a demostrar nuevamente rasgos contemporáneos más próximos a los estándares internacionales<sup>8</sup>, además de un acelerado crecimiento de los espacios de arte.

Finalmente, al subir al piso superior se encontraba la sala 4, cercana a la biblioteca y al acceso al bar y la terraza. Una sala cúbica con un panel de yeso que separaba una parte más espaciosa de una más comprimida, al final de la sala, que contenía una instalación de Juliana Iriart llamada *Ambar* (2006), compuesta por un farol de luz intermitentemente blanca y roja sobre un piso cubierto por azúcar, repollo colorado, grasa, carbón, aceite para auto y con un espejo a una corta distancia, iluminada de costado por una fuente amarilla. En la parte más amplia, desplegadas sobre tres paredes amplias y el espacio de pared brindado por el panel agregado, además del suelo, se observaban trabajos de diversos lenguajes y materiales.

Sobre la pared de entrada (estructural, del color del edificio, no blanca como el resto), una serie de posters de Estol enfrentados a uno de los dos bancos de descanso de la sala (el otro estaba apoyado sobre la misma pared que los posters). En la pared adyacente hacia la derecha (entrando a la sala) estaba la serie *Polara* (2006) de Lucio Dorr, unas placas de acrílico transparentes y negras, un collage de témpera y acrílico sobre tela hecho por Javier Barilaro (2006), otro collage pero de papel y pintura de Valentina Lienur (2007), los dos objetos en madera de Mariela Scafati, un trabajo en acrílico sobre tela de Deborah Pruden (2007), las reglas unidas de Joglar y dos objetos colgantes, uno de Fernanda Laguna (2010) en papel y alambre y otro de Diego Bianchi, un balde pintado (2006). Además, en un estante que sobresalía de la pared, la serie de fichas de Luciana Lamothe en exposición.

Entre esta pared y la del panel de yeso había dos exhibidores bajos con cobertura de vidrio que contenían una serie de siete libros apilados de Marcelo Galindo y la pulsera de plata de Gastón Pérsico (2006). Sobre el panel se veían trabajos de Luciana Lamothe (*Sin Título*, 2004), Diego Bianchi, Eduardo Navarro, Fernanda Laguna (una bolsa de plástico inflada e intervenida, atada por un cordón).

La última pared, hacia la izquierda del ingreso a la sala, contenía en su gran mayoría fotografías, dibujos y pinturas sobre papel u óleo, enmarcados y colgados, de varios artistas, todas producidas entre 2004 y 2012: Diego De Anduriz, Juan Sebastián Bruno, Eduardo Alcón Quintanilha, Guillermo Ueno, Miguel Mitlag, Cecilia Szalkowicz, María Guerriri, Martín Legón, Silvia Gurfein, Juan Tessi, Máximo Pedraza y Vicente Grondona. Por último, sobre una base con campana vidriada, se encontraba la obra (*fuerza y elegancia*) (2007), de Rosa Chanco, compuesta por dos copas de champagne, bombones y un libro sobre una chapa.

Este espacio también poseía una arquitectura simple, con pocos agregados de muebles y una separación de yeso que permitió la exhibición de una instalación que requería oscuridad. En este sentido, es interesante destacar que en la actualidad es frecuente –debido a la gran multiplicidad, la hibridación en los lenguajes artísticos y el funcionamiento de algunas obras– la necesidad de crear estas divisiones. La convivencia de obras de diferentes materialidades implica una adecuación de los dispositivos de exhibición para cubrir todas las posibilidades productivas. Así, a medida que se

modifican los modos de producir arte, cambian también las formas de exhibirlo. Esto es especialmente cierto para los casos de acciones, obras efímeras, arte procesual e incluso instalaciones.

La iluminación es igual que en el resto de las salas, general sin puntualizar sobre ninguna obra, lo cual nuevamente pareciera hablar de una igualdad entre las piezas expuestas. El espectador debería poder analizarlas desde una perspectiva de convivencia, más que de enfrentamiento.

Otro elemento de particular interés en esta sala es la presencia de diversos documentos como los del trabajo de Rosa Chanco, que proporciona una primera lectura de ciertas tendencias en el arte más contemporáneo: la utilización del archivo como forma de acceso a las obras, o como obra en sí misma<sup>9</sup>.

En un análisis más amplio, es decir, de la exposición en su totalidad, hay varios aspectos a destacar. En primer lugar se dirigió ya la atención sobre el color de las paredes y la aparente neutralidad producida por el vaciamiento textual y la igualdad de la iluminación como una estrategia de sacralización del espacio expositivo. En este sentido podría pensarse en una curaduría purista, en tanto fortalece la autonomía artística al despojar las producciones de todo paratexto o señalamiento, aunque la producción editorial acompañante la vuelva más contextual.

Ahora bien, otro aspecto que resulta de esta misma característica retórica es el tipo de enunciación que propone la institución, y algunas modalidades curatoriales: un enunciador conocedor que, aunque con poca voz de autoridad dentro de la sala, ofrece un catálogo accesible durante la propia visita (en la biblioteca). Un enunciatario capaz de resolver un recorrido sin necesidad de guía, pero con posible curiosidad por conocer el discurso curatorial implícito en la sala.

No pareciera haber una intencionalidad abiertamente pedagógica, al menos no derivada de estos aspectos retóricos. Es más, el título mismo de la exposición (en clara alusión a otra exhibición, realizada por Jorge Gumier Maier en 1992 bajo el título “Algunos artistas del Rojas”) propone que se trata de un recorte, tal vez entre otros.

A esto se debería agregar una complejidad más: como institución, Fundación PROA posee un objetivo educativo, como se demuestra no solo en su departamento homónimo sino en las actividades que se organizan en torno a las muestras organizadas.

Sin embargo, este tipo de formato, usual en sus exposiciones, permite que el público elija el modo en el cual desea recorrer, de modo de cubrir necesidades de audiencias más generales y más específicas.

Con respecto al primer eje del trabajo, se considera que las exposiciones están “organizadas en base de asunciones respecto de las intenciones de los productores de los objetos, las habilidades y calificaciones culturales de la audiencia, las pretensiones de autoridad hechas por la exhibición, y los juicios del mérito o autenticidad de los objetos o montajes exhibidos”<sup>10</sup> (Karp 12).

Bajo esta perspectiva, las posibilidades de producción de sentido dadas por la exhibición<sup>11</sup> a través de la selección de obras, disposición espacial, producción paratextual y editorial, elementos paracuratoriales como visitas guiadas, etc., también sirven para constituir representaciones del arte que están mostrando.

Si se considera esta exposición como un recorte de artistas y obras contemporáneas (como se plantea desde su título, presentación institucional y catálogo), se la puede pensar en relación a una “cierta apuesta a las manifestaciones contemporáneas como garantía del capital simbólico puesto en juego en los museos” (Usubiaga 67) que se dieron a lo largo de los últimos 15 ó 20 años en Argentina.

Así, una propuesta de trabajo a desarrollar en el futuro sería intentar encontrar si existen características comunes en los dispositivos curatoriales que funcionen de modo epocal, es decir, que los señale como “contemporáneos”. Parecieran existir factores que apuntan en aquella dirección.

Para empezar, la contemporaneidad de los años de producción de las obras sería un indicador, que aquí fallaría (o llevaría a hablar al menos de modalidades mixtas). La coexistencia de varios modos de producción y funcionamiento sería el segundo, muy presente en el caso tratado. Tal vez un tercero sería la enunciación de contemporaneidad de los trabajos expuestos.

Finalmente, la cuestión del coleccionismo, con la cual se trabajará a continuación, podría ser el cuarto indicador, en dos sentidos: primero, la cada vez mayor infrecuencia de colección permanente en los espacios de arte<sup>12</sup> (algo que se tratará en mayor detalle en trabajos próximos), y segundo, la impronta de los coleccionistas privados como agentes de circulación artística.

## El problema del coleccionismo

En este apartado se atenderá a una cuestión que se presenta como central en la contemporaneidad, y que atraviesa todo el período abarcado por la exposición: el coleccionismo.

A diferencia de la mayoría de las instituciones artísticas públicas (como observa de forma muy acertada Jimena Ferreiro Pella<sup>13</sup>), Fundación PROA es un espacio de arte que no se fundó a partir de colecciones, y que no acostumbra exhibir colecciones como tales.

El caso es, sin embargo, que *Algunos artistas. Arte argentino 1990-HOY* se produjo a partir de tres colecciones importantes y que son ellas las que permiten a los curadores hablar acerca de las tendencias y las producciones en las décadas elegidas. Sucede que en estos tres casos, los de Gustavo Bruzzone, Esteban Tedesco y Alejandro Ikonicoff, son colecciones que se conforman “volcándose, tal vez de manera inédita, al arte joven y emergente” (Pineau 609).

Esto significa, como señala Rafael Cippolini en el catálogo de la exposición (2013), que empiezan a comprar arte “no vendible”, una situación explicable en gran medida por las relaciones personales y de amistad que se trazaron entre artistas, coleccionistas<sup>14</sup> y (al menos en el caso de proyectos como el de Jorge Gumier Maier en el Centro Cultural Rojas o el de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón en Belleza y Felicidad) espacios de exhibición, y que pone al coleccionista en el centro de la escena artística.

Al garantizar no solamente la adquisición de ciertas obras sino su circulación<sup>15</sup>, se hizo evidente que los coleccionistas poseen un rol de suma importancia en la formación de tendencias y en la conformación de valor simbólico y mercantil en el campo artístico. Si bien esto último no se analizará en el presente trabajo en detalle, se quisiera comentar que la formación de una colección (y más aún, su exhibición pública) permiten el acercamiento del público a ciertas obras y artistas, cuya selección dentro de la multiplicidad de producciones, ayudan a proveer legitimidad y, por tanto, valor<sup>16</sup>.

El caso analizado, entonces, permite hablar no solamente de las obras y de los artistas sino también de una red de relaciones e intercambios entre el sector privado y ciertos espacios del público<sup>17</sup>. Si se observa con detenimiento, no se trata solamente de establecer estos vínculos a nivel discursivo o como un relevamiento histórico de las relaciones entre diferentes actores del campo artístico, sino que esta red está indicada en ciertos aspectos espaciales de la exhibición, como la co-presencia de imágenes fotográficas de los coleccionistas y algunos de los artistas que exponen, así como sus obras<sup>18</sup>.

La división en tres espacios favorece, además de la separación de las tres colecciones, la creación de “mapas” del campo artístico contemporáneo, y delimita ciertos circuitos que se forman alrededor de estos coleccionistas, que en ocasiones actúan también como mecenas.

Por otra parte, el mismo aspecto retórico que permite esta lectura facilita otra, relacionada con una presentación casi teleológica de las colecciones. Si bien es cierto que las obras (y las colecciones) no siguen un estricto orden cronológico, se intentó dar cuenta de los movimientos estéticos que se sucedieron de los noventa a los dos mil y la actualidad bajo una cierta lógica de progresión: en algunos casos se trabajó sobre producciones más antiguas y más contemporáneas del mismo artista para dar cuenta de un cierto “desarrollo”.

Además, el hecho de presentar las colecciones en sucesión (en lugar de, por ejemplo, en diálogo) sugiere una influencia del modo de coleccionismo de Bruzzone en los dos restantes. En este aspecto el catálogo es claro al citar a Ikonicoff: “[Tengo] un modelo a seguir: Bruzzone como coleccionista es adonde me gustaría llegar” (como se cita en Cippolini 16).

De cualquier modo, no se está ante un caso como el de la colección permanente del MoMA, donde se presentan las obras como parte de una sucesión inexorablemente tendiente al expresionismo abstracto. No parece haber aquí una apuesta por una dialéctica de superación ni de tendencia irreversible. Este aspecto es, para autores como Terry Smith y Alexander Alberro, un síntoma de la contemporaneidad: la co-existencia de diferentes modos de producción y de temporalidades sin una estética dominante (2011; 2012).



En este mismo sentido se podrían pensar estas tres colecciones y la importancia que adquiere el coleccionismo como práctica también: permiten crear miradas diferentes a los mismos fenómenos, rastrear movimientos y tendencias, comparar las imágenes o recortes que se tiene de ciertos momentos. En otras palabras, abonan a la formación de representaciones del arte y de sus épocas<sup>19</sup>.

© **Jonathan Feldman**

## NOTAS

1 Bruce Ferguson describe las exposiciones como sistemas estratégicos de representación (128) y Mary Anne Staniszewski comenta respecto del rol de los museos en la constitución de imágenes de época. La propuesta de conformaciones epocales es la base del proyecto de tesis de Maestría de Feldman, actualmente en producción.

2 “Art gallery design (...) increasingly sought to isolate objects for the concentrated gaze of the aesthetic adept...” (Duncan 48). Traducción del autor del artículo.

3 Los retratos fueron realizados por Gabriela Bejerman, Flavia Da Rin, Sergio De Loof, Marula Di Como, Julio Grinblatt, Alberto Goldenstein, Guillermo Iuso, Marcos López, Rosana Schoijett, Gian Paolo Minelli y Jorge Miño. Las personas retratadas fueron en muchos casos retratistas también.

4 No se desea entrar en detalle, pero por mencionar uno de los cambios más profundos, antiguamente estas colecciones reales o nobles eran inaccesibles públicamente (excepto por invitación) y se presentaban como logros, conquistas o símbolos de estatus y poder.

5 Frente a la cual se encontraba el único banco de descanso en la sala.

6 Este tema se tratará con mayor detalle en el apartado siguiente.

7 Ver Katzenstein, Inés (2012 33-38)

8 Esto, parte de las hipótesis de la Tesis próxima a presentar, fue señalado de manera un poco diferente por Andrea Giunta en *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (2009), Buenos Aires: Siglo XXI.

9 Valeria González (2012) relaciona esta característica con un interés por abarcar el pasado y sus prácticas artísticas y así intervenir en la contemporaneidad.

10 “organized on the basis of assumptions about the intentions of the objects’ producers, the cultural skills and qualifications of the audience, the claims of authoritativeness made by the exhibition, and judgments of the merit or authenticity of the objects or settings exhibited” (Karp 12). Traducción del autor del artículo.

11 Para una perspectiva respecto a esta cuestión consultar la noción de relatos curatoriales trabajada por la Dra. Diana Wechsler. Ver, por ejemplo, WECHSLER, Diana (4-10)

12 Aquí quisiera recalcar la utilización del término “espacio” justamente para diferenciarlo de “museo”, que implica según las definiciones históricas la formación de colección.

13 Ver Ferreiro Pella, Jimena (2013).

14 En un encuentro del Audio arteBA 2009, Gustavo Bruzzone afirmó: “[soy un] coleccionista, yo diría, artesanal –como somos la gran mayoría de los coleccionistas en la Argentina, o esa camada que apareció en los años 90” y “mencionar que los apoyos de los coleccionistas son centrales (...). Porque si solamente se limitan a eso [invertir en arte] y no apoyan a un artista o a los grupos de los cuales forman parte estos artistas, el arte no se va a seguir desarrollando”. (citado en Giunta, Andrea [et al] 2010).

15 En muchos casos se presentaron las propias colecciones, como en la exposición que organizó Bruzzone en el Centro Cultural Rojas en 1999 o la producida por Tedesco en el mismo espacio en 2009.

16 Ver Fleck, Robert (2014). Graw, Isabelle (2013) y Moulin, Raymonde (2012).

17 Aquí se está refiriendo especialmente, aunque no con exclusividad, a la gestión de Gumier Maier en la Galería del Centro Cultural Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires.

18 Especial interés posee la relación entre coleccionista y obra por su carácter, si se quiere, cuasi metonímico: cada pieza funciona como una extensión ya no de su productor, sino de quien la adquirió.

19 “La década de los noventa está representada por la colección de Gustavo Bruzzone (...). Los años dos mil se inician con trabajos [que] (...) fueron reunidas (...) en acuerdo con el coleccionista Esteban Tedesco. (...) El HOY está presentado en la selección realizada (...) en la colección de Alejandro Ikonicoff”, anuncia Adriana Rosenberg, presidente de Fundación PROA, en el catálogo de la exhibición.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACORD, Sophia. “Beyond the head. The practical work of curating contemporary art”, *Qualitative Sociology*. 33 (2010): 447-467.

BRUZZONE, Gustavo. “Los ’90: el libro, la imagen”, *Ramona*. 11 (2001): 4-6.

CIPPOLINI, Rafael [et al]. *Algunos Artistas. Arte argentino 1990-HOY*. Buenos Aires: PROA, 2013.

CIPPOLINI, Rafael. “La verdad es que somos cualquier cosa”, en AA.VV. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2013, 55-62.

CIPPOLINI, Rafael. “Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. Dialéctica 80/90”. *Ramona*. 7 (2000): 6-7.

- CIPPOLINI, Rafael. “Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino”. *Ramona*. 6 (2000): 24-25.
- DUNCAN, Carol *Civilizing rituals, inside the public art museum*. Londres-Nueva York: Routledge, 2001.
- DUNCAN, Carol. “The Art Museum as Ritual”, en D. Preziosi, *The Art of Art History*. Oxford: Oxford University Press, 1998, 473-485.
- FERGUSON, Bruce. “Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense”, en
- GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce, NAIRNE, Sandy (Eds.), *Thinking about exhibitions*. Londres y Nueva York: Routledge, (2005[1996]), 175-190.
- FERREIRO PELLA, Jimena. *Una muestra en tres actos*. Artículo presentado en seminario “Relatos Curatoriales III”. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2013.
- FLECK, Robert. *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2014.
- GIUNTA, Andrea. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- GIUNTA, Andrea [et al]. *Museos y coleccionismos ante el desafío del Bicentenario*. Buenos Aires: Fundación arteBA), 2010.
- GONZÁLEZ, Valeria. “Arte contemporáneo e historia argentina”, en AA.VV. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2012, 25-27.
- GRAW, Isabelle. *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013.
- KARP, Ivan. “Culture and representation”, en KARP, I & LAVINE, S (Eds.), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Washington & London: Smithsonian Institution Press, 1991, 11-24.
- KATZENSTEIN, Inés. “Trash: una sensibilidad de la pobreza y la sobreinformación”, en AA.VV. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2012, pp.33-38.
- KATZENSTEIN, Inés. “Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90”. *Ramona*. 37 (2003): 4-15.



- MOULIN, Raymonde. *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca editora, 2012.
- PINEAU, Natalia. “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística”, en M. I. Baldassarre, y S. Dolinko, (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: EDUNTREF-Archivos CAIA, volumen II, 2012, 607-635.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2001.
- USUBIAGA, Viviana. “Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en la Argentina”, en AA.VV. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2012, 63-69.
- WECHSLER, Diana. “Estudios curatoriales, un área de investigación”. *Estudios curatoriales*. 1 (2012): 4-10.
-