

Las obras de Bruzzone vuelven a su lugar de origen a través de una retrospectiva de su colección.

Lemus Francisco.

Cita:

Lemus Francisco (2013). *Las obras de Bruzzone vuelven a su lugar de origen a través de una retrospectiva de su colección. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/856>

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 53

Título de la Mesa Temática: “Colecciones, coleccionistas y museos en la conformación de campos disciplinares en la Argentina”

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Talía Bermejo; Alejandra Pupio; Elida Blasco

**COLECCIONISMO Y VISIBILIDAD, EL MOMENTO DE LAS
EXPOSICIONES. RELECTURAS DE ALGUNAS OBRAS COLECCIÓN
BRUZZONE...EN LA GALERÍA DEL ROJAS (1991-2000)**

Lemus Francisco

UNLP-UNTREF

franlemus09@gmail.com

Introducción

A principios de 1999, tres años después de la salida de Jorge Gumier Maier¹ como curador de la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas, su nuevo encargado, el artista Alfredo Londaibere, convocó al coleccionista Gustavo Bruzzone a exhibir parte de su patrimonio. Como resultado, en el mes de septiembre inauguró la exposición titulada *Algunas obras colección Bruzzone. Un recorte del arte de los 90*.

Bruzzone, es el mayor coleccionista de la producción artística realizada por el emblemático grupo del Rojas (entiéndase por éste a los artistas que expusieron entre 1989 y 1997 en la Galería), como así también de otros artistas de gran influencia para el período y, en menor medida, de jóvenes cuyas trayectorias forman parte del arte contemporáneo de la última década. Para entender los intereses y propósitos del coleccionista en adquirir obras de los artistas de su generación, es necesario comprender al grupo como una cartografía afectiva gestada bajo la figura de dos artistas, el ya nombrado Gumier Maier y el consagrado, Pablo Suárez. Es en este grupo de artistas en el cual Bruzzone poco a poco se incorporó como amigo y, a partir de sus relatos, decidió adquirir y resguardar no solo los objetos sino documentar todo lo sucedido en la órbita del centro cultural. Resulta interesante este accionar, si se advierte que la mayoría de las obras del coleccionista fueron rescatadas, obsequiadas y compradas por un valor muy bajo que posibilitó el crecimiento de estos productores plásticos. De este modo, al analizar la muestra *Algunas obras...* es posible dilucidar dos aspectos potenciales para el conocimiento de su figura como agente cultural. Primero, la sincronía establecida entre el accionar micropolítico del curador de la Galería y los artistas expositores, y cómo Bruzzone acompañó activamente este proceso al delinear su acervo y archivo audiovisual. Segundo, la plataforma de despegue que significó para el coleccionista la exposición en relación a otras instancias y operaciones que poco a poco constituyeron su legitimidad en el campo artístico. En este sentido, el presente trabajo estará focalizado en establecer algunas de las particularidades del acervo desde su momento más primigenio hasta su consolidación, con el fin de esclarecer aquellas ideas que adquieren un

¹Gumier Maier, fue el encargado de la galería del Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires (UBA) entre los años 1989 y 1996. Dentro de este panorama el artista y periodista de revistas como *El Porteño* y ex militante del GAG (Grupo de Acción Gay) constituyó una figura enigmática, provocadora e incluso muchas veces tildada de “apolítica”. A la hora de rever lo sucedido en el campo artístico durante esos años, es necesario indagar acerca de su programación expositiva-de aparente gusto individual- que fomentó artistas emergentes y proclives al desarrollo de poéticas intimistas, formalistas o excesivamente estetizantes. Véase: Gumier Maier, Jorge, (1997), “El Tao del Arte”, *El Tao del arte* (cat. exp.), Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, s/p, pp.1-47.

valor diferencial al visualizarse de manera pública en una exhibición. Luego, se analizará el relato curatorial planteado en relación a otras actividades de Bruzzone durante el periodo temporal delimitado, para así poder señalar aquellos canales de legitimación y prestigio utilizados por el coleccionista en la conformación de su figura.

Una mirada rápida a la colección, tesoros en sala...

En 1991, el fiscal Bruzzone adquirió, en la galería de Jacques Martínez y por consejo de un amigo del mundo de la justicia, una tinta informalista sin título del artista Alberto Greco realizada en 1966. Fue por medio de esa compra que el coleccionista comenzó a interesarse por los artistas locales. Luego de esa adquisición, siguieron cuatro obras más firmadas por Sarah Grilo, Remo Bianchedi, Eugenio Cuttica y el salvadoreño, Fernando Llor. Sin embargo, es a partir de la compra del Greco que Bruzzone comenzó a sentir una inquietud profunda por la historia del arte argentino y los movimientos artísticos que la conforman. Es decir, que este primer acercamiento al mundo del arte significó el comienzo de un deseo que se manifestaría constantemente a lo largo de su trayectoria como coleccionista: adquirir y resguardar aquellas piezas que darían cuenta de la producción plástica del grupo del Rojas. El motivo de este giro en la adquisición de obras tuvo como disparador un ascenso en su carrera de fiscal y ante esto, una extensa cantidad de tiempo libre por delante, lo cual le permitió tomar clases particulares de pintura con Nora Dobarro a principios de 1994. Fue en ese taller que tomó contacto con Pablo Suárez y su fascinante relato acerca de la plástica argentina,² en palabras de Bruzzone:

Lo que me ocurrió por aquel tiempo fue oír a Suárez hablar, diría ininterrumpidamente de todo lo acontecido en la Argentina y en el mundo de las artes plásticas en los últimos treinta años y antes también... Pero cada vez que indagaba por tal o cual obra, quien se la había quedado; cada vez que quería conocer de qué manera se había dejado registro de tal o cual evento; como se lo había documentado, la respuesta era

²Pablo Suárez, artista paradigmático de los años sesenta comenzó su carrera en la galería Lirolay en 1961. Luego, en 1965 participó de *La Menesunda*, instalación ideada por Marta Minujín y Rubén Santantonín en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. En 1967, expuso en las *Experiencias Visuales 67* del mismo Instituto, ya para ese entonces su obra abandonó sus sentidos más caricaturescos y adquirió nuevas connotaciones políticas en línea a los conceptualismos de la época. Un año más tarde, participó de *Tucumán Arde* junto a Roberto Jacoby, Raúl Escari, Juan Pablo Renzi, entre otros, etc. Entre los años ochenta y noventa realizó una serie de pinturas realistas de escenas cotidianas y finalmente eligió continuar con las parodias y las citas de factura realista. Dentro de esta temática desarrolló una serie objetos, esculturas e instalaciones de una fuerte narrativa literal acerca del hombre. Resulta interesante, a expensas de su consagración como artista, en los años noventa Suárez se vinculó fuertemente a la órbita del Rojas. Por un lado conoció a Gumier Maier en los primeros años de democracia a través de los artistas Gustavo Marrone y Marcia Schwartz, pero también tuvo una fuerte amistad con Miguel Harte y Beto De Volder, quienes serían sus asistentes por varios años, mientras que Cristina Schiavi, Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere asistieron de manera esporádica a una clínica que dictó el artista junto a Kenneth Kemble y Luis Wells en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA) entre 1986 y 1987. Sumado a esto, entre 1989 y 2001, realizó una serie de exposiciones colectivas junto a Harte y Pombo en el Rojas, el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), la Fundación Banco Patricios y la galería Ruth Benzácar.

invariable: *no quedo nada, nadie registró nada...* De ahí nació una obsesión producto de la omnipotencia: hay que preservar lo que esté ocurriendo en éste momento. Hay que guardar obras que se pueden perder y registrar de alguna manera lo que pasa. Esa se convirtió en mi obsesión omnipotente (...) en ese momento comenzó lo de la filmación a toda hora y en todo lugar y el querer poseer obra de los artistas que iba conociendo día a día (Bruzzone, 1999:1).

De esta manera, gracias al consejo del asistente de Suárez, el artista Beto De Volder, el coleccionista decidió comprar obras de sus contemporáneos. Rápidamente, ya a fines de 1994 por recomendaciones de los artistas había obtenido por valores muy bajos, en comparación a la compra de artistas históricos y consagrados en el mercado, la pintura *Ojo de Dios* (1994) de De Volder, luego la pequeña caja *El infierno de Dante* (1993) de Sebastián Gordín, una fómica sin título de 1990 de Miguel Harte y el collage *Vitreaux de San Francisco Solano* (1991) de Marcelo Pombo. Sumado a esta iniciativa, adquirió una de las primeras cámaras de video Hi 8, con la cual inició por casi diez años un registro de conversaciones de taller, montajes, *vernissages*, conferencias, debates, testimonios, etc. Tiempo después, en mayo de 1995, concurrió al curso El Tao del Arte que dictó Gumier Maier en el Rojas, este primer acercamiento a las ideas estéticas del curador en relación a los artistas de su programación fue el mejor complemento para aquellas ideas de Suárez, que poco a poco generaron en Bruzzone una visión particular acerca del mundo del arte.

En este sentido, Jean Baudrillard ([1968] 2003) propone pensar el coleccionismo y sus “series” de obras, como un mecanismo de dominación del tiempo y “recolocación” en el espacio de esos objetos. El caso Bruzzone, puede ser comprendido como un modo de recolocación, ya que su colección y registro estableció un primer recorte sobre la historia, circunscripto al devenir artístico de un conjunto de artistas particulares. El deseo constante y motivador que aún moviliza al coleccionista a tratar de encontrar y hacer propio el elemento faltante para completar su serie, hace de esta tarea una búsqueda interminable ¿Cómo puede ser representado ese deseo materializado en un acopio tan selectivo y direccionado como el de Bruzzone? En sus propias palabras: “El guión de mi colección lo inventé yo, lo armé yo en mi cabeza. Mi colección tiene eje en el período del Rojas (...), y en los efectos que están en mi subjetividad; en lo que pasó en ese período allí y otras cosas que el Rojas provocó en la escena artística de la Argentina” (Giunta, 2009:107). Esta actitud tuvo como punto de partida una cuestión obvia que pronto prendió en Bruzzone y su fuerte capacidad de historiar, el Rojas fue un espacio expositivo conducido por un curador, que con sus parámetros estéticos, tuvo el interés puesto en dar lugar a “lo nuevo” y “marginal” del escenario artístico porteño. En base a esto, es posible comprender porque gran parte de

las obras que forman parte de la selección del coleccionista han sido expuestas en muestras de gran significancia para el grupo del Rojas. Cabe aclarar que “la historia de las exposiciones” del grupo llegó a Bruzzone a través de las anécdotas recordadas al interior de la cartografía afectiva trazada, ya que el coleccionista tomó contacto con estos artistas casi una década después de su iniciación en el mundo del arte. Esto se evidencia con las compras de *Winco* (1986) de Marcelo Pombo, las pinturas pop *Empanada Criolla* (1988) e *Idische Mame* (1988) de Miguel Harte, expuestas entre 1987 y 1988 en el Espacio Joven del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actual Centro Cultural Recoleta) y dos óleos de Sebastián Gordín de 1989, uno sin título y otro llamado *Vocación*, expuestos ese mismo año en la Galería.

De esta manera, antes de arribar a la curaduría del caso en cuestión, es necesario indagar sobre dos exposiciones que incentivaron varias de las adquisiciones, *El Rojas presenta: Algunos Artistas* (1992) y *Uno sobre otro* (1994). Más allá de las compras puntuales, la elección establecida tiene su fundamento en la discursividad crítica del coleccionista acerca del período y el lugar central que ocupan los artistas participantes en el acervo. *Algunos artistas... tuvo lugar en el Centro Cultural Recoleta (CCR) en agosto de 1992 y contó con la curaduría de Gumier Maier y Magdalena Jitrik. Según Valeria González, en esta ocasión el grupo del Rojas fue presentando como una "marca de identidad y una política estética precisa" (González, 2003:34). El catálogo incluyó un texto de Fabián Lebenglik y obras de Feliciano Centurión, Martín Di Girolamo, Sebastián Gordín, Jorge Gumier Maier, Miguel Harte, Magdalena Jitrik, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Nuna Magiante, Enrique Mármora, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Elisabeth Sánchez, Omar Schiliro y Sergio Vila.³ De las obras expuestas, Bruzzone posee una pintura de ESP (Esteban Pagés), llamada *Dos mesas invertidas* (1992), perteneciente a un tríptico. El motivo del rebautismo de la obra se debió a un pequeño revuelo con Gumier Maier en las bambalinas de la exposición, ante los desacuerdos entre el curador y el artista por motivo de la exclusión de uno de los cuadros, Pagés junto a Miliyo (en un acto de lealtad) decidieron no participar. Si bien estos dos pueden ser localizados en las piezas gráficas y en el catálogo, no formaron parte del primer relato que circunscribió al grupo. La ausencia posterior de estos últimos en dos episodios significativos para el grupo de artistas del Rojas, el libro recopilatorio publicado por Eudeba, *5 años en el Rojas* (1994) y la muestra *El Tao del Arte* (1997), tiene su origen en esta disputa. Sin embargo, estos artistas están presentes en la colección, de modo que los alejamientos al “modelo curatorial doméstico” de Gumier Maier son frecuentes y como toda*

³Para un mayor abordaje de la exposición, véase: Véase: Lebenglik, Fabián, (1992), “En tiempos veloces las apuestas se deben medir en períodos breves”, *El Rojas presenta: Algunos Artistas* (cat. exp.), Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, s/p; Iglesias Brickles, Eduardo, (1992), “Arte de tiempos veloces”, Buenos Aires: *El Cronista Comercial*; Pacheco, Marcelo, (1997), “Arte por el arte”, Buenos Aires: *Magazín Literario*.

organización de un acervo sustituye el tiempo, ya estas elecciones sortean los avatares de la historia trazada por el curador.⁴A diferencia de la anterior, la exposición *Uno sobre otro*, llevada a cabo en el Espacio de Arte Mum en junio de 1994, no tuvo muchas repercusiones en la prensa local y tampoco en las investigaciones recientes sobre el Rojas. No obstante, en la historia de la colección ocupa un lugar central, ya que fue integrada por artistas fundamentales para su relato, Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Nora Dobarro, Luis F. Benedit, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Beto De Volder, Fabio Kacero y Agustín Inchausti. Sumado a esto, el hilo conductor de la muestra fue dado por medio de una serie de homenajes entre artistas, lo cual dilucidó la intensidad de esas afectividades, ¿cómo no ocuparía un papel privilegiado en el acervo? Los dos primeros junto a Gumier Maier, representan tres agentes culturales fundamentales de la época, ya que dieron pie a la visibilidad de varios artistas emergentes que comenzaron a dar sus primeros pasos en el campo artístico porteño durante los años noventa. A su vez, en relación a Bruzzone, más allá de la amistad generada, asumieron un rol de consejeros en la demarcación de sus adquisiciones.⁵Volviendo a la muestra de Mum, un gran número de las obras exhibidas se presenta en este conjunto, como por ejemplo, la remera estampada *Yo tengo SIDA* (1994) de Jacoby, *Omar Schiliro* (1994) de Kacero, *El Instituto Oceanográfico Miguel Harte* (1994) de Gordín, cuatro piezas de De Volder realizadas en el mismo año, *Guardián*, *Bandera argentina*, *Pablo en la reserva* y *Ojo de Dios* y *Transbordador espacial* (1994) de Inchausti. Resulta interesante comprender el entramado de sentidos que envolvió al grupo a través de estas obras y cómo estas anécdotas tienen su lugar en la colección a través de catálogos, pósters, anotaciones y otros documentos cuidadosamente resguardados. Las piezas de Jacoby y Kacero establecen un diálogo entre lo público y lo íntimo de la enfermedad, si se recuerda, además de Schiliro, otros tres artistas de la órbita del Rojas fallecieron a causa del SIDA, Liliana Maresca, Feliciano Centurión y Alejandro Kuropatwa.⁶Las obras de Gordín e Inchausti, citan las temáticas ficcionales y las materialidades utilizadas por Harte y Gordín y finalmente, una de las obras de De Volder,

⁴Son varios los artistas incluidos en la colección y excluidos con diferente variabilidad de instancias legitimantes posteriores a la muestra del 92'. A *5 años en el Rojas* (1994) y *El Tao del Arte* (1997), hay que añadirle la publicación del libro recopilatorio *Artistas Argentinos de los 90* (1999), proyecto dirigido desde el Fondo Nacional de las Artes por Luis F. Benedit, que contó con la curaduría editorial de Marcelo Pacheco y Gumier Maier. Los artistas ausentes en el libro son: Beto De Volder, Nuna Mangiante, Agustín Inchausti, Marcelo Zanelli, Ziliante Mussetti y Elisabet Sánchez.

⁵Si bien ya se mencionó el impacto de figuras como Suárez y Gumier Maier en la escena de los noventa, la actividad de Jacoby fue fundamental para el período. En 1993 formó la agencia creativa Fabulous Nobodies junto a Mariana "Kiwi" Sainz, que sin lugar a dudas actuó como un apoyo constante para varios de los artistas nucleados en la órbita del Rojas.

⁶En referencia a estas obras, la obra expuesta por Suárez para la ocasión, *El manto final* (1994), es una escultura de un hombre acostado cubierto de moscas brillantes que hace alusión al ataúd repleto de perlas y objetos brillantes de Schiliro en su velatorio. La obra fue parte del envío de Suárez a la 21° Bienal de San Pablo (1994) y actualmente forma parte de la colección Helft.

Pablo en la reserva, alude a Suárez y sus conquistas gays en la reserva ecológica de Buenos Aires.⁷

Cabe aclarar que otras exposiciones funcionaron como pequeños mojones en su búsqueda de obras, entre estas, *Marcelo Pombo* (1987) *Harte*, *Marrone*, *Schiavi* (1988), *Te invito* (1993) de Cristina Schiavi, *Pinturas sobre vidrio* (1991) de Benito Laren, *Miguel Harte y Marcelo Pombo* (1991), *Alberto Goldenstein: El mundo del arte* (1993), *Crimen y Ornamento* (1994), *90 60 90* (1994), *70 80 90* (1996), *The Rational Twist* (1996), *Pop Latino* (1996) de Marcos López, *Alfredo Londaibere y Benito Laren* (1996), etc. Y en cuanto *El Tao...*,⁸ curada por Gumier e inaugurada en mayo de 1997 también en el CCR, el coleccionista -ya de renombre entre los artistas- prestó una obra de Benito Laren, *Circulación monetaria* (1992).

Luego de este breve listado, es posible dilucidar, en sincronía con Baudrillard, cierto “fanatismo” que hace al rastreo y organización de objetos en función de una serie, en la que cada uno equivale a un ser por su singularidad. Esa singularidad, en este caso teñida por la importancia de las exposiciones, debe ser comprendida de manera relacional con otros niveles de sentido, debido a que también se presentan las anécdotas, las compras, los canjes y los obsequios que han profundizado los lineamientos de la colección. De esta manera se entretejen otras capas de significaciones que van desde lo particular a lo general, ya que la adquisición de obras da testimonio del gusto personal del que compra y pensar una colección de arte es pensar sobre un recorte dado por necesidades y limitaciones específicas del coleccionista.

En el caso de Bruzzone, el primer corte es localizable en el origen de las obras, ya que como fue mencionado, las mismas corresponden a una formación de artistas de la ciudad de Buenos Aires,⁹ con una primera intencionalidad de compra dirigida a lo sucedido entre los años 1989 y 1996 en el Rojas. Pero como toda formación, trasciende su sentido de pertenencia debido a que su correspondencia no es estática con el poder congregatorio de la

⁷Beto De Volder en entrevista con el autor, marzo de 2013.

⁸*El Tao...* contó con obras de Sergio Avello, Elba Bairon, Jane Brodie, Fabián Burgos, Feliciano Centurión, Alberto Goldenstein, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Graciela Hasper, Agustín Inchausti, Fabio Kacero, Alejandro Kuropatwa, Fernanda Laguna, Benito Laren, Luis Lindner, Alfredo Londaibere, Liliana Maresca, Ziliante Mussetti, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Pablo Siquier y Marcelo Zanelli. Estos artistas circunscriben de manera final a la formación, ya que *El Tao...* constituye el mayor despliegue del modelo pero también su culminación, un recorte espacio-temporal de quienes fueron y son los artistas del Rojas. Cabe aclarar que varios de los artistas participantes no frecuentaron de manera asidua el Rojas pero evidentemente funcionaron dentro del relato curatorial planteado. Resulta interesante de esta selección, el poder legitimador de Gumier, ya que pareciera que el modelo fue una puesta en acción tanto en prensa como en sala.

⁹Según Williams, las formaciones son "(...) movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales" (Williams, 2009: 161).

institución que le dio origen. Esto explica en algún punto el por qué de la presencia de piezas expuestas en otras salas que constituyeron rápidamente un marco de visibilidad, como los ya mencionados CCR y Espacio de Arte Mum, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), el Instituto de Cooperación Iberoamericano (ICI), el Espacio Giesso, el Casal de Catalunya, la Fundación Banco Patricios, la Fundación Klemm, la galería Ruth Benzácar y finalmente, las becas otorgadas por la Fundación Antorchas. Un segundo corte se presenta en la profundización de la trayectoria de algunos autores al interior de la colección, entre ellos Sebastián Gordín, Beto De Volder, Benito Laren, Fabio Kacero y Miguel Harte. En este sentido, el coleccionista posee las producciones iniciales y tardías que documentan los procesos artísticos de varios de los artistas a lo largo de dos o tres décadas. Esta característica diversifica el acopio en términos de calidad, pero profundiza el recorte histórico pautado dando lugar a distintas relaciones conceptuales y formales entre las piezas.¹⁰ Por último, hay un tercer corte que interviene de manera directa en el arte contemporáneo actual, que a causa del recorte temporal que aquí se estudia, no formó parte del desarrollo del presente trabajo. En esta instancia Bruzzone, como fue mencionado en la introducción, adquirió y continuo adquiriendo de manera más puntual aquellas obras que parecerían estar influenciadas formal o temáticamente por el Rojas.

Sin embargo, más allá de que en todo acervo es posible rastrear particularidades, también es posible dilucidar continuidades que convergen en una historia del coleccionismo común. Como toda propiedad relacional, según el grupo social de correspondencia, la distinción adquiere variaciones de acuerdo al modo en que se suscita la apropiación de la obra de arte. Desde ya, es necesario aclarar que la clásica premisa bourdiana: “la incorporación de signos distintivos y símbolos de poder hacen a la exhibición de la riqueza”, en el caso Bruzzone adquiere una mayor particularidad, ya que estaríamos hablando de un tipo riqueza ligada al capital simbólico, y por efecto la detención de un saber específico.¹¹ Y es en este intercambio, donde poco a poco se gestaron nuevas subjetividades micropolíticas que incidieron en otros desplazamientos del escenario artístico (Guattari; Rolnik, 2006).

La exposición y su valor

En este sentido, la exposición *Algunas obras colección Bruzzone. Un recorte del arte de los 90*, desde su título, enfatiza y aclara, que el arte del Rojas no debe ser concebido como la totalidad de lo sucedido en una década. A pesar de esta salvedad, la muestra se insertó en un

¹⁰Al igual que otros coleccionistas, esta característica se presenta de antemano en la Helft, abocados al arte de las décadas del sesenta, setenta y ochenta, véase: Mesa redonda “El papel de los coleccionistas en la actualidad”, El Basilisco, Buenos Aires, 27 agosto de 2001.

¹¹Véase: Bourdieu, Pierre, (2012), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Buenos Aires: Taurus, [1979].

contexto de alta complejidad para aquellos protagonistas de la época. En términos editoriales, fue publicado por el Fondo Nacional de las Artes (FNA) el libro catálogo *Artistas Argentinos de los 90*, proyecto dirigido por Luis Fernando Benedit, bajo la curaduría editorial de Marcelo Pacheco y Jorge Gumier Maier. De los cincuenta y siete artistas seleccionados para formar parte de la edición, treinta y dos integran la colección y diecisiete obras fueron reproducidas. A diferencia de la muestra, el libro desde su título adelanta y ambiciona cubrir, sólo con imágenes, un amplio panorama de la producción de los llamados “artistas de los noventa”. A excepción de algunos exponentes neoconceptuales, gran parte de los artistas elegidos formaron parte de la esfera expositiva del Rojas y las becas de Antorchas.¹² Seguramente, las ausencias han tenido su origen en las decisiones editoriales de Gumier, Pacheco y Benedit operadores cuyas destrezas discursivas en torno al período aún tienen impacto en colecciones públicas y privadas, salas expositivas y ferias de arte.¹³

En paralelo a esta publicación, Bruzzone había comenzado la producción de un proyecto dirigido por Fabián Lebenglik compuesto por una serie de ensayos y artículos académicos acerca de la década, que por razones desconocidas nunca fue editado. En abril del año 2000, unos meses después de la exhibición, comenzó a publicarse la revista de artes visuales Ramona hasta julio de 2010, iniciativa de la Fundación Start que incluyó a Gustavo Bruzzone como editor responsable. En correspondencia con su profesión, la revista fue impresa durante su larga vida por la editorial jurídica Ad-hoc al igual que el modesto catálogo de la exposición en cuestión.

¹²A mediados de los ochenta fue creada la fundación Antorchas, perteneciente al grupo económico Empresas Sudamericanas Consolidadas. En los noventa, las contribuciones de la entidad al campo cultural se profundizaron bajo la tutela del coleccionista de arte argentino Jorge Helft, accionando de manera directa por medio de convenios con bibliotecas, museos, teatros que pudieron ser reactivados en sus funciones gracias al aporte económico y profesional mediado por la institución. Se destaca la creación del Taller de Barracas, primeramente dirigido por Juan Pablo Renzi, luego en 1992 por Pablo Suárez, tarea a la que se sumó Luis F. Benedit en 1994. La convergencia de artistas de este último año fue prestigiosa y permitió la articulación expositiva con la galería Ruth Benzácar. Algunos de los becarios más importantes de esta promoción fueron: Claudia Fontes, Beto de Volder, Mónica Girón, Leandro Erlich, Gabriel Ezquerra, Laura Ripa y Nicola Constantino. Esta última, será la encargada del taller a partir de 1996, que contará con artistas como Marcela Cabutti, Alfredo Londaibere, Marcela Mouján, Alicia Herrero, Martín Di Girolamo y Karina El Azem. A su vez en 1990 se llevó a cabo el Programa de Becas para Artistas Jóvenes dirigido por Guillermo Kuitca, conocido comúnmente como la "Beca Kuitca". Entre las tres ediciones de 1991, 1995 y 1997, concurren pintores, fotógrafos, videastas y diseñadores. Cada artista pudo contar con clínicas provistas por el mismo Kuitca y el teórico Lucas Fragasso, sumado la participación de Tulio de Sagastizábal, Pablo Suárez, Diana Aisenberg, Sergio Bazán, Alberto Goldenstein y Juan Travník. Algunos de los artistas que frecuentaron la beca son: Varda Caivano, Silvana Lacarra, Alejandra Seeber, Mónica Van Asperen, Marina De Caro, Ariadna Pastorini, Silvia Gai. En diciembre de 2006, la Fundación Antorchas cerró sus puertas.

¹³Véase: AA.VV., “Acerca de este libro”, en AA.VV., (1999). *Artistas Argentinos de los 90*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 15-17. Bajo su rol de curador en Jefe en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba-Fundación Constantini) llevo a cabo políticas que acrecentaron el patrimonio con obras de los artistas mencionados (al igual que el MBA/MAC de Bahía Blanca y el Museo Castagnino + macro de Rosario). Se destacan en esta línea dos exposiciones ideadas por Pacheco en el museo, *Escuelismo. Arte argentino de los 90* (2009) y *Arte argentino actual en la Colección del Malba. Obras 1989-2010* de 2011.

Iniciada junto a Roberto Jacoby, Rafael Cippolini y por poco tiempo Gumier Maier (artífice del nombre Ramona) más infinidad de colaboradores permanentes, a diferencia de otros suplementos de arte, la revista no contenía imágenes pero sí un gran número de notas editoriales, entrevistas y publicaciones, varias de ellas de corte académico. La incidencia del magazín en el campo artístico fue intensa, en adición a la sustitución progresiva de las palabras del crítico de arte por la de los artistas. De este modo, mes a mes se entretejieron fuertes debates entre diferentes agentes, así como también nuevas legitimidades. En palabras del coleccionista acerca de la creación de la revista:

Ramona nació como la necesidad de dar cauce a mi necesidad de leer una revista que no existía y yo quería leer. Donde todo se comentara; como los estrenos de películas en una revista especializada tipo *El Amante*. "Todo" tenía que estar reflejado, sin el recorte (natural) de los grandes medios gráficos. Lo bueno, lo malo, así como las opiniones divergentes sobre una misma muestra, libro, evento, actividad, etc. No es directamente una prolongación de mi colección; tampoco jamás la pensé como para documentarla. Tal vez para darle contexto a lo que venía reuniendo, pero no es prolongación. Ramoncita fue una hija nueva que se fue haciendo desde que la parimos en el 2000, sin línea editorial, sobre mi deseo de lectura. Y ese deseo abarcaba cualquier cosa vinculada al mundito del arte (Bruzzone, 2012).

Aunque la publicación mensual no estuvo estrechamente vinculada a los efectos del Rojas, sí revitalizó la presencia de varios artistas e intelectuales que transitaron y promocionaron lo que sucedía en el espacio de Balvanera.¹⁴A su vez, por parte de Bruzzone implicó un modo de accionar culturalmente en otras esferas no necesariamente relacionadas a la adquisición de obras, como por ejemplo: mesas de debates, congresos, publicaciones impresas, investigaciones académicas, etc. Es en este contexto en el cual se insertó la exposición que más allá de constituir una nueva instancia de legitimación, estuvo destinada a adquirir cierto tinte retrospectivo acerca del pasado preconfigurado por los recorridos del coleccionista. En esta ocasión, ya no son las obras y los artistas aquellos apremiados de reconocimiento, sino la colección.

Como bien dice María José Herrera (2011), las exposiciones son una puesta en escena de distintos saberes que envuelven una nueva construcción de sentido en relación a las interpretaciones que lleva adelante el curador en sus "ensayos de autor". Ahora bien, ¿qué

¹⁴Cfr. Gumier Maier, Jorge, (2000-2001), "¡Abajo el trabajo!", *ramona*, Buenos Aires: Ad-hoc, pp. 22-23; AA.VV., (2003), "Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo", *ramona*, Buenos Aires: Ad-hoc, p. 63; Katzenstein, Inés, "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90", *ramona*, Buenos Aires: Ad-hoc, p.4-15; Amigo, Roberto, (2008), "80, 90,80", *ramona*, Buenos Aires: Ad-hoc, p.8-14; Vallejo, Juan Ignacio, (2005), "¿Dónde empiezan y cuándo terminan los 90?", *ramona*, Buenos Aires: Ad-hoc, pp. 56-78.

sucede cuando esta figura es reemplazada por un coleccionista?, ¿cuáles son los criterios conceptuales volcados en la selección de obras?, ¿qué sentidos proporciona el montaje y sobre qué aspectos de nuestra matriz histórica se ordena? En relación al montaje, el inicio de la exposición Bruzzone estuvo figurado por la primera compra de 1991, la tinta de Greco de 1966 y un dibujo de un helicóptero realizado por su hijo Manuel. A partir de este gesto, el autor estaría ensayando un relato de su intimidad hogareña, espacio en el cual conviven la infinidad de obras que constituyen un guión que terminaría siendo emblemático. Esta misma situación se repite en el modo en que se replicaron los lugares asignados a varias obras como si estuviesen dispuestas en su departamento, como por ejemplo, *Empanada criolla* (1988) de Miguel Harte junto a una de las muñecas escultóricas de Martín Di Girolamo, *Chanel* (1996), obra rechazada del Premio Braque 1996 y adquirida por ese mismo motivo por Bruzzone un año después. Sumado a obras como *La Torta* (1993) de Cristina Schiavi, las esculturas de tela lurex verdosa de Pastorini y la pequeña frazada bordada de Feliciano Centurión, *Tu mirada me acompaña* (c.1996). En relación al disuelto grupo Los Mariscos en tu Calypso, fueron mostradas, una pintura de CAS (Carlos Alberto Subosky), un collage de Emiliano Miliyo, *Ilusiones de artistas* (1992), el ya mencionado *Dos sillas enfrentadas* de ESP, la pequeña caja, *El infierno de Dante* (1993) y la maqueta, *Gordín en el ICI* (1992) de Gordín. También fueron incluidos el *Winco* y el *Vitreaux...* de Pombo, una obra de Nicola Costantino, las ruedas *kitsch* de Benito Laren y las molduras estetizadas de Gumier Maier. En relación a la abstracción, obras de Graciela Hasper, Pablo Siquier y Ernesto Ballesteros. En cuanto a la fotografía, solamente expuso algunas de la serie *El Mundo del Arte* (1993-1994) de Alberto Goldenstein, entre estas los retratos de Ariadna Pastorini, los Fabulous Nobodies y de Ruth y Orly Benzácar. Dicho esto, es posible argumentar que las tareas de curador asumidas por el coleccionista otorgaron a las obras y su conjunto un nuevo “uso social” que enfatizó y una vez más, modificó el destino diferencial que él mismo proyectó para sus objetos (Baldasarre, 2006:98). No obstante, el guión curatorial de la exposición del 99’ propone un relato medido acerca de la colección y su estrecha vinculación con el Rojas. Desde lo simbólico y con cierto carácter testimonial recreó y dio cuenta de lo sucedido durante casi ocho años en esa sala y otras de la capital porteña.

Un aspecto de suma importancia, es el texto presente en el sencillo catálogo impreso por Ad-Hoc, que más allá de narrar la historia del acervo y su fuerte ligazón con la Galería, en unos de sus párrafos adquiere un tono político acerca del coleccionismo:

Este es un campo óptimo para producir un cambio de mentalidad tendiente a la conformación de una verdadera y potente burguesía nacional que, dejando de lado nuestros prejuicios proletarios, desde la revalorización de nuestro patrimonio cultural, ocupe el

lugar de promotor de transformación que naturalmente tiene asignado en el reparto de roles. Tan sólo pensar en nuestros contradictorios años 60 es un buen ejemplo de lo que hubiera dado de sí, un proceso de concientización más profundo de nuestra tilinga y miedosa burguesía nacional (Bruzzone, 1999:4).

Si bien este tipo de intervenciones es frecuente en varios coleccionistas que apelan en sus observaciones al cuidado e incentivo del patrimonio cultural, el caso de Bruzzone adquirió una dimensión más compleja, ya que en adición a su formación universitaria, su puesta en valor del patrimonio fue riesgosa.¹⁵ Retomando algunas cuestiones presentadas en los primeros párrafos del ensayo, bajo los lineamientos de Guattari y Rolnik (2006), es viable decir que el rol del coleccionista como impulsor y descubridor activo del arte contemporáneo se sintonizó en un momento en el cual nuevas subjetividades artísticas eran puestas en litigio dentro de una realidad sensible en constante cambio como el accionar curatorial de Gumier Maier.¹⁶ Ante los desplazamientos suscitados al interior del campo artístico, relativamente condicionado por una cartografía dominante, Bruzzone asumió una “inversión de riesgo”:

(...) la aventura de apostar a algo que creo vale la pena frente a la compra segura de objetos de arte que pudiera otorgarle prestigio a la presunta colección (...) nunca fue mi intención generar una inversión en términos económicos. Si de algo puedo presumir es de tener la primera o las primeras obras de algunos de ellos, de ser el primero en haberles comprado algo, o, incluso, el único, hasta ahora, en haberlo hecho. Mi inversión redituó en otra dirección que mido en términos de afecto y goce (Bruzzone, 1999: 6).

Desde este enfoque, es posible comprender como su accionar estuvo principalmente condicionado por lo afectivo y a partir de esta actitud, su distinción diagramada como el “descubridor” de varias obras y/o artistas. Si bien otros coleccionistas de renombre como Mauro Herlitzka e Ignacio Liprandi han incursionado en la compra de obras del grupo del Rojas, solamente Bruzzone posee obras que profundizan la trayectoria de cada artista, desde sus primeras producciones hasta la consolidación de un estilo de autor.¹⁷

En este sentido, la colección adquirió una primera cara pública en la cual es posible observar características esenciales del mundo privado sobre la fuerte historia de una

¹⁵Véase: Manguel, Romina, (2012), “Gustavo Bruzzone, un juez más cerca del arte que de la política”, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de enero de 2012.

¹⁶En relación a las tensiones sucedidas al interior del campo artístico, véase: AA.VV., (2003), “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”, *ramona*, Buenos Aires: Ad-hoc., pp. 54-91.; Ameijeiras, Hernán, (2006), “Un debate sobre las características del supuesto “arte light”, Hasper, Graciela (comp.), *Liliana Maresca documentos*, Buenos Aires: Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires, pp.121-124.

¹⁷Herlitzka posee, entre varias obras de los noventa, *Navidad en San Francisco Solano* (1991) de Pombo, obra que se complementa con el *Vitreux...* de la colección Bruzzone, mientras que Liprandi adquirió más tardíamente piezas de Gordín, Gumier Maier y Schiliro.

pequeña Galería, casi exógena a una institución cuya consolidación en la ciudad se produjo a lo largo del tiempo. En sincronía con este nuevo perfil, en noviembre de ese año, el coleccionista recibió el premio Leonardo (MNBA) en la categoría Nuevos Coleccionistas junto a su par, Liprandi. Al igual que varios coleccionistas locales, el desarrollo de su presencia en la escena porteña comenzó con la divulgación de sus acervos particulares en espacios de dominio público ya para fines de siglo XIX. Proceso intensificado posteriormente, entre 1930 y 1960 a través de la sistematización de exhibiciones y publicaciones, entre ellos Rafael Crespo, Ignacio Acquarone, Mercedes Santamarina, Francisco Llobet, Domingo Minetti, Luis Arena e Ignacio Pirovano. Como sostiene Talía Bermejo, en relación a la promoción de las colecciones: “(...) La puesta en circulación del patrimonio, a través de estas muestras, significa enfrentarlo a la opinión pública y transformar la selección personal en objeto de discusión entre críticos, *marchands*, artistas y público en general” (Bermejo, 2001:1). Si bien, el sentido de distinción e intervención en el campo cultural es variable de acuerdo a la época, estas características también persisten en lo que algunos autores denominan la “responsabilidad social” de los coleccionistas actuales (Giunta, 2009). En la historia del caso abordado, este compromiso ya se presentó de manera informal entre 1994 y 1999 con el resguardo de algunas obras de Harte, los intercambios suscitados con Gordín y Kacero y el amparo de De Volder y Laren en su hogar, pero como se evidenció en líneas anteriores, su accionar será mayor pasado el fin del siglo.¹⁸ De esta manera, la exposición constituyó una plataforma de despegue hacia la confección de dispositivos de circulación del acopio y la construcción de su figura como “el coleccionista del grupo del Rojas”.

Algunas conclusiones finales

A modo de cierre, es posible argumentar que en términos cronológicos (y simbólicos) la exposición de 1999 significó uno de los puntos de partida de las actividades que posicionaron al coleccionista como un fuerte agente cultural de la ciudad de Buenos Aires (proyectos editoriales, compilaciones y ediciones de libros de historia del arte, donaciones, ponencias en mesas y debates, etc.). En sincronía con este tipo de intervención pública, en la cual la colección adquirió un mayor nivel de mediatización, queda pendiente el análisis reflexivo de dos exposiciones que plantean desde ópticas diferentes una mirada analítica

¹⁸Se destaca su participación en la mesa redonda mencionada anteriormente, “El papel de las colecciones en la actualidad”, organizada por Esteban Álvarez y Tamara Stuby en el marco de las actividades culturales de El Basilisco en el auditorio de la Alianza Francesa en agosto de 2001. La disertación contó con la participación de Gabriela Salgado, Andrea Giunta y Marion Helft. Luego en mayo de 2003 fue moderador del emblemático debate “Arte rosa *light*/Arte Rosa Luxemburgo” llevado a cabo en el Malba, que contó con la presencia de Roberto Jacoby, Andrea Giunta, Ana Longoni, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik. Más recientemente, en la mesa “Coleccionismo y agendas públicas” moderada por Giunta en la feria de arteBA en mayo de 2009 junto con Beverly Adams, Rodrigo Moura y Gabriel Pérez Barreiro y en septiembre de 2012 junto al crítico Rafael Cippolini en un ciclo del Jockey Club de Buenos Aires, titulado “Arte contemporáneo, conociendo la Colección Bruzzone.”

acerca del grupo del Rojas. En las mismas Bruzzone jugó un rol fundamental, debido a que puso a disposición sus obras, su documentación y su testimonio para llevar a cabo las tareas de investigación, diseño y curaduría. La primera, dividida en dos muestras paralelas *1989-2009.El Rojas.20 años de artes visuales* y *Atracción fatal. Rojas-CCEBA. 20 años de artes visuales*, curada por Valeria González y Máximo Jacoby en septiembre de 2009 en el Rojas y el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) y la segunda, *Recovering the beauty: The 1990's in Buenos Aires* curada por Úrsula Dávila en febrero de 2011 en el Blanton Museum of Art de la Universidad de Texas (Austin). No obstante, ante este primer análisis de una muestra más temprana se evidencia cómo estos dispositivos han comenzado a establecer un nuevo canal de prestigio para el coleccionismo de arte y también una fuente de estímulo para sus meditadas adquisiciones. La presencia de las exposiciones puede ser visualizada de manera transversal en estas dos etapas, la proyección y la legitimación. Finalmente, como bien se dijo en una reseña de prensa con motivo de la apertura de la muestra, frente al inquietante rol que este ocupó como curador y montajista, “(...) colgar en definitiva, es una manera de mirar” (S/a, 1999).

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, Jean, (2003), *El sistema de los objetos*, México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, [1968].
- Baldasarre, Ma. Isabel, (2006), *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa.
- Bermejo, Talía, (2001), “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)”, AA.VV., *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historias de las Artes (IX Jornadas Centro Argentino de Investigadores de Arte)*, Buenos Aires: CAIA. (CD-ROM)
- Bourdieu, Pierre, (2012), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Buenos Aires: Taurus, [1979].
- Bruzzone, Gustavo, (1999), “A modo de presentación”, *Colección Bruzzone (cat. exp.)*, Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, s/p, pp. 1-7. El siguiente texto formó parte del catálogo de la exposición *Algunas obras colección Bruzzone. Un recorte del arte de los noventa*.
- Giunta, Andrea, (2009), *Museos y coleccionismo ante el desafío del Bicentenario*, Buenos Aires: arteBA. Transcripción de una mesa coordinada por Andrea Giunta e integrada por: Beverly Adams, Gustavo Bruzzone, Rodrigo Moura y Gabriel Pérez Barreiro.
- González, Valeria, (2003), “Arte argentino de los noventa: una construcción discursiva”, *ramona*, Buenos Aires: Ad-hoc, p.33-36.
- Guattari, Félix, Rolnik, Suely, (2006), *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de sueños.
- Gumier Maier, Jorge, (1997), “El Tao del Arte”, *El Tao del arte (cat. exp.)*, Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, s/p, pp.1-47.
- Herrera, María José, (2011), “Presentación”, Herrera María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas institucionales*, Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, pp.9-12.
- Sin autor, (1999), “En el Centro Cultural se exhibe parte del patrimonio de Gustavo Bruzzone”, *La Nación*, Buenos Aires.
- Mesa redonda “El papel de los coleccionistas en la actualidad”, El Basilisco, Buenos Aires, 27 agosto de 2001.
- Williams, Raymond, (2009), “Teoría cultural. Tradiciones, instituciones y formaciones”, en *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las Cuarenta, [1977].

