

Desde el afecto y por la historia

Aproximaciones a la colección Bruzzone

Francisco Lemus

franlemus09@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En 1994 el juez federal Gustavo Bruzzone comenzó a adquirir obras de artistas contemporáneos argentinos congregados en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA. Fue uno de los mayores coleccionistas de la década del noventa en Buenos Aires. Su acervo posee características, como las afectividades y la generación de proyectos de intervención y de difusión de las artes en el campo artístico. El siguiente trabajo abordará la cartografía afectiva del coleccionista con relación a sus adquisiciones y a los componentes que lo contextualizan en el escenario del coleccionismo de arte.

Palabras clave

coleccionismo
exposiciones
distinción
formaciones

El presente trabajo analiza la colección de Gustavo Bruzzone, el mayor coleccionista del conjunto de obras expuestas en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, durante la gestión de Jorge Gumier Maier, entre 1989 y 1996.¹ A partir de un recorte cronológico, se indaga sobre su primer acercamiento a las obras de arte, sobre la frecuentación con artistas clave para el período y sobre la cartografía afectiva que incentivó sus principales adquisiciones.

La reconstrucción del mapa de relaciones por el cual el coleccionista activó su consumo artístico en el llamado "Grupo del Rojas"² se debe a la particularidad que reviste el acervo en un panorama amplio y diverso, como lo es el coleccionismo argentino. Dilucidar si existen características comunes a aquellos antecesores en la actividad local, o si es posible identificar elementos constituyentes de lo que algunos autores denominan "nuevo coleccionismo" (Pacheco, 2002), es parte esencial de los interrogantes que articulan algunas de las ideas esbozadas en el trabajo.

El límite de este recorte es una exposición que sintetizó la primera puesta en valor de la colección de Bruzzone en el escenario público –*Algunas obras colección Bruzzone. Un recorte del arte de los 90* (1999)– y la presentación de un proyecto editorial abocado a las artes visuales –*ramona* (2000-2010)–. Ambas instancias perfilaron un tipo de legitimidad específica al interior del campo artístico que se describe y se analiza a continuación.

¹ En 1985, desde la Dirección de Cultura de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, se fundó el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. Dentro de este panorama, Gumier Maier –artista y periodista de revistas como *Cerdos & Peces*, *El Porteño* y ex militante del GAG (Grupo de Acción Gay)–, fue designado coordinador del Departamento de Artes Plásticas para luego devenir en el curador de la Galería.

² Algunos de los artistas más representativos del grupo son: Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Omar Schiliro, Ariadna Pastorini, Alfredo Londaibere, Miguel Harte, Graciela Hasper, Sebastián Gordín, Benito Laren, Elba Bairon, Feliciano Centurión y Lux Lindner.

Los primeros pasos

En 1991 el fiscal Bruzzone compró una tinta informalista sin título, de 1963, firmada por Alberto Greco. Nunca imaginó que esa primera adquisición casual y poco premeditada significaría el inicio de su actividad como coleccionista. Bruzzone formaba parte de un sector medio acomodado profesional que decidió innovar en este terreno de prestigio y de poder sociocultural. Si bien en un principio la actividad constituyó un pasatiempo encausado en un gusto particular, su accionar se sistematizó bajo una sola premisa: adquirir las obras del Grupo del Rojas para dar cuenta de lo sucedido en una época que él mismo había vivido y experimentado.

Dos años después, Bruzzone inició un taller de dibujo dictado por los artistas Pablo Suárez³ y Nora Dobarro y tomó clases de pintura con Marcia Schwartz. Suárez frecuentó de manera constante la Galería, primero a causa de una serie de exposiciones que encabezó junto con Miguel Harte y con Marcelo Pombo y, después, por afinidad con su curador, Gumier Maier. Una de las piezas fundamentales de la colección de Bruzzone es su pintura *Trementina el duende da a su pintura la fluidez necesaria* (1988). En ella se ve a un desgarrado y desnudo duende salido de un bidón de plástico que rasga una densa capa de chorreaduras de color sucio que impiden visualizar un fondo claro y azulado. Suárez explicó que con esa obra quiso proporcionar una imagen retórica

acerca de la sospechada ruptura entre los años ochenta y los noventa en el arte. El supuesto caso de un tipo de pinceladas habría sido inducido por la presencia de otros artistas en el escenario metropolitano, los del Rojas. No obstante, los avatares históricos de la relación dialéctica entre la tradición y lo nuevo permiten ensayar otras lecturas. Una vez sucedido el impacto que admite el quiebre, se evidencian líneas de diálogo y de continuidad entre ambos períodos temporales. Y estos vínculos, como se abordará más adelante, se observan en la colección.

Desde un primer momento, la amistad entre Bruzzone y Gumier Maier estuvo embebida por las ideas estéticas que el curador sostenía desde 1989 en sus escritos y en sus exposiciones. En mayo de 1995, el coleccionista asistió al seminario "El Tao del Arte", dictado por Gumier Maier, en el que se contactó con artistas como Alicia Herro y Cristina Schiavi. Previamente, había presentado una carpeta con dibujos para exponer en la Galería. En este entramado de afectividades, en los años posteriores al armado de la colección fue central su amistad con el artista Roberto Jacoby.⁴ En un principio, los vínculos estuvieron dados por los Fabulous Nobodies y, también, por su relación con Suárez. Jacoby frecuentaba varios espacios emergentes de la posdictadura y rápidamente tomó contacto con el modelo estético del Rojas.

Estos incipientes intercambios fueron clave en la diagramación de las adquisiciones de Bruzzone.

³ Pablo Suárez comenzó su carrera en la galería de arte Lirolay, en 1961. En 1965 participó de La Menesunda, en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella y, en 1967, expuso en Experiencias Visuales 67, del mismo Instituto. Hacia 1968 su obra abandonó los sentidos más caricaturescos y adquirió nuevas connotaciones políticas en línea con los conceptualismos de la época. Un año más tarde, participó de Tucumán Arde, junto con Roberto Jacoby, Raúl Escari, Juan Pablo Renzi, entre otros. 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. Dentro de esta producción desarrolló objetos, esculturas e instalaciones de una fuerte narrativa literal acerca del hombre y de sus "dilemas" en sociedad; a veces, grotesca, lunfarda y camp; en ocasiones, mitológica.

⁴ Artista conceptual y sociólogo, al igual que Suárez integró el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. En 1966, junto con Raúl Escari y Eduardo Costa, escribió el "Primer manifiesto del arte y los medios". Participó de Experiencias Visuales 68 y también de Tucumán Arde. Durante los años ochenta compuso letras para el grupo musical Virus y en 1988 desarrolló la agencia publicitaria ficticia Fabulous Nobodies, junto con su pareja de aquel entonces, Mariana "Kiwi" Sainz. Hacia el 2000 inició redes, como Proyecto Venus y Bola de Nieve.

[...] 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, sino de todo lo que reflejara un momento y un lugar. Una época (Bruzzone, 2001).

Con la configuración de estos lazos afectivos se aclaran las motivaciones que justifican el guión del acervo: resguardar aquellos objetos que simbolizan un proceso artístico en la historia cultural de una ciudad.

Una característica de Bruzzone fue la configuración de su figura pública como pionero en la búsqueda de las primeras obras de un artista y de series perdidas en talleres o a punto de ser desechadas. De este modo, en 1994 adquirió *Cárcel* (1993), una obra temprana de Beto De Volder. Con las mismas coordenadas siguieron otras compras: *El infierno de Dante* (1993), de Sebastián Gordín; y varias obras de Miguel Harte, como *Lloro por ti como podría hacerlo esa piedra* (1989-1990) y *Autorretrato con río seco* (1989), que adquirió por recomendación de De Volder. A estas piezas prosiguieron otras, como *Empanada criolla*, *Ydishe Mame* (1988) y algunas piezas de *Pizzería Harte*, artículos de arte (1988), obtenidas por un canje. También habría que añadir *Winco* (1986), de Marcelo Pombo; y *Dweller in the Innermost* (1990), *Fractales aleatorios* (1990) y *Tosa Mitsunori* (1990), de Fabio Kacero. El armado de la colección siempre estuvo mediado por sugerencias de los artistas y, principalmente, por recuerdos de exposiciones relevantes en la trayectoria del grupo, que significaron hallazgos y compras precisas.

La profundización de adquisiciones sobre un artista y la generación de un recorte temporal con el fin de reconstruir una historia son esenciales para comprender el guión de Bruzzone.

Marion Helft, otra importante coleccionista, explica: "Lo cierto es que hay quien colecciona más en ancho que en profundidad. Algunos quieren tener una obra de cada artista y otros, como nosotros, una vez que algo les gustó, quieren armar una historia a su alrededor" (2000). Bajo estos mismos criterios, Bruzzone se cerró hacia otras adquisiciones y aumentó variaciones y líneas exploratorias que refractan y que generan nuevas lecturas sobre los mismos objetos. En consecuencia, la colección posee esta apuesta en tres instancias: refuerza la posesión de obras expuestas en el Centro Cultural Rojas y en su órbita; suma obras que quedaron por fuera de las elecciones curatoriales de Gumier Maier (como Morocho (1990), de Marcia Schwartz; *Personaje en círculo* (1998), de Gustavo Marrone; y *Violín* (1994), de Claudia Fontes); y promueve el acceso a obras que indican los primeros pasos de un artista (como las obras de Sebastián Gordín, Fabio Kacero, Miguel Harte y Benito Laren).

Lo señalado permite comprender que la apropiación simbólica (y mercantil) de las obras de arte implica, antes que nada, tiempo, ya que al igual que con otros bienes este accionar forma parte del proceso de producción del objeto elegido (Bourdieu, 2012). En este tiempo detenido los coleccionistas otorgan y proyectan otros sentidos a las obras.

Una colección es un "sistema marginal" (Baudrillard, 2003). ¿Dónde radica esta característica en el consumo artístico? Quizás, en su carácter irracional y disfuncional en las estructuras de colocación de los objetos, ya que al fin y al cabo una colección es una inversión afectiva de objetos amados. Sin embargo, en términos de distinción, como fue mencionado antes, Bruzzone es un profesional perteneciente a instituciones públicas, como la Justicia y la Universidad, ámbitos que han propiciado su circulación por espacios de producción de saberes culturales e intelectuales. Este tipo de lazos configuraron su vida cotidiana en una clara correspondencia entre su rol como coleccionista y su pertenencia a un sector con determinados hábitos y costumbres socializantes.

No obstante, al momento de analizar a Bruzzone se perciben otras potencialidades mediadas por el afecto en su accionar. Anécdotas, recuerdos compartidos y testimonios se complementan con una actitud de avanzada en materia de atesoramiento de “lo nuevo” y de valoración de una comunidad de artistas que, entre esteticismos, disidencias y afianzamientos, logró intervenir el entramado cultural de una ciudad.

El coleccionista en contexto

Al momento de analizar el consumo de obras de arte en la actualidad, autores como Marcelo Pacheco (2002) han esbozado la categoría de “nuevo coleccionismo” para definir, de manera general, las similitudes entre los nombres más relevantes del escenario porteño. Es posible incluir el caso Bruzzone dentro de esta categoría. ¿Cuáles son las continuidades y las lejanías de este tipo de coleccionismo con referencia al coleccionismo fundante en el país? Al respecto, el citado historiador explica:

Lo que llamamos nuevo coleccionismo está definido, sintéticamente, por su interés central en el arte contemporáneo, por su dinámica de instalación en el campo artístico, por sus identificaciones con segmentos de consumo transterritoriales, por su visibilidad en los medios de comunicación, por sus redes transnacionales del arte actual, y por su ubicación diversa en el mapeo social (Pacheco, 2002).

Seguido de estas líneas, nombra a diferentes coleccionistas de arte contemporáneo; entre ellos, Eduardo Grüneisen, Gabriel Werthein, Juan Vergez, Ignacio Liprandi, Marcelo Argüelles y Gustavo Bruzzone. En su mayoría, estos coleccionistas no poseen obras de los años setenta y ochenta, a excepción de pintores como Kuitca. A su vez, se encuentran relacionados con la producción de los años noventa por condicionamientos

económicos o por gusto artístico y, en paralelo, han sido influenciados por las últimas investigaciones académicas acerca del arte argentino. Pese a que esta categoría es valedera, al releer estas características son muy pocos los elementos que generan una diferencia clara entre los iniciadores de la práctica en el siglo xx y aquellos atesoradores de la contemporaneidad (a excepción de los intercambios en arenas globales). La movilidad ascendente de determinados sectores sociales, gestada al calor de la historia y de la proliferación de un mercado artístico, cuyo crecimiento fue continuo desde 1930, generó la actualización y la sustitución de algunos actores sociales en un campo cada vez más mediatizado.

Esta diversificación de actores declinó en la década del sesenta a causa de los exorbitantes valores de algunas firmas locales en un mercado ya consolidado (Bermejo, 2011). Queda verificar si en la actualidad esta situación ha sido revertida por las nuevas dinámicas de la economía global y local. Por ende, de manera muy sintética, el “nuevo coleccionismo” es una expresión acabada de las elecciones estéticas de aquellos miembros de profesiones liberales y de su modo de poseer en conjunto con otras intervenciones en el arte y en la cultura. Sin embargo, más allá de que se identifican variaciones específicas en las estrategias de distinción, un gran número de características comunes persiste a lo largo de la historia y dificulta el establecimiento de categorías cerradas al momento de analizar los usos y las costumbres de estos grupos sociales en materia de apropiación. Pese a que la prensa local se ha encargado de consolidar esta conceptualización en reiteradas ocasiones (Battistozzi, 2002; Aubele, 2008; Villa, 2008; Helguera, 2013), al indagar en la historiografía local es posible revisar su aplicación para definir el presente del coleccionismo.

Enfocada en otro período de la actividad en la Argentina, Talía Bermejo (2011) proporciona algunos elementos que ayudan a matizar la supuesta diferenciación. Según la investigadora, en las primeras décadas del siglo xx se registra un

viraje del coleccionismo local hacia el arte argentino contemporáneo y, en este modo de operar, se evidencia un cambio con respecto a aquellas primeras elecciones de pintura europea de las familias notables de Buenos Aires. Pasada la década del veinte, la convivencia de autores locales con otros extranjeros fue constante, incitada –en un mayor nivel– por los llamados “nuevos lenguajes plásticos” experimentados en el país durante el período de entreguerras.

Al comparar estos análisis, abocados a épocas diferentes, se perfilan continuidades en el coleccionismo argentino que se unifican en una zona de convergencia bastante atemporal. En este sentido, se pueden localizar otros casos particulares y trazar homologaciones con la especificidad que reviste a Bruzzone, como las bellísimas y justas colecciones de Aristóbulo del Valle, de Luis León de los Santos y de Luis Arena. Al igual que el Juez, estos coleccionistas formaron parte de un sector acomodado profesional, con ingresos medios, y sus compras fueron medidas, pero con un gusto en ocasiones moderno y, en otras, por lazos de cercanía afectiva. Tanto De los Santos como Arena construyeron vínculos amistosos e intelectuales con varios artistas y su modo de operar superó, ampliamente, la mera transacción económica, ya que diversas preocupaciones artísticas e intelectuales tuvieron lugar en sus residencias personales (Baldasarre, 2006; Bermejo, 2001).

De esta manera, aquello que da cuenta de la presencia de un *nuevo coleccionismo* puede quedar relativizado ante una historia diversa y entrelazada por elementos transitivos que definen el consumo artístico en Buenos Aires.

Retomando la trayectoria del coleccionista, la exposición *Algunas obras colección Bruzzone. Un recorte del arte de los 90* (1999), ideada por Londaibere y curada y diseñada por el propio co-

leccionista en la Galería y en la Fotogalería del Rojas, formó parte de las acciones que intentaron concluir retrospectivamente el período, así como también una plataforma de despegue en el diseño de su figura pública. Un texto enfático y político sobre la importancia del coleccionismo en el país (escrito por Bruzzone) y una variada selección de los artistas del acervo fueron los bastiones de la muestra.

En este sentido, tanto una colección como una exposición deben ser concebidas como un dispositivo cuya fuerza simbólica en el campo social puede ser medida en diferentes fases: el mercado, los museos, la crítica y la historia del arte. Sumado a este proceso, ese mismo año fue publicado por el Fondo Nacional de las Artes el libro catálogo *Artistas Argentinos de los 90*. En el proyecto, dirigido por Luis F. Bénédict y bajo la curaduría editorial de Pacheco y de Gumier Maier, 32 de los 57 artistas que integraron la recopilación son parte de su colección. Un año después, Bruzzone dio a conocer un proyecto editorial ambicioso, la revista de artes visuales *ramona* (2000-2010). Iniciada en el 2000 –junto con Jacoby, Gumier Maier y Rafael Cippolini, 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 de corte académico. Su incidencia en el campo artístico fue intensa, sumado a la sustitución 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 como así nuevas legitimidades.⁵ Según Cippolini (2005), *ramona* puede ser entendida como una continuidad de su colección, como un guión móvil y dinámico. Todo parece indicar que las obras de Bruzzone comenzaron otro recorrido por fuera de las paredes que las contienen.

⁵ En julio de 2010 la revista dejó de ser publicada. En palabras del coleccionista: “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, etcétera” (Lemus, 2012).

Aunque la colección no es de carácter público, se enmarca en un momento en el cual algunos acervos privados del arte argentino y latinoamericano tomaron otros caminos en su promoción. Según Andrea Giunta (2009), es posible percibir dos cambios importantes en las colecciones: la apertura paulatina de los acervos privados en la escena pública y la generación de políticas de lógica pública desde los mismos. Sucedieron algunas modificaciones en aquellas redes de usos sociales por las que transitan las obras de arte, ya que estas han ido modificando sus objetivos en relación con la coyuntura internacional y local.

De manera constante, pueden perfilarse otras vías que varían entre el apoyo económico y la producción artística, las ferias de arte, las residencias, las instituciones formativas, los proyectos editoriales, los repositorios documentales, las plataformas de información en la web, etcétera. Bruzzone, como coleccionista, ha sabido valerse de estas estrategias para diagramar su imagen y su actividad y para consolidar un modelo estético complejo, como el del Rojas.

Al momento de reflexionar sobre la colección estudiada resulta difícil intentar ordenar la figura del coleccionista en una categoría, ya que desde la óptica de este trabajo es más fructífero hilvanar en el tiempo aquellas coordenadas comunes entre los coleccionistas a lo largo de una misma historia. Gustos, búsquedas, lecturas, relatos, exposiciones, mecenazgo y, por sobre todo, un guión pensado y permeable, que da cuenta de un período, es lo que encontramos en la selección de Bruzzone.

Si bien es posible distinguir acciones inmanentes en el consumo artístico, el trazado de un mapa afectivo y la capacidad de dinamizar el pasado con sus adquisiciones constituyen particularidades propias. En este sentido, la colección amplía los discursos fundacionales sobre la Galería y profundiza círculos temporales en los cuales los artistas se conectaron a expensas de la figura de Gumier Maier y sus "curadurías domésticas".

A su vez, las historiografías recientes que rondan sobre el arte de los años noventa y sobre el papel protagónico del Rojas han posicionado a la colección Bruzzone como un espacio en el que es posible iniciar relecturas acerca del arte argentino, tanto en sus avatares pasados como en su devenir presente.

Bibliografía

Aubele, L. (2008). "No hace falta dinero para formar una colección". *La Nación*. Buenos Aires.

Baldasarre, M. I. (2006). *Los dueños del arte*. Buenos Aires: Edhasa.

Battistozzi, A. M. (2002). "Los nuevos coleccionistas". *Clarín*. Buenos Aires.

Baudrillard, J. (2003). *El sistema de los objetos*. Ciudad de México: Siglo xxi.

Bermejo, T. (2011). "El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d'art*". En Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. (comps.). *Travesías de la imagen*. Buenos Aires: Archivos del caia iv-edutref.

Bermejo, T. (2001). "El coleccionista en la vidriera: el diseño de una figura pública (1930-1960)". En AA.VV. *Poderes de la imagen*. Buenos Aires: caia.

Bourdieu, P. (2012). *La distinción*. Buenos Aires: Taurus.

Cippolini, R. (2005). "Un guión desbordado. La continuación de una colección por otros medios", *ramona* (53). Buenos Aires: Ad-hoc.

Giunta, A. (2009). "Coleccionismo y agendas públicas". En Giunta, A. (comp). *Museos y coleccionismo ante el desafío del Bicentenario*. Buenos Aires: arteBA.

Helft, M. (2000). "Un colección es algo más que cuadros sueltos". *Ramona* (2). Buenos Aires: Ad-hoc.

Helguera, D. (2013). "Nuevos modos de coleccionar". *La Nación*. Buenos Aires.

Pacheco, M. (2002). "Nuevas tendencias en el coleccionismo argentino de los noventa". En Ramirez, M. C. y Papanikolas, T. (eds.). *Collecting Latin American Art for the 21st Century. Houston: International Center for the Arts of the Americas/ The Museum of*

Fine Arts.

Villa, J. (2008). "Coleccionismo atp". *La Nación*.
Buenos Aires.

Fuente de Internet

Bruzzone, G. (2001). "El papel de las colecciones en la actualidad". *El Basilisco. Residencia de artistas*. Transcripción de la mesa redonda integrada por Andrea Giunta, Gabriela Salgado, Marion Helft y Gustavo Bruzzone en la Alianza Francesa. Buenos Aires: agosto de 2001.

Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://www.elbasilisco.com/aftrans4.htm>>