

**Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios en Ciencias
Sociales – Universidad Nacional de San Martín**

Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

**EL VALOR DEL ARTE: ENTRE EL MUSEO Y EL
MERCADO.**

**LA COLECCIÓN COSTANTINI Y EL MUSEO DE ARTE
LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES.**

MAESTRANDA: Lic. Catalina Aldama

DIRECTOR: Dr. Ricardo Ibarlucía

Julio de 2021

RESUMEN

La presente tesis surge de una pregunta por el problema conceptual del valor del arte. Particularmente, el valor del arte en relación con el mercado y el museo. Partiendo de este problema teórico, el trabajo reconstruye el proceso de formación de la Colección Costantini y analiza las estrategias asumidas por Eduardo Costantini para dar visibilidad y trascendencia a un acervo para el que, desde sus comienzos, se vislumbraba un destino público. Al mismo tiempo, pone el foco en la fundación del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y en ciertos aspectos de la institución durante las dos grandes direcciones artísticas que tuvo el museo hasta ahora (Marcelo Pacheco y Agustín Pérez Rubio), analizando la estrategia de adquisiciones, el programa expositivo (tanto las exhibiciones de la colección permanente como las muestras temporarias) y las acciones de extensión institucional a través del proyecto de edición de catálogos y el establecimiento de alianzas con otros museos. El análisis del complejo Costantini/MALBA parte de una perspectiva más general vinculada con la inserción de este tipo de instituciones, que hemos denominado “museos de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante”, en un entramado más amplio que es el de la construcción del valor del arte y, específicamente, el del valor de la colección estudiada.

Palabras clave: Museo – Mercado de arte – Coleccionismo – Arte latinoamericano.

ABSTRACT

The present thesis arises from a question about the conceptual problem of the value of art. In particular, the value of art in relation to the market and the museum. Starting from this theoretical problem, the investigation reconstructs the path towards the formation of the Costantini Collection and analyzes the strategies assumed by Eduardo Costantini to give visibility and transcendence to a collection for which a public destiny was in sight since the beginning. The investigation also sheds some light on the foundation of the Museum of Latin American Art of Buenos Aires (MALBA) and on certain aspects of the institution throughout the two great artistic directions that the museum has had until now; Marcelo Pacheco and Agustín Pérez Rubio. It examines the acquisition strategies, the exhibition program, the inhouse editorial project and the alliances established with other museums. The analysis of the Costantini/MALBA complex is part of a more general perspective that has to do with the insertion of this type of institutions –which we have called "private art museums actively sponsored by an entrepreneur/collector"– in a broader framework; that of the construction of the value of art, and particularly, the value of the collection under study.

Key words: Museum – Art market– Coleccionism – Latin American Art.

AGRADECIMIENTOS.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
A. El museo y el mercado, dos genealogías	13
B. El museo privado desde el problema del valor: un abordaje múltiple	21
C. Esquema general de la investigación	27
CAPÍTULO I. RECAPITULACIÓN DEL PROBLEMA DEL VALOR DEL ARTE EN RELACIÓN CON EL MUSEO Y EL MERCADO.....	29
1.1. El arte como mercancía	32
1.2. El vacío de la ciencia económica en la explicación del valor de las obras de arte	37
1.3. La doble dimensión del valor del arte: valor económico y valor simbólico	44
1.4. El museo y su contribución a la “sacralización secular” del arte	52
1.5. La mercantilización del museo y la instrumentalización de la “sacralización secular” del arte en el mercado	59
1.6. El museo de arte privado con un empresario/coleccionista patrocinante: praxis mercantil y praxis simbólica en la construcción del valor del arte.	71
CAPÍTULO II. LA FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN COSTANTINI: UNA COLECCIÓN DE ARTE LATINOAMERICANO EN BUENOS AIRES.....	75
2.1. Eduardo Costantini, el empresario	86
2.2. La formación de la colección Costantini	98
2.2.1. La unión hace la fuerza: la elección de orientar la colección al arte de América Latina	102
2.2.1.1. El arte latinoamericano: una categoría en pugna	110
2.2.1.2. Una comparación con la Colección Cisneros	120
2.2.2. Sentido de la oportunidad	129
2.2.2.1. El primer gran hito internacional: la compra del autorretrato de Frida Kahlo	134
2.2.2.2. La adquisición del <i>Abaporu</i>, de Tarsila do Amaral: ícono y polémica..	137
2.2.2.3. Retrato de Ramón Gómez de la Serna. La obra “perdida” de Diego Rivera.....	149
2.2.3. Comprar bueno, caro y que se note	153
2.2.4. La alianza con el libro de arte	163

2.3. Principales conclusiones del capítulo	173
CAPÍTULO III. EL MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES: UNA INICIATIVA PRIVADA CON UN DESTINO PÚBLICO.	174
3.1. El MALBA: ¿Un nuevo agente?	182
3.2. De un acervo privado a una colección institucional	191
3.3. La estrategia expositiva del MALBA	209
3.3.1. El acervo permanente en exhibición	209
3.3.2. La programación de exhibiciones temporarias del MALBA	219
3.4. El proyecto editorial y la red institucional	237
3.5. Principales conclusiones del capítulo	245
CONSIDERACIONES FINALES	249
BIBLIOGRAFÍA	252

AGRADECIMIENTOS

A las y los docentes de la Maestría de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de IDAES, UNSAM por abrirme las puertas de un campo desconocido que resultó un vergel infinito de novedad y belleza. A mi director, Ricardo Ibarlucía, por alentarme a probar ideas acerca del valor del arte, por su lectura atenta y sus palabras de ánimo. A Verónica Rossi, por facilitarme el acceso al archivo del MALBA. A Victoria Giraudo y Ricardo Esteves por el generoso tiempo que dedicaron a contestar mis preguntas. A todas las personas que integran espacios de debate de los que participé o participo que me han nutrido con sus múltiples miradas, fundamentalmente, a los compañeros y compañeras del CEPLAD y de la T.O.P.A.

A mis amigas y amigos por el aliento constante. A mi mamá, por siempre incentivar mi curiosidad. A mi papá, por mostrarme la importancia de la acción. A mi hermana, cómplice y compañera. A Pablo por su paciencia y optimismo y, por sobre todas las cosas, por verme a través de la neblina.

Este trabajo está dedicado a mis abuelos. Norma, Bruno, Moti y César.

Y a la memoria de Pablo Levín, que en el desierto de la facultad supo convertir las catacumbas en un oasis.

INTRODUCCIÓN

2001 fue un año bisagra. Para la historia mundial estuvo marcado por los múltiples atentados que sucedieron el 11 de septiembre en Estados Unidos, de los cuales el más impactante fue el derribamiento de las Torres Gemelas de Nueva York. Este evento dejó un saldo de más de 3.000 muertos y dio inicio a lo que se conocería como la “guerra contra el terrorismo”, que incluyó una fuerte embestida del gobierno de George W. Bush contra Afganistán, primero, e Irak, después, un reforzamiento de las condiciones de seguridad del país del norte, y una fuerte desconfianza, en el linde con la llana discriminación, hacia toda persona de procedencia árabe y/o de religión musulmana. Es quizás en septiembre de ese año, tal como han señalado una variedad de historiadores y analistas políticos y culturales, que puede encontrarse el momento inaugural del siglo XXI.¹

Para la historia argentina, el año 2001 concluyó con la mayor debacle económica, política, social e institucional jamás enfrentada por el país. Con una recesión que se arrastraba desde 1998, un tipo de cambio fijado por la Ley de Convertibilidad y un nivel de endeudamiento externo e interno desproporcionado, entre finales de noviembre y comienzos de diciembre se inició un intenso proceso de fuga de capitales. Este se aceleró ante la negativa del Fondo Monetario Internacional de refinanciar la deuda externa argentina, haciendo colapsar el sistema bancario y disparando el anuncio del llamado “corralito” para impedir el retiro de dinero por parte de los ahorristas. Los “cacerolazos”, los cortes de ruta de los piqueteros, la huelga general y los saqueos de comercios se sucedieron a diario en aquel tumultuoso diciembre. El anuncio del presidente Fernando de la Rúa del estado de sitio propulsó el estallido final la noche del 19. Se originaron de manera espontánea protestas masivas en la mayoría de las ciudades del país que continuaron hasta el día siguiente, cuando luego de sendos operativos represivos de las fuerzas de seguridad –que ocasionaron 39 muertes de civiles– el presidente presentó su renuncia, abandonando la Casa Rosada en helicóptero. Con el paso de otros cuatro presidentes antes del fin de año y el país

¹ Por ejemplo, en el libro *Los hechos son subversivos*, el historiador inglés Timothy Garton Ash (2011) propone que la caída del muro de Berlín significó el acto de cierre del siglo XX y el derribamiento de las Torres Gemelas, el evento que dio inicio al siglo XXI. Por su parte, Andrea Giunta (2011a) comienza el artículo “La era del gran escenario” con una afirmación similar, para luego analizar el circuito global del arte que se ha desarrollado en las últimas décadas.

sumido en una crisis de gobernabilidad, se inauguraría el 2002 con una economía diezmada y los niveles de desempleo, pobreza e indigencia más altos de la historia argentina.

Por su parte, el día 20 de septiembre, exactamente tres meses antes de aquel fatídico día de diciembre y una semana después de los atentados en Estados Unidos, marcó el momento fundacional de un importante proyecto cultural en la Ciudad de Buenos Aires. En esa fecha abrió sus puertas el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), una iniciativa privada, ideada, financiada y fundada por el empresario y coleccionista Eduardo Costantini. La apertura no se canceló ante el caos internacional desatado días antes, a pesar de que, debido a las dificultades logísticas, algunas obras adquiridas por Costantini en Nueva York no pudieron ser trasladadas a tiempo para ser exhibidas en el museo desde su debut (Giraudó, 2019, septiembre 20). Tampoco lo hizo a pesar del avance de la crisis local que, si bien aun no se encontraba en el espiral pernicioso que sobrevino en los últimos meses del año, ya era palpable. El malestar económico y social crecía de manera apremiante.

Lo cierto es que el proyecto de fundar un museo privado de arte latinoamericano en Buenos Aires ya llevaba varios años de gestación. Los primeros pasos fueron quizás casuales, con el despertar del deseo de Costantini de coleccionar obras de arte a finales de la década del 60 y comienzos del 70. A raíz de un rápido proceso de acumulación de capital económico a lo largo de las décadas del 80 y 90, gracias a su participación en la actividad financiera y el desarrollo inmobiliario, alcanzó una posición propicia para considerar con mayor seriedad el proyecto de formar una colección. En efecto, luego de años de ejercer un coleccionismo esporádico y *amateur*, en la década del 90, con el imprescindible asesoramiento del también empresario y coleccionista Ricardo Esteves y, en cierta medida, del investigador y curador Marcelo Pacheco, comenzó a coleccionar arte moderno latinoamericano de manera consistente y sistemática, iniciando así un conjunto de obras que más tarde se convertiría en el acervo del MALBA.

Ya imaginando un destino público para su acervo, en abril de 1995 Costantini creó una Fundación con su nombre orientada a “realizar obras de carácter cultural, educativo y formativo” (MALBA, s.f.a). En 1997, la Fundación decidió dar lugar a la creación del museo. Con la compra del estratégico terreno en Avenida Figueroa Alcorta y la

organización de un concurso arquitectónico para la construcción del edificio, la aspiración comenzó a materializarse. Finalmente, una vez terminada la obra edilicia, inauguró el MALBA con la donación inicial de Eduardo Costantini de 223 obras de artistas latinoamericanos del siglo XX.

La coincidencia de la apertura del museo con la crisis del 2001 puede resultar meramente anecdótica. Tal como suele remarcar Costantini como un paradójico paralelismo, la apertura del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), un importante referente del MALBA por ser también producto de una iniciativa privada, tuvo lugar el 7 de noviembre de 1929, nueve días después de la caída de la Bolsa de Wall Street que inauguraría una fuerte depresión económica en Estados Unidos y en el mundo (Relea, 2001, septiembre 19).² Ahora bien, no sería desatinado considerar que el contraste de la apertura de un museo de la magnitud y la categoría del MALBA con el contexto nacional, resulta ilustrativo de la dinámica propia y autónoma que ha adquirido en las últimas décadas cierto circuito de arte de alcance global, en el que se inserta el MALBA y, también, Eduardo Costantini. La consolidación de la globalización económica, pero también cultural, tiene una notable manifestación en el mundo del arte, en parte, a partir del accionar de este tipo de actores globales, que combinan el ejercicio de su actividad económica con un interés y accionar vinculado a la producción, colección, promoción, difusión y exhibición del arte visual.

En la transición que se ha dado a lo largo de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, la internacionalidad, es decir, el intercambio entre naciones –de mercancías, dinero, capital, personas, ideas– ha dado paso a la transnacionalidad, un espacio imaginado que se encuentra por encima de las naciones.³ El espacio se compone como un archipiélago de ciudades globales (Sassen, 1991).⁴ Ciudades que si bien guardan una relación estrecha con el país en el que se emplazan, forman parte de un andamiaje de alcance global en el que se dirime, en definitiva, el reparto del capital

² En efecto, el MoMA inauguró el 7 de noviembre de 1929, una semana después de la caída de la bolsa de valores que inició la Gran Depresión, la mayor crisis económica de Estados Unidos del siglo XX, cuyas consecuencias se extendieron a buena parte de los países de Occidente causando una debacle económica global.

³ Como señala Mariana Cerviño (2011b), en el ámbito del arte, el discurso del arte global pasó a ser el relato dominante, dejando atrás al paradigma del “internacionalismo” que predominaba desde la década del 60, tal como fue oportunamente investigado por Andrea Giunta (2008).

⁴ Las ciudades globales son ciudades cuyo funcionamiento económico, político y cultural excede a aquel de los países en los que se localizan. Su operación responde a un orden global signado por los intereses de grupos económicos transnacionales, que pueden coincidir o no con los intereses del Estado Nacional (Sassen, 1991).

económico, social, cultural y simbólico (Bourdieu, 1983) a nivel mundial. Al mismo tiempo se puede pensar este fenómeno en términos de nuevos grupos sociales, como la llamada burguesía global o clase capitalista transnacional, que ejerce poder a través de una densa red de instituciones y foros supranacionales (Hardt y Negri, 2002; Robinson, 2013).

En el circuito del arte se desdibujan las fronteras nacionales, convergiendo hacia un espacio homogenizado sin apegos territoriales que, de acuerdo con una agenda global de eventos, activan distintas localizaciones a lo largo y a lo ancho del mundo. En este ámbito se desenvuelve el lenguaje común y universal del “arte contemporáneo”, la fórmula expositiva del “cubo blanco” en galerías y museos, las bienales, las mega exhibiciones, los museos entendidos como cadenas comerciales, las residencias de artistas como espacios de formación deslocalizados, entre otros (Giunta, 2011a; 2011b).

La tendencia a la homogenización cultural convive con el multiculturalismo y el interés por la diversidad cultural (Cerviño, 2011b), consolidándose en las ciudades que funcionan como centros de arte a nivel mundial –Nueva York, Londres, París– una apertura geográfica hacia la denominada periferia, que se expresa en una curiosidad por el arte que se origina en otros continentes y países, surgiendo nuevas categorías de relevancia para ordenar la producción artística del mundo, como “arte latinoamericano”, “arte africano”, “arte asiático”, entre otros. Esto se manifiesta en una demanda comercial por el arte producido por fuera de los países hegemónicos pero, además, en un interés por parte de las instituciones para incorporar obras a sus colecciones, exhibirlas, realizar exposiciones que pongan en juego la cuestión del origen y la identidad, estudiar e investigar sobre dichos ámbitos de producción y circulación de obras de arte, incorporándolas a las currículas de las universidades, construyendo un relato sobre la historia del arte en aquellos territorios, entre otros.

En este entramado surgen también los actores globales. Entre ellos se encuentran los agentes con un interés marcadamente económico, como las casas de subastas internacionales Sotheby’s y Christie’s y las grandes galerías o *marchands-entrepreneurs*, como los ha denominado Raymonde Moulin ([2000] 2012). También ciertos agentes híbridos, que poseen (al menos en apariencia) un interés predominantemente cultural, en el caso de los curadores independientes internacionales o lo que Mari Carmen

Ramírez ([1996] 2008) ha denominado *brokers* culturales⁵ y, con un interés más mixto, entre económico y cultural/simbólico, en el caso de lo que Moulin ([2000] 2012) llama “megacoleccionistas”.

Como ha indicado Moulin, estos “megacoleccionistas”, entre los que podríamos situar a Costantini, manejan sus compras y ventas de arte a una gran escala, mantienen un compromiso con los artistas de su colección y velan por el valor de sus obras, participan en los directorios de grandes museos –o incluso conforman su propia institución– y asumen alternativamente distintos roles entre agente económico y cultural: *marchand*, curador o mecenas, según amerite (Moulin, [2000] 2012, p. 38). Asimismo, establecen relaciones entre ellos, conformando un circuito transnacionalizado de “pares” y organismos con los que dialogan, aparentemente de manera horizontal, aunados por la posesión y exhibición de obras de arte (Pacheco, 2002).

En efecto, Costantini es un hombre de su época y el alcance que posee su actividad y su notoriedad como coleccionista no puede escindirse de aquel que asume su proyecto económico. En definitiva, los megaproyectos inmobiliarios, pero sobre todo, las finanzas operadas por medio de fondos de inversión, son actividades que requieren de una perspectiva global, motivadas por la persecución de una ganancia que puede localizarse en determinado momento, en un lugar, para migrar a otro al instante siguiente. En este sentido, las inversiones financieras e inmobiliarias *pari passu* el desarrollo del coleccionismo al nivel que, como luego veremos, opera Costantini (compras en casas de subastas de renombre internacional a precios record) se desenvuelven como dos actividades afines, que parecieran tener una lógica propia, blindada de los vaivenes económicos, políticos y sociales, tanto nacionales como internacionales. El MALBA, por su parte, encierra en su propio nombre y en la colección permanente que aloja, una promesa regional que se inserta cómodamente en la lógica del mercado del arte y en una red de museos de alcance internacional.

⁵ Mari Carmen Ramírez distingue entre dos tipos de curadores. Por un lado, los que define como “expertos institucionales del *establishment* del mundo del arte” que, así operen dentro de una institución o de manera independiente, son quienes “establecen tanto el sentido como el *status* del arte contemporáneo a través de adquisiciones, exhibiciones y artículos interpretativos” (Ramírez, [1996] 2008, pp. 9-10). Por el otro, a los que denomina *brokers* culturales que, en un contexto en el que se han multiplicado las exhibiciones y colecciones basadas en identidades colectivas vinculadas con el lugar de origen, funcionan como mediadores culturales más que como árbitros de la excelencia artística.

El objetivo de nuestra investigación es analizar las estrategias asumidas por Costantini para construir la colección que luego pasaría a ser la base del MALBA; las estrategias adoptadas por la institución para ampliar dicha colección; las maneras en las que Costantini, su colección y luego el museo fueron adquiriendo visibilidad en el circuito internacional del arte; el despliegue del aparato expositivo del museo a través de las exhibiciones del acervo permanente, la programación de muestras temporarias y la edición de catálogos; y las consecuencias de esta inserción en los ámbitos ligados al mercado del arte –galerías, casas de subasta, ferias– como en aquellos asociados a la producción de valor simbólico, museos y otras instituciones artísticas.

A partir de esta indagación apuntamos a comprender cómo ha operado y opera con una capacidad de doble agente el complejo Costantini/MALBA, como caso específico de lo que llamaremos el “museo de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante”, y, por tanto, como un espacio ampliado de legitimación y de construcción de valor.⁶ Nos interesa captar a este agente en todas las determinaciones con las que ha funcionado hasta el momento, entendiendo que, si bien el museo constituye un proyecto institucional de largo plazo que excede la figura de Costantini, aun a casi veinte años de su inauguración, es difícil escindir al museo de su fundador.⁷

En términos más generales, nos proponemos indagar sobre la manera en la que un museo como el que aquí estudiaremos encierra un entramado colaborativo en el que mercado y museo no se repelen ni se dan la espalda, sino que contribuyen mutuamente a activar, difundir, poner en circulación obras y artistas en el circuito sobre el que dichas instituciones y agentes tienen influencia, configurando un esquema de construcción de valor simbólico y valor económico que se retroalimenta

⁶ Hemos optado por hacer referencia a un museo *patrocinado* por un coleccionista privado, considerando que, desde la raíz etimológica de dicho término, *patronus*, se condensan dos acepciones diferentes, aunque relacionadas, que pueden ser útiles para englobar el vínculo entre el coleccionista y la institución. Por un lado, su uso corriente en la actualidad señala la actividad de patrocinar, lo cual implica la acción, generalmente de una empresa, de solventar los gastos para hacer posible la realización de una actividad, en este caso cultural, a cambio de cierta promoción, publicidad o “buena reputación” para la organización privada o para la propia persona física. Por el otro, se puede vincular dicho vocablo con el de *patrono*, entendiendo así al coleccionista como un protector del museo y de las obras que conforman su acervo. En este sentido, entendemos que la figura de Costantini en relación con el MALBA representa ambas funciones, en tanto ha formado el acervo y fundado el museo y, aun hoy, tiene una importante injerencia en su financiamiento y gestión.

⁷ Analizaremos en profundidad esta particularidad, considerando que la intervención de Costantini en el MALBA no solo se limita a que aporta casi la mitad de los fondos para el funcionamiento del museo y que hasta 2020 presidía su gestión. Además, ha adquirido de manera privada obras de gran importancia, que exceden al presupuesto del museo, y las exhibe en el MALBA bajo un acuerdo de comodato con su propia institución, al mismo tiempo que construye de forma paralela su propia colección privada.

mutuamente.⁸ En este sentido, se encuentra en el centro de nuestra investigación el objetivo de contribuir a la reflexión acerca del valor del arte, desde una perspectiva que considere al mercado y al museo como ámbitos fundamentales de formación y expresión de dicho valor. El enfoque desde el cual abordaremos el estudio de la Colección Costantini y el MALBA se encuentra principalmente determinado por la cuestión del valor y es el principio que da coherencia a la presente tesis.

Por último, nos proponemos realizar un aporte a la historia del arte argentino reciente al indagar acerca de la conformación de la colección de arte latinoamericano por parte de Eduardo Costantini, la posterior fundación del MALBA, las sucesivas ampliaciones de la colección original del museo, el despliegue de la estrategia expositiva de la institución, su programa editorial y las alianzas institucionales con otros museos.

Tal como veremos más adelante, la colección Costantini y el MALBA aun no han sido extensamente abordados como objeto de estudio por la historia del arte. Dada la particularidad del caso, este espacio de vacancia puede identificarse en dos genealogías, la historia del coleccionismo y la historia de las instituciones culturales en Argentina, particularmente, la de los museos de arte. Suscribimos a la necesidad de un abordaje integral, puesto que el caso contribuye a las dos líneas de estudio mencionadas, que en esta oportunidad resultan indisociables: no tiene sentido investigar la colección conformada por Costantini sin reconocer al museo como el objetivo final de su acervo, así como tampoco puede ser abordada una investigación sobre el MALBA prescindiendo de la figura de su fundador y de su actividad como coleccionista.

Los aspectos que examinaremos en relación con cada una de las genealogías son potencialmente múltiples. En la línea del coleccionismo: el análisis de la figura del coleccionista, el de las obras coleccionadas, el de su circulación, el de las estrategias

⁸ Tal como veremos en la sección dedicada al desarrollo del marco teórico y profundizaremos en el Capítulo I de la presente tesis, los autores que han intentado precisar las características del valor del arte desde las últimas décadas del siglo XX han coincidido en su carácter bidimensional. Por mencionar los más significativos, en primer lugar, se encuentra el trabajo de Pierre Bourdieu acerca del campo de producción cultural, donde reconoce una dimensión material de la producción artística y una dimensión simbólica, cuya producción no solo depende de los artistas, sino también de todos aquellos agentes e instituciones (como críticos, galeristas, museos, etc.) que participan de la construcción de dicho capital simbólico (Bourdieu, 1993). Siguiendo lo propuesto por Bourdieu, Isabelle Graw, ha tomado de dicho autor el término “valor simbólico” para “describir un valor que va más allá de lo que puede ser medido en términos económicos [...] la manifestación de una distinción que es difícil de cuantificar o medir en términos materiales” (Graw, 2013, p. 33). Por su parte, Raymonde Moulin, quien ha explorado extensamente el problema del valor del arte a partir del abordaje del entramado específico del mercado del arte ha utilizado el término valor artístico para señalar aquella ponderación de las obras de arte que se hace al interior de dicho ámbito (Moulin, 2012).

adoptadas para su visibilidad y valorización, entre otras. Respecto a la cuestión institucional: desde el impacto del museo en la escena artística local y en el arte argentino, hasta la pregunta por la representación que el museo hace de “lo latinoamericano”. Sin embargo, a fines de acotar y direccionar nuestro estudio, articularemos la presente investigación a partir de la siguiente hipótesis.

Proponemos que Eduardo Costantini, desde los momentos iniciales de su involucramiento sistemático en el coleccionismo de arte, elaboró una estrategia racional para la formación de su colección, que incluyó una combinación de *praxis mercantiles* y *praxis simbólicas*, que han contribuido a cimentar el valor de su acervo, su imagen como coleccionista y su solvencia como empresario, con un alcance que excede al ámbito nacional.⁹ En el centro de esta estrategia se encuentra la elección de conformar un conjunto de arte latinoamericano, incorporando piezas de artistas del siglo XX ya reconocidos, realizando adquisiciones con un alto perfil en casas de subastas internacionales en Nueva York y marcando precios récord con sus compras, entre otros. El proyecto del MALBA se inscribe en este entramado estratégico: consolida y resguarda el valor económico y el valor simbólico de la colección, aunque la motivación de su fundación no se encuentre unívocamente determinada por estos fines pragmáticos. El museo desarrolla su propia agenda –de adquisiciones, exhibición de la colección permanente, programación temporaria, proyecto editorial– y a pesar de ir consolidándose en su autonomía institucional, conserva cierta dependencia con su coleccionista patrocinante –Costantini– y, por lo tanto, con sus intereses privados, lo que le aporta singularidad al rol que juega en las dinámicas retrolimentativas de valoración de las obras de arte que colecciona y exhibe. En este sentido, lo que llamaremos el “museo de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante” se posiciona como un agente novedoso y particular en el circuito artístico nacional, regional e internacional, con relación al entramado a través del cual se despliegan procesos de construcción de valor.

A. El museo y el mercado, dos genealogías

⁹ Hablaremos de una *praxis mercantil* al referirnos a aquellas acciones directamente dispuestas a establecer un ordenamiento asociado al valor económico de las obras de arte, y de una *praxis simbólica*, para señalar las prácticas dirigidas a definir un orden simbólico hacia dentro del circuito del arte. Ahondaremos en esta distinción terminológica en el Capítulo I de la presente tesis.

Tal como ya ha sido anticipado, si bien la colección Costantini y el MALBA han recibido una atención significativa por parte de la prensa (cuyos artículos resultan una fuente imprescindible de información para la presente tesis), aun no ha habido un análisis comprensivo que reconstruya el armado de la colección y las estrategias de Costantini como coleccionista, los orígenes del museo, las sucesivas ampliaciones de la colección permanente, la exhibición del acervo, la programación de exposiciones temporales, la proyección internacional de la institución, entre otros aspectos relevantes.

Los diversos textos de Marcelo Pacheco (2001, 2007, 2013b), publicados en los distintos catálogos editados por el MALBA a lo largo de su gestión como Curador en Jefe del museo, son una fuente de gran importancia para esta tesis. Contribuyen en el abordaje de la etapa formativa de la Colección Costantini, así como también en el análisis del comienzo y desarrollo institucional del museo.¹⁰

En efecto, en el texto que inaugura el primer catálogo del MALBA publicado en 2001 (*Malba. Colección Costantini*), que también fue incluido por Mari Carmen Ramírez y Teresa Papanikolas (2002) en el libro *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, Pacheco elige iniciar la introducción a la colección del MALBA, situando a Costantini en una genealogía del coleccionismo argentino. Luego de trazar de manera sintética las distintas etapas que han caracterizado al coleccionismo local, los distintos perfiles de coleccionistas y las características de los acervos erigidos, propone la categoría “nuevo coleccionismo”, dentro de la cual enmarcará a Costantini.

En un texto del año 2007, incluido en el catálogo que acompañó la exhibición de las donaciones y adquisiciones de arte contemporáneo del MALBA, Pacheco realiza un breve recorrido por la evolución de la institución museo, inscribiendo al MALBA en este linaje. Sitúa a los museos del siglo XXI, entre los que incluye al ejemplar porteño, como parte de una red transnacional en la que circulan consumidores culturales de todo el mundo y resalta el rol del museo como creador de sentido y “garante virtuoso y donante privilegiado de valor” (Pacheco, 2007, p. 12). En pos de introducir la estrategia de Costantini para construir la colección inicial del MALBA y luego la

¹⁰ No se puede perder de vista que se trata de escritos de carácter institucional que se producen y difunden a raíz de su desempeño como cabeza del área curatorial del museo y en el marco del proyecto editorial del MALBA.

estrategia institucional para ampliar la colección del museo, Pacheco señala que, cuando es el museo el agente que colecciona, su gesto es legitimante.

En el texto titulado “Malba, ¿otra contradicción porteña?”, que se incluye en el catálogo de exhibición del programa MALBA Federal,¹¹ así como también en el catálogo que acompañó la exposición de la colección del MALBA en el Museo de Bellas Artes de Houston (MFAH, por sus siglas en inglés) –ambas del año 2013– Pacheco se pregunta por lo paradójico de que sea Buenos Aires, una ciudad edificada culturalmente mirando a Europa y de espaldas a su propio país y a Latinoamérica, la única ciudad del continente en tener un museo dedicado al arte hispanoamericano –el Museo Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco– y un museo de arte latinoamericano, el MALBA. Ante esta introducción, reflexiona acerca de lo incipiente que fue el interés por el arte latinoamericano en los coleccionistas argentinos y cómo la colección Costantini revirtió esta situación, coincidiendo con la nueva ola de atención que recibió el arte de Latinoamérica en Estados Unidos, Europa y ciertas capitales latinoamericanas durante los 90.

Es notable que, todos los textos de Pacheco citados –que se encuentran en catálogos de importancia para el museo, como ser el catálogo inicial del MALBA o el de la presentación de la colección en el MFAH– comienzan reflexionando sobre distintos aspectos de la colección: situando a Costantini en la genealogía del coleccionismo local; planteando la particularidad del coleccionismo institucional, especialmente cuando es asumido por un museo; y sopesando el escaso interés de los coleccionistas en Argentina por adquirir obras de Latinoamérica para construir una colección de alcance regional, con la excepción de Costantini. No sorprende la curiosidad por este aspecto, en tanto Pacheco se ha dedicado como investigador independiente a reconstruir distintas épocas del coleccionismo nacional. Sin embargo, no se puede pasar por alto la importancia que tuvo, al menos a lo largo de la primera década del MALBA, en la construcción de una narrativa sobre la colección que dio origen a la fundación del museo y a la figura de Costantini como coleccionista.

Sobre la etapa de Pacheco como Curador en Jefe del MALBA contamos con el análisis que hace Jimena Ferreiro (2019) sobre su trabajo, en una investigación comprensiva

¹¹ MALBA Federal fue un programa iniciado en el año 2013, orientado a dar visibilidad a la colección del MALBA en las distintas provincias del país. En efecto, se realizó una selección de 53 obras de la colección de arte latinoamericano, las cuales se presentaron en distintos museos de Argentina: Salta, San Juan, Neuquén, entre otras provincias.

acerca de las prácticas curatoriales de los 90. Asimismo, resulta de gran valor la entrevista a Pacheco realizada por Ferreiro en 2015 que forma parte de la mencionada investigación, así como también la publicada en revista *Sauna* en el año 2013.

Tienen relevancia para este estudio otros textos incluidos en los catálogos editados por el MALBA acerca de la colección o de las exposiciones del acervo permanente del museo, como los ensayos de Andrea Giunta y Agustín Pérez Rubio pertenecientes al catálogo que acompañó la curaduría de la colección titulada *Verboamérica*, inaugurada en 2016.

También, son una fuente importante para esta investigación las numerosas entrevistas que ha concedido Eduardo Costantini a periodistas y especialistas de distintas áreas. Particularmente, consideraremos la extensa entrevista realizada por Mari Carmen Ramírez (2012) en ocasión de la presentación de un conjunto de obras del MALBA en el MFAH, que fue incorporada al catálogo de la exhibición, y el perfil de Costantini realizado por Alejandro Galliano y Hernán Vanoli (2017) que formó parte del libro *Los dueños del futuro*, que se nutre de una entrevista con el empresario y cuenta con algunas citas textuales de sus respuestas.

A su vez, un texto reciente de Talía Bermejo (2019) concede una perspectiva interesante sobre distintos episodios vinculados con la colección del MALBA y con la del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), con relación a cómo se exhibe el patrimonio, el mercado y la tensión entre lo público y lo privado. También consideraremos el artículo de Mariana Cerviño (2007) acerca del coleccionismo de arte contemporáneo argentino, en el que describe los perfiles de algunos de los coleccionistas actuales –entre los que se encuentra Costantini– y los pone en relación con aquella primera generación de coleccionistas locales cuya actividad estuvo profundamente enlazada con la conformación de la Nación, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

La presente tesis podría acoplarse a dos líneas historiográficas: por un lado, aquella dedicada a la historia de las colecciones privadas en Argentina, por el otro, aquella que sigue el derrotero de las instituciones del arte en el país. En virtud de que nos ocupa la conversión de una colección privada en un proyecto institucional de acceso público, son de particular relevancia los estudios que se encuentran, precisamente, en ese linde: las estrategias de los coleccionistas para la configuración de su acervo; el entramado de prácticas comerciales y no comerciales para apuntalar de manera sincrónica el valor

económico y simbólico de ciertos artistas, obras y colecciones; los momentos fundacionales de las instituciones, entre otros aspectos.

Los estudios sobre coleccionismo se iniciaron en Argentina en la década del 70, tal como lo plantean María Isabel Baldasarre y Bermejo (2011) en un texto en el que componen un exhaustivo estado de la cuestión sobre el tema. Otro aporte a la reconstrucción de una genealogía de investigaciones antecesoras sobre colecciones es el artículo de Baldasarre y Viviana Usubiaga que da inicio al *dossier* especializado sobre el mercado del arte de América Latina publicado en 2019, en el que actualizan el estado del arte, y amplían el panorama hacia investigaciones sobre galerías profesionales;¹² mercados del arte locales, como los de Mendoza y Rosario;¹³ y estudios sobre el consumo artístico, el mercado del arte y la producción y enajenación de bienes culturales en Brasil,¹⁴ entre otros aspectos.

Sobre el desarrollo de las primeras colecciones privadas en Buenos Aires durante el período que va desde las últimas décadas del siglo XIX hasta los inicios del siglo XX, encontramos los trabajos de Baldasarre (2006) y Pacheco (2011b). Son investigaciones sobre un período fundacional para el coleccionismo de arte en Argentina que resultan de particular relevancia para esta tesis, en tanto, tratan acerca de las generaciones que organizaron las primeras instituciones artísticas en el marco de un proyecto de consolidación nacional. Conocer el perfil de los coleccionistas del entresiglo pasado y su rol en la formación de estas instituciones, permite poner en perspectiva el coleccionismo más actual e identificar las particularidades del caso de Costantini y su rol como coleccionista y como fundador del MALBA.

Pacheco (2013a) también se ocupa del coleccionismo en Buenos Aires durante el período que va desde el año 1924 hasta 1942, en un libro en el que refleja con exhaustividad los diferentes perfiles de los coleccionistas de la época –a las élites

¹² Proponen ver los trabajos de Patricia Artundo sobre la Galería Witcomb y sobre la Galería Pizarro; el de Andrea Giunta sobre la Galería Bonino; el de María Teresa Constantin sobre la colección Elía – Robirosa y la galería homónima y sobre las galerías Carmen Waugh y ArteMúltiple; y el libro editado por Fundación Espigas sobre la Galería Ruth Benzacar.

¹³ El comercio del arte en la ciudad de Mendoza fue estudiado por María Graciela Distéfano y Marta Gómez de Rodríguez, y el mercado de arte en Rosario y el coleccionismo fue abordado por Patricia Artundo y Carina Frid.

¹⁴ Proponen visitar los trabajos de María Lucía Bueno sobre el mercado de arte en Brasil a mediados del siglo XX; el de María Izabel Branco Ribeiro acerca del coleccionismo en la ciudad de San Pablo durante el siglo XIX; el de José Carlos García Durand sobre los consumos artísticos de las élites brasileras; el de Sergio Miceli sobre el mercado del arte a comienzos del milenio; y el de Annateresa Fabris, acerca de los entrecruzamientos entre vanguardia y mercado.

ruralistas tradicionales se suman empresarios e industriales— así como también la manera en la que se van diversificando los consumos artísticos durante las dos décadas en cuestión. Pacheco destaca que, a diferencia de los coleccionistas de fines del siglo XIX, se trata de una generación poco comprometida con la construcción de un acervo social por medio de donaciones a museos públicos que, en cambio, entiende a sus colecciones como parte de su propiedad privada y un legado para sus descendientes.

De los múltiples artículos que ha dedicado Talía Bermejo al estudio del coleccionismo en Argentina desde comienzos del siglo XX hasta la década del 60, nos interesan aquellos que dan cuenta de las estrategias de los distintos agentes del campo del arte, particularmente en las que se entrecruzan los agentes de mercado (como galerías y coleccionistas) con agentes no comerciales (artistas e instituciones) para exhibir, difundir y poner en valor determinados artistas, obras y colecciones. En este sentido, podemos mencionar un texto inicial del año 2003 en el que identifica ciertos rasgos de los coleccionistas que ocupan la escena entre 1930 y 1960, en su paso desde el *amateurismo* hacia la profesionalización, y las estrategias que asumen para visibilizar y valorizar sus colecciones: desde la participación de sus obras en exhibiciones de museos, salones y galerías, hasta la promoción de catálogos y textos críticos sobre artistas que pertenecen a su acervo.

También resultan de gran relevancia los artículos en los que Bermejo (2006; 2013) reconstruye ciertas alianzas entre coleccionistas y casas editoriales —que se dan entre las décadas del 40 y 50— para dar visibilidad y legitimar determinadas colecciones por medio de un importante instrumento, el libro de arte. Este entramado colaborativo para la construcción en simultáneo de valor simbólico y valor de mercado se afianzaba con acuerdos tácitos entre coleccionistas y galerías, en cuyas exhibiciones se incluían obras ya pertenecientes al acervo del coleccionista y obras que estaban a la venta. El artículo sobre el Salón Peuser, da cuenta de estas estrategias asumidas por las galerías (Bermejo, 2011a). A su vez, dichas alianzas se ven reflejadas en el texto incluido en el libro *Travesías de la Imagen*, sobre los consumos artísticos y la operación de galerías y *marchands* en Buenos Aires entre 1920 y 1960, en el que además se incorpora un análisis sobre cómo se acopla a este engranaje de construcción de valor un ámbito institucional como la Asociación Amigos del Arte (Bermejo, 2011b).

Adicionalmente, consideraremos el estudio que hace Silvia Dolinko (2011) sobre las estrategias adoptadas por algunas galerías entre principios de los años 50 e inicios de

los 70 para difundir y ampliar el consumo artístico de “obras múltiples” –producciones cercanas a las “artes aplicadas”, la artesanía, el diseño, los objetos decorativos o funcionales realizados por artistas que le escapaban a la lógica de la obra de arte única– y al mismo tiempo, incorporar a la clase media a la adquisición de obras de arte y atraer un público no especializado a este tipo de consumo. Siguiendo con el análisis acerca de las estrategias para extender la oferta y la incursión hacia canales alternativos de llegada al público en un contexto de mayor consumo artístico, también consideraremos la investigación de Dolinko (2016) sobre el espacio que tuvieron las artes visuales en *Exposhow*, una feria de carácter predominantemente comercial que fue inaugurada en 1970 en el predio de La Rural de la ciudad de Buenos Aires, que reunía desde los últimos avances tecnológicos en materia de comunicaciones, hasta espectáculos de teatro y música, entre otros.

Por su parte, la reconstrucción que hace Andrea Giunta (2008) del campo artístico de Buenos Aires en la década del 60 en el libro *Vanguardia, internacionalismo y política*, resulta de gran relevancia para esta tesis, en tanto expone cómo se entretajan las acciones de agentes culturales ligados al Estado Nacional con aquellas iniciativas que surgen de actores privados para llevar a cabo un proyecto de internacionalización del arte argentino. Particularmente, resuenan para el abordaje del complejo Costantini/MALBA, los casos de particulares cuya actividad se desarrolla en el ámbito de los negocios y que, a raíz de un interés en las artes visuales, inician colecciones de arte que desembocan en proyectos institucionales. En este sentido, se esculpe el plan de Guido Di Tella de “completar” la colección de su padre, Torcuato, cuya presentación “en sociedad” es pensada en conjunto con un proyecto más amplio, como fue la fundación del Instituto Di Tella y el Centro de Artes Visuales. Las estrategias para la adquisición de piezas para la colección bajo el asesoramiento de Lionello Venturi y la organización del Instituto y sus distintos ámbitos y actividades, son una importante referencia para nuestro estudio. Siguiendo esta misma dirección, se encuentra el caso de las Bienales Americanas de Arte, organizadas en 1964 y 1966 por la empresa Industrias Kaiser de Argentina (Giunta, 1998; 2008). Asimismo, sobre las estrategias de internacionalización de galerías e instituciones locales, ubicamos el análisis de las vías de difusión adoptadas por la Galería Bonino durante los 60 para incorporarse en circuitos comerciales e institucionales internacionales, así como también, aquel sobre la “primera exposición internacional” en el Museo de Arte

Moderno (hoy, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), organizada por su fundador Rafael Squirru, dentro del trabajo de la misma autora (Giunta, 2008; 2019).

Respecto a las colecciones que se consolidaron en las últimas décadas del siglo XX es pertinente el trabajo de María Teresa Constantin (2004) sobre la colección Elía – Robirosa y la galería homónima, los ensayos de Rafael Cippolini (2006) y Mariana Cerviño (2011a) sobre el coleccionista Gustavo Bruzzone, la tesis de maestría de Jimena Vignati (2015) dedicada al desarrollo de la colección de pintura argentina de Mauricio Neuman y el artículo de Agustina Battezzati (2020) sobre la Colección Patricia Phelps de Cisneros. Los dos números de la revista *ramona* dedicados al coleccionismo (N° 53 y N° 59) publicados en 2005 y 2006, que incluyen entrevistas a una variedad de coleccionistas actuales de Argentina, significan una importante contribución al debate sobre las colecciones más recientes.

Respecto a la historiografía sobre las instituciones de arte en Argentina, particularmente aquella abocada a investigar el origen y desarrollo de los museos del país, podemos encontrar el trabajo de Laura Malosetti Costa (2001) sobre los primeros ámbitos institucionales del arte en la Buenos Aires de fines del siglo XIX, que antecedieron al establecimiento del museo de arte nacional. No dejan de ser pertinentes al respecto de este tema los estudios comprensivos de María Isabel Baldasarre (2006) y Marcelo Pacheco (2011b) ya mencionados sobre las primeras colecciones de arte de Buenos Aires y los esfuerzos que llevaron a la fundación del MNBA.

Sobre la colección del MNBA es de gran importancia el catálogo razonado compilado en dos volúmenes que han editado María Isabel Baldasarre y Roberto Amigo (2010). Talía Bermejo (2019), por su parte, discurre acerca de distintos episodios más recientes (desde la década del 90 en adelante) que vinculan a la colección del museo y su estrategia expositiva. Como contrapunto, en relación con la “destrucción” del acervo colectivo y público resulta pertinente el artículo de Pacheco (2014) sobre las pérdidas patrimoniales sufridas por el MNBA a partir del descubrimiento de copias y réplicas, así como también por los reclamos judiciales de los descendientes de algunos

coleccionistas que donaron obras al museo, a raíz del incumplimiento de los cargos de la donación.¹⁵

Acerca de la fundación del Museo Castagnino de Rosario consideraremos el trabajo de investigación publicado en conjunto por el museo y por la Fundación Espigas (Florio, et. al.; 2012). Sobre los albores del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires es pertinente la tesis de maestría de Sofía Dourron (2017). También resulta de relevancia la discusión acerca del vínculo entre museo y nación que plantean Irina Podgorny (2005); María Hellemayer (2010), con relación a los orígenes del Museo de La Plata, el Museo Etnográfico y el MNBA; y María Isabel Baldasarre (2013), a raíz de la escasa participación del arte argentino en la colección del MNBA durante los primeros años del museo.

B. El museo privado desde el problema del valor: un abordaje múltiple

Para abordar cómo se inserta el complejo Costantini/MALBA en un entramado de producción de valor, contaremos con un marco teórico en el que se entrecruzan la ciencia económica, la sociología de la cultura, la antropología, la filosofía estética, la historia social del arte y los estudios sobre museos o *Museum Studies*. Consideramos que el análisis del objeto de estudio, en su complejidad, requiere de una base teórica que funcione como una caja de herramientas para poder captar sus diferentes dimensiones: las estrategias adoptadas por Costantini para la formación de su colección, la fundación del museo y las estrategias institucionales de ampliación y exhibición del acervo, así como también la programación temporaria del museo, su proyecto editorial y sus vínculos con otras instituciones artísticas.

Al mismo tiempo, en función de que uno de nuestros objetivos es realizar un aporte a la reflexión sobre el valor el arte, proponemos desplegar una suerte de marco teórico extendido en el Capítulo I, de manera de considerar con mayor exhaustividad los

¹⁵ Las demandas realizadas por los herederos han redundado, en algunos casos, en la devolución de la donación a la familia, lo que significa una merma del patrimonio público. A modo de ejemplo, la demanda presentada por los descendientes de los hermanos Uriarte Piñeiro, con motivo de que la mayoría de las piezas donadas no se encontraban exhibidas en el museo, resultó desfavorable para el MNBA, y las obras fueron devueltas a la familia y luego rematadas en Europa. En contraposición, a raíz del reclamo presentado por la familia Guerrico a razón del incumplimiento del cargo vinculado al modo en el que se exhibían las piezas donadas, el museo resolvió proponer una curaduría que enmendara dicha situación, exponiendo todas las obras como un conjunto en una misma sala.

aportes teóricos sobre este problema, entendiendo al concepto en su duplicidad y considerando la relación ambivalente entre el mercado y el museo en lo que al valor del arte refiere. En este sentido, en la presente introducción procuraremos realizar una breve presentación de las perspectivas que incorporaremos para el desarrollo de la tesis, que serán ampliadas en el capítulo siguiente.

En el centro de la preocupación por el valor se encuentra la obra de Pablo Levín y la reconstrucción teórica que realiza de la historia del pensamiento económico a partir del problema del valor, cuyo despliegue, si bien en buena medida se halla en su producción escrita –el libro *El capital tecnológico* (2008) y los artículos “Notas sobre la economía política de la historia: ensayo sobre la cataláctica” (2003), “El planificador de la reproducción y sus tribulaciones” (2005) y “Esquema de la Ciencia Económica” (2010)– fue fundamentalmente desarrollada a lo largo de la labor docente que llevó a cabo por décadas al frente de la materia Historia del Pensamiento Económico, en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires.¹⁶ Según esta visión, los autores mercantilistas, los de la Economía Política (Adam Smith, David Ricardo, en su versión clásica, y Karl Marx, en su versión crítica) y los marginalistas, entre otros, se ordenan de acuerdo a su desarrollo del concepto de valor (y precio). El arte, en tanto producción *poiética* no reproducible, resulta un tipo de producto específico para la teoría económica, que no puede terminar de asir bajo su andamiaje conceptual.

Al recurrir a la sociología de la cultura encontramos una noción integrada del concepto de valor del arte que, no desconoce su aspecto mercantil, ni tampoco elude su aporte artístico. En este sentido, entre los estudios que intentan captar integralmente el valor de las obras de arte, es una importante referencia el *corpus* creado por Raymonde Moulin (1994, [2000] 2012), lo desarrollado por Pierre Bourdieu (1993, 1995) y la reactualización que propone Isabelle Graw (2013, 2017) sobre el tema. Fundamentalmente, seguiremos lo formulado por Bourdieu en relación con la economía de bienes simbólicos, para aplicarlo al caso de las obras de arte, intentando captar su doble dimensión: su existencia como mercancía y como objeto simbólico. En este sentido, tomaremos como nociones fundamentales el *valor simbólico*

¹⁶ Cabe aclarar que la autora de la presente tesis se desempeñó como auxiliar docente de la Cátedra Levín de Historia del Pensamiento Económico desde 2010 hasta 2019.

y el *valor económico*, reconociéndolas como dos expresiones de valor distinguidas que, a su vez, se implican mutuamente.

De las ideas de esta tríada de autores (Moulin, Bourdieu y Graw), se trasluce la existencia de una construcción discursiva que entendemos útil remarcar para el análisis del caso en cuestión. Se observa que existe el común entendimiento de que, si bien el valor del arte admite una concepción bidimensional y que las dos manifestaciones del valor se encuentran imbricadas¹⁷ y se retroalimentan entre sí, su interacción está signada por la ambivalencia: entre la atracción y la colaboración, por un lado, y la repulsión y la negación, por el otro. Tal como señala Bourdieu (1993;1995), los actores que operan en el mercado del arte parecieran tener que recurrir a otro tipo de prácticas más ligadas a la construcción del valor simbólico para erigir el valor económico de la obra, mientras que, los agentes interesados en apuntalar el valor simbólico rehúyen de siquiera señalar su valor económico.

En este marco, el caso del complejo Costantini/MALBA (coleccionista/museo) encierra en sí mismo ambos lados de la noción de valor del arte, en el sentido de que, si el coleccionista como parte esencial de su actividad apunta con su demanda en el mercado al valor económico de la obra de arte, el museo hace lo propio con el valor simbólico. De esta manera, la tensión entre valor económico y valor simbólico se manifiesta en la resistencia entre mercado y museo. Cada uno de estos ámbitos requiere de herramientas particulares para su abordaje, en vista de que el objetivo de la tesis es comprender de qué manera funciona, en calidad de doble agente, el “museo de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante” en la construcción de valor.

El acercamiento al momento mercantil de las obras de arte que se propone para esta investigación tiene como referencia la perspectiva antropológica que Arjun Appadurai (1991) ha adoptado para analizar el intercambio de algunos objetos particulares, que se distancian del ideal de mercancía plasmado por los estudios sobre el sistema capitalista. Para indagar en la relación ambivalente entre mercado y museo en lo que refiere a las obras de arte, se considera la oposición planteada por Igor Kopytoff (1991) entre *mercantilización* y *singularización*. Por su parte, incorporaremos la perspectiva del

¹⁷ Llamaremos “valor del arte” a aquella noción que comprende tanto al valor económico como al valor simbólico o artístico del arte. Si bien en el ámbito de la teoría económica no son necesariamente sinónimos, utilizaremos aquí de manera indistinta los términos valor de mercado y precio para designar la manifestación del valor económico del arte en el mercado.

filósofo francés Jean-Marie Schaeffer (2012) y el desarrollo de lo que denomina “*teoría especulativa del Arte*”, para reflexionar en qué medida los museos han contribuido a instituir al arte como una práctica elevada, alejada de toda otra forma de producción social, y de qué manera el mercado ha aprovechado dicho mecanismo para la comercialización de ciertas obras de arte.

El marco teórico que articula esta investigación también se nutre de la historia social del arte, particularmente de la perspectiva de Timothy J. Clark (1981), cuyo enfoque propone exhibir los lazos que existen entre los fenómenos artísticos y el contexto cultural, pero también económico, político y social en el que se producen, los actores que los llevan a cabo, las teorías que se encuentran en debate, entre otros. No sería posible indagar en la actividad de Costantini como coleccionista, el proceso de formación de la colección de arte latinoamericano, y la fundación del MALBA, sin tener en cuenta las décadas a lo largo de las cuales se dio este desarrollo, los sucesos históricos de Argentina y del mundo durante el período, el ambiente cultural de la época, la trayectoria de Costantini como empresario y como figura pública, así como también, la idea de “arte latinoamericano” que configura la colección y luego el museo, para mencionar algunos aspectos.

El abordaje de la figura de Eduardo Costantini en sus múltiples actividades se nutre de diferentes perspectivas. De la sociología económica, consideraremos el trabajo de Mariana Heredia (2003; 2011) sobre las élites económicas en Argentina y los factores de su renovación –desde los *ricos estructurales* a los *nuevos ricos*– de manera de ubicar a Costantini en el contexto económico y social en el que se desarrolla como empresario. De modo más general, la sociología de la cultura, particularmente Pierre Bourdieu, aporta el enfoque a partir del cual la producción y consumo de bienes simbólicos –entre los que se encuentra el arte– pueden ser analizados dentro de un ámbito de sentido singular –*campo*–¹⁸ que posee prácticas y lógicas de funcionamiento

¹⁸ El *campo cultural* alude a un espacio social de producción de bienes simbólicos que mantiene una relativa autonomía. En este sentido, el autor define al campo como la red de relaciones que se dan en torno a la producción, circulación y posesión, en este caso de bienes simbólicos, que se encuentran establecidas por la distribución del capital entre los agentes al interior de ese campo. Lo que cada agente, a partir de su capital (económico, social, simbólico) pone en juego en el campo y las prácticas que lleva a cabo, tienen que ver con la obtención de beneficios económicos y simbólicos, los cuales, particularmente en el campo del arte, se encuentran profundamente entrelazados en función de la naturaleza simbólica de los bienes que constituyen el centro de las relaciones del campo. Sin ánimo de introducirnos en la discusión acerca de la autonomía del “campo del arte”, utilizaremos en muchos casos vocablos menos definitivos en términos teóricos, tales como circuitos, redes y escenas.

propias, que ordenan sus procesos de reconocimiento y legitimación. Al mismo tiempo, el concepto de *habitus* del teórico francés, que hace referencia al “sistema de disposiciones durables y transferibles (...) que integra todas las experiencias pasadas y funciona como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento, que él contribuye a reproducir” (Bourdieu, [1972] 2012, p. 178), permite analizar de qué manera dichas disposiciones prácticas se internalizan e inciden en el comportamiento de los agentes que allí operan. Dichas nociones resultan relevantes para analizar ciertos aspectos del discurso de Costantini con relación a las distintas prácticas que colaboraron en la formación de su colección y, más tarde, en la fundación y dirección del MALBA.

En lo que respecta a los *Museum Studies* nos resultan útiles las perspectivas de una variedad de autores que dan cuenta de la evolución del museo desde sus inicios hasta la actualidad. En términos generales, organizamos en tres grupos las lecturas referidas al museo que nos interesan trabajar con relación al MALBA.

En un primer grupo, encontramos los trabajos que se dedican a explorar los orígenes del paradigma del “museo público” surgido a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, en su relación con el Estado Nacional y la representación del poder político, la nueva burguesía nacional y la identidad con la nación. En este sentido, consideramos el trabajo de Tony Bennet (1995) sobre los orígenes del museo y la constitución de un *complejo exhibicionario*, el de Carol Duncan y Alan Wallach (1980) sobre el modelo de museo público de arte que denominan *universal survey museum* y el de Simon Knell (2016) sobre las galerías nacionales o museos de bellas artes nacionales.

En un segundo grupo, incluimos a aquellos autores que han considerado al museo en relación con la formación de las colecciones a partir de la alienación de objetos de sus culturas y funciones originales, a la conservación de dichos objetos y su apartamiento de la lógica de circulación, consumo y deshecho que arrastra a la mayoría de los artefactos, a la exposición de dichos objetos en el marco de un edificio monumental, con una arquitectura que remite a aquella de los templos y lugares sagrados, a la propuesta de un ritual que tiene que ver con el trazo de un recorrido, con el silencio, con la contemplación dentro del museo. En definitiva, son aquellos autores que han advertido el contacto del museo con lo sagrado, con lo liminal. Entre ellos

encontramos a Krystoff Pomian (1990), Carol Duncan (1995), Boris Groys (2011) y Giorgio Agamben (2005).

En un tercer grupo, consideraremos perspectivas más recientes sobre la institucionalidad del museo. Los trabajos de Carol Duncan (1995) y de Charlotte Klonk (2009) siguen la evolución del “museo de arte público” hacia el “museo de arte moderno”. Asimismo, nos interesa la perspectiva de Brian O’Doherty (2000), quien pone en discusión la supuesta neutralidad del modelo de exhibición que ha sido adoptado por las galerías de arte, pero también por los museos de arte moderno a lo largo del siglo XX, que ha determinado un paradigma expositivo tipificado como el *cubo blanco*. Estos textos resultan de particular relevancia para poner en discusión la función de representación de los espacios de exhibición públicos conducidos, directa o indirectamente, por capitales e intereses privados y la construcción de valor simbólico que se realiza desde estos ámbitos.

También tendremos en cuenta las visiones reunidas en el libro *Redefinir el Museo* (Mairesse y Desvallées, 2018) en el que se recogen debates acerca de los nuevos modelos de museos en los que se incorporan una visión de gestión más cercana a una empresa comercial que a un organismo estatal, con la presencia de administradores, estrategias de marketing y atracción de públicos, exposiciones *blockbusters*, incorporación de nuevos espacios como restaurantes y tiendas, consolidación de marcas y la creación de franquicias, entre otros aspectos. A su vez, tendremos presente reflexiones contemporáneas en torno a lo que se conoce como *crítica institucional*. Estos autores, entre los que podemos mencionar a Andrea Fraser (2005), Hito Steyerl (2006) y Simon Sheikh (2006), recapitulan acerca del fenómeno que se manifestó en una “primera ola” entre fines de los 60 y principios de los 70, y en una “segunda ola” en torno a las décadas del 80 y 90, que se caracterizó por el rechazo hacia los ámbitos institucionales –los museos, el mercado, las colecciones–por parte de artistas e intelectuales. Estos ponen en cuestión cómo la crítica de la institución, inicialmente focalizada hacia el museo como paradigma institucional, fue expandiéndose, provocando a su vez la expansión de la capacidad de institucionalización, que ahora alcanza a todo ámbito, persona, relación social que se da en el marco del “campo del arte”. En este sentido, entienden que, incluso la crítica ha sido fagocitada por la propia institucionalidad. Dichas perspectivas actualizan la concepción del museo y dan cuenta de la evolución de la institución a lo largo del

último siglo, por lo que son de particular importancia para abordar el estudio de un museo con las características del MALBA, que ha nacido en el nuevo milenio.

C. Esquema general de la investigación

La presente investigación parte de un problema conceptual, el del valor del arte y, particularmente, el valor del arte en relación con el mercado y el museo. Es a partir de este problema teórico que abordamos la reconstrucción de la formación de la Colección Costantini y la fundación y desarrollo de un museo de arte privado como el MALBA. Los interrogantes acerca del valor del arte constituyen la hoja de ruta que nos guiará a lo largo de este trabajo y a la que retornaremos de manera constante en la recapitulación de nuestro caso de estudio.

La tesis se organiza en tres capítulos. El primer capítulo se encuentra dedicado a recapitular el problema del valor del arte, considerando la construcción discursiva por medio de la cual se ha instaurado la noción de que el valor simbólico y el valor económico son dimensiones ambivalentes. Nos interesa comprender en qué medida el mercado y el museo han contribuido a la conformación de esta mirada antagónica y, hasta qué punto han mantenido estrategias colaborativas y sincrónicas que han permitido dinámicas sinérgicas entre valor simbólico y económico. El capítulo plantea el andamiaje teórico desde el cual abordaremos el caso en estudio –la transición de una colección de arte privada a un museo de arte patrocinado por un coleccionista–. A su vez, aporta un marco para comprender de manera más general el caso de los museos privados y cómo se insertan en dinámicas retroalimentativas entre valor económico y valor simbólico.

En el segundo capítulo se aborda la trayectoria de la actividad económica de Eduardo Costantini y sus comienzos como coleccionista. El capítulo pone el foco en las estrategias adoptadas por Costantini para desarrollar su colección de arte y apuntalar tanto el valor económico como el valor simbólico de las obras y artistas que pasaron a integrar su acervo. Analizaremos sus adquisiciones más importantes y, puesto que en el centro de su estrategia ubicamos la elección de configurar un conjunto de arte de América Latina, recapitularemos acerca de los orígenes y la evolución de la noción de “arte latinoamericano”, las olas de interés que ha despertado el arte de Latinoamérica en Estados Unidos y Europa, y el potencial que encierra dicha categoría para integrarse al circuito global del arte.

El tercer y último capítulo se encuentra dedicado a la génesis del proyecto institucional y a la fundación del MALBA. Consideraremos a este respecto la manera en la que se organiza su financiamiento y su gestión, cómo esto difiere del modelo tradicional de museo estatal y el impacto de la actividad de Costantini como coleccionista en la institución. Asimismo, analizaremos la evolución de las estrategias para ampliar el acervo del museo una vez que la actividad de colección pasó a ser principalmente asumida por la institución, así como también su estrategia expositiva en función de las muestras del acervo permanente, el despliegue del programa de exhibiciones temporarias, la publicación de catálogos y las relaciones del museo con otras instituciones artísticas. Finalmente, examinaremos cómo opera el complejo de doble agencia Costantini/MALBA y de qué forma se inserta en el entramado de construcción de valor.

CAPÍTULO I. RECAPITULACIÓN DEL PROBLEMA DEL VALOR DEL ARTE EN RELACIÓN CON EL MUSEO Y EL MERCADO

El valor de B es también una idea, una idea que se transforma en un número. Después de observar el objeto, C quiere ser propietario de B. Se le coloca un número a B y ese número depende del nombre que esté unido a su creación, que es D. $D=\$$. C compra B porque la idea de D realiza la idea de C, no acerca de B o D, sino acerca de C. Ahora B es un objeto en circulación que también inspira una idea sobre C y D, una idea que estuvo dentro del cuerpo de A, convertido ya en cenizas que se depositaron en una urna para ser después enterradas.

Siri Hustvedt, *El mundo deslumbrante*

El término valor es hondo. Tiene significados que interpelan a distintas disciplinas; la axiología, la ética, la economía, el derecho, la antropología, entre otros. La acepción sobre la cual nos interesa ahondar en el presente trabajo es la que define al valor como la cualidad que hace a un objeto estimado. Más precisamente, lo que nos interesa es cómo se construye esa estimación cuando esta excede la apreciación personal o individual y deviene un fenómeno colectivo. El valor, entonces, en su aspecto social, debe tener algún tipo de expresión determinable, o bien, al menos, comunicable. En efecto, tal como sugiere David Graeber (2018), el valor está vinculado con el modo en el que las acciones adquieren significado para el individuo al incorporarlas en alguna totalidad social más amplia.

Aun acotando nuestro objeto de estudio al valor del arte, comprender sus determinaciones no deja de ser una tarea enrevesada que debe ser emprendida con cautela. La complejidad del trabajo no solo radica en la imposibilidad para definir de manera más o menos nítida la multiplicidad de objetos, prácticas y experiencias que se inscriben dentro de lo que en la actualidad se conoce como arte, sino, además, por la dificultad para sintetizar una noción de valor que tenga sentido en referencia al arte.

En el Renacimiento se pueden encontrar los primeros trazos de la noción moderna de arte y observar de qué manera comenzó a organizarse esta producción cuando dejó de ser un elemento ritual, una imagen de adoración y un objeto de elaboración anónima. Cuando el arte proclamó para sí un ámbito propio, lo hizo llamando a sus hacedores por su nombre, construyendo un relato sobre su historia, y delineando las normas que regularían el funcionamiento de su actividad.

Emancipado de la magia y de la religión, la valoración del arte constituyó una parte fundamental de la formación de este nuevo ámbito, ya que es el valor el principio básico que permite concebir el modo en que se organiza el metabolismo social en distintas épocas históricas.¹⁹ En este sentido, las preguntas referidas a la utilidad y al propósito del arte no tardaron en aparecer (Woodmansee, 1994). Surgieron reflexiones sobre la problemática del gusto y el juicio, que buscaron dar respuesta a los interrogantes acerca de la identificación del “arte bello” y la validez de este reconocimiento,²⁰ en un contexto en el que el arte se estaba construyendo sobre el principio de libertad y, por consiguiente, ponderaba la individualidad y la subjetividad como componentes esenciales de su actividad creativa (Bédard, 2015; Sapiro, 2007).

En el siglo XX, la aparición de prácticas alternativas a las disciplinas canónicas asociadas a las bellas artes (arquitectura, escultura y pintura) en el camino hacia la desmaterialización del objeto artístico, planteó nuevas preguntas, que pueden sintetizarse en el problema de la definición del arte.²¹ El cuestionamiento acerca de la ontología del arte es indisociable de la pregunta por su valor, ya que repone todas las cuestiones antes mencionadas: cuál es la utilidad del arte, cómo identificar al buen arte y, en definitiva, qué es lo que pone el arte en el mundo, con relación a otros ámbitos de producción social.

Si bien ya ha sido mencionado en la introducción de la presente tesis y ahondaremos en este aspecto en el presente capítulo, adelantamos que para una aproximación a la noción de valor del arte resulta conveniente tomar como punto de partida la forma en la que este se expresa. Los autores que han intentado precisar las características de este fenómeno, desde las últimas décadas del siglo XX, han coincidido, en términos

¹⁹ Tal como veremos más adelante, los autores que en la historia del pensamiento económico se sitúan (a pesar de sus importantes matices) bajo la denominación de Economía Política –Adam Smith, David Ricardo y Karl Marx– han ubicado al problema del valor en el centro de su teoría sobre la forma de producción mercantil. Para estos autores, el valor constituye el principio rector del movimiento del sistema capitalista.

²⁰ A fines del siglo XVIII esta temática fue abordada por el Barón de Montesquieu y por el filósofo, David Hume, en sus respectivos ensayos sobre el gusto (Hume, 2003 [1757]) y por Immanuel Kant, en la que fue la tercera parte de su obra fundamental, *Crítica del Juicio* (Kant, 2005 [1790]), para mencionar los autores más significativos.

²¹ La pregunta acerca de qué es el arte intentó ser respondida por la estética contemporánea desde una variedad de teorías: teorías funcionales, en las que se atribuye al arte una función particular (ej: M. C. Bearsley); teorías institucionales, en las que el arte es entendido como aquello que se postula para ser apreciado por agentes que actúan en nombre de una institución del mundo del arte (ej: George Dickie); teorías históricas, en las que el arte es aquello a lo que históricamente se le ha conferido estatuto de arte (ej: Jerrold Levinson), entre otras. Para un ordenamiento sintético de las distintas definiciones del arte véase “Definitions of Art” de Stephen Davis (2013, pp. 169-179).

generales, en su carácter bidimensional. En efecto, han encontrado que el valor de las obras de arte se ha manifestado, a partir de la modernidad, a través de dos formas: por un lado, por medio del valor de mercado, lo cual da cuenta de la apreciación de las obras de arte como mercancías y, por otro, por medio del valor simbólico (Graw, 2013, siguiendo a Pierre Bourdieu) o valor artístico (Moulin, [2000] 2012), que podría entenderse como el reconocimiento de una obra de arte en tanto arte.

El valor simbólico presupone la existencia de una esfera del arte, aparentemente autónoma. En efecto, es una valoración que tiene sentido dentro de ese ámbito y conlleva un orden hacia dentro de dicho núcleo de producción material y de significado. A su vez, el reconocimiento del valor simbólico o artístico representa la pertenencia al “arte,” un ámbito de producción diferenciado de los demás, cuya distinción se basa en una convicción poco cuestionada, que concibe el arte como una actividad extraordinaria, intrínsecamente opuesta a cualquier otra actividad humana, de las cuales se diferencia por su falta de alienación e inautenticidad (Schaeffer, 1992).²²

Si el valor simbólico supone el ordenamiento de una obra dentro de un ámbito elevado que se distingue del resto de la producción social, el valor de mercado regresa al arte al terreno de lo mundano, igualándolo a todas las demás mercancías a través de su precio, es decir, la expresión dineraria de su valor de cambio. En esta zona de ambivalencia entre lo sagrado y lo profano ha quedado varado el valor del arte y con él, la forma en la que se organiza el arte como ámbito de producción social.

En este sentido, no nos proponemos hacer un abordaje con anhelos de totalidad sobre el problema del valor del arte, es decir, un estudio que contemple todas las posibles cristalizaciones del fenómeno y las teorías que han pretendido explicarlo, sino que acotaremos nuestro análisis a dos de los ámbitos en los que se ha institucionalizado la manifestación de una u otra forma del valor del arte –valor económico y valor simbólico–, a saber: por un lado, el mercado, como el espacio en el que el arte se pone

²² Si bien ahondaremos en esta hipótesis más adelante, cabe tener en cuenta que, el filósofo francés Jean-Marie Schaeffer (1992) ha acuñado el término “teoría especulativa del Arte”, para referirse a aquella teoría que pervive de manera subrepticia y que tiene su sustento en la creencia de que el arte es un saber extático que revela verdades trascendentes, que no se encuentran siquiera presentes en las demás actividades humanas. Esta concepción del arte supone, a su vez, la existencia de una realidad ajena a la realidad aparente que el hombre puede asir por medio de sus sentidos y su aparato cognitivo, que se encuentra únicamente revelada a través del arte. Esta dualidad en los planos de conocimiento que plantea esta teoría no podría sustentarse sin la ayuda de la filosofía que debe proporcionar el discurso legitimador mostrando que la esencia del arte reside en su función de revelación ontológica. La vigencia de dicha teoría ha permitido que el arte se conforme como una esfera de creación de valor, y que el término “arte” se reconozca como una categoría evaluativa más que descriptiva.

en oferta como un objeto potencial de intercambio mercantil, por el otro, el museo, la institución que se erige como garante del valor simbólico de una obra de arte.²³

Iniciaremos este recorrido analizando el alcance del desarrollo de la mercancía como relación social general en el ámbito del arte. Partiendo del carácter mercantil del arte, consideraremos los aportes de la ciencia económica en las reflexiones acerca del valor, para luego indagar sobre una noción integrada del valor del arte que contemple su doble dimensión, valor simbólico y valor económico. Al estudiar el valor simbólico del arte, sopesaremos el rol del museo en promover una perspectiva del arte que se ha convertido en la visión generalizada que se tiene de dicho ámbito de producción material y de sentido: un saber extático, una actividad trascendente que se distingue de todo otro tipo de producción social. Consideraremos los efectos de la instrumentalización de este discurso especulativo en el mercado del arte, a la vez que, examinaremos los orígenes y la evolución de la institución museal en su apertura hacia el mercado. Finalmente, analizaremos la consolidación de un nuevo agente del circuito de arte, el “museo de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante”, y su función en la construcción de valor.

1.1. El arte como mercancía

A la pregunta por el valor económico del arte, la precede la cuestión del arte como mercancía. Optando por un abordaje simple, podemos dirimir esta cuestión afirmando que el arte es mercancía sencillamente porque participa del orden de producción social vigente (Adorno, 2004, p. 309).

A su vez, el interrogante por el momento mercantil del arte es antecedido por el problema de su autonomía, que no es otra cosa que la pregunta por su ontología. En efecto, lo que en la actualidad denominamos arte y reconocemos como una esfera autónoma, distinguida de cualquier otro tipo de creación humana, no siempre en la historia de la humanidad ha respondido a cánones, reglas y fines surgidos y determinados por el propio desarrollo de la producción artística. Tal como señala Walter Benjamin, “las obras de arte más antiguas nacieron, al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso” (Benjamin, [1936] 1989, p. 19).

²³ Entre otros aspectos que quedan por fuera del alcance de esta tesis, el presente trabajo no se propone capturar de qué manera el juicio y el ejercicio de la crítica contribuyen a la construcción del valor simbólico de las obras de arte. Para un debate actual acerca de las funciones principales de la crítica de arte, véase Ibarlucia (2016).

La transición que ha experimentado el arte, desde su nacimiento ligado al culto hasta su producción y distribución como mercancía, no ha sido un proceso rápido. La forma particular que toma el arte a partir del Renacimiento se corresponde, ni más ni menos con las fases iniciales del despliegue de la mercancía como relación social general y la formación del sistema capitalista.²⁴ A partir de esta etapa, la producción y reproducción material se organiza de manera creciente alrededor del mercado y la forma en la que se produce el arte, por tanto, también sufre modificaciones.

De manera estilizada, podemos situar en el *Quattrocento* italiano,²⁵ el período en el que el arte proclama para sí un ámbito propio y, por ende, constituye un punto de partida

²⁴ La mercancía y, por tanto, el intercambio mercantil no son novedades del sistema capitalista. Se puede dar cuenta de su existencia en sociedades anteriores a las sociedades predominantemente mercantiles que comenzaron a formarse en Europa Occidental en los siglos XI y XII y que constituyeron las primeras células a partir de las cuales se desarrolló el proceso de universalización de la mercancía como relación social general. Existe una extensa bibliografía acerca de este tema. Por mencionar solo algunos de los debates que el surgimiento y el desarrollo de la mercancía han suscitado en el estudio de la historia, citaré las principales ideas de dos historiadores de gran relevancia. José Luis Romero (2010 [1987]) analiza el devenir del “mundo burgués” que comienza a desarrollarse en las ciudades a raíz de su florecimiento en Europa Central a partir del siglo XI. Luego de siglos de que la población centroeuropea habitara de forma dispersa a lo largo del continente, en ámbitos predominante rurales y bajo una organización económica, social y política que ha sido denominada régimen feudal, entre los siglos XI y XII comienza a haber un éxodo rural. Comienzan a repoblarse los antiguos centros urbanos –cuyos orígenes se remontan al Imperio Romano, y que habían quedado despojadas de vida luego de las invasiones germánicas que obligaron a la población a dispersarse– o hacia ciudades recién fundadas, donde los intercambios mercantiles dejan de ser intersticiales, como lo eran en los feudos, para tomar un rol central en las relaciones sociales y en la organización de la vida dentro de la urbe. Para Romero, “el género de vida” que adopta el nuevo burgués en las ciudades, se encuentra fuertemente ligado a la novedosa dinámica que imprime la actividad mercantil. La mercancía, aparece en esta oportunidad, no ya como una relación esporádica, circunstancial y residual –la forma en la que sobrevivía bajo el orden feudal– sino como la relación social que articula la organización de la reproducción social. Por su parte, Henri Pirenne (2011 [1926]) coincide en que a partir de los siglos X y XI hay una reactivación de la actividad comercial. En gran parte traccionada por el quehacer de una nueva clase de comerciantes, distinta de los comerciantes marítimos de grandes capitales que subsistían en las ciudades costeras italianas que aún tenían contacto con Bizancio. Este nuevo grupo de comerciantes se desempeña por fuera de los feudos, libres de las ataduras patrimoniales y señoriales que allí organizan la vida. Son estos hombres errantes, despojados del yugo de la tierra, los que comienzan a repoblar las ciudades. Y es en las ciudades donde se gestan nuevas reglas y formas de vivir. Con este resurgimiento se forja una nueva clase, la burguesía, y se impone una nueva organización económica, social y política en Europa que seguirá su curso al resto del mundo. Sin embargo, Pirenne no coincide con el hecho de que hayan sido las invasiones germánicas las que ahogaron la actividad comercial en Europa Central en el siglo I. Más bien, el autor plantea que la actividad mercantil e incluso, las viejas ciudades romanas, se sostuvieron hasta el siglo VIII y que, en cambio, fue la invasión musulmana y el bloqueo que impuso el Islam al comercio con Europa lo que determinó en el siglo IX, la declinación de la actividad económica ligada al comercio a través del mar Mediterráneo que se había mantenido desde las épocas del Imperio. Según la hipótesis de este autor, el extenso ocaso que supuestamente tuvo la mercancía en la Europa Occidental no ha existido realmente, puesto que el intercambio mercantil pervivió a lo largo de gran parte de la Edad Media, y únicamente entre los siglos VIII y X el continente experimentó una reducción de gran magnitud en el flujo comercial. Es entre estos siglos que las ciudades quedan prácticamente abandonadas y que la mercancía pasa a ser una relación social intersticial.

²⁵ Fue Italia, particularmente las ciudades comerciales de Florencia y Siena, el epicentro del movimiento cultural que se conoce como Renacimiento y que, entre los siglos XIV y XVI se expandió a toda Europa

para trazar un breve recorrido de la producción artística. Las grandes obras de arte que se conservan de dicha época fueron producidas, en su mayoría, por encargo; solo piezas menores se adquirirían sin comisión previa. La relación entre artista y comitente era, principalmente, de carácter comercial, aunque en ciertos casos trascendía dichos límites. El comitente, que tanto podía ser un miembro de la aristocracia, un comerciante acaudalado o un representante de la Iglesia, pagaba al artista por su trabajo, habitualmente por pieza, aunque algunos eran contratados por un período determinado a cambio de su manutención y la de su familia.²⁶ En los contratos de comisión, particularmente en el caso de la pintura, se estipulaba la fecha de entrega del trabajo, la calidad de los materiales que se debían utilizar y un detalle más o menos pormenorizado de la imagen a representar (tema, personajes, disposición de las figuras, etc.). En este sentido, el vínculo artista-comitente podría clasificarse como una relación protosalarial en un contexto de despliegue del capitalismo comercial. La figura del artista libre, que decide sobre su trabajo y cuya producción surge como una manifestación de su propia subjetividad, es una construcción posromántica que describe con mayor aserto la dinámica actual de la producción artística (Baxandall, [1972] 2016).

Durante los siglos XV y XVI prevalece la relación entre artista y comitente. Una vez que el artista lograba cierto reconocimiento, la realización de su producción dejaba de ser tan incierta: llevaban adelante un taller y realizaban encargos para distintos clientes o para uno en particular. Isabelle Graw (2013) señala que el origen del mercado del arte, con determinaciones similares a las que conocemos en la actualidad, se ubica en el siglo XVI, cuando en los centros artísticos de Europa –Venecia, Amberes y Rotterdam– comenzaron a operar *marchands* dedicados a comercializar únicamente obras de arte. Por su parte, Gombrich ([1950] 2010) identifica que es particularmente en Holanda a comienzos del siglo XVII, cuando las comisiones dejan de ser la única forma en la que se articula la producción artística. En la Holanda protestante de la época, las comisiones encargadas por la Iglesia o con motivos religiosos eran menos frecuentes que en Italia. Lo que abundaba eran los pedidos de retratos de la nobleza y de la burguesía. Sin embargo, aquel artista que no tenía un talento para los retratos no podía depender

Occidental. Asimismo, en estas ciudades italianas la actividad comercial tuvo un crecimiento sostenido anterior al siglo XIV que se intensificó en los siglos que marcan los albores del capitalismo.

²⁶ Tal como aclara Baxandall (2016 [1972]), es problemático distinguir entre los clientes privados (monarcas, miembros de la aristocracia y comerciantes) y los públicos (la Iglesia u organizaciones gubernamentales) ya que, en muchos casos, los encargos de comitentes privados solían tener destinos públicos.

únicamente de estos encargos y debía recurrir a otro tipo de motivos (Gombrich, [1950] 2010).²⁷

Lo cierto es que el mercado comienza a ser un ámbito de socialización del arte. Hasta entonces, el momento social no se encontraba disociado del momento de transformación material de las obras de arte, en tanto la dinámica de las comisiones garantizaba la demanda de la obra en la propia acción del encargo.²⁸ Con esta transición, la realización del arte como producto social pasa a ser de carácter condicional, dado que así lo supone la puesta a la venta en el mercado.²⁹ Observa Gombrich:

A diferencia de los maestros de la Edad Media y del Renacimiento, los artistas debían realizar la pintura primero y luego buscarle un comprador. Ahora nos hemos acostumbrado a este orden de cosas, hemos naturalizado que un artista es un hombre que pinta recluido en un estudio que se encuentra repleto de otras obras que intenta vender de manera desesperada, por lo que nos es difícil imaginar otra dinámica y el cambio que esta situación supuso. Por un lado, los artistas pueden haberse vistos beneficiados al librarse de los patrones, quienes interferían con su trabajo. Pero por esa libertad se pagó un precio alto. En vez de un único patrón, el artista debía lidiar con un cliente aún más tirano, el mercado. O bien debía ir al mercado u otros eventos públicos para vender sus obras, o recurrir a intermediarios, comerciantes de obras de arte que los dispensaran de ocuparse de las ventas, pero que compraban las piezas al menor precio posible para obtener una ganancia. En adición, la competencia a la que se enfrentaban era ardua, había muchos artistas en cada pueblo de Holanda exhibiendo sus pinturas en puestos, y la única chance para los artistas menores de mejorar su reputación residía en especializarse en un género particular. (Gombrich, ([1950] 2010) pp. 416-418, traducción propia).

Esto no quiere decir que en el siglo XVII los trabajos por comisión desaparecieran. Pero, lentamente, esta forma de producción comenzó a convivir con una manera de producir arte más identificada con aquella que caracteriza a la sociedad mercantil. Bajo

²⁷ Una de las más famosas pinturas de este tipo es la de Jan van Eyck, *Retrato del Matrimonio Arnolfini* (1434), cuadro en el que representó por encargo del propio Giovanni Arnolfini, el momento del compromiso entre el comerciante italiano y su esposa.

²⁸ Tomamos de Pablo Levín (2008) la idea de que la producción (entendida genéricamente) es la unidad de dos momentos: el momento de transformación técnico material (en donde el trabajo opera junto con las fuerzas naturales para dar como resultado un producto) y el momento social (donde el producto se vuelve social).

²⁹ Una de las particularidades de la sociedad capitalista reside en que la mercancía, al ser el vínculo que articula la organización social, impone de forma generalizada un modo de producción en el cual el momento de transformación técnico material que lleva a la creación de un producto, se encuentra escindido del momento en el que este producto deviene social. Si entendemos la producción de forma genérica, estando conformada por estos dos momentos, podemos ver que, en la sociedad capitalista –y en la producción de mercancías, en general– el momento de la producción en el que el trabajo opera junto con las fuerzas naturales para elaborar un producto, se realiza de manera aislada, a espaldas del mercado. El momento del intercambio mercantil es el único momento en el que el trabajo privado deviene trabajo social. En una sociedad mercantil, el devenir de un objeto en trabajo social, supone que este se realice como mercancía, es decir, que en el mercado sea demandado y convalidada su utilidad para la sociedad.

este modo de producción, el artista no tiene asegurada la cambiabilidad de su creación y es recién en el mercado, cuando pone en oferta el fruto de su trabajo, que puede saber si este es legitimado por la sociedad. Es decir que, las obras de arte no están exentas de tener que dar el “salto mortal de la mercancía” (Marx, [1867] 2011, p. 129). Liberado de los comitentes y los gremios, el artista, como todo otro productor privado, autónomo e independiente sufre las reglas del mercado, donde se juega su reputación, su continuidad como artista y, más importante aun, su supervivencia.

A propósito de esta paradoja, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer escriben:

El arte como ámbito separado ha sido posible, desde el comienzo, solo en cuanto burgués. Incluso su libertad, en cuanto negación de la funcionalidad social, tal como se impone a través del mercado, permanece esencialmente ligada a la premisa de la economía de mercado. Las obras de arte puras, que niegan el carácter de mercancía de la sociedad, por el mero hecho de seguir su propia ley, han sido siempre, al mismo tiempo, también mercancías: si hasta el siglo XVIII la protección de los mecenas defendió a los artistas frente al mercado, estos se hallaban en cambio sometidos a los mecenas y a sus fines. La “libertad respecto a los fines” de la gran obra de arte vive del anonimato del mercado. Las exigencias de este se hallan hoy tan sutilmente mediatizadas que el artista queda exento, aunque solo sea en cierta medida, de la exigencia concreta (Adorno y Horkheimer, 2013, p. 67).

Por su parte, Isabelle Graw señala sobre la adquirida libertad de los artistas respecto de las exigencias de los comitentes y los gremios algo similar: “Esta progresiva liberación del arte de sus lazos directos fue lo que le permitió a la estética [del siglo XVIII] declarar al arte como liberado de finalidad. Y esta afirmación de la falta de finalidad fue provechosa para su comercialización” (Graw, 2013, pp. 197-198).

La liberación es progresiva: de la magia, de la religión y luego, incluso, de las demandas directas de sus clientes. Tal como identifican los autores citados, esto admite una “libertad de fines”, aunque se trata de una libertad aparente, pues el mercado ejerce un dominio indirecto, pero no menos implacable. Graw va un paso más allá y señala la instrumentalización de esta “liberación de finalidad” con la que se asocia al arte en pos de su comercialización. Aquí ya se vislumbra el terreno ambiguo en el que comienza a caminar el discurso acerca del arte y su relación con el mercado. Por un lado, la inevitable sujeción al intercambio mercantil como todo otro producto social, por el otro, la rotunda negación respecto de su identificación con una vil mercancía y la noción, especialmente fomentada por la estética filosófica desde el siglo XVIII en adelante, de que el arte es “un saber extático, es decir, que revela verdades

trascendentes, inaccesibles a las actividades cognitivas profanas” (Schaeffer, 2012, p. 22). Aunque la identificación del arte como mercancía compromete su autonomía, reconocida como una noción de libertad e independencia respecto de cualquier otra finalidad, ordenamiento y significado ajeno al del propio ámbito, se observa la potencia de este discurso como estrategia distintiva del mercado del arte que, tal como veremos más adelante, aún se encuentra fuertemente asimilado a las formas que adopta su compra y venta.

Podríamos aventurarnos a sugerir que la efectividad de dicho discurso y de las estrategias de comercialización basadas en el apartamiento del arte de la conciencia de formar parte de una relación mercantil tienen su raíz en la inquietud que produce la emancipación de la producción artística de un fin último ajeno al propio quehacer del arte. La necesidad de comprender el propósito de esta actividad y la imposibilidad de someter el arte bajo leyes universales que expliquen su funcionamiento y que, por ejemplo, permitan comprender su utilidad, clasificar la producción o realizar un juicio cierto acerca de lo que es bello, se manifiesta en la relevancia que pasa a tener el problema del gusto en estética durante el siglo XVIII. En el mismo siglo, la economía política se interesa en resolver el ordenamiento que se observa en el mercado y que, en definitiva, dirige toda la producción social: el misterio del valor de las mercancías, dedicando apenas unos esbozos al particular caso de las obras de arte.

1.2. El vacío de la ciencia económica en la explicación del valor de las obras de arte

¿Qué tipo de mercancía es, entonces, el arte? En primer lugar, como sucede con la ciencia y la filosofía, por mencionar otras actividades *poiéticas*,³⁰ el arte no se encuentra exento de las instancias mercantiles, lo cual no quiere decir que, dicha circunstancia, lo determine unívocamente como mercancía. En segundo lugar, en el mercado, el atributo que distingue a las obras de arte es su unicidad y originalidad, características fundamentales que suelen ser determinantes en el precio.

Con respecto a la primera característica —el arte como una de las producciones *poiéticas*— es menester volver a señalar la disyuntiva que atraviesa a la producción artística: en un marco capitalista, el arte no puede ser sin recibir la legitimación que la

³⁰ Llamaremos producción *poiética* a toda actividad productiva, no reproducible, capaz de transformar la cultura humana de manera social y general (Levin, 2012, p.25).

sociedad proporciona a través de la demanda, pero si suponemos que el arte posee una “libertad respecto a los fines” que lo distingue del resto de las prácticas y que le confiere estatuto de autonomía, tampoco puede cumplir con dicho requisito si únicamente responde a la tirana pretensión mercantil. Como señala el antropólogo Arjun Appadurai sabemos que todos los objetos en el sistema capitalista tienen el potencial de participar del intercambio mercantil y que, dicho potencial no define al objeto unívocamente como tal, sino que su devenir como mercancía es tan solo una situación o un estado en la vida de ese objeto. En este contexto, “la *situación mercantil* en la vida social de cualquier cosa se define como la situación en la cual su intercambiabilidad (pasada, presente o futura) por alguna otra cosa, se convierte en su característica relevante” (Appadurai, 1991, p. 29). El gesto elusivo de no identificar el arte como una mercancía, incluso por parte de galerías y otros agentes que operan directamente en el mercado del arte, le imprime una particularidad a dicho mercado y a cómo se llevan adelante las transacciones en él.

En relación con el segundo rasgo –la unicidad y originalidad–, cabe considerar lo advertido por Benjamin ([1936] 1989) sobre la pérdida del aura de las obras de arte a raíz de la potencial masividad de la fotografía y el cine, dos técnicas de naturaleza reproductiva de relevancia creciente en la producción artística del siglo XX.³¹ Ahora bien, matizando esta admonición, Benjamin también señaló que, aunque las obras de arte siempre han sido objeto de reproducción y ha habido técnicas que han propiciado dicha multiplicación –la fundición, la acuñación, la xilografía y el grabado, entre otras– de todos modos el arte se ha constituido en la modernidad como un ámbito de producción basado en la originalidad, lo cual ha determinado la inventiva y la autenticidad como atributos inequívocos y necesarios de las obras de arte. En la actualidad, la masificación de las técnicas artísticas reproductivas, las prácticas inclasables que atraviesan distintas disciplinas y las formas variadas, efímeras e inexactas (si es que toman una forma material) que han poblado el ámbito del arte, han agrietado el supuesto de rareza,

³¹ El aura para Benjamin es una carga que acompaña sobre todo a las obras de arte no reproducibles y que se encuentra estrechamente relacionada con la irrepitibilidad de su existencia. El autor observa que “el modo aurático” de las obras de arte se encuentra teológicamente fundado por haber nacido el arte como vehículo de la magia y, más tarde, de la religión, en sociedades que nos anteceden. A pesar del proceso de secularización que ha atravesado el arte y la supuesta consolidación de su autonomía, el aura no parece abandonar a las obras de arte, aun en un contexto en el que la reproductibilidad técnica ha irrumpido en la escena artística de la mano de la fotografía y el cine, entre otros (Benjamin, 1989 [1936]).

unicidad y el aura de la obra de arte.³² Sin embargo, la irrepeticibilidad de las obras de arte es un rasgo de la creación artística que no ha perdido su peso (Cometti, 2014). La pervivencia del museo –una institución que por medio del acto de separación exalta la rareza de las obras de arte– como ámbito de legitimación, da cuenta de la constancia de esta noción.

Habiendo destacado estas dos particularidades del arte con relación a su carácter mercantil, a continuación, analizaremos de qué manera la concepción de su valor desde la disciplina económica, es incompleta y elusiva. El valor de las mercancías ha ocupado a buena parte de los pensadores que se han interrogado acerca de la vida económica en todas las formas históricas de la sociedad humana, incluso a las anteriores a la sociedad capitalista.³³ Tal como señala Pablo Levín (2010), el desarrollo filosófico iniciado en la metafísica antigua –con las reflexiones de Aristóteles sobre el valor–³⁴ y en la teología

³² Para un estudio ampliado del problema del aura, véase Ibarlucía (2020). En el apartado titulado “Crisis de la autonomía del arte” correspondiente al Capítulo X del libro, Ibarlucía reconstruye cómo Benjamin relaciona el proceso de secularización del arte con el de su autonomía lo cual puede ser explicado a través de la tensión entre lo que Benjamin denomina “valor cultural” y “valor exhibitivo”. Con la emancipación del arte de la magia y la religión, el valor exhibitivo cobra importancia en relación con el valor cultural y, por ende, “arranca gradualmente a la obra de su ocultamiento y aumenta su poder de exhibición, su fuerza mostrativa, destacando o poniendo de relieve sus propiedades artísticas” (Ibarlucía, 2020, p. 350).

³³ Para un recorrido sobre las primeras reflexiones acerca de la mercancía, el dinero y el capital, véase Aldama *et. al.* (2012) y Piqué *et. al.* (2018).

³⁴ En el Libro I de la *Política*, Aristóteles define la crematística como el arte de adquirir riquezas, y distingue una crematística útil o natural, a través de la cual el hombre se provee de las cosas necesarias para vivir, de una crematística “antinatural”, que lleva a una acumulación ilimitada y excesiva de riquezas. La crematística útil, se vale de la agricultura, el pastoreo, la pesca, la caza y de la manufactura para su realización. Sin embargo, solo en comunidades primarias (para el filósofo, en la unidad de su propia casa) el hombre puede abastecerse de todo lo que precisa para vivir, recurriendo únicamente a los frutos de su propio trabajo. Cuando la comunidad ya es mayor, el intercambio pasa a ser un elemento central de la crematística útil o natural, puesto que permite que dos individuos, antes separados, intercambien lo que es útil para uno por aquello que es útil para el otro. Es el análisis de este tipo de intercambios lo que lleva a Aristóteles a preguntarse por el valor. Indica: “Toda posesión tiene dos usos, y ambos usos lo son de la posesión por sí misma, pero no son usos similares de ella por sí misma, sino que uno es propio del objeto y el otro no es propio de él, como por ejemplo la sandalia, usada como calzado o como objeto de intercambio (Aristóteles, 2007, p. 78)”. Estos dos aspectos del valor de una posesión es lo que luego, en la literatura económica, se ha distinguido como el valor de uso y el valor de cambio. Como producto del “intercambio natural” surge la moneda para facilitar el trueque, y es la moneda, justamente, la que propicia un tipo de intercambio que podría engendrar excedentes. Dicha clase de intercambio tiene como objetivo ganancias cada vez mayores, en tanto el dinero no es un medio para obtener las cosas necesarias para la vida, sino que es un fin en sí mismo. Aristóteles condena el intercambio que tiene como objetivo la creación de una ganancia, así como también condena la usura –dinero que engendra más dinero, para el autor– por ser ambos dispositivos de la “crematística antinatural”. En la *Ética Nicomaquea*, en el capítulo cuarto del Libro V, dedicado a la justicia de los contratos, Aristóteles establece la regla que deben guardar los intercambios para que cumplan con el principio de justicia. Indica que el precio justo es aquel que permite que ninguna de las dos partes realice una ganancia a costa de la otra, es decir, aquel que propicia un intercambio de equivalentes, en el que se cambian magnitudes de valor iguales. Para un conspicuo estudio de los escritos económicos de Aristóteles, véase Borisonik (2013).

medieval –siendo Santo Tomás de Aquino quien más contribuye en este sentido–³⁵ por el cual la noción económica de valor comenzó a separarse de la axiología, se completa a medida que se despliega el sistema capitalista, *pari passu*, se desarrolla la ciencia económica, con los pensadores mercantilistas, primero, y la economía política, después.³⁶

Si bien, inevitablemente, la noción del valor económico del arte nace con la aparición de las obras de arte en el mercado –momento que coincide con los albores del capitalismo comercial y la ciencia económica– el problema que nos ocupa no es una cuestión que haya generado un marcado interés en este nuevo campo de conocimiento. En efecto, los autores que la historiografía ubica en la economía política –a saber, Adam Smith, David Ricardo y, en su versión crítica, Karl Marx– han encontrado poco para decir al respecto de la determinación de su valor.

El desarrollo de Smith ([1776] 1999) sobre el concepto de valor establece los fundamentos de lo que luego será postulado por los autores que los suceden, Ricardo y Marx. Smith distingue dos significados para la palabra valor: el valor de uso, que expresa la utilidad de un objeto en particular, y el valor de cambio, que expresa la capacidad de comprar otros bienes. Al investigar los principios que regulan el valor de cambio, Smith encuentra que un individuo es rico o pobre según la cantidad del trabajo de otros que puede comandar con el propio. El valor de cambio de una mercancía para quien la posee y no desea consumirla, entonces, es la cantidad de trabajo que puede comandar a través de ella. Asimismo, el valor de cambio se encuentra determinado en relación con

³⁵ Tomás de Aquino retoma la noción de precio justo de Aristóteles para caracterizar los intercambios voluntarios de posesiones que respetan el ideal de justicia de la doctrina católica. Para el autor escolástico, el precio justo es aquel que se encuentra regido por el principio de justicia conmutativa, es decir, aquel precio que, una vez realizado el intercambio, no perjudica a ninguna de las dos partes del acuerdo. Para Tomás de Aquino (*Summa Teológica* – Parte II, Cuestión 77), un precio por encima del precio justo constituye un engaño al prójimo, un fraude. Sin embargo, Tomás no desconoce las determinaciones elementales del precio ni de la ganancia. En efecto, relata una escena en la que un mercader arriba con trigo a un pueblo donde este escasea, sabiendo que detrás suyo vienen más mercaderes con el mismo bien. Tomás, entonces, reconoce la posición estratégica de este primer comerciante, quien puede aprovecharse de la carencia de su mercancía en el poblado para cobrar un precio mayor a aquel natural o justo (*Ibid*). A través de este ejemplo, Tomás de Aquino da cuenta de cómo opera la escasez y la abundancia sobre el precio. Sin embargo, no es esto lo que le preocupa ni lo que busca comprender.

³⁶ Los llamados “mercantilistas” refieren a una clasificación adoptada por Smith, tomada del Marqués de Mirabeau, para denominar a los primeros pensadores que preponderaron durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII, que dieron cuenta y analizaron, dentro de sus propios límites, al sistema comercial o mercantil europeo en sus etapas iniciales. Los autores mercantilistas explican los procesos económicos acotándose a la circulación mercantil, por ser este el ámbito donde se les presentaban las relaciones sociales de producción. Explican los fenómenos económicos, como la determinación de los precios, circunscribiéndose solo a las leyes del mercado.

las penas y fatigas que implica la producción de una mercancía, las cuales son las mismas que se ahorra el individuo al obtenerla a través del intercambio. Ahora bien, se debe notar que Smith no hace mención alguna a la singularidad del arte como mercancía, ni a cómo se establece su valor.

Ricardo ([1817] 1973), en cambio, sí hace una mención directa al intercambio mercantil de obras de arte. En efecto, señala que el valor de cambio de una mercancía presenta dos fuentes: la escasez y la cantidad de trabajo que requiere producirla. Ahora bien, existen algunos bienes cuyo valor se encuentra únicamente determinado por su escasez. Este es el caso, según Ricardo, de todos aquellos bienes cuya oferta no puede ser aumentada por ningún trabajo, puesto que lo que dota a estos bienes de valor es, justamente su rareza, su unicidad. Entre estos bienes se encuentran las obras de arte, cuyo rasgo fundamental es, al menos, su apariencia de unicidad.

Sin embargo, el interés de Ricardo no se posa sobre estos raros objetos, sino en aquellos que sí pueden ser reproducibles por medio del trabajo, ya que son estos los que representan la abrumadora mayoría de las mercancías. Es así que Ricardo concentrará su análisis sobre el valor de cambio de los bienes multiplicables, dejando de lado aquellos cuyo valor depende únicamente de su escasez. El valor de cambio de los bienes reproducibles estará dado por la cantidad de trabajo necesaria para multiplicar dichos bienes, mientras que la escasez operará generando variaciones en el valor de cambio únicamente coyunturales.³⁷

Marx ([1867] 2011), en su obra cumbre, *El Capital*, termina de sintetizar la noción de valor de la economía política, al plantear: “Es solo la cantidad de trabajo socialmente necesario, pues, o el tiempo de trabajo socialmente necesario para la producción de un valor de uso, lo que determina su magnitud de valor” (Marx, [1867] 2011, p. 48). El concepto de valor que expone Marx, entonces, contempla las condiciones normales de producción de las mercancías en la determinación del valor, en tanto el trabajo socialmente necesario se encontrará determinado por el desarrollo de las fuerzas

³⁷ En el capítulo VII de la *Investigación sobre la Naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, Smith ya había analizado –luego de haber abandonado la ley del valor y abonado a la teoría de costos de producción– cómo la escasez puede operar desviando los precios de mercado de sus precios naturales, determinados por la sumatoria de los costos de producción de la mercancía. También para Smith, la escasez era fuente de variaciones en el valor de cambio de las mercancías de carácter puramente coyuntural.

productivas que haya alcanzado la sociedad y por el grado social medio de destreza e intensidad de trabajo desplegado.

Aunque Marx no distingue, tal como hace Ricardo, entre el valor de las cosas reproducibles y no reproducibles, al plantear que la magnitud de valor se encuentra determinada por el trabajo socialmente necesario, da a entender que se refiere a aquellas cosas que pueden ser aumentadas en cantidad por medio de un trabajo concreto con un nivel de técnica específico. En este sentido, aquellas cosas que no pueden ser multiplicadas por medio de un trabajo que se encuentre estandarizado no se inscriben dentro de la definición del valor que aporta Marx.

En efecto, Pablo Levín señala que, “el concepto verdadero de que el valor de un producto está determinado por las condiciones de su reproducción es prácticamente ignorado por Marx en su exposición general de la teoría de la forma del valor, sin justificación alguna” (Levín, 2008, pp. 243-244). A su vez, en un trabajo posterior, Levín define el “valor” como una “propiedad de los bienes reproducibles, por la que estos, y solo estos, considerados en calidad y cantidad determinadas, representan una cantidad determinada de trabajo social general: la necesaria para reproducirlos” (Levín, 2010, p. 25).

En suma, para Ricardo, las obras de arte, y todos aquellos productos cuya oferta no puede ser aumentada por medio de un trabajo determinado, deben su valor de cambio a la escasez, es decir, al hecho de ser únicos e irreproducibles. Para Marx, la magnitud del valor –la cual se expresa en el valor de cambio– depende del tiempo de trabajo socialmente necesario para producir –o más bien reproducir– la mercancía. Al no poder ser multiplicadas las obras de arte auráticas, en términos de Marx, no poseen valor, puesto que, a pesar de ser valores de uso y productos del trabajo humano, no son frutos de un trabajo concreto que pueda ser determinado en términos de un trabajo socialmente necesario. En este sentido, bajo la matriz conceptual de Marx, los objetos artísticos se intercambian como mercancías y poseen un precio en el mercado, a pesar de no poseer un valor. Este precio, ajeno a la “ley del valor”, queda determinado únicamente por las condiciones del mercado, es decir, por la dinámica de la oferta y la demanda.

A finales del siglo XIX, la ciencia económica, con la Revolución marginalista –encabezada por los autores William Stanley Jevons, Leon Walras y Karl Menger– hace un repliegue

hacia la cataláctica³⁸, es decir, hacia las explicaciones del precio ceñidas al momento de mercado.³⁹ En este contexto, cobran importancia la utilidad (instrumentada a partir de un ordenamiento de preferencias por parte del consumidor) y la escasez, como variables fundamentales para la modelización de curvas de oferta y demanda que puedan resultar en un precio de equilibrio del mercado. En efecto, si optamos por las teorías acotadas al momento de mercado, encontramos que la ley de oferta y demanda poco esclarece el panorama, en tanto precios potencialmente infinitos pueden esperarse de la combinación de una demanda vigorosa y una oferta escasa o única, como es paradigmáticamente el caso de ciertas obras de arte. Estas explicaciones únicamente sirven de sustento para explicar la tendencia ilimitada al alza de los precios, tal como lo escenifican las grandes subastas de arte.

Recién entre las décadas del 60 y del 70 del siglo XX, el valor del arte captó la atención de los economistas, inaugurándose así una nueva área de estudio: la economía cultural. En términos generales se desarrollaron dos maneras de aproximarse al problema del valor del arte, extendiéndose también hacia el valor de la cultura y de los bienes patrimoniales (Dekker, 2015). Algunos autores se abocaron a comprender el mercado de arte y los precios de las obras de arte a partir de las “herramientas” provenientes de la ciencia económica. Otro conjunto de investigadores optó por un abordaje holístico, dedicándose a sopesar el valor del arte, la cultura y el patrimonio para la sociedad en su conjunto, deviniendo una vertiente muy utilizada para la valuación del impacto de las políticas públicas vinculadas con la cultura.⁴⁰

Centrándonos en el primer grupo de autores, encontramos trabajos que entienden a las obras de arte como activos de inversión, en las que se analizan variables como el rendimiento y la tasa de retorno, entre otros aspectos de carácter financiero (Grampp,

³⁸ Tal como la define Levín (2003), la cataláctica es la teoría que se circunscribe al estudio del momento de intercambio mercantil.

³⁹ Sobre el necesario paso por la cataláctica en el camino hacia el desarrollo de la ciencia económica y los retrocesos cataláticos que enfrenta el estudio del valor en esta disciplina, véase Levín (2003).

⁴⁰ Dekker (2015) señala la emergencia de un nuevo abordaje del valor del arte o el valor de la cultura desde una perspectiva económica, que parte de considerar el precio de los bienes culturales como una medida insuficiente para conocer su valor, optando por incorporar otras formas de valuación que tengan que ver con la calidad o con las cualidades de dichos bienes. En el caso de David Throsby (2001), por ejemplo, el autor incorpora a su análisis sobre el valor del patrimonio y los bienes culturales, las siguientes categorías: valor estético, valor espiritual, valor social, valor histórico, valor simbólico, valor de autenticidad. Tal como veremos en el siguiente apartado, la sociología de la cultura ha captado la necesidad de un abordaje integral sobre el valor del arte que incorpore otras dimensiones además del valor de mercado de las obras de arte, antes que la economía cultural. Por este motivo, no nos extendemos aquí sobre esta perspectiva que surge de la economía cultural y, en cambio, ampliaremos más adelante ciertas nociones desarrolladas por la sociología de la cultura.

1989; Ashenfelter y Graddy, 2002; Worthington y Higgs, 2004; Mandel, 2009; Spaenjers, Goetzmann y Mamonova, 2015). Otras investigaciones indagan acerca del movimiento errático de los precios de las obras de arte a lo largo del tiempo y la imposibilidad de encontrar en el mercado del arte un precio de equilibrio en el sentido clásico (Baumol, 1986; Goetzmann, 1993). En línea con la falta de regularidad encontrada en los mercados de arte, otros trabajos versan sobre la incapacidad de ponerle un precio a lo inapreciable (*priceless*, en inglés) e intentan construir índices de precios que permitan cuantificar este valor, así como también aportar cierta predictibilidad al comportamiento del mercado (Chanel, Gerard-Valet y Ginsburgh, 1994; Gerard-Valet, 1999). A pesar de los matices, los estudios provenientes de la economía de la cultura que describen al arte en su momento mercantil no logran ir más allá de la relación escasez-precio en la explicación acerca del valor de mercado de las obras de arte, sintetizada en la ley de oferta y demanda.

Si las obras de arte, por no tratarse de productos reproducibles, poseen precio pero no valor –en los términos de Marx– y si, tal como sabemos, el precio se resuelve en el mercado a partir de la puja de la oferta y la demanda, y tratándose de obras de arte, la oferta es única o, al menos limitada, ¿qué hay detrás de esa idea tan consolidada sobre la unicidad y la originalidad del arte? ¿Cuál es el discurso que ha nutrido dicha noción? Y en definitiva: ¿cómo es instrumentalizada en el mercado del arte esta rareza?

1.3. La doble dimensión del valor del arte: valor económico y valor simbólico

La ciencia económica aporta una visión parcial del valor del arte, pero las lagunas en su comprensión plantean interrogantes imprescindibles para avanzar en una concepción integral sobre el fenómeno. Entender la dinámica del mercado que determina el precio de las obras de arte no alcanza para asir el arte como mercancía, y aún menos, como actividad que produce significado en el mundo. Ante el cercenamiento de la economía, se debe incorporar el aspecto simbólico de la producción artística. En este sentido, son de gran importancia las perspectivas que dan cuenta sobre la doble dimensión del valor del arte y que, a su vez, intentan reflejar la dinámica compleja entre los dos ámbitos. La sociología fue la disciplina pionera en este abordaje.

En efecto, tal como ya ha sido mencionado, una de las primeras investigadoras en señalar la duplicidad inherente al valor del arte ha sido la socióloga francesa Raymonde

Moulin, al reconocer una dimensión económica y una dimensión artística en lo que refiere a la determinación del valor de las obras de arte. La autora ha estudiado la dinámica del mercado del arte moderno, siguiendo la transformación desde su consolidación en las ciudades europeas de los albores del siglo XX –siendo París el caso más icónico– pasando por el auge de Nueva York en el período de posguerra, hasta la tendencia a la internacionalización desde las últimas décadas del siglo XX a la actualidad. Ha encontrado que el valor mercantil de las obras de arte posee una relación estrecha con la credibilidad que alcanza la obra en el plano estético, a partir del trabajo que realizan los especialistas –historiadores de arte, críticos, curadores, conservadores de museos, entre otros– para legitimarla (Moulin, [2000] 2012).

Ahora bien, en esta línea de análisis, el aporte de Pierre Bourdieu (1993; 1995) es el que resulta fundamental para la comprensión de la economía de bienes simbólicos –entre los que se encuentran las obras de arte– y el entendimiento de su doble dimensión; mercancía y objeto simbólico. Si bien el valor económico y el valor simbólico se determinan mutuamente, la relación entre ambas dimensiones no es armónica. El *valor simbólico* da cuenta de una legitimación que tiene sentido en el interior del campo del arte. Dicho reconocimiento requiere de la circulación y exhibición de las obras de arte y, al mismo tiempo, de que las prácticas de visibilidad se mantengan, al menos en apariencia, alejadas de las prácticas comerciales. El *valor económico* de las obras se manifiesta en el mercado, pero alcanzar valores que permitan la acumulación de *capital económico* requiere la previa acumulación de *capital simbólico*.⁴¹ Para Bourdieu, aquellos

⁴¹ Los conceptos de capital económico, capital cultural, capital social y capital simbólico fueron introducidos por Pierre Bourdieu en su obra *La reproducción*. Bourdieu en su explicación sobre las clases sociales, la identificación de dichas clases a partir de ciertos consumos culturales y la permanencia de esas identificaciones, define al capital económico como “las capacidades de apropiación material de los instrumentos de producción material o cultural” y al capital cultural como “las capacidades de apropiación simbólica de dichos instrumentos” (Bourdieu, 2011, p. 203). El capital cultural puede existir bajo tres formas: en estado incorporado, cuando se encuentra asimilado por los propios individuos en su cuerpo, sus conductas, sus capacidades; en estado objetivado, cuando se cristaliza en bienes culturales, libros, obras de arte que son la huella de determinadas teorías, discusiones, problemáticas, etc; y en estado institucionalizado, cuando toma la forma de títulos habilitantes. El capital social es definido como “el conjunto de recursos actuales o potenciales ligados a la posesión de una red durable de relaciones más o menos institucionalizadas de interconocimiento y de interreconocimiento; o, en otros términos, a la pertenencia a un grupo, como conjunto de agentes que no solo están dotados de propiedades comunes ... sino que también están unidos por vínculos permanentes y útiles” (Bourdieu, 2011, p. 221). Por último, quizás el concepto más complejo es el de capital simbólico, que el autor describe como un tipo de capital que “no existe si no es en la relación entre propiedades distintas y distintivas ... e individuos y grupos dotados de los esquemas de percepción y de apreciación que los predisponen a reconocer (en el doble sentido del término) esas propiedades, es decir, a constituir las en estilos expresivos, formas transformadas e irreconocibles de las posiciones en las relaciones de fuerza” (Bourdieu, 2011, p. 206). En este sentido, el capital simbólico se monta sobre el capital económico,

agentes que participan del mercado del arte (siendo el caso paradigmático el de los galeristas) se benefician al mantener una actitud desinteresada respecto de las ganancias económicas de su actividad, en tanto dicha estrategia les permite acumular un capital simbólico que se manifiesta en una mejor reputación del agente. Mientras en el corto plazo esto puede ir en detrimento de su beneficio comercial, en el largo plazo, permite la obtención de réditos económicos. En este sentido, Bourdieu va más allá de lo señalado por Moulin proponiendo que no solo las prácticas dedicadas a producir valor simbólico apuntalan al valor económico, sino que los propios agentes que participan del mercado del arte adoptan una apariencia de alejamiento, negación y ocultamiento respecto de las estrategias más evidentemente comerciales, para sostener el valor simbólico y que este, a su vez, sea un sostén del valor económico en el largo plazo. Las recompensas económicas se encuentran diferidas en el tiempo, y dependen de cierta maestría para sostener por separado las prácticas comerciales y no comerciales, de manera de sobrellevar esta contradicción. Aquí ya se vislumbra la tensión interna respecto del valor del arte y el complicado entramado de prácticas involucradas en aumentar dicho valor, en su doble dimensión, simbólica y económica. A su vez, siguiendo el razonamiento de Bourdieu, podría proponerse el museo como uno de los ámbitos que, al menos en sus postulados, posee una distancia significativa del mercado y de las prácticas comerciales, que lo hace idóneo en la construcción de valor simbólico.

Isabelle Graw en el libro *¿Cuánto vale el arte?* (2013) retoma lo postulado por Bourdieu y reafirma la existencia de una contradicción inherente a este tipo de mercado que radica en el doble carácter de mercancía del arte: por un lado, es un artefacto que posee un valor simbólico en tanto expresa una “plusvalía intelectual” y, por el otro, como toda mercancía, posee un valor de mercado. Esta doble naturaleza presenta, a entender de la autora, dos problemas. En primer lugar, los distintos actores que operan en el campo del arte usualmente se perciben ajenos al funcionamiento del mercado del arte. Para Graw, prevalece un discurso en el circuito del arte según el cual los agentes que producen, exhiben, ponen en circulación, escriben y emiten juicios sobre obras de arte y que, en definitiva, son los que contribuyen a generar el valor simbólico, claman no tener ninguna injerencia en los valores de mercado de las obras de arte, insistiendo en la autonomía del campo. En un artículo más reciente, Graw (2017) admite que la

cultural y social, puesto que, implica el reconocimiento por parte de otros agentes, capacitados para la percepción y valoración de los otros tipos de capitales.

demanda del mercado se inmiscuye en aquellas áreas del circuito de producción, circulación y exhibición del arte que parecieran ser ajenas o encontrarse retiradas de las influencias del mercado del arte, como el taller del artista y el museo.

En segundo lugar, y como consecuencia de esta disociación que pareciera existir entre el proceso por medio del cual se le asigna un valor simbólico a una obra de arte y aquel por medio del cual se le asigna un valor de mercado o precio, se ha forjado una noción de “arte” asociada a un “principio rector más alto y una reivindicación intelectual” (Graw, 2013, p. 17). Graw entiende que el estatus especial que se le ha concedido al arte ha sido principalmente constituido por la teoría estética, la cual ha liberado a la producción artística de toda asociación con la utilidad (a diferencia de lo que sucede con la producción general de mercancías que, en términos de Marx, constituyen “valores de usos sociales”), discurso que ha sustentado las escaladas de precios en subastas que se han constituido en el fenómeno más comentado del mercado del arte en las últimas décadas. En efecto, identifica que la calidad especial que se le ha conferido al arte, las nociones de rareza y unicidad a las que ha sido asociado han dotado a las obras de arte de un halo, un aura, que ha contribuido a la idea de que el arte es invaluable o “no tiene precio”, un relato que, a su vez, ha apuntalado el valor de mercado de las obras de arte y ha aportado un sustento al constante crecimiento de sus precios. Al mismo tiempo, también considera que, si bien el valor es constitutivamente relacional –siguiendo a Marx, plantea su concepción como una relación social– se nos presenta como una “magnitud objetiva”, intrínseca al objeto, que existe independientemente de los agentes sociales y las relaciones que entablan. Así se ha fijado una noción del valor del arte que “está fuera de duda, reside en la obra en sí, y no puede ser desafiada por ninguna acción social” (Graw, 2017, p. 136).

Graw dice a propósito del valor simbólico:

[...] es la expresión de una carga elusiva derivada de una variedad de factores: singularidad, veredicto histórico artístico, reputación del artista, promesa de originalidad, perspectiva de duración, pretensión de autonomía, perspicacia intelectual. Este valor simbólico también abarca las expectativas en aumento sobre el arte que fueron formuladas en el siglo XVIII, por ejemplo, por Kant, Schiller y Winckelmann. La clase de ideas en las que se basa este valor sostienen que el arte debería ser un placer desinteresado, o que debería mantenerse alejado de cualquier función específica. Desde este punto de vista, el valor simbólico es el resultado de esos esfuerzos históricos por la idealización, lo que en el presente acredita a las artes visuales como superiores y exclusivas [...] Se trata, entonces, de la culminación de un sistema de creencias establecido en el siglo XVIII, que el filósofo francés Jacques Rancière ha denominado “el régimen estético del arte”.

Este régimen estético, escribe Rancière, “afirma la singularidad absoluta del arte y al mismo tiempo destruye cualquier criterio pragmático para aislar esta singularidad.” (Graw, 2013, p. 41-42).⁴²

Si bien Graw las plantea como dos cuestiones escindidas, forman parte de un mismo problema, que se enlaza con los orígenes del arte como mercancía, desarrollado en el primer apartado del presente capítulo. El rechazo de los agentes del campo del arte hacia el mercado, incluso por parte de aquellos dedicados a la comercialización de obras de arte, se enmarca en este discurso que ha acaparado la noción del arte, desde su alejamiento del ritual y de la religión. Podríamos decir que es aquí donde se encuentra la raíz de la tensión inherente al valor del arte, cuya coherencia conceptual se dirime entre el valor económico y el valor simbólico. De allí radica también el entramado complejo en el que se engranan prácticas económicas y simbólicas en el proceso de construcción de valor y legitimación de un artista. Y, por consiguiente, la resistencia interna de los mismos agentes a acercarse de manera positiva a todo aquello que evidencia el potencial mercantil de las obras de arte.⁴³

Por su parte, la noción de *régimen estético del arte*, que Graw recupera de Jacques Rancière se enmarca en lo que el autor plantea como los tres regímenes de identificación del arte occidental. El régimen estético, el tercero y último que identifica el autor, tiene sus orígenes entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Se distingue de su precedente, el régimen representativo, ya que, si bien proclama la autonomía del

⁴² Isabelle Graw refiere a Rancière (2004, p. 23).

⁴³ Hay otros autores que consideran la polarización entre “arte y mercado” una cuestión del pasado que ya no describe la situación actual del campo del arte. El artículo de Syd Krochmalny (2016a) –publicado en el catálogo de la exhibición titulada *Oasis* realizada en el marco de la 25° edición de la feria arteBA– revisita las cuestiones problematizadas por Pierre Bourdieu e Isabelle Graw, y plantea un abordaje pragmático para comprender el proceso de construcción de los valores de mercado de las obras de arte. Krochmalny entiende que ha quedado atrás aquel escenario representado por Bourdieu en el que colisionaban los intereses económicos de corto plazo con los intereses artísticos y, en definitiva, con un proyecto de acumulación de capital simbólico y la consecuente obtención de réditos económicos en el largo plazo. En cambio, sostiene que en la actualidad el éxito comercial de un artista no va en detrimento de su reconocimiento artístico. Asimismo, considera que las obras de arte se han desprendido de su opacidad y ya no son percibidas como artefactos trascendentales y mágicos, sino que se trata de objetos que portan plusvalía simbólica e intelectual que pueden ser tasados en el mercado según criterios objetivables. Krochmalny sintetiza estos criterios en cuatro parámetros de legitimación: valor artístico (intelectual y simbólico), institucional, comercial e histórico.

Entendemos que, aquellas acciones directamente dispuestas a establecer un ordenamiento asociado al valor económico de las obras de arte (que llamaremos *praxis mercantil*) y aquellas dirigidas a definir un orden simbólico hacia dentro del circuito del arte (que llamaremos *praxis simbólica*) han devenido colaborativas y complementarias –más que polares– sin necesidad de que se encuentren diferidas en el tiempo. Sin embargo, estas no trascienden ni desconocen la tensión entre valor económico y valor simbólico. Asimismo, tal como veremos más adelante, considerar que las obras de arte se han desprendido de su opacidad y que ya no son percibidas como artefactos trascendentales y mágicos es una afirmación que contrasta con cierta instrumentalización de esta noción, tanto por parte de las galerías (y demás agentes del mercado de arte) como por parte de los museos de arte.

arte, también destruye lo que hasta entonces identificaba o caracterizaba el arte, que era su particular “manera de hacer”, para pasar a identificar la forma en la que se manifiesta el arte con las formas en las que la vida se configura (Rancière, 2004, p. 23). En este sentido, se pone en crisis la idea de que el arte es mera representación, pasando a ser difuso el límite que separa al arte de la vida. Del régimen estético y de esta noción de autonomía del arte es que surge una idea de modernidad/modernismo que, por un lado, tiene que ver con un purismo expresivo a través del arte que se manifiesta en una revolución “anti-mimética” y, por el otro, con lo que Rancière (2004) llama “modernatismo” que vincula a las prácticas artísticas con la materialización de un proyecto político emancipatorio. En este sentido, en función de lo señalado por Rancière y de lo que Graw resalta de este autor en relación con la conformación de la noción del valor simbólico del arte, es importante considerar los alcances de la instrumentalización del relato teleológico respecto del arte y su autoproclamada autonomía.

En este contexto, cobra especial relevancia lo desarrollado por Jean-Marie Schaeffer (1992; 2012). Schaeffer plantea que la “teoría especulativa del Arte” es la teoría que ha moldeado la noción general que se tiene del arte, la cual sostiene la conjetura de que el Arte (con mayúscula) es un saber extático que revela verdades trascendentes, que no se encuentran siquiera presentes en las demás actividades humanas. Esta concepción del Arte supone, a su vez, la existencia de una realidad, ajena a la realidad aparente que el hombre puede asir por medio de sus sentidos y su aparato cognitivo, que se encuentra únicamente revelada a través del arte. La dualidad en los planos de conocimiento que plantea esta teoría no podría sustentarse sin la ayuda de la filosofía quien debe proporcionar el discurso legitimador mostrando que la esencia del arte reside en su función de revelación ontológica.

Schaeffer sitúa el origen de la “teoría especulativa del Arte” a finales del siglo XVIII, puntualmente con la “revolución Romántica”, y postula como causa inmediata de este devenir la crítica de Kant y la doble crisis espiritual que esta puso en evidencia: “la de los fundamentos religiosos de la realidad humana y la de los fundamentos trascendentes de la filosofía” (Schaeffer, 2012, p. 24). Schaeffer argumenta que el Romanticismo da inicio a esta teoría al pretender acceder a un conocimiento de las causas primeras, postulando el Arte como claro reemplazo del discurso filosófico herido de muerte. “La sacralización del arte se inscribe efectivamente en una estrategia filosófica, estrategia

que le asigna como tarea presentar el contenido de la filosofía que esta misma es incapaz de enunciar” (Schaeffer, 2012, p. 27).

Sin embargo, la competencia que el Romanticismo instaura entre el arte y la filosofía no es un rasgo que perdura en el pensamiento filosófico posterior. Por el contrario, desde Schopenhauer y Nietzsche hasta Heidegger, la filosofía y el arte se plantearán como aliados contra “la realidad cotidiana, social, histórica alienada e inauténtica” (Schaeffer, 2012, p. 30). A pesar de esto, sí persiste la influencia de la “teoría especulativa del Arte” en la forma en la que se ha concebido al arte durante los últimos siglos en occidente. ¿Cuáles han sido las consecuencias de entender el arte desde la teoría especulativa? En primer lugar, para Schaeffer, implica un desconocimiento de la lógica propia de la actividad artística y estética y, en segundo lugar, un desconocimiento de la lógica por medio de la cual opera el juicio estético.

Schaeffer señala que la concepción esencialista del arte opera confundiendo ambas esferas y entremezclando las competencias de una y otra. Por un lado, el legado kantiano acerca del juicio estético nos plantea lo bello –en tanto valor– como una propiedad relacional que sale a la luz en el encuentro entre el sujeto y el objeto singular. Esto implica que no existen criterios objetivos universales para determinar lo bello, puesto que la belleza no es una característica inherente al objeto, por lo que el juicio estético es de una universalidad subjetiva. Por su parte, la concepción de corte romántico, plantea que las obras son revelaciones de la idea del arte, manifestaciones de una esencia ideal determinada *a priori* al encuentro con la obra en sí. En este sentido, el término arte, en apariencia descriptivo, pasa a ser una categoría evaluativa que excluye a todas aquellas obras y prácticas que no cumplen el ideal artístico planteado por la definición de arte.

Según Schaeffer, la inconformidad de las obras de arte con la definición de la esencia del arte las deja desprovistas de todo valor, puesto que directamente las excluye de la esfera del arte, reduciéndolas a las actividades mundanas y alienadas de las cuáles el arte se separa. De esta manera, el círculo de tiza que traza el arte excluye de la serie de agentes e instituciones del mundo del arte a todas las obras y prácticas que no revelan la esencia del arte, truncando el encuentro de la obra con el sujeto, la experiencia estética y, por lo tanto, una correcta evaluación de la obra. Así, se le niega la posibilidad de ser arte a lo que es considerado malogrado según esta concepción del arte y se

confunde la descripción sobre un fenómeno artístico con el juicio evaluativo sobre él. “Todo el proceso reposa sobre una ilusión colectiva: el arte no tiene esencia interna, es un objeto intencional, que es y llega a ser lo que los hombres lo hacen ser y llegar a ser” (Schaeffer, 2012, p. 43).

Ahora bien, tal como hemos ido desplegando a lo largo de este capítulo, nos atrevemos a plantear que, también como corolario de la “teoría especulativa del Arte” y de que dicha teoría se haya permeado hasta convertirse en la noción común y generalizada que se tiene del arte, los agentes comerciales y simbólicos han convertido el “mundo del arte” en un ámbito de montaje en el que se exhibe lo ya considerado como arte, sin que pueda haber vacilaciones sobre su valor. La saciedad que da la certeza de que aquello que el “mundo del arte” presenta como tal es bueno, interesante, tiene significado y, en definitiva, tiene un valor social, aporta una tranquilidad que obtura el acceso a la obra, a la curiosidad por experimentarla, en términos de Schaeffer. Reproducir esta falta de duda respecto al valor del arte es donde reside el núcleo de las estrategias que apuntan a legitimar el arte, forjando su valor simbólico y, sobre todo, su valor económico, en el que se observa de manera cuantitativa el impacto de esta extendida percepción.

Asimismo, entendemos que la estética filosófica no ha estado sola en la transmisión de una noción de arte como un tipo de actividad elevada y distanciada de cualquier otro ámbito de producción social. Los museos son instituciones que han convalidado el apartamiento del arte de la esfera de lo mundano y, por ende, han contribuido a conformar una representación, que en los extremos se presenta como una dicotomía entre el arte como mercancía y como artefacto simbólico.

En este sentido, se puede considerar la reconstrucción que hace Ricardo Ibarlucía (2012) del concepto de “obra maestra” y la intervención de la “teoría especulativa del Arte” y la “cultura del museo” en su configuración, como un acercamiento al paradigma que ha permeado al entedimiento del arte en general como un tipo de producción distinguida que, incluso, “proporciona una intuición de esencias metafísicas” (Ibarlucía, 2021, p. 57). Ibarlucía parte del uso medieval del término de “obra maestra”, asociado a la experticia de una producción artesanal organizada en estrictos gremios, y sigue su desplazamiento hacia las “artes liberales”, donde la obra maestra pasa a ser entendida como la “creación” de un “artista” en el camino hacia la autonomización de la esfera

estética. Durante el siglo XVI se la considera como una “obra capital”, un modelo a imitar, mientras que en el siglo XVII, con la consolidación de las academias de pintura y escultura, se las concibe como obras paradigmáticas destinadas a legitimar los criterios artísticos instituidos. Es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, con el surgimiento del romanticismo alemán, que la idea de maestría da paso a la de genio, facultad entendida como acceso al absoluto. La obra maestra se convierte en fuente de revelación y, siguiendo lo postulado por Schaeffer (1992), expresa un “conocimiento extático”. Aquí Ibarlucía reconoce el aporte del romanticismo y de la estética filosófica en esta concepción, a la vez que recupera lo estudiado por Arthur Danto y Hans Belting a propósito del lazo entre la noción romántica de obra maestra y la cultura del museo.

En efecto, Hans Belting (2001) indaga acerca de la noción de obra maestra y de obra de arte, en general, como una concepción moderna que se funda con el romanticismo, es exaltada con el surgimiento del museo, reconsiderada con la llegada del arte abstracto para quedar sumida en una crisis a partir de la década del 60. Para Belting, el museo de arte vino a exacerbar la noción de obra de arte como obra única, admirada por su originalidad. A pesar de las críticas, desde Benjamin y la pérdida del aura hasta la Escuela Bauhaus y su postulado de quitar al arte de su encierro en el templo museal y recuperarlo para la vida, la pervivencia de esta noción es manifiesta aun en la actualidad. La bibliografía especializada destaca el rol de los museos en este proceso que podríamos denominar “sacralización secular” del arte, tal como analizaremos en el siguiente apartado.

1.4. El museo y su contribución a la “sacralización secular” del arte

El origen del museo se encuentra asociado a los inicios históricos del Estado nacional. Su consolidación en la Europa de fines de siglo XVIII da cuenta de las emergentes modalidades del ejercicio del poder político y de la nueva relación entre sociedad civil y Estado. Gestado en el seno del movimiento político que llevó a la formación de las primeras Repúblicas y del movimiento cultural que implicó la Ilustración, el museo encarnó el proyecto moderno de incorporar al ciudadano a la vida pública, ejercer influencia y control sobre su conducta, y educar tanto su sensibilidad como su espíritu. Esta educación apuntaba a civilizar al ciudadano. Según Tony Bennet (1995), bajo esta premisa los museos asumieron una función de representación que estuvo signada por un relato de carácter histórico sobre el capitalismo y el desarrollo de las naciones

(entendido como el eslabón más evolucionado de la historia de la civilización occidental), que se encontró subsumido en la historia de la evolución de la vida humana y esta, a su vez, en la historia geológica y natural de la Tierra.⁴⁴ La historia del arte devino, entonces, en una de las voces que nutrió el discurso de la historia nacional y universal.

La novedad del museo no radicó ni en la práctica de coleccionar, ni en la de exhibir la colección. En efecto, los primeros museos se montaron sobre antiguas colecciones que habían surgido bajo una variedad de formas y denominaciones a lo largo del continente europeo; *studioli* renacentistas, gabinetes de curiosidades, *Wunderkammern*, colecciones reales, entre otras.⁴⁵ Aunque de distintas regiones geográficas y períodos, y creadas con objetivos variados, todas tenían en común dos características que, en realidad, remiten al mismo atributo: eran colecciones de propiedad privada y, por lo tanto, su acceso se encontraba restringido a un público selecto.

El surgimiento del museo rompe con estas dos premisas. Al ser el Estado el que promueve su formación, se constituye, inequívocamente, como una institución de carácter público, destinada a la sociedad nacional. En este sentido, la fundación del Museo del Louvre en 1793, a partir de la expropiación de la colección real por parte de la Primera República Francesa, se ubica como un hito inaugural en la historia del museo como institución pública y nacional.⁴⁶ Tal como identifica François Mairesse, “Lo que

⁴⁴ Tony Bennet, bajo una matriz foucaultiana, realiza un estudio conspicuo de los orígenes del museo como institución moderna a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. En primer lugar, hace un recorrido por los antecedentes del museo: desde los *studioli* italianos y los gabinetes de curiosidades, pasando por las colecciones reales, hasta la apertura del primer museo público a partir de la estatización de la colección de los monarcas franceses, el Museo del Louvre. Asimismo, compara al museo con otros espacios públicos de socialización erigidos en el siglo XIX, retomando las ferias y los festivales propuestos por Michelle Foucault, a los que agrega los parques de diversiones, las tiendas de departamento y las exhibiciones internacionales. Bennet destaca la función del museo como parte de una estrategia civilizatoria. Su rol era el de educar al público, no solo transmitiendo conocimiento específico ordenado de manera racional y científica, sino además imponiendo una forma de conducta “correcta” en dichas zonas comunes. El museo, que implicó la apertura de colecciones de objetos otrora privadas al público ciudadano, fue un elemento central en la constitución de un “complejo expositivo” europeo, cuya función fue difundir en la sociedad –urbana en un primer momento y nacional, posteriormente– la representación de un poder político y económico nacional, burgués y, en apariencia, democrático.

⁴⁵ Sobre la relación entre las colecciones europeas y los primeros museos, véase Bazin (1967) y Pomian (1990).

⁴⁶ Hay ciertos museos europeos cuyas fundaciones preceden a la del Museo del Louvre. Por ejemplo, podemos mencionar al Museo Británico, inaugurado en 1753 a partir de la adquisición de las colecciones de Hans Sloane por parte del Estado británico, o el Museo Ashmolean de la Universidad de Oxford, instituido con fines científicos en 1683. Sin embargo, ningún museo logró la impronta del Louvre, en tanto devino un símbolo de la Revolución y de la consolidación de la República.

evoluciona durante la Revolución Francesa no es tanto la forma sino la finalidad del museo [...] El carácter nacional de estas creaciones, al igual que la noción de «patrimonio nacional» que surge en esta época, se fortalece” (Mairesse, 2018, p. 181). Y agrega, “El patrimonio pertenece a la nación, integrada por todos los ciudadanos, «libres e iguales», y por lo tanto libres de visitar los museos” (Mairesse, 2018, p. 182).

En efecto, tal como indica Mairesse, el hecho de que el museo revolucionario lograra imponer como proyecto la conformación del patrimonio, impulsó el desarrollo de un tipo de museo que debía ser público y nacional. Ambos rasgos se encontraban inevitablemente imbricados, ya que, para los museos, como para otras instituciones concebidas para encarnar la ficción del Estado moderno –y la prerrogativa burguesa de una sociedad civil de libres e iguales– su carácter público dependía, en definitiva, de su carácter nacional. El proyecto probó ser efectivo, ya que, durante el siglo XIX, se multiplicaron los museos a lo largo del continente europeo e, incluso, fuera de él.⁴⁷

En esta línea, Carol Duncan y Alan Wallach (1980) proponen el término “*universal survey museum*” para hablar del modelo de museo de arte público que tuvo su hito iniciático con la creación del Louvre. Los autores ponen el foco en la maleabilidad de este tipo de museos monumentales y enciclopédicos, que cubren la historia del arte universal con un amplio espectro cronológico, para representar el poder real –en casos anteriores al museo francés–, el Estado y la República –con la emergencia del Louvre– y, más tarde, la burguesía industrialista nacional a través de la identificación de su progreso y modernismo con la nación a partir de su desembarco en Estados Unidos y la creación del Museo Metropolitano de Nueva York. Para estos autores, el mismo tipo de museo tiene un carácter nacional y universal a la vez, y ambos alcances conviven sin excluirse mutuamente.

⁴⁷ Simon Knell (2016) ha investigado particularmente el caso de las galerías nacionales o museos de bellas artes nacionales, un tipo de museo que se ha expandido a casi todos los países de Occidente e, incluso, muchos países de Asia, África y Oceanía y que ha sabido encarnar con gran efectividad este vínculo con la nación. Knell indica que hay tres maneras a través de las cuales las galerías nacionales ejercieron esta relación: a través de la propiedad, es decir, siendo la nación (el Estado nacional) dueña de la colección, a través de la representación de la nación y, brindando un servicio a la nación. El autor observa que los museos han procurado alcanzar estos objetivos, asumiendo la propiedad del conjunto de obras de arte y fomentando dos tipos de colecciones: de arte internacional y de arte nacional. Knell señala que, mientras la colección de arte nacional exhibe la creatividad, la historia y las características de la nación de manera más directa, la colección de arte internacional expone aquellas obras de arte que la nación posee y controla.

Más allá del modo en que ha sido instrumentalizado el museo por el Estado Nacional – contribuyendo a la formación de un patrimonio cultural nacional, aportando formas de representación de la nación y brindando un servicio educativo a los ciudadanos (Knell, 2016)– también se debe considerar el rol del museo en el proceso de enajenación de objetos, tanto de su ámbito de circulación –que en una sociedad capitalista se concentra en el mercado– como de sus ámbitos de consumo y uso original. Tal como ya fue mencionado, si bien la formación y guarda de una colección no constituyó una novedad *per se*, la institucionalización de la tarea de “singularización cultural” (Kopytoff, 1991) en el museo, dio un énfasis particular al objetivo de “poner aparte” ciertos objetos para que sean percibidos como diferentes, especiales e, incluso, sagrados.⁴⁸ En esta acción de separar, se organizan los objetos materiales, pero también se da un sentido a la experiencia, produciendo significado y, por ende, valor. El museo viene a señalar aquello que es importante para la sociedad, aquello que posee valor social y que, por consiguiente, requiere del esfuerzo mancomunado del Estado y la sociedad civil para ser preservado. La selección es misteriosa. Está en manos de los entendidos, y por ende, se da a espaldas del ciudadano común, quien luego acude al museo a deleitarse, a intentar comprender una dimensión simbólica que habría escapado a sus ojos y a su atención si no hubiese sido apartada del flujo venal del mercado. En ese acto, el museo reafirma el trabajo de la filosofía ya comentado, de apartar al arte de la mundanidad, de la producción social, y de conferirle con un halo metafísico que lo dota de una conexión con lo oculto y lo sagrado.

La visión del museo como ámbito de contemplación, de vínculo con el “más allá”, no ha escapado a la visión de los pensadores que se han dedicado a reflexionar sobre esta institución. En efecto, Krzysztof Pomian sostiene que el museo se conforma a partir de un conjunto de objetos naturales o artificiales, que son mantenidos de manera temporaria o permanente por fuera del circuito económico, a los que se les brinda un tipo especial de protección, reclusos en espacios cerrados especialmente acondicionados para su guardado y exhibición (Pomian, 1990, p. 9). Pomian señala que aquello que tiene valor para una sociedad, o bien es reproducido, o bien es protegido y

⁴⁸ Igor Kopytoff (1991) reflexiona sobre la manera en la que el entramado cultural requiere de cierto equilibrio entre lo que puede ser comprendido como “igual” y puede ser mercantilizado, y lo que debe ser entendido como “diferente” y debe ser “singularizado” y apartado de la circulación mercantil. El autor toma de Emile Durkheim el concepto de singularización para analizar el modo en el que las sociedades extraen del ciclo de mercantilización ciertos objetos que le son importantes para su producción de significado.

guardado. Esto responde a la fuente de su valor: si es útil o, en cambio, si tiene un significado. Para Pomian, aquellos objetos cuyo valor se basa en su significado, son aquellos cuya materialidad guarda una relación con lo invisible. Los objetos útiles, en tanto, se encuentran subordinados a lo que Pomian llama “semiósforos”, y es por eso que los primeros se encuentran destinados a la circulación y los segundos a la conservación. Para Pomian, la colección es la reunión de estos “semiósforos”, y el museo es el espacio dedicado al cuidado y a la exhibición de ellos, donde se vincula lo visible con lo invisible. A través del museo, el público accede a una materialidad cargada de significado que le permite la entrada a una dimensión desconocida, extática y trascendente. Esto plantea al museo como un espacio que se encuentra en el linde entre lo profano y lo sagrado. Asimismo, Pomian entiende que, al ser exhibidos, dichos objetos son introducidos en un circuito de intercambios no utilitarios en el que el público cumple un rol fundamental, en tanto, confirma o invalida el valor (social) de la colección que allí se expone. La fuente de este valor, entonces, es de una naturaleza metafísica, que poco tiene que ver con el valor de las cosas útiles, que corren la suerte de estar subordinadas a las no utilitarias, es decir, a los “semiósforos”.

Carol Duncan (1995) entiende que el museo público es una institución creada a partir de la transformación de las colecciones reales, que ha sido puesta al servicio de las necesidades ideológicas de las burguesías nacionales, entre cuyas funciones se destacó la de proveer el escenario y el guión para la práctica de un nuevo ritual secular de orden cívico. En este sentido, a pesar de tratarse de una institución secular, el museo se encuentra fundado sobre un carácter ritual. Duncan reconoce dos tipos de museos: el museo educativo –donde las obras de arte se ubican como objetos históricos o fragmentos de la historia del arte– y el museo estético, en el que las cualidades únicas y trascendentales de las obras son el principio rector, por lo que el museo provee el espacio para su contemplación. Si bien todos los museos públicos comprenden una combinación de ambos modelos, Duncan identifica al museo de arte con el modelo estético. En este tipo de museos, el espacio se encuentra organizado para que el visitante adopte un estado de conciencia particular, por fuera de su cotidianeidad y de su comportamiento social habitual. De esta manera, el museo construye las condiciones que le permiten al visitante atravesar una experiencia liminal. La autora entiende que el auge del museo de arte es el corolario del desarrollo de la filosofía, que le ha atribuido al arte funciones específicas que son de orden estético y moral, promoviendo su

importancia para la humanidad. En este marco, se ha naturalizado que el arte pertenece al museo y que el mejor “uso” de los objetos artísticos se realiza cuando son contemplados como arte. El museo aporta este espacio, inutilizando dichos objetos para cualquier otra función que no sea la de contemplación. Removidos del flujo normal de la vida, el arte es presentado para su función esencial, que es la de generar una experiencia estética que, en Occidente, se asemeja con la experiencia de lo liminal y lo extático.

En un tono crítico hacia la institución, Boris Groys afirma que fueron los curadores y, particularmente, los curadores de los museos, quienes originalmente produjeron arte en el sentido moderno de la palabra. Los primeros museos de arte creados a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX conformaron un relato sobre el arte, coleccionando y exponiendo objetos funcionales “bellos” pertenecientes a distintas culturas no europeas saqueadas y colonizadas, sustraídos no solo de la cultura en la que fueron creados, sino también de su función original al servicio de la religión y el poder. De esta manera, estos primeros museos operaron desacralizando estos objetos para convertirlos en arte y configurando un relato histórico en el que el arte aparece como parte de la creación de sentido de las sociedades humanas desde los inicios de la vida del hombre. El autor observa que la posmodernidad inaugura el acto inverso: “exponer un objeto como arte ya no significa ahora su profanación, sino su sacralización” (Groys, 2011, p. 25). Para Groys, el gesto de Duchamp de presentar un urinario en la exhibición de la Sociedad de Artistas Independientes en 1917 llevó hasta sus últimas consecuencias la proclama de la autonomía de la actividad artística y el relato del triunfo del arte, dado que “exigió la elevación iconófila del valor de las meras cosas al de obras de arte.” (Groys, 2011, p. 25) En consonancia con lo planteado por Schaeffer respecto de la “teoría especulativa del Arte”, Groys sostiene que esta noción que se ha desarrollado acerca del arte hace que se conciben las obras de arte como cristalizaciones del Arte mismo, y que se distinguen las obras de arte de las demás cosas por encontrarse “habitadas” por el arte, tal como si fueran ídolos.

En esta misma línea, Giorgio Agamben destaca lo aparential de esta conexión con lo sagrado que plantea el museo. El filósofo italiano sostiene que el término museo señala una “imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia” (Agamben, 2005, p. 110) y que, por ende, su función se corresponde con lo que, en el pasado, se encontraba asignado al templo o las actividades sacrificiales. Sin embargo, en aquellos lugares, el hombre, a través del sacrificio, reestablecía el equilibrio entre lo profano y lo divino,

mientras que, en la actualidad, el museo no ofrece ninguna promesa ni ningún vínculo con lo sagrado, sino que solo marca la separación que determina aquella incapacidad de uso. En definitiva, también para el autor, lo sagrado se vincula con la extracción de un objeto de la circulación y la imposibilidad de usar.⁴⁹

Releyendo los autores mencionados, en términos generales se pueden identificar dos atributos por medio de los cuales los museos plantean este vínculo con una dimensión desconocida, metafísica y sagrada. En primer lugar, la fuerte presencia en la institución – al menos en el inconsciente colectivo– de los objetos que conformaron muchas de las primeras colecciones de los museos de arte: testimonios materiales de culturas antiguas, objetos creados en relación con el ritual, la magia o la religión. Pareciera que el museo, al convertirse en el conservador de estas reliquias, ha logrado la expansión de la mística de estos artefactos incluso a obras de arte producidas contemporáneamente. En segundo lugar, muchos de los autores identifican el museo como una puesta en escena realizada para encauzar al espectador hacia la actividad reflexiva e interna de la contemplación. En este sentido, el museo monta el escenario para que sea posible la experiencia estética y extática.

Esta serie acotada de ejemplos nos permite observar la prevalencia de un discurso que reproduce la noción del arte como una actividad particular, cuya forma de poner ideas en el mundo pertenecen a una ontología alejada de las actividades alienadas que caracterizan a la mayor parte de la producción social, poniendo así de manifiesto el rol de los museos en la promoción de esta visión sacralizada del arte. Ahora bien, la relación en apariencia antitética que se establece entre el mercado y el museo, al plantearse una oposición irreconciliable entre el arte como mercancía y el arte como un “semiósforo” –en términos de Pomian– que expresa en su materialidad un vínculo con

⁴⁹ En el libro que Hernán Borisonik (2013) dedica a estudiar los escritos económicos de Aristóteles, el autor sostiene una hipótesis sobre el dinero y su relación con lo sagrado que puede analizarse en vínculo con el valor del arte y su tensión entre el museo y el mercado, o bien, lo sagrado y lo profano. En efecto, afirma que “si, por un lado, lo humano se opone a lo divino en función del uso, y, por el otro, la crematística ilimitada desvirtúa a los bienes tanto como a los hombres que la ejercitan, la acumulación de dinero constituye, en ese sentido, un acto de sacralización, en tanto que quita de la esfera del uso a un bien cuya función es, precisamente, ser utilizado para garantizar la suficiencia de la vida humana” (Borisonik, 2013, p. 313). El autor toma la idea de Agamben sobre la profanación –liberar para el uso– en oposición a la sacralización social del dinero, tan naturalizada en la sociedad capitalista.

En este sentido, la acumulación de dinero, así como también la acumulación de riquezas o bienes suntuarios, como pueden ser ciertas obras de arte, aparecen como dos caras de una misma moneda que diluyen la supuesta dicotomía mercado/museo, en tanto, como veremos más adelante, se complementan para sostener al arte fuera de la circulación y el uso. Ya sea porque la obra está en un museo o porque es vendida por millones de dólares en una subasta, en ambos casos, el arte parece inalcanzable.

lo sagrado, se resquebraja a medida que, por un lado, es instrumentalizado por los agentes comerciales el relato acerca del arte como una actividad trascendente y, por el otro, el museo, en su camino de mayor apertura a su público, inevitablemente también se expone a la lógica del mercado.

1.5. La mercantilización del museo y la instrumentalización de la “sacralización secular” del arte en el mercado

Recapitulando lo analizado hasta ahora, podemos decir que el museo y el mercado son dos ámbitos que desarrollan funciones, aparentemente, antitéticas. Mientras el mercado es un ámbito de tránsito, el museo es una institución donde la premisa es guardar, cuidar y exhibir. El propósito de conservación que encarna el museo contribuye a la función de “singularización cultural” (en términos de Durkheim) que, en oposición a la mercantilización, separa del flujo de objetos aquellos que deben ser social y públicamente entendidos como “diferentes” (Kopytoff, 1991). La “sacralización secular” del arte, es decir, la promesa ilusoria de lo sagrado a través de la fetichización de los objetos antiguos y actuales ha sido promovida por los museos contribuyendo a perfilar la manera en la que se concibe el arte y, en consecuencia, la manera en la que se lo valora socialmente, lo cual tiene su corolario en el mercado del arte y en el valor que allí se manifiesta. La pregnancia del museo y del discurso que avala su función como guardián del patrimonio cultural en el circuito del arte ha tenido consecuencias de índole práctica en el mercado, que se observan en las estrategias de comercialización y exhibición de las obras de arte, incluso, contemporáneas.

En este contexto, cabe considerar que, en lo que concierne al arte, tanto el mercado como el museo son ámbitos que no pierden relevancia ni vigor en la dinámica de construcción de valor. Lo cierto es que, así como avanza la mercantilización o *comodificación* del arte, también lo hace su *museificación*. Aunque existen distintos tipos de museos, que se distinguen por la especificidad del acervo que se dedican a proteger y exhibir, los museos de arte –particularmente los museos de arte moderno y contemporáneo– se destacan por la actualización constante, tanto de su colección, como de sus estrategias de exhibición. En efecto, este tipo de museos no solo prescinden de su filiación con la nación o con un origen particular, optando por identificarse con un término que marca su alcance potencialmente universal (moderno o contemporáneo), sino que además, en dicho rótulo se esconde la promesa de una

actualización constante. El ejercicio de museificación, que en otros ámbitos se encuentra principalmente destinado a la conservación del pasado, en dichos museos, especialmente en los de arte contemporáneo, se dirige con mayor énfasis a la producción que se realiza en el presente. Como contraparte, el mercado del arte no solo se supedita a la compra y venta de arte contemporáneo, sino que, además del llamado “mercado primario”, también es de gran relevancia el “mercado secundario”, en el que circulan obras realizadas en tiempos pasados, en la mayoría de los casos, por artistas ya fallecidos.⁵⁰

En este sentido, tanto el mercado del arte como el museo de arte suponen un activo ordenamiento de la producción artística pretérita y actual. Siguiendo a Zygmunt Bauman, en vista de que “todas las praxis culturales consisten en imponer un nuevo orden artificial sobre el natural” y que “la ordenación cultural se lleva a cabo a través de la actividad de significar” (Bauman, 2002, p. 261), es decir, la producción de significado, entendemos los ámbitos del mercado y del museo como dos circuitos específicos pero no cerrados, que se encargan activamente de elaborar un orden en el que el valor es uno de sus principios rectores fundamentales. Para poder comprender las estrategias que los comprenden a ambos, hablaremos de una *praxis mercantil* al referirnos a aquellas acciones directamente dispuestas a establecer un ordenamiento asociado al valor económico de las obras de arte, y de una *praxis simbólica*, para señalar las prácticas dirigidas a definir un orden simbólico hacia dentro del circuito del arte.⁵¹

⁵⁰ El mercado de arte contemporáneo es aquel en el que se intercambian obras de artistas vivos que se encuentran trabajando en el presente y cuya producción puede ampliarse, mientras que, el mercado de arte catalogado es aquel que corresponde a artistas ya fallecidos y que, por consiguiente, cuentan con un acervo de obra fijo. Asimismo, el mercado de arte primario es aquel en el que se transan obras nunca vendidas antes, cuyo origen suele ser el propio artista (a través de su galería), por lo que suele coincidir con el mercado de arte contemporáneo. En mercado secundario, por su parte, implica la oferta de obras ya transadas en momentos anteriores, por lo que, las piezas que allí se ofrecen suelen venir de coleccionistas. En este sentido, suele coincidir con el mercado de arte catalogado.

⁵¹ El uso de la palabra *praxis* no es inocua en el marco del análisis de este sistema de acciones y estrategias. En efecto, tal como señala Néstor García Canclini con relación al entramado de nociones erigido por Pierre Bourdieu desde la sociología de la cultura, mientras las prácticas tienen que ver con la ejecución o reinterpretación del *habitus*, entendido como un “sistema de disposiciones durables y transferibles [...] que integra todas las experiencias pasadas y funciona como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento, que él contribuye a reproducir” (Bourdieu, 2012 [1972]), la *praxis* se identifica con la transformación de la conducta para la transformación de las estructuras objetivas (Canclini, 1990, p.36).

Por su parte, Bauman identifica la “continua e inacabable actividad estructuradora” como el núcleo de la praxis humana, que no es otra cosa que el “modo humano de estar en el mundo” (Bauman, 2002, p. 174). En este sentido, la praxis humana implica la imposición de una estructura ordenadora del mundo caótico a través de la acción, pero también comprende la capacidad de trascender un orden natural o naturalizado para crear uno nuevo y diferente (Bauman, 2002). En este sentido, nos interesan los

Ahora bien, el límite entre la praxis mercantil y la praxis simbólica es difuso. Es innegable la dinámica retroalimentativa que existe entre ambas, ya que la praxis mercantil también tiene un impacto sobre el valor simbólico y, sobre todo, la praxis simbólica suele ser un importante sostén del valor económico de las obras de arte. En este sentido, se homogenizan las estrategias adoptadas entre el ámbito del mercado y el ámbito el museo. La cuestión se complejiza cuando, tal como hemos visto que señala Bourdieu (1993; 1995), los agentes comerciales se alejan, rechazan o niegan la praxis mercantil a favor de preservar el valor simbólico de las obras que comercializan o los artistas que representan en el corto plazo, a la espera de un mayor valor económico en un largo plazo.

Raymonde Moulin ([2000] 2012), por ejemplo, se refiere a la existencia de actores económicos –como las casas de subastas internacionales y las grandes galerías o *marchands-entrepreneurs*– y a actores culturales –principalmente, los curadores, los críticos y ciertos *marchands*– para luego reconocer la naturaleza híbrida de todos los agentes que participan del circuito del arte. Incluso en el caso de los que denomina “megacoleccionistas” –entre los que podríamos situar a Eduardo Costantini– que, a primera vista, podrían ser catalogados como actores económicos al conformar una parte significativa de la demanda del mercado del arte, Moulin argumenta que la actividad de dichos agentes no se limita a compras y ventas de arte a gran escala, sino que además mantienen un compromiso con los artistas de su colección y velan por el valor de sus obras, participan en los directorios de grandes museos –o incluso conforman su propia institución– y asumen alternativamente distintos roles, entre agente económico y cultural: *marchand*, curador o mecenas, según amerite (Moulin, [2000] 2012, p. 38). En el sentido inverso, sostiene que los museos contemporáneos y sus curadores ejercen, predominantemente, una función cultural, pero también observa que, al ser “la instancia superior de validación del arte”, articulan entre el universo estético y el económico, pudiendo “intervenir sobre todas las instancias de la reputación del artista y del valor de la obra” (Moulin, [2000] 2012, p. 40).

matices del término que propone Bauman, ya que en él se encuentran subsumidas, tanto las acciones reproductivas de un orden establecido como las acciones creativas que vienen a proponer un nuevo ordenamiento. En lo que respecta a la praxis mercantil y la praxis simbólica, estas pueden ser tanto reproductivas como disruptivas, puesto que pueden participar en mantener el orden económico y simbólico establecido en el circuito del arte –comprendido tanto por el mercado del arte como por la red institucional de la que participan los museos– o contribuir a conformar uno nuevo.

En este sentido, todos los actores e instituciones dentro del campo del arte poseen intereses mixtos, culturales o simbólicos y económicos. Sin embargo, ciertos agentes, conforme a sus capacidades, tienen mayores posibilidades de influir en el valor simbólico y/o en el valor económico, en función de las acciones y prácticas que tengan la capacidad de ejercer. El caso de Costantini resulta paradigmático porque, por un lado, podemos catalogarlo como un “megacoleccionista” con una clara influencia en el mercado del arte y, por el otro, a raíz de la fundación y dirección del MALBA, no puede despreciarse su involucramiento en el valor simbólico de ciertos artistas a través de la propia circulación y visibilidad que genera el museo. A continuación, exploraremos las híbridas estrategias adoptadas por los agentes comerciales, por un lado, y por el museo, por el otro, de manera de dar cuenta de las combinaciones y colaboraciones que se observan entre praxis mercantiles y simbólicas en lo que refiere a la construcción de valor que formulan el mercado y el museo.

Moulin ([2000] 2012) señala que una estrategia frecuente en el mercado de arte contemporáneo es la de simular una escasez de oferta, no poniendo a la venta todo el stock de obra o bien no produciendo más de un número acotado de obras, generando una situación de mercado similar a la que ocurre en el mercado de arte catalogado, para organizar un aumento del precio de las obras. En este sentido, incluso el mercado de arte contemporáneo apela a la unicidad y originalidad de la obra como rasgo fundamental para establecer su precio. El atributo de la singularidad se encuentra particularmente aumentado en el museo, en tanto, como ya hemos mencionado, las colecciones institucionales reúnen una serie de objetos particulares que son sustraídos de la circulación para su preservación y exhibición.

Los estudios etnográficos de las últimas décadas que se han dedicado a investigar el mercado del arte indican que las galerías –tradicional agente del mercado del arte– suelen evitar las estrategias comerciales que son usuales en otros mercados y procuran distanciarse de toda perspectiva que entienda al arte como una mercancía igual a cualquier otra. Olav Velthuis, ha observado que la mayoría de los galeristas consideran que su actividad posee dos dimensiones: una que involucra a las tareas estrictamente comerciales y otra que implica su operación como “agentes culturales”.⁵² En el

⁵² Esto, en parte, responde a que, a diferencia de lo que sucede con las casas de subastas –otro agente importante en el mercado del arte– una de las actividades más importantes de la galería es la de representar, exhibir y vender la obra de artistas vivos. En este sentido, las galerías acompañan las

desarrollo de su actividad mantienen estas dimensiones separadas. Dicha separación se observa, entre otros aspectos: en el espacio de la galería, donde la oficina comercial suele ubicarse en las bambalinas, aislada de la sala de exhibición que compone el ambiente visible de la galería; en la división entre la actividad primaria –que involucra la representación, exhibición y comercialización de obras de artistas vivos– y la actividad secundaria, que consiste en la reventa de obras en manos de coleccionistas; y en la resistencia a informar los precios de manera directa. Velthius señala que, de esta manera, “los galeristas intentan preservar el carácter sagrado del arte contemporáneo separándolo de los aspectos comerciales de su actividad.” (Velthius, 2005, p. 29, traducción propia).

Sarah Thornton (2009) recoge impresiones similares a las de Velthius en lo que refiere al enfoque de los galeristas hacia su actividad comercial a partir de su investigación sobre la feria, otra de las principales instancias mercantiles del circuito del arte. En efecto, señala que la mayoría de los galeristas desprecian a aquellos que son más explícitos en su función comercial. Intentan evitar hacer ventas a compradores especuladores y prefieren apuntar a “verdaderos coleccionistas” que adquieren las obras por “amor al arte” y son reticentes a indicar los precios de las obras. Es decir que los agentes que venden arte realizan grandes esfuerzos por eludir el carácter mercantil de aquello que están ofreciendo.

Con relación a la estrategia expositiva, uno de los trabajos más significativos es el de Brian O’Doherty (2000). El autor ha analizado el modelo de exhibición de las galerías de arte en la segunda mitad del siglo XX, que ha redundado en la consolidación de un paradigma expositivo, tipificado como el “cubo blanco”. O’Doherty va más allá de lo señalado por Velthius –la separación entre el área de exhibición y el área comercial de las galerías– y explora el sentido que encierra este modelo expositivo en apariencia “neutral”, el cual describe de la siguiente manera:

Una galería se construye con leyes tan rigurosas como las que se aplicaban en la construcción de una iglesia medieval. El mundo exterior no debe penetrar en ella y, por eso mismo, las ventanas suelen estar cegadas. Las paredes están pintadas de

carreras de los artistas y contribuyen a la creación de su valor simbólico y económico. Las galerías pueden participar de la venta del mercado secundario –es decir, revender obras de coleccionistas– y puede ser una importante fuente de ingresos para ellas, pero, salvo excepciones, esta no suele ser su actividad principal. En cambio, las casas de subastas son las que comercializan la mayor parte de las obras que se intercambian en el mercado secundario y, si bien participan del mercado de arte contemporáneo o mercado primario, su impronta es menor en este segmento.

blanco. La luz viene del techo. El suelo, o bien es de una madera tan barnizada que, al andar, los pasos se escuchan como en un hospital, o bien está cubierto por una moqueta en la que no se hace ningún ruido y sobre la que los pies descansan, mientras la mirada se posa sobre la pared. Así, como se solía decir, el arte puede “vivir su propia vida”. A veces, el único mobiliario consiste en una discreta mesa de oficina. (O’Doherty, [2000] 2011, p. 21).

A su vez, las obras no se encuentran abarrotadas en el espacio de la pared, sino que existe una distancia significativa entre las piezas, creando vacíos que, con la intención de dar lugar a la contemplación de cada obra, dan protagonismo al fondo que las contiene. O’Doherty observa que, la artificialidad del espacio y la función específica para la cual ha sido construido transforma aquello que allí se exhibe. Es decir, a partir de la década del 60, al consolidarse como el paradigma expositivo del arte, se hizo indisociable el objeto del espacio: la identificación del “cubo blanco” con el arte pasó a definir contextualmente todo aquello que era contenido por él.⁵³ La asociación inevitable al arte supone, además, una garantía de valor. El aislamiento y la solemnidad del espacio, la protección de las piezas, la disposición y la iluminación que acentúan la individualidad de cada obra, son los rasgos de la galería que destacan la singularidad de los objetos, los apartan de los objetos comunes, que quedan subordinados a estos exponentes.

El paradigma expositivo del “cubo blanco” garantiza que, aun en la galería, donde las obras de arte se encuentran a la espera de ser realizadas como mercancías, las obras de arte no pierdan su halo de sacralidad. El “cubo blanco” construye una ficción que aparta al arte de la mundanidad del mercado, incluso cuando estas se encuentran en oferta, y en tanto mercancías, las distingue de aquellos objetos comunes que siguen el circuito habitual de producción, venta y consumo. En este sentido, el modelo expositivo logra trasladar a la galería (al mercado) aquella sacralidad propia del museo. O’Doherty indica: “Los campos de fuerza perceptivos que existen dentro de la galería son tan potentes que, al salir de ella, el arte puede llegar a perder su carácter sagrado” (O’Doherty, [2000] 2011, pp. 20-21).

En suma, el mercado del arte adopta prácticas alejadas de una relación típicamente mercantil y en cambio elige estrategias más cercanas al museo, en un intento por sostener una noción del arte que, incluso en su dimensión mercantil, nunca pierde su

⁵³ El autor señala: “Hemos llegado a un punto en el que ya no vemos el arte, sino que vemos en primer lugar el continente, de ahí la sorpresa que nos produce una galería cuando entramos a ella. La imagen que nos viene a la mente es la de un espacio blanco ideal que, más que la de ningún cuadro concreto, puede ser la imagen arquetípica del arte del siglo XX; se revela a sí misma a través de un proceso de inevitabilidad histórica que suele asociarse al arte que contiene” (O’Doherty, 2011 [2000], p. 20).

identidad como bien cultural singular que, en tanto tal, tiene un valor particular para la sociedad. Esto sucede en un contexto en el que el museo, en su función de “sacralización secular”, impacta sobre el valor del arte, al mantener ciertos objetos culturales fuera del mercado, legitimando en dicha acción el valor social de aquellos bienes.

En simultaneidad con la instrumentalización de las estrategias museales por parte de los agentes del mercado del arte, así como también del discurso que propone el arte como un saber extático separado de cualquier otra producción social, también se desarrolla una transformación en el interior de la institución museal, al perseguir nuevos objetivos, además de la función principal de conservación, en alternancia con el servicio educativo y ciudadano con el que estuvo asociado en sus orígenes. Se observa una mayor preocupación por vincular al museo con la sociedad, atrayendo más y nuevos públicos, apelando a diversas identidades, mejorando las estrategias expositivas y de comunicación y, a su vez, procurando hacer sustentable económicamente la actividad del propio museo. En este proceso de apertura, el museo no puede eludir la internalización de tiempos, lógicas y roles más propios de los agentes del mercado del arte y de las praxis mercantiles.

En efecto, Charlotte Klonk (2009) plantea que, a comienzos del siglo XX, el museo deja de pensar en el visitante como un ciudadano, para dirigirse a él como un consumidor educado. La institución no relega completamente la función educativa que tiene en sus orígenes, pero modifica el tipo de información y la manera de exhibir dicho contenido, el cual se encuentra menos dirigido a contribuir al ideario nacional. Este cambio se hace particularmente patente en los museos de arte moderno, sobre todo ante la inauguración del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en 1929. El MoMA, que surgió como producto de una iniciativa privada afrontada por tres filántropas y coleccionistas estadounidenses –Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss y Mary Quinn Sullivan– y se mantuvo como una institución privada en su gestión, fue el primer museo del continente americano enteramente dedicado al arte moderno (Mairesse, 2018) y el principal responsable de la institución del “cubo blanco” (O’Doherty, 2011) como modelo dominante para su exhibición (Klonk, 2009).

En este sentido, así como se considera al Louvre como el paradigma del museo público, fundado, financiado y gestionado por el Estado nacional, cuya exhibición se ordena con

un criterio de continuidad histórica, pero también respetando las disidencias que aportan las culturas, naciones y escuelas, el MoMA viene a proponer un nuevo modelo de museo. Este se caracteriza por ser una organización de carácter privado, por la introducción del modernismo en la institución museal –y con ello, la activa y constante museificación del arte del presente– y por un nuevo paradigma expositivo orientado a brindar al público una experiencia estética (Duncan, 1995; Klonk, 2009), contribuyendo a perfeccionar la idea del arte como una actividad ligada a lo liminal y magnificando, como contrapartida, la fetichización del objeto artístico.

Esto suscitó una serie de reacciones a lo largo del siglo XX. Durante la década del 60, el museo pasó a ser una institución cuestionada, principalmente desde adentro: por profesionales de museos, museólogos, curadores (que se estaban consolidando como un nuevo agente del circuito del arte) y por los propios artistas. Uno de los debates principales se dio en torno a la preponderancia que suele tener el aspecto material del museo, no solo en referencia al contenido, sino también en cuanto al continente. Se cuestionó la primacía del objeto, del patrimonio material, de la colección tangible que es usual en la concepción del museo, pero también se pusieron en discusión las limitaciones del museo para ir más allá del establecimiento y desarrollarse como una institución más flexible, multidisciplinaria e, incluso, virtual. Asimismo, entre las décadas del 70 y 80, surgieron nuevos ensayos, como los museos barriales, los *ecomuseos* y los museos comunitarios, a la vez que, desde la museología –de la mano de autores como Henri Rivière y Hughes de Varine– se planteó la necesidad de dejar de pensar la función social del museo en términos de la colección, conservación y exhibición de objetos y, en cambio, profundizar la relación de la institución con el público y la construcción de conocimiento.⁵⁴

Los artistas e intelectuales que dieron inicio al movimiento que recibió la denominación de crítica institucional –una “primera ola” entre fines de los 60 y principios de los 70, y una “segunda ola” hacia las décadas 80 y 90– no solo fomentaron el rechazo abierto a participar de ámbitos institucionales como los museos, el mercado y las colecciones, sino que además propusieron dar una materialidad elusiva a sus obras, de manera de evitar su captación por estos ámbitos. Sin embargo, muchas estrategias devinieron

⁵⁴ El libro compilado por François Maraisse y André Desvallées, *Redefinir el museo* (2018), recoge muchas de las discusiones en torno al museo y a la definición de la institución que propone el Comité Internacional para la Museología del Consejo Internacional de Museos (ICOFOM), el cual opera como un organismo consultor de la UNESCO.

estériles, tal como señala Andrea Fraser (2005), ya que, a medida que fue expandiéndose la crítica institucional a todo ámbito vinculado con la creación, circulación y exhibición del arte, se expandió, a su vez, la capacidad de institucionalización del medio, acaparando a todo ámbito, persona, relación social que se diera en el marco de la escena artística.

A su vez, los movimientos artísticos que se desarrollaron desde la segunda mitad del siglo XX también reaccionaron ante la fetichización del objeto instaurada por el mercado y perfeccionada en el museo. Desde el arte conceptual hasta la *performance*, el arte posmoderno avanzó en la desmaterialización de la obra de arte para eludir estos espacios que requieren de un objeto asible, visible e indisoluble para operar. La producción artística se pobló de prácticas artísticas inclasificables que atraviesan distintas disciplinas y que hacen uso de herramientas, objetos, conocimientos y demás recursos que no se encuentran históricamente asociados al arte visual. En este sentido, más allá de la cuestión de la reproductibilidad técnica sobre la que alerta Benjamin, la teoría del arte enfrentó nuevos problemas al agrietarse el supuesto de la rareza, la unicidad y el aura de la obra de arte.

En efecto, las formas en las que se cristalizaron las obras de arte no solo pasaron a ser variadas, sino que, además, devinieron fugaces, inexactas y precarias. Sin embargo, tanto el mercado como el museo se han adaptado a las nuevas situaciones, haciendo mercantizable aquello que en principio no parecía poder comercializarse, preservable aquello que se presentaba como efímero, y exhibible aquello producido en los intersticios del circuito del arte.⁵⁵ Aunque existe arte que se produce y que no circula, no se difunde ni se comercializa en los circuitos habituales y que, además, no se cristaliza en un objeto o experiencia pasible de recibir un valor económico o un valor simbólico, en términos generales ni el museo ni el mercado parecen haber perdido

⁵⁵ Un ejemplo de la flexibilidad del mercado del arte (y de la especulación financiera) es el fenómeno reciente de los NFTs (Non – Fungible Tokens). Los NFTs son activos criptográficos no fungibles, es decir que, a diferencia de las criptomonedas, se consistuyen como activos digitales únicos, que representan una entidad irrepetible en la cadena de bloques, mayormente conocida como tecnología “blockchain”. La producción de arte digital y, específicamente, la producción de “criptoarte” es un desarrollo tan reciente como la tecnología en sí misma, que data del año 2009. La última novedad reside en el ingreso de este tipo de arte, de la mano de los NFTs, a la instancia mercantil de mayor visibilidad y alcance, que es el mercado de subastas. En efecto, en marzo de 2021, por primera vez Christie’s subastó un collage digital –realizado por el artista conocido como Beeple– que fue vendido bajo la forma de un NFT, y alcanzó un precio de casi 70 millones de dólares. En abril le siguió la casa de subastas Sotheby’s, con su primera venta enteramente dedicada a cripto-arte (Chayka, 2021, marzo 22; Tarmy, 2021, abril 14). La evolución de este mercado y el desarrollo del arte digital y el criptoarte se observará en los próximos años.

terreno en el circuito del arte, ni sus praxis influencia en la legitimación del arte y la construcción de su valor.

La transformación de la institución museal que se desarrolla próxima al cambio del milenio se enmarca en un proceso de universalización del arte, signado por el desarrollo de un mercado de arte globalizado y la consolidación de un circuito de arte internacional, en el que los museos se insertan junto a bienales, ferias y demás mega-exposiciones. Esto, a su vez, se da en el contexto del posicionamiento del “arte contemporáneo” como un lenguaje universal capaz de traspasar todas las fronteras culturales y nacionales, a la vez que se consolida el formato de exhibición del “cubo blanco” homogeneizando la fórmula por medio de la cual debe ser presentado el arte para ser entendido como tal (O’Doherty, 2011).

Los museos de arte sostienen su legado histórico y amplían el ejercicio de “museificación” al arte contemporáneo creando, como señala Griselda Pollock (2007), retrospectiva y teleología, al mismo tiempo. Por su rol en la institucionalización, no solo de lo que fue el arte, sino de lo que es en el presente, los museos de arte se acercan a la galería, es decir, al espacio de exhibición históricamente asociado al momento de mercantilización del arte. Así, ineludiblemente, se instaura una relación de mayor complicidad entre el aporte que el museo hace en la construcción del valor simbólico de una obra o de un artista, y el valor económico que se manifiesta en el mercado. Los síntomas de esta alianza se observan en las estrategias análogas que adoptan uno y otro para interactuar con el público. Esto se puede ver, como ya ha sido mencionado, en el hecho de que el museo y la galería comparten un mismo modelo expositivo, aquel del “cubo blanco” (Klonk, 2009, pp. 195-196). También en que los museos se han adaptado a la dinámica del mercado, dirigiéndose a sus espectadores como consumidores, al apostar al atractivo de exposiciones temporarias, a la exhibición de artistas actuales y a la realización de eventos efímeros, desde *performances* hasta instalaciones y obras *site specific*.⁵⁶ Esto, a su vez, ha tenido consecuencias en las estrategias de colección de muchos museos de arte, que se vuelcan a adquirir piezas de artistas contemporáneos en el mercado primario.

⁵⁶ Charlotte Klonk (2009) dedica un capítulo a desarrollar cómo la aparición de eventos como la *Documenta* de Kassel a mediados del siglo XX y la experimentación en el marco de grandes exhibiciones temporarias, ha influenciado el desarrollo de los museos de arte moderno —el paradigmático MoMA en Nueva York, la Galería Tate Modern en Londres, el Guggenheim de Bilbao, entre otros— en las últimas décadas del siglo.

La incorporación de “administradores” al frente de la dirección de algunos museos de gran notoriedad a nivel mundial, sin duda aportó nuevos modelos de gestión para las instituciones museales, muchas de las cuales encontraron maneras efectivas de llegar a un público nuevo y más amplio. De esta manera, los museos adquirieron un nuevo dinamismo vinculado a la comunicación publicitaria, la comercialización de *merchandising* específico, y la conversión del museo en un centro integral y multidisciplinario para el visitante, que incluye desde una cafetería hasta sala de cine (Mairesse, 2018). En este sentido, Moulin señala que “las transformaciones en el sistema de organización de la vida artística no se deben tanto a las transformaciones del mercado como al *aggiornamento* de los museos, que fueron dominados por la fiebre de lo inmediato” (Moulin, [2000] 2012, p. 39). En la transición, durante las últimas décadas, de un modelo de museo abocado a conservar y hacer accesible al público la colección permanente, a uno más orientado a la producción de exposiciones, cobraron gran importancia los programas de exhibiciones temporarias, con muestras cada vez más cortas en duración, que dan cuenta de la necesidad de los museos de generar constantemente nuevos atractivos para el público. Esto ha repercutido en una mayor afluencia de público, ingresos más altos y una mayor notoriedad para muchas de los museos de arte.

A su vez, no se puede eludir un fenómeno más reciente: lo que ha sido una institución históricamente gestionada por el Estado y ligada a la política de educación pública y ciudadana de las naciones, cada vez con más frecuencia a nivel mundial, se encuentra concebida, fundada y administrada por privados. Estos museos, al ser gestionados por individuos particulares –miembros de la sociedad civil que actúan de acuerdo con su interés personal– erosionan aún más la supuesta oposición entre museo y mercado.

Al estudiar la historia de los museos en Argentina y en otros países del mundo, se observa que, entre el ámbito público del museo y el ámbito privado de los coleccionistas, ha existido una relación de complementariedad y alianza más que una relación antagónica entre dos esferas aisladas. Para la formación de muchas de las colecciones que se exhiben y/o conservan en los museos o galerías nacionales ha sido fundamental el rol de los coleccionistas privados. Al articularse el desarrollo del patrimonio artístico público con la actividad del coleccionismo privado se entrelaza también la evolución de aquellos ámbitos de legitimación del arte, es decir, todos aquellos espacios en los que se pone de manifiesto el valor de las obras y los artistas.

Particularmente, las investigaciones que reconstruyen distintos períodos del coleccionismo de arte en Argentina dan cuenta del modo en que, usualmente, los espacios de visibilización, evaluación y comercialización de arte, así como también los agentes que intervienen en los distintos ámbitos, se entrecruzan y sincronizan, generándose sinergias y alianzas que permiten el crecimiento en notoriedad, relevancia y precio de la obra de ciertos artistas, lo cual, a su vez, impacta positivamente en galeristas, coleccionistas y museos.⁵⁷ En este sentido, lo público y lo privado, el museo y el mercado, se entrecruzan de manera constante, a través de distintas estrategias y sucesos.

La particularidad del caso en estudio, la Colección Costantini y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires,⁵⁸ radica en que la propia prerrogativa del museo de arte patrocinado por un coleccionista privado contiene en sí mismo las antinomias mencionadas: es público y privado a la vez y, el propio museo (así como también el coleccionista que lo patrocina) opera como demandante en el mercado de arte, por lo que se configura, en ciertas oportunidades, como un agente mercantil. Sobre esta base

⁵⁷ Investigaciones pormenorizadas sobre el coleccionismo del siglo XIX en Buenos Aires se han volcado en los libros de María Isabel Baldasarre (2008), *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, y de Marcelo Pacheco (2011), *El coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*. Asimismo, en el ya mencionado libro de Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad de Buenos Aires a fines del siglo XIX*, se reconstruye el derrotero que llevó a la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, a partir de las indispensables donaciones de los coleccionistas José Prudencio de Guerrico y Adriano Rossi. El coleccionismo entre la década del 20 y la del 40, se discute en otro libro de Marcelo Pacheco, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires. 1924-1942*, donde se describe a una generación de coleccionistas que, a diferencia de la anterior, que había tenido un rol protagónico en la formación de las instituciones públicas de arte, sobre todo del MNBA, “no mostraron casi ninguna disposición hacia la construcción de un acervo social a través de la entrega de sus colecciones a los museos” (Pacheco, 2013, p. 292). Talía Bermejo trabaja el tema del coleccionismo entre 1930 y 1960, en distintos artículos (Bermejo, 2003, 2006, 2013). Estos dan cuenta del entramado de alianzas explícitas y tácitas entre coleccionistas, galerías y editoriales, donde las exhibiciones y los libros de arte aparecen como dispositivos de legitimación de ciertos artistas y colecciones. También podemos mencionar las iniciativas privadas para promocionar el arte argentino moderno en el país y en el extranjero y generar vínculos con otros países de la región para obtener mayor visibilidad durante la década del 60, como es el caso de las Industrias Kaiser de Argentina, que impulsaron la realización de la Bienal Americana de Arte, la cual llegó a tener tres ediciones, tal como reconstruye Andrea Giunta (2008) en el Capítulo 6 del libro *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*.

⁵⁸ Como se ha visto en la presente sección, el museo es una institución que ha sido cuestionada a lo largo del siglo XX y cuyos alcances siguen siendo fuente de debate para los profesionales de museos y para los museólogos. En consecuencia, alrededor del museo se han desarrollado una multiplicidad de experimentos, que han buscado poner de relieve una o más de las funciones sociales principales atribuidas a la institución: entre la conservación, la investigación, la educación, la comunicación, la comprensión del mundo, la exhibición, entre otros objetivos. Sin embargo, consideramos que para abordar el estudio del MALBA se requiere tener presente una noción “tradicional” del museo, entendiendo al “museo tradicional” como “un establecimiento; espacio físico o arquitectural, organizado, concebido, delimitado y preparado para recibir colecciones y testimonios materiales, colectados en el mundo exterior. Allí, las colecciones son estudiadas, documentadas e interpretadas con el fin de ser transmitidas a la sociedad, principalmente en forma de exposiciones. El concepto de base del museo tradicional es el objeto, en cuanto documento de la realidad” (Scheiner, 2018, pp. 168-169).

puede suponerse que, el complejo Costantini/MALBA podría operar más directamente sobre el valor simbólico de las obras o artistas que forman parte de la colección del museo, así como también podría hacerlo sobre su valor de mercado, al participar del intercambio mercantil de obras de arte, adquiriendo nuevas piezas para su colección.⁵⁹

1.6. El museo de arte privado con un empresario/coleccionista patrocinante: praxis mercantil y praxis simbólica en la construcción del valor del arte.

A modo de recapitulación, podemos sintetizar dos aspectos en los que el mercado y el museo se presentan como ámbitos opuestos en cuanto a las relaciones que proponen entre el arte y la producción social en general y, por consiguiente, en lo que refiere a cómo conforman y manifiestan el valor social del arte. A continuación, los plantearemos de manera tentativa, para enseguida ponerlos en cuestión a la luz de lo comentado.

En primer lugar, mientras el mercado es un ámbito de tránsito en el que se entablan relaciones sociales evanescentes a través de las mercancías, el museo es una institución donde la premisa es guardar, cuidar y exhibir, lo que plantea una relación social de permanencia a través de los objetos de la colección.

En efecto, el intercambio mercantil es una situación efímera en la que un producto es ofrecido en el mercado y esta oferta es convalidada por una demanda respectiva, a un valor de cambio determinado (Levin, 2012). A pesar de lo fugaz de dicha situación, la intercambiabilidad es un atributo potencial de la producción que circula en una sociedad (Appadurai, 1991). En el marco de la sociedad capitalista la forma mercantil de intercambio es lo que caracteriza el vínculo que se establece en gran parte de la producción social y, no obstante, es discutible que toda producción sea pasible de ser intercambiable y, aun para aquella porción de la producción que lo es, se trata de una circunstancia que no la determina unívocamente como mercancía.⁶⁰

⁵⁹ Tal como hemos mencionado en la introducción de la presente tesis, en un texto del año 2007 publicado en el catálogo que acompañó la exhibición de las donaciones y adquisiciones de arte contemporáneo del MALBA, Marcelo Pacheco resalta el rol del museo como creador de sentido y “garante virtuoso y donante privilegiado de valor” (Pacheco, 2007, p. 12). Y, en relación con la estrategia institucional para ampliar la colección del museo, agrega que, cuando es el museo el agente que colecciona, su gesto es legitimante.

⁶⁰ Kopytoff menciona que existe evidencia suficiente para suponer que “el intercambio es un rasgo universal de la vida social humana” (Kopytoff, 1991, p. 94). Se debe tener en cuenta que existen distintos tipos de intercambios sociales –por ejemplo, el intercambio de dones que ha descrito Marcel Mauss en el *Ensayo sobre el Don*–. El intercambio de mercancías es un tipo específico de intercambio que se

En contraposición, el museo es una institución moderna que se ha construido sobre el supuesto de que ciertos objetos deben encontrar resguardo fuera de la circulación, lo cual supone su extracción del circuito de venta y consumo privado que sigue la mayoría de los objetos (Pomian, 1990). El propósito de conservación que encarna el museo, contribuye a la función de “singularización cultural” que, en oposición a la mercantilización, separa del flujo de objetos aquellos que deben ser social y públicamente entendidos como “diferentes” (Kopytoff, 1991). Incluso, particularmente en el caso del museo de arte, esta acción toma la forma de “sacralización secular” del arte, internalizado y promoviendo el discurso que ha establecido la noción difundida de que el arte es una actividad elevada, alejada de toda otra producción social, que se caracteriza por su inalienación y su función de revelación ontológica (Schaeffer, 1992; 2012)

Como segunda cuestión, en el mercado, el arte es mercancía y, por ende, como toda otra mercancía debe probar allí su valor social. En cambio, en el museo, los objetos ingresan a la colección para ser conservados para la humanidad, por lo que una vez allí parecieran haber demostrado su valor social en el presente y para la posteridad. Su mera pertenencia a una institución dedicada a la preservación comunica su valor incalculable para la sociedad presente y futura. En efecto, como observa Kevin Hetherington (2007, p. 13), la incalculabilidad del valor no implica la negación de su valor de cambio: por el contrario, suele ser una manera de reforzarlo. En este sentido, aquellas obras que pasan a ser “museables” imprimen a las obras de ese artista que aún permanecen en circulación, sobre todo en el caso de los artistas contemporáneos, una marca distintiva que conspira de manera positiva para aumentar sus precios en el mercado.

Ahora bien, como hemos analizado a lo largo del capítulo, esta antítesis entre mercado y museo no existe como tal, sino que los dos ámbitos se relacionan con una dinámica que podríamos denominar ambivalente, moviéndose desde el rechazo o la negación, a la abierta colaboración, sincronía y sinergia. Los agentes de un lado y del otro no son “puros”, como tampoco lo son las praxis que ponen en marcha –mercantil y simbólica– con el objetivo –explícito o menos explícito– de aportar al valor económico o simbólico de un artista u obra de arte.

caracteriza, prototípicamente, por ser de carácter simultáneo, equivalente y efímero, entre dos personas libres e iguales, sin vínculo previo a la propia relación mercantil (Levin, 2003).

En este sentido, retomamos la relación inversa que plantea Bourdieu entre valor simbólico y valor económico en lo inmediato, y la noción de beneficios diferidos que se alcanzan al sostener un complejo equilibrio entre las prácticas comerciales y no comerciales. Una estrategia comercial integral, por ejemplo, puede componerse de una combinación de praxis mercantil y praxis simbólica. Esto se observa en las galerías, ferias y casas de subastas –que son los ámbitos y agentes que componen los canales de oferta del mercado del arte– cuando apelan a prácticas que apuntan al posicionamiento simbólico de un artista o conjunto de artistas, por ejemplo, recurriendo a una cuidada selección de obras a exhibir a manos de un curador, a la redacción de textos que dan cuenta del trabajo del artista o la exposición en cuestión, a la edición de catálogos de las obras que se encuentran a la venta, entre otros. En consonancia con esta inversión en praxis simbólica, también se observa una negación de la praxis mercantil en los propios ámbitos de mercado, con la evidente separación entre las áreas de exhibición y las de negociación y el ocultamiento de los precios, entre otras particularidades.

Esta amalgama de prácticas también se encuentra del lado del demandante, en tanto los coleccionistas no solo convalidan la producción de un artista de manera directa por medio de la demanda de sus obras, sino que, además, intervienen en el posicionamiento simbólico de los artistas de su acervo, por medio de la creación de catálogos, la participación de obras de su colección en exhibiciones públicas, entre otras.⁶¹

Por su parte, también puede ser atribuida esta duplicidad a los museos, ya que, si bien escapan de la lógica del intercambio mercantil, han ido adoptando una dinámica próxima a la de los ámbitos de mercado, apostando al atractivo de exhibiciones temporarias y asimilando los espacios y estrategias de exhibición a aquellas propias de las galerías de arte.

En este contexto es que no proponemos investigar el complejo Costantini/MALBA como un caso de estudio particular de lo que hemos llamado “museo de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante”, cuya relevancia en el

⁶¹ Talía Bermejo ha estudiado distintas estrategias adoptadas por coleccionistas en este sentido. En dos artículos, Bermejo (2006; 2013) reconstruye ciertas alianzas entre coleccionistas y casas editoriales que se dan entre las décadas del 40 y 50, para dar visibilidad y legitimar determinadas colecciones por medio de un importante instrumento, el libro de arte. Este entramado colaborativo para la construcción en simultáneo de valor simbólico y valor de mercado, se afianzaba con acuerdos tácitos entre coleccionistas y galerías, en cuyas exhibiciones se incluían obras ya pertenecientes al acervo del coleccionista y obras que estaban a la venta. El artículo sobre el Salón Peuser, da cuenta de estas estrategias asumidas por las galerías (Bermejo, 2011a).

circuito del arte reside, no solo en su novedad, sino además en su carácter de doble agente, al poder ejercer la praxis mercantil y la praxis simbólica de manera combinada. Si bien las estrategias cruzadas y la manera en la que ambas praxis se retroalimentan en el proceso de construcción de valor no constituyen un descubrimiento, este tipo de museos exhiben de manera más manifiesta cómo se ensamblan, sincronizan y colaboran ámbitos que en una primera instancia parecían tener objetivos disímiles.

Tal como veremos en los próximos capítulos, las praxis significativas a analizar con relación al complejo Costantini/MALBA, refieren a la demanda, es decir, cómo en calidad de coleccionista privado Costantini ha formado y desarrollado la colección y luego, ya en calidad de museo, el MALBA ha ido ampliando dicho acervo. Pero también son relevantes las estrategias de exhibición y visibilización de la colección y el museo, a través de exposiciones, catálogos, textos razonados, folletos y demás material institucional. La demanda directa de obras –praxis mercantil– y la construcción simbólica a partir de las herramientas al alcance del museo –praxis simbólica– dan cuenta de las estrategias que tiene la capacidad de engranar este tipo de agente particular para la construcción de valor.

CAPÍTULO II. LA FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN COSTANTINI: UNA COLECCIÓN DE ARTE LATINOAMERICANO EN BUENOS AIRES

When bankers get together for dinner, they discuss art. When artists get together for dinner, they discuss money.

Oscar Wilde

En un cosmos inconcebiblemente complejo, cada vez que una criatura se enfrentaba con diversas alternativas, no elegía una sino todas, creando de este modo muchas historias universales del cosmos.

Olaf Stapledon, *Star Maker*

De manera esquemática y sin abordar los problemas que surgen de realizar recortes temporales arbitrarios para aproximarnos al estudio de una época, podríamos decir que la década del 90, a nivel mundial, se caracterizó por una profundización acelerada del proceso que se denominó popularmente como globalización que, con ciertos elementos reconocibles, se venía gestando desde los 60. La reducción de costos de logística y transporte, así como el desarrollo de Internet y los avances en las tecnologías de la información y comunicación (TICs), fueron factores determinantes en este proceso, cuyo desarrollo fue acompañado por un esquema normativo más flexible que, de manera generalizada, permitió a los países adoptar políticas de apertura comercial y liberalización de los mercados, con especial énfasis en los mercados financieros. El Consenso de Washington se convirtió en un claro ejemplo de los postulados liberales que, en buena medida, fueron impuestos en muchos países latinoamericanos durante la época.

La promesa de universalidad inherente a la relación mercantil se hizo carne al final del milenio como nunca antes. El mundo se convirtió en un tablero de juego en el que los grandes capitales se vieron obligados a tener una perspectiva global a la hora de organizar sus negocios. La fragmentación de la producción en distintos espacios geográficos, el establecimiento de fases productivas o servicios intensivos en fuerza de trabajo en países con menores costos laborales, la falta de controles al ingreso y salida de capitales en los países que prometían una mayor ganancia financiera, son algunos de los nuevos rasgos que tomó esta fase capitalista. Las ascendentes fortunas del período

estuvieron vinculadas a las nuevas tecnologías de información y comunicación, al desarrollo de canales multimedios, al comercio minorista de productos de consumo masivo a través de super e hipermercados, a los servicios bancarios, los seguros, los negocios financieros y los desarrollos inmobiliarios.

Ante este panorama, tal como sintetiza Mariana Cerviño (2011b), a partir de finales de los 80 comenzó a aparecer en las ciencias sociales la necesidad de conceptualizar el fenómeno de la globalización que había empezado a hacerse palpable entre las décadas del 60 y 70. El funcionamiento mundial que se manifestó inicialmente en los mercados, convergió en un proceso de mundialización de la cultura, exigiendo una nueva perspectiva: pensar el mundo como una sociedad global (Cerviño, 2011b, p. 10). Es en este contexto que se extendió el uso de los términos globalización –en relación con la economía y el mercado– y mundialización –en relación con la circulación de productos culturales a nivel mundial–. Pero también el de multiculturalismo, para dar cuenta del interés que en países hegemónicos despertaron otras culturas fuera de la europea y la estadounidense, incorporando una postura supuestamente crítica ante el eurocentrismo que primó en la configuración de la historia y el pensamiento sobre la humanidad y, a la vez, poniendo en relevancia la promesa de una horizontalidad ante la pluralidad de culturas a nivel mundial.

Esto tuvo su correlato en el mundo del arte. Luego del paradigma del internacionalismo que había primado en los 60 (Giunta, 2008), se inaugura en los 80 un nuevo discurso que articula el pensamiento sobre el arte, en el que domina la noción de globalización y la idea de un “arte global”. En efecto, las nociones de “lo contemporáneo” y del postmodernismo (en sus distintas variantes y procedencias nacionales), funcionaron como relatos que, a pesar de contar con características distintivas, lograron trascender los localismos y tener la flexibilidad suficiente para hacer referencia al arte de cualquier país o región. Tal como afirma Cerviño (2011b), la idea de globalización permitió agrupar acontecimientos dispersos bajo una misma categoría organizadora, lo que dio lugar a la “globalización del arte” como una formación discursiva que concentró bajo un mismo rótulo elementos que contaban con cierta unidad, pero cuyas reglas no estaban explicitadas.

En este contexto generalizado de globalización, mundialización de la cultura y un renovado interés por culturas no hegemónicas, retorna el “arte latinoamericano” como

un segmento de cierta relevancia. Una categoría reduccionista para articular la producción artística de una vasta y diversa región como es Latinoamérica (Ramírez, [1996] 2008). Encierra en su concepción la percepción de la “otredad” desde una posición de extranjería, en tanto, no se trata de una categoría inherente al pensamiento sobre la propia producción y exhibición del arte que se origina en esta geografía. En efecto, el nacimiento del término se ubica entre las décadas del 30 y 40 en Estados Unidos, siguiendo un proceso de consolidación en los 60 y 70, para luego, desde fines de la década del 80 y durante los 90 hasta la actualidad, afianzarse como una etiqueta reconocible en el mapa global del arte para designar un campo ampliado de producción artística, un objeto epistémico y, también, un mercado (Ramírez, [1996] 2008; Giunta y Flaherty, 2017).

En Argentina, la década del 90 comenzó temprano. En un contexto económico caótico signado por el fenómeno de la hiperinflación y una profunda crisis institucional, en 1989 asume como presidente Carlos Menem, ante la terminación anticipada del gobierno de Raúl Alfonsín, quien fuera el primer presidente democrático después de la dictadura militar que asoló el país entre 1976 y 1983. En 1991, el decreto de la Ley de Convertibilidad que establecía una paridad de uno a uno entre el peso argentino y el dólar estadounidense garantizó en un corto plazo la tan anhelada estabilidad de los precios. La reducción de las barreras a las importaciones, la apertura del mercado de capitales, el endeudamiento con organismos financieros internacionales, la desregulación de los mercados y el comienzo de un proceso de privatización de las empresas públicas, terminaron de delinear las reglas de juego de la época.

Si bien durante el primer lustro la dañada economía argentina inició su reactivación, en la segunda mitad de la década comenzaron a mostrarse los perjuicios del nuevo rumbo. Los resultados fueron el desmantelamiento de buena parte de la industria nacional (con la supervivencia de grandes y concentrados grupos económicos) y el traspaso a manos extranjeras de empresas argentinas en múltiples sectores de la economía. Asimismo, en línea con la historia económica del país, las actividades primarias tradicionales – agricultura y ganadería– se mantuvieron rentables, a la vez que, en sintonía con la tendencia mundial, se vio incrementada la participación de los servicios en la actividad económica general –telecomunicaciones, desarrollo y operación de hipermercados y centros comerciales, servicios financieros y bancarios, servicios de medicina prepaga y seguros, entre los más favorecidos–. En este sentido, el gran ganador de la época fue el

“tercer sector”. Los servicios públicos fueron una fuente de importantes ganancias para quienes invirtieron en su privatización. Los servicios financieros y el comercio minorista también tuvieron un crecimiento significativo durante el período. Sin embargo, en el agregado, el conjunto de políticas económicas produjo un sostenido aumento del desempleo, la pobreza y la concentración de la riqueza a lo largo de la década, que derivó en la crisis del 2001.⁶²

En lo que refiere a la producción artística en Argentina –particularmente en el principal campo cultural del país, la Ciudad de Buenos Aires– aunque las expresiones fueron variopintas, la década del 90 quedó asimilada a un grupo de artistas aglutinados alrededor de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires que, entre 1989 y 1997 exhibieron allí sus obras, con el liderazgo del artista y curador, Jorge Gumier Maier.⁶³ Se trató de un espacio que vino a dinamizar el circuito de las artes visuales en Buenos Aires durante la primavera democrática, generando un lugar de pertenencia para artistas –sobre todo artistas jóvenes–, un marco de cierta institucionalidad para poder exhibir obras de arte –en un entorno distinto a bares y boliches, como era usual en la década de los 80 para artistas sin demasiado renombre– y que propició incipientes e informales intercambios (mercantiles y no mercantiles) de obras de arte.

Como postula Inés Katzenstein (2006), la no adhesión del “grupo del Rojas” al neo-conceptualismo –el lenguaje canónico que se había instituido como plataforma de intercambio ante la necesidad de integrar las diferentes culturas en el espacio del “arte global”–, y su oposición a la profesionalización del artista, tal como se observaba en los centros artísticos internacionales, planteó una situación de aislamiento para el arte argentino, o al menos para una porción de la producción artística que, aunque reducida en número, fue y es significativa simbólicamente para la crítica y la historia del arte del país. Para Katzenstein, esto implicó que “el arte argentino de la década del 90” quedara fuera de las prácticas y las discusiones al respecto del arte que se dieron a nivel regional

⁶² Para un panorama de los sucesos económicos, políticos y sociales de Argentina durante la década del 90 se puede ver Rapoport, Mario (2012). Un análisis económico más exhaustivo puede encontrarse en el informe de CEPAL, AA.VV. (2000).

⁶³ Los llamados “artistas del Rojas” comprenden, además del mencionado Jorge Gumier Maier, a Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere, Benito Laren, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Ariadna Pastorini, Fernanda Laguna, Fabián Burgos, entre muchos otros que exhibieron y participaron de las actividades de la galería. Por su tipo de producción manual tipo “bricolage”, de artesanía con objetos de uso cotidiano, descartes o materiales berretas, con una estética *queer* y *kitsch*, se hablo de sus obras en términos de “arte rosa”, “arte guarango” y “arte light”.

(Latinoamérica) e internacional, así como también determinó su ausencia en el mercado mundial del arte.

Por su parte, en el marco de cierta revisión histórica del “canon de los 90” que puede observarse en los últimos años, Syd Krochmalny (2016b) propone que la crítica, el periodismo y los historiadores del arte vernáculos han colaborado en la construcción de un discurso un tanto reduccionista que asimila el arte de la década de los 90 ineludiblemente con el “arte del Rojas”, dejando por fuera de dicha narrativa otras producciones artísticas que tuvieron lugar a lo largo del período y que, a diferencia del alcance localista del grupo de artistas del Centro Cultural Ricardo Rojas, sí tuvieron mayor inserción en el circuito de arte internacional.⁶⁴ Estas otras expresiones que se desarrollaron en la década adhirieron a lenguajes artísticos de mayor frecuencia en la arena global –como el neo-conceptualismo y la neo-abstracción, e incluso el arte catalogado bajo las etiquetas de “arte político” y “arte activista”–, logrando una mayor presencia en ferias, bienales y museos internacionales y, por consiguiente, una mejor recepción en el mercado.⁶⁵ La estética *kitsch* y ultrapreciosista de las obras del “grupo del Rojas” y el señalamiento de cierta liviandad en su hacer en contraposición al arte de corte político que se había desarrollado luego de la dictadura en los años 80, hizo que esta amalgama de artistas quedaran asimilados a la estética nacional de la época –si es

⁶⁴ El autor hace referencia a cuatro instancias en las que se identificó al “arte del Rojas” como representativo de la década del 90. En primer lugar, señala la exhibición realizada en 1999 de una selección de obras de la colección de Gustavo Bruzzone –principal coleccionista de muchos de los artistas que pasaron por la Galería del Rojas– y la identificación, tanto en el texto curatorial de la muestra como en las reseñas posteriores, con los años 90. En segundo lugar, menciona al libro *Artistas de los 90* que para el autor reúne principalmente la obra de artistas nucleados alrededor del Rojas. La tercera y la cuarta situación de enunciación tienen que ver con la publicación de artículos y ensayos bajo el tópico “arte de los 90” en la revista *Lápiz*, por un lado, y en la revista *ramona*, por el otro, en los que también se estableció esta conexión. Además de las cuatro mencionadas por Krochmalny (2016b), se pueden identificar instancias posteriores. A modo de ejemplo, la exposición *Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires* presentada en la Universidad de Texas en Austin, donde se reunieron en su mayoría obras de artistas ligados al Rojas. También la exposición en el año 2013 en Fundación PROA, titulada *Algunos Artistas / 90 Hoy*, en la que, en buena medida los “años 90” estuvieron representados por una selección del conjunto de Gustavo Bruzzone. Asimismo, el catálogo de la exhibición reunió una serie de textos de la época referidos, principalmente, a la escena del Rojas.

⁶⁵ Krochmalny (2016b), cita los ejemplos de Graciela Sacco (“arte político”), Jorge Macchi (neo-conceptualismo), Pablo Siquier (neo-abstracción), los colectivos de arte Etcétera y GAC (“arte activista”), como artistas que han producido en Argentina a lo largo de la década del 90 y que, a diferencia de la mayoría de los artistas asociados a la categoría de “arte light”, lograron desarrollar carreras profesionales como artistas fuera del país.

que esto es posible— signada por la superficialidad de la clase dirigente menemista y el veloz ascenso social de los nuevos ricos argentinos.⁶⁶

A su vez, Jimena Ferreiro (2019) propone que el libro *Artistas argentinos de los 90*, publicado en el año 2000, logró reunir un conjunto de artistas más amplio que aquellos que se derivaban directamente del Rojas, incorporando incluso artistas que estaban por fuera de ese núcleo o, incluso, eran contrarios a los “postulados” de Gumier Maier respecto a la práctica del arte, como Jorge Macchi, Nicola Costantino, Claudia Fontes, Martín Di Girolamo, entre otros. En efecto, dicha síntesis fue posible gracias a que el propio Gumier Maier y Marcelo Pacheco seleccionaron en conjunto a los artistas del libro, dirigido por Luis Bénédict.

Lo paradójico de este proceso, y considerando lo desarrollado por Katzenstein (2006) y Krochmalny (2016b), es que, en un período en el que primó en la Argentina el liberalismo económico y la apertura del mercado, se haya consolidado una narrativa que asocia la década del 90 a un conjunto de artistas que, enfundados de una mística grupal doméstica, se caracterizaron por su endogamia localista, por su no inserción al mercado de arte internacional y su rechazo a los lenguajes artísticos en boga en el circuito global.

A la Galería del Rojas, se sumaban el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ahora Centro Cultural de España en Buenos Aires, CCEBA), la Fundación Banco Patricios, el Espacio Giesso, el Casal de Catalunya y, de manera no sistemática, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro Cultural Recoleta, configurando el entramado institucional para la exhibición de arte contemporáneo argentino en Buenos Aires (González, 2003; Iglesias, 2014). Asimismo, no se puede eludir el impacto en la escena local que, a comienzos de los 90, tuvo la figura de Guillermo Kuitca, quien se convirtió en el epítome autóctono del artista contemporáneo y global.⁶⁷ Si bien durante los 90 no expuso su trabajo en Argentina —producía en el país para mostrar en el exterior— en

⁶⁶ Se pueden ver las citas de los críticos de arte Pierre Restany y Jorge López Anaya en el texto de Krochmalny (2016b, pp. 120-121) que, tal como plantea el autor, postulan que “los «artistas del Rojas» son una forma ética y estética representativa del arte de la década del 90” (Krochmalny, 2016b, p. 121).

⁶⁷ En el texto mencionado, Inés Katzenstein recupera afirmaciones del propio Jorge Gumier Maier en referencia al “modelo de artista” que postulaba desde la Galería del Rojas en contraposición al modelo que representaba Guillermo Kuitca. En efecto, dice: “Según palabras de Gumier Maier, este tipo de figura surgió inicialmente como una reacción explícita a la idea de “artista de los 80”, el artista como celebridad, el artista como *new-rich*; una figura que en la Argentina, dada la casi “virtualidad” del mercado del arte, circuló más bien como fantasía o fantasma, y que fue encarnada, en todo caso, exclusivamente por Guillermo Kuitca. El grupo de artistas asociados al Centro Cultural Rojas propuso, por el contrario, una “obra menor”, que desde sus modestos formatos aparecía, además, como una alternativa renovadora frente a la rigidez del sistema de legitimación de los museos (...)” (Katzenstein, 2006).

1991 comenzó el proyecto pedagógico de la “Beca Kuitca” que, a diferencia de la impronta doméstica del Rojas, intentaba transmitir ciertas ideas acerca de lo que implicaba ser un artista contemporáneo profesional e internacional (Ponce de León, 2021).

En cuanto al mercado del arte, en la ciudad y en la Argentina en general, este era completamente incipiente a los inicios de la década, con escasas galerías, poca preponderancia del arte contemporáneo en las ya vigentes –como la Galería Ruth Benzacar–, baja proyección internacional y escaso vínculo con el mercado del arte global. A lo largo del período, no obstante, hubo un desarrollo de relativa importancia con la incorporación de nuevas galerías y, en el año 1991, con la creación de arteBA, la primera feria de arte del país y de la región (Iglesias, 2014).

En lo que respecta al coleccionismo en Argentina, este también se vio alterado ante las transformaciones económicas y el ascenso de nuevos perfiles de agentes con capacidad para realizar adquisiciones de obras de arte que redinamizaron la actividad. Este nuevo impulso se produjo en un contexto global en el que había un interés significativo por el arte que se producía por fuera de los centros artísticos hegemónicos. A tono con la mundialización cultural y el multiculturalismo, se gestó una nueva ola de atención por el arte de América Latina (el arte argentino, incluido) desde Estados Unidos y Europa a partir de finales de la década del 80 y durante los 90 (Ramírez, [1996] 2008; Giunta y Flaherty, 2017).

En el país, el “nuevo coleccionismo”, tal como lo identifica Marcelo Pacheco (2002), se caracterizó por un marcado interés por el arte contemporáneo, con obras desde la década del 60 hasta los 90; una identificación con segmentos de consumo “transterritoriales” y en sintonía con un tipo de “arte global”; una visibilidad significativa del coleccionista y/o de la colección en los medios de comunicación y; la circulación de sus obras en ámbitos locales pero también en las redes transnacionales del arte actual, en eventos globalizados como museos, exhibiciones anuales y ferias.⁶⁸

⁶⁸ Pacheco (2002) señala a Marcos Curi y al matrimonio conformado por Jorge Helft y Marion Eppinger y sus colecciones de arte contemporáneo, como referentes de relevancia para los nuevos coleccionistas que se iniciarían en la década del 90, en lo que refiere a la selección de artistas, a la articulación de la colección con un ámbito institucional nacional e internacional y a su interacción con el público, en una modalidad de exposición semi-abierta. Destaca principalmente a los coleccionistas Helft/Eppinger para quienes trabajó desde 1989 hasta 1993 catalogando la colección. El matrimonio de coleccionistas desarrolló una proto-institución pública al crear la Fundación San Telmo, que constaba de una sala de

Al trazar un perfil de los coleccionistas, Pacheco (2001; 2002) indica que se trataba de personas –prácticamente todos hombres– que habían logrado reunir un conjunto significativo de obras entre los 30 y 45 años, en su mayoría empresarios y profesionales que alcanzaron rápidos resultados económicos en su actividad particular.⁶⁹ Asimismo, señala sus orígenes variados, desde coleccionistas con familia, apellidos tradicionales y varias generaciones de consumo artístico –como Alejandro Bengolea, nieto de Amalia Lacroze de Fortabat, y Mauro Herlitzka, heredero de una colección de *Old Masters*–, hasta “nuevos ricos”⁷⁰ dedicados a la actividad financiera, al gerenciamiento de *holdings* o carteras de inversión –el propio Costantini o, Ignacio Liprandi, por ejemplo–, así como también de sectores industriales, como el farmacéutico –el matrimonio Juan y Patricia Vergez y Marcelo Argüelles (dueño del laboratorio BioSidus)–, o bien, profesionales con altos salarios –como el Juez de Cámara, Gustavo Bruzzone–.⁷¹

La incorporación de perfiles novedosos, distintos de los que tradicionalmente se erigían como coleccionistas en Argentina, es una característica destacada por Cerviño (2011a; 2007) al utilizar la noción de “nuevo coleccionismo” introducida por Pacheco para analizar el coleccionismo de arte contemporáneo en Argentina. La autora destaca que la principal característica del fenómeno consistió en el “ingreso al campo artístico de grupos con propiedades sociales diferentes a las anteriores” (Cerviño, 2011a, p. 2), pero pone el foco en un tipo de coleccionismo más *amateur*, de perfil bajo y privado, que el delineado por Pacheco. Cerviño señala la aparición de coleccionistas provenientes de sectores medios y medios altos, muchos dedicados a profesiones liberales, como el ejercicio de la abogacía, que destinaban una porción de sus

exhibición ubicada en la casa donde residían en la calle Defensa, donde organizaban exposiciones, y un edificio de dos pisos, donde se encontraba la mayor parte de la colección (Barreto, 2013).

⁶⁹ Se pueden ver distintas notas periodísticas publicadas a fines de los 90 y durante la primera década del 2000 sobre el consumo de este grupo de coleccionistas, que Pacheco aún bajo la denominación de “nuevo coleccionismo”. A saber, Gaffoglio, Loreley (1999, octubre 31), “Quiénes son y qué compran los nuevos coleccionistas” y De Arteaga, Alicia (2008, noviembre 8), “El otro Argüelles”, ambas en *La Nación*; una nota de la redacción del diario *Perfil* (2007, mayo 21), titulado “Los museos secretos de los principales coleccionistas de arte”, entre otros. También se destacan las ediciones N° 53 y N° 59 de la revista *ramona*, dedicados al coleccionismo.

⁷⁰ Mariana Heredia (2011), al estudiar la reestructuración de las elites en Argentina, denomina “ricos estructurales” a aquellas nuevas generaciones de las familias de largo arraigo en el país, cuyo capital económico ha estado históricamente asociado a la propiedad de grandes extensiones de tierra productiva en la región pampeana. Asimismo, se refiere a los “nuevos ricos”, para considerar a los descendientes de pobladores más recientes cuyo enriquecimiento surge de una trayectoria personal exitosa. En este caso, tomamos el término “nuevos ricos” para referirnos a un conjunto particular del grupo señalado: aquellos cuyo proceso de enriquecimiento se desarrolla entre las décadas de los 80 y 90.

⁷¹ Para Pacheco (2002), este grupo se completaba con los coleccionistas Eduardo y Ricardo Grüneisen, Ferdinando Bocca, Frances Reynolds Marinho, Alberto Sendrós y Gonzalo Robredo, entre otros.

honorarios o ahorros personales –sin alcanzar grandes sumas– para la compra de arte, que entendían “como un consumo sofisticado que los diferenciaba de sus colegas” (Cerviño, 2007, p. 192).⁷²

En lo que respecta a las colecciones formadas durante la década, Pacheco (2002) describe que, la mayoría de los “nuevos coleccionistas” se abocaron a reunir, principalmente, conjuntos de arte argentino más actual, sin especializarse en artistas particulares, pero manteniendo cierta homogeneidad en sus consumos, repitiéndose la presencia de determinados artistas en varios de estos acervos. De manera esquemática, el autor observa en estos coleccionistas un interés por la ruptura que supuso el informalismo a fines de los años 50 (Alberto Greco, Alberto Heredia y Luis Bedit), por el arte de los años 60 (Oscar Bony, Rubén Santantonin), la Nueva Figuración (Antonio Berni, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega), la producción de algunos artistas de fines de los 80 (Guillermo Kuitca, Liliana Porter) y de los 90 (Marcelo Pombo, Pablo Siquier, Fabio Kacero, Sebastián Gordín, Pablo Suárez, Nicola Costantino, Marcos López, Jorge Macchi, Graciela Hasper, Miguel Harte, entre otros) y el trabajo de artistas con largas y variadas trayectorias como Víctor Grippo, León Ferrari y Juan Carlos Distéfano. Asimismo, señala que, en algunas de estas colecciones, el consumo de arte argentino se complementó con la adquisición de obras de arte contemporáneo latinoamericano, especialmente de Brasil, así como también con el trabajo de ciertos artistas internacionales de renombre en el circuito transnacional.

El caso de Eduardo Costantini comparte muchas de las características atribuidas al “nuevo coleccionismo”.⁷³ En efecto, se trata de un empresario dedicado a las finanzas y al desarrollo inmobiliario que, con menos de 50 años, logró un rápido ascenso económico y social. En los inicios, su colección estuvo orientada al arte argentino y uruguayo del siglo XX, para luego, con cierta perspectiva del circuito transnacional del arte, ampliarse al arte latinoamericano, manteniendo un alto perfil en sus adquisiciones y un esquema de colección estratégico que, según él mismo confiesa, siempre tuvo como fin último un proyecto público. Ahora bien, también encontramos tres aspectos en los que Costantini se distingue de los coleccionistas agrupados bajo este rótulo.

⁷² Entre los coleccionistas profesionales, de sectores medio altos, con presupuestos acotados, Cerviño destaca los casos de Gustavo Bruzzone y Juan Cambiaso.

⁷³ En definitiva, el texto de Pacheco fue escrito como parte de su trabajo como asesor de Eduardo Costantini y, luego, Curador en Jefe del MALBA, por lo que el rótulo de “nuevo coleccionismo” es una categoría desarrollada, en cierto modo, a la medida del propio Costantini.

El primero tiene que ver con el objeto de la colección y la idea general que le da coherencia al acervo, que se sintetiza en la categoría de “arte latinoamericano”. En efecto, la relativamente temprana convicción de reunir un conjunto representativo de arte latinoamericano del siglo XX lo puso en una dirección singular, destacándose en un país con poca tradición de coleccionismo regional –tal como destaca Pacheco (2013b) en otro de los textos que presentó en un catálogo de MALBA– y apartándose de los demás coleccionistas, principalmente abocados al arte argentino.⁷⁴ Incluso quienes sí incursionaron en la adquisición del arte de la región, como puede ser el caso de Ignacio Liprandi –que incorporó a su colección de arte argentino contemporáneo, piezas de artistas brasileños como Vik Muñoz y Ernesto Neto, así como también piezas de artistas internacionales– y el matrimonio Vergez –orientados al arte contemporáneo internacional, con un especial interés en instalaciones– no tuvieron el enfoque sistemático de Costantini en congregar arte de la región ni denominaron a su colección bajo la etiqueta de “arte latinoamericano” (Gaffoglio, 1999, octubre 31; Berkenwald, 2006b; Iglesias, Claudio 2014). Costantini fue consolidando su colección regional en coincidencia con una nueva posición del arte de Latinoamérica en los circuitos globales del arte, lo que le permitió cierta proyección fuera del ámbito nacional. El arte latinoamericano acaparó un “nuevo espacio de consideración material y simbólica” (Pacheco, 2002), manifestándose como una renovada demanda en el mercado del arte y un interés por parte de diversos museos y salas de exhibición de Estados Unidos y Europa que optaron por realizar exposiciones históricas, temáticas y monográficas de artistas de Latinoamérica.

El segundo se relaciona con las estrategias adoptadas por Costantini para la reunión del primer conjunto de obras, que luego pasaría a ser el acervo fundacional del MALBA. La variedad de procedencias y perfiles que se observan entre los “nuevos coleccionistas”, encierra distintos puntos de partida para la formación de colecciones de arte. En este sentido, estaban aquellos que provenían de una tradición familiar de coleccionismo y, por ende, contaban con cierto conocimiento sobre el tema, como Mauro Herlitzka, cuyos padres y abuelos tenían colecciones. Otros realizaron un recorrido paulatino, sumergiéndose en las escenas locales de producción y circulación de obras de arte,

⁷⁴ A modo de ejemplo, podemos citar a Eduardo y Ricardo Grüneisen, Gabriel Werthein, Mauro Herlitzka, Marcelo Argüelles y Gustavo Bruzzone, cuyas colecciones reúnen, principalmente, obras de artistas argentinos (Gaffoglio, 1999, octubre 31; Berkenwald, 2006a; De Arteaga, 2008, noviembre 8; Cerviño, 2011a).

armando vínculos con galeristas y con los propios artistas, como pueden ser los casos de Gustavo Bruzzone y Gabriel Werthein. Asimismo, también se observan ciertos coleccionistas que, al comenzar con adquisiciones más sistemáticas con el fin de conformar un conjunto orientado, optaron por un abordaje más veloz, buscando asesoramiento en expertos, instruyéndose sobre historia del arte y sobre las obras y artistas que eran de su interés. Entre ellos, podemos mencionar a Ignacio Liprandi, que durante dos años encontró asesoramiento en Marcelo Pacheco (Berkenwald, 2006a).⁷⁵ Costantini podría incorporarse a este último grupo. En efecto, considerando los ejemplos de Liprandi y Costantini, ambos provenientes del mundo de las finanzas, podríamos incluso trazar un paralelismo entre su principal actividad económica y su abordaje del coleccionismo. Encontramos en estos dos financistas –que se caracterizan por un rápido ascenso económico ligado a la vorágine de este tipo de negocios– un enfoque “agresivo” para ingresar al coleccionismo más profesional, recurriendo a asesoramiento experto, internalizando rápidamente el conocimiento necesario para llevar a cabo la actividad y consolidando importantes acervos en cortos períodos de tiempo.⁷⁶ Sin embargo, aun ante este grupo acotado, las estrategias de Costantini sobresalen del conjunto. El empresario se distinguió por adquisiciones de alto perfil, por disponer de un elevado presupuesto y realizar compras a precios récord de obras de artistas ya legitimados en casas de subastas con representación a nivel global, como Sotheby’s y Christie’s.

El tercer y último eje se corresponde con la manera en la que la colección devino pública. Algunos coleccionistas mantienen su acervo estrictamente en el ámbito privado, mientras que otros optan por prestar piezas para exhibiciones o exhibir el conjunto completo, admitir visitas regulares a su colección e incluso armar espacios exclusivos para su exposición y, eventualmente, hay quienes realizan donaciones a museos públicos. Costantini es uno de los pocos que se ha embarcado en la fundación

⁷⁵ Ignacio Liprandi se desempeñaba como asesor financiero. En 1997 se interesó por coleccionar arte contemporáneo y cuando dicho interés derivó en una voluntad de dedicarse más sistemáticamente al coleccionismo, siguió el consejo de los coleccionistas experimentados, Jorge Helft y Mauro Herlitzka, y pidió asesoramiento a Marcelo Pacheco. Dicho asesoramiento constaba de dos reuniones semanales: una en la que conversaban sobre teoría e historia del arte, y otra en la que visitaban talleres de artistas o museos y miraban obra juntos. Pacheco hacía recomendaciones respecto a las obras que consideraba conveniente adquirir, pero finalmente era Liprandi quien decidía sus compras (Berkenwald, 2006a). Más adelante Ignacio Liprandi abriría su propia galería de arte. Marcelo Pacheco pasaría a ser el Curador en Jefe del MALBA y el principal asesor de Costantini.

⁷⁶ Ver el N° 53 y el N° 59 de la revista *ramona*, publicados en 2005 y 2006, respectivamente.

de un museo para albergar su colección,⁷⁷ generando, a su vez, un polo de atracción para el circuito del arte local con proyección regional e internacional.⁷⁸

En este capítulo abordaremos los inicios de la colección Costantini, considerando como principios ordenadores los primeros dos rasgos distintivos de su actividad como coleccionista, es decir, la elección del empresario de erigir un conjunto de arte latinoamericano y la estrategia asumida para hacerlo. En el capítulo siguiente nos enfocaremos en la tercera característica que lo destaca, el destino público de su colección y la fundación del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

2.1. Eduardo Costantini, el empresario

Eduardo Francisco Costantini nació en 1946. Creció en San Isidro, una localidad del partido homónimo en la zona norte del conurbano bonaerense, destacada por una amplia zona residencial que congrega población de sectores económicos medio-alto y alto poder adquisitivo. Se crió en el seno de una familia católica y tradicional que él caracterizó en varias entrevistas como de clase media, aunque en una oportunidad aclaró que provenía de “una rama tipo paqueta y otra rama de inmigrantes italianos” (Galliano y Vanoli, 2016, agosto 29).⁷⁹ Fue el quinto de los trece hijos –siete varones y seis mujeres– que tuvieron Vicente Carlos Isidro Costantini Manzone y María Carolina Celina Malbrán Giménez. Al clan lo completaba una prima que también vivía en la casa familiar. Costantini destaca de su padre –quien se desempeñaba como abogado y contador, al mismo tiempo que daba clases en el Colegio Nacional San Isidro–, el alto compromiso que tenía con su trabajo y su interés por las finanzas, que canalizaba

⁷⁷ Podemos mencionar a Amalia Lacroze de Fortabat, quien inauguró en 2008 un espacio en el barrio de Puerto Madero de la Ciudad de Buenos Aires, para exhibir su colección de arte y realizar exhibiciones temporarias. A su vez, también podemos considerar al coleccionista Aldo Rubino, quien ha inaugurado en el año 2012, el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) en el barrio de San Telmo, en la misma cuadra que se encuentra el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA).

⁷⁸ Costantini no es el único que ha asumido el desafío de realizar proyectos de conservación y difusión del arte argentino como una extensión de sus tareas como coleccionista. En este sentido, se puede pensar en Mauro Herlitzka y la Fundación Espigas, un centro de documentación para las artes visuales de la Argentina y, Gustavo Bruzzone y su archivo de video de la “escena del arte” de la Ciudad de Buenos Aires y la fundación de la revista de artes visuales, *ramona*, junto al artista Roberto Jacoby y el crítico de arte, Rafael Cippolini.

⁷⁹ La “rama paqueta” refiere a la familia materna. La madre de Eduardo Costantini era hija de María Adela Giménez Bustamante –quien provenía de una familia tradicional ya asentada en San Isidro– y Jacinto Aristarco Malbrán Cranwell, quien se desempeñó como abogado, y llegó a ser Juez del Crimen de la Capital y Vocal y Presidente de la Cámara de lo Criminal y Correccional. Ambos abuelos maternos se encuentran enterrados en el Cementerio de la Recoleta en un mausoleo familiar. El ala paterna es identificada como la “rama de inmigrantes italianos”, en tanto, efectivamente, Nicolás Costantini, el abuelo de Eduardo –padre de Vicente Costantini Manzone– era italiano.

jugando en la Bolsa durante su tiempo libre. Su madre, ama de casa y enfermera (aunque nunca ejerció su profesión), participaba en la organización de ayuda social Cáritas y hacía visitas asistenciales al barrio de emergencia conocido como La Cava. De ella pondera su vocación solidaria y su sentido de la responsabilidad social, aunque dice no haber heredado su devoción religiosa. Asimismo, destaca que la mayoría de los miembros de su familia eran profesionales, por lo que estudiar una carrera universitaria y “hacer carrera en la vida, ser alguien” (Ventura, 2010, agosto 22) estaba instituido como un mandato. En efecto, del lado paterno, su abuelo –a quien no conoció– era farmacéutico y, el padre de su abuela, de apellido Manzone, había sido director del Hospital de San Isidro. Su abuelo materno, de apellido Malbrán, fue un abogado penalista que llegó a ser Juez de Cámara y, Jorge Malbrán, uno de sus tíos abuelos, fue médico oftalmólogo y el fundador de la Clínica Malbrán. Todos sus tíos maternos y paternos eran también profesionales, recibidos de la universidad (Anónimo, 2001, diciembre 16; Ventura, 2010, agosto 22; De Arteaga, 2013, octubre 14; Galliano y Vanoli, 2016, agosto 29; Galliano y Vanoli, 2017).

Reconoce haber sido un niño rebelde, indisciplinado y mal alumno, que prefería estar en la calle con sus amigos en lugar de estudiar. Dice que su “infancia fue un desencuentro” (Galliano y Vanoli, 2017, p. 16). Repitió el cuarto grado de la primaria, lo que lo llevó a un derrotero de colegios (todas instituciones privadas y católicas: Santa Isabel, Colegio Labardén y San Juan El Precursor), hasta que, a los quince años, al repetir el segundo año de la secundaria y ser expulsado del colegio, sus padres decidieron enviarlo pupilo al Colegio San José (Ventura, 2010, agosto 22; Ramírez, 2012; Álvarez, 2012, enero; De Arteaga, 2013, octubre 14). Conserva un recuerdo horrible de la experiencia: el regreso a “una especie de cárcel” los domingos por la tarde mientras sus hermanos se quedaban en la casa, los golpes de los curas, las caminatas, formados en fila india y en silencio. Dice que como perdió, cambió (Galliano y Vanoli, 2017). A partir de allí comenzó a ser más aplicado, logrando mejores resultados académicos.

Finalmente, pudo terminar la secundaria en el Colegio San Isidro Labrador. Una vez egresado se decidió a estudiar la Licenciatura en Economía en la Universidad Católica Argentina. Sin embargo, a una edad muy temprana “dejó embarazada a su novia”, María Teresa Correa Ávila López Naguil, y “se tuvo que casar y salir a trabajar” (Galliano y Vanoli, 2017, p. 18). Costantini tenía 21 años cuando nació la primera de los siete hijos

que tendría a lo largo de su vida.⁸⁰ Atravesó sus estudios universitarios trabajando a la par y viviendo en la casa de sus padres junto a su esposa y sus hijas. Dice que su camino siempre fue diferente: “Todos mis amigos estaban en el Jockey Club y yo, que igual no era socio, a los 23 años trabajaba 8 horas y tenía que fichar. Y tenía 3 hijas” (Galliano y Vanoli, 2017, p. 18).

Inicialmente asistió a su padre en el estudio contable, vendió bolsos de plástico, bufandas de lana y chalecos de morley a negocios de la Avenida Santa Fe e hizo trabajos de contabilidad de forma independiente. La situación mejoró cuando su suegro –el otrora embajador, Carlos Correa Ávila– le consiguió un empleo en una auditoría de personal de seguros y reaseguros y, más adelante, cuando pasó a trabajar por las tardes en la empresa de su hermano Rodolfo –una consignataria de carne y frigorífico– donde se encargaba de la parte financiera (Álvarez, 2012, enero; Galliano y Vanoli, 2017).

En 1971, luego de cinco años, obtuvo el título de Licenciado en Economía. Cuatro años después de graduarse y habiendo logrado reunir 25.000 dólares, partió hacia Inglaterra sin su familia –según dice, por recomendación de la propia universidad– para cursar una Maestría en Economía Cuantitativa que él mismo financió en la Universidad de East Anglia, una de las pocas que lo aceptó, luego de ser rechazado en instituciones más prestigiosas como Cambridge, Oxford y London School of Economics (Galliano y Vanoli, 2017). Regresó al año siguiente, en 1975, con 8.000 dólares de sus ahorros. Con ese dinero cambió el auto y con los restantes 4.000 dólares comenzó a invertir en la Bolsa al mismo tiempo que retomó el trabajo en la empresa de Rodolfo (Anónimo, 2001, diciembre 16).⁸¹ De acuerdo con su narración, estuvo diez años desempeñando tareas administrativas y contables en la firma de su hermano, una labor que, a primera vista podría parecer “gris” y “mediocre”, pero que, en retrospectiva, recuerda como una experiencia enriquecedora (De Arteaga, 2013, octubre 14).

Respecto a su participación en “el negocio de la familia” o “la empresa de su hermano Rodolfo”, su mención es recurrente en el relato que hace Costantini sobre sus

⁸⁰ Eduardo Costantini se casó en primeras nupcias con María Teresa Correa Ávila, con quien tuvo cinco hijos, María Teresa, María Soledad, Mariana, Eduardo y Tomás. Más adelante, contrajo matrimonio con Gloria María Fiorito Hardoy, con quien tuvo dos hijos más, Gonzalo y Malena. Luego se casó con la brasilera Clarice Oliveira Tavares, de quien se separó en 2015. Finalmente, en el año 2019, se casó con Elina Fernández Fantacci.

⁸¹ El frigorífico, llamado Frigorífico Rioplatense, fue fundado en 1974 por la familia Costantini y desde un comienzo estuvo liderado por Rodolfo Costantini.

orígenes. Sin embargo, no se termina de dilucidar a partir de las entrevistas o notas periodísticas la importancia de su intervención en dicho negocio (si es que la tuvo), ni la magnitud inicial de la empresa familiar que, para mediados de los 80, ya era un grupo económico que contaba con varias empresas. Lo cierto es que Costantini se desempeñó como *controller* de Penta S.A.⁸² –uno de los frigoríficos de su hermano– entre 1970 y 1972, cuando aun no se había recibido de Licenciado en Economía. En 1973 asumió como Director Financiero de la misma empresa. En 1974 se radicó en Inglaterra para cursar la mencionada Maestría, regresando al país en 1975, año en el que devino miembro del Directorio de la empresa Huancayo S.A., firma de inversión, controlante del conjunto de empresas pertenecientes al grupo económico de Rodolfo Costantini.⁸³

Fue Miembro del Directorio hasta 1977 y, según cuenta, se encargó durante ese período de “ordenar las finanzas” de las empresas de su hermano. Es en este contexto que, en 1975, aconsejó que una de las empresas del grupo –Frigorífico Rioplatense S.A.– tome deuda a una tasa de interés nominal del 80% anual que, luego del Rodrigazo y ante la inflación del 359% con la que cerró el año, permitió pagar el saldo deudor de la firma, resultando en un gran negocio para la empresa.⁸⁴ La buena gestión le valió un premio que, tal como reconoce, le resultó significativo en su momento (Pantanetti, 2014).

Asimismo, al indagar en las empresas familiares, que luego se convertirían en un grupo económico, observamos que se trata, efectivamente, de un conglomerado de firmas de cierta importancia. El Grupo Huancayo, liderado por Rodolfo Costantini (hermano de Eduardo) y su cuñado, Carlos Oliva Funes, pasó de estar constituido por dos empresas dedicadas a la consigna de carne y a la actividad de frigorífico en el año 1973, a contar con un total de 14 empresas en el año 1983, la mayoría dedicada a actividades relacionadas con la faena y venta de carne, pero también una empresa constructora y

⁸² El *controller* de una empresa es el encargado de realizar un control de gestión de la firma, evitando que haya desequilibrios financieros y económicos.

⁸³ Esta información surge del Prospecto de Emisión del año 2008 de Consultatio S.A. (empresa fundada por Costantini en 1991) y del perfil del empresario publicado por el diario *El Cronista* ese mismo año (Anónimo, 2008, agosto 15). Cabe aclarar que el prospecto es un documento legal que reúne todos los datos relevantes de una empresa –pudiendo tener información sobre los miembros del Directorio– que publica la propia firma ante la emisión de acciones u otros valores, a fin de que los inversionistas puedan informarse sobre el estado de la empresa en la que realizarán una inversión.

⁸⁴ En 1975 la tasa de variación anual del índice de precios al consumidor fue de 359,3% (Revista de Economía y Estadística, 1975).

una fabricante de autopartes (Acevedo, Basualdo y Khavisse, 1990). Más adelante el grupo se consolidaría como uno de los frigoríficos más importantes del país.

En este sentido, podríamos señalar que, en el discurso público de Costantini, que se trasluce a través de sus numerosas entrevistas y declaraciones a la prensa, hay una cierta romantización de su relato de origen que subestima la posición social de su familia, el acceso a ciertos contactos, sus funciones en la empresa de su hermano, en pos de fortalecer su imagen de “*self-made man*”, tal como veremos más adelante. En efecto, no se trata de un empresario que hereda una fortuna familiar, sino que es el propio Costantini, a través de su actividad económica, quien logra erigir un patrimonio millonario e, incluso, billonario. No obstante, tampoco se puede negar que proviene de una familia que podríamos caracterizar como de clase media-alta, de profesionales y empresarios, que creció en un barrio suburbano que se destaca por congregarse familias de buena posición económica, que tuvo acceso a ciertos privilegios, como puede considerarse la educación privada, y una disponibilidad de contactos que posibilitaron un rápido y fértil ingreso al mercado laboral.⁸⁵ En términos de Bourdieu (1983) es ineludible reconocer un comienzo que, si bien no se caracteriza particularmente por un alto capital económico, sí lo hace en términos de capital social.

Ya a finales de los años 70, en virtud de su interés y conocimiento en finanzas, operaba en la Bolsa de Valores, a la vez que realizaba ciertas transacciones inmobiliarias. Dice haber hecho mucho dinero durante la “época de Martínez de Hoz”, un período histórico marcado por la especulación financiera (Galliano y Vanoli, 2016, agosto 29).⁸⁶

⁸⁵ Para analizar su entorno y los círculos sociales en los que se movía, se pueden considerar los comentarios de Costantini acerca de sus amigos congregándose en el Jockey Club –un club de origen aristocrático y de los más exclusivos de Buenos Aires–, la relación con su suegro, exembajador, a través de quien consigue un empleo que le representa una mejora, su amistad con los dueños del Banco Galicia, entre otros (Galliano y Vanoli, 2017).

⁸⁶ José Alfredo Martínez de Hoz asumió como Ministro de Economía en 1976, con el gobierno *de facto* de la Junta Militar que presidió Jorge Rafael Videla. En junio de 1977, anunció la liberalización del mercado financiero, que consistió en una serie de medidas que permitió: una mayor libertad para disponer de los depósitos por parte de las entidades financieras, la apertura de más bancos y entidades financieras, el establecimiento de la tasa de interés por el libre juego de la oferta y la demanda de dinero y el ingreso de capitales golondrina, entre otros. En 1979, como medida antiinflacionaria, se estableció un esquema de devaluaciones futuras del tipo de cambio de acuerdo con un cronograma decreciente, que fue conocido como “la tablita”. La medida no logró la merma de la inflación. En cambio, el crecimiento generalizado de los precios fue acompañado por el alza de la tasa de interés, lo cual propició el ejercicio de la “bicicleta financiera”. Con un programa preanunciado de devaluaciones, el negocio consistía en endeudarse en dólares y colocar el dinero en pesos a una alta tasa de interés, para luego volver a adquirir moneda extranjera. La “tablita” se mantuvo hasta el año 1981, cuando Videla fue reemplazado en el rol de Presidente *de facto*, por el teniente del ejército Roberto Eduardo Viola (Rapoport, 2007). Sobre su relativo éxito con la especulación financiera durante el período, Costantini

En el año 1976, a sus treinta años, alcanza su primer hito. Reúne la significativa suma de US\$ 200.000 (producto en su totalidad de su actividad financiera) e invita a su hermano Rodolfo a participar con US\$ 40.000 para adquirir un terreno de un total de US\$ 240.000, ubicado en la calle Esmeralda al 100 en el microcentro porteño. Si bien su plan inicial era construir allí un edificio, en noviembre de ese mismo año vendió el terreno de 1.371 m² a los hermanos José y Carlos Rohm –fundadores del Banco General de Negocios– por un millón de dólares, produciendo una ganancia bruta de casi US\$ 800.000 respecto de la inversión inicial. En 1977, en dicho terreno se inicia la construcción de la Torre Esmeralda, un edificio de oficinas proyectado por los estudios Sánchez Elía-Peralta Ramos y Robirosa-Beccar Varela, inaugurado en el año 1981, que alojó, entre otros, al Banco General de Negocios (Anónimo, 2001, diciembre 16; Ventura, 2010, agosto 22; Moderna Buenos Aires, s.f; Galliano y Vanoli, 2017).

En la década del 80 comienza a desempeñarse de manera más sistemática como agente de bolsa y asesor financiero, fundando en 1980 la empresa Consultatio Bursátil S.A. A la hora de invertir, dice que tenía la frialdad de un cirujano y la perspectiva integral de un macroeconomista (Galliano y Vanoli, 2016, agosto 29). Con buen ojo, sabía leer el contexto económico, sobre todo el argentino, anticipar las grandes caídas y retirar sus inversiones antes de que los bonos y acciones sufrieran grandes descensos en su valor. Costantini comenta:

Cuando venía un nuevo gobierno la percepción de riesgo disminuía, el dólar bajaba, venían los bonos, subían las acciones, subían las propiedades, entonces yo estaba cien por ciento argentino: todo, todo lo invertía en Argentina. Y luego las cosas eran inconsistentes, siempre eran inconsistentes, en determinado tiempo. A veces duraba cinco años, a veces dos, lo que fuere, yo siempre estaba preparado para no guiarme por la codicia o la ambición desmedida, y entonces fui una persona absolutamente fría y aséptica, tomaba las decisiones más o menos correctas (Galliano y Vanoli, 2016, agosto 29).

Como inversor, se caracterizó por investigar las cualidades de las empresas en las que invertía, más allá del precio que tuvieran sus acciones, por comprar de manera sostenida a lo largo del tiempo y por “comprar y esperar”, mantener la inversión en un mediano plazo, con la expectativa de que subiera su precio. Asimismo, siempre logró mantener la rueda financiera con cierto equilibrio, sin endeudarse, ni utilizando dinero de terceros, lo cual pondera como uno de sus mejores preceptos en lo que respecta al

dice: “el capital financiero tenía una retribución muy alta, muy elevada por el riesgo país, y a su vez estaba desgravado (...) tenías una capacidad de movilidad infinita” (Galliano y Vanoli, 2017, p. 22).

ejercicio de la actividad financiera (Pantanetti, 2014; Galliano y Vanoli, 2016, agosto 29).

A mediados de los 80, Costantini observó que las acciones de ciertas empresas bien establecidas en el mercado tenían un precio bajo. Con el 15% de su patrimonio, adquirió acciones de la tradicional empresa alimenticia Terrabusi, equivalentes al 12% de su capital social. La firma, una de las empresas con mayores ventas del país, que tenía importantes activos (una planta productiva, camiones, marcas bien posicionadas) y no tenía deudas, valía en su momento 10 millones de dólares. Con esta misma perspectiva, en 1985 utilizó 156.000 dólares que había obtenido por la venta de un departamento para comprar acciones equivalentes al 4% del capital social del Banco Francés del Río de la Plata. Para ilustrar cierto desorden en los precios relativos, Costantini dice que, en esa época, el mejor departamento de la Ciudad de Buenos Aires valía US\$ 1 millón, mientras que, el Banco Francés valía apenas US\$ 4 millones. Con el Plan Austral anunciado a mediados de 1985,⁸⁷ el valor del banco fue creciendo hasta llegar a 22 millones de dólares. En ese momento, Costantini vendió sus acciones y obtuvo, aproximadamente, 900.000 dólares. En 1987 el Plan Austral comenzó a dar muestras de agotamiento y la crisis económica, con sus condimentos usuales –inflación, recesión, desempleo– tuvo su punto álgido entre 1988 y 1989, cuando la inestabilidad económica –el ahogo de la deuda externa, déficit fiscal y comercial, continuas corridas contra el Austral, y la hiperinflación– se transformó en inestabilidad política y social. En ese momento, el valor del Banco Francés descendió a 10 millones de dólares. Ante este escenario, Costantini se dedicó a comprar durante seis meses acciones del banco, hasta llegar a tener un 10% de su capital (Pantanetti, 2014; Galliano y Vanoli, 2016, agosto 29).

Con el comienzo de los 90, se inicia la época dorada de Costantini. Es a lo largo de esta década que consolida su posición en las tres actividades que lo transformarían en un personaje célebre: consultoría financiera, desarrollos inmobiliarios y coleccionismo de arte. En 1990 –ya consumada la transición anticipada al gobierno de Menem– Costantini invierte el 90% de su patrimonio para adquirir una parte del porcentaje que

⁸⁷ En junio de 1985 fue anunciado el Plan Austral por el Ministro de Economía, Juan Sourrouille, bajo el gobierno de Ricardo Alfonsín. En plan tenía como principal objetivo detener la inflación y consistió en una serie de medidas que comprendieron el congelamiento de precios, tarifas y salarios, la reducción de las tasas de interés, la modificación del signo monetario –mil pesos argentinos pasaron a valer un austral– y el establecimiento de un tipo de cambio fijo, entre las características principales (Rapoport, 2007).

la empresa Alpargatas tenía en el Banco Francés, cuyo valor ya había ascendido a US\$ 156 millones. Con las acciones que ya poseía desde finales de los 80 y la nueva adquisición, alcanza el 20% del capital social del banco. A raíz de esta adquisición, pasa a integrar el grupo de control del Banco Francés y en 1991 asume el puesto de Vicepresidente. En 1994, cuando el banco tenía un valor que rondaba los 1.400 millones de dólares –oportunamente, antes del “Efecto Tequila”⁸⁸ Costantini vende su participación y abandona la vicepresidencia de la entidad financiera (Anónimo, 2001, diciembre 16; Álvarez, 2012, enero; Pantanetti, 2014; Galliano y Vanoli, 2016, agosto 29). Admite que, la apuesta de mediano plazo que hizo en el Banco Francés, fue el mejor negocio de su vida: “Para mí, que era agente de Bolsa, resultó una capitalización gigante. Compré, en el 87, a un dólar la acción que después valdría cien.” (De Arteaga, 2013, octubre 14).

Paralelamente, en 1991 funda las dos empresas que lo catapultarían a establecerse como un empresario multimillonario. Por un lado, Consultatio Asset Management, dedicada a la gestión de fondos de inversión, con especialización en América Latina y, por el otro, Consultatio S.A., firma especializada en el desarrollo de proyectos inmobiliarios de gran escala. A partir de este momento, comienza a combinar las dos actividades, con un alto nivel de eficacia y notoriedad.

Ya siendo un reconocido consultor financiero y habiendo acumulado un capital económico significativo, los proyectos que desarrolla desde su firma constructora pasan a captar la atención de la prensa y la opinión pública. Costantini describe su incursión en la construcción como una forma de escapar de la actividad puramente especulativa y dejar de ser meramente una “cuenta corriente”, pero también reconoce en dicho acercamiento, una expresión de su inclinación por la estética y la creatividad (Galliano y Vanoli, 2016, agosto 29).

Un paso importante en este sentido lo dio en 1991 con la compra por remate (a medias con el propio Banco Francés) de un terreno de 100 m² en la zona de Catalinas en la Ciudad de Buenos Aires, que otrora fuera de la empresa pública argentina Servicios Eléctricos del Gran Buenos Aires (SEGBA). En 1995 se inauguraría en dicho lote la primera torre corporativa que llevaría el sello Costantini, Catalinas Plaza, y más

⁸⁸ Se conoce como “Efecto Tequila” a los desequilibrios de balanza de pagos que sufrieron la mayoría de los países en Latinoamérica a raíz de la devaluación del peso en México, en diciembre de 1994 (Rapoport, 2007).

tarde, en 1998, su gemela, Alem Plaza (Anónimo, 2001, diciembre 16; Galliano y Vanoli, 2017).⁸⁹ Este tipo de edificaciones fue posible gracias a la privatización de los lotes municipales que se habilitó en los 90, dando lugar a nuevos desarrollos inmobiliarios en la zona de Catalinas, Puerto Madero y Barrio Norte.

En el año 1998, Consultatio S.A. se pone a la cabeza del desarrollo de Nordelta, un emprendimiento inmobiliario que devendría un ícono en el marco del fenómeno de masificación de los barrios cerrados como primera vivienda de familias de clase media alta, que se desarrolló durante los años 90, principalmente en el Gran Buenos Aires.⁹⁰ El proyecto de Nordelta, concebido como una “ciudad-pueblo”, se remonta a los años 70 cuando, dos empresas dedicadas a realizar obras de infraestructura –Dragados y Obras Portuarias S.A. y Supercemento SAIC– adquieren 1.600 hectáreas en el partido de Tigre, ubicado a 30 km de la Ciudad de Buenos Aires. En 1992, la provincia de Buenos Aires aprueba el proyecto de desarrollo llevado a cabo por el arquitecto Julián Astolfini y, seis años más tarde, con la intervención de Costantini que, entre otros aspectos, logra reunir la suma necesaria para iniciar el desarrollo, comienzan las obras de gran dimensión para acondicionar las tierras pantanosas, elevar el terreno y más adelante, realizar el tendido de servicios, construir rutas y calles, lotear la tierra, entre otros. En el año 2000, se entrega el primer lote para su construcción (Girola, 2007; Nordelta, s.f.a).

En la actualidad, luego de veinte años de desarrollo sostenido, Nordelta ha devenido una ciudad satélite, siendo uno de los complejos urbanos integrales más grandes de Latinoamérica. Según su propia página web, Nordelta aloja a más de 40.000 personas que, en gran medida, se han visto atraídas por la promesa de mayor seguridad, tranquilidad y contacto con la naturaleza, y también por la exclusividad inherente a la propuesta. A su población se agregan 7.000 personas más que ingresan todos los días para trabajar en el complejo. Se encuentra organizado en 23 barrios cerrados entrelazados y cuenta con 5 colegios privados, un centro de salud, un centro

⁸⁹ A finales de los 70 había hecho su primer intento en la construcción. Adquirió por 250.000 dólares un terreno en la calle Parera, en Ciudad de Buenos Aires. El esquema de suba de tasas de interés que impuso Martínez de Hoz resultó perjudicial para la actividad económica. La empresa constructora con la que haría la obra y a la que Costantini había financiado se presentó a convocatoria de acreedores. Finalmente fue adquirida por otra empresa y Costantini recuperó el capital comprometido y pudo vender el terreno y todos los materiales de construcción que había adquirido (Galliano y Vanoli, 2017).

⁹⁰ Sobre Nordelta y el fenómeno de las urbanizaciones cerradas véase, Girola (2007).

comercial, 5 salas de cine, 4 bancos, 2 estaciones de servicio, más de 20 restaurantes, un club deportivo, una cancha de golf y un hotel 5 estrellas (Nordelta, s.f.b).

Si bien Costantini hace alusión a la fundación de la ciudad-pueblo como la concreción de una utopía, la creación de un nuevo espacio en el que se puede diseñar la interacción entre las áreas residenciales, las recreacionales, las institucionales y las comerciales, tener un mayor control sobre la población y redefinir reglas y códigos de convivencia, su evolución no ha estado exenta de problemas y polémicas. La compleja relación entre el adentro y el afuera y los perjuicios de la “sociedad burbuja” (Girola, 2007); el rechazo que expresan los habitantes de Nordelta por el exterior, que se cristaliza, entre otros aspectos, en la prohibición de que circule transporte público dentro del complejo y en la discriminación que sufren muchos de los que ingresan para trabajar (Anónimo, 2018, diciembre 3; Galliano y Vanoli, 2017);⁹¹ y las consecuencias ecológicas de las modificaciones del suelo en una zona de humedales (Pintos y Sgroi, 2012; Galliano y Vanoli, 2017),⁹² son algunos de los aspectos más problemáticos de esta particular urbanización.

Los proyectos inmobiliarios localizados en el Área Metropolitana de Buenos Aires continuaron a lo largo de la primera década del milenio. Varios edificios residenciales en el barrio porteño de Palermo –Quartier Ocampo (2001), Torre Oro y Grand Bourg (2006)– y una nueva urbanización de las características de Nordelta en el partido de Escobar llamada Puertos que se inició en 2010. En muchos casos, sus inversiones siguen siendo oportunidades que surgen de la inestabilidad macroeconómica argentina. Por ejemplo, la construcción original de la Torre Oro fue suspendida a raíz de la crisis originada en el año 2001 y adquirida por Costantini en remate judicial. En el año 2005, en un contexto económico de crecimiento, logró

⁹¹ Entre otras normas, los trabajadores que ingresan a Nordelta tienen prohibido circular por las veredas de la Avenida de los Lagos (avenida que recorre el complejo de lagunas de la ciudad-pueblo) después de las seis de la tarde. Pueden ser interrogados por el personal de seguridad, registrados al salir y los vecinos pueden dar aviso si se “sienten molestados” por algún empleado (Galliano y Vanoli, 2017). Hasta el año 2019 no se permitía el ingreso de ningún tipo de transporte público a Nordelta. Esto fue revocado a raíz de una polémica con el servicio de micros Mary Go –una empresa de combis originalmente ideada para el transporte de empleados dentro de Nordelta– que fue denunciada por dar prioridad a los habitantes de los barrios cerrados y no permitir viajar a los trabajadores, principalmente, empleadas que trabajan en las residencias del complejo (Anónimo, 2019, febrero 26).

⁹² Nordelta se encuentra ubicado sobre el que fuera el humedal del Río Luján, con el consiguiente perjuicio que ha significado para la fauna y flora del lugar. Asimismo, la desaparición del humedal imposibilita una regulación natural del flujo del río, puesto que las crecidas no pueden ser absorbidas. Como consecuencia, muchos de los barrios emplazados en las inmediaciones de Nordelta sufren inundaciones cada vez que llueve, afectando a una población de, aproximadamente, 50.000 personas (Galliano y Vanoli, 2017).

finalizar los veinticinco pisos de su edificación y vender todos los departamentos a precios que más que compensaron su inversión (Galliano y Vanoli, 2017).

En 2012 inauguró su primer desarrollo fuera del país con el proyecto de Las Garzas, un barrio cerrado de lujo frente al mar que cuenta con 1.800 metros de playas vírgenes, ubicado cerca de la localidad vacacional de José Ignacio, en el departamento de Rocha en Uruguay. En 2014, luego de haber adquirido un terreno por 78 millones de dólares en 2009 (estratégicamente, después de la crisis de las hipotecas *subprime* en Estados Unidos)⁹³ y de cinco años de construcción, se entregaron las unidades de Oceana Key Biscayne, un complejo de lujo en la ciudad de Miami, Florida, Estados Unidos.⁹⁴ En 2016, inauguró otro complejo exclusivo en la misma ciudad, bautizado Oceana Bal Harbour. La particularidad de este último emprendimiento son las dos estatuas del artista americano Jeff Koons –*Pluto y Proserpina y Ballerina*– ubicadas en la entrada principal del complejo, cuya posesión es compartida por todos los propietarios de las unidades del edificio.

En 2017 se finalizó la obra de otra torre corporativa en la zona de Catalinas, parte de la cual (23 pisos) había sido vendida al Banco Francés (ya devenido en BBVA) en el año 2013 por 1.200 millones de pesos.⁹⁵ Aun en desarrollo se encuentra un complejo de lujo inspirado en los edificios realizados en Miami, ubicado en la exclusiva área de Puerto Madero en la Ciudad de Buenos Aires, y realizado en alianza con otro empresario argentino y desarrollador inmobiliario, Alan Faena (Consultatio S.A., s.f.; De Arteaga, 2013, octubre 14; Galliano y Vanoli, 2016, agosto 29).

⁹³ La crisis de las hipotecas *subprime* fue una crisis financiera que tuvo un capítulo relevante en el mercado de crédito hipotecario de Estados Unidos entre los años 2007 y 2008. Durante los primeros años del nuevo milenio fue extendida la otorgación de créditos *subprime*, que consistían en hipotecas dadas a personas con un bajo nivel de solvencia. En plena burbuja inmobiliaria, cuando los valores de las viviendas se mantuvieron altos, y mientras las tasas de interés permanecieron bajas, esto no constituyó ningún problema. A partir de 2004, cuando la Reserva Federal de los Estados Unidos comenzó a aumentar las tasas de interés, se modificó el escenario. Quienes eran poco solventes y habían adquirido su vivienda con una hipoteca *subprime*, se encontraron en la situación de no poder pagar su deuda. Comenzaron a haber sucesivas ejecuciones de las casas hipotecadas y, al estallar la burbuja inmobiliaria, se desplomó el precio de los complejos derivados financieros, conformados por una combinación de activos, entre los que se encontraban las hipotecas de alto riesgo. Esto provocó la extensión de la crisis financiera en Estados Unidos y en otros países del mundo. Luego de dicha crisis, los valores del mercado inmobiliario en Estados Unidos bajaron de manera significativa.

⁹⁴ Se trata de un terreno de cuatro hectáreas y media con 150 metros de frente de playa en Key Biscayne, el condado con mayor PBI per cápita de Estados Unidos. El lote estaba barato debido a la crisis de hipotecas *subprime*. El proyecto de Oceana Key Biscayne cuenta con 154 unidades, las cuales fueron entregadas a sus dueños a partir del 2015 (Galliano y Vanoli, 2017).

⁹⁵ El control mayoritario del Banco Francés del Río de la Plata fue adquirido por uno de los mayores bancos de España, Banco Bilbao Vizcaya, en octubre de 1996. Actualmente, lleva el nombre de BBVA (Anónimo, 1996, octubre 1).

Según el ranking que realiza todos los años la revista *Forbes*, en el año 2018, Costantini poseía un patrimonio neto valuado en 1.200 millones de dólares. Su patrimonio constaba, principalmente, del 70% de la empresa de desarrollos inmobiliarios Consultatio S.A. y un porcentaje mayoritario de la firma Consultatio Asset Management, que en dicho momento gestionaba un total de activos valuados en US\$ 700 millones (*Forbes*, 2019, marzo 6). En el año 2019, producto de la importante devaluación del peso argentino, su patrimonio neto descendió de manera notable a 790 millones de dólares, lo que lo hizo perder su condición de “billionario”, cosa que lamentó ante la prensa local (Anónimo, 2018, noviembre 21).⁹⁶

En suma, si quisiéramos delinear de manera sintética el perfil de Eduardo Costantini como empresario, en primer lugar, podríamos decir que responde a la figura del “*self-made man*”. Si bien proviene de una familia de clase media de San Isidro, de profesionales destacados y universitarios, no es heredero de tierras, ni de una empresa familiar ni de un patrimonio opulento, sino que ha forjado su propia fortuna a partir del desarrollo de actividades económicas. En segundo lugar, no sería desatinado considerarlo como un hombre de su época. En efecto, las ramas productivas en las que se ha destacado –la inversión financiera y el desarrollo inmobiliario– se encuentran en línea con aquellas actividades que han demostrado un potencial para una acumulación de capital significativa en los finales del pasado milenio y en los comienzos del presente, sin ser actividades particularmente innovativas. En tercer lugar, cabe destacar la posesión de una visión estratégica de alcance global, más que de raigambre nacional y mercado-internista, requisito indispensable para las actividades económicas que desarrolla.⁹⁷

⁹⁶ En 2018, durante una entrevista radial, Eduardo Costantini sostuvo que durante el año se había producido una enorme pérdida patrimonial y agregó: “En Argentina muchos dejamos de ser billionarios” (Anónimo, 2018, noviembre 21).

⁹⁷ En este sentido, se puede considerar lo planteado en el libro *Los dueños del futuro* (2017), donde Alejandro Galliano y Hernán Vanoli componen perfiles de siete empresarios argentinos exitosos contemporáneos, entre los que incorporan a Eduardo Costantini (junto a Hugo Sigman, Gerardo Bartolomé, Federico Tomasevich, Federico Braun, Marcos Galperín y los creadores de la firma Globant). En la presentación del libro, los autores explicitan los criterios de su selección, que arrojan ciertas pistas para clasificar a Costantini como empresario. En efecto, señalan: “Cada uno de ellos es representativo de la nueva anatomía del modelo de acumulación nacional, y no solo por desempeñarse en sectores de punta que concentran la rentabilidad y la promesa de crecimiento, sino por haber encontrado su camino al costado de los grandes modelos económicos trunco: el granero del mundo, la industrialización por sustitución de importaciones, el librecambio y las privatizaciones. Al mismo tiempo, estos empresarios pertenecen a una generación posterior a la que se benefició directamente de los grandes contratos con el Estado y las privatizaciones. Con la excepción de Braun y Tomasevich, ninguno de ellos heredó su

2.2. La formación de la colección Costantini

Al armar una cronología de la trayectoria de Costantini como empresario, lo que podríamos llamar la década del 90 extendida –desde los últimos años de los 80 hasta el 2001– aparece como un período particularmente prolífico. En pocos años se concentran varios hitos: la adquisición del 20% del Banco Francés, su ascunción como vicepresidente del banco, y la posterior venta de su porcentaje de acciones, consumándose lo que recuerda como el “negocio de su vida” (De Arteaga, 2013, octubre 14); la fundación de las dos empresas que conforman el Grupo Consultatio – vinculadas a la gestión de fondos de inversión y a los desarrollos inmobiliarios– y que lidera hasta la actualidad; y la realización de importantes proyectos inmobiliarios, entre los cuales se destaca la megaurbanización Nordelta. Es también entre finales de la década del 80 y comienzos de los 90 que se sitúan sus inicios como coleccionista más sistemático y cuando se suceden las adquisiciones de las obras de arte latinoamericano del siglo XX que conformarían la colección inaugural del MALBA.

Al analizar el proceso formativo de la colección de arte latinoamericano de Costantini, notamos que la coincidencia temporal con su período más productivo en la arena de los negocios no es la única sincronía que observamos en el trayecto. Coexisten una variedad de rasgos que identifican a Costantini en su rol de empresario, así como también en su actividad como coleccionista. Una visión estratégica, un sentido de la oportunidad avezado, una perspectiva de alcance global, una capacidad de espera y un compromiso de largo plazo con los proyectos, son cualidades elementales de Costantini en el trazado de sus movimientos como inversor financiero, desarrollador inmobiliario, pero también como coleccionista de arte. En este sentido, no se puede escindir completamente la formación de su colección de arte latinoamericano y la fundación del MALBA, de su trayectoria como empresario e inversor. En ambos casos, la mirada aguda de los mercados –financiero, de bienes raíces y de arte, respectivamente–, así como también una percepción sobre cómo se ordena el capital económico, cultural y simbólico a nivel mundial, ha estado presente.

Costantini admite que siendo un niño no tenía ningún interés por el arte. En su casa familiar no había obras de arte y sus progenitores –su padre, ocupado en su trabajo y en

empresa y aun los herederos debieron transformar su forma de hacer negocios a partir de las grandes crisis de los últimos cuarenta años” (Galliano y Vanoli, 2017, p. 10).

las finanzas, y su madre, en la crianza de 13 niños, la religión y las tareas caritativas— tampoco mostraron particular apreciación por él o por inculcarles a sus hijos dicha inquietud. El único indicio de su futura vocación como coleccionista de arte, la encuentra en su pasatiempo de niño coleccionando estampillas y, más tarde, en su colección de palomas (Ramírez, 2012). En este sentido, Costantini fue primero un coleccionista genérico, antes de devenir un coleccionista de arte. Con una visión retrospectiva, identifica una muestra de cierta “inclinación por la estética” en su producción y comercialización de bufandas —de las cuales elegía colores y combinaciones— y, más adelante, una salida creativa —distinta del mundo de las finanzas— en su ojo para las propiedades y para imaginar proyectos inmobiliarios (Galliano y Vanoli, 2016, agosto 29).

Recién en el año 1968, cuando tenía veintidos años, tuvo un encuentro con el arte que recuerda como significativo. El retrato de un muchacho, pintado por Antonio Berni, se exhibía en la vidriera de la galería “Atelier” que se encontraba a dos cuadras de su casa en Acassuso, San Isidro. Se sintió tan atraído por la pintura que entró a la galería y preguntó por su precio de venta. En ese momento, aún no tenía los recursos para afrontar la compra de un Berni, en cambio adquirió dos obras: una del artista argentino Leopoldo Presas y otra del búlgaro Ivan Vasileff, que pagó en cuotas (Ventura, 2010, agosto 22; Ramírez, 2012; Lorusso, 2017, marzo 20; Esteves, 2017, julio 26). En este sentido, su primer acercamiento al arte ya encierra lo que luego devendría su principal vínculo con el “mundo del arte”, es decir, la adquisición de obras para su colección. El cuadro de Berni despierta en Costantini un deseo de posesión que, tal como describe Jean Baudrillard (1969), es aquella relación que se entabla entre sujeto y objeto que es opuesta al uso, es decir, que implica a un objeto abstraído de su función, y que, en tanto tal, no remite al mundo, sino al sujeto que lo posee.

Durante la década del 70, Costantini realizó compras esporádicas de obras de arte, basadas en su propio gusto e intuición, sin ningún objetivo particular ni un estudio metódico de los artistas y obras que adquiriría. Es en la década del 80 cuando se comienza a involucrar más seriamente en el coleccionismo de arte, lo cual estuvo particularmente signado por su encuentro con otro empresario y coleccionista experimentado, Ricardo Esteves. El primer acercamiento se dio en 1980, cuando, a través de un amigo en común, Esteves acudió a Costantini en busca de un consejo financiero (Ramírez, 2012). Debido a sus intereses mutuos —los negocios y el arte—

forjaron una relación amistosa que incluía actividades como cenas y partidos de tenis (Giraudó, 2019, septiembre 20). A fines de los 80, Esteves comenzó a asesorar a Costantini en sus adquisiciones de obras de arte (Esteves, 2019, noviembre 13).⁹⁸

De esta manera, Costantini pasó de asumir la actividad del coleccionismo desde una perspectiva que él definió como “romántica y pasional” (Ramírez, 2012, p. 19)⁹⁹ a tener un abordaje más racional y estratégico. Se transformó de un coleccionista aficionado a uno que, en los términos de Talía Bermejo, podríamos denominar como experto, que se distingue porque “establece un criterio específico de selección; lleva a cabo adquisiciones sistemáticas de obra, obedece a lineamientos predeterminados; recoge información, se documenta por sus propios medios o busca asesoramiento; y en algunos casos, encarga la confección de un catálogo...” (Bermejo, 2003, p. 9).

Ahora bien, analizando en retrospectiva el recorrido de Costantini, se entrecruzan su trayectoria como coleccionista, la proyección del acervo en una colección de museo y la concreción de dicha empresa, con el desarrollo de su actividad económica en las áreas de inversión financiera e inmobiliaria. La complejidad de abordar el estudio de la Colección Costantini se encuentra en la imposibilidad de separar todas las variables que se juegan en la toma de decisiones del empresario, quien maneja una multiplicidad de ámbitos de experiencia de manera simultánea, que se imbrican entre sí. Es en este sentido que, podríamos decir que Costantini se acerca a la categoría propuesta por Bermejo (2003) de coleccionista experto, al articular su colección bajo el rótulo de “arte latinoamericano”, realizar compras de obras de arte de manera sistemática, asesorarse con un coleccionista con mayor experiencia y sustentar sus elecciones con investigación sobre el artista y la obra. Sin embargo, también podríamos decir que desborda dicha clasificación. En efecto, Costantini opera como un coleccionista estratega. Cada decisión respecto de su colección –desde el objeto de adquisición hasta la manera de realizar la compra– es calculada de manera metódica, conjugándose, por un lado, la sinergia entre su imagen como coleccionista y su imagen como empresario y, por el otro, la comprensión del rol social que, eventualmente, tendría el proyecto de apertura al público de su colección.

⁹⁸ Información que surge de la entrevista realizada a Ricardo Esteves, el 13 de noviembre de 2019.

⁹⁹ Traducción propia.

Victoria Giraudo, que se desempeñó como Jefa de Curaduría del MALBA desde el 2014 hasta el año 2020¹⁰⁰, usa el término propuesto para definir la manera en la que Costantini hilvana la pluralidad de actividades que desarrolla. Afirma: “Si yo tengo que decir, Costantini no es un economista, es un estratega. Todo lo mira en relación a algo y nada es casual” (Giraudo, 2019, septiembre 20). En este sentido señala que involucrarse en el mercado del arte le permitió acceder a ciertos círculos que no hubiera podido conocer, aun siendo un empresario exitoso y millonario:

También ahí hay una estrategia, me parece, de poder, que tiene que ver con que el arte te hace llegar a ciertos lugares que solo la economía, no. Vos podés ser multimillonario, pero el arte te lleva a una distinción cultural y te acerca a ciertos círculos, no sé si aristocráticos, pero más cultos que el solo dinero, no necesariamente (Giraudo, 2019, septiembre 20).

Asimismo, Giraudo (2019, septiembre 20) también intuye que la formación de una importante colección de arte latinoamericano, en primera instancia y, más adelante, la fundación del museo, tuvo importantes implicancias en su reputación y en la de su empresa de gestión de fondos de inversión, consolidándose a partir de su despliegue en el circuito del arte, una imagen de solvencia y confiabilidad de gran importancia para el desenvolvimiento de este tipo de negocios.¹⁰¹ Mariana Cerviño (2007), por su parte, también señala que la formación de su colección colaboró en la construcción del prestigio como financista de Costantini. Por medio de sus adquisiciones de mayor relevancia, realizadas en las subastas de Nueva York frente a sus colegas en dos sentidos –miembros del mundo financiero internacional y, también, coleccionistas de arte– exhibía “su solvencia económica evidenciada por las grandes sumas con las que arrebató piezas clave a sus colegas ya establecidos” (Cerviño, 2007, p. 191).

La inserción en nuevos círculos de millonarios y coleccionistas, la obtención de cierta notoriedad en estos ámbitos por medio de adquisiciones de alto perfil en las casas de subastas más importantes del mundo –Christie’s y Sotheby’s– y la edificación de una

¹⁰⁰ Victoria Giraudo trabajó en el área de curaduría del MALBA desde su fundación en 2001. En 2006 asumió como Coordinadora de Exposiciones del museo, en 2011 pasó a ser la Coordinadora Ejecutiva del Departamento de Curaduría y, finalmente, en 2014 asumió como Jefa de Curaduría, puesto en el que se mantuvo hasta el año 2020, cuando se fue del museo.

¹⁰¹ “Yo creo que hay una estrategia de él personal, a nivel de negocios... ¿vos cómo haces para decirle a la gente que sos solvente? Si vos tenes una empresa de asset management como Consultatio, es decir, la gente te pone la plata y vos se la manejas. Vos tenes que dar un mensaje de que sos solvente, de que no te vas a ir, de que no te vas a fugar con los capitales. Esto lo pienso yo. Entonces, ser coleccionista y poner después un museo. ¿cuántos coleccionistas hay en el mundo? ¿y cuántos coleccionistas fundan un museo?” (Giraudo, 2019, septiembre 20).

reputación confiable en la administración de activos financieros a partir de la constitución de una colección de arte, da cuenta de la mirada estratégica de Costantini. De esta manera, se entrelazan las praxis mercantiles –su participación en un circuito de valoración económica, como puede ser el mercado del arte global y las subastas de arte internacional– y las praxis simbólicas –la creación de su propio espacio de valoración simbólico, como es el caso del museo– que, alternadamente, sirven como plataformas de amplificación para su propio reposicionamiento social, el posicionamiento de sus empresas, y el reposicionamiento económico y simbólico de las obras de su colección.

Siguiendo la “fórmula bourdiana”, Costantini utilizó su capital económico acumulado hasta los 90 para ingresar al circuito del arte como coleccionista, en busca de capital simbólico. Esto, a su vez, lo encaminó hacia un círculo virtuoso de mayor capital económico, en parte promovido por ese capital simbólico acumulado. Los beneficios de esta inversión a largo plazo parecen continuarse a lo largo del tiempo en un espiral positivo. Cabe aclarar que, esta visión pragmática de las motivaciones de Costantini para emprender un proyecto de tal magnitud, primero como coleccionista y luego como fundador y principal patrocinante de un museo de arte, no es la única posible y no anula otras motivaciones –como un cabal sentido de responsabilidad social¹⁰² ni el evidente impacto que tuvo para la Ciudad de Buenos Aires y el circuito de arte porteño la creación de un espacio como el MALBA. En las secciones subsiguientes analizaremos cuatro aspectos de la estratagema de Costantini que son relevantes en la construcción de la colección y la difusión y visibilidad que logró.

2.2.1. La unión hace la fuerza: la elección de orientar la colección al arte de América Latina

En un sinnúmero de entrevistas Costantini pondera la guía indispensable de Ricardo Esteves en esos primeros pasos de coleccionismo más sistemático. Entiende que jugó un papel decisivo en “la génesis de la colección” (De Arteaga, 2001, septiembre 16), que lo introdujo al “arte con mayúsculas” (De Arteaga, 2013, octubre 14), que fue quien le enseñó a “mirar y comprar” (De Arteaga, 2013, octubre 14) así como también

¹⁰² La mención de su sentido de responsabilidad social y la influencia de su madre en este aspecto como una de las motivaciones detrás del proyecto del MALBA son recurrentes en muchas de las entrevistas a Costantini. Victoria Giraudó (2019, septiembre 20) lo destaca: “Yo creo que Costantini tiene una cabeza filantrópica, que lo que es MALBA y todo lo que ha invertido en MALBA es algo que el recupera espiritualmente, que viene también inherente a su familia, a su madre también le gustaba hacer obras de caridad, como esa cuestión de devolver un poco de responsabilidad social.”

a “coleccionar arte de peso y reconocer el valor artístico” (Lorusso, 2017, marzo 20) de las obras. Costantini relata:

(Esteves) me introdujo al coleccionismo serio, enseñándome a ver a las obras de arte en términos de su valor intrínseco y a apreciar su perspectiva y significado histórico. (Ramírez, 2012, p. 17, paréntesis añadido CA, traducción propia).

Ricardo Esteves es un empresario y coleccionista argentino. Comenzó a coleccionar desde muy joven y, a lo largo de los años, logró reunir un especial conjunto de arte modernista rioplatense, en el que se encuentran obras de Rafael Barradas, Alfredo Guttero, Juan Batlle Planas, Antonio Berni, entre otros. Fue director de importantes empresas como Bunge & Born, Banco Francés, Banco Velox y, más recientemente, IRSA. Asimismo, tal como analizaremos más adelante, ha llevado adelante de manera independiente y a través de las empresas con las que ha trabajado, importantes proyectos culturales y educativos vinculados al arte, entre los que se destaca la edición de libros de arte (Esteves, 2019, noviembre 13).

La figura de Esteves es clave en la conformación de la colección de Costantini y en su orientación hacia el arte latinoamericano. Es él quien lo asesora en muchas de sus adquisiciones a lo largo de la década del 90 e, incluso, durante el primer año del museo. Aun en la actualidad, Esteves es una de las personas de consulta del empresario en relación con las adquisiciones de obras de arte para la colección del MALBA y para su colección personal. Esta colaboración, que ya lleva treinta años, se desarrolló de manera informal, por los propios intereses en común de ambos empresarios, sin ningún tipo de convenio o acuerdo explícito. Esteves resultó un agente efectivo a través del cual Costantini logró insertarse en el coleccionismo, no solo por su valor como asesor y referente, sino además por su amplia red de contactos en el circuito. Coleccionistas y galeristas en Argentina, Uruguay, algunos en Brasil, conocían a Esteves y le informaban de ciertas piezas que estaban a la venta, muchas de las cuales él sugirió adquirir a Costantini (Esteves, 2019, noviembre 13).

Marcelo Pacheco también fue una voz de peso para Costantini, a quien conoció en 1989. Sin embargo, en los inicios de la colección, la relación profesional se habría mantenido con oscilaciones. Sería más adelante, con la fundación del museo y la partida de su primer director –Agustín Arteaga– que Pacheco pasaría a convertirse en el principal asesor en materia artística –tanto en lo que refiere a la orientación curatorial

del museo como a la ampliación de la colección– al asumir el puesto de Curador en Jefe de MALBA en 2002 (Ferreiro, 2019).

Según el relato de Esteves (2019, noviembre 13), si bien con anterioridad Costantini le había manifestado su interés por adquirir piezas similares a las de su colección – pintores modernistas argentinos y uruguayos– la primera compra de arte significativa en la que asesoró al empresario se dio entre 1989 y 1990. El verano del cambio de década, Carol Lynn Blum, a raíz de su separación de Ernesto “Tito” Lowenstein,¹⁰³ decidió poner a la venta un bloque de obras del artista argentino Xul Solar. Esteves (2019, noviembre 2013) alertó a Costantini de esta oportunidad y con su asesoramiento, eligieron entre 18 y 20 piezas del conjunto que se encontraba a la venta. Marcelo Pacheco recuerda que, una vez consumada, él fue el primero en ver esa primera compra (Ferreiro, 2019).¹⁰⁴

Esteves y Costantini coinciden en que dicha compra significó un punto de partida para la colección. Esteves (2019, noviembre 13) entiende que la adquisición de ese conjunto, le dio la pauta a Costantini de que era posible hacer una gran colección de arte latinoamericano. Por su parte, Costantini recuerda que, comprendió la “importancia cultural e histórica del proyecto de colección privada (y más tarde, pública) en la que se había embarcado” (Ramírez, 2012, pp. 30-31, traducción propia), cuando en 1993, en Nueva York, vio la imagen de una de las obras de Xul Solar del conjunto que había adquirido –*Por su cruz jura* (1923) – en la tapa del catálogo de la exhibición *Latin American Artists of the Twentieth Century* [Fig. 1], organizada por Waldo Rasmussen en el MoMA.¹⁰⁵

¹⁰³ Ernesto “Tito” Lowenstein es un empresario argentino conocido por crear la empresa icónica de hamburguesas “Paty” y por haber desarrollado el complejo de esquí denominado “Las Leñas” en la provincia de Mendoza, Argentina.

¹⁰⁴ En la actualidad, MALBA posee 19 obras de Xul Solar en su acervo, que abarcan un período de su producción que va desde 1919 hasta 1946.

¹⁰⁵ *Latin American Artists of the Twentieth Century* fue una exhibición de cierta envergadura, curada por Waldo Rasmussen –quien se desempeñaba como director del programa internacional del MoMA– y financiada por capitales venezolanos y estadounidenses. Fue organizada en 1992, el año en el que se celebraron los 500 años del primer viaje de Cristóbal Colón al continente americano, y tuvo su inauguración en Sevilla, en el marco de la Exposición Universal que se llevó a cabo en dicha ciudad. La exposición luego viajó al Museo Nacional de Arte Moderno de París, pasó por el Cologne Kusthalle en Alemania, para terminar su gira en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1993 (Ramírez, [1996] 2008; Giunta y Flaherty, 2017). Marcelo Pacheco, que en esos años aún trabajaba en el MNBA, asistió a Rasmussen en el planeamiento de la muestra y operó como consultor en Buenos Aires, facilitando el acceso a las colecciones privadas que prestaron obra para la exposición, como es el caso de Costantini (Ferreiro, 2019). Para Ramírez ([1996] 2008), dicha exhibición fue una muestra de cómo los intereses financieros de América Latina –o, más bien, las elites financieras de América Latina– cumplieron un rol

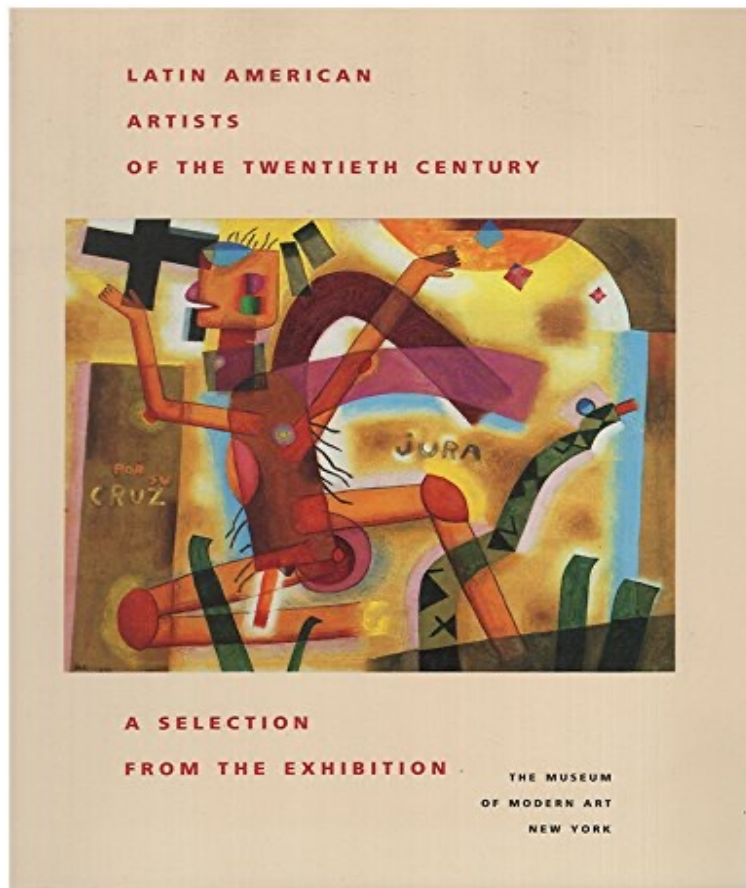


Fig. 1: Catálogo de la exhibición *Latin American Artists of the Twentieth Century*, presentada en el MoMA de Nueva York. En la tapa, la imagen de *Por su cruz jura* (1923), de Xul Solar.

En una primera etapa, Costantini, bajo la guía de Esteves, se concentró, principalmente, en la adquisición de obras de arte argentino y uruguayo. En efecto, otra de las piezas iniciales que compró por consejo de Esteves fue una obra constructiva del pintor uruguayo Joaquín Torres García titulada *Escena Callejera* (1930),¹⁰⁶ la cual adquirió de Mario Gradowzyck, otro coleccionista argentino de arte latinoamericano, quien investigó especialmente la obra de Torres García y fue colaborador del museo dedicado al artista en Uruguay.

Más adelante, continuó con obras de artistas rioplatenses de fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX, como *El circo más lindo del mundo* (1918) de Rafael Barradas, *Potros en la Pampa* (1930) de Pedro Fígari, y *Composición religiosa* o *Descendimiento* (1929) de Alfredo Guttero (Ramírez, 2012, p. 17), todas obras que hoy forman parte del acervo del MALBA. En 1993 adquirió *La canción del pueblo* (1927) del artista

importante en la promoción del boom de exhibiciones y del mercado del arte latinoamericano de fines de los 80 y comienzos de los 90.

¹⁰⁶ Joaquín Torres García pinta esta obra durante su estadía de seis años en París, cuando comienza a consolidarse el lenguaje pictórico que luego denominaría “constructivismo universal”. La obra se conoce también por los nombres *Calle de París* y *Constructivo* y forma parte del acervo del MALBA.

argentino Emilio Pettoruti en un remate de la casa de subastas porteña Sarráchaga, a US\$ 324.200, un precio que significó un récord para una obra de Pettoruti en ese momento (De Arteaga, 1999, julio 2). En este sentido, Costantini sostiene que, sin dudas, lo que más tarde se convirtió en una colección de arte latinoamericano, fue construida sobre un núcleo original de obras de artistas uruguayos, pero sobre todo de artistas argentinos de las vanguardias del siglo XX, como los mencionados Xul Solar, Emilio Pettoruti y Antonio Berni (Ramírez, 2012).

Aunque a principios de los 90 Costantini aún no tenía claro que su actividad como coleccionista iba a redundar en la fundación de un museo –“en ese momento no tenía planes a largo plazo para coleccionar, no había ni comenzado a pensar en un museo” (Ramírez, 2012, p. 19, traducción propia)– a medida que iba teniendo una visión más programática sobre su colección, comenzó a aparecer la intención de destinarla a un proyecto público, sin poder todavía vislumbrar la forma que tomaría dicho emprendimiento. La necesidad de abrir al público su acervo y darle visibilidad aparece de manera incesante en su relato acerca del origen del MALBA.

Sin embargo, a diferencia de lo que fue esa generación de coleccionistas argentinos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX que contribuyeron con la donación de sus propias colecciones para la creación de instituciones artísticas públicas (como el Museo Nacional de Bellas Artes) –sea por ser miembros de la elite económica y política y considerarlo fundamental para la conformación de la Nación, o bien, por ser inmigrantes italianos queriendo realizar un aporte al país que los recibió y les permitió enriquecerse– Costantini no consideró pertinente su involucramiento con el Estado Nacional: “tenía la vaga idea de dejar mi colección al MNBA...rápidamente me di cuenta que el gobierno no era un socio confiable” (Ramírez, 2012, p. 22, traducción propia). Esta actitud es, en parte, un eco de la tendencia que comienza en la década del 20, cuando los coleccionistas privados manifiestan un compromiso menor en la construcción de un acervo social por medio de donaciones a museos públicos, tal como lo describe Pacheco (2013a). Pero, fundamentalmente, debe considerarse como un signo del cambio de época en el que el capital económico no requiere de su asociación con la dirigencia política para el desarrollo de un proyecto público, ni tampoco se encuentra identificado con una construcción nacional en un contexto económico profundamente transnacional. Costantini, en este sentido, es un buen exponente de esta tendencia.

Ya promediando la década del 90 es que Costantini amplía el alcance de su colección y comienza a incorporar a su conjunto de arte rioplatense, obras de artistas de otros países latinoamericanos:

En el mundo financiero yo me encontraba profundamente involucrado con Latinoamérica; era la región en la que se enfocaba mi carrera profesional. En algún momento me di cuenta de que había fortaleza en el número. En primer lugar, entendí que Argentina no producía el arte más buscado del continente americano y, consecuentemente, que mostrar el arte argentino como parte de una colección de obras latinoamericanas podía ser una buena estrategia para darle una mayor visibilidad y relevancia. Era también una buena manera de crear visibilidad para la colección como conjunto. Desde ese día, comencé a comprar arte latinoamericano, especialmente de México y Brasil (Ramírez, 2012, p. 22, traducción propia).

Afirma que “como invertía en América Latina (le) pareció interesante invertir en una colección latina, era una estrategia de coleccionismo que le otorgaba mayor visibilidad al arte argentino” (De Arteaga, 2013, octubre 14); que tuvo una mirada estratégica en la concepción del acervo, en parte porque conformó “una colección única centrada en el arte latinoamericano, con obras icónicas que ya no están disponibles en el mercado” (Esteves, 2017, julio 26) y que, aunque al principio compró obra argentina y uruguaya, luego optó por construir una colección de arte latinoamericano porque “la unión hace la fuerza” (Binder y Haupt, 2016, noviembre 3). Costantini comenta:

Ciertamente hubo un doble objetivo en la creación de la colección. Por un lado, como mencioné antes, quería construir una plataforma que le diera mayor visibilidad al arte argentino, incorporándolo a una colección ideal de arte latinoamericano. Por el otro lado, el objetivo fue crear una buena colección de arte de Latinoamérica, de manera de aumentar su importancia general y su visibilidad en un escenario mundial (Ramírez, 2012, p. 30, traducción propia).

Es interesante analizar los motivos esbozados por Costantini para explicar por qué decide dedicarse a coleccionar arte latinoamericano. La visibilidad internacional de la colección y del “arte argentino” en particular, aparecen como las preocupaciones primordiales del empresario, quien entiende que un conjunto de arte de la región podía ser más atractivo que una colección que congregara únicamente arte rioplatense.

Asimismo, Victoria Giraud (2019, septiembre 20) relata que Costantini al plantearse sobre qué y cómo coleccionar, prefirió “ser la cabeza del ratón y no la cola del león”. Él sabía que si comenzaba a coleccionar arte del siglo XX europeo o de Estados Unidos solo podría tener obras menores de artistas significativos. El arte moderno latinoamericano, aparece como una alternativa atractiva, un nicho que en ese momento no estaba tan explorado, del que había obras importantes disponibles de

artistas “internacionalmente relevantes”, que podían dialogar “con lo que estaban haciendo otros artistas modernos latinoamericanos” (Giraudó, 2019, septiembre 20).

Costantini, entonces, comprende que para situar su colección –y más tarde al MALBA– en el mapa del circuito mundial de arte, no es conveniente inclinarse hacia el arte moderno internacional –tampoco apuesta por el arte contemporáneo europeo o estadounidense– ni cerrarse a adquirir únicamente arte rioplatense o arte argentino. En cambio, opta por construir una colección que tenga el atractivo y la variedad de todo el subcontinente, a la vez que apela al regionalismo, utilizando el “arte latinoamericano” como una marca distintiva en el circuito globalizado del arte. En este sentido, se vislumbra en la estrategia de posicionamiento en la arena mundial de su colección y del arte argentino, la perspectiva global de Costantini, particularmente influenciada por las áreas de negocios que desarrolla, que requieren de una visión más amplia que la nacional. En el centro de su visión se encuentra el objetivo de una proyección internacional. Tal como relata Costantini:

A medida que la colección fue tomando forma, comencé a comprender que podría convertirse en una colección de arte latinoamericano con una escala internacional. Fue allí que empecé a articular la estrategia necesaria para reunir ese tipo de colección (Ramírez, 2012, p. 19, traducción propia).

El criterio ordenador elegido para la colección fue el panorámico (un abanico de artistas, países, períodos, movimientos artísticos representados) que, en parte, cumplimentaba la promesa de variedad que parecía ser el atractivo de la etiqueta de arte latinoamericano, pero que en términos prácticos estuvo más bien vinculado con ciertas limitaciones presupuestarias. En la entrevista al empresario publicada en el catálogo de la exhibición de la colección del MALBA en el Museo de Bellas Artes de Houston (MFAH), realizada por Mari Carmen Ramírez, directora del Departamento de Arte Latinoamericano del museo, Ramírez comentó que para ampliar la colección de arte latinoamericano y latino del MFAH –lo cual implicó la incorporación de más de 700 obras desde su apuntamiento en 2001– había optado por coleccionar a cada artista en profundidad, es decir, adquirir aquellas piezas que pudieran representar los distintos períodos de la carrera de cada artista de la colección. Costantini, por su parte, indicó que aquella no era una estrategia posible para él ni para el MALBA, puesto que no contaban con el presupuesto para coleccionar a cada artista “en densidad” (Ramírez, 2012).

Ahora bien, más allá del factor presupuestario, también precisó que el objetivo de la colección estaba en configurar “el desarrollo de un mapa de arte latinoamericano del siglo XX” (Ramírez, 2012, p. 29, traducción propia). Dicho objetivo, parece haber sido establecido desde los comienzos de la colección, cuando aún el museo no era parte de sus proyecciones, tal como se vislumbra a partir de las adquisiciones iniciales realizadas durante los 90 que configuraron la colección fundacional del MALBA. Estas compras involucraron a artistas de múltiples países –Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, Cuba, México, entre otros– y, según cada artista y tipo de pieza, ameritaron distintos abordajes. En algunos casos, se adquirió una única obra significativa del artista –Frida Kahlo y Tarsila do Amaral–, en otros, un conjunto de pocas piezas –por ejemplo, de Roberto Matta y de Emiliano di Cavalcanti– o un cuerpo acotado pero relevante de la producción de cada artista –como Antonio Berni, Xul Solar, Pedro Figari, Rafael Barradas, Joaquín Torres García–, o bien, se optó por adquisiciones de obras de distintos autores que tuvieran sentido como conjunto –como es el caso de las obras del movimiento Madí (Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Martín Blaszko, entre otros) adquiridas en 1995 o el conjunto de obras del arte concreto brasilero, de Helio Oiticica y Lygia Clark, incorporadas entre fines de la década del 90 y principios del 2000.

Ahora bien, más allá del orden que pueda imponer la clasificación de arte latinoamericano hacia el interior de la colección, este resulta un aspecto estratégico en función de las relaciones que entabla con el exterior. En este sentido, desde sus orígenes –aun cuando ni siquiera existía el plan del museo– esta colección fue proyectada para tener público, para ser vista. A su vez, en la decisión de conformar una colección de “arte latinoamericano” se pone en juego el objetivo de notoriedad de la colección que, no se ciñe a un público de proyección local o nacional, sino que aspira a un alcance internacional. Esto lo podremos ver con mayor claridad, más adelante, al analizar otros aspectos de la estrategia de Costantini, como el alto perfil que tuvieron algunas de sus adquisiciones.

Es aquí que cabe preguntarse por el contexto en el que Costantini decide abocarse a reunir un conjunto de arte latinoamericano y, particularmente, hacerlo desde Buenos Aires, un centro artístico de relevancia en América del Sur con históricas relaciones culturales con Europa y, a partir de mediados de siglo XX, también con Estados Unidos, pero quizás un poco alejado de los debates sobre la noción de “arte

latinoamericano”. ¿Cuál es, en efecto, este derrotero? Esta tesis no se propone hacer un estudio exhaustivo sobre el desarrollo del arte latinoamericano como clasificación, campo de producción artística, objeto epistémico o mercado, ni tampoco pretendemos conformar un estado del arte completo y cerrado acerca de los autores dedicados a estudiar este tema. Sin embargo, a continuación, intentaremos delinear un recorrido de la noción de “arte latinoamericano”, para poder comprender más claramente las implicancias de la elección que hace Costantini al encauzar su colección hacia el arte de América Latina.

2.2.1.1. El arte latinoamericano: una categoría en pugna

Mari Carmen Ramírez ([1996] 2008), así como también, Andrea Giunta y George Flaherty (2017) entienden que los curadores de Estados Unidos, a través de exposiciones basadas en una afinidad geográfica y cultural, tuvieron un rol pionero y fundamental en la definición del “arte latinoamericano” como un campo y un mercado delimitado.¹⁰⁷ La formación de la noción del arte latinoamericano, entonces, es un proceso que se articula desde una perspectiva foránea. De aquí que no pueda evitarse el reduccionismo implicado en el constructo que se erige como una “expresión carente de sentido que posee solo un nexo mínimo con el desarrollo artístico de los países específicos que configuran [el continente latinoamericano]” (Ramírez, [1996] 2008, p. 12, corchetes añadidos CA). Esto quiere decir que no se origina desde la reflexión acerca del arte que se produce y exhibe en los países englobados dentro del artificio “Latinoamérica”, a pesar de que su impacto se observa en la representación del arte procedente de países latinoamericanos en Estados Unidos y Europa e, incluso, en los países de América Latina.

En este proceso formativo, los autores identifican, a grandes rasgos, tres etapas: una fase inicial durante las décadas del 30 y 40, un período de intensificación a lo largo de los años 60, y un ciclo de consolidación desde mediados de los 80 y hasta finales de la década del 90.¹⁰⁸ Para cada una de las fases, los autores resaltan distintos sucesos que

¹⁰⁷ En dicho texto Mari Carmen Ramírez ([1996] 2008) estudia la representación del arte latinoamericano en Estados Unidos y, particularmente, la conversión de la función curatorial, a partir de la década de 90, en lo que denomina *brokering* cultural –es decir, mediación cultural– en un contexto en el que se multiplicaron las exhibiciones y colecciones basadas en identidades colectivas vinculadas con el lugar de origen.

¹⁰⁸ Mari Carmen Ramírez ([1996] 2008) distingue el caso del arte mexicano y su representación en Estados Unidos, de la producción del resto de la región. Para la autora, la cercanía de México con

dan cuenta del desarrollo de este *tropo* en Estados Unidos, los intereses políticos y económicos a los que estuvieron ligados y las demandas que intentaron atender.

La primera etapa se vincula con la diplomacia cultural entre Estados Unidos y los países de Latinoamérica, alrededor del principal evento de índole mundial de la época, la Segunda Guerra Mundial. Combina la preocupación por derribar cualquier simpatía que pudiera despertar el fascismo europeo en Latinoamérica con cierto interés por incorporar productos culturales de otras procedencias que, no obstante, estuvieran despojados de todo nacionalismo, localismo y folklore y, en cambio, estuvieran en línea con el lenguaje considerado internacional –modernista o de vanguardia– que caracterizaba a la producción artística de Norteamérica y Europa (Ramírez, [1996] 2008; Giunta y Flaherty, 2017). En línea con los objetivos diplomáticos, se destacan las dos primeras exhibiciones de arte latinoamericano en Estados Unidos que se organizaron en el Museo de Riverside de Nueva York en 1939 y 1940, patrocinadas por la Comisión de la Feria Mundial de Nueva York (feria que se realizaba en el edificio de la Unión Panamericana) y por el programa de exhibiciones de la Unión Panamericana (ahora, Organización de Estados Americanos, OEA) en Washington D.C. a mediados de la década del 40.

Sin embargo, quizás lo más significativo de la época haya sido el rol del MoMA de Nueva York, no solo en la exhibición de arte latinoamericano, sino también en su colección, en un contexto en el que la ciudad de Nueva York iba en camino a consolidarse como el nuevo centro hegemónico del arte de Occidente y el museo a cumplir un rol fundamental en la constitución y difusión del canon del arte moderno.¹⁰⁹ El MoMA, entre su fundación en 1929 y finales de la década del 40, organizó casi diez exhibiciones que pusieron el foco en el arte de América Latina, entre ellas, muestras comprensivas de arte mexicano (1940) y arte cubano (1944), así como retrospectivas de Diego Rivera (1932) y Cándido Portinari (1940). En efecto, Diego Rivera fue uno de los primeros artistas en tener una retrospectiva individual en la historia del museo, inmediatamente después de la primera gran exhibición monográfica del MoMA en 1931, que estuvo dedicada a Henri Matisse (Rasmussen, 1993).

Estados Unidos, el impacto de las políticas culturales del gobierno mexicano de principios de siglo XX a ambos lados de la frontera y el legado de los muralistas mexicanos para más de una generación de artistas estadounidenses, son aspectos que hacen particular la recepción del arte mexicano en Estados Unidos.

¹⁰⁹ Véase Guilbaut, Serge (1985). *How New York stole the idea of modern art. Abstract Expressionism, freedom and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.

Paradójicamente, el museo de Nueva York fue la primera institución en coleccionar, investigar y exhibir el arte producido en esta región por fuera de Latinoamérica, iniciando su conjunto de arte latinoamericano en 1935, bajo la dirección de Alfred Barr Jr., con la donación de la obra *Subway* (1928) del mexicano José Clemente Orozco, por parte de la Sra. Abby Aldrich Rockefeller. En un comienzo, la colección contaba principalmente con obras de la tríada de muralistas mexicanos (Rivera, Siqueiros y Orozco), hasta que en 1939 el museo comenzó a incorporar obras de artistas sudamericanos, entre los que se destacó la adición de Cándido Portinari. Entre 1941 y 1942 hubo una significativa expansión de la colección de arte latinoamericano, a raíz de una donación de dinero anónima que dio lugar al Fondo Interamericano. Lincoln Kirstein¹¹⁰ fue quien estuvo a cargo de esta ampliación, para la cual realizó dos viajes a Sudamérica con el fin de adquirir obras para el museo de artistas de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Perú y Uruguay, en lo que Gabriel Pérez Barreiro caracterizó como un “viaje de shopping” (Pérez Barreiro, 2005, p. 133). En 1943 se expuso la totalidad de la colección de arte latinoamericano del museo, que ya contaba con 267 obras, en la exhibición a cargo de Kirstein, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* (Barr Jr., 1943). La muestra estaba proyectada para transcurrir entre el 31 de marzo y el 9 de mayo, pero la fecha de cierre se extendió un mes más por la gran concurrencia de público (MoMA, 1943, abril 26).

Una segunda ola de interés por el arte de América Latina se encendió en la década del 60, como consecuencia de la intensificación de la Guerra Fría y la amenaza de la expansión del comunismo en el continente, asociada a la Revolución Cubana. Nuevamente, la atención instrumental en el arte latinoamericano dio lugar a una serie de sucesos: más de treinta muestras de arte latinoamericano que se llevaron a cabo en distintas ciudades de Estados Unidos durante la época (Nueva York, New Haven, Minneapolis, Dallas, Houston, Austin y Lincoln), con abordajes panorámicos que intentaban dar cuenta de la producción de la región bajo el paraguas del rótulo “latinoamericano”; programas culturales financiados por las fundaciones Rockefeller, Carnegie y Ford, como los Salones Esso que se realizaron en 1964 y 1965 en trece ciudades latinoamericanas y el apoyo a determinadas instituciones de arte, como aquel

¹¹⁰ Lincoln Kirstein fue un escritor, empresario, filántropo y estudioso de arte. Fue uno de los fundadores del Ballet de la ciudad de Nueva York. Su relación con el MoMA se inició en la década del 30, pero se profundizó durante los años 40 cuando comenzó a liderar la investigación y el manejo de la colección de arte latinoamericano del museo.

que recibió el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires; gran cantidad de artistas latinoamericanos premiados con Becas Guggenheim para trabajar durante una temporada en Estados Unidos y la afluencia de muchos artistas que se instalaron en la ciudad de Nueva York; y la apertura de museos de arte moderno en países latinoamericanos con diferentes estrategias de apoyo por parte de Estados Unidos, como el Museo de Arte Moderno en Buenos Aires, que para la *Primera exposición internacional de arte moderno* contó con la presencia de obras de Jackson Pollock, Willem de Kooning y Franz Kline, enviadas por el MoMA (Giunta, 1996; Ramírez, [1996] 2008; Giunta y Flaherty, 2017; Dourron, 2017).

En lo que refiere, particularmente, a las colecciones de arte latinoamericano, estas continuaron en expansión en Estados Unidos. El MoMA siguió ampliando la suya, aunque con menor intensidad que en la década del 40, siendo exhibida únicamente en 1967 en la muestra titulada *Latin American Art 1931-1966, from the museum collection*. Asimismo, otras instituciones se interesaron por conformar un acervo orientado al arte de América Latina. El museo de arte de la Universidad de Texas en Austin –el que otrora fuera el Museo Huntington, y hoy se denomina Museo de Arte Blanton– inició su colección de arte latinoamericano en 1959 a raíz de las donaciones de la coleccionista Barbara Duncan, que actualmente reúne más de 2.000 piezas y es una de las más grandes y exhaustivas del país.¹¹¹ A fines de la década del 60, a raíz de una exhibición organizada por Thomas Messer en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York –*The emergent decade: Latin American Painters and Painting in th 1960's*– el museo adquirió muchas de las obras de la muestra, iniciando así su colección de arte latinoamericano (Ramírez, [1996] 2008; Pérez Barreiro, 2005; Giunta y Flaherty, 2017; Blanton Museum of Art).

En buena medida, las interacciones entre Estados Unidos y los países de Latinoamérica y, a su vez, las relaciones entre países de América Latina conformaron un circuito continental cuyo desarrollo se observa aun en la actualidad. Tal como afirma Giunta (2008), el “internacionalismo” fue un proyecto para muchos de los Estados naciones del continente americano y, en la esfera del arte tuvo distintas fases de desarrollo entre mediados de los años 50 y durante los años 60. Por un lado, los países latinoamericanos se esforzaron por ser vistos por el exterior y “estar a la altura” del arte de

¹¹¹ En efecto, el Museo de Arte Blanton fue el primero en Estados Unidos en crear el puesto de curador de arte latinoamericano en 1988, posición que fue ocupada por primera vez por Mari Carmen Ramírez.

Norteamérica y Europa –en línea con su propia agenda desarrollista y progresista–, por el otro, Estados Unidos estratégicamente promovió la incorporación de todos los países al sur del continente al “hemisferio occidental”, al menos discursivamente, impartiendo y compartiendo su hegemonía artística y consolidando el *constructo* de “arte latinoamericano”, que si bien aglutinante y homogeneizante, también reforzaba una pretendida inclusión y unión en la gran América (Giunta, 1996; 2008).¹¹²

Durante la década del 70, las políticas de intercambio y conexión entre Estados Unidos y los países de Latinoamérica se vieron interrumpidas por la serie de gobiernos dictatoriales que afectaron la región y el aislamiento impuesto que supusieron. Sin embargo, resulta significativo que a fines de la década y comenzando los años 80, las principales casas de subastas de renombre internacional optaron por realizar remates diferenciados para el arte latinoamericano. En efecto, en 1979 Sotheby’s realizó la primera subasta independiente de arte latinoamericano a beneficio para el Centro de Relaciones Interamericanas (ahora, America’s Society),¹¹³ que fue traccionada y organizada principalmente por una catalogadora de la empresa –Mary Anne Martin– que vio cierto potencial en dicho mercado. Según afirma la propia Martin (1999) con anterioridad a dicha venta no existía el mercado de arte latinoamericano, en tanto, si bien se realizaban transacciones de obras de artistas de Latinoamérica, no eran promocionadas como una categoría conjunta. La primera subasta totalizó ventas por un millón de dólares, lo cual significó una suma significativa, ya que la casa de remates continuó con las ventas de arte latinoamericano y, dos años más tarde (en 1981), Christie’s la siguió, realizando su primera subasta de “pinturas latinoamericanas de los siglos XIX y XX” (Reif, 1981, mayo 1; Newhall, 1996, mayo 20; Pérez Barreiro, 2005). En ambos casos, las ventas especializadas en arte latinoamericano se ciñeron únicamente a las sedes de Nueva York de las empresas mencionadas, si bien poseen

¹¹² Para un exhaustivo análisis de las estrategias de internacionalización de los países latinoamericanos, particularmente de Argentina, véase Giunta (2008).

¹¹³ El Centro de Relaciones Interamericanas fue ideado por un grupo de empresarios estadounidenses –liderado por David Rockefeller– que tenían intereses económicos en distintos países del mundo. El objetivo fue crear un organismo dedicado a las relaciones públicas, el debate y el intercambio cultural entre las naciones del continente americano. El centro fue fundado en 1965, ocupando un edificio en Park Avenue, y fue pensado como una institución que pudiera funcionar como lazo, principalmente entre Estados Unidos y Latinoamérica. En pos de este objetivo se establecieron programas de literatura, música, artes performáticas, artes visuales y uno especialmente dedicado a las relaciones públicas e intercambio de ideas. En 1985 el Centro pasó a llamarse Americas Society, manteniendo sus mismas líneas de interés. En la actualidad, el programa de artes visuales de Americas Society realiza importantes exhibiciones y publica catálogos, en muchos casos, de artistas latinoamericanos (Americas Society s.f.a., s.f.b., Poser, 1974).

salas de subastas en varios países de Europa (Londres, París, Milán, Ginebra y Zürich) y, más recientemente, también en Asia y África del Norte (Hong Kong y Dubai, entre las principales), y oficinas en una variedad de países en todos los continentes. Hasta el año 2018, Sotheby's y Christie's mantenían un calendario de subastas, con dos remates de arte latinoamericano al año, en los meses de mayo y noviembre.

Tal como comenta Martin (1999), si bien en un comienzo eran pocos los coleccionistas interesados en el arte latinoamericano, especialmente en Estados Unidos, después de más de seis años de subastas bajo dicha categoría y ante la aparición de algunas exhibiciones en museos que pusieron el foco en el arte de Latinoamérica,¹¹⁴ comenzaron a aparecer cada vez más coleccionistas con intenciones de comprar en el segmento. La pervivencia del rótulo “arte latinoamericano” y su desarrollo como un campo reconocible con el suficiente atractivo y visibilidad como para instrumentalizar la etiqueta con el objetivo de desarrollar un mercado, dio sus frutos al verificarse la sostenibilidad de esta división y la demanda creciente en el mercado secundario de obras de artistas latinoamericanos en Estados Unidos. Esto resulta significativo, en tanto supone que el rótulo de “arte latinoamericano”, como desprendimiento de otras clasificaciones más amplias en las que podían encontrarse englobadas obras de artistas de América Latina, que no ponen el foco en la procedencia de los artistas o en un recorte geográfico particular –a saber, “arte moderno”, “arte del siglo XX” o, incluso “arte contemporáneo”– permitió en dicho momento fundacional, una mayor promoción y también, quizás, vender más y/o a mayores precios. Ya en 1996, desde la perspectiva de una periodista de la *New York Magazine* ningún ritual se encontraba más íntimamente identificado con el mercado de arte latinoamericano que “las subastas de arte latinoamericano semianuales de Sotheby's y Christie's, que se llevaban a cabo en Nueva York cada noviembre y mayo” (Newhall, 1996, mayo 20, traducción propia).

Por esa misma época, como signo de madurez del objeto epistémico que se fue conformando alrededor del arte de América Latina, además de permearse hacia las altas esferas del mercado secundario, el “arte latinoamericano” también comenzó a hacerse su lugar en las casas de estudio de Estados Unidos y en la academia en general. En este sentido, la Universidad de Texas (UT), en conjunto con el Museo Blanton,

¹¹⁴ Martin (1999) menciona *Art of the Fantastic*, en el Museo de Arte de Indianápolis, en 1987; *Art in Latin America*, en la Galería Hayward de Londres, en 1989; *Hispanic Art in the United States*, en el Museo de Bellas Artes de Houston, en 1987 y *The Latin American Spirit*, en el Museo de Arte del Bronx, en 1988.

constituyen un caso de gran particularidad, en tanto, lograron convertir al complejo de Austin en un centro de relevancia en lo que refiere al arte latinoamericano. Entre 1973 y 1976, el crítico argentino Damián Bayón ofició como profesor visitante de arte latinoamericano en la UT. En 1983, dicha universidad inauguró la primera cátedra de arte latinoamericano a cargo de Jacqueline Barnitz, una pionera en el estudio y la investigación de primera mano del arte de América Latina, a través de numerosos viajes y vínculos con los propios artistas de la región. Su libro, *Twentieth-Century Art of Latin America*, publicado en 2001, es un texto de referencia sobre el tema en las universidades de Estados Unidos. Por su parte, Mari Carmen Ramírez que, como ya fue mencionado, fue la primera curadora a cargo del Departamento de Arte Latinoamericano del museo, siempre trabajó en alianza con Barnitz. Esta alianza funcionó como un semillero de investigadores y curadores en el área, como es el caso de Beverly Adams y Florencia Bazzano, quienes estudiaron junto a Barnitz en la UT y luego ejercieron como curadoras de arte latinoamericano en el Museo Blanton. En 2019, Beverly Adams incluso fue apuntada como curadora de arte latinoamericano en el MoMA (Giunta y Flaherty, 2017; Sokolove, 2019, marzo 1; Anónimo, 2019, abril 19).

La tercera etapa –que se ubica entre fines de los 80 y a lo largo de la década del 90– es particularmente significativa para nuestro análisis, ya que, es la época en la que Costantini comienza a operar como coleccionista y a reunir la colección de arte latinoamericano. La noción de arte latinoamericano, que desde sus orígenes encierra tensiones ligadas a los sentidos y usos que supone su determinación, en esta fase incorpora nuevas disputas al insertarse en un contexto en el que convive la etapa de mayor desarrollo de la llamada globalización y el predominio del discurso de un “arte global”, con el interés por la diversidad cultural y las proclamas identitarias basadas en lugares de proveniencia y linajes culturales, que se enmarcan en el enfoque del multiculturalismo (Pérez Barreiro, 2005; Cerviño, 2009). De esta manera, se combina la inclusión de artistas latinoamericanos a una demanda de “arte contemporáneo” sin distinción por origen o nacionalidad en instancias del circuito global del arte, como museos, colecciones, galerías, bienales y ferias (Pérez Barreiro, 2005), con la imposibilidad de los mismos productores en América Latina (artistas, curadores, entre otros) de desembarazarse de “la lógica de la diferenciación que anima la dinámica del mercado transnacional y su demanda de símbolos fácilmente identificables” (Cerviño, 2009, p. 8).

Asimismo, en esta etapa pierde peso la hipótesis de la promoción del arte latinoamericano con fines políticos estratégicos por parte de Estados Unidos y, en cambio, se vuelve relevante la disputa de la comunidad de artistas latinos desde adentro de Estados Unidos por su reconocimiento y un mayor acceso a las instituciones y al mercado del arte (Ramírez, [1996] 2008).¹¹⁵ Al mismo tiempo, desde fuera, las elites de países latinoamericanos dedicadas al coleccionismo o al patronazgo cultural –en alianza con artistas y curadores locales, algunos emigrados a Estados Unidos y Europa– abogan por una mayor difusión y visibilidad del arte de América Latina en los centros artísticos hegemónicos. El desarrollo de este espacio ampliado en el que se produce una circulación fluida de artistas, curadores y nuevos coleccionistas, exhibiciones panorámicas itinerantes y libros de arte que viajan a lo largo del continente americano, no puede escindirse del restablecimiento de la democracia en la mayoría de los países de América Latina a fines de los 80, la elección de gobiernos neoliberales y su conjunto de políticas “pro-mercado” –privatización, desregulación y liberalización–, y el ascenso de nuevos actores económicos ligados a los sectores de mayor desarrollo de la década: servicios financieros, telecomunicaciones, servicios y productos de consumo masivo.

Mari Carmen Ramírez ([1996] 2008) caracteriza el nuevo ámbito flexible de producción y distribución de arte en función de tres aspectos. En primer lugar, resalta la erosión del Estado-nación como el espacio de relevancia para la producción y difusión del arte. Esto a propósito de fronteras nacionales más difusas para la circulación de obras, artistas, curadores y capitales, pero también del vacío que provoca en muchos países la falta de financiamiento y promoción estatal en el ámbito de la cultura a partir de la preeminencia de gobiernos neoliberales. En segundo término y en estrecha relación con el primer aspecto, considera que este nuevo espacio se encuentra predominantemente controlado por los intereses promocionales y financieros de los sectores privados neoliberales, cuyo rol ascendente en el patronazgo del arte, reemplazó en buena medida al subsidio, financiamiento y apoyo que otrora fuera función del Estado. En este sentido, entiende que, si bien en el pasado “las artes plásticas fungieron como estandartes de prestigio de los Estados-nacionales”, en la década del 90, en cambio, “encarnan un tipo de herramienta de marketing de las élites económicas neoliberales de Latinoamérica” (Ramírez, [1996] 2008, p. 18). Por último, la autora

¹¹⁵ Ramírez ([1996] 2008) distingue entre las demandas de la comunidad latina establecida en Estados Unidos en pos de un trato igualitario en lo que refiere el acceso al mercado y las instituciones de arte, de las condiciones de distribución y visibilidad del arte latinoamericano dentro de Estados Unidos.

menciona el rol fundamental que tuvieron las mismas élites latinoamericanas – persiguiendo sus propios intereses financieros y de autopromoción– en el “boom” de exhibiciones y en el despegue del mercado de arte latinoamericano durante la época en cuestión. En este sentido, destaca el rol de estos grupos en: el financiamiento de exposiciones de arte latinoamericano monumentales exhibidas en Estados Unidos y Europa, a cargo de o, al menos, con participación de curadores de América Latina y; la mayor demanda de obras de artistas latinoamericanos en casas de subastas.

Siguiendo el orden cronológico, encontramos en las dos primeras décadas del nuevo milenio una intensificación de las perspectivas críticas acerca del arte latinoamericano, las cuales comenzaron a aparecer durante la década del 90 y permitieron reflejar con mayor verosimilitud la pluralidad de geografías, identidades, lenguajes y movimientos que se encontraban unificados en la etiqueta en cuestión. A ello contribuyeron el desarrollo de la curaduría, la investigación y el entrecruzamiento de ambas dirigidas al arte latinoamericano. A fines de los 80 y comienzos de los 90, al mismo tiempo que se producían exhibiciones que reforzaban una imagen del arte latinoamericano, por ejemplo, ligado al exotismo y la magia, como el caso de la muestra *Art of the Fantastic* de 1987 realizada en el Museo de Arte de Indianápolis, comenzaban a destacarse, entre otras, las exhibiciones comisariadas por Mari Carmen Ramírez. En su rol como Curadora de Arte Latinoamericano en el Museo Blanton, puesto que asumió en 1988 y, más tarde, cuando se incorporó en 2001 como Curadora Wortham de Arte Latinoamericano al MFAH en Texas, ideó y llevó a cabo muchas exhibiciones, entre las que sobresalen las muestras dedicadas a repensar la obra y el legado de Joaquín Torres García (una primera en 1992 en el Museo Blanton, y una segunda entre 2009 y 2010 en el MFAH), Gego (entre 2005 y 2007), Hélio Oiticica (entre 2006 y 2007) y Carlos Cruz Diez (en 2011), entre otros (Giunta y Flaherty, 2017). También se destaca la exposición *Inverted Utopias: Avant Garde Art in Latin America* (2004) co-curada junta a Héctor Olea para el MFAH,¹¹⁶ en la que buscaron dar mayor visibilidad a la abstracción que a la figuración subvirtiendo “las expectativas de los públicos, sugiriendo un paisaje más heterogéneo dentro de la región y problematizando la narrativa del arte moderno (...) que ubicaba a América Latina en el lugar de una periferia” (Giunta y Flaherty, 2017, p. 97).

¹¹⁶ Una versión anterior a dicha muestra fue presentada bajo el título de *Heterotopías, medio siglo sin lugar, 1918-1968*, en el Reina Sofía de Madrid en el año 2000.

Se fueron sumando a lo largo de los primeros años del milenio, las exposiciones de arte latinoamericano basadas en investigación de varios museos como el Museo Reina Sofía, los ya mencionados Museo Blanton y MFAH, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en Ciudad de México y el propio MALBA. Al mismo tiempo, la incorporación de curadores especializados en arte latinoamericano en muchas de estas instituciones –por ejemplo, la Galería Tate creó en 2002 el cargo de Curador Asociado de Arte Latinoamericano, y nombró en dicha oportunidad al mexicano Cuauhtémoc Medina (Tate, 2002, octubre 29)– y la formación, o bien, profundización de colecciones de arte de América Latina en museos de Estados Unidos y Europa –entre otros, en el Museo Reina Sofía y la Galería Tate– también fueron elementos que contribuyeron a abrir este campo de estudio.

En lo que refiere a los ámbitos que componen el mercado de arte, se puede considerar como un indicio del movimiento del segmento “latinoamericano”, la incorporación de artistas latinoamericanos en las nóminas del mercado de arte global primario. A partir de los años 80 y con mayor intensidad durante los 90, las galerías que hasta el momento se especializaban en arte contemporáneo de Europa y Estados Unidos, con representación en los principales centros artísticos del mundo –Nueva York, Londres, París, Milán– comenzaron a ofrecer también la obra contemporánea de ciertos artistas de Latinoamérica (Newhall, 1996, mayo 20).

El mercado secundario, en cambio, fue demorando este tipo de revisiones. Tal como señala Pérez Barreiro (2007), durante el boom del mercado de arte latinoamericano que tuvo lugar en los 90, las casas de subastas, que fueron las protagonistas del suceso, mantuvieron la representación de la categoría de “arte latinoamericano” supeditada a los “maestros mexicanos” y al “realismo mágico”, mientras que en los círculos académicos y curatoriales, al igual que en las galerías e, incluso, en muchos museos de arte contemporáneo, dicha categoría estaba siendo fuertemente cuestionada. El autor sostiene que aún en los 90, el mercado secundario seguía “reforzando el canon de la diferencia, el exotismo y el realismo social que el MoMA había, en buena medida, establecido hacía 50 años” (Pérez Barreiro, 2007, p. 142, traducción propia).

Con respecto a los cambios que fue marcando el mercado primario respecto al arte latinoamericano, se puede mencionar que, recién en 2017, Sotheby’s comenzó el proceso de integrar las ventas de arte latinoamericano contemporáneo y moderno en

los remates de Arte Contemporáneo y Arte Impresionista y Moderno, respectivamente. Al anunciar en noviembre de 2017 la incorporación de arte contemporáneo latinoamericano a la venta de “Arte Contemporáneo” a secas, que cuenta con una mayoritaria incidencia de artistas europeos y norteamericanos, Sotheby’s destacó la temprana inclusión de una venta especializada en arte latinoamericano en 1979, siendo la empresa pionera en la demarcación del “arte latinoamericano” como un mercado en sí mismo y el rol de dichas subastas en el establecimiento de los segmentos de mercado correspondientes a los movimientos de vanguardia como la abstracción geométrica, el arte cinético, el arte conceptual y al arte concreto y neo-concreto. Fundamentaban la nueva unificación en una única venta en la necesidad de aumentar la base de coleccionistas del segmento de arte contemporáneo y concentrar el atractivo de un área de colección, dinámica y de rápido crecimiento (Sotheby’s, 2017). Asimismo, el director del Departamento de Arte Latinoamericano, Axel Stein, comentó:

Cuando Sotheby’s inauguró las subastas de arte latinoamericano a finales de los 70, las obras que se ofrecían eran principalmente figurativas y mexicanas. Con la aparición y el reconocimiento de artistas contemporáneos en México, Brasil, Venezuela, Cuba, Colombia y Argentina, entre otros, se ha desarrollado un nuevo interés en el mercado, paralelamente a los numerosos estudios realizados por museos y galerías de categoría mundial en Estados Unidos y Europa (Sotheby’s, 2017, traducción propia).

En 2018, la empresa integró la venta de Arte Moderno Latinoamericano a la subasta de Arte Impresionista y Moderno que se realizó en mayo en Nueva York (Sotheby’s, 2018). La casa de subastas indicó que la iniciativa daba cuenta de la madurez del segmento de “arte latinoamericano” y el crecimiento generalizado durante los últimos años de los precios a los que se venden las obras de artistas de América Latina.

2.2.1.2. Una comparación con la Colección Cisneros

Considerando cómo se ha articulado el interés por el arte latinoamericano a partir de la década del 90, y el devenir de ese ciclo en las primeras décadas del 2000, no sería caprichoso vincular a Eduardo Costantini con aquellas elites latinoamericanas dedicadas al coleccionismo o al patronazgo de arte con intereses promocionales y financieros en los países de Latinoamérica y, sobre todo, en Estados Unidos. Esta asociación se debe al lazo que observamos entre sus negocios financieros e inmobiliarios, la reputación y confiabilidad de sus empresas y su propia imagen como empresario, con su

coleccionismo de alto perfil en casas de subastas de Nueva York y la ambición de formar una colección de arte latinoamericano del siglo XX con una proyección pública.

Retomando entonces la pregunta acerca de los motivos que llevaron a Costantini a decidir formar una colección de arte latinoamericano, podríamos pensar que una posible intencionalidad se encuentra fundamentada en la necesidad de insertar(se) (a la colección y a él como coleccionista) en aquel segmento del circuito de arte global para el que el “arte latinoamericano” posee un sentido y despierta un interés, entablando un diálogo con un conjunto de actores que ya cuenta con un recorrido en lo que refiere al conocimiento y conceptualización del arte de América Latina. Podríamos ubicar a este segmento principalmente en los museos, galerías, casas de subastas, curadores, críticos, teóricos y artistas de Estados Unidos (en menor medida, también europeos) y ciertos países de Latinoamérica, así como también, en las elites latinoamericanas involucradas en el circuito de arte –coleccionistas o privados dedicados al patronazgo de proyectos artísticos–, y ciertos coleccionistas de Estados Unidos interesados en el arte de América Latina.

Ahora bien, tal como resalta Mari Carmen Ramírez ([1996] 2008), las elites autopromocionales que se han destacado en el coleccionismo y patronazgo del arte latinoamericano durante los 90 –particularmente a través de la financiación de grandes exhibiciones de arte de América Latina– en Estados Unidos y en algunos países europeos, han sido principalmente las mexicanas, colombianas, venezolanas y cubano-estadounidenses que, tal como indica, coincide con los países/grupos de mayor concentración de capital económico en Latinoamérica y, al mismo tiempo, con los orígenes de los artistas más solicitados en las subastas de Christie’s y Sotheby’s en el período. En este sentido, el “arte latinoamericano” opera como una marca ya consolidada en el circuito del arte –instituciones artísticas y mercado– instrumentalizada por las elites latinoamericanas que poseen interés en promocionar el arte de América Latina, en general, pero a su vez, responde a los objetivos particularistas de promocionar el arte de su propia nación de origen.¹¹⁷

¹¹⁷ Un caso muy llamativo y excepcional es el de la Colección Daros Latinoamérica. En la década del 90, el empresario Stephan Schmidheiny, descendiente de una de las principales familias industriales de Suiza, fundó Daros, una entidad cuyo objetivo era administrar la colección de arte heredada de su hermano y ampliar el acervo. También durante los 90 comenzó a invertir en empresas en Latinoamérica, como Masisa, una empresa forestal, y Amanco, una empresa dedicada a la producción de tuberías, al mismo tiempo que fundó varias organizaciones no gubernamentales vinculadas al desarrollo sustentable en

En este contexto, el caso de Costantini es, sin dudas, particular. Su estrategia invierte la lógica que observa Ramírez en los coleccionistas y patrones de otros países latinoamericanos, al trasladar el “arte latinoamericano” a Buenos Aires, un centro artístico de gran relevancia en América Latina, pero menos habituado a formar parte de dicha categorización y de las disputas por su conceptualización. Al adquirir obras de artistas de América Latina reconocidos en un centro artístico hegemónico habituado a la noción de “arte latinoamericano” –como es el caso de Nueva York– para conformar una colección panorámica de arte de Latinoamérica con un núcleo relevante de arte argentino, y establecerla en Buenos Aires e, incluso, más adelante fundar un museo dedicado al arte latinoamericano en la capital de Argentina, se observa, tal como declara el propio Costantini, el interés por incorporar a Buenos Aires a ese circuito global y agregar al arte argentino al diálogo sobre el arte latinoamericano, con la ambición de proyectarlo hacia otros países de América Latina, Estados Unidos y, potencialmente, a Europa.

En este punto, merece la pena realizar una breve comparación con otra de las principales colecciones de arte latinoamericano, también conformada por agentes privados de las elites latinoamericanas, cuya formalización se dio en la década del 90. Se trata del conjunto desarrollado por la venezolana Patricia Phelps de Cisneros, en sociedad con su marido, Gustavo A. Cisneros. Podemos encontrar contrastes con la

distintos lugares del mundo, entre ellos, América Latina. En el año 2000, quien aun era su esposa, Ruth Schmidheiny, inauguró la franquicia de Daros Latinoamérica, una colección privada de arte contemporáneo latinoamericano. Con el curador alemán Hans-Michael Herzog al frente del proyecto, la colección con sede en Zürich, abrió sus puertas al público en 2002. En el año 2006 adquirieron un inmenso orfanato en desuso en el barrio de Botafogo en Río de Janeiro donde proyectaron la apertura de un nuevo lugar de exposición, esta vez en América Latina, que se llamaría Casa Daros. Habiendo cerrado el espacio de exhibición de Zürich en 2011 y luego de casi siete años de remodelaciones del edificio comprado en Brasil, finalmente el nuevo proyecto inauguró en 2013. De manera abrupta y con mucha discreción, en 2015 la trayectoria de este espacio también llegó a su fin. En la actualidad, las más de 1.200 obras que componen el acervo se encuentran guardadas en depósitos. La colección cuenta con piezas de una variedad de artistas de América Latina, como: Carmelo Arden Quin, Tania Bruguera, un conjunto muy importante de Luis Caminitzer, Carlos Cruz Diez, Antonio Díaz, Paz Errázuriz, un conjunto muy importante de Julio Le Parc, Ana Mendieta, Vic Muñoz, Santiago Sierra, Jesús Rafael Soto, Gego, Ligya Clark, Joaquín Torres García, León Ferrari, Víctor Grippo, Enio Iommi, Alfredo Jaar, Guillermo Kuitca, Gyula Kosice, Nelson Leirner, Jorge Macchi, Cildo Meirelles, Teresa Margolles, Marta Minujín, Oscar Muñoz, Ernesto Neto, Hélio Oiticica, Doris Salcedo, Mira Schendel, Jesús Rafael Soto, entre otros. Se especula que la desaparición de la Colección Daros Latinoamérica puede estar vinculada con los problemas judiciales que ha enfrentado desde 2009 Stephan Schmidheiny en Italia, a raíz de las denuncias efectuadas por ex-empleados de las plantas de asbesto de la firma Eternit, perteneciente al grupo económico familiar que él manejaba, y que ocasionaron el desarrollo de cáncer y muertes prematuras en los denunciantes. Según una página dedicada a la polémica historia del empresario (titulada “The Schmidheiny Story: the sustainable truth”), Schmidheiny ha discontinuado la producción de asbesto desde que se conoce su perjuicio para la salud, se ha volcado al emprendimiento de proyectos sustentables y a la filantropía e, incluso, desde el año 2000 se ha retirado de toda actividad empresarial, incluso donando sus empresas en América Latina a un fideicomiso.

Colección Costantini respecto a las decisiones que hicieron al armado de la colección de arte latinoamericano del siglo XX, así como también a las principales estrategias adoptadas para dar visibilidad al proyecto.¹¹⁸

El matrimonio Cisneros comenzó a coleccionar en la década del 70, centrando su colección alrededor de cuatro núcleos: artefactos de los pueblos indígenas de la región amazónica de Venezuela; arte colonial de América Latina; arte contemporáneo producido en el subcontinente y; quizás, el conjunto más reconocido de su colección: arte abstracto geométrico modernista del siglo XX (Colección Cisneros, s.f.). Respecto al conjunto de arte moderno, de acuerdo con el relato de la propia Phelps de Cisneros, el criterio de la colección fue surgiendo con el transcurso del tiempo. Durante los años 70, comenzaron incorporando piezas de los artistas de su entorno en Caracas –Soto, Cruz-Diez, Gego (Gertrude Goldschmidt)– en una época en la que los artistas en Venezuela se encontraban muy atraídos por los movimientos constructivos. Cuando buscaron ampliar su colección, optaron por seguir la línea de la abstracción geométrica, pero no eligieron enfocarse en artistas europeos o norteamericanos dentro de esta misma corriente, sino que fueron expandiéndose hacia otros países de Latinoamérica (Lowry, 2019). En los inicios tenían un presupuesto muy estricto y las obras que adquirían eran muy accesibles ya que “prácticamente nadie más estaba buscando” ese tipo de obras (Lowry, 2019, p.11). Dichas compras no fueron promocionadas ni tuvieron un alto perfil. Si bien en la década del 90, con la creación de la Fundación Cisneros, se formalizó la Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC), a la que se fueron incorporando especialistas en arte latinoamericano que también asesoraban en las adquisiciones –como Luis Pérez Oramas, Paulo Herkenhoff y quien dirige la colección aún en la actualidad, Gabriel Pérez Barreiro– tampoco las compras institucionales estuvieron particularmente publicitadas.

Considerando el momento en el que iniciaron las adquisiciones, por el tipo de arte que optaron por coleccionar y, en algunos casos, por tratarse de artistas que siguieron produciendo incluso durante las primeras décadas del nuevo milenio, no se trataron de

¹¹⁸ Introducimos el caso de la Colección Cisneros en función de analizar comparativamente ciertos aspectos de la Colección Costantini y su estrategia para adquirir nuevas obras, hacer notar su llegada al mundo del coleccionismo, difundir su conjunto. Nuestro objetivo no es realizar un análisis exhaustivo de la Colección Patricia Phelps de Cisneros y las decisiones que fueron moldeando la colección, las instancias de exhibición y la incorporación de partes de su acervo a distintas instituciones. Excede el objetivo de esta tesis, por ejemplo, considerar por qué el matrimonio Cisneros ha decidido donar una parte importante de sus colecciones, en vez de desarrollar un museo propio o un espacio de exhibición abierto al público en Venezuela u otro país.

compras de alto valor económico. Incluso si se consideran los precios récord que alcanzaron las obras de los artistas paradigmáticos de la colección Cisneros durante la última década en subastas internacionales, estos se encuentran muy por debajo de los máximos que han alcanzado otro tipo de artistas más asociados con el *tropo* latinoamericano. A modo de ejemplo, los precios más altos que ha alcanzado una obra de Carlos Cruz Diez en una subasta en Sotheby's ha sido US\$ 879.000 en la venta de arte contemporáneo en noviembre de 2018, y en una subasta en Christie's, US\$ 722.500, en la venta de arte latinoamericano de mayo de 2012, de acuerdo a los archivos de dichas casas de remate.¹¹⁹ El precio más alto pagado por una obra de Jesús Rafael Soto en una subasta es de US\$ 1.082.500, en la venta de arte latinoamericano de Sotheby's en noviembre de 2012.¹²⁰ Por su parte, los precios máximos a los que se han vendido obras de Frida Kahlo o de Diego Rivera en subasta, quienes han devenido los artistas más caros del mercado de arte latinoamericano, se encuentran en el orden de los US\$ 8 millones, en el caso de Kahlo, y de casi US\$ 10 millones, en el caso de Rivera.¹²¹

Si bien ahondaremos en cada uno de estos aspectos a lo largo del capítulo, en términos generales, podemos identificar los principales puntos en los que la estrategia de Costantini difiere de la adoptada por los Cisneros. La colección de arte latinoamericano de Costantini da sus primeros pasos y se consolida muy rápidamente a lo largo de la década del 90. Las compras que realiza el empresario se vinculan con una visión panorámica en el que se incluyen distintos países y movimientos artísticos del siglo XX, que si bien incorporan abstracciones geométricas, las obras más sobresalientes son principalmente figurativas, de artistas reconocidos y particularmente

¹¹⁹ La obra vendida en Sotheby's por US\$ 879.000 se titula *Psychromie Panam* (2015), y fue parte de la venta *Contemporary Art Day Auction* que se llevó cabo el 15 de noviembre de 2018 en Nueva York. La obra vendida en Christie's por US\$ 722.500 se titula *Psychromie 164* (1965), y fue ofrecida en la *Latin American Sale* realizada en Nueva York entre el 22 y el 23 de mayo de 2012 (Sotheby's y Christie's). Cabe aclarar que, los precios de las obras vendidas en las subastas de Sotheby's y Christies a los que se hace referencia en la presente tesis, salvo excepciones indicadas, han sido obtenidos de las publicaciones online de las propias casas de subasta.

¹²⁰ La obra vendida en Sotheby's por US\$ 1.082.500 se titula *La scie a metaux (The Hacksaw)* (1960), y fue parte de la venta *Latin American Art* que se lleva a cabo entre el 19 y el 20 de noviembre de 2012 en Nueva York (Sotheby's).

¹²¹ La obra de Frida Kahlo, *Dos desnudos en el bosque (La tierra misma)* (1939), se vendió a US\$ 8.005.000 en la venta *Impressionist & Modern Art Evening Sale* de mayo de 2016 en Nueva York. La obra de Diego Rivera, *Los Rivaes* (1931), se vendió por US\$ 9.762.500 en la venta *The Collection of Peggy and David Rockefeller: Art of the Americas, Evening Sale*, llevada a cabo el 9 de mayo de 2018 en Nueva York (Christie's). Fuera de subasta, en 2016 Costantini adquirió por una cifra que se encuentra entre los 15 y los 16 millones de dólares, la obra *Baile en Tehuantepec* de Diego Rivera, lo cual la convirtió en la obra de arte latinoamericano más cara.

asociados al *constructo* latinoamericano, entre ellos, Diego Rivera, Frida Kahlo, Wilfredo Lam, Fernando Botero, Antonio Berni. Aunque sus adquisiciones son oportunas, pues a lo largo de las últimas dos décadas las obras de estos artistas han ido aumentando sus precios en las subastas internacionales, ya en los 90 se trataba, en muchos casos, de artistas cuyo trabajo exhibían un valor económico significativo en el mercado.

A su vez, si bien Costantini ha comprado muchas obras del acervo fundacional del MALBA en galerías, a coleccionistas, a los propios artistas, o a sus familiares y descendientes, las adquisiciones más rimbombantes son las que ha hecho en las subastas de Sotheby's y Christie's en Nueva York. Tal como analizaremos más adelante, Costantini ha optado por tener un alto perfil en muchos de los remates, pagando precios récord por la obra de determinados artistas, adquiriendo la obra de la tapa del catálogo de venta y publicitando sus adquisiciones, al menos, en la prensa argentina. Las casas de subastas y Nueva York funcionaron como el escenario de alcance internacional en el cual exhibir estas compras y el valor económico de las obras que estaba incorporando a su conjunto.

Respecto a las estrategias de difusión y exhibición de las colecciones, encontramos en el recorrido de los Cisneros la intención de conformar un proyecto público y de largo plazo trascendiendo a la formación de la colección privada, que también comienza a delinearse en los 90. Es en dicha década cuando inaugura formalmente la CPPC, la principal iniciativa de la Fundación Cisneros, constituida con sede en Caracas y Nueva York, con el objetivo de “contribuir a la educación en América Latina y dar a conocer el patrimonio cultural latinoamericano y sus múltiples contribuciones a la cultura global” (Colección Cisneros, s.f.). Como parte de dicho programa, se financiaron investigaciones orientadas al arte latinoamericano y publicaciones sobre el trabajo de artistas de Latinoamérica y, principalmente, se puso a circular el conjunto, exhibiendo la colección en más de 60 oportunidades desde 1999, por medio de préstamos a distintas instituciones y, a partir de 1997, realizando donaciones de obras de manera informal a diferentes museos y universidades de Estados Unidos, Europa y Venezuela.

Tal como afirman desde la página web oficial de la CPPC, el plan de donaciones se estructuró con el fin de “integrar el arte de América Latina al canon de la historia del arte global” (Colección Cisneros, s.f.). En este sentido, resultan relevantes las instituciones beneficiarias seleccionadas en cada caso. Una de las principales es el

MoMA de Nueva York, museo en el que Patricia Phelps de Cisneros participa desde 1981 como miembro de distintos comités, comisiones y concejos, al que ha contribuido con la donación de fondos para la adquisición de nuevas obras de arte latinoamericano en varias ocasiones e, incluso, con las donaciones eventuales de 40 obras a lo largo de dieciseis años. En 2016, el MoMA fue receptor de la donación de 102 obras de abstracción geométrica de mediados y fines del siglo XX, de 37 artistas de Argentina, Brasil, Uruguay y Venezuela. El anuncio de la donación fue acompañado por la fundación del Instituto de Investigación Patricia Phelps de Cisneros para el Estudio del Arte de América Latina, ubicado en las instalaciones del MoMA, dedicado a la investigación curatorial, viajes y residencias de investigación y la realización de publicaciones vinculadas al arte latinoamericano (Anónimo, 2016, octubre 17; Reviriego, 2018, junio 27). En 2018, la curadora argentina Inés Katzenstein fue nombrada directora de dicho Instituto y Curadora de Arte Latinoamericano del museo, y estuvo a cargo de la primera muestra del conjunto donado por Cisneros al MoMA, titulada *Sur Moderno*, que fue parte del programa de exhibiciones temporarias con las que el museo neoyorquino reabrió sus puertas en octubre de 2019, luego de permanecer cuatro meses cerrado a causa de una importante renovación edilicia y conceptual (Anónimo, 2018, febrero 8; Cerviño, s.f.; Lowry, 2019).

En 2018, la CPPC donó más de 200 obras de la colección de arte contemporáneo latinoamericano –de 91 artistas de 22 países distintos– a 6 instituciones, a saber, el MoMA, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), el Museo de Arte de Lima (MALI), el Museo de Arte de Bronx en Nueva York y el Museo Blanton de la Universidad de Texas. En esta oportunidad, el MoMA, nuevamente, fue el principal beneficiario, incorporando 90 piezas (casi la mitad de la donación total) de artistas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Guatemala, México, Perú, Uruguay y Venezuela (Anónimo, 2018, enero 10).¹²²

¹²² La CPPC realizó otras donaciones además de las mencionadas. En 2017 donó 119 obras de su conjunto de arte colonial a cinco instituciones: el Museo Blanton de Arte, Museo de Arte de Denver en Colorado, el Museo y Biblioteca de la Sociedad Hispana en Nueva York, el Museo de Bellas Artes de Boston y el Museo de Arte de Lima. En 2018 fueron donadas 49 fotografías de los siglos XX y XXI, en su mayoría de artistas latinoamericanos, al Museo de la Universidad de Navarra en España. En 2019 se anunció la donación de 45 obras del conjunto de arte contemporáneo latinoamericano al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Colección Cisneros, s.f.).

A propósito de la donación de arte contemporáneo, Agustina Battezzati (2020) analizó las declaraciones institucionales de la CPPC –entre ellas, el objetivo del programa de donaciones: incluir a América Latina al canon de la historia del arte global– y las declaraciones personales de Patricia Phelps de Cisneros –por ejemplo, acerca de su sueño de ver a los artistas de su colección (Jesús Soto, Carlos Cruz Diez, Alejandro Otero, Lygia Clark, Hélio Oiticica) junto a contemporáneos, como Piet Mondrian o Josef Albers (Achiaga, 2016, octubre 17)– para comprender la noción de globalidad de una de las principales coleccionistas de arte latinoamericano del mundo. En la línea de las manifestaciones consideradas, se encuentra también uno de los propósitos generales de la Fundación Cisneros ya mencionado: dar a conocer el patrimonio cultural de Latinoamérica y sus contribuciones a la cultura global. Battezzati (2020) encuentra que dichas expresiones encierran un entendimiento de la inserción al arte global que tiene que ver con igualar la producción artística de Latinoamérica con aquellas de los países que conforman el canon occidental, revalidando así, el arte de Europa y Estados Unidos y, en definitiva, confirmando a los centros artísticos hegemónicos (en cuyos museos pueden verse las obras de los artistas referentes) como los espacios geográficos y conceptuales donde debe estar el arte de América Latina para conseguir la ansiada promoción y visibilidad.

En este sentido, la relación que Patricia Phelps de Cisneros comenzó en 1981 con el MoMA y que llegó a su punto de mayor afianzamiento con las donaciones mencionadas, consolida una alianza para el estudio, exhibición y difusión del arte latinoamericano en el marco del museo, que debe ser leída como parte de la estrategia elegida para incorporar al arte latinoamericano al circuito global y en los términos en los que, desde la CPPC, se entiende el vínculo con dicho ámbito.¹²³ En efecto, el MoMA es el museo que, más que ningún otro, representa el canon del arte moderno occidental. La incorporación del acervo de abstracción geométrica latinoamericana y parte del acervo de arte contemporáneo de la Colección Cisneros a dicha institución y, a su vez, la exhibición del conjunto abstracto en diálogo con obras de la colección del MoMA en la exposición *Sur Moderno* –entre las que se encuentran *Boogie Woogie* (1942-43) de Mondrian– escenifican la pretendida inclusión del arte latinoamericano al relato

¹²³ Patricia Phelps de Cisneros inició su relación formal con el MoMA en 1981 al convertirse en miembro de la Junta Directiva del Consejo Internacional del museo. En 1992 pasó a formar parte de la Junta Directiva y, además, se incorporó al Comité de Pintura y Escultura y al de Arquitectura y Diseño. En 1993 comenzó a integrar el Comité de Conservación. En 2006 fundó el Fondo para Latinoamérica y Caribe, el cual preside hasta la actualidad. En 2011 se incorporó al Consejo de la Biblioteca.

hegemónico, en el mayor museo de arte moderno de uno de los principales centros artísticos del mundo. Adicionalmente, la inserción en el museo y todo lo que conlleva en términos de producción simbólica –la exhibición, el catálogo– potencia de manera directa el valor simbólico de las obras de la CPPC. De forma indirecta, y por la propia dinámica retroalimentativa que poseen las dos dimensiones del valor, dicha acción también favorece al valor económico de los artistas involucrados en la colección. Es Nueva York y, particularmente el MoMA, el escenario de esta validación cuyo alcance pretende ser ecuménico.

En el caso de Costantini, las casas de subastas de Nueva York se plantean como un espacio de importancia y funcionan como un foro de amplificación de alcance internacional para su establecimiento como coleccionista de arte latinoamericano, el desarrollo de su proyecto de colección y, especialmente, para la promoción del valor económico de las obras que va incorporando a su acervo. Costantini logra posicionar rápidamente su colección y generar expectativa por la notoriedad de los artistas que forman parte del conjunto, a partir de la ostentación del valor económico de sus adquisiciones en las sedes neoyorquinas de las casas de subastas. La radicación de la colección y, más tarde, del museo, en Buenos Aires permite involucrar a la Argentina a ese espacio global en el que el arte latinoamericano posee ya un significado, dando participación al entramado del arte local a través del museo, la colección, las exhibiciones, los catálogos, en la construcción del valor simbólico del conjunto.

La ciudad de Nueva York y ciertas instituciones allí emplazadas guardan un rol de importancia en las estrategias de Costantini y Cisneros en pos de integrar el arte latinoamericano al circuito global y, a la vez, legitimar sus respectivas colecciones en estos ámbitos transnacionales. En lo que respecta al arte latinoamericano, mientras el MoMA es la instancia de legitimación y el garante del valor simbólico que, desde el centro artístico –Nueva York– irradia su poder al mundo, las casas de subastas Sotheby’s y Christie’s y su dos ventas anuales de arte latinoamericano, representan una plataforma de alcance global para el arte de América Latina del siglo XX, en el que se convalida el valor económico de los artistas que por allí transitan.

En el caso de Cisneros “el arte producido en América Latina no adquiere valor o relevancia en sus propias geografías sino en tanto ingresa en el territorio donde se forjan los relatos hegemónicos” (Battezzati, 2020). Nueva York y el MoMA en

particular, son un ámbito de permanencia, el destino final del acervo, donde a través del museo sigue desarrollándose un círculo de valoración reposicionando simbólica y también, económicamente, las obras y los artistas de la CPPC. En el caso de Costantini, Nueva York es el escenario de una relación evanescente, el momento mercantil, mientras que Buenos Aires es el lugar de permanencia de la colección. Podríamos aventurar que Costantini buscó trasladar ese valor económico que, como chispazos, aparecieron en las subastas de Nueva York, hacia la Ciudad de Buenos Aires, donde procuró, en este continuo equilibrio entre praxis mercantiles y simbólicas, cimentar el valor simbólico de la colección a partir del planeamiento de un proyecto privado de acceso público que se convirtió en la fundación de un museo.

2.2.2. Sentido de la oportunidad

Costantini menciona como un aspecto fundamental de su estrategia como coleccionista, el hecho de haber adquirido en el momento oportuno obras icónicas de arte latinoamericano del siglo XX. Una de las ambiciones principales al abordar el coleccionismo de manera sistemática fue la de obtener piezas de calidad, que fueran especialmente representativas del trabajo de un artista, movimiento o período. En efecto, a lo largo de la década del 90 se sucedieron las compras de las principales piezas de la colección, los “grandes hitos”, aquellas que “aparecen solo una vez en el mercado, porque su destino suelen ser los museos” (Esteves, 2018, p. 9). Giraudo (2019, septiembre 20) dice que la estrategia durante la etapa fundacional de la colección fue la de buscar y esperar, “como el cazador que espera a la presa”. Afirma que el objetivo fue: “No gastar en una pieza de segunda porque la que quiero la tiene otro. Esperar a que salga, y tratar de siempre comprar lo más importante, que es la calidad museo” (Giraudo, 2019, septiembre 20).

Esto se encuentra en el centro de lo que ha sido la perspectiva del arte latinoamericano moderno y del enfoque panorámico que ha dado Costantini a su colección, en función del asesoramiento inicial de Ricardo Esteves. El entrecruzamiento de ambos parámetros dio como resultado la construcción de un acervo orientado al mapeo del arte latinoamericano con obras “de calidad”. En virtud de este objetivo, entre 1995 y el año 2000 adquirió las piezas que, aún en la actualidad, son centrales en la colección del MALBA y que pertenecen a artistas latinoamericanos de gran notoriedad: *Autorretrato con Chango y Loro* (1942) de Frida Kahlo, *Abaporu* (1928) de la

brasileña Tarsila do Amaral –cuya compra Costantini se la atribuye especialmente al consejo de Ricardo Esteves–, *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* (1915) del mexicano Diego Rivera y *Manifestación* de Antonio Berni, por mencionar las más importantes. Si bien las que han captado mayor atención de la prensa y del público son las obras de arte figurativo mencionadas, muy cercanas al *tropo* del arte latinoamericano, Esteves también pondera las obras constructivistas de Joaquín Torres García y abstracciones surrealistas de Roberto Matta, adquiridas en las subastas de Sotheby’s y Christie’s, las abstracciones geométricas del Grupo Madí, las obras de artistas concretos y neoconcretos brasileños como Lygia Clark y Hélio Oiticica, y obras de arte cinético, entre las que podemos contar cuatro piezas de Julio Le Parc, entre otras que considera que ya no se encuentran disponibles en el mercado, o bien, se ofrecen a precios muy elevados.

Respecto al enfoque panorámico de la colección Costantini señala:

Nuestro objetivo es tener un mapa del desarrollo del arte latinoamericano del siglo XX. Así que la estrategia de coleccionar “en densidad” no es la más efectiva. Por eso es que compro, de manera simultánea, en múltiples direcciones. En primer lugar, pienso a largo plazo, en los próximos 20 o 30 años, así que las lagunas que tenemos hoy van a completarse más adelante. En segundo lugar, mis adquisiciones se encuentran basadas en calidad (Ramírez, 2012, p. 29, traducción propia)

Mis decisiones definitivamente no se encuentran únicamente basadas en mi gusto personal. Hemos adquirido obras de todas las escuelas. No es que he dicho “Voy a armar una colección de arte abstracto latinoamericano”. Tampoco significa que me enfoco enteramente en encontrar las mayores obras de tal o cual movimiento. ¡No! Si me entero de una pintura con valor artístico e histórico, usualmente, opto por comprarla, así me guste personalmente o no (Ramírez, 2012, p. 25, traducción propia).

El parámetro de construir un mapeo del arte del siglo XX en América Latina aportó, a su vez, un criterio claro para las “lagunas” de la colección. En la entrevista realizada en 2012, Costantini señaló que los principales ausentes de la colección eran el brasileño Cildo Meireles, los venezolanos Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz Diez, los argentinos Alberto Greco, Tomás Maldonado y Raúl Lozza y obras representativas de los “grandes maestros mexicanos”, Siqueiros y Orozco. Dichas carencias, según entendía, eran difíciles de llenar, por la inexistencia de oferta de dichas obras en el mercado –en el caso de los artistas mexicanos–, o bien, por lo poco accesibles que resultaban las obras significativas disponibles de estos artistas (Ramírez, 2012).

Si consideramos la comparación ya realizada con la colección Cisneros –cuya formación comenzó en los 70 pero se formalizó como un colección de arte latinoamericano a partir de los 90–, observamos que el matrimonio Cisneros optó por especializar su acervo en arte abstracto geométrico latinoamericano del siglo XX, un tipo de arte que aún en los años 90 tenía una menor representación tanto en los museos con acervos especializados en arte de Latinoamérica como en el mercado, con precios relativamente bajos incluso dentro del propio segmento de arte moderno de América Latina. Costantini, en función de su abordaje panorámico con obras “de calidad”, si bien también adquirió piezas de artistas con baja representación en el mercado y con precios poco ostentosos, cosechó un gran reconocimiento por las compras de obras de artistas reconocidos, que ya contaban con una representación significativa en ciertas colecciones institucionales de gran importancia, como la del MoMA, y con una demanda más pujante en el mercado secundario.

En este sentido, comenzar a coleccionar arte latinoamericano en la década del 90 – cuando se trataba de una categoría ampliamente extendida– y, particularmente, las obras de ciertos artistas de América Latina reconocidos y con una demanda activa en el mercado –Diego Rivera, Frida Kahlo, Wilfredo Lam, Fernando Botero, entre otros– no constituyó una novedad ni un acto de vanguardia, cosa que podría discutirse en el caso de Cisneros, que en los inicios adquiría obras directamente de los artistas. Ahora bien, una contemplación retrospectiva nos permite señalar que efectivamente compró ciertas piezas de determinados artistas cuyo trabajo, entre finales del siglo XX y las primeras dos décadas del siglo XXI, mostraron una importante apreciación en el mercado al mismo tiempo que tuvieron una mayor circulación en museos, exhibiciones y catálogos.

En términos comparativos, entonces, sí se puede reconocer por parte de Costantini cierto sentido de la oportunidad. En efecto, el arte latinoamericano ha devenido un objeto de consumo de mayor atractivo en las últimas décadas y, si bien en los 90 sus precios promedio ya se encontraban en la fase ascendente de la curva, las cifras de los últimos años exhibieron nuevos picos que ponen en evidencia que, al momento en que Costantini realizó la mayor cantidad de compras y las más significativas, aun quedaba un importante potencial para el crecimiento del mercado de arte de América Latina. No obstante, también se debe decir que el mercado de arte latinoamericano acompañó la tendencia alcista de los precios que se dio de manera generalizada en el mercado

secundario de arte durante las últimas tres décadas. Sin embargo, los montos alcanzados por las ventas de arte latinoamericano en subastas siempre se encuentran por detrás de los que obtienen las ventas de arte moderno y arte contemporáneo de las mismas casas.

A modo de referencia, en 1981, prácticamente al comienzo de las subastas de arte latinoamericano, Christie's y Sotheby's totalizaron ventas por US\$ 2,5 millones y US\$ 2 millones en el año, respectivamente. Las ventas de las subastas de arte latinoamericano llegaron a un pico en 1994, alcanzando durante ese año, US\$ 27,4 millones en el caso de Christie's y US\$ 27,8 millones en el caso de Sotheby's (Muñoz, 1999, mayo 31). En 1995, el monto de las ventas sufrió una baja. Comparativamente, las subastas de arte latinoamericano de noviembre de 1994 alcanzaron los US\$ 15 millones (Christie's) y los US\$ 16,3 millones (Sotheby's), mientras que las de noviembre de 1995 apenas llegaron a US\$ 7,7 millones (Christie's) y US\$ 11,5 millones (Sotheby's) (Newhall, 1996, mayo 20). Si bien la directora del Departamento de Arte Latinoamericano de Christie's en 1996 –Silvia Coxe– declaró a la prensa que en 1994 el mercado estaba “sobreinflado” (Newhall, 1996, mayo 20), también deben considerarse los efectos de la Crisis del Tequila en la merma de las ventas de 1995, que afectó las riquezas latinoamericanas, donde se encontraban los principales consumidores del arte de América Latina. No obstante, ese mismo año, tres pinturas de artistas de Latinoamérica se vendieron en subasta por más de US\$ 3 millones, una de ellas fue el óleo de Frida Kahlo que adquirió Costantini, y otra fue *Baile en Tehuantepec* de Diego Rivera, que Costantini compraría más adelante (Pérez Barreiro, 2007).¹²⁴

En 1998 se observan valores por debajo del pico de 1994, con ventas totales de US\$ 21,7 millones anuales para el caso de Christie's y US\$ 19,6 millones para Sotheby's

¹²⁴ Si bien las comparaciones de precios de obras de arte entre períodos separados en el tiempo puede resultar complejo para dar cuenta de la evolución real del mercado, una forma de ilustrar el modo en el que los precios de las obras de arte se incrementaron en el período estudiado es mostrar la relación con el Índice de Precios al Consumidor de Estados Unidos en dólares para el mismo lapso temporal. Por ejemplo, para poder constatar el poder de compra del dólar en las últimas cuatro décadas, considerando información oficial de la Oficina de Estadísticas Laborales de Estados Unidos, lo que podemos consignar es lo siguiente: el poder de compra de US\$1 en 1994 equivalía al poder de compra que en el año 2015 tenían US\$1,6, lo cual da cuenta de una inflación acumulada en dólares de punta a punta entre los años considerados, de 60%. Por su parte, si consideramos las ventas de arte latinoamericano de las principales casas de subastas para los dos años mencionados, aun teniendo en cuenta las diferencias en cantidad y calidad de lotes que puede haber entre las ventas, observamos un aumento en el monto total de venta del 100%, un valor muy por encima de la inflación promedio de Estados Unidos en ese período.

(Muñoz, 1999, mayo 31). Ahora bien, en las primeras décadas del nuevo milenio se desplegaron nuevos máximos. En 2008, el conjunto de las ventas de las subastas de mayo y noviembre ascendieron a US\$ 48.012.312 para Christie's y US\$ 48.404.725 para Sotheby's. Un nuevo máximo se dio en 2012, cuando las ventas de Sotheby's provenientes de las subastas de arte latinoamericano totalizaron US\$ 49.989.501, quedándose detrás, las ventas de Christie's que sumaron US\$ 45.698.325 durante el año. En 2015, Christie's llegó a un nuevo récord con ventas que ascendieron al valor de US\$ 50.463.000, mientras que, Sotheby's comenzó a desintegrar la categoría de "arte latinoamericano" durante ese año, optando por escindir las históricas subastas en distintas sub-categorías, para luego en 2017, incorporar al arte latinoamericano a otras ventas de arte contemporáneo y arte moderno, respectivamente. Lo cierto es que en 2015 Sotheby's reunió ventas por US\$ 40.979.375, entre las que se consideraron dos subastas en el mes de mayo –*Latin America: The legacy of abstraction y Latin American Art: Modern & Contemporary Art*– y una en el mes de noviembre –*Latin America: Modern Art*– (Christie's; Sotheby's).^{125,126}

A modo de ejemplo, Costantini adquirió en 1995 *Abaporu* por US\$ 1,25 millones, mientras que, en la actualidad, hay estimaciones que la valúan en US\$ 10, otras en US\$ 45 y hasta en US\$ 80 millones. Lo mismo sucede con las obras de Diego Rivera y Frida Kahlo mencionadas, las cuales el empresario adquirió a US\$ 3,5 millones y US\$ 3,2 millones, respectivamente, y las estimaciones indican que el precio de un cuadro de Rivera podría ascender a US\$ 10 millones –aunque Costantini adquirió *Baile de Tehuantepec* en el año 2016 a US\$ 15,7 millones– y uno de Frida Kahlo, a US\$ 8

¹²⁵ Los montos de las ventas incluyen las primas de los compradores, que son un porcentaje adicional al precio de martillo que debe pagar el comprador. El pago de dicha prima va enteramente para la casa de subastas y ronda entre el 10% y el 30%, dependiendo del valor del lote. Las principales casas de subastas, con Christie's y Sotheby's a la cabeza, han ido modificando dicho porcentaje a lo largo de los años.

¹²⁶ Se debe considerar que, si bien los aumentos en los precios de las obras de muchos artistas de Latinoamérica ofrecidas en subasta sufrieron un importante incremento, dando cuenta de una demanda más robusta para el arte latinoamericano, se debe contextualizar este fenómeno en un marco generalizado de aumento de precios en el mercado secundario de arte, principalmente acentuado durante las dos primeras décadas del nuevo milenio. A modo de referencia, si se consideran las ventas del segmento de Arte Impresionista y Moderno que se realizan en mayo y noviembre en Nueva York, que es el que exhibe los precios más exorbitantes en los remates de Sotheby's y Christie's, los montos totales por año (considerando ambas ventas) más que sextuplican las ventas del segmento de Arte Latinoamericano. Por ejemplo, si se consideran las subastas de Arte Impresionista y Moderno del año 2012, solo considerando la sede de Nueva York, las ventas alcanzaron más de US\$ 350 millones en el caso de Christie's y más de US\$ 450 millones en el caso de Sotheby's, mientras que las ventas de Arte Latinoamericano reunieron entre 45 y 50 millones de dólares ese año, tal como fue mencionado (Christie's; Sotheby's).

millones (García, 2018, septiembre 12).¹²⁷ A continuación, analizaremos estos casos en mayor detalle.

2.2.2.1. El primer gran hito internacional: la compra del autorretrato de Frida Kahlo

El año 1995 fue un año importante en el desarrollo de la colección. Costantini adquirió en la venta de Sotheby's de mayo de 1995, *Anunciación* (1931) de Alfredo Guttero,¹²⁸ una obra significativa de Joaquín Torres García, *Composition symétrique universelle en blanc et noir* (1931) en la venta de Christie's de esa misma temporada; y *En el asilo* (1930-32) del mexicano Agustín Lazo en la venta de Sotheby's del mes de noviembre,¹²⁹ por mencionar las más relevantes. Sin embargo, las compras más importantes del año fueron las de *Autorretrato con chango y loro* (1942) de la artista mexicana Frida Kahlo y *Abaporu* (1928) de la brasilera Tarsila do Amaral, dos obras que han devenido icónicas y particularmente distintivas del acervo del MALBA. El empresario recuerda que fue la ya mencionada Crisis del Tequila en 1994 la que empujó a las obras de Kahlo y do Amaral al mercado (Ramírez, 2012, p. 17). Su intuición y conocimiento del mercado financiero le habían permitido vender las acciones del Banco Francés con anterioridad a la mencionada crisis, logrando así una importante ganancia y, luego de la debacle, la salida al mercado de estas piezas en 1995, encontró probablemente a Costantini con una situación financiera favorable y una liquidez oportuna, que también supo aprovechar para ampliar su colección.

Frida Kahlo es una de los artistas latinoamericanos que cuenta con uno de los recorridos más extensos en el mercado secundario. En la primera subasta de arte mexicano, organizada por Sotheby's en 1977 (anterior a la primera subasta de arte latinoamericano, realizada en 1979), uno de sus autorretratos fue vendido en Nueva York por US\$ 19.000, lo que representó el debut de Frida Kahlo en subasta (Martin, 1999). Para la década del 90, Kahlo había alcanzado valores de mercado relativamente

¹²⁷ Si bien esto significa un importante salto en los precios de ciertos artistas latinoamericanos del siglo XX, las cifras son muy bajas al compararlas con los números exorbitantes que han alcanzado algunas obras de artistas modernos europeos y norteamericanos. *Le femmes de Alger* de Pablo Picasso se vendió a casi US\$ 180 millones en mayo de 2015 en Christie's. Uno de los famosos *Meules* del pintor impresionista Claude Monet superó los US\$ 100 millones en una subasta de Sotheby's en Nueva York en 2019. Los artistas de la segunda mitad del siglo XX, Andy Warhol, Ed Ruscha, Francis Bacon y Mark Rothko, todos superaron los US\$ 50 millones en el mercado secundario durante la última década, por mencionar algunos ejemplos (Christie's; Sotheby's).

¹²⁸ El precio pagado por la obra de Guttero estuvo en torno a los US\$ 87 mil.

¹²⁹ El precio pagado por la obra de Lazo fue de US\$ 23 mil.

altos para el segmento, tanto dentro como fuera de subasta. Según se conoce, la cantante Madonna pagó un millón de dólares por *Autorretrato con Mono* (1940) en una transacción privada, al tiempo que, en mayo de 1990, Mary Anne Martin, que para ese entonces era galerista especializada en arte latinoamericano, adquirió el óleo *Diego y yo* (1949) por el precio de US\$ 1.430.000 en la subasta de Sotheby's, siendo la primera obra de un artista de Latinoamérica en superar el millón de dólares en subasta (Martin, 1999).

Asimismo, es uno de los casos paradigmáticos en cuanto a su identificación con el arte latinoamericano desde la perspectiva de los “circuitos globales” que operan, predominantemente, en Estados Unidos. Luego de los tres grandes “maestros mexicanos” –Rivera, Siqueiros y Orozco–, el trabajo de Frida fue adoptado como el epítome del artista de Latinoamérica. En este reconocimiento no se puede eludir el fenómeno denominado “Fridamania”, cuyos orígenes pueden rastrearse en los comienzos de la década del 80, a partir de dos sucesos clave: la primera exhibición dedicada a la artista fuera de México, que tuvo lugar en 1982 en la Whitechapel Gallery de Londres y viajó a Estados Unidos para ser exhibida en la Universidad de Nueva York¹³⁰ y, al año siguiente, la publicación de la biografía escrita por Hayden Herrera sobre Frida (Martin, 1999; Wollen, 2003; Thackara, 2017, diciembre 19). El relato trágico de su vida y su destacada resiliencia, sus pinturas tan distintivas y su imagen pintoresca, hicieron de Kahlo un ícono cultural global, y su historia e imagen fueron explotadas comercialmente en reproducciones, objetos, películas, entre otros. Incluso hay quienes emparentan este “boom” con el renovado interés por el arte mexicano y el arte latinoamericano que, como señalamos previamente, tuvo una reactivación a partir de la década del 80 (Newhall, 1996, mayo 20; Muñoz, 1999, mayo 31).

En *Autorretrato con chango y loro*, Frida Kahlo sigue una fórmula compositiva muy utilizada en retratos y autorretratos de comienzos del siglo XX que, además fue revisitada por la propia artista en varias oportunidades, tal como se observa en muchos de los autorretratos que produce a partir de 1940. Kahlo se representa desde el pecho hacia arriba, el torso y el rostro ligeramente en diagonal al plano, la mirada hacia el frente, con vestimenta típica mexicana y peinado recogido, adornado con flores; se

¹³⁰ La muestra también comprendió la exhibición de la obra fotográfica de Tina Modotti.

encuentra sumergida en un fondo de frondosa vegetación y acompañada por los dos animales que dan título al cuadro.

La pintura había sido inicialmente vendida a comienzos de la década del 40 por la Galería de Arte Mexicano –dirigida por Inés Amor– a Thomas J. Watson, fundador de la empresa de informática, International Business Machines Corporation (conocida como IBM), quien inició una de las mayores colecciones corporativas de arte en Estados Unidos cuando comenzó a reunir obras provenientes de los 79 países en los que operaba la empresa. La pintura de Frida Kahlo era parte del “conjunto histórico” de la colección, que constaba, principalmente, de obras de pintores de Estados Unidos –como Edward Hopper y George Bellows– y de pintores latinoamericanos, como Rufino Tamayo, Diego Rivera y la propia Kahlo. En 1995, luego de cinco años de constantes caídas en los niveles de actividad de la firma y en pleno período de ajuste, la empresa vendió –entre otros activos– el edificio de la calle Madison en Nueva York en el que se situaba la casa central de IBM. Allí también se encontraba la galería que exhibía el acervo, cuya oferta en el mercado se decidió ante la desafectación del edificio. Se vendieron alrededor de 300 pinturas, dibujos y grabados en una serie de subastas organizada por la casa Sotheby’s en Nueva York (Vogel, 1994, agosto 5; Vogel, 1995, abril 23; Swan, 1995, mayo 29).

El *Autorretrato con chango y loro* ilustró la tapa del catálogo de la venta titulada “Pinturas y dibujos mexicanos de la Fundación Internacional de IBM” que tuvo lugar en mayo de 1995.¹³¹ Costantini adquirió el óleo de Frida Kahlo a US\$ 3.192.500, un precio por encima del esperado por Sotheby’s, que se encontraba entre los US\$ 2.5 y US\$ 3 millones. Dicho precio constituyó un récord para la obra de la artista –en su momento, también para la obra de un artista latinoamericano– que fue superado recién en el año 2000 con la venta de otro autorretrato de Kahlo también en Sotheby’s, adquirido a un precio en torno a los 5 millones de dólares (Vogel, 1995, abril 23; Sotheby’s s.f.). En la misma subasta también se encontraba el cuadro del artista mexicano Diego Rivera, *Baile de Tehuantepec* (1928), que Costantini lamentó no haber podido adquirir, por no contar con un presupuesto suficiente para comprar los dos cuadros (Ramírez, 2012). Según la prensa, el Kahlo y el Rivera eran las principales piezas de la subasta que, en conjunto con el cuadro *Las hermanas* del pintor estadounidense Frank Weston Benson, que

¹³¹ Véase el catálogo de la venta de Sotheby’s, *Mexican Paintings and Drawings from the IBM International Foundation. Sale 6704 – Auction May 17, 1995*.

también formaba parte de la colección IBM, constituían el tipo de obras que “raramente salen al mercado” (Vogel, 1995, abril 23, traducción propia). Más tarde, en 2016, Costantini adquirió la obra de Rivera que se había perdido en dicha subasta, pagando un precio que estableció un nuevo record para un artista de Latinoamérica. En la actualidad, *Baile de Tehuantepec* se exhibe en el MALBA, cedida en comodato por Costantini (Centenera, 2016, mayo 21).

En las últimas dos décadas, los precios que alcanzaron algunas obras de Frida Kahlo en el mercado secundario marcaron nuevos máximos. En la subasta de Arte Latinoamericano de mayo de 2006 de la casa Sotheby’s, el óleo *Las Raíces* (1943) se vendió por US\$ 5.616.000. En mayo de 2016, la casa Christie’s incluyó la obra *Dos desnudos en el bosque (La tierra misma)* (1939) en la subasta de “Arte Impresionista y Moderno”, la cual se vendió al precio más alto que alcanzó hasta ahora una pieza de la artista mexicana, US\$ 8.005.000. En 2019, también en Christie’s, pero esta vez en la subasta de Arte Latinoamericano del mes de noviembre, *Retrato de una Mujer en Blanco* (circa 1929), fue adquirida por US\$ 5.836.500 (Sotheby’s; Christie’s).

2.2.2.2. La adquisición del *Abaporu*, de Tarsila do Amaral: ícono y polémica

La compra de *Abaporu* es probablemente la más comentada de las adquisiciones del empresario.¹³² El derrotero de la obra comienza en 1928 cuando la artista brasilera, Tarsila do Amaral (1886-1973), pinta la tela para luego regalarla a su marido, el poeta, ensayista y dramaturgo, Oswald de Andrade, como un presente por su cumpleaños. De Andrade, bajo la influencia de la figura humana desproporcionada que le ofrece su esposa, escribe el *Manifiesto Antropófago*, y lo publica en el primer número de la *Revista de Antropofagia* en mayo de ese mismo año junto a un dibujo en blanco y negro de la inquietante silueta.¹³³ El Manifiesto es una declaración de principios que, en conjunto con el *Manifiesto Pau-Brasil* que Andrade había publicado en 1924, forman parte ineludible del proceso de construcción del arte moderno brasilero (Giunta, 2016). El movimiento Antropofagia, cuya representación Oswald vio sintetizada en la criatura

¹³² Para un análisis del recorrido de *Abaporu* de Tarsila do Amaral, véase Ribeiro Marques (2019, septiembre).

¹³³ Oswald de Andrade se sintió fuertemente interpelado por la pintura de Tarsila. Aparentemente, bajo los efectos de ese impacto llamó por teléfono a su amigo, el poeta Raul Blopp, para instarlo a realizar un movimiento alrededor de la pintura. Juntos, llegaron a un nombre apropiado para el cuadro, *Aba/poru*: hombre que come, en lengua Tupí Guaraní (Amaral, 2006).

que protagoniza *Abaporu*, propone la deglución de la cultura europea, y la incorporación de “lo propio”, aquella “mentalidad prelógica” (De Andrade, 1928) con la que se identifica a las comunidades originarias de Brasil, para dar luz a una nueva identidad brasilera y moderna (Amaral, 1998). A su vez, Andrea Giunta entiende que, *Abaporu* junto con una obra previa de Tarsila –*A Negra* (1923)– y una posterior –*Antropofagia* (1929)– son “manifiestos-imágenes” que introdujeron la cuestión de la raza en el arte moderno de Brasil (Giunta, 2016, p. 88).

Cuando la pareja se separa en 1930, Oswald opta por quedarse con la obra *O Enigma de Um Dia* de Giorgio de Chirico, dejando *Abaporu* en manos de su creadora. En la década del 60, Tarsila, que aun tenía en su poder tanto *Abaporu* como *Antropofagia* (1929), vende ambas al crítico italiano Pietro María Bardi, un personaje de gran relevancia en la escena cultural brasilera, quien fue uno de los fundadores del Museo de Arte de San Pablo (MASP) y director del museo por cuarenta años. Amaral esperaba que las dos obras vendidas a Bardi pasaran a formar parte del acervo del MASP. Sin embargo, tras un corto período de tiempo, Bardi vendió *Abaporu* al abogado y empresario textil, Érico Stickel, y *Antropofagia*, a José Nemirovsky¹³⁴ (Amaral, 2006, p. 83; Veiga, 2019, abril 3).

Fernando Stickel, arquitecto y artista brasilero, hijo de Erico Stickel, recuerda que *Abaporu* se encontraba colgada en el estudio de su padre y que, al vender la obra en 1984, repartió entre sus hijos parte del dinero que había obtenido por la venta del cuadro (Stickel, s.f.). Raúl Forbes, corredor de bolsa y coleccionista brasilero, es quien adquirió *Abaporu* en dicha oportunidad por US\$ 250 mil, una suma record en ese momento para una obra de una artista brasilera (Veiga, 2019, abril 3). En 1995, encontrándose en apuros financieros luego de la Crisis del Tequila, Forbes intentó vender el lienzo en su país. Según su relato, como formaba parte del Consejo de la Bolsa de Valores de Brasil, ofreció la obra de do Amaral para la colección de arte institucional que estaban construyendo, pero no estuvieron interesados. Buscó otros potenciales compradores dentro de Brasil y no tuvo éxito. Analizando la situación en retrospectiva, Forbes afirma que los coleccionistas brasileros desairaron la pintura de Tarsila. Habiendo agotado las opciones de venderla dentro de su país y en vistas de

¹³⁴ *Antropofagia* pertenece a la Fundación José y Paulina Nemirovsky.

que necesitaba el dinero, envió la pintura para su venta a la sede neoyorquina de Christie's (Forbes, 2019, agosto 6).

Si bien Tarsila do Amaral ocupa un lugar importante en la historia del arte de Brasil y es considerada en el país como un exponente clave del arte moderno brasileiro y el *Abaporu*, una de sus obras fundacionales, según el relato de Forbes, ningún coleccionista ni institución dentro del país estuvo dispuesto a adquirir el óleo en ese momento al precio al que lo ofreció de manera privada, el cual se desconoce. Fuera del Brasil, Tarsila no era un artista que contara con el reconocimiento y la popularidad con la que contaba Frida Kahlo y su obra, que como ya mencionamos, constituye un caso único entre los artistas latinoamericanos. Nunca fue exhibida su obra en Estados Unidos hasta la retrospectiva del MoMA en 2018. Tampoco, a excepción del *Abaporu*, su trabajo tuvo mayores apariciones en el mercado secundario. En efecto, la adquisición de Costantini es superlativa si comparamos sus ventas durante las décadas del 80 y 90: una acuarela adquirida por US\$ 3.850 en 1986, la obra *Tres desnudos* (1923), que alcanzó US\$ 63.000 en 1996 y un óleo vendido por US\$ 74.000 en 1998, todas en las subastas de Christie's en Nueva York (Theran, 1999).

Abaporu ilustró la tapa del catálogo de la subasta *Important Latin American Paintings, Drawings and Sculpture (Part I)* que se llevó a cabo el 20 de noviembre de 1995 [Fig. 2]. Costantini ganó la puja, y se llevó la pintura por US\$ 1,25 millones. Según recuerda Raúl Forbes (2019, agosto 6), al enterarse de que vendería el lienzo en una subasta en Estados Unidos, el gobierno de San Pablo declaró la obra como patrimonio del Estado y, ya con la tela en Nueva York, las únicas dos partes interesadas en comprar *Abaporu* que se habían registrado previamente en la compulsas, se retiraron ahuyentados por la posibilidad de una pelea judicial con el gobierno paulista. Por su parte, Esteves y Costantini recuerdan que, un grupo de coleccionistas de San Pablo viajaron a Estados Unidos para adquirir la obra en conjunto. Estaban tan convencidos de que se la llevarían, que habían ya organizado una fiesta en el que fuera el Hotel Delmonico de Park Avenue, en Nueva York. Al perder la obra ante Costantini –quizás más determinado y con un mayor presupuesto– lo invitaron a disfrutar del ágape que tenían planeado de antemano (Esteves, 2018, p. 9; Ramírez, 2012, p. 17).

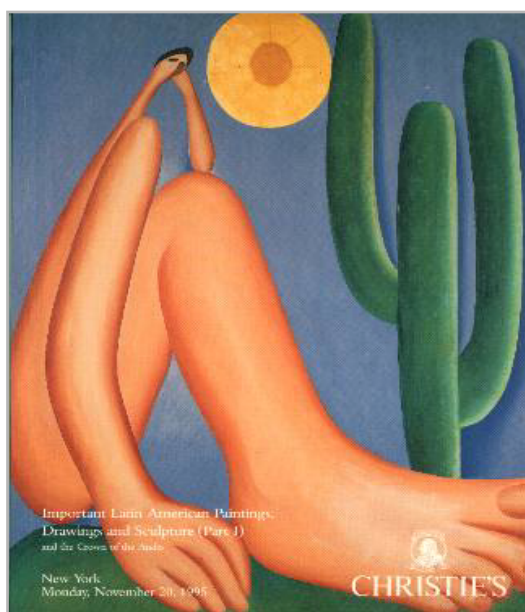


Fig. 2: Catálogo de la subasta de primavera de 1995 de Christie's en Nueva York, *Important Latin American Paintings, Drawings and Sculpture (Part I)*. En la tapa, la imagen de *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral.

Las repercusiones de la compra de Costantini –un empresario y coleccionista argentino– de una de las principales obras de Tarsila do Amaral –ícono del arte moderno brasileño– y una pieza clave para la historia del arte de Brasil, fueron inmediatas y contundentes. El empresario recuerda que la noticia de la adquisición de la obra despertó una “tormenta de protestas en los medios. No tanto por la venta en sí, sino porque el comprador era un argentino” (Ramírez, 2012, p. 17). A lo largo de los años, *Abaporu* fue ganando cada vez más notoriedad como parte del acervo del MALBA, deviniendo una de las marcas del museo, con un espacio central en las distintas curadurías de las exhibiciones de la colección permanente, con su imagen reproducida en la folletería del museo y utilizada como tapa de los catálogos de la colección, tanto en exhibiciones dentro del museo –por ejemplo, en el catálogo de la exposición *Verboamérica* de 2016–¹³⁵ como en exhibiciones internacionales –en el caso de la exposición de la colección en el MFAH en el año 2012–.¹³⁶ En este sentido, el museo

¹³⁵ En septiembre de 2016 el MALBA inauguró la nueva curaduría de su colección permanente. Titulada *Verboamérica*, la exposición invitaba a un recorrido organizado por núcleos temáticos. El proyecto fue llevado a cabo por Andrea Giunta y por el entonces Director Artístico del museo, Agustín Pérez Rubio, y comprendió la edición de un nuevo catálogo de la colección, razonado a la luz de los conceptos propuestos. A su vez, involucró la conformación de un glosario de términos asociados al arte contemporáneo. Se trataba de un proyecto en proceso de transformación constante, en tanto, a través de la web del museo el público podía proponer nuevas nociones a ser incorporadas al contenido del glosario. La tapa del catálogo muestra un fragmento de la obra *Abaporu* (Pérez Rubio y Giunta, 2016).

¹³⁶ La exposición titulada *Modern and Contemporary Masterworks from MALBA - Fundación Costantini*, reunía un conjunto de las obras más significativas de la colección del museo. Fue exhibida en el MFAH entre

funcionó como un foro de amplificación para la obra, con alcance regional e internacional.

En consecuencia, la obra de Tarsila do Amaral ha recibido en los últimos años una vasta atención por parte de instituciones de gran importancia en el circuito internacional del arte. Cabe mencionar la exhibición comprensiva de la obra de Tarsila realizada por el MoMA en el año 2018 –para la cual MALBA prestó *Abaporu*– titulada *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* (MoMA). La muestra tuvo como corolario la adquisición por parte del museo de la obra *A Lua* (1928) de la artista brasilera, a un precio que según trascendió e informó la prensa fue de US\$ 20 millones y que Costantini entiende que fue de US\$ 18 millones (Anónimo, 2019, junio 8). Si bien el museo no ratificó ni desmintió este dato, en caso de ser cierto, se trata de la suma más alta pagada por una obra de un artista de Brasil (Oliveira, 2019, febrero 28).

Quizás por este motivo, ciertos sucesos que involucraron a la obra de Tarsila siguieron reponiendo la antinomia entre Argentina y Brasil, que habían sido parte de la impresión inicial, cuando Costantini se hizo con la obra en la subasta. Si bien, a través de distintas expresiones, los medios brasileros hicieron notar la sensación de pérdida sobre lo que entendían como un importante patrimonio cultural nacional, el evento también activó una revalorización al interior de Brasil de la obra de Tarsila do Amaral.

En efecto, desde que fue adquirida por Costantini, *Abaporu* se exhibió en Brasil en el Museo de Arte Moderno (MAM) de San Pablo en 1998 y en el Museo de Arte de Río (MAR), en Río de Janeiro, unos meses más tarde. Una vez inaugurado el MALBA y ya incorporada al acervo del museo, *Abaporu* fue pedida a préstamo en varias ocasiones para ser exhibida en instituciones brasileras. En 2008, como parte de un convenio entre las dos instituciones, fue solicitada por la Pinacoteca de San Pablo para ser exhibida en una retrospectiva de la artista titulada *Tarsila Viajante* (Cypriano, 2008, enero 19; Claudio, 2008, enero 16), exposición que luego fue presentada en el MALBA. En 2011, la presidenta de Brasil, Dilma Rousseff, pidió a Costantini la obra –que mandó a buscar especialmente en un avión de la Fuerza Aérea– para la exhibición *Mujeres, artistas brasileñas* que se realizó en el Palacio del Planalto, la sede del poder ejecutivo del gobierno brasiler en Brasilia. La exposición fue organizada en ocasión de la visita del

abril y agosto de 2012. La tapa del catálogo, que cuenta con una exhaustiva entrevista realizada por Mari Carmen Ramírez a Costantini y un texto de Marcelo Pacheco, es una imagen de *Abaporu*.

presidente de Estados Unidos, Barack Obama. Una de las fotos que recorrió el mundo fue la de los dos mandatarios junto al óleo **[Fig. 3]**. En dicha oportunidad, Obama aparentemente sugirió a Rousseff que le solicite a Cristina Fernández de Kirchner, por entonces presidenta de Argentina, que le cediera el cuadro. Ante esta insinuación, Costantini declaró que le había planteado a Rousseff que estaría dispuesto a dejar al *Abaporu* en Brasil si conseguía que empresarios brasileiros donaran 200 millones de dólares para construir una sede del MALBA en San Pablo (Ramírez, 2012; Anónimo, 2011, marzo 25; Anónimo, 2011, abril 8). La obra fue prestada nuevamente en el año 2016 para ser exhibida en el MAR en Río de Janeiro, en ocasión de los Juegos Olímpicos que se organizaron ese año en la ciudad brasileira (Anónimo, 2016, julio 20). En el año 2019, *Abaporu* viajó una vez más a Brasil, esta vez al MASP, donde se realizó la retrospectiva *Tarsila Popular*, que concluyó con un record de 400.000 visitantes para el museo de San Pablo (Anónimo, 2019, julio 30; MASP).



Fig. 3: Los entonces mandatarios de Estados Unidos y Brasil, Barack Obama y Dilma Rousseff, y la entonces Primera Dama de Estados Unidos, Michelle Obama, frente al *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral en la exhibición *Mujeres, artistas brasileñas*, realizada en 2011 en el Palacio del Planalto en Brasilia.

Muchos de los artículos periodísticos en los que se alude a los préstamos del *Abaporu* a distintas instituciones de Brasil –tanto de medios argentinos como brasileiros– se hacen eco de la supuesta contrariedad que supone la posesión del cuadro por parte de un

museo argentino. Proliferan las insinuaciones de un posible retorno de la obra a su país de origen. En este sentido, se deben considerar titulares como “Abaporu volta ao Brasil, mas por pouco tempo” (Cavalheiro, 2016, junio 30) cuando fue solicitada en el marco de los Juegos Olímpicos del año 2016, y “MALBA presta a San Pablo una obra central del arte brasileño, pero aseguran que seguirá en Buenos Aires” (Pérez Bergliaffa, 2019, abril 5), cuando la obra formó parte de la retrospectiva de la artista en el MASP. Asimismo, la primera vez que la obra retornó a Brasil luego de incorporarse a la Colección Costantini, lo hizo para ser exhibida en el MAM de San Pablo en 1998 junto a otras obras del acervo formado por el empresario argentino. Tal como relata un corresponsal en Brasil del diario *La Nación*, para promocionar la exposición del conjunto de Costantini, el MAM había instalado en el Parque de Ibirapuera, donde se sitúa el museo, gigantescos afiches con la imagen del *Abaporu* en los que se leía “Ya está aquí, pero no por mucho tiempo” (Esnal, 1998, junio 21). En efecto, había carteles especialmente dedicados al *Abaporu*, que además de la leyenda mencionada —en portugués, “Ele voltou. Mas é por pouco tempo”— agregaban “Visite o *Abaporu* na coleção Costantini” **[Fig. 4]**. Otros afiches de la misma campaña que, además del *Abaporu* contaban con imágenes de otras obras de la Colección Costantini, como el autorretrato de Frida Kahlo y *La mujer del sweater rojo* (1935) de Antonio Berni, hacían alusión a la tradicional rivalidad futbolística entre Argentina y Brasil con la leyenda: “Esta seleção argentina você só vai elogiar”¹³⁷ (AA.VV.; 2004b) **[Fig. 5]**. Por su parte, en ocasión de la muestra colectiva de artistas mujeres brasileñas realizada en el Palacio del Planalto en 2011, el curador de la exhibición, José Luis Hernández, declaró que la obra de Tarsila era un símbolo del arte brasileño y que “la gente no puede creer que una obra tan importante esté en la Argentina” y que el *Abaporu* se había convertido en “una nueva causa nacional” (Anónimo, 2011, abril 8).

¹³⁷ “A esta selección argentina solo la vas a elogiar” (AA.VV., 2004b, traducción propia).



Fig. 4: Afiche en el Parque de Ibirapuera promocionando la exhibición de la Colección Costantini, con especial énfasis en la llegada del *Abaporu* (1928), en el Museo de Arte Moderno de San Pablo en 1998. Fuente: MAM-DPZ: *10 anos de arte e comunicação*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004.

El deseo de que la obra regrese a Brasil no se agota en expresiones de deseo y titulares sugestivos. En efecto, a lo largo de los años, además de la alusión de Dilma Rousseff ya comentada, se sucedieron las ofertas de coleccionistas brasileiros dispuestos a adquirir *Abaporu* por sumas exorbitantes. Tanto Costantini como Esteves recuerdan que, aproximadamente veinte años más tarde de aquella noche de subasta en noviembre de 1995, un grupo de empresarios brasileiros ofrecieron pagar 30 millones de dólares por la obra de Tarsila y, ante la negativa del empresario argentino, le tendieron un cheque en blanco para que “pusiera un precio” a la obra (Ramírez, 2012; Esteves, 2018). Esteves también ha comentado que, en una oportunidad, el empresario brasileiro Edson Bueno indagó sobre cuál era la obra más importante del arte argentino, ya que quería comprarla a modo de “revancha” por la adquisición de *Abaporu* por parte de Costantini. Esteves le indicó que, según su entendimiento, *Desocupados* de Antonio Berni era tal obra. Pero al consultar a uno de sus dueños si deseaba vender dicho lienzo, la respuesta fue negativa (Esteves, 2018).

La convicción de que *Abaporu* es, en efecto, una obra de gran valor económico es algo que fue consolidándose a lo largo de las últimas décadas. A modo de ejemplo, Ricardo Camargo, galerista y especialista de arte moderno brasileiro, ha estimado que el óleo de

Tarsila do Amaral es, probablemente, la obra de arte brasileño más cara y que podría estar valuada en 30 millones de Reales, entre 8 y 9 millones de dólares (Meneghetti, 2018, julio 4). Sin embargo, cuando estuvo expuesta en la exhibición retrospectiva que se hizo de Tarsila do Amaral en el MoMA de Nueva York en el año 2018, la póliza del seguro de la obra tuvo un valor aún mayor: según trascendió, ascendía a 45 millones de dólares (Veiga, 2019, abril 3). Ahora bien, hay estimaciones incluso superiores. Victoria Giraudo ha comentado que Adriano Pedrosa, director artístico del MASP, estimaba que, si el MoMA había adquirido la obra *A Lua* (1928) de Tarsila do Amaral, en febrero de 2019, por 20 millones de dólares –siendo el monto más alto jamás pagado por una obra de arte de Brasil– el precio de *Abaporu* podría ascender a 80 millones.

A pesar de las estimaciones y especulaciones, Costantini, en numerosas ocasiones ha insistido en que *Abaporu* no se encuentra a la venta. En efecto, ha declarado, por ejemplo:

No, no hay posibilidades de eso... Todo el tiempo coleccionistas privados brasileños me ofrecen comprarla, pero no, no existe esa posibilidad... El MALBA tiene un grupo único de obras de América Latina del período moderno. Son obras de las que la institución no puede desprenderse, eso está fuera de discusión (Pérez Bergliaffa, 2019, abril 5).

Abaporu es hoy de aquellas obras que, de tan valiosas, ya no tienen precio. No la venderíamos ni por muchos y muchos millones de dólares... Los museos no pueden vender sus obras importantes porque eso desnaturaliza la misión del museo. La mayor fortaleza del MALBA es su exposición permanente, y el *Abaporu* es una obra capital dentro de la colección. Venderla sería una pérdida histórica para el MALBA (Carmo, 2019, agosto 9, traducción propia).

Si bien predomina un tono de lamento en relación con la tenencia de la gran obra de Tarsila en “manos privadas y argentinas”, también hay quienes ponderan la compra de alto perfil del *Abaporu* por parte de Costantini y su posterior incorporación en la colección permanente del MALBA. En efecto, Tarsilinha do Amaral, sobrina-nieta de la artista, ha declarado que, aunque le gustaría que la pieza estuviera en su país, entiende que la venta del *Abaporu* fue muy importante para el arte de Brasil y considera que “el arte brasileño comenzó a tener un carácter internacional después de eso” (Veiga, 2019, abril 3). El gestor cultural, ex galerista y doctor en historia del arte, Olívio Guedes, considera que la pertenencia de la obra a una institución extranjera ha contribuido a su valorización. A su vez, compara al *Abaporu* con *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci, una de las mayores obras del arte renacentista italiano, que se encuentra en el Museo del Louvre en Francia, donde despierta un interés desmesurado en el público (Veiga, 2019,

abril 3). Por su parte, Raúl Forbes, quien llevó a remate la tela de Tarsila en 1995, reconoce la poca perspectiva que tuvieron los coleccionistas brasileros a quienes ofreció infructuosamente la obra antes de ser enviada a Christie's. Asimismo, dice tener una inevitable sensación de pérdida por la partida del afamado óleo. Sin embargo, también siente orgullo de haber abierto el mercado internacional para el arte brasiler y considera que la venta del *Abaporu* fue un punto de inflexión para el posicionamiento del arte de Brasil en el mercado mundial (Anónimo, 2019, agosto 6).



Fig. 5: Afiche promocionando la exhibición de la Colección Costantini en el Museo de Arte Moderno de San Pablo en 1998. Fuente: *MAM-DPZ: 10 anos de arte e comunicação*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004.

Es inevitable pensar que, la compra del *Abaporu* por parte de Costantini y su incorporación a la colección del MALBA, pero también, la polémica suscitada por el caso, tuvo un efecto promocional que aumentó la visibilidad de la obra, incentivó las especulaciones acerca de su valor de mercado, disparando las estimaciones de su precio hasta multiplicar casi en 80 veces el monto pagado por Costantini, y además, colaboró en la proyección de la artista que, en los últimos años ha recibido la atención de importantes instituciones, como el caso del Instituto de Arte de Chicago que mostró su retrospectiva entre 2017 y 2018; el MASP, que hizo lo propio en el año 2019 y; el MoMA, cuyo respaldo se dio en términos de valor simbólico a raíz de la mencionada retrospectiva realizada en 2018 (la misma que estuvo en Chicago), y también en términos de valor económico, con la adquisición de *A Lua*, a un precio record (según lo trascendido) para la artista. A esta sucesión de exhibiciones, catálogos y adquisiciones, se suma también un hecho comercial más popular que tiene reminiscencias del fenómeno de la “Fridamania”: la creación de una colección dedicada a la obra de Tarsila de Amaral por parte de la marca de indumentaria brasiler Osklen, lanzada en concordancia con la muestra de Chicago y Nueva York y, más tarde, relanzada con la exhibición en San Pablo (Anónimo, 2019, abril 3).

Al ser preguntado si considera que pasar a formar parte de la colección del MALBA agregó valor a la obra *Abaporu*, Costantini es categórico:

Obviamente, el tiempo le dio valor a nuestra elección y se sumó el hecho de formar parte de una colección. Si no fuera así no se entendería que hoy se peleen por la pintura y aquella noche en Christie's quedé solo. Los brasileños, que habían hecho una *polla* para comprar el cuadro, se borraron cuando la oferta tocó el millón de dólares (De Arteaga, 2016, septiembre 11).

Ahora bien, la mayoría de las repercusiones del caso reavivan la tensión inherente a la apropiación por parte de un coleccionista privado argentino y, más tarde, su exhibición en un museo privado de la Ciudad de Buenos Aires, de una obra considerada representativa del arte de la nación brasilera. Pareciera haber en este tipo de comentarios y acciones, un cuestionamiento a la legitimidad de la propiedad del cuadro, en dos sentidos. La primera, respecto a la nación que lo ha acogido y donde se exhibe, ya que, no es la "propia" de la obra, si consideramos su lugar y cultura de procedencia y su significado en la historia del arte nacional de Brasil. La segunda tiene que ver con su posesión en "manos privadas". La adquisición por parte de Costantini pone al descubierto la vulnerabilidad del patrimonio nacional –en este caso, un patrimonio nacional potencial– y el vacío de la función estatal, o al menos su debilidad, ante la lógica del mercado internacional del arte que funciona con un nivel de precios que resulta excesivo para un presupuesto estatal, en el que compiten con los portadores de las grandes fortunas a nivel mundial, que parecieran no tener límites en su capacidad de demanda.

También se debe considerar que, aunque la obra fue adquirida por Costantini en su carácter de coleccionista privado, más tarde fue incorporada a un museo que, si bien se encuentra gestionado de manera privada, posee, como todo museo, una función pública. Lo cierto es que *Abaporu*, hasta su incorporación al acervo del MALBA, nunca había estado exhibida al público de manera permanente puesto que, con anterioridad, había transitado por una sucesión de colecciones privadas en Brasil.¹³⁸

¹³⁸ *Abaporu* fue exhibida por primera vez en 1928 en una exhibición en París. Al año siguiente, formaría parte de las dos primeras muestras individuales de Tarsila do Amaral en Brasil, la primera en San Pablo y la segunda en Río de Janeiro. En 1933, la obra sería expuesta nuevamente en Río de Janeiro. En 1950 es exhibida, esta vez en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, y volvería a integrar una muestra en este museo en 1952. En 1963, la obra forma parte de la VII Bienal de San Pablo y, en 1964, de la XXXII Bienal de Venecia, en Italia. Ya en manos de Erico Stickel, *Abaporu* participa durante el año 1969 en una gira por varias ciudades brasileiras de la mano de la muestra *Tarsila: 50 Años de Pintura*. En 1972 se exhibe en San Pablo en el marco de la conmemoración de los 50 años de la Semana de Arte Moderno de 1922 (Veiga, 2019, abril 3).

En este sentido, el caso de *Abaporu* pone en cuestión dos formas antitéticas: el par nacional/internacional y el par público/privado, las cuales, a su vez, atraviesan el debate acerca del paradigma del museo y la evolución de la institución museal. De esta manera, la propuesta del MALBA se distancia del museo nacional y público, como podría ser el Museo Nacional de Bellas Artes. Por un lado, el MALBA es un museo que ha sido fundado a partir de una iniciativa privada, y es financiado y gestionado de manera privada. A su vez, su propio nombre encierra la promesa de un arte que excede la tan mentada identidad nacional. En la proposición de exhibir el arte de la región se encuentra el núcleo de un proyecto, cuyo alcance pretende ser internacional, lo cual, en definitiva, no expresa otra cosa más que la proyección mundial que ha alcanzado el mercado del arte. En contraposición, se encuentran los primeros museos de bellas artes o galerías nacionales (Knell, 2016). El rol que los Estados Nacionales han tenido en la fundación y gestión de dichas instituciones, y el lazo de este tipo de museos con un proyecto nacional de alcance internista, han delineado el prototipo de la institución museal, que asocia, inextricablemente, al museo con lo público (en el sentido de su pertenencia al Estado) y nacional. Ahora bien, cuando observamos de cerca estas instituciones, encontramos los matices de esta proposición.

En efecto, si consideramos brevemente el caso del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) (1895) —el primer museo de arte, de carácter público y nacional de la Argentina— encontramos estos múltiples objetivos. El MNBA se constituyó como un museo público, aunque la formación de su colección dependió inicialmente de donaciones de coleccionistas privados (José Prudencio de Guerrico y Adriano Rossi hicieron las donaciones fundacionales), y como un museo nacional, a pesar de que la mayor parte del conjunto de piezas inaugural pertenecía a artistas europeos (apenas el 6,5% de la colección de 2.693 piezas reunidas hasta 1907 provenían de artistas argentinos) (Baldasarre, 2013). Repensar los principios sobre los cuales han sido contruidos este tipo de museos a través del análisis de sus colecciones —cómo fueron conformadas, cuáles son las obras que las componen— admite examinar las nuevas instituciones bajo una perspectiva que permita matizar las supuestas contradicciones inherentes a ellas, al mismo tiempo que erosiona las fuerzas antagónicas entre los distintos tipos de museos. El caso del *Abaporu* de Tarsila do Amaral y su pertenencia a la colección Costantini, primero y, más tarde, al acervo del MALBA, es un claro ejemplo de cómo se ponen en tensión, pero, al mismo tiempo, se acercan y confunden,

el museo y el mercado, el Estado Nacional y la sociedad civil, lo privado y lo público, la nación y el mundo.

2.2.2.3. Retrato de Ramón Gómez de la Serna. La obra “perdida” de Diego Rivera

Si bien muchas de las obras de mayor notoriedad de la colección Costantini fueron adquiridas en subastas en Nueva York, también hay algunas piezas que tuvieron compras más discretas, realizadas por medio de galerías, o de manera directa a coleccionistas, artistas o descendientes de artistas. Quizás una de las obras de mayor visibilidad adquirida a través de una galería es el óleo *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* (1915), del pintor mexicano Diego Rivera. Gómez de la Serna (1888-1963) fue un importante y prolífico escritor, periodista y crítico español de gran actividad durante la primera mitad del siglo XX. Fue un pintoresco personaje, muy vinculado con escritores y artistas, anfitrión de famosas tertulias semanales en el Café de Pombo en Madrid y estudioso y promotor, tanto de las vanguardias literarias como pictóricas (a estas últimas les dedicó un libro titulado *Ismos* publicado en 1931). En 1936, la Guerra Civil empujó a Gómez de la Serna y a su esposa argentina, Luisa Sofovich, a abandonar España y exiliarse en Buenos Aires, ciudad que habitaron hasta el final de sus días. La pareja moró en un departamento en el barrio porteño de Balvanera y allí falleció Ramón en la década del 60 (Greco, 2009; Ruiz Mantilla, 2017, enero 19).

La salida de España había obligado a Gómez de la Serna a dejar atrás muchas de sus pertenencias, entre ellas, la extensa biblioteca que había reunido a lo largo de 48 años y el retrato que le había pintado Diego Rivera en 1915 en Madrid. Se trata de un retrato que da cuenta de la influencia cubista que el pintor mexicano recogió –entre otras expresiones vanguardistas– durante los años que estuvo de manera intermitente en Europa. Gómez de la Serna guardaba particular apreciación por el cuadro que conservaba en su casa madrileña y contemplaba a diario. En su libro *Ismos*, había dedicado una sección al “Riverismo” en la que había hecho alusión a la pintura: “Yo, ¡Qué queréis!, estoy muy satisfecho de ese retrato, que tiene la condición de que es de perfil y de frente al mismo tiempo, y tengo el gusto de explicarlo con un puntero, como quien explica Geografía, pues somos verdaderos mapas más que trozos de paisaje” (Gómez de la Serna, [1952] 2009, p. 259).

Ya en Buenos Aires, publicó un relato sobre el retrato que dejó atrás en 1952 en la revista *Saber Vivir*, que luego incluyó como capítulo en su segundo libro autobiográfico *Nuevas páginas de mi vida*. En dicho texto expresó la desazón que le causaba haber tenido que abandonar el cuadro en Madrid al momento de su partida. Según su narración, el retrato había quedado al cuidado de Salvador Bertolozzi –escritor, historietista e ilustrador español– quien, al finalizar la Guerra Civil, migró primero a Francia para terminar recalando en México. Una vez declarada la paz y ya con Bertolozzi fuera de España, Gómez de la Serna indagó sobre el paradero de su querido óleo, sin éxito. A propósito, y con una mezcla de dramatismo e ironía, expresó:

Alguna vez aparecerá en una subasta, en un museo, ya irreparable, porque el único cuadro que no pudo ser ignorado por único, por intransferible, por inmostrable después de haber sido robado fue el de La Gioconda. Esos cuadros que desaparecieron en la guerra civil están *tapados*, esperan y no es consuelo saber de otros también perdidos...

Aquel cuadro es ya como una entelequia y si lanzo su reproducción en colores es para avisar a la policía del mundo y a los directores de Museos de Arte Moderno por si ven llegar ese cuadro con huellas dactilares inconfundibles. ¡Deténganlo!

No sé ya dónde estoy ni dónde está y tengo ya un pedazo de mí que me falta como una mutilación y como si esa sombra de mí mismo fuese topo de ocultación (Gómez de la Serna, [1952] 2009, p. 261).

A fines de 1998, el periodista y escritor Alonso Ibarrola relataba en una columna del diario *El País* de España, la presencia del retrato realizado por Rivera en una exposición en la Sala de las Alhajas (Ibarrola, 1998, diciembre 23). En efecto, la pintura fue la vedette de la exposición titulada *Istmos: Vanguardias españolas, 1915-1936*, que incluso ilustró la tapa del catálogo de la muestra, curada por la historiadora de arte Ana Vázquez de Parga y organizada por la Fundación La Caja Madrid (Anónimo, 1998, octubre 15). El periodista se lamentaba porque el *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* había ya partido de regreso hacia “la colección privada de Nueva York” a la que pertenecía. A la luz de los textos de Gómez de la Serna acerca de su cuadro perdido, Ibarrola hipotetizaba que, probablemente dicho coleccionista lo había adquirido a alguien que se había hecho con el óleo de manera ilegal (Ibarrola, 1998, diciembre 23).

Costantini adquirió el particular retrato cubista de Rivera en el año 1999 –al año siguiente de su exhibición en España– luego de verlo en un catálogo y negociar telefónicamente durante seis meses con el galerista Guillermo de Osma, de Madrid (Ramírez, 2012). Según el relato de Ricardo Esteves (2018), el cuadro pertenecía a la colección de Plácido Arango, un empresario mexicano millonario radicado en España,

fundador del grupo económico Vips dedicado a los rubros de hotelería y gastronomía, entre otros. Arango era un reconocido coleccionista de arte, importante benefactor en varios museos de España, como el Museo del Prado, en el que ejerció como Presidente del Patronato y al que hizo importantes donaciones, como obras de Zurbarán, Francisco de Goya, entre otros.

En otra entrevista, Esteves (2019, noviembre 13) agregó otro dato: el coleccionista español del que Costantini había adquirido el cuadro por US\$ 3,5 millones –el precio más alto que había pagado el empresario hasta el momento por una obra de arte, incluso por aquellas adquiridas en subastas– guardaba el lienzo en Nueva York. Esto también es mencionado por Costantini, quien dijo que la obra era una de esas piezas “sin casa”, que estaba guardada en un depósito en la ciudad estadounidense (Ramírez, 2012, p. 29). No es claro, entonces, qué sucedió con el importante retrato cuando Ramón Gómez de la Serna partió de España. Tampoco se conoce la colección privada de Nueva York que lo alojó, ni el momento en que la obra pasó a formar parte del acervo de Plácido Arango, o bien, si la enigmática colección neoyorquina era, efectivamente, la del propio Arango, y el retrato ya pertenecía a dicho conjunto desde antes. Esta segunda conjetura es la más probable, puesto que en el catálogo de la exhibición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, realizada en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York entre octubre de 1990 y enero de 1991, se encuentra una reproducción del retrato de Gómez de la Serna, en la que se indica la pertenencia de la obra a la colección Arango, que ubican en Madrid (Paz, 1990) [Fig. 6]. Lo cierto es que Esteves (2018; 2019, noviembre 13) encuentra sorprendente que España haya dejado salir del país al retrato de quien fuera una leyenda nacional, pintado por Diego Rivera, o que, por ejemplo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía no haya adquirido la obra, que ahora tiene su hogar permanente en el MALBA.

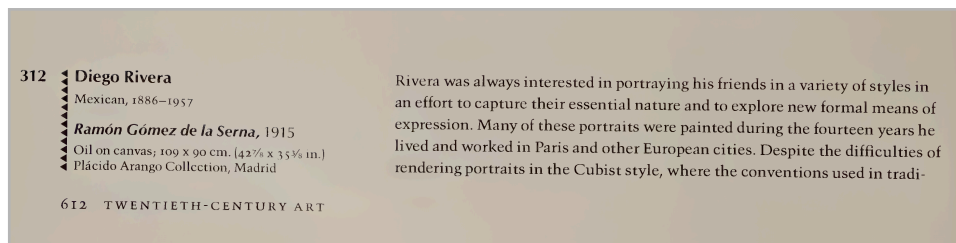




Fig. 6: Reproducción del *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* (1915), de Diego Rivera y el correspondiente epígrafe de la imagen que indica la pertenencia de la pintura a la colección de Plácido Arango. Fuente: catálogo de la exhibición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* que tuvo lugar en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York en 1990/1991.

Esteves (2019, noviembre 13) estima que el *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* podría alcanzar un precio de 25 millones de dólares en el mercado secundario de venderse en la actualidad. Sin embargo, el precio más alto que alcanzó una obra de Rivera en subasta fue de US\$ 9.762.500, pagado por el óleo *Los Rivalet* (1931) en una venta de la colección de Peggy y David Rockefeller que realizó Christie's en mayo de 2018. Asimismo, el precio más alto fuera de remate, tal como ya hemos mencionado, lo

consiguió *Baile de Tehuantepec*, pero fue el propio Eduardo Costantini el que pagó en una transacción privada US\$ 15,7 millones por la pieza en mayo de 2016 que, en 1995, se había vendido en subasta por un precio en torno a los US\$ 3 millones. En función de estas cifras, es probable que el monto que propone Esteves esté sobreestimado. A su vez, no se puede eludir que, quien adquirió a un precio record una obra de Rivera fue el mismo Costantini, ampliando aun más el límite superior de los precios de un artista del que ya poseía una obra. En este sentido, es una incógnita si el mercado convalidaría precios superiores al equivalente de US\$ 16 millones (el monto pagado por Costantini), en caso de que salieran a la venta obras de Rivera de las características de las mencionadas.

2.2.3. Comprar bueno, caro y que se note

Un tercer aspecto a tener en cuenta de la estrategia desplegada por Costantini para conformar su colección es el modo en el que ha abordado sus adquisiciones. Si bien el mercado del arte se compone de una variedad de agentes y situaciones –galerías, *art dealers*, ferias, compras directas a artistas o coleccionistas–, el escenario mercantil predilecto del empresario han sido las subastas internacionales, particularmente, las de las casas Sotheby's y Christie's en Nueva York.¹³⁹ En un circuito en el que muchos coleccionistas optan por ocultarse o manejar sus compras con discreción, el empresario ha mantenido una estratagema de visibilización constante: haciéndose presente en las principales subastas en vez de comprar por teléfono o vía agentes –“fui uno de los pocos protagonistas del mercado que daba la cara, compraba en los remates con la paleta en mano” (De Arteaga, 2013, octubre 14)–; pagando los precios más altos y, en muchos casos alcanzando montos records por obras de arte latinoamericano; adquiriendo las obras que ilustran la tapa del catálogo de subasta; promocionando su adquisición en la prensa y concediendo entrevistas con frecuencia.

En el ámbito local se puede identificar, en ciertos casos, esta impronta que ha marcado sus compras. En 1993, por ejemplo, adquirió en la casa de subastas porteña Sarráchaga, *La canción del pueblo* (1927) de Emilio Pettoruti a un precio record para el artista hasta ese momento, U\$324.200 (De Arteaga, 1999, julio 2).¹⁴⁰ En 2012, compró por 1.7

¹³⁹ Por esta razón, en la presente investigación haremos un análisis más extenso de esta instancia mercantil, aunque también se consideran otros escenarios de adquisición.

¹⁴⁰ Pettoruti es un artista que también se reevaluó en los últimos años, en efecto, en 2012, la obra *Concierto*, se vendió en Christie's por US\$ 794.500.

millones de pesos, la obra *Terraza* del artista argentino Lino Enea Spilimbergo, un máximo para el artista y el valor más alto pagado en la Argentina por un cuadro en subasta en el siglo XXI, hasta ese momento (De Arteaga, 2012, septiembre 14). Sin embargo, el lugar de impacto más buscado por Costantini han sido las subastas internacionales, como parte de una “estrategia racional” para coleccionar. El empresario relata:

Cuando hablo de una “estrategia racional” quiero decir que, si una pintura importante aparecía en Sotheby’s o en Christie’s, o incluso en subastas en Buenos Aires, iba a la subasta y ofrecía el precio más alto por la pieza en cuestión (...) mi estrategia era –y aún es– comprar las mejores obras de importantes artistas a los precios más altos. Se trataba de pinturas importantes, así que el hecho de que estuviera pagando precios records me daba mucha visibilidad. Desde mi perspectiva, la publicidad era buena para la colección, que ya envisionsaba que tuviera como destino un proyecto público (Ramírez, 2012, p. 19, traducción propia).

El alto perfil que Costantini mantuvo en la mayoría de sus compras en subastas en el extranjero y las repercusiones que suscitaron, consolidaron una táctica publicitaria que logró darle visibilidad como coleccionista. En el caso de la compra de la obra de Frida, el hecho de que pagara un precio record por un óleo de la artista, despertó cierto interés respecto al “recién llegado” al mercado del arte de grandes ligas. Por su parte, si bien muchas de las reacciones que avivó la compra del *Abaporu* fueron virulentas, el caso causó una atención tan grande que ubicó la colección de Costantini en el mapa del circuito del arte. Como menciona Victoria Giraudó:

Costantini hace como esa operación mediática de hacerse notorio, público, para que en el ambiente se pregunten “¿Quién es este loco que paga un millón y pico de dólares por esta obra brasileña en plena Crisis del Tequila?” (Giraudó, 2019, octubre 20).

En efecto, el empresario admite que fue después de la adquisición del lienzo de Tarsila do Amaral que la importante coleccionista Nelly Arrieta de Blaquier, en su calidad de presidente de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, invitó a Costantini a exhibir su colección en el MNBA, exposición que se concretó en 1996. A su vez, en 1997 el director del MNBA, Jorge Glusberg, le propuso a Costantini organizar un premio adquisición en el museo. El Premio Costantini se realizó durante cuatro años, entre 1997 y 2000, con el objetivo de incorporar obras de artistas contemporáneos argentinos a la colección y alentar la producción actual (MALBA,

s.f.c).¹⁴¹ Al poco tiempo y también a razón de la compra del *Abaporu*, recibió otra invitación, esta vez para la exhibición de su colección en Brasil. Tal como ya ha sido mencionado, entre 1998 y 1999, el Museo de Arte Moderno (MAM) de San Pablo, el Museo de Arte de Río (MAR) en Río de Janeiro y la Fundación Caixa Forum en Madrid, mostraron el conjunto de Costantini.¹⁴² A medida que el proyecto de la colección de arte latinoamericano fue avanzando y captando la atención fuera del país, se fue consolidando una estrategia de colección para captar visibilidad internacional.

Una de las compras de gran relevancia realizada en una casa de subasta internacional es el óleo de Joaquín Torres García titulado *Composition symétrique universelle en blanc et noir* (1931). Si bien la colección Costantini cuenta con varias obras del pintor uruguayo, esta quizás sea la más significativa. Es una tela de aproximadamente 1,2 metros de altura y 63 centímetros de ancho, producida con una composición simétrica y monocromática, en la que se observan los símbolos pictográficos y figuras esquemáticas propias del lenguaje que el artista sintetizó como “constructivismo universal”. Esteves (2018) ha indicado que se trata de las obras más destacables de Torres García que haya sido ofrecida en el mercado de subastas y Costantini coincide en que es la mejor del conjunto que ha reunido del artista (Ramírez, 2012, p. 29).

Fue adquirida en mayo de 1995 en Nueva York, en la casa de subastas Christie’s, la noche anterior a que Costantini comprara el *Autorretrato con chango y loro* de Frida Kahlo en Sotheby’s. La pieza había pertenecido a la colección de Lydia Winston Malbin, una coleccionista de Estados Unidos que poseía un importante conjunto de obras del siglo XX, en el que se destacaba su colección de futuristas italianos, de las más importantes fuera de Italia. Luego de la muerte de la Sra. Winston Malbin en 1989, 127 obras de la colección fueron ofrecidas en la subasta llevada a cabo en Sotheby’s en mayo de 1990 (Reif, 1990, febrero 1). En dicha oportunidad, la obra de Torres García fue vendida por US\$ 555.000, lo que constituyó un precio record para el artista en ese momento. Más tarde, la misma obra fue puesta a la venta en la subasta dedicada al Arte Latinoamericano de Christie’s en 1995, donde Costantini marcó un nuevo record para

¹⁴¹ Pacheco comentó que el premio se organizó con la idea de mantenerlo temporalmente hasta que se hubiera concretado el proyecto del MALBA. Caracterizó al Premio Costantini de “disparate”, ya que las obras ganadoras se adquirirían a “tres veces más que su precio real” (Barreto, 2013).

¹⁴² Marcelo Pacheco fue responsable de la exhibición itinerante de la Colección Costantini, por medio de la cual el conjunto comenzó a tener mayor notoriedad y a conocerse dentro y fuera del país (Ferreiro, 2019). Su involucramiento a fines de los 90 con esta exposición da cuenta de su relación con Costantini y su temprano conocimiento del acervo.

Torres García, al adquirirla a un precio de US\$ 937.500, cuando las estimaciones indicaban que se vendería entre US\$ 400.000 y US\$ 600.000 (Anreus, 1999; Marcelles Daconte, 1995, julio 23).

En 1998, el proyecto del museo ya estaba en marcha. Es decir, las obras que se adquirieron a partir de ese año ya vislumbraban su incorporación al acervo permanente del museo. En efecto, ese mismo año, Costantini realiza una importante adquisición en la subasta de Arte Latinoamericano del mes de mayo de Sotheby's. La venta estuvo afectada por el contexto económico y financiero sombrío que estaba atravesando la región. En dicha ocasión, los montos ofertados fueron bajos y muchas obras quedaron sin vender por no alcanzar los precios base –el caso de dos obras de Antonio Berni– o fueron retiradas del remate para evitar ofertas de escaso calibre –como dos piezas de Diego Rivera. No obstante, Costantini compró *La Mañana Verde* (1943) del pintor cubano Wifredo Lam, a un precio de US\$ 1.267.000, que estuvo apenas por encima del precio base (Anónimo, 1998, mayo 28) y una obra de Antonio Seguí de 1976 titulada *Hombre de Espaldas*.¹⁴³ Asimismo, en la venta de Christie's de esa misma temporada, adquirió dos obras importantes de Antonio Berni: *Susana y el viejo* (1931) por US\$288.500 y *Juanito dormido* (1978) por US\$ 178.500.

En dicha oportunidad, la obra de Lam ilustró la tapa del catálogo de la subasta de arte latinoamericano de Sotheby's de la primavera de 1998 **[Fig. 7]**. Se trata de un óleo de grandes dimensiones en el que se observa una imponente figura alada con rasgos físicos femeninos y piernas que terminan en cascos de caballo, emergiendo de un cañaveral. Forma parte de la producción que Lam realiza a partir de su regreso a Cuba, luego de varios años de formación y de contacto con las vanguardias en Europa. En él, se sintetizan influencias vanguardistas, entre ellas, ciertos aspectos compositivos ligados al cubismo y temáticas vinculadas al surrealismo, con los intereses del artista por el folklore, la magia, la religión y la cultura afrocaribeña. Los historiadores del arte la han hermanado con otras pinturas de la misma época que guardan cierta semejanza, como el reconocido *La Jungla* (1943) que se encuentra en el MoMA de Nueva York, *El sombrío Malembo, dios de la encrucijada* (1943) que pertenece a la colección Rudman y un *gouache* sin título del año 1944 que Costantini adquirió más tarde y forma parte de su colección personal (Giunta, 2016; Bernal, s/f).

¹⁴³ El precio de venta de la obra de Seguí estuvo en torno a los US\$ 25.000.

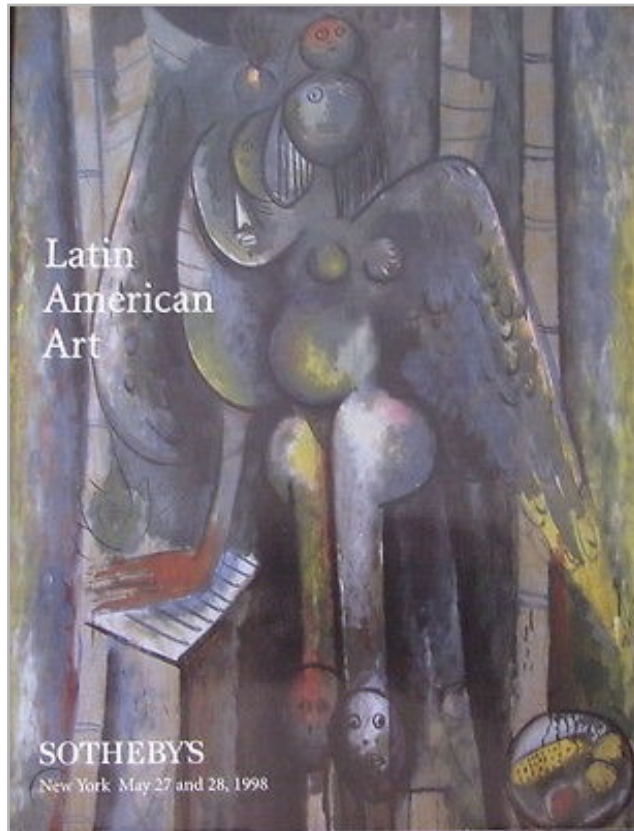


Fig. 7: Catálogo de la subasta de primavera de 1998 de Sotheby's en Nueva York, *Latin American Art*. En la tapa, la imagen de *La mañana verde* (1943), de Wifredo Lam.

Otra obra de Lam, titulada *Ogue Orissa* (1943), había sido tapa del catálogo de Sotheby's en noviembre del año anterior. Era la primera vez que la obra salía al mercado en dieciocho años y terminó siendo adquirida por un coleccionista estadounidense por US\$ 1.300.000. En esa misma subasta, Costantini adquirió *Jungle scene* (1935) del artista mexicano Miguel Covarrubias por US\$ 18.400. En mayo de 1998, Sotheby's realizó la apuesta de volver a poner una obra de Lam como portada del catálogo. A diferencia de *Ogue Orissa*, esta era la cuarta oportunidad en la que *La mañana verde* salía a la venta en subasta en los últimos diez años. En mayo de 1987 se había vendido por US\$ 418.000; en 1990 la venta se concretó por US\$ 605.000; en noviembre de 1994 alcanzó el monto de US\$ 965.000, para finalmente ser adquirida por Costantini a un precio superior a los US\$ 1.2 millones (Martin, 1999). En la progresión de precios que siguió el óleo de Lam se puede observar la tendencia alcista de los precios del mercado de arte latinoamericano en subasta.

También se destacan otras dos compras que Costantini hizo en noviembre de 1999 en las casas de subastas de Nueva York. Primero, en el remate de Christie's, adquirió *Siete últimas canciones* (1961), una obra del pintor argentino Guillermo Kuitca que pertenece

a la serie homónima que presentó en 1986 en la Galería del Retiro, en la que fue su última exhibición individual en Argentina hasta 2003, cuando se realizó la retrospectiva del artista en el MALBA. La pieza procedía de una colección privada de Nueva York. Costantini pagó por ella US\$ 231.000, lo que constituyó un precio record para el artista en su momento y lo convirtió en el artista argentino vivo más cotizado (De Arteaga, 1999, noviembre 24). En este sentido, se debe tener en cuenta que el empresario adquirió esta pieza en el mercado secundario y, ni más ni menos que, en una de las mayores casas de subastas a nivel mundial. Se observa, de esta manera, la estrategia de Costantini de aprovechar el escenario de las subastas, que funcionan como un foro de amplificación con alcance internacional, para apostar por artistas latinoamericanos y, en este caso, un artista argentino contemporáneo, ofreciendo un precio record para adquirir una de sus obras seminales. Si bien Kuitca ya contaba con un recorrido internacional significativo, con exhibiciones en galerías en distintas ciudades del mundo, con participaciones en eventos globales como la Bienal de San Pablo y una demanda proveniente de coleccionistas fuera de Argentina, no se puede soslayar el efecto de este tipo de acciones de valorización en un espacio de mercado con proyección mundial.

Esa misma semana, Costantini adquirió *Los desastres del misticismo* (1942) del artista chileno Roberto Matta, en la subasta de arte latinoamericano de Sotheby's. El óleo pertenece a los primeros años que transcurre el pintor en Nueva York, luego de huir de Europa a causa de la Segunda Guerra Mundial. En la ciudad estadounidense, se vincula con todo el núcleo de artistas surrealistas que también había emigrado, participando de algunas de las exhibiciones colectivas que aunaba su producción. Los expertos acercan esta pieza a sus llamados "inscapes", en alusión a los "paisajes internos" de la psiquis con los que empezó a experimentar en su etapa más mística (Muñoz, s/f). Se trata de una obra oscura, que William Rubin describió en el texto del catálogo de la retrospectiva del pintor que tuvo lugar en el MoMA en 1957, como uno de los trabajos tempranos más expresionistas de Matta en el que se libera el "terror ansioso" que se presentía en las obras anteriores del artista (Rubin, 1957, p. 4). La obra fue exhibida por primera vez en 1944, en la Galería Pierre Matisse de París y allí fue adquirida por James Thrall Soby, quien ocupaba el puesto de Director de Pintura y Escultura del MoMA en ese momento. En 1999, la obra fue la tapa del catálogo de la subasta de Sotheby's **[Fig. 8]**, donde Costantini la compró por un monto cercano a

los US\$ 2,4 millones (De Arteaga, 1999, noviembre 28; Horsley, s/f). Se trata de la obra más importante de las varias que tiene el MALBA del artista chileno.

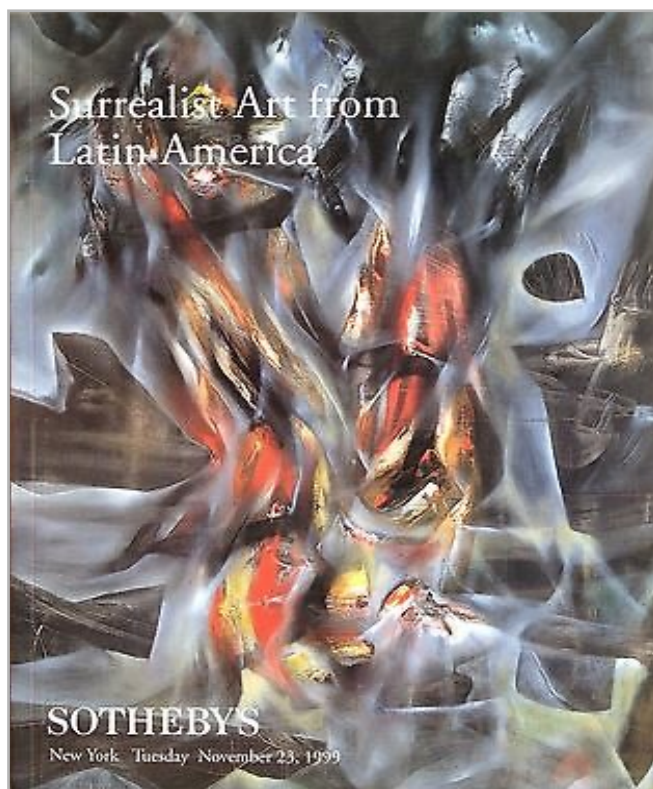


Fig. 8: Catálogo de la subasta de primavera de 1999 de Sotheby's en Nueva York, *Surrealist Art from Latin America*. En la tapa, la imagen de *Los desastres del misticismo* (1942), de Roberto Matta.

No se puede desdeñar el impacto que la resonancia de sus adquisiciones tiene sobre el mercado: siendo un coleccionista especializado en arte latinoamericano, al adquirir obras de América Latina de notoriedad a precios record y mostrarse haciéndolo, brinda un respaldo significativo al arte de la región, empujando hacia arriba la vara de los precios imaginables para los artistas del subcontinente.

Como contracara de la autopromoción, la vanidad (que él mismo admite), y los destellos de aspiración internacionalista, se encuentran las compras discretas, realizadas de manera privada que, al igual que las llevadas a cabo en subastas públicas, también significaron un gran aporte para la colección. En 1997, por ejemplo, adquirió el óleo *Festa de São João* (1936-1939) del artista brasileiro Cândido Portinari por medio del *marchand* Ralph Camargo de Río de Janeiro. Según el relato de Ricardo Esteves (2019, noviembre 13), el galerista lo contactó luego de ofrecer la obra a varios coleccionistas dentro de Brasil sin éxito y él avisó a Costantini de que esta obra se encontraba disponible.

Similar es el caso de la impactante obra de María Martins, *O impossível* (1945). Esteves (2019, noviembre 13) recuerda que en una oportunidad lo contactó el galerista paulista Joaquín “Joca” Millán, a quien conocía por frecuentar galerías y, ocasionalmente, hacer alguna compra en sus viajes de trabajo a Brasil. Millán le ofreció la gran escultura de yeso, luego de haber recibido la negativa de varios coleccionistas brasileros que había contactado previamente. La obra formaba parte de una colección privada y se encontraba guardada en un depósito. Costantini accedió a comprarla por lo que Esteves recuerda, fue un monto que para ese entonces consideraron muy bajo – cercano a US\$ 50.000– y la obra fue trasladada en camión hasta Buenos Aires. La escultura se compone de dos criaturas, cuyos torsos remiten a la figura antropomorfa femenina y masculina, pero cuyas cabezas se definen en unas formas que recuerdan a las plantas carnívoras. La pareja tiene un encuentro que se delinea en el entrecruzamiento de algunos de esos filamentos, dando lugar a una intimidad monstruosa en la que hay una cercanía (pero no un contacto) tierna y sórdida a la vez.

Muchas otras obras fueron adquiridas a través de galerías a lo largo de la década del 90. Podemos mencionar entre ellas a la pequeña y pintoresca pieza *Cena de Rua* (1931) del artista brasilerero Emiliano Di Cavalcanti, que llegó a la colección Costantini por medio del galerista Enrique Scheinsohn, director de la galería porteña Vermeer (Esteves, 2018). *Ícono* (1945) de Remedios Varo, un altar de madera cuyas puertitas encierran la pintura de un estrafalario vehículo volador, también fue comprada a través del circuito de galerías (Esteves, 2019, noviembre 13). Una composición de 1942 de Roberto Matta, fue adquirida en la Galería Maxwell Davidson de Nueva York y una obra de Jorge de la Vega –*Los juegos del amor y del azar* (1963)– y otra del artista brasilerero Rubens Gerchman –*Estudio para Não ha vagas* (1965)–, se consiguieron a través de la Galería Jean Boghici de Río de Janeiro.

También a fines de los 90 y principios del 2000, Costantini pudo acceder a un grupo de “trabajos de artistas fundamentales del arte moderno y contemporáneo brasileño” (Esteves, 2018, p. 10), como es el caso de Lygia Clark (una obra de la serie *Bichos* que adquirió en la subasta de Sotheby’s en 1999, dos obras de la serie *Unidade*, de 1958 y el objeto maleable de acero inoxidable de la serie *Trepante*, de 1965), Hélio Oiticica (cuatro *gouaches* de la serie titulada *Metaesquema* de 1958 y el artefacto de la serie de *Bólides* de 1965) y Antonio Dias (*Querida, voce está bem?*, de 1964; *América, o heói nú*, de 1966 y; *A ilustração da luz*, de 1971). Detrás de algunas de estas adquisiciones

estuvieron los galeristas Paulo Kuczynski, de San Pablo y Jones Bergamin, de Río de Janeiro. Esteves (2019, noviembre 13) indicó que fue posible hacer estas compras porque los precios de arte brasileiro aún no se habían disparado, como sucedería más adelante.

También en el vértice del cambio de milenio, Costantini adquirió la enorme pieza del artista argentino Jorge de la Vega, *Rompecabezas* (1969), que compró por, aproximadamente, US\$ 60.000 –lo que en opinión de Esteves fue en su momento un precio muy bajo– por intermedio de la galería porteña Ruth Benzacar (Esteves, 2019, noviembre 13). Esta afirmación tiene cierto asidero si se consideran los precios alcanzados por la obra de De la Vega más adelante. En 2007, una obra del artista titulada *Gato en el espejo* (1963), se vendió en Sotheby's por US\$ 313.000 (Sotheby's, 2007). En 2008, la obra en blanco y negro *Billiken*, se vendió en la subasta de Christie's por US\$ 422.500 (Christie's, 2008). A su vez, un panel de *Rompecabezas* (la obra adquirida por Costantini cuenta con 16 paneles) proveniente de la colección del artista Enrique Deira, se vendió en 2012 en Christie's por US\$ 242.000 (Christie's, 2012).

Asimismo, en un confuso episodio, una pintura en blanco y negro de siete metros de ancho que guarda relación con la serie de *Rompecabezas* fue vendida a un comprador anónimo en 2019 durante la feria arteBA a una cifra que, según trascendió en la prensa, estuvo entre US\$ 1,2 y US\$ 1,3 millones. La pieza había pertenecido a la colección del diario *Crónica*, luego pasó a las manos del empresario y coleccionista Ricardo Grüneisen, para en 2016 recalar en las manos de Bruno Barbier, quien fuera marido de Juliana Awada, Primera Dama de la República Argentina por ese entonces. La obra fue vendida por la galería MCMC, dirigida por María Calcaterra, hija de Ángel Calcaterra, primo del entonces presidente, Mauricio Macri (Chatruc, 2019, abril 11). Costantini informó a la prensa que él se había mostrado interesado por la pieza, y le pidió a la galerista que le informara cuál sería el último precio posible. La galerista le informó que el precio era de US\$ 1.350.000, a lo que Costantini solicitó 10 minutos de reserva para confirmar la compra. Cuando volvió a llamar, la galerista le comunicó que la obra ya había sido vendida, lo que generó un importante disgusto en el empresario, quien afirmó que nunca le había pasado algo semejante, ya que las galerías suelen respetar las reservas (Kolesnicov, 2019, abril 13).

Por su parte, muchas de las obras que se incorporaron a la colección de Costantini en los 90, fueron adquiridas directamente a coleccionistas, familiares herederos de artistas, o bien, a los propios artistas. Según relata Costantini, algunas de estas compras requirieron un trabajo de negociación, cierta insistencia y una buena cuota de paciencia y espera para poder concretarse (Esnal, 1998, junio 21; Ramírez, 2012). En otros casos, las obras le fueron ofrecidas sin necesidad de buscarlas, muchas veces a causa de situaciones acuciantes de los dueños, como dificultades financieras o divorcios (Esnal, 1998, junio 21).

A modo de ejemplo, podemos mencionar la adquisición de *Candombe* (1921) de Fígari, obra que Costantini tenía la férrea intención de comprar, puesto que se trataba de una de las pocas obras que había pintado sobre tela. El óleo se encontraba en manos de una coleccionista en Buenos Aires que tenía varias obras de Fígari y que, ante la insistencia de Costantini –quien llamaba todos los años inquiriendo por la tela–, le ofrecía otras piezas del conjunto del uruguayo que tenía en su posesión. Después de muchos años, finalmente, accedió a venderle la obra a Costantini, que hoy forma parte de la colección del MALBA (Esnal, 1998, junio 21).

Otras obras adquiridas a coleccionistas en Argentina fueron *La siesta y su sueño* (1932) de Antonio Berni; una serie de obras hechas en témpera y grafito sobre papel de Juan Batlle Planas; *La vieja carroza* (1918) de Rafael Barradas; y *Arlequín* (1954) de Roberto Aizemberg, que pertenecía a la colección de Mario Gradowczyk. A su vez, adquirió de colecciones en Uruguay, *Retrato de Julio Herrera y Reissig* (1898) de Carlos Sáez, *Luna y Enramada* (1940) de José Cúneo y *Constructivo con calle y gran pez* (1946) de Joaquín Torres García. Por su parte, la obra *Seresta* (ca. 1930) de Emiliano Di Cavalcanti y *El hijo pródigo* (1930-32) de Agustín Lazo, fueron adquiridas a coleccionistas en México.

Hubo otras compras directas de piezas que se incorporaron a la colección, como el conjunto de 9 obras del artista Carmelo Arden Quin y las tres obras de Gregorio Vardanega, adquiridas a los artistas en París (Estevez, 2018). Costantini también recuerda, por ejemplo, que compró una obra de Torres García a la nieta del artista y otro a su nuera. A su vez, relata que adquirió un cuadro de Berni a un *marchand* que necesitaba financiar los estudios de maestría de un sobrino (Esnal, 1998, junio 21).

Quizás la compra más importante realizada sin intermediarios haya sido el icónico cuadro *Manifestación* (1934) del pintor argentino Antonio Berni, que adquirió al hijo del

artista, José Antonio Berni. En la actualidad, es una de las piezas centrales de la colección del MALBA. Costantini admite que lamenta no haber comprado también *Desocupados* (1934), otro cuadro de factura realista del mismo año de *Manifestación*, que representa el letargo y el desánimo del desempleo, a diferencia del óleo hermano, que da cuenta de la organización y la lucha de los trabajadores. En su momento, el precio le había parecido excesivo (US\$650.000) y supuso que nadie estaría dispuesto a pagarlo, pero al poco tiempo se vendió a una colección privada de Argentina (Ramírez, 2012, p.31). De todas formas, el MALBA posee un importante conjunto de obras de Berni, que en su mayoría fueron parte de la donación inicial que dio origen al museo. Entre ellas, el *assamblage*, *La gran tentación* (1962), fue adquirido al hijo del artista, y las dos obras de corte surrealista, *La puerta abierta* (1932) y *La siesta y su sueño* (1932), fueron compradas a Ricardo Esteves, quien, las había adquirido años antes a la hija del artista, Lily Berni (Esnaol, 1998, junio 21; Ramírez, 2012; Esteves, 2019, noviembre 13).

2.2.4. La alianza con el libro de arte

El último elemento que examinaremos no hace propiamente a la estrategia de Costantini, ya que se trata de un proyecto independiente a la formación de la colección de arte latinoamericano y a la fundación del museo, pero por su paralelismo y sincronía con la iniciativa del empresario, resulta relevante considerar su vinculación con la apuesta de Costantini. Nuevamente, en este aspecto tiene un rol importante Ricardo Esteves quien, tal como ya hemos mencionado, fue uno de los principales asesores de Costantini en la etapa de formación del acervo, una colaboración que se estableció de manera informal entre los dos empresarios.

En los 90, Ricardo Esteves comenzó a incursionar en la publicación de libros de arte, fundamentalmente de artistas de América Latina. El proyecto, que continúa hasta la actualidad, fue mayormente llevado adelante desde las empresas en las que se desempeñó como director, aunque también lo ha realizado de forma independiente. La actividad de Esteves como editor de libros de arte —en sincronía con la formación de la Colección Costantini y, más tarde, la fundación del MALBA— también resultó significativa para dar visibilidad en ámbitos locales y extranjeros a la obra de muchos artistas de la región, promover en círculos de empresarios e inversionistas el arte de Latinoamérica y, a la vez, contribuir a instalar también en Argentina, el “arte latinoamericano” como una categoría distintiva.

Ricardo Esteves nació en 1949 en Argentina. Obtuvo su título de Licenciado en Ciencias Políticas en la Universidad de Salvador. Se desempeñó como director en una variedad de empresas: Banco Francés, Bunge & Born, Banco Velox y, más recientemente, en IRSA. Contribuyó a la fundación de distintos foros y espacios de debate, mayormente, en Latinoamérica. En efecto, junto al escritor mexicano, Carlos Fuentes, fundó el Foro Iberoamérica que reúne anualmente empresarios, políticos y pensadores de Latinoamérica, España y Portugal. También fue fundador del Consejo Empresario de América Latina (CEAL) y del Encuentro de Empresarios de América Latina, que congregaba a las familias dueñas de las principales empresas de la región. Esteves también se dedica a escribir columnas de opinión para los diarios *El País* de España y *La Nación* de Argentina (Arte Informado, s.f.; The Americas Group, s.f.). Comenzó a coleccionar desde muy joven junto a su esposa, Elena, y a lo largo de los años, logró reunir un especial conjunto de arte modernista rioplatense, a la vez que también fue incorporando algunas obras de artistas brasileños. Por propio interés, de manera autodidacta y a través del coleccionismo, se convirtió en un conocedor del arte latinoamericano, tal como él mismo se identifica.

Su primer ensayo como editor de libros de arte comenzó en 1994 cuando estaba en el directorio de Bunge & Born. Desde la Fundación de la empresa, creada para patrocinar y apoyar actividades culturales, se coordinó la publicación de un libro de Xul Solar, escrito por Mario Gradowczyk, cuya publicación estuvo a cargo de Alba, la empresa argentina de pinturas (Gradowczyk, 1994; Esteves, 2019, noviembre 13). El mismo año se publicó el libro *El arte de Juan Manuel Blanes*, sobre la obra del pintor uruguayo, y la edición estuvo enteramente a cargo de la Fundación Bunge & Born. Contó con la colaboración de la Americas Society, el National Endowment of the Arts de los Estados Unidos, así como también con la financiación del fabricante de pinturas Alba (AA.VV., 1994). Ambos libros eran de tapa dura, tenían más de 250 páginas, y combinaban texto con reproducciones de imágenes de alta calidad. En el formato de los libros se observa la impronta de Esteves, quien comenta que decidía “hasta el diseño, el tipo de letra, las cajas de los textos” (Esteves, 2019, noviembre 13) y que más tarde trasladaría a la edición de otros libros de arte que se encontrarían bajo su iniciativa. En efecto, al observar las distintas colecciones publicadas, si bien se tratan de distintas ediciones, empresas patrocinantes y períodos, se identifica una continuidad entre todas las publicaciones que estuvieron a su cargo.

Cuando pasó a formar parte del directorio del Banco Velox comenzó a llevar a cabo más sistemáticamente distintas iniciativas culturales.¹⁴⁴ A lo largo de su gestión en el banco, Esteves incursionó en el armado de una colección institucional de arte que, al igual que su colección personal, estuvo conformada, principalmente, por obras de artistas uruguayos y argentinos. El acervo corporativo contaba con una selección más ecléctica que abarcaba distintos períodos, llegando a haber en el conjunto, obras informalistas y de arte conceptual (De Arteaga, 2004, noviembre 21). En 2002, ante la quiebra del banco, la colección se disolvió y fue vendida en la casa de subastas Saráchaga, en el remate del 23 de noviembre de 2004 (De Arteaga, 2004, noviembre 21; Esteves, 2019, noviembre 13). Sin embargo, el mayor legado de su gestión lo constituye su proyecto editorial, “Ediciones Banco Velox”, sello bajo el cual comenzó a editar una serie de libros sobre arte latinoamericano a partir de la segunda mitad de la década del 90.¹⁴⁵

El primer libro de la editorial fue, casualmente, el catálogo de la exhibición de la Colección Costantini en el MNBA en 1996, al cual le siguió, en 1997, el catálogo del Premio Colección Costantini que comenzó a organizarse en el MNBA con el patrocinio del empresario. A su vez, desde 1996, el banco publicó libros dedicados a artistas de Argentina, Uruguay, Paraguay y Brasil, a saber: Pedro Figari (1996), Antonio Berni (1997), Cándido Portinari (1997), Cándido López (1998), Tarsila do Amaral (1998), Prilidiano Pueyrredón (1999), Ignacio Nuñez Soler (1999) y Lasar Segall (1999). Completan la colección, los libros titulados *Pintura Argentina*, *Pintura Latinoamericana* (1999) y *Pintura del Mercosur* (2000), y un conjunto de 20 suplementos que conforman un recorrido por la historia del arte argentino, reunidos como *Pintura Argentina Panorama 1810-2000*.¹⁴⁶

¹⁴⁴ El Banco Velox pertenecía al Grupo Velox, un grupo económico de origen latinoamericano que controlaba una serie de fondos de inversión y bancos en Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay, a saber, Banco Velox (Argentina), Banlatin (Brasil), Banco de Montevideo (Uruguay) y Banco Alemán (Paraguay). Asimismo, se encontraba asociado a la empresa holandesa Royal Ahold, junto a la cual gestionaba las cadenas de supermercados Disco y Santa Isabel en los países de Sudamérica mencionados.

¹⁴⁵ La mayoría de los libros se editaron bajo el sello “Ediciones Banco Velox”, salvo algunas excepciones, que se publicaron bajo la edición de distintos bancos del Grupo Velox. Por ejemplo, el libro de *Pintura del Mercosur* fue editado por el Banco de Montevideo y el de Ignacio Nuñez Soler por el Banco Alemán.

¹⁴⁶ Los títulos que conforman esta colección de *Pintura Argentina* son: *Antonio Berni*, *Cándido López*, *Quinquela y Victorica*, *Impresionismo y Paisaje*, *Expresiones Metafísicas*, *Spilimbergo y Guttero*, *Precursores II*, *Nueva Figuración*, *Identidad y Vanguardia*, *Generación del 80*, *Primeras Vanguardias*, *Pintores de la Boca II*, *Pintores de los 70*, *Emilio Pettoruti*, *Final del Siglo XX II*, *Precursores I*, *Final del Siglo XX I*, *Abstracción II*, *Pintores de la Boca I* y *Abstracción I*.

Todos los libros son de una gran calidad con imágenes en alta resolución. A excepción de los suplementos coleccionables y del libro de *Pintura Argentina* que son de tapa blanda y poseen menos de 200 páginas, se trata de libros de tapa dura, de dimensiones significativas (29x24 cm), que poseen entre 250 y 500 páginas, de las cuáles más de la mitad están dedicadas a reproducciones de las obras y un porcentaje no menor a textos razonados acerca del trabajo de los artistas, en el caso de los libros individuales, o sobre los movimientos artísticos de un período en los de conjunto.¹⁴⁷ Una variedad de autores han contribuido con textos para la colección de libros, desde el historiador argentino Félix Luna, con un ensayo histórico en el libro dedicado a Prilidiano Pueyrredón, pasando por una variedad de historiadores del arte argentino de gran renombre, como Andrea Giunta, Diana Wechsler, Roberto Amigo, Marcelo Pacheco, hasta expertos de otros países de Latinoamérica, como Aracy Amaral, Ticio Escobar y Rita Eder, por mencionar algunos.

Entre la variedad de iniciativas vinculadas a la cultura y la educación que llevó a cabo el Grupo Velox, la edición de libros de arte y su distribución mayoritariamente gratuita fue parte principal de tres proyectos culturales, a saber, “Artistas del Mercosur”, “Los colegios y el arte” y “Libros para museos de Iberoamérica”.¹⁴⁸ Los libros de tapa blanda que conforman el panorama del arte argentino, el libro de *Pintura Argentina* y la versión reducida de *Pintura Latinoamericana* formaron parte del proyecto “Los colegios y el arte” y eran distribuidos de manera gratuita a estudiantes secundarios de colegios públicos y privados de la Capital Federal y de las provincias de Argentina, con tiradas que llegaron a 60.000 ejemplares (Esteves, 1998, diciembre 13). Los libros dedicados a la obra individual de artistas de Argentina, Uruguay, Paraguay y Brasil, así como también el libro de *Pintura del Mercosur*, se congregaron bajo el proyecto “Artistas del Mercosur”, cuyo objetivo era “difundir los aspectos más destacables del arte del Mercosur, en la convicción de que la interrelación cultural es fundamental para consolidar el proceso de integración” (AA.VV., *Prilidiano Pueyrredón*, 1999, p. 235) y “contribuir al conocimiento y a la comprensión de la pintura y el arte de este nuevo

¹⁴⁷ Algunos de los libros tienen distintas ediciones, como el dedicado a *Pintura Latinoamericana*, que tiene una edición en cuya tapa se observa una obra de Ezequiel Negrete Lira y otra en la que la imagen de tapa corresponde a un óleo de Julio Castellanos. También hay una versión reducida del libro de *Pintura Latinoamericana*, de aproximadamente 130 páginas, cuando las dos ediciones grandes mencionadas tienen más de 400.

¹⁴⁸ Otros proyectos culturales del Grupo Velox incluyen: “Arte en las escuelas”, “Música clásica para los jóvenes”, “Iglesias rurales argentinas”, “Arte para todos”, “La Argentina y las ideas en el mundo” y “Preservación del patrimonio cultural”.

espacio que estamos construyendo entre todos los que consideramos a la cultura algo esencial: el Mercosur Cultural” (AA.VV., *Pintura del Mercosur*, 2000, p. 9). El libro de *Pintura Latinoamericana* y otros de la colección Velox, además de su distribución en colegios, también se encontraban incluidos en el proyecto “Libros para museos de Iberoamérica”, por lo que se distribuían en la red de museos de América Latina, España y Portugal, que incluían más de 60 instituciones, que los recibían en donación para luego venderlos a su propio beneficio, a la vez que se vendían a través de la cadena de distribución de la editorial “El Ateneo” (AA. VV., *Pintura Latinoamericana*, 1999). Por último, todos los libros también eran distribuidos como regalo entre los clientes de los bancos y empresas del Grupo Velox y a individuos e instituciones vinculadas al mundo del arte: museos, galerías, casas de remate, artistas, investigadores y profesores.¹⁴⁹

Tal como se lee en los libros dedicados a *Pintura Latinoamericana* y *Pintura del Mercosur*, entre las misiones institucionales del Grupo Velox, se encontraba la de “promover la interrelación cultural entre los países de América Latina para contribuir a la integración y difundir internacionalmente la cultura regional” (AA.VV., *Pintura del Mercosur*, 2000, p. 525). A título personal, el proyecto editorial significó para Ricardo Esteves la oportunidad de realizar una contribución significativa a la cultura que, además, colaborara en compensar su negativa a exhibir su colección de arte rioplatense o prestar algunas piezas para ciertas exposiciones que, según él, le habían dado cierta “mala fama” en el ambiente del arte (Esteves, 2019, noviembre 13). Su compromiso con la edición de libros continuó luego de su partida del Banco Velox. En 2013, como miembro del directorio de IRSA –una de las empresas dedicadas al desarrollo inmobiliario más importantes de Argentina–, Esteves promovió la realización de los tres volúmenes de *200 años de Pintura Argentina*, libros de colección editados por el Banco Hipotecario (parte del Grupo IRSA) que guardan en la calidad, el diseño, el criterio de selección de obras y de los especialistas elegidos para la escritura de textos razonados sobre el arte argentino, la marca de Esteves.

Esteves (2019, noviembre 13) señala que, si bien se encontraba ligado a la formación de la colección de Costantini, el proyecto editorial fue una iniciativa independiente a la

¹⁴⁹ Tal como aclara Esteves (2019, noviembre 13), el único canal por medio del cual se vendían era a través de la red de museos y la red de la editorial mencionada, ya que los bancos, por resolución del Banco Central de la República Argentina, no tienen permitido vender bienes muebles.

construcción del conjunto latinoamericano. Aunque su sincronía no fue planificada, sí admite que fueron coincidentes y que a través de la publicación de estos libros se buscó apoyar al nuevo coleccionismo. En definitiva, ambos se destacan por ser proyectos con una mirada regional del arte, que fueron desarrollados durante la década del 90 desde Buenos Aires. En efecto, Esteves comenta lo siguiente:

Yo destaco como hecho que la usina de difusión de arte latinoamericano haya sido Buenos Aires. Porque son libros que hemos regalado en el exterior, a Christie's y a Sotheby's. No salieron de Ciudad de México, ni de Houston, de Austin, ni del MoMA de Nueva York. Sino que, desde la Argentina, se creó el cuerpo editorial, tal vez, más importante de arte latinoamericano. Ahora se está editando mucho en España, desde el Reina Sofía, muchos catálogos. Pero digamos que los libros base, de cabecera, además en la década del 90, que no es lo mismo que ahora, fueron editados acá. Estamos hace más de 20 años trabajando en este sentido (Esteves, 2018, noviembre 13).

Asimismo, Esteves entiende que el libro de Ediciones Banco Velox dedicado a la pintura de América Latina, fue “el libro más importante editado de pintura latinoamericana” y un libro “cabecera” e “histórico” para la época de su publicación en 1999 [Fig. 9]. Destaca que, hasta ese momento, “no se habían editado libros que reunieran las mayores obras de pintura latinoamericana” y resalta, nuevamente, que dicho esfuerzo fuera realizado desde Buenos Aires, ciudad que define como “una usina de intelectualidad para el arte latinoamericano” (Esteves, 2019, noviembre 13). En efecto, en la década del 90 no había muchos libros de estas características, es decir, que agruparan la obra de distintos artistas de América Latina bajo el rótulo de “arte latinoamericano” o, como este caso, “pintura latinoamericana”, que mostraran una visión panorámica del arte que se produjo en Latinoamérica a lo largo del siglo XX y que contaran con buenas reproducciones a color de las obras. Gabriel Pérez Barreiro (2007) señala que entre finales de los 80 y comienzos de los 90, ante la falta de fuentes primarias, los catálogos de las subastas de arte latinoamericano de Sotheby's y Christie's se convirtieron en un material de consulta valioso para estudiantes y académicos en Estados Unidos. Asimismo, el libro *Twentieth Century Art of Latin America* de la especialista, investigadora y profesora estadounidense de arte latinoamericano, Jacqueline Barnitz, que en buena medida plantea un recorrido panorámico por los principales movimientos artísticos del siglo XX, recién vio la luz en el año 2001, dos años más tarde que la edición de Banco Velox. En este sentido, puede decirse que el proyecto editorial que asumió Esteves, hizo una contribución por desarrollar el *tropo* del “arte latinoamericano” en Argentina, pero también puede que haya tenido cierto

impacto en otros países del continente¹⁵⁰ y en España y Portugal, que formaban parte de la red de distribución de museos de Iberoamérica. Su influencia en círculos de Estados Unidos interesados en el arte de América Latina es más ambigua, ya que, a excepción de su distribución entre clientes de las entidades financieras patrocinantes, no había una red de difusión pensada para ese público, al mismo tiempo que, dichos libros no estaban disponibles en inglés.

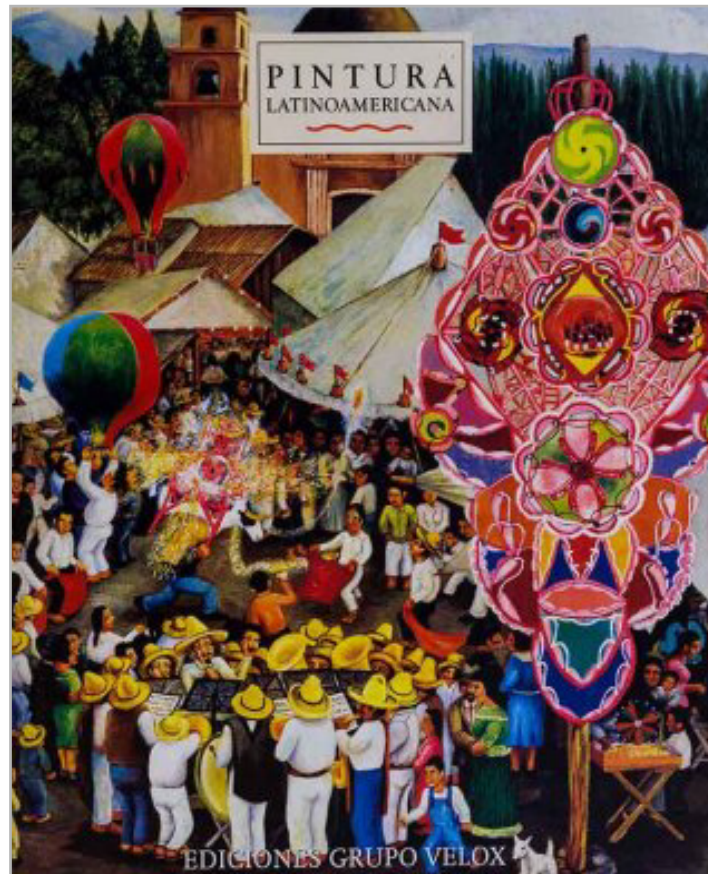


Fig. 9: El libro *Pintura Latinoamericana*, editado por Ediciones Grupo Velox en 1999. En la tapa, la imagen de *Feria de San Juan*, de Ezequiel Negrete Lira.

Asimismo, resulta pertinente señalar cómo en el programa editorial de Esteves a través del Grupo Velox, se vislumbra el germen del proyecto que luego se consolidaría con la llegada del MALBA. No es solo su labor como asesor de Costantini para orientar su colección hacia el arte latinoamericano, también se trata de la construcción teórica y simbólica que se genera a partir de los libros –tal como observa Griselda

¹⁵⁰ En el año 2004, desde una nota de opinión en el diario *La Nación*, Carlos Manuel Nuñez, embajador, presidente y fundador del Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales, lamentaba la interrupción de la colección de libros de arte de Ediciones Velox que, al igual que lo hacía el MALBA, tanto había contribuido por hacer conocer el arte argentino en Brasil y el arte brasilero en Argentina (Nuñez, 2004, julio 15).

Pollock, “el libro de arte es la forma mercantil y adquirible del museo” (Pollock, 2007, p. 13, traducción propia)– y la visibilidad que adquieren ciertos artistas de Latinoamérica en círculos de empresarios y financieros gracias a su circulación. Esto no es menor ya que, mediante la difusión de estos libros entre los clientes de las empresas financieras del Grupo, se podía captar la atención de quienes tenían el perfil y los recursos para convertirse en futuros demandantes de este tipo de arte.

Tanto en el libro de *Pintura Latinoamericana* como en el de *Pintura del Mercosur*, se observa esta visión panorámica del arte regional del siglo XX que luego tendría la colección Costantini. Los libros se encuentran organizados por países, y constan de una selección de obras de los artistas más significativos de cada uno de ellos. En los textos que forman parte de estas ediciones se observa un orden similar. Por un lado, los expertos convocados provienen de los distintos países que conforman cada definición regional: en el libro de pintura latinoamericana escriben Andrea Giunta, Roberto Amigo y Patricia Artundo de Argentina, Aracy Amaral de Brasil y Rita Eder de México, mientras que en el del Mercosur lo hacen Mercedes Casanegra y Diana Wechsler de Argentina, Ticio Escobar de Paraguay, Gabriel Peluffo Linari de Uruguay y Cacilda Teixeira da Costa de Brasil. Asimismo, en ambos libros se observa un texto inicial que reflexiona acerca de la pintura de toda la región, para luego dar paso a una serie de textos especializados sobre la pintura de cada país o grupos de países. En el caso del libro *Pintura Latinoamericana*, da inicio un texto sobre la pintura de América Latina de Andrea Giunta, para luego continuar con un texto sobre la pintura mexicana, otro sobre la pintura brasilera, un cuarto sobre la pintura rioplatense y chilena, y el último sobre la pintura de Cuba, Venezuela, Ecuador y Perú. En el caso del libro *Pintura de Mercosur*, luego del texto inicial de Diana Wechsler en relación con la pintura de los cuatro países que conforman el mercado común, lo sigue un texto específico sobre la pintura de cada país: Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay.

Asimismo, los libros dedicados a la obra individual de determinados artistas contribuyeron a dar a conocer el cuerpo de obra de estos autores, condensándose en una única edición el trabajo de distintos períodos de exponentes muy significativos de la historia del arte de ciertos países de América Latina, como Tarsila do Amaral, Antonio Berni, Pedro Fígari, Cándido Portinari, entre otros. Tal como ya fue mencionado, al mismo tiempo que se editaban estos catálogos, las obras de algunos de estos artistas, también ingresaban a la Colección Costantini.

Con la cofradía Costantini/Esteves nuevamente aparecen como aliados los agentes dedicados a operar sobre el mercado del arte y, en consecuencia, sobre su valor económico –Costantini antes de la fundación del MALBA, aún en su rol como coleccionista de arte latinoamericano– y sobre el valor simbólico del arte –Esteves y la colección de libros del Banco Velox sobre artistas de Latinoamérica–. Como sucede en este caso, las praxis mercantiles y simbólicas no requieren ser conscientes ni coordinadas entre los agentes para ser efectivas. La visibilidad del arte latinoamericano en círculos de coleccionistas, a través de las acciones de Costantini ya analizadas, y entre empresarios y financieros –potenciales demandantes del arte de la región– a partir de la difusión de las ediciones Velox, genera una sinergia positiva que se manifiesta en el interés cada vez mayor que logra captar el arte de América Latina en el circuito internacional.

La alianza entre coleccionistas y editores para dar visibilidad a una colección o, incluso, legitimarla, no es una novedad. En efecto, Talía Bermejo (2006; 2013) ha estudiado esta práctica en relación con ciertos coleccionistas argentinos de las décadas del 40 y 50. Las publicaciones a las que refiere la autora –libros de arte que incluían imágenes y monografías o ensayos críticos– incluían obras que se encontraban en acervos personales, lo cual, las daba a conocer a un público más amplio, las ponía en relación con otro conjunto de obras de ese mismo artista, período o escuela, que quizás se encontraban disponibles para su compra, alentando nuevas adquisiciones, a la vez que, las incluía en un relato historiográfico que contribuía a legitimar las obras que ya formaban parte de una colección particular (Bermejo, 2013). Este entramado colaborativo para la construcción, en simultáneo, de valor simbólico y valor de mercado, se afianzaba con acuerdos tácitos entre coleccionistas y galerías, en cuyas exhibiciones se incluían obras ya pertenecientes al acervo del coleccionista y obras que estaban a la venta.

Aunque no se puede evaluar la efectividad de una estrategia que implica un complejo entramado de agentes y de espacios de socialización y de legitimación a partir del análisis de unas pocas variables, tampoco se puede ignorar cómo las obras de ciertos artistas latinoamericanos han ido ganando de manera creciente el interés del mercado internacional del arte. A modo de ejemplo, en 1997 fue rematado en Christie's el óleo de Antonio Berni, *La gallina ciega* (1972), el cual alcanzó un precio de US\$ 607.500, que en su momento fue un record para un artista argentino en el contexto de un remate y

para la obra del propio Berni que, el año anterior, ya había llegado a un máximo (de US\$ 552.000) con la obra *Los emigrantes*. Al día siguiente, en el remate de Sotheby's, la obra del artista rosarino, *Ramona espera* (1962) superó el record del día anterior, al ser adquirida por US\$ 717.500 por la empresaria y coleccionista argentina, Amalia Lacroze de Fortabat (De Arteaga, 1997, noviembre 25; De Arteaga, 1997, noviembre 26; De Arteaga, 2015, agosto 31).

La periodista Alicia de Arteaga, conocedora de los círculos de empresarios, *socialités* y coleccionistas, identificó una serie de factores que prepararon el terreno para la “salida internacional” de la producción de Antonio Berni y la venta de sus obras en subastas a precios record. Una primera acción en esta dirección fue la difusión que desde la Secretaría de Cultura de la Nación (con el historiador Mario “Pacho” O’Donnell a la cabeza) dieron a la adquisición de *Orquesta típica* (1939), que pasó a formar parte del acervo del MNBA en 1996, con la efectiva estrategia de empapelar la Ciudad de Buenos Aires con reproducciones de la obra. Ese mismo año, Esteves organizó en el Museo Nacional de Arte Decorativo, una muestra que reunió obras de Berni, Guttero y Xul Solar, que coincidió con la reunión anual de banqueros del Banco Interamericano de Desarrollo en Buenos Aires, cuyo catálogo estuvo a cargo de Ediciones Banco Velox. Ambos sucesos fueron la antesala a la exposición antológica que se hizo del artista en el museo nacional –por entonces dirigido por Jorge Glusberg– en el año 1997, que fue un éxito de público con 350.000 visitantes y donde se exhibió *La gallina ciega* previo a su venta en subasta en Nueva York. Asimismo, se debe considerar que en la subasta de Christie's, la obra de Berni fue elegida por el director del departamento de arte latinoamericano de la casa de ventas, Fernando Gutiérrez, para ilustrar la tapa del catálogo. Por su parte, Alicia de Arteaga también pondera en el impulso que recibió la obra de Berni en el mercado internacional, otros dos factores adicionales. En primer lugar, la venta por medio del circuito de galerías por US\$ 800.000 de uno de sus lienzos más importantes, *Desocupación*, una suma mayor a la alcanzada por *La gallina ciega* y *Ramona espera* en las subastas. Segundo, pero no menos importante, la publicación del libro de Berni de Ediciones Velox, que, de acuerdo a la periodista, sumó un soporte bibliográfico necesario para legitimar las operaciones que se realizaron en el exterior (De Arteaga, 1997, noviembre 25; De Arteaga, 1997, noviembre 26; De Arteaga, 1998, mayo 26; De Arteaga, 2015, agosto 31).

2.3. Principales conclusiones del capítulo

A modo de conclusión, podemos decir que, desde que Costantini asumió un abordaje estratégico y racional de su tarea como coleccionista, lo hizo manteniendo una especial atención y cuidado, tanto al valor simbólico de su colección como al valor de mercado de las obras adquiridas. En su alianza con Ricardo Esteves (e, indirectamente, con la colección de libros Velox), y la posterior decisión de fundar el museo, puede notarse su preocupación por resguardar e, incluso, apuntalar el valor simbólico de su conjunto, mientras que, en la manera de enfrentar sus compras –haciéndose notar, adquiriendo obras de artistas muy reconocidos y pagando precios altos– se observa su habilidad para operar en el precio de los artistas que colecciona. Al encontrarse ambas manifestaciones imbricadas, no es ajena la determinación del valor simbólico del valor económico, y viceversa, por lo que al operar en referencia a un aspecto también tiene sus consecuencias en el otro.

Si bien el proyecto del MALBA no estuvo claro en los comienzos de su colección, Costantini siempre vislumbró un destino público para su acervo. En este sentido, la visibilidad y la exhibición de las obras, así como también la notoriedad de sus adquisiciones, pasó a ser un objetivo primordial de su actividad. De esta manera, en el centro de sus decisiones estratégicas se encuentra la de transformar su incipiente colección de arte rioplatense en una de arte latinoamericano, lo que le permitiría construir una colección más amplia y atractiva, con artistas del siglo XX de gran renombre que tuviera una mayor proyección internacional, apelando a una visión panorámica que pudiera capturar la variedad y la riqueza con la que suele asociarse a Latinoamérica, mayormente desde una perspectiva foránea a la propia región.

CAPÍTULO III. EL MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES: UNA INICIATIVA PRIVADA CON UN DESTINO

PÚBLICO.

Esta es la tensión irreductible sobre la que pivota el museo desde su forma clásica y que ha llegado a la actualidad como un vestigio rescatado por los aparatos de verificación gestados desde lo mercantil. La ambigüedad natural de la identidad –y función– del museo de canon decimonónico lo convierte en un cuerpo plástico fácil de moldear por quien no va a perder la oportunidad de disponer de un vehículo directo de legitimación comunitaria y de visibilidad pública.

Roc Laseca, *El museo imparable*

En Argentina, los 2000 tuvieron un comienzo dramático. La crisis económica, financiera y bancaria del 2001, la renuncia del entonces presidente de la República, el malestar social –desde piqueteros a ahorristas indignados–, la posterior sucesión de presidentes no electos democráticamente, la devaluación del peso. El caos, la pobreza, el desempleo, la desesperanza. La escena artística local no estuvo ajena a la debacle. La violencia y los despojos aparecieron en el trabajo de algunos artistas argentinos del momento (como Diego Bianchi y Luciana Lamothe, por ejemplo),¹⁵¹ pero también se colaron las experiencias del activismo, las asambleas barriales, los proyectos autogestivos y las nuevas semillas de la organización política (en proyectos como el “TPS”, Taller Popular de Serigrafía, liderado por Magdalena Jitrik, Mariela Scafati y Diego Posadas y el “GAC”, Grupo de Arte Callejero, entre otros).

En el 2003 se inauguró un nuevo ciclo con la elección de Néstor Kirchner como presidente, que estuvo signado por la reconstrucción económica, política y social. Para los circuitos del arte en Argentina, particularmente los de Buenos Aires, significó un período de expansión y de mayor acople a las redes globales de producción, exhibición y circulación de arte, en línea con los primeros cambios que se venían gestando desde los 90. A lo largo de esta década y durante el primer lustro de la siguiente se multiplicaron las galerías de arte, los espacios de exhibición, los museos e instituciones,

¹⁵¹ Podemos mencionar, por ejemplo, la instalación *Daños*, de Diego Bianchi, presentada en 2004 en la galería Belleza y Felicidad y las acciones realizadas por Luciana Lamothe entre 2003 y 2005, condensadas en los videos *Autor Material* y *5 acciones*, en los que se ve a la artista tirando cemento de secado rápido a un inodoro, haciendo estallar un tacho de basura con un petardo, rayando un ascensor, dando vueltas maceteros y arrastrándolos boca abajo en un espacio público, tocando todos los timbres de un portero eléctrico, entre otros.

los ámbitos educativos para artistas, curadores, críticos, gestores culturales, entre otros (Chirotarrab, 2021).

En lo que refiere al mercado del arte, la aparición de una multiplicidad de galerías y espacios de arte contemporáneo que se localizaron en diversas zonas de la ciudad – diferenciándose de las históricas galerías del barrio de Retiro más abocadas al mercado secundario– y la evolución de la sección “Barrio Joven” dedicada a las galerías más noveles en la feria de arteBA, fueron los sucesos predominantes que redinamizaron la circulación del arte contemporáneo y fundaron, o bien, renovaron, la relación de los artistas con el mercado.¹⁵² En cuanto a los espacios de formación, a los que ya se habían establecido durante la década del 90 –destacándose la Beca Kuitca como una propuesta renovadora–, se sumaron otros, como el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato di Tella y el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA), ambos fundados en 2009.¹⁵³ También comenzaron a ofrecerse en distintas universidades licenciaturas y maestrías orientadas a la curaduría, la crítica y la gestión en artes visuales.¹⁵⁴ La escena cultural de Buenos Aires también contó con la consolidación de jóvenes espacios de exhibición y con la aparición de nuevos museos e instituciones, como la Fundación Federico Klemm (desde 1995), Fundación Proa (desde el 1996), el área de artes visuales del Centro Cultural Haroldo Conti (desde el 2011), la sala de exhibición del Departamento de Arte de la Universidad Torcuato di Tella (desde 2010), la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat (desde el 2008) y el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (desde el 2012), entre otros. El Museo de Arte

¹⁵² Guadalupe Chirotarrab (2021) destaca la actividad de la ya consolidada galería Ruth Benzacar en la difusión y comercialización de arte contemporáneo durante el período. También, el proyecto de corte más experimental que fue Belleza y Felicidad (fundado por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón) que, si bien había abierto sus puertas en 1998 (y las cerró en 2007), devino un ícono de esa primera etapa del nuevo siglo. Asimismo, considera la galería Appetite (2005-2011), desarrollada por Daniela Lucena, otro de los proyectos de autogestión y experimentación de mayor notoriedad durante esos años. Menciona, a su vez, las galerías Alberto Sendrós (2003-2014), Braga Menéndez (2006-2011), Vasari (2006), Ernesto Catena Fotografía Contemporánea/Foster Catena (2007-2014), Gachi Prieto (2008), Ignacio Liprandi (2009-2016), Cosmocosa (2009), Rolf (2010), Nora Fisch (2011), Schlifka Molina (2012-2014), Barro (2014), Ruby (2006), Bonjour (2008-2012), Sapo (2008-2011), 713 (2009-2013), Mite (2009), Miau Miau (2009-2016), Isla Flotante (2011), Sly Zmud (2011-2018), Central de Proyectos (2009-2013), Hache (2013), Pasto (2012) y Piedras (2014).

¹⁵³ El Programa de Artistas estuvo dirigido por Inés Katzenstein hasta el año 2018. A partir del 2013, la propuesta del programa incorporó, además de artistas, a curadores y críticos. Por su parte, el CIA fue fundado por Roberto Jacoby, Graciela Hasper y Judi Werthein.

¹⁵⁴ Entre muchas propuestas, se pueden mencionar la Licenciatura en Curaduría y Gestión de Arte en la Escuela Superior de Economía y Administración de Empresas (ESEADE), la Licenciatura en Curaduría e Historia de las Artes en la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA), la Licenciatura de Curaduría en Artes, la Licenciatura en Crítica de Artes y la Maestría en Crítica y Difusión de las Artes en la Universidad Nacional de Artes (UNA) y la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la Universidad de Tres de Febrero (UNTREF).

Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), sin lugar a dudas, es un proyecto contemporáneo que se inserta en este proceso de expansión de la escena local.¹⁵⁵

En abril de 1995, Costantini creó una Fundación con su nombre, con el objetivo de “realizar obras de carácter cultural, educativo y formativo” (MALBA, s.f.d). Entre 1996 y 1997, adquirió el terreno en el que se emplazaría el museo¹⁵⁶ y en 1997 la Fundación Costantini decidió dar lugar a la creación del MALBA, al mismo tiempo que se puso en marcha un concurso arquitectónico para la construcción del edificio. El 20 de septiembre de 2001, ya terminado el edificio de la Avenida Figueroa Alcorta y con una donación inicial por parte de Eduardo Costantini de 228 obras de artistas latinoamericanos del siglo XX, inauguró el MALBA.

Desde sus inicios como coleccionista sistemático, Costantini elucubraba un destino público para su acervo y a los pocos años comenzó a tomar la forma de una iniciativa privada de gran magnitud. El empresario imaginaba el desarrollo de un centro de arte que funcionara como un imán para los visitantes y, a título personal, deseaba concretar un proyecto de largo plazo que representara una fuente de vida. Para Costantini, esta proyección a futuro contrastaba con la idea “deprimente” de “renunciar a sus pinturas”, donándolas a un museo que no lo involucrara (Ramírez, 2012, p. 22, traducción propia).¹⁵⁷ El terreno ubicado en Palermo Chico, un barrio porteño de alto poder adquisitivo, fue el hallazgo que, según el empresario, le permitió comenzar a planear más seriamente la construcción del museo. Costantini consideró el lote encontrado como “estratégico”, por situarse sobre una avenida, accesible para el transporte público, al lado de una plaza (lo cual le da gran visibilidad al edificio) y en un corredor de la ciudad cercano a otros importantes museos y espacios culturales, como el Museo Sívori, el Museo de Arte Decorativo, el MNBA, el Centro Cultural Recoleta y el Palais de Glace (De Arteaga, 2016, septiembre 11). No es claro si el empresario adquirió el terreno a un amigo que quería rematarlo junto a sus dos socios (De Arteaga, 2013, octubre 14), o bien, a su hermano Rodolfo (Ramírez, 2012), –las

¹⁵⁵ Para un análisis pormenorizado de los distintos circuitos del arte en Buenos Aires entre los años 2003 y 2015, véase Chiroarrab (2021).

¹⁵⁶ Si bien en la página web del MALBA, la sección dedicada a la historia del museo indica que la compra del terreno fue realizada en 1998 (MALBA, s.f.c.), el lote debe haber sido adquirido entre 1996 y 1997, en tanto, el concurso arquitectónico para la construcción del edificio fue organizado y adjudicado al estudio ganador en coincidencia con la Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires que tuvo lugar en el año 1997, tal como consta en la misma página web (MALBA, s.f.c.).

¹⁵⁷ Tal como ya hemos mencionado, si bien Costantini inicialmente imaginó que donaría su colección a un museo del Estado, luego se dio cuenta que “el gobierno no podría ser un socio confiable” (Ramírez, 2012, p. 22, traducción propia).

versiones varían ligeramente en las distintas entrevistas en las que ha comentado sobre el tema–, pero, según ha declarado, lo hizo por un monto un poco superior a US\$ 3 millones.

Por sugerencia del arquitecto Diego Félix San Martín, Costantini se lanzó a organizar un concurso para elegir el diseño del edificio. Por su parte, Jorge Glusberg, crítico de arte y promotor cultural que se desempeñó como director del MNBA entre 1994 y 2003, también creador de la Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires, propuso que fuera un concurso internacional. Según comenta Costantini, gracias a los contactos y a la promoción de estos dos hombres y la coincidencia con la mencionada Bienal, lograron reunir un jurado de notables en el que estaban los arquitectos Norman Foster y César Pelli, entre otros. La convocatoria fue un éxito, con más de 400 proyectos presentados de 35 países diferentes. El ganador fue el Estudio AFT, liderado por tres jóvenes arquitectos cordobeses, Atelman, Fourcade y Tapia (Ramírez, 2012; De Arteaga, 2016, septiembre 11).

La construcción no estuvo exenta de contratiempos. Desde un comienzo, la edificación proyectada en los planos excedía los metros cuadrados permitidos según el Código de Planeamiento Urbano para la zona, por lo que Costantini solicitó una serie de excepciones al gobierno porteño a ser analizadas en la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. A comienzos del mes de septiembre del año 2000, un grupo de vecinos –entre los que se encontraban el arquitecto Mariano Goñi; Cristiano Ratazzi, presidente de la automotriz Fiat en Argentina; Ivonne Bordeu, quien fuera la primera esposa del ex presidente Mauricio Macri; José Alberto Benegas Lynch, presidente del Banco CMF, entre otros– firmaron un pedido reclamando que se revisaran la excepciones solicitadas por el empresario en relación con la cantidad de metros cuadrados y agregaban que el edificio también superaba la altura permitida y que no poseía la cantidad de cocheras requeridas según la regulación vigente (Libedinsky, 2000, septiembre 4). Costantini organizó una reunión con los vecinos en el café del Museo Renault (a pocos metros de la ubicación del MALBA) para poder discutir estos temas, en los que se expusieron visiones a favor y en contra del emplazamiento de la institución, pero sin llegar a un consenso (Libedinsky, 2000, septiembre 6). A mediados de septiembre se organizó un “abrazo simbólico” al edificio, en apoyo a la continuación de la construcción y la apertura del museo. Según la prensa, aproximadamente 700 personas se juntaron y rodearon el sitio, entre ellas, Jorge Telerman, entonces

Secretario de Cultura del gobierno de la ciudad, y el artista Guillermo Kuitca (Romano, 2000, septiembre 17). En noviembre de ese año la Comisión de Planeamiento de la Legislatura elevó el proyecto de Ley para que fuera tratado en el recinto, recomendando su aprobación, lo cual daba lugar a las excepciones solicitadas por Costantini, pero también establecía la gratuidad del ingreso al museo para estudiantes, jubilados y discapacitados. El proyecto tuvo una primera aprobación en diciembre, luego fue sometido a una audiencia pública en marzo de 2001. Finalmente, el 28 de junio, la Legislatura porteña dio la aprobación definitiva a las excepciones y, con el edificio terminado desde febrero, el museo pudo abrir sus puertas en septiembre (Videla, 2001, junio 29; De Arteaga, 2001, marzo 20).¹⁵⁸

Un segundo conflicto, que tuvo que ver con los impuestos a la importación de algunas de las obras de arte que habían sido adquiridas en el extranjero, recién terminó de dirimirse en el año 2005. En efecto, Costantini adquirió las obras más celebradas de su colección en subastas en Sotheby's y Christie's en Nueva York. Muchas de ellas se encontraban guardadas en un depósito en dicha ciudad desde su compra y fueron traídas a la Argentina recién en 2001 para la apertura del museo a fines de septiembre. Incluso, algunas no llegaron para la inauguración a causa del descalabro que supuso el atentado terrorista de las Torres Gemelas el día 11 de ese mismo mes (Giraudó, 2019, septiembre 20).

El Decreto N° 279/97 estipula una reducción de la alícuota del Impuesto al Valor Agregado (IVA) aplicable a la venta e importación de obras de arte, de hasta un 50%, bajo la condición de que las obras en cuestión se destinen o estén disponibles para su exhibición pública. En estos términos, la carga impositiva sobre la importación de obras de arte corresponde al 10,5% del valor CIF de la obra, es decir, el valor que contempla el costo del bien, su seguro y transporte (Decreto N° 279/97, 1997). Inicialmente, Costantini optó por importar las obras temporalmente, ya que, de esta manera, la ley dispone la exención del pago del IVA. El régimen de importación temporaria exige la

¹⁵⁸ Unos años antes, había habido otra polémica en la misma cuadra de Palermo Chico que también involucró una obra de infraestructura, a los vecinos del barrio y al gobierno porteño. El MALBA se encuentra adjunto a la Plaza República del Perú. Entre 1972 y 1973 el artista brasileño Roberto Burle Marx realizó un diseño para esta plaza que contaba con un patio de juegos en forma de espiral. En 1995, un año después de la muerte del artista, y supuestamente en respuesta a las quejas de vecinos, quienes decían que la estructura de hormigón era un “refugio de indigentes y drogadictos”, el intendente de la Ciudad de Buenos Aires, Jorge Domínguez, ordenó su demolición, perdiéndose la obra que Burle Marx había realizado para la ciudad (Ruiz, 2010, marzo 15). Años más tarde, por encargo del MALBA, las artistas argentinas Nushi Muntaabski y Cristina Schiavi producirían una obra en homenaje a la plaza perdida, que se encuentra en la explanada del museo.

reexportación de los bienes luego de un plazo determinado, por lo que, durante los primeros años del museo, algunas de las obras eran prestadas a otros museos o bien salían del país, por ejemplo, a Uruguay, para luego regresar y volver a ser importadas de forma temporal (Giraudó, 2019, septiembre 20).

En vista de la terminación de las sucesivas prórrogas permitidas y en función de que el monto a pagar correspondiente al IVA ascendía a, aproximadamente, US\$ 2 millones, Costantini comenzó a negociar con distintos agentes del gobierno para poder hacer la importación definitiva sin tener que abonar tal cifra. Ya con el museo en marcha, cuyo resultado era deficitario, Costantini aportaba entre US\$ 2 y US\$ 2,5 millones al año para mantener la institución operativa. En este sentido, era imposible para el MALBA – y sujeto al presupuesto proyectado– hacerse cargo de estos impuestos y mantener sus puertas abiertas. Al mismo tiempo, el empresario consideraba que, como la obras habían sido donadas a la Fundación y no pertenecían a él ni serían heredadas por sus hijos, el gobierno podía hacer una excepción, en virtud del aporte a la cultura que había hecho a la Ciudad de Buenos Aires y al país (Giraudó, 2019, septiembre 20; Lorusso, 2017, marzo 20). Esta era la perspectiva de Costantini y los argumentos con los que contaba para negociar. Tal como él mismo contó en una entrevista, en dicha oportunidad, fue recibido por el Ministro de Cultura, el Director de la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP), por Cancillería y hasta por el mismo presidente de la Nación, en ese momento, Néstor Kirchner. Según su relato, si bien todos mostraron su apoyo a la excepción impositiva, fue imposible modificar la normativa habilitando dicho permiso (Lorusso, 2017, marzo 20).

Ante esta negativa, se adoptó la estrategia de vender algunas obras de la colección en subasta, de manera de reunir el dinero suficiente para el pago de impuestos. Al mismo tiempo, se procuró hacer público el asunto, remarcando la inflexibilidad del gobierno y la falta de excepciones –aun tratándose de obras que formaban parte de la colección del museo y se encontraban exhibidas para todo el público– y la pérdida que significaba tener que vender parte del acervo de la institución (Giraudó, 2019, septiembre 20). En efecto, en septiembre de 2005, Eduardo Costantini optó por anunciar en conferencia de prensa que llevaría al remate de Sotheby's de arte latinoamericano del mes de noviembre cuatro obras del MALBA: *El agua* (1939) de Roberto Matta, *Constructivo en colores* (1931) de Joaquín Torres García, *Mujeres de pescadores* (1938) de Emiliano Di Cavacanti y la escultura de María Martins, *Tamba Tajá* (1946), las cuales se vendieron a

US\$ 1,2 millones, US\$ 380 mil, US\$ 410 mil y US\$ 200 mil, respectivamente (De Arteaga, 2005, septiembre 29; Armendáriz, 2005, noviembre 17). Se eligieron obras que pudieran alcanzar precios relativamente altos para poder recaudar el monto requerido pero que, a la vez, no dañaran el acervo. También, las elecciones tuvieron que ver con la presencia de otras obras de esos mismos artistas en la colección. Esa fue la única vez que el museo vendió piezas de su conjunto (Giraudó, 2019, septiembre 20).

Tanto en el caso del conflicto con el edificio, como con la disputa de los impuestos, Costantini, con gran determinación e insistencia, mantuvo una posición negociadora con las partes involucradas –vecinos y actores del gobierno, según cada oportunidad– pero, a la vez, aprovechando cierta notoriedad, recurrió a hacer públicos estos desacuerdos para ganar el favor de la opinión pública, partiendo en todo momento de la visión de que el proyecto del museo significaba un aporte social, que beneficiaba de manera mayoritaria al interés general.

El MALBA pudo abrir sus puertas al comenzar la primavera, a pesar de los obstáculos y el crítico contexto económico, social y político que estaba atravesando la Argentina y que terminaría de implosionar en diciembre de 2001, tal como describimos en la introducción de la presente tesis. Una semana antes, la prensa se hacía eco de la gran apertura y exponía las cifras del museo, entre otros datos de relevancia. El edificio contaba con 6.000 metros cuadrados distribuidos en tres niveles: la planta baja ocupada por el vestíbulo de entrada, un restaurante/confitería, una librería y un auditorio con capacidad para 265 personas; una sala en el primer piso destinada a la colección permanente; y otra sala en el segundo piso para exhibiciones temporales. El costo de construcción había sido de US\$ 25 millones (US\$ 3.000 por metro cuadrado) y la colección estaba valuada en US\$ 50 millones, según estimaciones de Costantini. La exhibición de inauguración contaba con 283 obras, de las cuales 228 pertenecían al acervo del museo y las restantes a instituciones y coleccionistas que las prestaron para la ocasión; algunas obras de la colección de María Luisa Bemberg legadas al MNBA y piezas cedidas de la colección Blaquier y de los conjuntos de Ricardo y Eduardo Grüneisen. El precio de la entrada general ascendía a 4 pesos (equivalentes a 4 dólares en los primeros meses del museo, previos a la devaluación) y el flamante director del museo era el mexicano Agustín Arriaga (De Arteaga, 2001, septiembre 16; Videla, 2001, septiembre 18; Isola, 2001, septiembre 23).

Tal como sostuvimos a lo largo del Capítulo II, no se puede escindir el proyecto de la colección y el museo de la propia imagen de Costantini como hombre de negocios y del desarrollo de su grupo económico, dedicado a las inversiones financieras y a los emprendimientos inmobiliarios corporativos y residenciales de lujo. En efecto, el museo terminó de cimentar el perfil de solvencia y confiabilidad, por un lado, y el de distinción cultural, refinación y visión global, por el otro, que probablemente hayan facilitado a Costantini el acceso a ciertos grupos de elite de América Latina y Estados Unidos, a los que están mayormente dirigidos los servicios que ofrecen sus empresas. Esta perspectiva de su trayectoria no excluye sus motivaciones menos pragmáticas, que tienen que ver con un genuino interés por el arte y un convencimiento de que su posición económica conlleva una responsabilidad social. Costantini ha invertido en la realización de una obra filantrópica de grandes dimensiones –que incluyen la donación de la colección de arte, la construcción del edificio y el aporte anual para cubrir casi la mitad de los gastos operativos del museo– y ha asumido un compromiso que se extenderá a lo largo de su vida y, probablemente, la de sus herederos (Ramírez, 2012; Giraudo, 2019, septiembre 20).¹⁵⁹

En la actualidad, el MALBA es una institución que tiene una trayectoria de casi veinte años por lo que, abordar el análisis del museo en su totalidad sería una tarea inabarcable que excede los objetivos de este trabajo, no solo por su evolución a lo largo de estas dos décadas, sino también, por las múltiples aristas que conforman la institución. En efecto, se podrían estudiar un sinnúmero de aspectos, y todos ellos abrirían áreas fértiles de investigación: las decisiones curatoriales del museo en relación con su colección permanente; las exhibiciones temporarias presentadas; el proyecto editorial del museo; los programas públicos realizados; el impacto del museo y su inserción en el circuito de arte local; la relación con los artistas contemporáneos argentinos; entre muchos otros temas.

Teniendo en cuenta esta consideración y siguiendo la línea de los objetivos de esta tesis, nos abocaremos en el presente capítulo a explorar tres elementos en relación con el MALBA. Primero, consideraremos las distintas estrategias que el museo ha tenido para expandir su colección, sobre la base de las restricciones de la institución y,

¹⁵⁹ En varias entrevistas Costantini ha mencionado que ha heredado la “cabeza filantrópica” de su madre, quien se dedicaba con gran compromiso a actividades caritativas, las cuales llevaba a cabo en el marco de su vínculo con la Iglesia. El empresario destaca de ella su vocación solidaria y su preocupación por el prójimo.

al mismo tiempo, la función de Costantini en esta tarea. En segundo lugar, sin hacer un abordaje comprensivo de las distintas curadurías por medio de las cuales ha sido presentada la colección permanente del MALBA ni un análisis exhaustivo de todas las exposiciones temporarias, analizaremos algunos aspectos de las exhibiciones del acervo permanente y de la programación del museo. Por último, presentaremos un breve análisis sobre la tarea de edición de catálogos que ha asumido el museo, así como también su inserción en una red que comprende otras instituciones artísticas de América Latina, Estados Unidos y Europa. Como introducción, intentaremos ubicar al MALBA en relación con otros museos e instituciones culturales, considerando su origen y gestión privada.

3.1. El MALBA: ¿Un nuevo agente?

El MALBA se inscribe en la ola de nuevos museos de arte privados que se han multiplicado durante las primeras décadas del segundo milenio a manos de empresarios que han devenido millonarios a raíz de su actividad y que, gracias a sus recursos, han incursionado en la formación de colecciones de arte (Franco, 2016, junio 13). La presencia de este tipo de museos implica el surgimiento de un nuevo agente en el entramado del arte nacional e internacional, que se caracteriza por su duplicidad, operando tanto en el valor simbólico como en el valor económico del arte que colecciona y exhibe. Entre los ejemplos internacionales podemos mencionar como parte de este nuevo fenómeno, la colección del empresario francés François Pinault que se exhibe en el Palazzo Grassi en Venecia desde el año 2006; la Fundación Louis Vuitton (2014) de Bernard Arnault en París; el Crystal Bridges Museum of American Art (2011) en Betonville, Arkansas, de Alice Walton; el Museo Soumaya (1994) de Carlos Slim en Ciudad de México; entre otros.

Los museos privados no son una novedad en sí mismos. En efecto, se trata de un modelo extendido en Estados Unidos (MoMA, Museo Metropolitano de Nueva York, Museo Guggenheim, entre otros). En Buenos Aires, ha habido museos que han comenzado como una iniciativa privada en épocas anteriores, por ejemplo, el caso del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.¹⁶⁰ Ahora bien, la

¹⁶⁰ El museo abrió sus puertas en septiembre de 1921 por iniciativa del coleccionista Isaac Fernández Blanco, convirtiéndose en el primer museo privado de la Argentina. Al año siguiente, Fernández Blanco donó sus colecciones y la casa en la que se exhibían a la comuna de la ciudad de Buenos Aires y hasta la

multiplicidad de empresas y coleccionistas privados que se han volcado al desarrollo de museos, salas de exhibición o centros de arte en los últimos tiempos, lo constituyen como un fenómeno actual. Basta observar, además del MALBA, los demás proyectos que se realizaron durante las últimas dos décadas en la Ciudad de Buenos Aires. Una de las primeras iniciativas privadas del período fue la de Fundación Proa, financiado por la empresa Tenaris del Grupo Techint, líder mundial en la producción de tubos sin costura. Se trata de un centro de arte o un museo del tipo *Kunsthalle* (galería o sala de arte) –en tanto no posee una colección propia– ubicado en el barrio porteño de La Boca que abrió sus puertas en 1996 y, luego de una importante renovación, fue reinaugurado en 2008 (Fundación Proa, s.f.).¹⁶¹ En coincidencia con la reapertura de Proa, en 2008 inauguró la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat en el barrio de Puerto Madero, un museo creado con la intención de exhibir la ecléctica colección de arte argentino e internacional de la empresaria, que gestionó durante décadas Loma Negra, la principal empresa cementera del país.¹⁶² Uno de los últimos proyectos concretados es el de Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA), que inauguró en septiembre de 2012 con un edificio estratégicamente ubicado a escasos metros del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) en el barrio de San Telmo. El proyecto es una iniciativa del coleccionista Aldo Rubino, quien ha aportado el conjunto de arte contemporáneo que comenzó a formar en la década del 80, particularmente orientado a la abstracción geométrica y al arte óptico cinético (MACBA, s.f.a.; MACBA, s.f.b).¹⁶³

actualidad permanece como un museo gestionado por el gobierno de la Ciudad (Museo Fernández Blanco, s.f.).

¹⁶¹ También se pueden mencionar, entre otras salas de arte fundadas y financiadas por empresas privadas, sin colección propia, Fundación Telefónica, Fundación Itaú y Fundación Osde. Uno de los últimos proyectos es el espacio inaugurado por la Fundación Andreani en el barrio de La Boca en 2020.

¹⁶² La colección ha sido tildada de ecléctica por contar con un importante conjunto de arte argentino y, a su vez, con piezas de artistas internacionales de gran renombre, de distintos períodos y corrientes artísticas, como William Turner, Pieter Brueghel II, Jan Brueghel I, Gustav Klimt, Marc Chagall y Andy Warhol, entre otros. El edificio, emplazado en el barrio de Puerto Madero, fue especialmente diseñado por el arquitecto uruguayo Rafael Viñoly para albergar el acervo (Pérez Bergliaffa, 2018, octubre 4; Oybin, 2018, octubre 23).

¹⁶³ Se pueden considerar otros proyectos con una misión pública que han sido creados y patrocinados por coleccionistas privados en Argentina, que no se han manifestado en la forma de museo. En este sentido, se puede mencionar la Fundación Espigas, una organización sin fines de lucro ideada por Marcelo Pacheco y creada en 1993 gracias a la iniciativa y el financiamiento del coleccionista Mauro Herlitzka, que funciona como un Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en Argentina (Fundación Espigas, s.f.). También cabe considerar la revista de arte *ramona*, cuya primera aparición en papel se dio en abril de 2000 y, en 2001, en su versión digital, y fue concebida por el coleccionista Gustavo Bruzzone y llevada a cabo en sociedad con el crítico de arte Rafael Cippolini y por el artista Roberto Jacoby (Scioli, 2020).

Ahora bien, ¿qué distingue al MALBA, en tanto museo privado, de otros museos de arte? En este sentido, podríamos plantear tres aspectos que hacen al origen del museo y a su modelo de financiamiento y gestión. En primer lugar, el surgimiento a partir de una iniciativa privada en manos de un empresario, quien ha aportado los principales activos del museo –colección y edificio–. Como segunda cuestión, el financiamiento privado con el que cuenta la institución para su operación. En tercer lugar, la gestión privada del museo y un manejo de corte personalista por parte de Costantini, cuya injerencia tiene un impacto significativo, tanto en las estrategias para ampliar el acervo del museo, como en las formas de exhibir la colección permanente. A continuación, problematizaremos en qué medida estos rasgos son distintivos del museo en análisis.

El origen privado del museo se basa en el hecho de que la apertura del MALBA estuvo determinada por la donación que hizo Eduardo Costantini (la colección de arte latinoamericano y el edificio) a la Fundación que ahora ostenta la propiedad de estos activos (MALBA, *s.f.a*). Ahora bien, como lo estipula la Ley N° 19.836 que rige el desenvolvimiento y control de las fundaciones, tanto la colección como el edificio del museo, no pertenecen a ningún miembro particular ni a sus familiares, sino que, son patrimonio de la Fundación Eduardo Costantini (ahora, Fundación MALBA), no pudiendo ser restituidos a los donantes originales (Eduardo Costantini, el principal), ni siquiera en caso de su liquidación, circunstancia en la que los activos deberían ser transferidos a alguna otra entidad de bien público. Esto vislumbra para el futuro de la institución un derrotero que excede a la propia vida y voluntad de Costantini y sus familiares.

Ahora bien, tal como mencionamos al comienzo de la sección, el carácter privado del museo no se trata de un atributo específico del MALBA, ni una novedad de la época. En efecto, la alianza de los coleccionistas con las instituciones artísticas tampoco es una ocurrencia. El involucramiento de los coleccionistas privados en la formación de los acervos de los museos ha sido una práctica muy común, incluso en instituciones fundadas y gestionadas por el Estado Nacional, tal como lo verifican los inicios del MNBA en Argentina, entre muchos otros ejemplos.¹⁶⁴ La mayoría de los museos públicos europeos se construyeron sobre colecciones privadas, pertenecientes a la

¹⁶⁴ El Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) que fue creado en 1895 a través de un decreto del presidente José Evaristo Uriburu, a partir de las donaciones fundacionales de dos coleccionistas, José Prudencio de Guerrico y Adriano Rossi.

corona, a la Iglesia, a miembros de la nobleza, con la voluntad de crear instituciones para el público que colaboraran en la inclusión y educación del ciudadano y en la representación del Estado moderno. Al mismo tiempo, a pesar de las iniciativas privadas que puedan haber marcado el rumbo de ciertas instituciones, el museo, por definición, es una institución que pertenece al ámbito de lo público, en tanto, tiene como objetivo preservar un patrimonio determinado para la sociedad, pero también exponerlo a sus visitantes.

Respecto al segundo aspecto, vinculado con el modelo de financiamiento del museo, encontramos que la totalidad de los recursos que permiten el funcionamiento del museo provienen de una fuente privada. Los Estados Contables de la Fundación, reflejan que, entre el 50% y el 60% de los ingresos que percibe el museo, surgen del propio desarrollo de la actividad, es decir, provienen: de la venta de entradas a las exposiciones; de presentaciones y sponsors; de la venta de bienes (por ejemplo, catálogos); de las membresías de la Asociación de Amigos del MALBA; de los cursos arancelados que se dictan en el museo (de literatura y arte); de la venta de entradas de cine; de programas para niños y de las visitas guiadas. Imprescindible es el aporte del fundador que, por lo general, constituye cerca del 40% de los recursos del museo.¹⁶⁵ En efecto, tal como se observa en la página web del museo, además de las entradas que abona el público visitante, existen diferentes maneras de “colaborar” con el MALBA. En primer lugar, a través de la Asociación de Amigos del museo, un tipo de organización que es usual en museos públicos y privados, a través de la cual se brindan beneficios diferenciales a los socios, en función de la “generosidad” del aporte anual. En segundo lugar, a través del programa de patrocinio, destinado a empresas que buscan brindar apoyo financiero al museo para la realización de exhibiciones temporarias, el desarrollo de actividades culturales en las áreas de cine, literatura, educación, entre otros. A partir de su aporte, las firmas también cuentan con una serie de beneficios –por ejemplo, la posibilidad de realizar eventos privados en el museo–, pero, quizás lo más significativo desde el punto de vista de las empresas, es la promoción de la alianza con el museo en carácter de “socio corporativo” (Consultatio, controlada por Costantini y el Banco ICBC figuran en dicha calidad), “auspiciante”

¹⁶⁵ Hasta el año 2007, el aporte de Eduardo Costantini constituía, entre el 60% y 70% de los ingresos totales del museo, lo cual se fue revirtiendo hasta reducirse a una proporción de, aproximadamente, 40%, pudiendo explicar en algunos años un porcentaje más cercano al 50% y, en otros, uno más cercano al 30%.

(Fundación Medifé, Zürich Seguros, Mercedes Benz, Stella Artois, Neolith, Escorihuela Gascón, Fibertel, Shopping Alcorta y Levi's), "apoyo a la colección permanente" (la agencia Bloomberg), entre otras categorías. Asimismo, el museo también recibe donaciones en dinero tanto corporativas como de particulares, a la vez que alquila sus distintas áreas comunes para la realización de eventos privados.

Aun considerando estos dos aspectos en conjunto –origen y financiamiento privado– no son suficientes para catalogar el carácter de la institución. Cabe decir que hay museos privados que han trascendido los eventos que llevaron a su fundación y han logrado construir una identidad ligada al arte que exhiben, e incluso sin depender del financiamiento del Estado Nacional, consiguieron mantener una relación de representación con la nación. Sin ir más lejos, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1929) fue fundado por tres coleccionistas y, aun en la actualidad, si bien cuenta con cierto sustento estatal, su financiamiento se encuentra mayoritariamente basado en donantes privados y su gestión se realiza a través de un consejo de fideicomisarios. Su origen privado no ha determinado la identidad del museo. En efecto, el MoMA devino el paradigma del museo de arte moderno, promoviendo internacionalmente, a partir de la adopción de la "narrativa del modernismo" (Duncan, 1995, p. 103), un relato hegemónico del arte del siglo XX. Al mismo tiempo, Simon Knell (2016) quien ha investigado en profundidad el caso de las galerías nacionales o museos de bellas artes nacionales, cuyo vínculo con la nación, por lo general, se encuentra principalmente dado por medio de la relación con el Estado Nacional,¹⁶⁶ no excluye al MoMA de esta categoría, puesto que, en definitiva, refleja una expresión del vínculo de largo plazo de Estados Unidos con las elites empresariales del país que "resulta representativo de una nación basada en el individualismo y en el rechazo de la intervención gubernamental" (Knell, 2016, p. 15, traducción propia). En este sentido, el origen privado del museo y su sostén a través de fuentes privadas parecería no ser un factor determinante del derrotero de la institución, ni de las representaciones que asume.

Por su parte, también se debe tener en cuenta que en la actualidad, incluso los museos públicos estatales, siguen modelos de gestión híbridos, financiándose a través de una

¹⁶⁶ Knell entiende que el origen y misión de las galerías nacionales o museos de bellas artes nacionales estuvo centrado en establecer y representar un vínculo con la nación por medio de tres maneras, a través de la propiedad, es decir, siendo la nación (el Estado Nacional) dueña de la colección; a través de la representación de la nación y; brindando un servicio a la nación.

combinación de vías que puede incluir subsidios del Estado (nacional, provincial o jurisdiccional), recaudación de boletería, pagos por la realización de eventos, ventas de la tienda de regalos, sin contar los aportes anuales de donantes, “amigos del museo” y empresas patrocinantes. En este sentido, en el financiamiento de la actividad del museo pueden confluir una variedad de actores públicos y privados. Estos ejemplos dan cuenta de que, a pesar de ciertas clasificaciones basadas en elementos particulares, los museos suelen ser instituciones híbridas y flexibles.

El tercer aspecto mencionado es quizás el rasgo que, en términos de modelos de gestión, distingue al MALBA de otros museos de arte, incluso los privados. Esto, por supuesto, refiere al rol de Costantini en el museo como fundador y principal patrocinante. El MALBA se encuentra comandado por una fundación cuyo consejo, hasta noviembre de 2020, se encontraba presidido por Eduardo Costantini y contaba con la participación de sus hijos. En este sentido, no se trata de un museo privado despersonalizado, sino muy apegado al individuo/familia fundadora. A pesar de haber transcurrido casi 20 años de su fundación, la figura de Costantini aun se encuentra completamente incorporada a la imagen del museo. Una de las expresiones más visibles, es el alto perfil que ha mantenido respecto de su vinculación con el MALBA, que es, en definitiva, inseparable de su alto perfil como empresario y coleccionista. Al mismo tiempo, además de proveer una parte significativa del financiamiento e implicarse en la administración general de la institución, también se mantiene involucrado en la programación del museo y en cómo se muestra la colección, tal como analizaremos más adelante. Sería posible pensar, entonces, que referirse al MALBA como un museo privado no termina de describir la complejidad inherente al agente en cuestión. Proponemos, en cambio, precisarlo como un “museo de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante”.

Sobre este aspecto, Costantini ha ido modificando su posición, yendo desde la tendencia personalista hacia una mayor independencia del museo. Por un lado, ha admitido que su intención inicial era llamarlo Museo Costantini, y que Glenn Lowry, actual director del MoMA, le aconsejó no hacerlo, razón por la cual adoptó el nombre que tiene en la actualidad, con la coda “Colección Costantini” que, más tarde, por sugerencia de la Asociación de Amigos del Museo, se modificó a “Fundación

Costantini” (Ramírez, 2012).¹⁶⁷ Al mismo tiempo, en repetidas ocasiones ha mencionado que el MoMA fue su principal referencia cuando comenzó a vislumbrar la posibilidad de llevar adelante un museo, destacando que, a pesar de tratarse de una institución fundada por tres coleccionistas privadas (Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan y Abby Aldrich Rockefeller), había logrado construir una identidad propia, ajena a la de las coleccionistas fundadoras, a quienes el público, prácticamente, no recuerda ni relaciona con el museo (Ramírez, 2012; Giraudó, 2019, septiembre 20).

Como parte de los esfuerzos para despersonalizar el museo, en el año 2017 se cambió el nombre de la fundación a “Fundación MALBA”, se creó un nuevo órgano consultivo –Consejo Asesor–¹⁶⁸ adicional a los órganos de gobierno de la Fundación y, en el año 2020, se incorporaron al Consejo de Administración miembros que no pertenecen a la familia Costantini.¹⁶⁹ Quizás la transformación más relevante haya sido el nombramiento de Teresa Bulgheroni como presidenta de la Fundación MALBA y el corrimiento de Eduardo Costantini hacia la figura de Presidente Honorario. Estas modificaciones forman parte de la estrategia a futuro de la institución que debe hacer lugar a nuevos actores interesados en contribuir al museo, cuyo financiamiento, gestión y colección, se encuentra aún muy adherida a la actividad de Costantini (Giraudó, 2019, septiembre 20). En efecto, en ocasión del nombramiento de Bulgheroni, tanto Costantini como la presidenta entrante expresaron el interés de que el proyecto del museo trascienda a su fundador y se perfeccione, continuando con el proceso de despersonalización del MALBA, para que no dependa de una sola persona y, en cambio, incorpore nuevos benefactores, “tal como ya se ha hecho en el MoMA y el Whitney” (Chatruc, 2020, noviembre). En este sentido, se podría pensar en el “museo de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante” no como un nuevo agente, sino como una fase inicial en el desarrollo del museo privado

¹⁶⁷ En varias entrevistas Costantini ha mencionado la vanidad como un rasgo de su personalidad que se ha visto plasmado durante su fase inicial como coleccionista, con la búsqueda de notoriedad en cada compra. Si bien entiende que lograr “eco mediático” dio mucha visibilidad a la colección y luego al proyecto del museo, también ha manifestado arrepentimiento con ciertas actitudes quizás demasiado exacerbadas que, a medida que fue ganando experiencia en el mundo del coleccionismo, fue considerando como acciones de novato (De Arteaga, 2013, octubre 14; Ramírez, 2012). Esto también se puede ver en esta reflexión sobre el nombre del museo y cómo, a pesar de ciertos impulsos, Costantini ha siempre estado atento al asesoramiento de expertos para desarrollar su colección y el MALBA.

¹⁶⁸ En noviembre de 2020, el Consejo Asesor pasó a estar conformado por Juan Ball, Andrés Buhar, Teresa Bulgheroni, Soledad Costantini y Norah Garfunkel de Hojman.

¹⁶⁹ El Consejo de Administración de la Fundación MALBA pasó a estar presidido por Teresa Bulgheroni, y conformado por: Norah Garfunkel de Hojman, Soledad Costantini, Joaquín Ibáñez, José Chouhy y Jorge Perdomo (MALBA, s.f.i.; Chatruc, 2020, noviembre 12).

que, a medida que se fortalece en su institucionalidad, cobra mayor independencia de su fundador, diversifica sus fuentes de financiamiento y reorganiza su estructura administrativa para dar lugar a nuevos actores y órganos de gestión. En el caso del MALBA, este derrotero parece estar dando sus primeros pasos, por lo que la categoría que pone en el centro el rol del coleccionista patrocinante aun se mantiene vigente para analizar su funcionamiento.

En la actualidad, los museos se encuentran en redefinición. Muchos de los aspectos que parecían inherentes a la institución están siendo repensados, desde su función como conservadores de un patrimonio material hasta su actividad sin fines de lucro.¹⁷⁰ Tal como se observa, hay distintas maneras de clasificar los museos. Toda categoría es una generalización más o menos arbitraria que pone el foco en un aspecto determinado, eludiendo otros. A su vez, al acercarnos a cada museo en particular, comprendemos la complejidad y ambigüedad de estas instituciones, que tienen orígenes y derroteros diversos, y que suelen rebalsar las tipificaciones construidas. Hemos puesto el foco en la convivencia dentro del propio museo, de lo público y lo privado, para poder comprender, dentro de esta categoría genérica, las particularidades del MALBA. Si bien se puede destacar el hecho de que se trate de una institución fundada por un coleccionista y a partir de una colección privada, cuyo financiamiento depende en gran medida del mismo coleccionista patrocinante y cuya gestión no tiene ningún tipo de intervención directa del Estado, también se pueden encontrar algunas de estas características en museos muy distintos en su origen, forma de gestión y financiamiento, vínculo con el Estado Nacional y/o con la nación, entre otros aspectos.

Asimismo, la institucionalización de colecciones privadas y el patrocinio personalizado por parte de los coleccionistas para su conservación y exhibición, puede tomar otras formas que la de la fundación de un museo propio. El caso comentado de la Colección Cisneros es un ejemplo de este orden que, en su alianza con el MoMA toma nuevas dimensiones. En definitiva, el “museo de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante” es una categoría que tiene sentido como una de las formas

¹⁷⁰ Para una discusión acerca del museo y la llamada “definición de Calgary”, acordada en 2005 durante la Conferencia Anual del ICOFOM (Comité Internacional para la Museología del Consejo Internacional de Museos, organismo consultor de la UNESCO), ver Mairesse y Desvallées (2018). La definición de Calgary plantea lo siguiente: “El museo es una institución al servicio de la sociedad, que tiene la misión de explorar y comprender el mundo por medio de la investigación, la preservación y la comunicación, en particular a través de la interpretación y la exposición, de los testimonios materiales e inmateriales, que constituyen el patrimonio de la humanidad. Es una institución sin fines de lucro” (Mairesse y Desvallées, 2018).

que puede tomar un espacio artístico institucional –en el marco del cual se puede producir valor simbólico– gestionado por particulares que, en parte, toman decisiones en función de sus intereses privados.

Tal como hemos analizado en el Capítulo I, el valor es una categoría social. Según la hipótesis en desarrollo a lo largo del presente trabajo, y partiendo de la doble dimensionalidad del valor del arte –económica y simbólica–, hemos sostenido que, mientras el mercado es el escenario social en el que predomina la manifestación del valor económico, el museo es uno de los escenarios sociales en los que se manifiesta el valor simbólico. En el mercado confluyen distintas voluntades privadas, autónomas e independientes a intercambiar las mercancías y el precio se determina, al menos en la superficie, como un resultado de las interacciones entre la oferta y la demanda. En este sentido, el mercado se constituye bajo la premisa de que es un ámbito social que da marco al intercambio mercantil entre libres e iguales, aunque quizás en la práctica esta premisa deba ponerse en duda.

El museo, por su parte, es una institución pública, porque, como dice la definición de Calgary se encuentra “al servicio de la sociedad” (Mairesse y Desvallées, 2018), cuya manifestación más evidente es el vínculo con los visitantes, pero además porque nace de la necesidad de resguardar una porción particular de la producción material (en el caso de los museos de arte) para la sociedad en su conjunto. El Estado ha encarnado el bien común en las sociedades modernas, y el museo ha devenido una institución tradicionalmente asociada a él. La particularidad del museo privado radica en que la financiación y gestión de la institución, cuya función es pública, se encuentra realizada por individuos y, por lo tanto, responde a intereses privados. A su vez, lo distintivo del “museo de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante” es que su gestión no depende de las voluntades disímiles de un conjunto de privados que deben acordar sus decisiones –como podría ser el caso de un Consejo de fideicomisarios– y, en cambio, ciertas elecciones, a pesar de contar con una estructura institucional armada, pueden encontrarse influenciadas por las preferencias de aquel individuo patrocinante.

¿Qué sucede cuando el agente privado que convalida un precio en el mercado por una determinada obra de arte es el mismo que decide su exhibición en el museo que gestiona? En este sentido, resulta relevante abordar como un caso específico del

“museo de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante”, el complejo Costantini/MALBA como una unidad compuesta, con una doble capacidad de agencia, para comprender su rol en la construcción de valor, considerando en qué medida este tipo de museos conforman un nuevo tipo de agente que pone de manifiesto la imbricación entre el valor económico y el valor simbólico del arte.

3.2. De un acervo privado a una colección institucional

Tal como ya fue mencionado, el MALBA abrió sus puertas con una donación fundacional de 228 piezas de la Colección Costantini. Al examinar el inventario de la colección inicial,¹⁷¹ observamos una mayoría de obras de artistas argentinos (en torno al 57% del acervo), seguida por las obras de artistas brasileros (17%), uruguayos (10%) y mexicanos (casi 9%) y, en menor orden de importancia, obras de artistas de Venezuela, Chile, Cuba, Colombia y Ecuador (en todos los casos, constituyen menos del 3% del conjunto). Asimismo, se destaca que la mayoría de las obras pertenecen a la primera mitad del siglo XX (el 62%), con mayor concentración en las décadas del 20, 30 y 40, que conforman el 56% del total. Respecto a las obras realizadas durante la segunda mitad del siglo, se observa una notable preeminencia de la década del 60 (casi un 20%). En este sentido, cabe considerar que las décadas mencionadas han sido etapas de gran producción y circulación de arte en Argentina, y en muchos países de Latinoamérica. En la colección inicial prácticamente no se observan obras de la década del 80 y, de las que pertenecen a la década del 90 (un 5% del acervo), la mayoría fueron incorporadas en el marco de las distintas ediciones del Premio Costantini que

¹⁷¹ Cabe aclarar que el análisis cuantitativo que se presenta en esta sección ha sido realizado en base a la información de la colección permanente del MALBA disponible en la página web del museo. La “colección online” del museo se encuentra ordenada por orden alfabético, según el apellido de los artistas. Cada una de las piezas se describe según ciertos datos básicos (título, nombre del artista, año de realización, técnica, medidas, forma de ingreso a la colección) y se encuentra identificada con un número de inventario, que indica el año de ingreso a la colección y el número de orden en el año correspondiente (ej: “2012.01”, sería el rótulo de la primera obra ingresada en el año 2012). La mayor parte de la colección fundacional se encuentra ingresada el mismo año de inauguración del museo, es decir, el 2001. Prácticamente todas las rotuladas con el año 2001 se han incorporado a la colección a través de la donación de la Fundación Eduardo Costantini. Ahora bien, algunas se encuentran identificadas con un año de ingreso previo al 2001. Muchas de ellas corresponden a los premios adquisición del Premio Costantini. Las restantes son donaciones de la Fundación Costantini. Asimismo, también se identifican algunos números de inventario vacantes en el listado de 2001 que, por su posición en el orden alfabético, se deduce que se puede haber tratado de aquellas correspondientes a las obras de Roberto Matta, Joaquín Torres García, María Martins y Emiliano Di Cavacanti, que fueron vendidas en 2005.

se realizó entre 1997 y 2000, cuyo primer y segundo lugar consistía en la adquisición de la obra postulada.¹⁷² Este fue, a grandes rasgos, el punto de partida de la colección.

Ahora bien, aunque el museo inauguró en septiembre de 2001, recién en el año 2004 se implementó un programa de adquisiciones para ampliar la colección permanente. La demora en establecer un plan sistemático para la extensión del acervo estuvo vinculada con los obstáculos que se presentaron durante los comienzos del museo, afectado por la profunda crisis económica que atravesaba la Argentina en aquel momento, y que dio cauce a una serie de alteraciones al modelo de gestión original que se había planteado para el MALBA. El mexicano Agustín Arteaga, quien había sido apuntado como el primer director del museo, renunció en marzo de 2002, a poco tiempo de la inauguración de la institución, habiendo visto sus honorarios ostensiblemente afectados luego de la salida de la convertibilidad en enero de ese año. La devaluación del peso también encareció los costos de las muestras internacionales, y ante el nuevo escenario se suspendieron de manera indefinida las dos exhibiciones que el museo tenía pautadas para esa temporada con obras que venían mayoritariamente del exterior, una exposición del artista estadounidense Roy Lichtenstein (que se pudo concretar recién en el año 2006) y otra de Frida Kahlo y Diego Rivera (Anónimo, 2002, marzo 3).

Esta serie de sucesos, obligaron a replantear el modelo de gestión del museo por uno que fuera posible en el presente y sustentable en el mediano plazo. El nuevo programa vino de la mano de Marcelo Pacheco¹⁷³ que, si bien estuvo involucrado con el armado de la colección y con distintas instancias de exhibición y reflexión acerca del acervo previas al museo,¹⁷⁴ con su incorporación como Curador en Jefe en junio de 2002 pasó

¹⁷² En la primera edición del Premio Costantini en 1997, el primer premio fue otorgado a Ana Eckell y el segundo a Daniel García. En 1998, Marcia Schvartz recibió el primer premio y Alicia Carletti, el segundo. En 1999, Pablo Suárez y Juan Lecouna fueron los adjudicatarios. En el año 2000, León Ferrari y Nicola Costantini fueron los ganadores.

¹⁷³ Marcelo Pacheco nació en Buenos Aires en 1959. Es Licenciado en Historia del Arte, investigador y curador. Ejerció como docente en la Universidad de Buenos Aires y en la Fundación Universidad del Cine, entre otras instituciones. En 1986 ingresó a trabajar en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde dio sus primeros pasos en la curaduría. Realizó trabajos de catalogación en varias colecciones, como la de Jorge y Marion Helft, y brindó asesoramiento a una variedad de coleccionistas. Publicó dos libros dedicados al coleccionismo en Argentina, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario y Coleccionismo de arte en Buenos Aires, 1924 – 1942: Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, además de ensayos y otros textos críticos. Fue Director Ejecutivo de la Fundación Espigas y de su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales desde su creación en 1993 hasta el año 2002, cuando ingresó como Curador en Jefe al MALBA.

¹⁷⁴ Pacheco había brindado asesoramiento a Costantini durante el armado de la colección en los 90. También fue quien curó la exhibición de la colección que viajó a España y Brasil en 1997 y estuvo a

a tener una gran injerencia en varios aspectos de la organización de la institución.¹⁷⁵ Tal como describe Jimena Ferreiro (2019) y el propio Pacheco en conversación con la autora, el cambio de planes hizo que se abandonara el proyecto inicial que implicaba, entre otras cuestiones, la realización de exhibiciones “enlatadas” traídas de afuera y una planta reducida (de 15 personas) en el museo para manejar todos los aspectos de su funcionamiento. El rumbo que se había planteado para el MALBA en sus comienzos se encontraba alineado con la pretensión de Costantini de que fuera un museo internacional. En efecto, tal como comenta Pacheco, el empresario le había aclarado que no quería un “curador doméstico y hogareño” (Ferreiro, 2019, p. 138).

Si el asesoramiento de Ricardo Esteves a Costantini funcionó desde un lugar de referencia, cimentado en su experiencia y entendimiento como coleccionista de arte latinoamericano, Pacheco aportó una impronta distinta basada en su perfil como historiador de arte, su larga experiencia como curador en el MNBA y su trayectoria como investigador en el campo del coleccionismo y como asesor y armador de colecciones.¹⁷⁶ En el MALBA, su formación experta e integral le permitió asumir el control de la curaduría de la colección permanente, la programación de las exhibiciones temporarias y las estrategias de expansión del acervo.

Si bien la propuesta de Pacheco debía contemplar la demanda de un perfil internacional para el museo, tampoco podía ignorar las restricciones presupuestarias a las que se encontraba sujeto. Los pilares sobre los que basaría su programa perseguían objetivos que eran más coherentes con la nueva situación. En una nota periodística que confirmaba su nombramiento en el MALBA, Pacheco anunciaba las intenciones de convertir al museo en un productor y exportador de exhibiciones —en contraposición con el objetivo inicial de importar exposiciones producidas en otros países— y, al mismo tiempo, transformarlo en una plataforma de promoción del arte argentino actual, estimulando su difusión en América Latina, de manera de incorporar al arte argentino contemporáneo al tren de notoriedad que venía disfrutando el arte latinoamericano en el circuito global del arte desde los 90 (Anónimo, 2002, junio 8). En

cargo de varios aspectos del catálogo *Malba. Colección Costantini*, que acompañó la primera exhibición de la totalidad del acervo con la apertura del museo, entre ellos, de la redacción del ensayo principal del libro, que también contaba con colaboraciones de otros académicos y profesionales.

¹⁷⁵ Eduardo Costantini pasó a ocupar la dirección del museo y, adicionalmente, fue apuntado un gerente general a cargo de la dirección administrativa de la institución.

¹⁷⁶ Según relata el propio Pacheco, intervino en la conformación de los conjuntos de muchos de los coleccionistas argentinos que él clasificó bajo el rótulo de “nuevo coleccionismo”, a saber, Ignacio Liprandi, Eduardo y Ricardo Gruneisen, Mauro Herlitzka y Aníbal Jozami (Ferreiro, 2019).

esta misma línea resume Ferreiro (2019) los elementos fundamentales del programa de Pacheco: la concepción y producción al interior del museo de la exhibiciones –tanto las muestras de la colección permanente como las exposiciones temporarias–; la incorporación de un plan de exhibiciones de artistas (en principio, argentinos) contemporáneos; la colaboración con otros museos de la región; y la conformación de una estrategia de ampliación de la colección permanente, a través de un programa de adquisiciones. Por tratarse de un museo nuevo, asentado sobre un acervo en formación, el manejo de la colección y las estrategias para su expansión devinieron tópicos de cierta importancia en el planeamiento y gestión de la institución.

En rigor, en 2002 se inició un Programa de Comodatos, mientras aún estaban en discusión las prioridades y posibilidades de nuevas adquisiciones.¹⁷⁷ El plan era obtener préstamos extendidos de obras por parte de artistas o familiares de artistas, coleccionistas e instituciones, que pudieran fortalecer la colección del museo. De esta manera, pudieron ser exhibidas en conjunto con el acervo permanente, obras de Luis Felipe Noé, Aldo Paparella, Alberto Greco, Jorge de la Vega, los monstruos de Antonio Berni y, un *Penetrable*, obra inmersible del artista venezolano Jesús Rafael Soto, que fue cedida al MALBA por un año por la Colección Cisneros.

Entre 2002 y 2004, los ingresos al acervo fueron pocos y estuvieron exclusivamente basados en donaciones. En 2002 los artistas argentinos Margarita Paksa y Nicolás Leiva donaron obra al museo. En 2003, se incorporaron formalmente al inventario definitivo muchas de las obras de mayor notoriedad compradas por Costantini en el extranjero, que ya se encontraban exhibidas en el museo desde sus inicios, como las obras de Tarsila do Amaral, Diego Rivera y Frida Kahlo, entre otras.¹⁷⁸ Ese mismo año, el museo recibió una importante donación de León Ferrari de 26 heliografías, un conjunto de

¹⁷⁷ Los comodatos son préstamos a largo plazo, sin contraprestación económica.

¹⁷⁸ Se observa que las obras de la colección de mayor notoriedad, que fueron adquiridas durante la década del 90 –como fue comentado en el Capítulo II– no fueron incorporadas al acervo con un número de inventario hasta el año 2003, a pesar de que se conoce su presencia en el museo desde los inicios de la institución. Se trata de las obras adquiridas en el extranjero, la mayoría en subastas en Nueva York, a saber: *Abaporu* de Tarsila do Amaral, *Autorretrato con chango y loro* de Frida Kahlo, *La mañana verde* de Wifredo Lam, *The disasters of mysticism* de Roberto Matta, *Composition symétrique universelle en blanc et noir* de Joaquín Torres García, *Festa de Sao Joao* de Cândido Portinari, *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* de Diego Rivera, *Mulheres com frutas* de Emiliano di Calvacanti y *El viudo* de Fernando Botero. Es posible que este ingreso tardío se haya debido a que demoraron la importación definitiva de muchas de las obras adquiridas fuera del país a causa del conflicto impositivo antes mencionado.

obras de Juan Antonio Ballester Peña que fueron donadas por su hijo, y una obra de Mildred Burton y otra del brasileño Claudio Tozzi, cedidas por Ricardo Esteves.

El Programa de Adquisiciones establecido en 2004 vino a responder qué y cómo el museo debía comprar aquello que quería incorporar a la colección. La respuesta respecto del objeto de las compras estuvo basada en la evaluación que Pacheco hizo de la colección inicial del museo y los pocos aditamentos que se sucedieron en los años inaugurales de la institución. El Curador en Jefe expuso su visión en el texto introductorio del catálogo que acompañó la muestra de *Arte Contemporáneo. Donaciones y adquisiciones del año 2007*. Más allá de las “nacionalidades” representadas (ya comentadas) y la variedad de técnicas y soportes de las obras, para Pacheco el acervo fundacional contaba, sobre todo, con fuertes exponentes de la modernidad y la vanguardia rioplatense y brasileña, obras de arte político, surrealistas de los años 30 y 40, de los movimientos concretos, neoconcretos, cinéticos y ópticos y, pasando la segunda mitad del siglo XX, de la neofiguración, el pop, el minimalismo y el arte conceptual. La colección se estructuraba en base a ciertas obras de “artistas consagrados por el canon metropolitano del arte latinoamericano” –Rivera, do Amaral, Kahlo, Portinari, Torres García, Figari, Pettoruti, Berni, Lam y Botero– pero también incluía pintores “inesperados” como Carlos Sáez, Faustino Brughetti, Manuel Rendón, Héctor Poleo y Roberto Aizemberg, así como objetos y estructuras de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Sérgio Camargo, Nelson Leirner y Gego. En este sentido, Pacheco entendía que el museo podía exhibir un recorrido por la historia del arte latinoamericano significativamente rico en “autores clave, obras emblemáticas, variadas escenas de producción” para una diversidad de países –Argentina, Uruguay, Brasil, México, Cuba, Chile, Venezuela y Ecuador– hasta los años 50, inclusive. La colección comenzaba a mostrar importantes “lagunas” a partir de la década del 60 (Pacheco, 2007, p. 13).

El análisis de Pacheco reforzaba la proyección de una colección panorámica –variedad de artistas, países, movimientos y lenguajes artísticos, períodos, etc– que estaba presente desde los comienzos del conjunto, y marcaba el criterio para reconocer los “faltantes” del acervo. En función de esta apreciación se definieron tres direcciones centrales para ampliar el conjunto, que podrían sintetizarse en: arte argentino de los 80, arte argentino de los 90 y “artistas emergentes”. En este sentido, el cometido estaba en contribuir a la colección con un conjunto de obras de la escena local de las

últimas tres décadas. La posibilidad de extender estas compras hacia artistas de otros países de Latinoamérica no se presentaba con mucha precisión. Asimismo, con menos urgencia, el programa se proponía profundizar el patrimonio histórico (primeras décadas del siglo XX) y expandir la colección en torno a la producción que se dio entre fines de los años 50 y comienzos de los 80 –“las propuestas aparecidas desde el informalismo hasta el arte conceptual y los realismos de los 70”– (Pacheco, 2007, p.14).

El “cómo” estuvo determinado por la aprobación del Programa de Adquisiciones en agosto de 2004, que vino acompañada por un aporte adicional al presupuesto operativo del museo a través de su Fundación, lo que constituía una contribución extra de parte del propio Eduardo Costantini. Al mismo tiempo, se iniciaron las conversaciones con la Comisión Directiva de la Asociación de Amigos del MALBA, para involucrarlos en el plan de compras, operativa y económicamente. En cuanto a su funcionamiento, el programa establecía que el área de curaduría del museo (con Pacheco a la cabeza) se encargaría de la propuesta de obras y artistas. La selección luego se consensuaría con la Dirección del MALBA, para después presentarse a la Fundación Costantini, a la Asociación de Amigos y a particulares convocados para realizar una contribución. Como parte de la estrategia, las adquisiciones se exhibirían en el museo una vez al año, junto a las donaciones y comodatos (Pacheco, 2007).

Si bien las intenciones del Programa se encontraban claramente planteadas en el texto de Pacheco incluido en el catálogo que acompañaba la muestra de donaciones y adquisiciones del MALBA realizada en 2007, el balance de los resultados que allí se esbozaba aún parecían muy preliminares, considerando que se trataba de una estrategia que se encontraba en funcionamiento hacía tan solo cuatro años. En cambio, en el catálogo que acompañó la exhibición *Arte argentino actual en la Colección de MALBA. Obras 1989-2010*, realizada a mediados del año 2011, el texto de Pacheco describe con mayor precisión y perspectiva en qué direcciones pudo ampliarse la colección del museo en base a las compras. En función de este *racconto* y de una observación minuciosa del inventario del acervo podemos extraer algunas conclusiones. Asimismo, dicha evaluación resulta representativa de la gestión de Pacheco en lo que refiere a la extensión del acervo, puesto que, si bien su ciclo en el MALBA concluiría formalmente a mediados de 2013, durante los últimos años, su presencia en el museo había disminuido de manera significativa.

Entonces, si tomamos el período 2004-2013, es decir, desde que Pacheco pone en marcha el Programa de Adquisiciones hasta su salida del museo, y analizamos las compras realizadas para agrandar la colección, observamos, en primer lugar, que casi la totalidad de las obras que ingresaron al acervo permanente pertenecen a artistas argentinos, tal como estaba ya planteado en el texto de Pacheco de 2007. Son muy escasas las excepciones a este patrón: Luis Camnitzer y Alejandro Cesarco de Uruguay; Gabriel Acevedo Velarde y Fernando Bryce, de Perú; Walterio Caldas, Artur Lescher, Claudio Tozzi y Ernesto Neto de Brasil; Oscar Muñoz de Colombia; Ana Mendieta de Cuba; y el artista belga/mexicano Francis Alys.¹⁷⁹ Muchas de las incorporaciones de obras de artistas latinoamericanos a la colección que se dieron durante el período, no se realizaron vía adquisiciones, sino a través de donaciones de los propios artistas, de galerías y/o de privados.

Si bien en los comienzos del Programa, las restricciones presupuestarias del museo, con el peso argentino muy devaluado, pueden haber sido una variable significativa en la inclinación a realizar compras, exclusivamente, de artistas argentinos, a medida que fueron avanzando los años, puede pensarse que, si bien los limitantes de presupuesto son una constante para la mayoría de los museos, estas se hayan ido flexibilizando. Un tipo de cambio real más bajo y, a su vez, una capacidad de recaudación mayor para las adquisiciones, producto del propio avance de la institución para atraer más y mejores aportantes, son cuestiones a considerar a este respecto. En efecto, el presupuesto inicial del Programa fue de US\$ 40.000 en 2004, monto que fue aportado en partes iguales entre la Fundación Costantini y la Asociación de Amigos del MALBA, mientras que, en el año 2010, este había ascendido a US\$ 130.000, gracias a los aportes de particulares y empresas convocadas por la Asociación y el Programa “Matching Funds”. Este último, del cual el museo comenzó a participar en el año 2005, se realizaba en el marco de la feria de arte de la Ciudad de Buenos Aires, arteBA, y consistía en que una empresa patrocinante aportara al financiamiento para la compra de una obra disponible en la feria, cuya elección estaba a cargo del museo. Varias empresas patrocinaron adquisiciones a través de “Matching Funds”, entre ellas, las compañías Zürich Seguros, American Express, Hermès, Sotheby’s y el Banco Citi (Pacheco, 2011a).

¹⁷⁹ Se considera como “artistas argentinos” incluso a ciertos artistas que, si bien nacieron en otros países, trabajaron, se insertaron en la escena local y fue reconocida su obra dentro del país. Este es el caso, por ejemplo, de Elba Bairon, nacida en Bolivia, y Feliciano Centurión, nacido en Paraguay.

Algunas compras de arte argentino estuvieron orientadas a incorporar autores históricos que no se encontraban aún presentes en la colección, mientras que otras, buscaron fortalecer el conjunto de artistas ya ingresados al acervo. En este sentido, se adquirió una obra de la década del 20 de Norah Borges, el mural *Mercado colla* de la década del 30 de Antonio Berni, varias obras de las décadas del 50, 60 y 70 de artistas con lenguajes muy distintos entre sí como Rómulo Macció, Emilio Renart, Luis Benedit, Oscar Bony, Eduardo Mac Entyre, Miguel Ángel Vidal, David Lamelas y, también, fotografías de Anatole Saderman, Grete Stern, Annemarie Heinrich, Horacio Coppola y Sammeer Makarius. Sin embargo, las adquisiciones institucionales se dedicaron principalmente a engrosar el acervo con obras de la escena argentina contemporánea, desde fines de los 80 en adelante, como fue proyectado por Pacheco desde los comienzos del Programa.

En concreto, se reunieron obras representativas del “retorno a la pintura” de los 80; la producción de los 90 que se dio alrededor del Centro Cultural Ricardo Rojas, la Beca Kuitca,¹⁸⁰ y el Taller de Barracas,¹⁸¹ y; el trabajo de artistas de la nueva escena que se gesta a partir de los años 2001 y 2002. Lo cierto es que, a la obra de Kuitca de 1986 que Costantini había adquirido en Christie’s en 1999, se sumó una pintura de Alfredo Prior de 1982 y otra de Duilio Pierri de 1992. En la categoría ampliada de “arte de los 90” se incorporaron obras de artistas representativos de la década que Pacheco define como “iniciadores de los grandes cambios de la época”, coincidiendo con muchos nucleados en torno al Rojas,¹⁸² al mismo tiempo que se incorporaron trabajos de los demás espacios mencionados.¹⁸³ De muchos de los artistas contemporáneos se adquirió obra producida en la década del 90 –Liliana Maresca, Feliciano Centurión, Fabio Kacero, Marcelo Pombo, Jorge Gumier Maier, Sebastián Gordín, Ruy Krygier,

¹⁸⁰ La Beca Kuitca fue una iniciativa impulsada por el artista argentino Guillermo Kuitca que tuvo su primera edición en 1991. El proyecto tenía como objetivo brindar una formación artística alternativa a la que ofrecían las escuelas tradicionales. En su quinta edición en el año 2010, pasó a funcionar bajo el marco de la Universidad Torcuato Di Tella.

¹⁸¹ El Taller de Barracas fue un proyecto iniciado en 1994, financiado por Fundación Antorchas y dirigido por Luis Benedit y Pablo Suárez.

¹⁸² Esto incluye artistas como Liliana Maresca, Jorge Gumier Maier, Sergio Avello, Cristina Schiavi, Marcelo Pombo, Fabio Kacero, Feliciano Centurión, Sebastián Gordín, Graciera Hasper, Magdalena Jitrik, Fabián Burgos y Alberto Goldenstein.

¹⁸³ En esta categoría Pacheco menciona a Daniel Ontiveros, Mónica Girón, Elba Bairon, Román Vitali, Marina de Caro, Nicola Costantino, Beto De Volder, Fernanda Laguna y, de finales de la década, Raúl Flores, Ruy Krygier, Eduardo Arauz, Marcos López, Esteban Pastorino, Nushi Muntaabski, Leo Batistelli y Cristina Piffer.

Daniel Ontiveros—,¹⁸⁴ en otros casos se adquirieron obras producidas en períodos posteriores —Sergio Avello, Alfredo Londaibere, Pablo Siquier, Alberto Goldenstein, Graciela Hasper, Jorge Macchi, Elba Bairon, Claudia Fontes— y, en ciertos otros, se optó por ambas, obras de los 90 y trabajos más recientes —Magdalena Jitrik, Esteban Pastorino, Raúl Flores, Fernanda Laguna, Cristina Schiavi—. A esto se suma una importante cantidad de adquisiciones de obras de artistas que se fueron incorporando a la escena del arte local, o bien, ganaron mayor notoriedad a partir de la década del 2000, es decir, “artistas emergentes” que, en algunos casos, dieron sus primeros pasos durante los inicios del propio museo (Pacheco, 2011a).¹⁸⁵ Costantini atribuye a la labor y la buena intuición de Pacheco, la formación de la colección de arte contemporáneo argentino, puesto que ha confesado que tiene más dificultades —salvo excepciones— para relacionarse con este tipo de arte (Ramírez, 2012).

Si se observa el ciclo completo de adquisiciones con Pacheco al frente de la gestión curatorial y patrimonial del museo, resulta un rasgo saliente la cantidad significativa de obras de arte argentino cuya producción fue contemporánea al origen y primera década del museo, tanto de los llamados “artistas emergentes” como de los “artistas de los 90”.¹⁸⁶ Primaron entre 2004 y 2013 las compras de arte contemporáneo argentino, por lo que se puede intuir una relación cercana del museo con el mercado de arte contemporáneo local y una mirada atenta a la producción reciente de los artistas por parte de Pacheco.

En este sentido, cabe considerar las implicancias de que el museo realice adquisiciones de arte contemporáneo,¹⁸⁷ particularmente, de artistas emergentes que, a diferencia de lo que sucede con artistas con un mayor recorrido, al momento del ingreso de la

¹⁸⁴ Si bien es discutible, ciertas obras de comienzos de 2000 se podrían englobar bajo la década del 90, en tanto, en muchos casos, se trata de ciertas piezas de los artistas de la Galería del Rojas, espacio que se mantuvo hasta 2002 con la dirección de Alfredo Londaibere.

¹⁸⁵ Entre los artistas emergentes, cuyas obras se incorporaron a la colección permanente del MALBA durante la gestión de Pacheco, se encuentran: Daniel Joglear, Ignacio Iasparra, Guillermo Ueno, Manuel Esnoz, Tomás Espina, Catalina León, Miguel Mitlag, Flavia Da Rin, Guillermo Faivovich, Leopoldo Estol, Lucio Dorr, Matías Duville, Eduardo Navarro, Diego Bianchi, Adriana Bustos, entre otros.

¹⁸⁶ Durante el período se adquirieron, aproximadamente, 113 obras para la colección permanente del museo, de las cuales, cerca del 64% corresponden a obras de artistas argentinos realizadas entre 2001 y 2013.

¹⁸⁷ Esto no es exclusivo del MALBA ni de los museos privados. Los museos de arte moderno y contemporáneo, por lo general, mantienen una política de adquisiciones de obras de artistas que aún se encuentran activos. Cuando decimos que esto supone una “apuesta” estamos señalando que el museo no conoce el derrotero que tendrá ese artista y su obra en el futuro y si el tiempo convalidará esa elección o no, en términos económicos —si aumentará su precio en el mercado— ni en términos simbólicos —si captará la atención de la crítica especializada, si formará parte de los relatos de la historia del arte del período, entre otros aspectos—.

colección permanente, no contaban con una trayectoria lo suficientemente larga como para tener una perspectiva de la evolución de su obra. En este sentido, la compra de la producción de estos artistas constituye una “apuesta” por parte del museo, al mismo tiempo que, por tratarse de una institución museal, implica un gesto de legitimación. De esta manera, el museo opera sobre las dos dimensiones del valor de la obra de estos artistas: en el valor de mercado, puesto que se trata de la realización de una compra y, simultáneamente, en el valor simbólico, en tanto conlleva su inclusión en la colección patrimonial de un museo y, potencialmente, su exhibición en dicha institución.¹⁸⁸

Pacheco contaba con una comprensión acabada de las implicancias que posee la elección de las obras a adquirir para su incorporación a una colección institucional y, particularmente, la colección de un museo, en términos de legitimidad. En efecto, en el catálogo ya mencionado de 2007 señalaba:

Cuando quien colecciona es un museo, sus gestos están, inevitable y necesariamente, adheridos a su estatuto institucional, a su rol como garante virtuoso y donante privilegiado de valor y de espesor material y simbólico. El efecto museo derrama su supuesta eficacia y convierte sus elecciones en resultados autorizados y legitimados (Pacheco, 2007, p. 12).

Y en el catálogo del año 2011, agregaba lo siguiente:

La selección de obras y las relaciones de significado establecidas por MALBA al desplegar su patrimonio funcionan como principios de autoridad. En tanto espacio público, un museo es siempre un administrador de la herencia legítima del orden del mundo, una institución creada para funcionar como agente formador y propietario de la verdad (Pacheco, 2011a, p.10).

En este sentido, Pacheco resulta una figura clave en lo que refiere al manejo de la doble dimensionalidad del valor de la colección. Tal como él autoproclamaba, era conocedor de las colecciones argentinas a raíz de su tarea como asesor de muchos coleccionistas que comenzaron a formar sus conjuntos en los 90: además de Costantini, también asesoró a los hermanos Grüneisen, Ignacio Liprandi, Mauro Herlitzka y Aníbal Jozami. De acuerdo a lo que él mismo ha comentado, “deshacía colecciones y las armaba” (Ferreiro, 2019, p.132), por lo que tenía un amplio conocimiento del valor económico y simbólico que tenían las obras de los artistas

¹⁸⁸ Decimos “potencialmente” porque, como todo museo, el MALBA muestra una selección de su patrimonio total. Tal como veremos en la siguiente sección, van rotando las exhibiciones de la colección permanente y se realizan diferentes muestras con parte del acervo, para exponer distintas obras de las que forman parte la institución.

argentinos y del potencial que guardaba su posible apertura hacia un mercado internacional. En esta misma dirección encontramos el Programa de Adquisiciones que llevó a cabo en el museo. Asimismo, también entendía que el sustento de ese valor estaba en la construcción del valor simbólico, base para la cual el MALBA proveyó una plataforma sin igual en la que nuevos planteos curatoriales de la colección permanente, exposiciones temporarias y catálogos, pero también los vínculos institucionales con otros museos y curadores latinoamericanos –como el Museo de Bellas Artes de Houston y el lazo con Mari Carmen Ramírez– contribuyeron a cimentar ese valor y aumentar la visibilidad y la proyección del museo, su colección y los artistas que formaban parte de ella.

Sería difícil poder medir el impacto de este tipo de acciones sobre el valor de la producción de cada uno de los artistas involucrados, en tanto debería hacerse un seguimiento de cada una de sus trayectorias, tarea que excede el trabajo de esta tesis. Ahora bien, se pueden identificar ciertos antecedentes a la formación del conjunto de arte argentino representativo de la década del 90 que realizó Pacheco para el MALBA– en su versión ampliada, es decir, desde fines de los 80 hasta comienzos del 2000 e incluyendo artistas dentro y fuera de la escena del Rojas–, así como también la apertura de ciertas líneas de coleccionismo que se dan posteriormente a esta iniciativa.

Jimena Ferreiro (2019) señala que el trabajo del propio Pacheco con el arte argentino de la década del 90 se sustenta en dos experiencias anteriores. La primera se trata del armado de una colección de arte contemporáneo argentino, centrada en la década del 90, realizada por iniciativa de la Fundación Antorchas. Pacheco trabajó en la selección de las 27 piezas –entre las que se incluían obras de Jorge Gumier Maier, Miguel Harte, Fabio Kacero, Marcelo Pombo, Pablo Siquier– entre finales de la década del 90 y el año 2000. La propuesta consistía en que el conjunto fuera donado al museo público que propusiera una contraprestación por dichas obras. Inicialmente fue elegido el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, pero, crisis económica mediante, al no poder cumplir con la contraprestación pactada, la donación fue asignada al Museo Castagnino-Macro de Rosario, quien cuenta con esas obras en su acervo. Una segunda experiencia previa, había sido la selección de obras, realizada junto a Gumier Maier para el libro *Artistas argentinos de los 90*, publicado en el año 2000.

Como un indicio de los efectos de la atención institucional puesta en el arte argentino de los 90, y particularmente, de la formación del conjunto del MALBA, se puede considerar que, casi simultáneamente con el inicio del Programa de Adquisiciones, pero varios años después de los dos antecedentes mencionados (la colección patrocinada por la Fundación Antorchas y el libro *Artistas argentinos de los 90*), en el período 2004-2007, Gabriel Pérez Barreiro, por entonces curador del área de arte latinoamericano del Museo Blanton de la Universidad de Texas –puesto que ocupó hasta el año 2001 Mari Carmen Ramírez– planteó el objetivo de formar una colección de “arte argentino de los 90”, y adquirió en Buenos Aires un conjunto importante de obras de Feliciano Centurión, así como también algunas obras de Omar Schiliro, Miguel Harte, Jorge Macchi, entre otros (Ross, 2016). En 2011, se realizó en el Museo Blanton la exposición *Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires*, curada por Úrsula Dávila-Villa, centrada en el grupo de artistas del Rojas. En el anuncio de la exhibición, la institución destacaba haber sido en 2004 el primer museo de Estados Unidos en coleccionar, exhibir y discutir acerca de la producción artística de la década del 90 en Buenos Aires (Blanton Museum, 2011).¹⁸⁹ Asimismo, se debe tener en cuenta lo señalado por Jimena Ferreiro (2019) en relación con el programa de adquisiciones y donaciones lanzado por el MNBA en el año 2013. En efecto, el Museo Nacional, casi una década después de la creación del Programa de Adquisiciones del MALBA, se propuso ir en una dirección similar y actualizar su patrimonio de arte argentino con la compra de obras de artistas de las últimas décadas el siglo XX: Miguel Harte, Marcia Schwartz, Sebastián Gordín, Graciela Hasper, Ariadna Pastorini, Cristina Schiavi, Román Vitali, Daniel García, Elba Bairon, Marcelo Pombo, además de muchos otros artistas que ingresaron a la colección a través de donaciones (MNBA, 2014, mayo 15). En este sentido, se podría deducir este suceso como una señal del impacto multidimensional que tuvo la política sistemática de compras de arte argentino actual que inició el MALBA en 2004, en tanto, por un lado, se constata un efecto en términos del valor de mercado, puesto que permitió avivar una demanda concreta por un conjunto de artistas que componen este “canon ampliado de los 90” y, por el otro, se observa la legitimación de la obra de estos artistas cuya obra deviene en “museable”, siendo

¹⁸⁹ La exposición estuvo acompañada por un catálogo que incluía un ensayo de la curadora Úrsula Dávila-Villa y otro de Inés Katzenstein, presentaciones reducidas sobre la biografía y la obra de cada uno de los artistas y tres textos de Jorge Gumier Maier de la década del 90 (Dávila Villa, 2011).

validadas en términos simbólicos por su incorporación al acervo de dos de los museos más importantes de Argentina.

La siguiente gestión curatorial y patrimonial duradera que tuvo el MALBA se inició con el nombramiento del español Agustín Pérez Rubio como Director Artístico del Museo en mayo de 2014.¹⁹⁰ El período de transición de casi un año entre una dirección y otra tuvo ciertas idas y venidas. En marzo de 2013, previo a la salida oficial de Pacheco, fue nombrado el canadiense Philip Larrat-Smith como Vice Curador en Jefe. Larrat Smith había curado algunas de las muestras temporarias internacionales que había alojado el museo en años previos –*Andy Warhol. Mr America* (2009), *Bye Bye American Pie* (2011)–. A comienzos de 2013 estuvo a cargo de la exhibición *Tracey Emin. How it feels*, pero en agosto de ese mismo año fue desvinculado del museo, aunque en septiembre se inauguró la exhibición dedicada a Yayoi Kusama que también había sido de su realización (Anónimo, 2013, marzo 12; Anónimo, 2013, agosto 29). El nombramiento, primero, de Larrat Smith y, más tarde, de Pérez Rubio, da cuenta de una intención del MALBA de incorporar curadores extranjeros en posiciones de dirección curatorial y artística, lo cual puede interpretarse como una estrategia para fortalecer el diálogo con otros centros artísticos del mundo, reforzando la posición del museo en una red institucional y de profesionales del arte en América Latina, Estados Unidos y Europa.¹⁹¹

El comunicado de prensa que anunciaba la incorporación de Pérez Rubio indicaba que el historiador y curador valenciano sería el “máximo responsable de la colección y nuevas adquisiciones, del programa de exposiciones y la supervisión general de los programas de publicaciones, educación y extensión cultural, cine y literatura” (MALBA, 2014, mayo 22). A su vez, el nombramiento formaba parte de una estrategia para fortalecer el organigrama estructural del museo que sería acompañado de la

¹⁹⁰ Agustín Pérez Rubio nació en 1972 en Valencia, España. Es Licenciado en Historia y Geografía, especializado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Entre 2003 y 2008 ocupó el cargo de Curador en Jefe en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), y pasó a ser su director en 2009, hasta su partida de la institución en el año 2013. También ha ejercido como curador independiente.

¹⁹¹ Esta orientación se vio reforzada con el nombramiento de la venezolana Gabriela Rangel en abril de 2019 como directora artística del MALBA, luego de la partida de Pérez Rubio. Rangel venía de ocupar el puesto de directora y curadora en jefe del área de artes visuales de Americas Society en Nueva York, otrora el Centro de Relaciones Interamericanas, una institución fundada en 1965 por un grupo de empresarios estadounidenses (liderado por David Rockefeller), dedicado a las relaciones públicas, el debate y el intercambio cultural entre las naciones del continente americano. El organismo tiene en el centro de sus funciones la vinculación entre Estados Unidos y los países de América Latina y, el área de artes visuales ha procurado exhibir en su espacio de Nueva York a artistas latinoamericanos, así como también editar catálogos de su trabajo, entre otras actividades.

designación de un Director Ejecutivo y la formación de una Comité Científico-Artístico que asesoraría a la Dirección Artística en materia de adquisiciones, colección, programación y relaciones institucionales con otros museos latinoamericanos e internacionales. En abril de 2015, efectivamente fue nombrado Federico Braun como Director Ejecutivo y, en junio de 2015 se creó el Comité, que estuvo conformado por siete profesionales destacados en historia del arte, curaduría y gestión de museos¹⁹² (MALBA, 2015, abril 29; MALBA, 2015, junio 1). Las designaciones y la formación de un órgano asesor y consultivo en materia artística se sumaron a la creación del Comité de Adquisiciones que se había llevado a cabo en el año 2012, con el fin de articular con el área de curaduría del museo para seleccionar las obras a incorporar a la colección a través de compras.

Los dos nuevos Comités configuraron una nueva dinámica para realizar adquisiciones para la colección que, en términos generales, se mantiene hasta la actualidad. El Comité de Adquisiciones es el órgano recaudador. En 2019 contaba con, aproximadamente, 40 miembros, llegando a reunir un monto estimado por año de US\$ 200.000, en función del aporte de US\$ 6.000 que realiza cada miembro anualmente. Por su parte, el Comité Científico Artístico (devenido en Comité Artístico) tiene la función de seleccionar las obras que le parecen interesantes y viables para incorporar al acervo, de acuerdo al presupuesto. El Comité Artístico, en función de las propuestas de cada miembro, conforma de manera conjunta una lista de obras posibles a adquirir por el doble del monto total disponible. Luego, cada miembro del Comité de Adquisición elige de la lista inicial un conjunto de obras que totalicen el monto presupuestado. En función de lo seleccionado por cada uno de los aportantes, se establece un orden de prioridades, considerando las obras que “votó” la mayoría y así se deciden las adquisiciones del año. En el precio a pagar por cada obra se tiene en cuenta el costo de transporte, impuestos de importación, restauración, en caso de ser necesarios, por lo que, en muchos casos, una parte no menor de lo recaudado se orienta a cubrir costos accesorios a la compra en sí (Giraudó, 2019, septiembre 20).

En este sentido, si bien el MALBA ha logrado organizar un conjunto de aportantes que de manera sistemática colaboran para ampliar la colección permanente, alcanzando un

¹⁹² En un comienzo, el Comité Científico Artístico estuvo conformado por Andrea Giunta, Julieta González, Inés Katzenstein, Adriano Pedrosa, Octavio Zaya, Victoria Giraudó y Agustín Pérez Rubio. Hasta 2019 se mantenían Andrea Giunta, Julieta González, Adriano Pedrosa, Octavio Zaya y Victoria Giraudó, y se agregaron Gonzalo Aguilar y Natalia Majluf.

presupuesto mayor al que conseguía inicialmente con el Programa de Adquisiciones original que se inició en 2004, la recaudación sigue siendo un limitante para la expansión y profundización del acervo. Tal como señala Victoria Giraudó (2019, septiembre 20), si a través de la estrategia de compras institucional se quisiera “completar” el conjunto de arte latinoamericano del siglo XX, que es la dirección inicial que tomó Costantini para la formación de la colección, con obras significativas de artistas que no forman parte del acervo del MALBA –como, por ejemplo, Carlos Cruz Diez o Jesús Soto–, teniendo en cuenta el nivel de recaudación presente, el museo debería esperar hasta diez años para poder adquirir tan solo una de estas piezas, cuyos precios oscilan entre 2 y 4 millones de dólares. En este sentido, no parece una estrategia viable, puesto que el museo no puede permitir la desactualización de su patrimonio.

En virtud de lo mencionado, durante la gestión de Pérez Rubio, al igual que en la de Pacheco, se optó por incorporar obras de arte contemporáneo, aunque esta vez no estuvo supeditado al arte argentino y tuvo un alcance más regional. Algunas incorporaciones de obras de arte contemporáneo de Latinoamérica que se dieron durante el período 2014-2019 incluyen a José Alejandro Restrepo y Carlos Motta de Colombia, Sonia Gomes y Rosana Paulino de Brasil y Teresa Margolles de México.¹⁹³ Victoria Giraudó comentó que poder acceder a comprar arte contemporáneo de otros países de Latinoamérica, comenzó a ser posible gracias al aumento de los fondos reunidos. En el pasado, los fondos más modestos funcionaron como una variable que, si bien restringió las adquisiciones al arte contemporáneo argentino, que tiene comparativamente un precio más bajo que el de México, Brasil, Colombia, entre otros, también permitió al MALBA reunir una colección de arte argentino de los 90 “interesante” que se ha ido “revalorizando” (Giraudó, 2019, septiembre 20).

Como novedad, muchas compras se orientaron a un nicho que fue cobrando mayor atención en los años más recientes y cuyo mercado se ha ido desarrollando en las últimas décadas, que es el de arte latinoamericano de los años 60, 70 y 80, ligado al feminismo, a la teoría de género y *queer*, al arte político vinculado a las sexualidades disidentes, que en muchos casos, tomó la forma de arte conceptual, arte de

¹⁹³ Si bien la gestión de Agustín Pérez Rubio como Director Artístico del MALBA finalizó en mayo de 2018, recién en septiembre de 2019 asumió la nueva directora, Gabriela Rangel, por lo que, hemos considerado razonable suponer al período 2014-2019 como un ciclo de adquisiciones signado por la impronta de Pérez Rubio (MALBA, s.f.f.; MALBA, s.f.g.).

performance, arte documental. En línea con el interés generalizado que han adquirido estos temas en la agenda social y política de la mayoría de los países occidentales, también los museos han dirigido su atención a este tipo de arte, incorporándolo a su colección –el MoMA de Nueva York, la Galería Tate Modern de Londres y la Galería de Arte Reina Sofía de Madrid lo han hecho, por ejemplo– y desplegando “un aparato de exposiciones y de legitimación” alrededor de él (Giraudó, 2019, septiembre 20). Esto también se ha vinculado con el interés del museo y su Comité de Adquisiciones de incorporar más obras de artistas mujeres (MALBA, s.f.e.).¹⁹⁴ Tal como ha señalado Giraudó, en tanto se trata de un área de arte latinoamericano cuya exploración comercial es relativamente nueva y que se conforma de registros y piezas documentales (fotografías y videos, entre otros) que, en algunos casos, no son únicas, poseen un precio aún accesible, lo cual ha permitido al MALBA, con su presupuesto institucional, formar un conjunto de esta época y temática. En esta dirección han ido la mayoría de las adquisiciones que se hicieron entre los años 2014 y 2019.¹⁹⁵

En suma, durante las dos gestiones curatoriales y artísticas del museo –la de Pacheco y Pérez Rubio– se optó por coleccionar en direcciones muy específicas, generando ciertos conjuntos de profundidad –“arte argentinos de los 90” y “arte latinoamericano de mujeres y representaciones artísticas de género y queer”–, al mismo tiempo que se siguió fortaleciendo la colección panorámica de arte latinoamericano que sentó el rumbo del acervo previo a la fundación del MALBA, incorporando obras de algunos artistas “históricos” del siglo XX al inventario.

Además de las compras realizadas por el museo con lo recaudado a través del Comité de Adquisiciones y con las contribuciones de empresas patrocinantes en el marco del Programa Matching Funds, el MALBA también ha sabido nutrir su colección permanente gracias a las donaciones de terceros. Cabe mencionar, por ejemplo, la

¹⁹⁴ Cabe tener en cuenta que, una de las expertas asesoras del MALBA es Andrea Giunta, quien en los últimos años ha investigado, realizado curadurías y participado de la formación de agrupaciones como “Nosotras proponemos” dirigidas a ampliar la visibilidad del arte realizado por mujeres y disidencias, y problematizar muchos de estos temas relacionados con el género y la diversidad sexual. Asimismo, en 2016, Andrea Giunta curó junto a Agustín Pérez Rubio la exposición *Verboamérica* que vino a repensar la forma de mostrar la colección permanente del MALBA.

¹⁹⁵ *Structures of air* de 1979 de Teresa Burga (Perú), *Las dos Fridas* de la dupla Las Yeguas del Apocalipsis de 1989 (Chile), *Una milla de cruces sobre el pavimento* de 1979 de Lotty Rosenfeld (Chile), *Lo normal* de 1978 de Mónica Mayer (México), una obra sin título de Luchita Hurtado (Venezuela) de 1945, *Sueño* de 1971 de Cecilia Vicuña (Chile), entre otras.

importante donación conformada por 31 obras que realizó el artista argentino Ricardo Garabito en el año 2014, entre muchas otras de artistas y familiares de artistas. También algunos privados (coleccionistas y galeristas) han cedido obras al museo, como el propio Ricardo Esteves que lo ha hecho en varias oportunidades, también Eduardo Grüneisen, Henrique Faría, Alberto Sendrós, Ignacio Liprandi, Mauro Herlitzka, entre otros.

Asimismo, el acervo del MALBA también ha encontrado variedad y dinamismo con las obras adquiridas por Eduardo Costantini que ha dado a préstamo o cedido en comodato al museo. En efecto, luego de la gran donación fundacional al MALBA, además de realizar aportes para las adquisiciones del museo, ha continuado coleccionando de manera privada, no solo arte argentino y latinoamericano, sino también obras de algunos artistas europeos y norteamericanos como Cy Twombly, Robert Indiana, Julian Opie, Gregory Crewdson, Thoms Struth, Rineke Dijkstra y Nan Goldin, entre otros (Ramírez, 2012). De las obras de artistas de Argentina y Latinoamérica de su propia colección, muchas dialogan con aquellas del museo y complementan algunos conjuntos formados, razón por la cual no es raro que las preste para ciertas exhibiciones o, incluso, para la exposición de la colección permanente. Tal como reconoce Giraud (2019, septiembre 20), se trata de una colección institucional y una privada que están inevitablemente relacionadas, por lo que Costantini suele poner a disposición de los curadores ciertas piezas de su acervo, ya que es de su interés que las exposiciones del MALBA “estén armadas de la mejor manera posible” (Giraud, 2019, septiembre 20). Por ejemplo, en la muestra de 2011, *Arte argentino actual en la colección del MALBA. Obras 1989 – 2010*, si bien la mayor parte de las obras exhibidas formaban parte de la colección del museo, también había algunas de la colección privada de Costantini –de Feliciano Centurión, Omar Schiliro, Liliana Maresca, Daniel Joglar, Mónica Girón, Matías Duville y Mondongo– que se encontraban a préstamo extendido a la institución desde el año 2010, y que ya no figuran en el inventario online del acervo del museo (AA.VV., 2011b).

Por su parte, también hay algunas obras adquiridas por Costantini que se encuentran cedidas al museo bajo la figura de comodato.¹⁹⁶ Según el inventario online disponible en

¹⁹⁶ De acuerdo al inventario de la colección disponible online, las 30 obras que se encuentran cedidas por Eduardo Costantini al MALBA en comodato son: *Cuadro Escrito* (1964) y una obra sin título de 1962 de León Ferrari; *Concetto Spaziale* (1962) de Lucio Fontana; *Dibujo Concreto N° 3* (1947) de Raúl Lozza; *L'épicerie de Bon poet* (1939) de Roberto Montenegro; *Dos mujeres* (1963) de Luis Felipe Noé; *Momentos*

agosto de 2020, solo 30 piezas de la colección permanente tenían esta situación de revista. En algunos casos se trata de obras icónicas de artistas argentinos, como el *Cuadro Escrito* (1964) de León Ferrari, el óleo de Marcia Schwartz, *Batato* (1989), y *La familia obrera* (1968) de Oscar Bony. También son de relevancia las obras de José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. Si bien se trata de dos *gouaches* sobre papel que, quizás, son poco representativos de las grandes obras, las temáticas y las técnicas que han hecho tan reconocidos a los artistas, son significativas, entre otros aspectos, por tratarse de las únicas obras que posee el museo de estos dos artistas mexicanos.

Ciertas adquisiciones realizadas por Eduardo Costantini a título personal, y que en la actualidad pertenecen a su acervo, han estado exhibidas en el MALBA desde el momento de su compra (Giraudó, 2019, septiembre 20). Se trata de piezas que poseen un precio mayor al que puede ser asumido por el presupuesto de la institución y que también se encuentran cedidas al museo en comodato. Se puede mencionar, en este sentido, *Concetto Spaziale* (1962) de Lucio Fontana y el caso de *Baile de Tehuantepec* (1928) de Diego Rivera. Después de su compra, la obra del mexicano pasó a exhibirse temporalmente en el Philadelphia Art Museum y en la feria ARCO de Madrid, para luego incorporarse al acervo del MALBA en comodato, uniéndose a la exposición de la colección permanente que se encontraba en exhibición en el momento.

Si bien el MALBA, a través de la formación del Programa de Adquisiciones y, más tarde, del Comité de Adquisiciones, ha ido institucionalizando las compras del museo, incorporando nuevos actores al desarrollo de la colección de manera de darle sustentabilidad e independencia, también se debe considerar que Costantini, en calidad de fundador y patrocinante principal del museo, además de realizar un aporte anual imprescindible para el funcionamiento de la institución, continúa su contribución con la colección del MALBA a través de las compras que realiza de manera personal y que dona o cede en comodato a la institución. En muchas de estas adquisiciones se observa

frames - CC3 Cosmococa 3 Marilyn Monroe (1973) de Hélio Oiticica; *Soldados mexicanos* (1930) de José Clemente Orozco; *La del abanico verde* (1919), *Armonía movimiento espacio* (1914) y *Forze centripete* (1914) de Emilio Pettoruti; *Estructura Vibracional N° 3* (1951) de Lidy Prati; *Mujer desnuda leyendo* (1932) de Armando Reverón; *Baile de Tehuantepec* (1928) de Diego Rivera; *Mujer* (1965) de Zilia Sánchez; *Batato* (1989) de Marcia Schwartz; *Terraza* (1931) de Lino Enea Spilimbergo; *Soldados* (1924) de Rufino Tamayo; *Fitotrón* (1972) de Luis Bénédict; *La familia obrera* (1968) de Oscar Bony; *Fotoforma* y una obra sin título de 1951 de Geraldo de Barros; *Cidade City Cité* (1962) de Augusto de Campos; *Quipus 33 T1* (1966) de Jorge Eduardo Eielson; *Couple 2* (1966) de Marisol Escobar; *Dos hombres de pie con zapatillas rojas* (1995) de Ricardo Garabito; *Mensaje dorado* (1960) de Mathias Goeritz; una obra sin título de 1972 de Ana María Maiolino; *Guevara* (1968) de Claudio Tozzi; y *Pieza lumínica generativa* (1968) de Miguel Ángel Vidal.

el afán por seguir reforzando la colección panorámica de arte latinoamericano del siglo XX inicial, compensando las ya mencionadas limitaciones presupuestarias de la institución para poder avanzar sobre estos “grandes faltantes” que el MALBA entiende que posee su acervo. En este sentido, se observa una estrategia de compras que combina las adquisiciones institucionales del museo y las compras privadas realizadas por Costantini dirigidas a nutrir, o bien la colección personal del empresario o la del museo o ambas. Al haber un “ida y vuelta” entre las dos colecciones y al mostrarse en el museo piezas que se encuentran a préstamo o en comodato en el MALBA y otras que forman parte del acervo personal de Costantini, se produce una situación que, nuevamente, expone la imbricación de las dimensiones del valor: al mismo tiempo que Costantini aporta una capacidad de demanda que el museo no tiene y valida precios en el mercado de arte que no podrían ser alcanzados por la institución, el museo aporta a Costantini una legitimidad a sus adquisiciones de obras de arte, con fines institucionales o privados.

3.3. La estrategia expositiva del MALBA

El crecimiento del MALBA como institución estuvo ligado a la expansión de su patrimonio a partir de un plan sistemático de adquisiciones –también de donaciones y comodatos– que permitió ampliar el acervo inicial hacia ciertas direcciones muy puntuales. Asimismo, un pilar importante de este proceso de crecimiento estuvo ligado a la programación que la institución fue desarrollando a través de las actualizaciones de las exposiciones que involucraron a la colección del museo, el programa de exhibiciones temporarias, el proyecto editorial para la publicación de catálogos y las relaciones que el MALBA fue estableciendo con otras instituciones, colecciones y profesionales de arte latinoamericano.¹⁹⁷

3.3.1. El acervo permanente en exhibición

Desde la inauguración del museo hasta el año 2019, se realizaron ocho muestras comprensivas de la colección. En los dos primeros años de la institución la curaduría se modificó dos veces. La puesta inicial estuvo a cargo de Agustín Arteaga, el primer director del museo. Bajo el título *Arte en América Latina*, se exhibieron las obras de la

¹⁹⁷ En caso de que no se especifique una fuente puntual, cabe mencionar que, la principal fuente de la sección que se desarrolla a continuación es el archivo de MALBA sobre exposiciones pasadas, tanto físico como online.

colección fundacional y otras 55 prestadas para la ocasión, pertenecientes al MNBA y a distintas colecciones privadas [Fig. 10]. La exposición, que durante los primeros meses ocupó todas las salas del museo, fue reduciéndose hasta quedar en la sala del segundo piso, donde se mantuvo hasta diciembre de 2002. De forma simultánea a la versión reducida de esa primera muestra, en febrero de 2002 se inauguró otra exhibición con obras del acervo, que recibió el nombre de *Visiones* y fue curada por Victoria Noorthoorn.

Arte en América latina articula diferentes momentos estéticos de la historia plástica de la región. Elaborada sobre la base de las 228 obras que conforman la Colección Costantini -acervo fundacional de malba- y de otras 55 procedentes de colecciones e instituciones internacionales, la muestra reúne piezas que evidencian, por un lado, la articulación del arte latinoamericano con el contexto artístico internacional del siglo XX y, por otro, la reelaboración de teorías y el planteo de tendencias propias.

La exhibición se estructura en tres grandes salas divididas en módulos según un criterio temático y cronológico. Así, a lo largo del recorrido propuesto puede observarse, sala tras sala, el desarrollo de las artes plásticas en Latinoamérica.

Ayúdenos a cuidar el museo
 Los esfuerzos para preservar las obras de arte dependen de su colaboración y esto sólo se logra mediante el cuidado constante y cotidiano.

1. Tocar las obras de arte las deteriora, al igual que el flash fotográfico.
 2. El uso del trípode puede causar accidentes.
 3. Las obras tienen derechos intelectuales.
Por todo esto le rogamos: no tocar, no utilizar flashes, trípodes ni filmadoras, no comer, beber ni fumar en el interior del museo.

Horarios
 Lunes, jueves y viernes de 12 a 19.30 hs.
 Miércoles de 12 a 21 hs. sin cargo.
 Sábados, domingos y feriados de 10 a 20 hs.
 Martes cerrado. Ingreso hasta 30' antes del cierre.

Ingreso
 Entrada general: \$4
 Docentes y mayores de 65 años: \$2
 Estudiantes, jubilados y menores de 12 años: gratis
 Miércoles: entrada libre y gratuita

malba Colección Costantini
 Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
 Avenida Figueroa Alcorta 3415
 C1425CLA Buenos Aires Argentina
 T +54 (11) 4809 6500
 F +54 (11) 4809 6598/99
 info@malba.org.ar
 www.malba.org.ar

malba agradece el apoyo de

CESAR PARK
 Meca
 TAM
 Champagne gentileza de CESAR RON

21.09
 al
 18.11

Arte en América latina

malba Colección Costantini

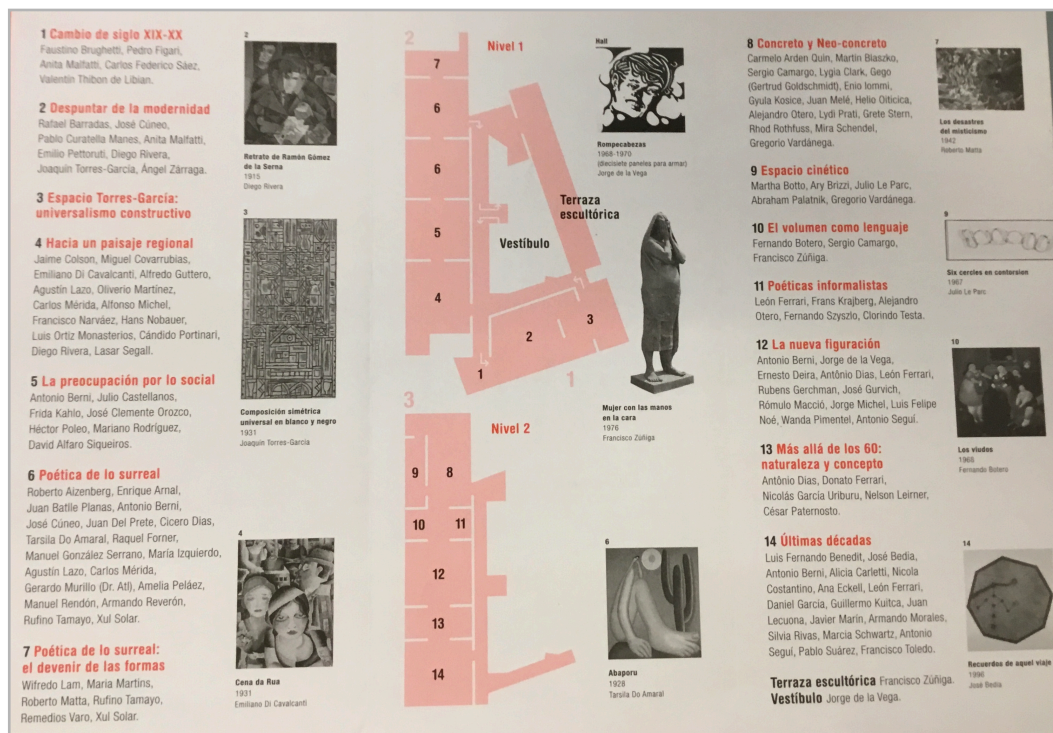


Fig. 10: Folleto de la exhibición inaugural del MALBA, *Arte en América Latina*, que tuvo lugar desde septiembre de 2001 hasta el año 2002. Fuente: archivo MALBA.

Tal como indicaba el folleto de *Arte en América Latina*, la exhibición proponía un recorrido a través de tres grandes salas organizadas en módulos que seguían un orden cronológico y temático [Fig. 11-16]. En efecto, los núcleos alrededor de los cuales se disponían las obras combinaban referencias a distintas etapas del siglo XX –“Cambio de siglo XIX-XX”, “Más allá de los 60: naturaleza y concepto” y “Últimas décadas”– determinados ejes temáticos –“Hacia un paisaje regional”, “La preocupación por lo social” y “El volumen como lenguaje”–, o bien, hacían alusión a movimientos artísticos reconocibles de la genealogía hegemónica del arte moderno, así como también más específicos del arte rioplatense y latinoamericano –“Universalismo constructivo”, “Poética de lo surreal”, “Concreto y Neo-concreto”, “Espacio cinético”, “Poéticas informalistas” y “La nueva figuración”–.

Visiones, en cambio, fue una exhibición que, a partir de un replanteo curatorial, propuso renovar la mirada sobre el acervo inicial, que desde la inauguración del museo no había tenido prácticamente modificaciones. La exposición estaba ubicada en la sala del primer piso y contaba con una entrada central que se abría en dos recorridos posibles. El primero, reunía las obras que manifestaban una preocupación por el hombre y su conexión con el entorno político, social y cultural, y agrupaba el trabajo de Pedro Figari, Wifredo Lam, Tarsila do Amaral, Antonio Berni, Frida Kahlo y

Roberto Matta, entre otros. El segundo, exploraba las distintas posibilidades de la abstracción e incluía obras que iban desde Torres García, pasando por el concretismo y el neo-concretismo, hasta el arte cinético y el arte conceptual. Si bien la puesta tenía intenciones más experimentales, el guión curatorial en cierta medida reponía la muy aludida antítesis figuración/abstracción.

En mayo de 2003 finalizó *Visiones* y en agosto de ese mismo año se inauguró la primera puesta de Marcelo Pacheco en el museo, marcando el inicio del nuevo ciclo de gestión. Bajo el nombre de *Arte Latinoamericano del siglo XX* se presentó una versión sintetizada de la colección, conformada por una selección de 62 obras que abarcaban desde 1910 hasta 1992, organizadas según tres ejes: “Modernismos y regionalismos”; “Propuestas concreto y constructivas” y “Planteos de lo contemporáneo”. Durante algunos años, en pos de renovar la exhibición de la colección, haciendo circular las obras del acervo y exponiendo las nuevas incorporaciones, se concretaron distintas muestras dedicadas a conjuntos puntuales dentro de la colección. Entre 2007 y 2011 se llevaron a cabo tres exhibiciones de arte argentino con piezas del acervo, todas curadas por Pacheco: *60/80 Arte argentino. Obras de la colección y comodatos* (2007), *Escuelismo. Arte argentino de los 90* (2009) y *Arte argentino actual en la colección de MALBA* (2011). Este conjunto de exhibiciones complementaban los esfuerzos por aumentar la colección a través del Programa de Adquisiciones y la dirección elegida para el plan de compras que, como analizamos en la sección anterior, apuntaron al arte argentino, especialmente a la producción local de los años 90 y de años posteriores. Para reforzar la exposición de las incorporaciones al acervo, también se realizaron tres ediciones de la muestra *Adquisiciones, donaciones y comodatos*, en las que se dieron a conocer las nuevas piezas que se sumaron en los años 2010, 2011 y 2012.

En septiembre de 2011, en ocasión del décimo aniversario del museo, Pacheco replanteó la curaduría de la colección permanente en la muestra *Arte Latinoamericano 1910-2010. MALBA 10 años*. En dicha oportunidad, el MALBA recibió 14 piezas de la colección de arte latinoamericano del Museo de Bellas Artes de Houston (MFAH) cedidas en comodato, con especial énfasis en obras abstractas, de arte concreto y arte óptico y cinético.¹⁹⁸ La puesta integraba estas obras con las del acervo del museo a

¹⁹⁸ El MFAH cedió en comodato al MALBA las siguientes obras: *Blanco y negro* (1971), de Hércules Barsotti; *Tema circular N° 1*, de Aluísio Carvão (1956); *Planos en una superficie modulada N° 1* (1957), de Lygia Clark; *Objeto activo* (c. 1960), de Willys de Castro; *Estructura en colores puros* (1929) y *Composición abstracta tubular* (1937), de Joaquín Torres García; *Aplique de reticulárea* (1969) de Gego; *Gracia plena*

partir de un gui3n curatorial organizado alrededor de cuatro conjuntos: las variantes de las modernidades y las vanguardias latinoamericanas de los a3os 20; pinturas de los a3os 30 y 40, reflejando la diversidad de los surrealismos y la afirmaci3n del debate arte/pol3tica como eje de producci3n y reflexi3n; las tendencias abstractas, concretas, 3pticas y cin3ticas que se desarrollaron en la Argentina, Brasil y Venezuela; y el arte contempor3neo desde la nueva figuraci3n, el pop, el conceptualismo y el minimalismo hasta las escena de los 80, con el retorno a la pintura (MALBA, s.f.e).

En marzo de 2012, en el marco del convenio de colaboraci3n con el MFAH, el MALBA prest3 al museo de Texas, 35 de las obras m3s importantes de la colecci3n para ser exhibidas en Estados Unidos. A partir de ese pr3stamo, bajo el t3tulo *Arte Latinoamericano. 1945-1990*, se dispuso en el MALBA una exhibici3n abreviada, ce3ida a la segunda mitad del siglo XX, en la que se pon3a el foco en el arte concreto, el informalismo, el arte 3ptico y cin3tico, la Nueva Figuraci3n, el arte conceptual de los 60 y 70, el retorno a la pintura de los 80 y las propuestas m3s contempor3neas desde los 90 en adelante. La muestra destacaba, entre otras piezas, la presencia de dos obras del acervo personal de Costantini, *Concetto Spaziale* de Lucio Fontana (ahora en comodato en el museo) y *Trama con lentes c3ncavos* (1969) de Rogelio Polesello. En agosto de ese mismo a3o, con el regreso de las obras prestadas, se retom3 una puesta similar a la realizada en 2011, que segu3an los mismos cuatro ejes tem3ticos que se hab3an planteado el a3o anterior, bajo el nombre de *Arte Latinoamericano Siglo XX*. As3 conclu3an las curadur3as del acervo permanente de Marcelo Pacheco en el museo.

Jimena Ferreiro (2019) se3ala que Pacheco aplic3 ciertos recursos de la museograf3a cr3tica en las exposiciones temporales que realiz3 para el MALBA, en las cuales ensay3 una pr3ctica curatorial que procuraba alejarse de las convenciones de la historia del arte, entre las que destaca las muestras dedicadas a la obra de V3ctor Grippo, Alfredo Guttero y Oscar Bony. Sin embargo, indica que estas estrategias no estuvieron presentes en la exhibici3n de la colecci3n permanente del museo que se “desplegaba en el espacio con sobriedad y cierto tono conservador” (Ferreiro, 2019, p. 94). Asimismo, plantea que el 3nfasis puesto desde la curadur3a en la singularidad y el valor

(*peinador*) (1971), de Beatriz Gonz3lez; *Relevo espacial* (c. 1960), de H3lio Oiticica; *Coloritmo N3 43* (1960), de Alejandro Otero; *Cara de ni3o (Concentraci3n)* (1939), de David Alfaro Siqueiros; *Sin t3tulo* (1959) y *Sin t3tulo (Kinetic structure of geometric elements)* (1956), de Jes3s Rafael Soto y *Banderas verdes sobre rosa* (c. 1957), de Alfredo Volpi.

de cada obra limitó la capacidad de construir una “historia-problema” que pudiera enlazar con distintos episodios de la historia cultural.

En efecto, de manera general –no solo durante la dirección de Pacheco– se observa a lo largo de los primeros doce años del museo una tendencia a exhibir la colección permanente a partir de una matriz con una base cronológica, pero también fundada en las distintas expresiones latinoamericanas de los movimientos artísticos que primaron en el siglo XX y ciertos movimientos más propios de América Latina. Si bien se trata de una colección panorámica y representativa del arte moderno de Latinoamérica, se deben considerar las limitaciones que impuso el propio acervo, que aunque se mantuvo en constante ampliación, pudo dar cuenta con mayor profundidad de la producción de algunos países –Argentina, Uruguay y Brasil– y de determinadas expresiones artísticas o períodos –las primeras vanguardias del siglo XX, ciertas variaciones dentro del surrealismo y el arte concreto y neo concreto, entre otros–. A esto se suma el interés institucional y personal de Costantini de mostrar siempre y con cierta centralidad las “obras maestras” de la colección, aquellas piezas de mayor renombre que resultan atractivas para el público: las obras icónicas de Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Diego Rivera, Wifredo Lam, Roberto Matta, Joaquín Torres García, Fernando Botero y el conjunto de obras de Antonio Berni, así como también el de Xul Solar.¹⁹⁹ Asimismo, no se verifica en esta sucesión de exposiciones el intento por desarrollar una hipótesis, o bien, realizar una puesta basada en cierto pensamiento crítico sobre el “arte latinoamericano” que, en definitiva, es como se ha identificado a la colección y al propio museo.

¹⁹⁹ Si bien la colección del MALBA cuenta con obras relevantes de Antonio Berni y Xul Solar que son significativas en sí mismas –el caso más claro es *Manifestación* de Berni–, también se debe tener en cuenta que posee un número importante de piezas de ambos autores que tienen notabilidad como conjunto.

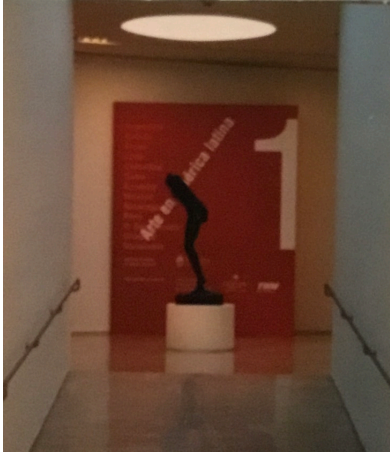


Fig. 11-16: Diapositivas de la exhibición inaugural del MALBA, *Arte en América Latina*, que se mantuvo en el museo desde septiembre de 2001 hasta el año 2002. Fuente: archivo MALBA.

La llegada de Agustín Pérez Rubio a la institución vino acompañada de una mirada renovada sobre la colección. El flamante director artístico, en conjunto con la historiadora de arte y curadora, Andrea Giunta, realizaron la curaduría de la exhibición *Verboamérica*, cuya inauguración se dio en septiembre de 2016 [Fig. 17].²⁰⁰ En buena medida, la muestra supuso una ruptura con las puestas que hasta el momento se habían hecho en MALBA del acervo permanente, que para ese entonces se componía

²⁰⁰ Según comenta Victoria Giraudó (2019, septiembre 20), Agustín Pérez Rubio, que al momento de ingresar al museo no era experto en arte latinoamericano, fue quien invitó a Andrea Giunta a realizar la curaduría de la colección del MALBA en conjunto.

de 590 piezas.²⁰¹ En este caso, sí hubo una intención de incorporar al museo, a través del guión curatorial y el catálogo editado sobre la exhibición, a muchas de las discusiones que se estaban dando dentro y fuera del ámbito del arte sobre la ontología del arte latinoamericano, el canon, el centro y la periferia, en línea con el pensamiento poscolonial, los feminismos y la teoría de género. En este sentido, *Verboamérica* supuso una actualización con la agenda social, política y académica de las últimas décadas, pero también con aquella abordada por muchas exposiciones, museos, bienales, entre otros. En este marco, los núcleos temáticos del guión curatorial se modificaron completamente respecto a los que habían configurado las muestras pasadas, a la vez que se buscó romper con el orden cronológico que se había mantenido hasta el momento. Alrededor de cada uno de los ocho ejes –“En el principio”, “Mapas, geopolítica y poder”, “Ciudad, modernidad y abstracción”, “Ciudad letrada, ciudad violenta, ciudad imaginada”, “Trabajo, multitud y resistencia”, “Campo y periferia”, “Cuerpos, afectos y emancipación” y “América indígena, América negra”– se organizaban obras de distintos períodos y de una multiplicidad de formatos. Al mismo tiempo, desde el texto del catálogo, Andrea Giunta (2016) instaba a abandonar las formulaciones que, desde una perspectiva eurocéntrica, habían ordenado el arte latinoamericano (Impresionismo, Cubismo, Futurismo, Dada, Surrealismo, etc.), y reemplazarlas por aquellas denominaciones que los propios artistas de América Latina habían elegido para identificar a las variadas agendas estéticas, a saber, Universalismo Constructivo, Muralismo, Antropofagia, Indigenismo, Arte Concreto, Neoconcretismo, Madí, Perceptismo, entre otros.²⁰² A su vez, a raíz de la nueva puesta, las obras de artistas mujeres pasaron de representar un 17% del total de las obras exhibidas en la muestra de la colección, a explicar un 46%, dato que Pérez Rubio no dudó en destacar como significativo de su gestión en el MALBA a su salida de la institución (Chatruc, 2018, mayo 30).²⁰³

²⁰¹ La exhibición incorporó muchas obras de la colección personal de Costantini. El empresario siempre ha mantenido una política de préstamo con el MALBA muy abierta, posibilitando la exposición de piezas de su acervo privado en el museo y, en este caso, aproximadamente 35 obras participaron de la muestra.

²⁰² Véase el catálogo de la exposición *Verboamérica* (2016).

²⁰³ Si bien Agustín Pérez Rubio buscó dar una impronta feminista a la gestión del museo que, como veremos, también impactó en el programa de exhibiciones temporarias, también en este aspecto se debe reconocer la influencia de Andrea Giunta (co-curadora de *Verboamérica*), quien investiga y trabaja hace años en torno al problema de la falta de representación de artistas mujeres en colecciones y exhibiciones y que, en reiteradas ocasiones se ha manifestado a favor del cupo femenino.



Fig. 17: Ingreso a la exhibición *Verboamérica* que inauguró en MALBA en septiembre de 2016. Fuente: archivo online del MALBA.

Dos años más tarde, en septiembre de 2018, cuando Pérez Rubio ya había renunciado a su posición en el museo y la Dirección Artística del MALBA se encontraba vacante, se realizó un nuevo cambio en la exhibición de la colección permanente. Esta vez se trató de la muestra titulada *Arte Latinoamericano 1900-1970*, que fue curada por Victoria Giraud, quien después de casi quince años en el museo había pasado a ocupar en 2014 el cargo de Jefa de Curaduría. Nuevamente, se recurrió a una puesta que retomaba la línea tradicional de la institución, organizando las obras cronológicamente a través de módulos que, si bien presentaban algunas novedades, en buena medida recuperaba los ejes temáticos de la curaduría inicial de Arteaga y la serie de Pacheco, a saber, “Primera modernidad”, “Realismo mágico y surrealismo”, “Abstracciones concretas” e “Informalismo y nuevas figuraciones”. En una nota periodística realizada para la ocasión, Giraud decía que habían hecho “una exposición cronológica, didáctica y accesible para todo el público”, luego de una puesta más académica como había sido *Verboamérica*. Asimismo, comentó que la exposición había sido muy conversada con Eduardo Costantini y Ricardo Esteves, y pensada para complacer el deseo de Costantini de dar un lugar central a las “obras maestras” de la colección que, quizás en la muestra anterior habían perdido cierto protagonismo individual en pos de la configuración conjunta que proponía la curaduría (Chatruc,

2018, septiembre 19; Giraudo, 2019, septiembre 20). Asimismo, *Arte Latinoamericano 1900–1970* supuso la presentación formal de la obra de Rivera, *Baile en Tehuantepec*, cuya adquisición en el año 2016 por un precio record superior a US\$ 15 millones había sido ampliamente promocionada. Después de la compra, la obra fue exhibida entre octubre de 2016 y enero de 2017 en la muestra *Paint the Revolution: Mexican Modernism, 1910-1950*, en el Museo de Arte de Filadelfia. En febrero de 2017 Costantini fue invitado por la feria ARCO de Madrid a exponer la obra del mexicano y 12 obras más de su colección en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por lo que, fue primero en Estados Unidos y España donde se exhibió inicialmente esta adquisición, que luego se incorporó brevemente a *Verboamérica*, la exhibición que ya estaba montada de la colección permanente. Posteriormente, se exhibió en la exposición temporaria que inauguró en noviembre de 2017 en MALBA, *México moderno. Vanguardia y revolución*, para luego recibir un lugar central en 2018 con la nueva curaduría de la colección permanente. Si bien se encuentra cedida en comodato al MALBA desde que fue adquirida y estuvo ininterrumpidamente en exhibición en el museo desde su llegada a Buenos Aires, es de propiedad de Costantini.

A diferencia de las puestas que la precedieron, en buena medida, *Verboamérica* intentó desestructurar aquella narrativa cronológica asentada en mostrar el desarrollo de los distintos movimientos, corrientes y expresiones artísticas de cada período. Al mismo tiempo, intentó hacerse eco de las perspectivas críticas a partir de las cuales se estaba pensando el *constructo* “Latinoamérica” y “arte latinoamericano” y proponer núcleos-problema que pudieran construir un relato hilando las obras con la historia cultural de América Latina. Asimismo, la puesta supuso una circulación de las obras en exhibición, permitiendo la exposición de piezas que estaban en depósito. Ahora bien, el regreso, en 2018, a una puesta más lineal –“cronológica, didáctica y accesible para todos los públicos” – con menos elementos propios de una curaduría crítica y una museografía experimental, da cuenta de la importancia para la institución, y para el propio Costantini, de contar con una exposición que tenga las “obras maestras” en exhibición y en un lugar de centralidad. Asimismo, se vislumbra el interés de ofrecer una puesta atractiva para todos los públicos, tanto el habitual como el esporádico y, por supuesto, para los visitantes extranjeros que se acercan al museo a conocer el acervo, como parte importante de la estrategia de gestión. En virtud de este retorno a un mecanismo de exhibición ya utilizado, también se destaca lo señalado por Ferreiro

(2019) con respecto a cierta preferencia –en Pacheco, pero podemos extrapolarlo a la mayoría de las exhibiciones de la colección permanente del MALBA– por enfatizar desde la curaduría, la singularidad y el valor de cada obra, particularmente, de aquellas consideradas como las “joyas” del conjunto.

3.3.2. La programación de exhibiciones temporarias del MALBA

Tal como hemos mencionado anteriormente, en la actualidad, el programa de exhibiciones temporales ocupa una parte significativa de la gestión de los museos de arte, puesto que es a través de la propuesta de nuevas exposiciones que las instituciones renuevan periódicamente el interés del público y atraen más y nuevos visitantes.

En lo que refiere a la programación de exhibiciones temporales del MALBA, también se pueden identificar ciertas tendencias en concordancia con las distintas gestiones artísticas del museo. En la etapa inicial, que podemos definir entre 2001 y 2004, se observa aún desplegándose el proyecto fundacional de un museo que buscaba tener una importante proyección internacional. Esto se vio reflejado en el programa de muestras a partir de la presentación de ciertas exhibiciones enlatadas e itinerantes y/o con curaduría foránea, como por ejemplo, *Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano de fin de siglo* (2001); *Lasar Segall, un expresionista brasileño* (2002); *Geo-metrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros* (2003); *Dada y Surrealismo. Colección Vera y Arturo Schwarz* (2004).²⁰⁴ Durante el período, la mayoría de las exhibiciones estuvieron dedicadas a mostrar la obra de artistas de Latinoamérica, sea a través de la retrospectiva de un artista –como el caso de Lasar Segall–, de una colección latinoamericana –como el caso de la exhibición de la Colección Cisneros y la

²⁰⁴ La muestra *Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano de fin de siglo* fue organizada por el Consorcio de Museos y la Subsecretaría de Promoción Cultural de la Comunidad Valenciana y participaron en su realización una multiplicidad de curadores de la región. Se presentó en MALBA entre diciembre de 2001 y febrero de 2002, luego de pasar por la ciudad de Recife, en Brasil, y antes de seguir su itinerario hacia Puerto Rico, Venezuela, México y Valencia, España. La retrospectiva de Lasar Segall, curada por la brasilera Vera d’Horta, venía de ser exhibida en el Museo de Arte Moderno de México, y arribó al museo porteño en julio de 2002. La muestra de la Colección Cisneros fue curada por Ariel Jiménez y organizada por la Fundación Cisneros y MALBA. Permaneció en el museo hasta mayo de 2003 para luego ser presentada en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. La colección de Vera y Arturo Schwarz (galerista y coleccionista milanés) había sido previamente exhibida en el Museo de Israel, en el California Palace of the Legion of Honor de San Francisco y en la Art Gallery of Ontario, y fue presentada en MALBA entre marzo y mayo de 2004.

muestra *Los usos de la imagen. Fotografía, film y video en la Colección Jumex*—,²⁰⁵ o bien, por medio de exhibiciones colectivas con mayoría de artistas de América Latina: la exposición dedicada al arte iberoamericano, así como también, *El hilo de la trama. Arte contemporáneo brasileño* (2002) y *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911-1924* (2002).²⁰⁶ En este contexto, se destaca la primera retrospectiva del artista argentino Guillermo Kuitca en el país, que fue curada por Paulo Herkenhoff y Sonia Becce y producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde se presentó primero, para llegar en abril de 2003 al MALBA. La exhibición fue todo un acontecimiento ya que era la primera exposición de Kuitca en el país después de 17 años (desde 1986 que no exhibía en Argentina), si bien desde 1991 tenía un rol activo y pedagógico dentro del entramado del arte local a través de la Beca Kuitca. El éxito del artista en el extranjero —tanto en lo que refiere a la exposición de sus obras en galerías y museos de otros países como a la venta de su trabajo en Europa y Estados Unidos— y su prolongada “ausencia” en la agenda cultural vernácula, hizo que la exhibición tuviera el atractivo de la “vuelta del hijo pródigo” [Fig. 18].



Fig. 18: Fotograma del video realizado por MALBA en ocasión de la retrospectiva de Guillermo Kuitca en el museo. La imagen muestra al artista, Eduardo Costantini, los curadores y otras personas que trabajaron en la exhibición, ingresando a la explanada del museo para tomarse una fotografía el día de la inauguración, con el afiche promocional de la muestra por detrás.

²⁰⁵ La muestra se presentó en MALBA en el año 2004 y consistió en una selección de más de 200 obras de la Colección Jumex, radicada en México, que es una de las mayores colecciones de arte contemporáneo internacional en América Latina. Fue curada por Carlos Basualdo y Patricia Martin.

²⁰⁶ *El hilo de la trama* consistió en una muestra de arte brasileño de la década del 90. Contó con las obras de 21 artistas y fue curada por Fatima Bercht, quien por entonces era la Curadora en Jefe del Museo del Barrio de Nueva York. Por su parte, la exhibición de arte moderno rioplatense fue curada por la investigadora argentina Patricia Artundo y reunió más de 130 obras de artistas argentinos y uruguayos.

De manera superpuesta, desde finales del año 2003 y a lo largo del 2004 también comienza a verse en la programación de exhibiciones temporarias el plan proyectado por Marcelo Pacheco para el museo en junio de 2002, según lo volcado al documento “Dinámica institucional, programas curatoriales y creación de infraestructura museal”. En dicho texto planteaba la necesidad de convertir al MALBA en “una institución con perfil propio en la producción curatorial y con potencia discursiva y de interlocución con el circuito latinoamericano e internacional” (Ferreiro, 2019, p. 93). En pos de este objetivo trazaba un esquema de cuatro muestras grandes anuales, con una duración de entre dos y tres meses, a razón de dos muestras de arte argentino –una colectiva y una retrospectiva individual de un artista particular–, una de arte latinoamericano y otra de perfil a definir entre arte latinoamericano contemporáneo y arte internacional (Ferreiro, 2019). En este sentido, durante el 2004, además de las exhibiciones de la Colección Schwartz y la Colección Jumex, se realizó la retrospectiva de Jorge de la Vega, la muestra antológica dedicada a Víctor Grippo, cuatro exhibiciones colectivas del ciclo “Contemporáneo”, en el que se exhibían artistas locales, y se presentó una instalación de León Ferrari en la terraza del museo.

A lo largo del ciclo de Marcelo Pacheco (2002-2013), lo más destacable fue el lugar de importancia que pasaron a tener las exhibiciones de arte argentino en la agenda del MALBA, decisión que estuvo en consonancia con un presupuesto acotado ante una moneda local deteriorada y en línea con el Programa de Adquisiciones diseñado por Pacheco, que también apostó a conformar un conjunto de arte contemporáneo argentino, con mayor foco en la década del 90. En este sentido, fueron varios los perfiles explorados. Uno de ellos estuvo constituido por las exhibiciones colectivas de arte argentino, en muchos casos con obras de la colección del museo, que contaron con curaduría de Marcelo Pacheco: *60' / 80' arte argentino. Obras de la colección y comodatos* (2007), *Amigos del Arte. 1924-1942* (2008),²⁰⁷ *Escuelismo. Arte argentino de los 90* (2009), *Arte argentino actual en la colección de Malba* (2011). Otra variante fueron las exposiciones individuales dedicadas a artistas históricos, como Jorge de la Vega, Antonio Berni, Xul Solar, Horacio Coppola, Alfredo Guttero, Emilio Pettoruti, una

²⁰⁷ La exposición fue curada por Marcelo Pacheco y Patricia Artundo. Proponía un recorrido por la historia cultural de la Asociación Amigos del Arte, una institución de gran importancia para el desarrollo de las artes visuales en Argentina durante las primeras décadas del siglo XX, y exhibía un conjunto de 100 obras de artistas argentinos, como Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Xul Solar, Emilio Pettoruti, Benito Quinquela Martín, Antonio Berni, Raquel Forner, Alfredo Guttero, entre otros.

conjunta de Yente y Lidy Prati, entre otros.²⁰⁸ Asimismo, se deben considerar las grandes retrospectivas dedicadas a Víctor Grippo, Oscar Bony y Marta Minujín,²⁰⁹ así como también la exhibición de las últimas obras de Alejandro Kuropatwa, las “ficciones documentales” de David Lamelas, un conjunto de esculturas de Martín Blaszko, una selección de dibujos y pinturas de Ricardo Garabito, una serie de collages en torno a la Biblia de León Ferrari y las exposiciones de obras recientes de artistas de gran trayectoria como Luis Bénédict, Carlos Gallardo y Alfredo Prior.²¹⁰

Un párrafo aparte merece el ciclo “Contemporáneo” que, si bien era un proyecto que se encontraba bosquejado con anterioridad a que Pacheco asumiera el cargo de Curador en Jefe, terminó de delinearse y se puso en marcha a partir de su llegada al museo a mediados del año 2002. Desde los comienzos estuvo contemplado como un espacio en el que se desplegarían, en promedio, cuatro exhibiciones de arte contemporáneo por año, de una duración aproximada de seis semanas. Cada exposición estaría organizada por un curador local invitado, que mostraría propuestas colectivas, en las que participarían entre tres y cinco artistas. Para Pacheco era

²⁰⁸ Entre noviembre de 2003 y febrero de 2004 tuvo lugar la muestra *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*, que fue curada por Mercedes Casanegra. En el año 2005, en conmemoración de los 100 años del nacimiento de Antonio Berni se realizó la muestra *Berni y sus contemporáneos. Correlatos* curada por Adriana Lauría. Ese mismo año, con curaduría de Patricia Artundo, se llevó a cabo la muestra *Xul Solar. Visiones y revelaciones* que contaba con una selección de 130 pinturas y objetos del artista argentino, pertenecientes a la Fundación Pan Klub, al Museo Xul Solar, al Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y al MALBA. En 2006 tuvo lugar la muestra *Horacio Coppola 100 años*, dedicada a la obra del fotógrafo argentino. También, Marcelo Pacheco estuvo a cargo de la curaduría de la exhibición *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*. En 2009 se realizó la muestra *Yente - Prati*, que exhibía la producción de las dos artistas pioneras de la abstracción en Argentina, con curaduría de Adriana Lauría e investigación de María Amalia García. En 2011, se llevó a cabo la exposición *Pettoruti y el arte abstracto. 1914-1949*, curada por Patricia Artundo.

²⁰⁹ La primera gran muestra antológica dedicada a Víctor Grippo –*Grippo, una retrospectiva. Obras 1971-2001*– se realizó en el año 2004 y contó con la curaduría de Marcelo Pacheco. Una investigación exhaustiva en la que colaboraron varios expertos –además del propio curador, Ana Longoni, Adriana Lauría, Lilian Llanes, Guy Brett, Angeline Scherf y Justo Pastor Mellado– fue plasmada en el catálogo que acompañó la exhibición, editado por el museo. La exhibición se presentó al año siguiente en el Miami Art Center. La exposición *Oscar Bony. El mago. Obras 1965-2001*, también fue curada por Pacheco. Se presentó en el museo entre noviembre de 2007 y febrero de 2008 y estuvo acompañada por un catálogo comprensivo de la obra de Bony con textos del propio Pacheco, de Andrea Giunta, Fernando García y Giacinto Di Pietrantonio. La retrospectiva de Marta Minujín reunió más de 100 obras del período 1959-1989, fue curada por Victoria Noorthoorn y se presentó en el museo entre noviembre de 2010 y febrero de 2011.

²¹⁰ La muestra *Kuropatwa en technicolor* tuvo lugar entre mayo y junio de 2005 y fue curada por Andrés Duprat. *David Lamelas. Lo super-real. Obras 1969-1984* tuvo curaduría de Inés Katzenstein y se presentó en el museo en la primavera de 2006. Una selección de esculturas de Martín Blaszko se exhibieron en la terraza del MALBA en 2010. La muestra *Ricardo Garabito. Selección de dibujos y pinturas* se dio en 2011. *León Ferrari. Brailles y relecturas de la Biblia*, curada por Florencia Battiti, se realizó en el año 2012. Por su parte, la muestra *Luis F. Bénédict. Equinus Equestris* tuvo curaduría de Patricia Rizzo y se llevó a cabo en 2009; de Carlos Gallardo se presentaron en el año 2010 un conjunto de obras inéditas curado por Mercedes Casanegra, bajo el título *Theatrum mundi* y, en el mismo año, bajo el nombre *Un verde pensar bajo una sombra verde* se exhibieron una serie de obras de Alfredo Prior.

importante evitar las exposiciones individuales en el marco de este espacio, con el objetivo de minimizar el impacto del MALBA como agente de legitimación (Ferreiro, 2019). Tratándose de la producción de artistas contemporáneos, la propuesta colectiva buscaba diluir la incidencia del museo en el valor simbólico y económico de las obras, aspecto que Pacheco tenía muy presente en su estrategia de colección, como vimos anteriormente, y que también se trasladaba a su estrategia de exhibición. Se realizaron 30 ediciones del ciclo entre 2002 y 2013, a razón de un máximo de cuatro y un mínimo de una por año. Cada exposición estaba identificada con su número de edición (por ejemplo, *Contemporáneo 11*) y un título elegido para el proyecto. Hasta el 2008 la mayoría de las exhibiciones fueron, efectivamente, proyectos colectivos, salvo muy contadas excepciones.²¹¹ A partir de 2009, comenzaron a espaciarse y pasaron a tomar la forma de exposiciones individuales de artistas locales. En 2013, Pacheco asumió que en los últimos años el programa había perdido terreno y que, si bien intentó sostenerlo, dentro del museo tenía sus detractores, cuestión que se sumaba al presupuesto cada vez mayor que requería su realización (Barreto, 2013).²¹² Participaron del espacio, principalmente, artistas y curadores argentinos, aunque hubo algunos proyectos de artistas de México, Brasil, Chile, Perú, Cuba, Colombia, Guatemala y España.²¹³

²¹¹ Entre las excepciones, estuvo el proyecto *Darkroom* de Roberto Jacoby presentado en el museo en el año 2005; una exhibición del artista mexicano Carlos Amorales en 2006; el proyecto *Códex platino* de Miguel Mitlag que se llevó a cabo en 2007 y; la exhibición de un conjunto de obras realizadas en cera de Mónica Girón, titulada *Neocriollo* y curada por Gustavo Buntinx que también se realizó en 2007.

²¹² En una de las pocas entrevistas que dio Pacheco, publicada en revista *Sauna*, cuando transitaba el último año de su gestión en el MALBA, dijo al respecto del ciclo “Contemporáneo”: “Hay menos, es uno de los programas que por cuestiones internas fue perdiendo terreno. Hoy consigo mantenerlo vivo, pero por cabeza dura y caprichoso, hago 1 o 2 al año, pero ya no tiene la entidad que tenía antes, son muestras de menos emergentes, son más espaciadas, no tienen el ritmo necesario para crear la fidelidad del público. Se diluyó y tuvo que ver con una discusión interna, éramos tres para votar ciertas reformas donde estaba este ciclo, y eran dos contra uno. También es cierto que cuando lo quise reflotar hubo un impedimento que existe hasta hoy y que tiene que ver con lo económico, a partir de que Argentina empezó a tener inflación importante en estos últimos tres o cuatro años, y a partir de esa inflación en dólares, ese programa que costaba U\$S10.000 cada “Contemporáneo” pasó a costar entre U\$S 20 y 25.000. Hacer 4 por año suma mucho, U\$S100.000, y yo tengo para todo el MALBA por año U\$S 650.000; para todas las muestras, para todos los programas, más catálogos y folletos. No tengo los 100 millones del MoMA” (Barreto, 2013).

²¹³ Del programa “Contemporáneo” participaron los siguientes artistas argentinos: Tamara Stuby, Esteban Álvarez, Mumi, Guillermo Ueno, el Grupo Doma, Sandro Pereira, Nahuel Vecino, Res, Javier Trímboli, Magdalena Jitrik, Marta Ares, Leo Batistelli, Diana Aisenberg, Diego Bruno, Luis Carrera, Mariano Sardón, Francisco Alí Brouchoud, Nicolás Guagnini, Carla Zaccagnini, Guillermo Iuso, Miguel Rothschild, Martín Sastre, Martín Bonadeo, Nushi Muntaabski, Augusto Zanela, Gustavo Di Mario, Diego Levy, Rosana Schoijett, Andrea Juan, Paula Senderowicz, Roberto Jacoby, Nicolás Robbio, Agustín Inchausti, Vicente Grondona, Ruy Krygier, Matilde Marín, Sergio Avello (bajo el seudónimo Stella Maris), Miguel Mitlag, Mónica Girón, Gabriel Baggio, Cristina Schiavi, Elba Bairon, Grupo Mondongo, Miguel Ángel Ríos, Alberto Passolini, Silvia Rivas, Cristina Piffer, Guillermo Giambiagi y Matías Duville. A su vez,

Aunque el arte argentino de los 90 y contemporáneo no fue el único protagonista de la agenda de exhibiciones temporarias del museo, como sí lo fue en la estrategia de adquisición, estuvo presente en el esquema en las muestras ya mencionadas, *Escuelismo. Arte argentino de los 90* [Fig. 19], *Arte argentino actual en la colección de Malba y Kuropatwa Technicolor* y el en ciclo “Contemporáneo”, en el que participaron artistas y curadores significativos de la escena local de la década del 90 (Jorge Gumier Maier, Alberto Goldenstein, Magdalena Jitrik, entre otros) y una variedad de artistas emergentes, así como también algunos curadores jóvenes que estaban iniciándose en la práctica. También algunos artistas contemporáneos realizaron instalaciones para distintos espacios del museo o participaron del programa “Intervenciones”, con piezas que, en ciertos casos, devinieron significativas para la institución. Por ejemplo, la obra lumínica de Sergio Avello titulada *Volumen*, fue realizada especialmente para la explanada del museo y permaneció allí emplazada entre 2006 y 2015 y, eventualmente fue adquirida por el MALBA. Los “bancos expandidos” que presentó Pablo Reinoso bajo el título *Enremaderas* para la sexta edición del ciclo “Intervenciones” en 2009, también pasaron a formar parte de la colección.

en una de las ediciones del ciclo se presentó la colección de 200 obras de artistas argentinos que había reunido el equipo de montaje del museo –compuesto por Fernando Brizuela, Mariano Dal Verme y Beto De Volder– entre 2001 y 2004. Los artistas latinoamericanos que participaron del ciclo fueron: Karin Schneider (Brasil), Ricardo Basbaum (Brasil), Artur Lescher (Brasil), Erick Beltrán (México), Mabe Bethônico (Brasil), Carlos Amoraes (México), Edgar Endress (Chile), Wilger Sotelo (Colombia), Douglas Pérez (Cuba), , Juan Enrique Bedoya (Perú), Henry Eric (Cuba), Juan Manuel Echeverría (Colombia), Teresa Margolles (México), Regina José Galindo (Guatemala) y Mario García Torres (México), y el artista español, Abraham Lacalle. Por su parte, los curadores que participaron fueron casi en su totalidad argentinos: Andrés Duprat, Rafael Cippolini, Jorge Gumier Maier, Valeria González, Adriana Lauría, Rodrigo Alonso, Santiago García Navarro, Eva Grinstein, Graciela Taquini, Alberto Goldenstein, Corinne Sacca Abadi, Ana Paula Cohen, Fernanda Laguna, Victoria Verlichak, Gustavo Buntinx, Sofía Hernández Chong Cuy (México), Kevin Clark Power (Reino Unido), Cristina Schiavi, Franklin Espath Pedroso (Brasil) y Fernando Davis.



Fig. 19: Vista de sala de la exhibición *Escuelismo. Arte argentino de los 90*, inaugurada en MALBA en junio de 2009. La obra de Omar Schiliro en primer plano. Fuente: archivo online del MALBA.

En cuanto a los proyectos de arte latinoamericano del período, se pueden distinguir tres líneas. El primer perfil identificado son las exposiciones individuales de artistas de Latinoamérica ya consagrados o, incluso, históricos, muchos de los cuales ya formaban parte de la colección del museo. Entre 2005 y 2008 se presentaron con cierta regularidad este tipo de muestras, por lo general, al comienzo del año. En este sentido, se puede mencionar la exhibición de las *Cosmococas* que concibieron los dos artistas brasileiros en los 70, Hélio Oiticica y Neville D'Almeida, *CC – Programa in progress*, curada por César Oiticica Filho, entre noviembre de 2005 y enero de 2006; *Gego. Entre la transparencia y lo invisible*, la primera exposición antológica de la artista alemana/venezolana, curada por Mari Carmen Ramírez, realizada en el otoño de 2006; *Alfredo Volpi. 50 años de pintura*, con una selección de más de 80 obras del pintor brasileiro, curada por Olívio Tavares de Araújo, entre marzo y mayo de 2007; la exhibición *Tarsila viajera*, curada por Regina Teixeira de Barros, que se presentó entre enero y marzo de 2008 en la Pinacoteca de San Pablo, ocasión para la cual el MALBA prestó *Abaporu*, y luego se expuso en el museo de Buenos Aires entre marzo y junio de ese mismo año; la exposición del artista residente en Estados Unidos, nacido en Cuba, *Félix González - Torres. Somewhere/Nowhere*, con una curaduría local realizada por Sonia Becce y producción del MALBA, entre septiembre y noviembre de 2008 y; la

retrospectiva del artista venezolano *Carlos Cruz-Diez. El color en el espacio y en el tiempo*, también curada por Mari Carmen Ramírez, presentada en el museo en ocasión de los diez años de la institución, en septiembre de 2011.

Una segunda línea la componen las muestras colectivas de artistas latinoamericanos o de colecciones de arte latinoamericano como *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968—1997*, curada por Olivier Debrouse, Pilar García de Germeño, Cuauhtémoc Medina y Álvaro Vázquez Mantecón, entre junio y agosto de 2008; la exhibición de la colección pictórica del Banco Nacional de México, entre marzo y mayo de 2009; y *Caminos de la vanguardia cubana*, curada por Lillian Llanes, entre marzo y mayo de 2010.

Una tercera línea, fueron las exhibiciones individuales de artistas contemporáneos latinoamericanos que, más allá del proyecto desarrollado por Francis Alys (artista belga radicado en México) en conjunto con el MALBA presentado en 2006, se dieron mayormente a partir del 2012 y 2013, durante los años transicionales en los que la dirección de Marcelo Pacheco se fue diluyendo. Estas fueron: *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna*, curada por Natalia Majluf y Tatiana Cuevas y organizada por el Museo de Arte de Lima (MALI); *Panamericano. Beatriz Milhazes. Pinturas 1999 – 2012*, con curaduría de Frédéric Paul; *Oscar Muñoz. Protografías*, curada por José Roca y María Willis y; *Adriana Varejão. Historias en los márgenes*, curada por Adriano Pedrosa.

En cuanto a las exhibiciones internacionales, estas se sucedieron con cierta regularidad, a razón de una –en ocasiones, dos– por temporada. En la mayoría de los casos se trataba de exposiciones “enlatadas”, con curaduría y producción foránea, que llevaban un recorrido itinerante por distintas instituciones del mundo. La programación internacional del período consistió en: una exhibición individual del artista estadounidense Frank Stella, que venía de ser exhibida en museos de Estados Unidos, Europa y Asia, casi en simultaneidad con la presentación de una muestra dedicada a los “screen tests” y films sin sonido de Andy Warhol de la colección del MoMA, ambas en 2005; la retrospectiva de Roy Lichtenstein curada por Lisa Phillips (Directora del New Museum of Contemporary Art de Nueva York) en agosto de 2006, que ya se había presentado en el Instituto Tomie Ohtake en San Pablo, el Museo Oscar Niemeyer en Curitiba y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro; una muestra de casi 200 obras sobre el movimiento Fluxus en Alemania que, cuando se presentó en el museo

en noviembre de 2006, venía de itinerar durante nueve años en veinticuatro países; un proyecto del artista escocés Douglas Gordon en 2007, con curaduría de Klaus Biesenbach, por entonces, curador del Departamento de Film y Media del MoMA, que se había presentado el año anterior en dicha institución; y la retrospectiva del fotógrafo estadounidense Robert Mapplethorpe, titulada *Eros and order*, en el año 2010, que fue curada por Anne Tucker, quien entonces era la curadora de fotografía del Museo de Bellas Artes de Houston.²¹⁴ Particular es el caso de la muestra del fotógrafo David LaChapelle, *Bellezas y desastres*, que se realizó entre marzo y mayo de 2007, que como única excepción, contó con la curaduría local de Eva Grinstein.

Entre octubre de 2009 y febrero de 2010, el museo alojó una muestra comprensiva de la obra de Andy Warhol titulada *Mr America*, que captó la atención de la prensa y atrajo al MALBA un record de público en los cuatro meses que estuvo en exhibición, llegando a 196.000 visitantes. La exposición estuvo a cargo de Philip Larrat-Smith y dio origen a una relación del curador franco-canadiense con el museo, quien se convirtió en el año 2011 en el “curador de proyectos internacionales”. Esto vino a dinamizar las exposiciones temporarias internacionales que, si bien hasta el momento no habían sido pocas, comenzaron a tener un perfil más alto, convirtiéndose en eventos de gran atracción de público para el museo, más en línea con el fenómeno global de las últimas décadas de la espectacularización del arte y el espacio museal como un agente de la industria cultural del entretenimiento masivo. Aunque el museo ya había alojado importantes exhibiciones “enlatadas” de carácter internacional, podríamos decir que la muestra de Andy Warhol marcó un punto de inflexión para las exhibiciones *blockbuster*²¹⁵ en el MALBA, en tanto se destacó por la gran afluencia de visitantes que

²¹⁴ En la primavera de 2005 se presentaron una serie de obras en torno a la novela *Moby Dick* del artista norteamericano Frank Stella, con curaduría de Edward Shaw. La exposición de ese mismo año de los “screen tests” y films sin sonido de Andy Warhol de la colección del MoMA, estuvo curada por Mary Lea Bandy y Klaus Biesenbach. Fue organizada por el museo de Nueva York en colaboración con el Museo de Andy Warhol de Pittsburgh y su realización en el MALBA fue posible gracias al financiamiento del Consejo Internacional del MoMA y del Fondo de Viajes para Latinoamérica de Patricia Phelps de Cisneros. Entre junio y agosto de 2006, el museo recibió una gran retrospectiva del artista estadounidense Roy Lichtenstein –*Dibujos Animated life*–, curada por Lisa Phillips. Entre noviembre de 2006 y enero de 2007, se exhibió *Una larga historia con muchos nudos. Fluxus en Alemania. 1962-1994*, curada por René Block y Gabriele Knapstein. Entre agosto y noviembre de 2007 se presentó *Línea de tiempo*, del escocés Douglas Gordon.

²¹⁵ Se le llama exposiciones *blockbuster* a aquellas megaexposiciones, generalmente producidas por instituciones de los centros artísticos a nivel mundial, que generan una fuerte atracción del público – “rompen las taquillas”– logrando una afluencia de visitantes muy superior al flujo promedio de ingresantes que suele tener el museo donde se exhiben. Suelen itinerar por distintas instituciones de variados países a cambio del pago de un fee, que permite recuperar la inversión de su producción. Son un fenómeno que comenzó su despliegue a partir de la década del 70, con el desarrollo de nuevos

provocó. En esta línea continuaron las exhibiciones curadas por Larrat-Smith. Entre marzo y junio de 2012, realizó la muestra colectiva de siete artistas estadounidenses – Jean-Michel Basquiat, Larry Clark, Nan Goldin, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cady Noland y Paul McCarthy– bajo el nombre de *Bye Bye American Pie*. Entre noviembre y marzo de 2013, presentó en el museo una muestra individual de la artista inglesa Tracey Emin, llamada *How it feels*, y entre junio y septiembre de ese mismo año, curó junto a Frances Morris la exhibición de la artista Yayoi Kusama, *Obsesión infinita*, que con 206.000 ingresantes, fue por muchos años la exposición más visitada de la historia del MALBA.²¹⁶ Tal como ya mencionamos, esta etapa coincide con los años de menor presencia de Pacheco en el museo, que desembocaron en el nombramiento de Larrat-Smith como Vice Curador en Jefe en marzo de 2013, la renuncia oficial de Pacheco a mediados de año y, luego de una corta permanencia en el puesto, la desvinculación de Larrat-Smith en agosto, poco antes de que inaugurara la exposición de Kusama.

Si bien Agustín Pérez Rubio asumió la dirección artística del museo en mayo de 2014, la programación del museo de ese año aún se encontraba asentada sobre los lineamientos trazados por la gestión anterior.²¹⁷ Se realizaron dos ediciones más del ciclo de arte contemporáneo cuya denominación pasó a estar abreviada a “C” y el número del ciclo (por ejemplo, C-32). En ese marco se presentó una exposición colectiva curada por el artista argentino Lux Lindner y la colección y archivo de La Ene, Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, cuya actividad se trasladó al MALBA durante la presentación del proyecto.²¹⁸ Asimismo, en octubre inauguró la muestra *Antonio Berni. Juanito y Ramona*, co-curada por Marcelo Pacheco y Mari Carmen Ramírez y co-producida por las instituciones de la que formaban parte, el MALBA y el MFAH, respectivamente. La exhibición, que fue la primera retrospectiva

modelos de gestión en los museos, más orientados a generar ingresos a través de la comercialización de entradas, ventas en la tienda, consumos en la cafetería, entre otros, lo que dio lugar a la creación de grandes exhibiciones de alto perfil destinadas a atraer grandes volúmenes de visitantes y captar la atención del público no especializado.

²¹⁶ En 2019, *Obsesión infinita* fue desbancada por la muestra *Liminal* del argentino Leandro Erlich, que logró el récord histórico de asistentes al museo con 240.000 visitantes.

²¹⁷ Esto es comprensible puesto que, por lo general, la agenda de exhibiciones de los museos se plantea, al menos, con un año de anticipación.

²¹⁸ La exhibición curada por Lux Lindner fue titulada *Lo contrario de la magia*, y participaron los artistas argentinos Héctor Meana, Aimé Pastorino, Eduardo Santiere, Julián Terán, Leticia Obeid, Nuna Mangiante, Pablo La Padula, Rodolfo Marqués y Julián D’Angiolillo. Por su parte, La Ene es un proyecto creado en 2010, que nace como una crítica a la escena artística de Buenos Aires, y se plantea como un nuevo museo del circuito. Se encontraba coordinado por Gala Berger, Sofía Dourron, Marina Reyes Franco y Santiago Villanueva.

de Berni en Estados Unidos, se presentó a fines de 2013 en el museo de Houston, luego viajó al Museo de Arte de Phoenix, para terminar su itinerario en el MALBA. El año 2014 se completó con otras tres exhibiciones dedicadas a artistas argentinos: una instalación *site specific* de Liliana Porter, *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*; una muestra dedicada a la donación realizada por Ricardo Garabito al museo y; una selección de instalaciones lumínicas de Julio Le Parc pertenecientes a la colección Daros Latinoamérica, titulada *Le Parc. Lumière*. Como único evento internacional, en marzo inauguró *In your face*, una exposición dedicada al fotógrafo de moda y retratista, Mario Testino.

Con Pérez Rubio a la cabeza comenzaron a delinearse ciertas modificaciones estructurales a la institución. La nueva gestión diseñó un nuevo organigrama para la operatoria del museo con el objetivo de ampliar su institucionalidad, formalizar ciertas funciones y mejorar la interacción entre los departamentos, agregando un Director Ejecutivo, creando el Comité Artístico, delimitando ciertas áreas como la de Programas Públicos, realizando la organización y catalogación del archivo del museo, entre otros aspectos. En lo que respecta a las exhibiciones temporales, el programa anunciado para el 2015 contemplaba un calendario anual con tres muestras de gran formato que, en la medida de lo posible, estarían dedicadas, una al arte argentino, otra al arte latinoamericano y una tercera al arte internacional. Esto modificaba formalmente el plan trazado por Pacheco en los inicios de su gestión (que no siempre se cumplió en la práctica) de cuatro grandes muestras por temporada, a razón de dos de arte argentino, una de arte latinoamericano y una tercera de temática libre (MALBA, s.f.h.; Giraudó, 2019, septiembre 20; Ferreiro, 2019).

El contenido de la nueva programación anual vislumbraba los ejes principales de lo que sería la dirección de Pérez Rubio, aunque también integraba ciertos proyectos que estaban en gateras desde antes que llegara el curador español. En términos generales, la nueva propuesta se encontraba en torno a lo que Eduardo Costantini había anunciado en ocasión del nombramiento del nuevo Director Artístico: “consolidar el futuro del museo y reforzar sus vínculos con el mundo, a través de una programación que se ponga en sintonía con los problemas del siglo XXI” (MALBA; 2014, mayo 22).

En este marco, se pueden considerar la relevancia que tuvieron en la agenda de 2015 distintos proyectos vinculados a la performance. Si bien se trata de un tipo de

expresión artística que ya llevaba décadas de desarrollo y que en buena medida se encontraba integrada al mercado y a las instituciones por igual, principalmente en Europa y Estados Unidos –la retrospectiva de Marina Abramovic realizada en el MoMA en 2010 fue un hito, en este sentido– resultó una propuesta de cierta novedad para un museo de Argentina e, incluso, de Latinoamérica. La temporada se inauguró en marzo con la exhibición colectiva de corte internacional, *Experiencia Infinita*, curada por el propio Pérez Rubio, en la que participaron artistas de diversos países del mundo – Allora & Calzadilla (EE.UU. y Cuba), Diego Bianchi (Argentina), Emlgreen & Dragset (Dinamarca y Noruega), Dora García (España), Pierre Huyghe (Francia), Roman Ondák (Eslovaquia), Tino Sehgal (Inglaterra) y Judi Werthein (Argentina)– que presentaron una variedad de “situaciones” o “experiencias”. Para acompañar esta puesta, a lo largo del año se realizaron otros tres proyectos en torno a la performance: el artista argentino Osías Yanov presentó una obra *site specific* integrada por una escultura y una performance coreográfica de 10 intérpretes, titulada *VI Sesión en el Parlamento*; Pérez Rubio curó la exposición *Memorias imborrables. Una mirada histórica sobre la Colección Videobrasil* y; se exhibieron un conjunto de videos del artista portugués Vasco Araujo, cuya selección estuvo a cargo de la curadora Maria João Machado.

La indagación en el marco del museo sobre el amplio abanico de formas artísticas que se englobaron bajo la categoría de performance –experiencias, situaciones, acciones, instalaciones en vivo, video-performance, entre otros– no mantuvo una continuidad durante el resto de la gestión de Pérez Rubio, aunque este tipo de expresiones aparecieron en algunos de los proyectos de arte contemporáneo que se realizaron en el museo entre 2015 y 2018, en la sala del semi subsuelo del MALBA. En efecto, aunque sin estar agrupadas bajo un título particular –como la identificación de “Contemporáneo” de la dirección anterior– las propuestas de este tipo fueron variadas y contaron con mayor participación de artistas de distintos países de Latinoamérica (además de artistas argentinos), a diferencia del sesgo más localista que había tenido el programa de Pacheco. A su vez, en este caso, todas las exposiciones fueron individuales, en contraposición con los proyectos colectivos que se realizaron durante la primera etapa de “Contemporáneo”. Entre marzo y junio de 2016, el artista peruano radicado en Argentina, Juan Tessi, presentó *Cameo*, curada por Lucrecia Palacios; entre julio y octubre del mismo año, Agustín Pérez Rubio curó la exposición *site specific* de la artista chilena Voluspa Jarpa, *En nuestra pequeña región de por acá*;

entre octubre de 2016 y febrero de 2017, también con curaduría de Pérez Rubio, el artista colombiano Carlos Motta presentó *Réquiem*; entre marzo y julio de 2017, se realizó el proyecto *La música es mi casa*, del artista argentino Gastón Pérsico, curado por Mariano Mayer; la artista peruana Ximena Garrido Lecca presentó la exhibición *Estados nativos*, entre julio y noviembre de 2017, curada por Lucrecia Palacios; una co-curaduría entre Pérez Rubio y Diana Wechsler dio lugar a la muestra *Salida de los obreros del museo*, del artista venezolano Alexander Apóstol, que se llevó a cabo entre diciembre de 2017 y febrero de 2018; *Puntos cardinales* fue la exhibición individual que se presentó entre marzo y julio de 2018, de Irene Kopelman, artista argentina radicada en Holanda; entre agosto y diciembre de ese mismo año se realizó *Nubes de paso* del artista argentino que reside en Brasil, Pablo Accinelli y; por último, en noviembre de 2018 inauguró *Ternura radical*, la exposición individual del artista colombiano Iván Argote.

Entre otros proyectos de arte contemporáneo, también se pueden considerar aquellos que ocuparon la explanada del museo que, por su alta visibilidad suelen tener mucha repercusión de prensa y de público. Se destacan, en este sentido, dos propuestas. *La democracia del símbolo*, del artista argentino Leandro Erlich, que estuvo desde septiembre de 2015 hasta marzo de 2016 en la entrada del MALBA. Consistía en una reproducción en escala de la punta del Obelisco, paradigmático monumento de Buenos Aires, que podía visitarse por dentro para observar “la vista” desde las alturas. Inmediatamente después –en abril de 2016– fue emplazada *Ballerina*, la escultura de gran tamaño de acero inoxidable pulido del artista contemporáneo estadounidense Jeff Koons, cuyas obras han batido records de precios en subastas, alcanzando el título del “artista vivo más caro de la historia” en 2019. La pieza, junto a otra escultura del mismo autor –*Pluto y Proserpina*– fue comisionada por Eduardo Costantini para uno de los complejos de lujo que desarrolló en la ciudad de Miami, Oceana Bal Harbour, y fue presentada en el MALBA antes de su localización permanente en la entrada del edificio que fue inaugurado más tarde en 2016.

Una propuesta que también tuvo una proyección de largo plazo y se desarrolló a lo largo de la nueva gestión, fue la de destinar la Sala 3, ubicada en el primer piso del museo, a exhibir la obra de artistas mujeres de América Latina, con el objetivo de “posicionar y poner en valor la producción de artistas latinoamericanas, que no han tenido el debido reconocimiento en su época y en la historiografía del arte” (MALBA,

s.f.h.). El ciclo estuvo en línea con la estrategia promovida por Agustín Pérez Rubio de direccionar las adquisiciones institucionales hacia la producción de artistas mujeres de los años 60 y 70, tal como vimos anteriormente. En marzo de 2015 se inauguró el espacio con la muestra *Annemarie Heinrich. Intenciones secretas*, dedicada a la obra de la fotógrafa nacida en Alemania, que vivió y trabajó en Argentina hasta su muerte, convirtiéndose en un importante referente de la fotografía en el país. En julio, se exhibieron dos instalaciones de la artista peruana Teresa Burga, que habían sido concebidas en los 70, en una muestra que se tituló *Estructuras de aire*. En marzo de 2016 se presentó *Marcados*, una selección de 80 fotografías de la artista brasilera Claudia Andujar. En octubre de ese mismo año se realizó una muestra antológica de Alicia Penalba, la escultora argentina que residió y trabajó la mayor parte de su vida en Francia. En agosto de 2017 se inauguró la primera retrospectiva de la artista argentina Mirtha Dermisache, *Porque ¡yo escribo!*. Como cierre del programa, en marzo de 2018 se presentó el trabajo fotográfico sobre Juan Domingo Perón que Sara Facio llevó a cabo entre 1972 y 1974. Agustín Pérez Rubio estuvo involucrado en la curaduría de casi todos los proyectos del ciclo, con excepción de la muestra de Alicia Penalba que fue curada por Victoria Giraudó. Las exhibiciones de Annemarie Heinrich y Teresa Burga, resultaron producto de una co-curaduría de Pérez Rubio, con Victoria Giraudó, en el primer caso y con el curador peruano, Miguel López, en el segundo.

En contraposición con el proyecto especial para dar visibilidad a la producción de artistas mujeres, las exhibiciones de gran formato de arte argentino entre 2015 y 2018 consistieron en muestras individuales de carácter retrospectivo, dedicadas a la obra de artistas hombres. En 2015, fue inaugurada la muestra antológica *Polesello joven. 1958—1974* con curaduría de Mercedes Casanegra, un proyecto que había comenzado en 2012 con el trabajo que un equipo del MALBA —con la coordinación de Victoria Giraudó— inició sobre el archivo del artista. Con la muerte de Rogelio Polesello en el año 2014, la exhibición también fue considerada un homenaje póstumo a su trabajo. La primera exposición de un artista argentino, programada por la nueva gestión y con curaduría de Agustín Pérez Rubio, se dio al año siguiente —entre marzo y mayo de 2016— con la retrospectiva de Jorge Macchi. La muestra titulada *Perspectiva* realizaba un amplio recorrido por el trabajo del artista argentino contemporáneo, cuya producción tiene una proyección internacional considerable, habiendo participado de bienales, ferias y muestras alrededor del mundo y contar con la representación de galerías

localizadas en ciudades de gran importancia en el circuito del arte mundial, a saber, Alexander and Bonin de Nueva York; Galleria Continua, con presencia en San Gimignano, Beijing, Les Moulins y Habana; Luisa Strina de San Pablo; Galerie Peter Kilchman de Zürich, además de la Galería Ruth Benzacar que lo representa en Buenos Aires. La temporada del año 2018 inició con la exhibición dedicada a David Lamelas, *Con vida propia*, en la que se expusieron obras de los años 60 y 70 del artista argentino residente en Estados Unidos y una performance más actual del autor. La muestra fue organizada junto al Museo de Arte de la Universidad del Estado de California (CSULB), donde se presentó en 2017, y contó con la curaduría de Kristina Newhouse y María José Herrera. Este fue el último proyecto inaugurado por Pérez Rubio previo a su partida del MALBA. Al final de ese año, se presentaría la retrospectiva de Pablo Suárez, *Narciso plebeyo*, con curaduría de Rafael Cippolini y Jimena Ferreiro, ya fuera de la programación planeada por el valenciano.

Compensando los proyectos individuales de arte argentino, las exposiciones de gran formato de arte latinoamericano fueron predominantemente colectivas y consistieron, más que nada, en la presentación de determinadas colecciones: la Colección D'Alessandro de piezas precolombinas en 2015; una selección de obras de la Colección Fadel de arte brasilero en 2016; y la exhibición, entre noviembre de 2017 y febrero de 2018, de *México Moderno. Vanguardia y Revolución*, realizada en colaboración con el Museo Nacional de Arte de México (MUNAL), de donde provenían la mayoría de las obras en exposición.²¹⁹ La única excepción a esta tendencia fue la muestra individual dedicada a una serie de proyectos recientes del artista contemporáneo, Francis Àlys, *Relato de una negociación*, realizada entre noviembre de 2015 y febrero de 2016 —a comienzos de la gestión de Pérez Rubio— con la curaduría del mexicano

²¹⁹ En 2015, se realizó la exhibición de la Colección D'Alessandro, ante la ocasión de la cesión al MALBA de las 401 piezas precolombinas reunidas por el Dr. Antonio D'Alessandro en sitios arqueológicos de Colombia, con el objetivo de que el museo realice su conservación, catalogación, estudio y exhibición. En 2016, con curaduría de Victoria Giraudo, inauguró *Antropofagia y Modernidad. Arte brasileño en la Colección Fadel*, una selección de 150 obras de artistas modernos brasileños del acervo privado de Sérgio y Hacilda Fadel. La muestra se había exhibido primero en el Museo Nacional de Arte de México (MUNAL), institución con la que el MALBA editó el catálogo de la exposición. A su vez, en colaboración con el museo mexicano, el MALBA realizó la muestra *México Moderno. Vanguardia y Revolución*, con curaduría de Victoria Giraudo, Sharon Jazzan Dayan y Ariadna Patiño Guadarrama (las dos últimas del MUNAL), que se llevó a cabo entre noviembre de 2017 y febrero de 2018. La mayoría de las obras provenían de la colección del MUNAL, pero también de otras instituciones y acervos como el MNBA, el Museo de Arte Moderno de México, el Museo Carrillo Gil, la Fundación Blaisten, e incluso contaba con un dibujo de Diego Rivera que prestó el MoMA. Las piezas del acervo del MALBA de artistas mexicanos, como Diego Rivera, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Remedios Varo, entre otros, también formaron parte de la exhibición.

Cuauhtemoc Medina. Con anterioridad, el MALBA había financiado la producción de un proyecto de Älys titulado *Patagonia 2004-2006. A story of deception/Historia de un desengaño*, el cual fue exhibido en 2006 en el museo, y forma parte el acervo del MALBA.

En cuanto a los proyectos internacionales, la mayor exhibición *blockbuster* de la etapa de Agustín Pérez Rubio como Director Artístico del museo, fue la retrospectiva de Yoko Ono, *Dream Come True*. Con curaduría de Gunnar B. Kvaran (Director del Museo Astrup Fearnley de Oslo) y el propio Pérez Rubio, se presentó en el museo entre junio y octubre de 2016, convirtiéndose en un gran atractivo para el público, con 153.600 visitas. Con un perfil más bajo, en marzo de 2017 inauguró *Tiempo partido*, la retrospectiva dedicada a General Idea, el colectivo de artistas canadienses formado en 1969 por AA Bronson, Felix Partz y Jorge Zontal, que fue curada por Pérez Rubio y coproducida entre el MALBA y la Fundación Jumex de México, donde se presentó entre octubre de 2016 y febrero de 2017. También en 2017 se exhibió *En el principio*, una exposición dedicada a la obra de la fotógrafa estadounidense Diane Arbus. La muestra fue concebida por Jeff L. Rosenheim, Curador en Jefe de Fotografía del Museo Metropolitano de Nueva York, donde se presentó inicialmente la exhibición, para luego ser inaugurada en el MALBA. A mediados de 2018, se realizó una exhibición dedicada a los fotógrafos contemporáneos estadounidenses, Cindy Sherman y Richard Prince. Las obras pertenecían a la colección del Museo Astrup Fearnley de Oslo, institución junto a la que se produjo la exposición, que contó con la curaduría de Victoria Giraudó y Gunnar Kvaran, Director del museo noruego.

Si bien Pacheco y Pérez Rubio mantuvieron un equilibrio entre los proyectos de arte argentino, latinoamericano e internacional, en términos generales, se puede identificar cierta tendencia a la internacionalización del programa de exhibiciones temporales del MALBA, así como también una “contemporización” de las propuestas con la transición a manos de Larrat-Smith y luego la llegada del español. Durante la dirección de Pacheco hubo una marcada presencia de proyectos de artistas locales, desde exhibiciones colectivas de “arte argentino”, pasando por retrospectivas de artistas históricos, hasta la variedad de propuestas que se realizaron bajo el ciclo “Contemporáneo”. Asimismo, se observa, tanto en el caso de los proyectos de arte argentino como en los de arte latinoamericano, una preferencia por exhibiciones individuales de artistas del siglo XX, de gran importancia en la historia del arte

moderno de América Latina. En este sentido, se destacan las grandes curadurías de investigación realizadas por el propio Pacheco (la de Víctor Grippio, Alfredo Guttero, Oscar Bony y Antonio Berni, esta última en colaboración con Mari Carmen Ramírez), y otras muestras individuales que acogió el museo durante su gestión: Xul Solar, Horacio Coppola, Emilio Pettoruti, entre los argentinos y, Gego, Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, entre los latinoamericanos. Las exhibiciones colectivas de arte argentino desaparecieron luego de la partida de Pacheco y los artistas locales fueron perdiendo terreno en los programas de menor escala de arte contemporáneo que siguieron bajo otro formato con la dirección de Pérez Rubio, al que se fueron incorporando muchos proyectos de artistas latinoamericanos. También declinaron las “curadurías de investigación” de artistas argentinos y latinoamericanos.

La vinculación del MALBA con Larrat-Smith y luego su nombramiento como curador de proyectos internacionales, inauguró una etapa en la que las exposiciones internacionales, si bien no se hicieron más frecuentes, sí pasaron a tener un perfil más alto. En los pocos años que Larrat-Smith estuvo en actividad en el museo se concentraron varios proyectos que atrajeron una gran cantidad de público, algunos incluso del tipo *blockbuster*, como las de Yayoi Kusama y Andy Warhol. En este marco transicional que hubo entre la salida de Pacheco, las intervenciones de Larrat-Smith y cierto período de acefalía, la entrada de Agustín Pérez Rubio vino a proponer al MALBA una actualización que se observó en un despliegue de exhibiciones menos históricas y museográficas y más en línea con la idea de ofrecer al visitante una experiencia; exhibir el trabajo de artistas contemporáneos argentinos, latinoamericanos e internacionales, sin necesidad de ceñirlo a un ciclo en particular; conectar al museo con ciertos temas de la agenda política, social y académica en boga —descolonización y feminismo, por ejemplo— desde las exposiciones temporarias —el ciclo de artistas mujeres— así como también, a través de la muestra de la colección permanente —con la puesta de *Verboamérica*—.

La programación de exhibiciones temporales del MALBA, como en la mayoría de los museos de arte del mundo, privados y públicos, es una variable de gran relevancia que se encuentra en el centro del modelo de gestión de cada museo. Tal como lo demuestran las exposiciones *blockbuster*, la programación temporaria determina la atracción de visitantes por encima del promedio usual y de un público cualitativamente distinto al habitual. En este sentido, las decisiones al respecto de las muestras

temporarias –qué mostrar y en qué momento del año hacerlo– están muy vinculadas a estrategias de maximización de público y de ingresos, al mismo tiempo que la proyección de más visitantes debe compensar los costos de su realización. Las muestras internacionales, que reúnen obras que se encuentran en el extranjero y, aquellas colectivas en las que la procedencia de las piezas es dispersa, son las más caras de producir, por la logística que implican y los costos, usualmente valuados en moneda foránea, entre los que se encuentran los gastos de transporte, seguro y el *fee* que cobran muchos museos para “ceder” las muestras que producen (Giraudó, 2019, septiembre 20).

Ante este escenario, las exhibiciones de arte argentino, cuyos costos son en moneda local, o bien, las exhibiciones individuales de artistas extranjeros (latinoamericanos o internacionales) suelen ser las opciones más viables. El análisis de los costos se acompaña de una proyección del público que puede atraer la muestra, en tanto una mayor masa de visitantes no solo implica una mayor recaudación de boletería, sino que esto también deriva en más ingresos a través de la tienda, el restaurante, los sponsors, los programas públicos. En el armado del calendario de exhibiciones temporales, sobre todo en lo que refiere a las exposiciones de gran formato, si bien el MALBA mantiene la estructura ya mencionada –nueve muestras al año, tres de gran formato, una de arte argentino, una de arte latinoamericano y una internacional– también se considera la oportunidad de cada proyecto según la afluencia de público disponible. Tal como explica Victoria Giraudó:

Necesitamos alrededor de 1.000/1.200 personas por día para que el museo funcione en su totalidad, como para que también, si al museo viene esa cantidad de gente, se derrame en la tienda, en el restaurante, en los sponsors, en los programas públicos, es decir, hay una dinamización del espacio como centro cultural activo, que necesita un mínimo de 1.000 personas al día. Un ideal de 1.200, 1.300 o más... Vemos que es necesario ese público de 1.200 personas, y en función de eso tenemos en cuenta que en las vacaciones de julio tratemos de tener algo apto para todo público, para toda la familia. A veces se puede y a veces no, porque depende del calendario de las muestras que queremos traer. En el verano sabemos que a fin de año y a principios de enero vienen muchos turistas, entonces en ese momento es un público cautivo que viene a ver la colección, básicamente. El argentino se va en el verano, y vuelve más bien en febrero. Entonces el que no vio la muestra de noviembre la ve en febrero, cuando esta por cerrar. Entonces, la muestra de marzo es la que abarca arteBA que suele ser en mayo/junio. Ahí sí es interesante que la muestra de marzo sea latinoamericano o argentino (Giraudó, 2019, septiembre 20).

La dirección artística del museo no se desarrolla aisladamente y debe contemplar este tipo de variables de manera de gestionar de manera integral la institución,

considerando su sostenibilidad económica. La renovación de las curadurías de la colección permanente y las exhibiciones temporales, entre otros aspectos, aportan la novedad necesaria para mantener el atractivo del museo en una escena en la que los museos de arte han pasado a competir por la atención del público con otros espacios culturales. En este sentido, la administración de la institución requiere un equilibrio entre la línea curatorial que quiere proponer y lo que resulta más llamativo para una variedad de públicos, que puede estar más cercano al entretenimiento. Los principales curadores que han pasado por el museo (Marcelo Pacheco, Agustín Pérez Rubio y Victoria Giraudó) coinciden en la necesidad de lograr este balance, sin que este se convierta en un “parque de diversiones” (Barreto, 2013; Gorodischer, 2014, agosto 1; Giraudó, 2019, septiembre 20), pero sin tampoco ignorar una faceta propia de la actualidad de los museos de arte, en tanto forman parte de la industria cultural y, por ende, responden a ciertas necesidades comerciales.²²⁰

3.4. El proyecto editorial y la red institucional

De forma transversal a las distintas direcciones artísticas del museo se desarrolló el proyecto editorial del MALBA, así como también el despliegue de una red de colaboración y alianzas con otras instituciones y museos de América Latina, Estados Unidos y Europa. Estos dos aspectos son una parte fundamental de la gestión curatorial y artística del museo que resultan relevantes para nuestro análisis, en tanto contribuyen a la construcción del valor simbólico de los artistas que exhibe el museo, pero también consolida a la propia institución como ente legitimador, ante un circuito institucional regional y mundial. Asimismo, se trata de instrumentos que tienen la capacidad de expandir dicha construcción de valor por fuera del espacio del museo.

Desde sus inicios, el MALBA dispuso recursos abocados a la edición de catálogos para acompañar las distintas exhibiciones temporarias y algunas de las puestas del acervo permanente. Ya en el año inaugural se editó un catálogo dedicado a la primera

²²⁰ En este sentido, Pacheco lo expresa con claridad en la entrevista del año 2013: “No me cierra [el entretenimiento] como único objetivo, creo que es solo uno de los objetivos. Me parece absurda cualquier discusión al respecto, el arte es entretenimiento hace más de 20 años, es como discutir la globalización. El arte se transformó en industria cultural y ya no tiene sentido discutirlo. Me parece que es una faceta o lado del arte que –entretenimiento, o simple ocio, o industria turística–, son buenas como variantes, me parece que incluso se recupera una dimensión que el arte había perdido. Este acercamiento y la cuestión del arte compitiendo con el cine y con industrias, me parece que son cosas positivas. Toda exposición debe ser pensada desde hace ya muchos años en términos de público masivo, aunque no sea una industria masiva” (Barreto, 2013, corchetes propios).

exhibición del museo en la que se mostró la colección *–Arte en América Latina–* y otro más importante dedicado al acervo, bajo el título *MALBA. Colección Costantini*, que contaba con tapa dura y casi 500 páginas. Esta estrategia continuó a lo largo de las dos grandes direcciones artísticas que tuvo la institución, incluso ampliándose la capacidad editorial a las muestras temporarias de menor formato. Desde 2002, comenzaron a editarse catálogos de las principales muestras temporales, las exhibiciones colectivas e individuales, incluso aquellas que venían ya producidas por otra institución. La mayoría de los catálogos contaban con ensayos críticos escritos por distintos curadores, investigadores y expertos, y con reproducciones a color de las obras de la exhibición. Muchas de las publicaciones tenían por detrás una importante investigación de archivo, que enriquecieron los textos críticos y permitieron la realización de biografías detalladas de los artistas.

Tal como ha comentado Marcelo Pacheco (Barreto, 2013), la producción de catálogos propios fue un componente fundamental del plan estratégico que diseñó para el museo. Reponiendo la sinergia positiva que supo tener la Colección Costantini con las publicaciones de Ediciones Velox en el momento formativo del acervo, el objetivo del MALBA era realizar un catálogo para cada muestra, que fuera fundacional y de referencia y que, a su vez, contara con textos en castellano e inglés, de manera que pudieran circular de forma internacional. Pacheco entendía que el libro de arte constituía un aporte importante a la maquinaria que se ponía en marcha cada vez que el museo realizaba una exhibición, en términos de visibilidad del artista y de proyección de su obra fuera de las escenas de Argentina. Sobre todo, en los catálogos de las exposiciones individuales se consolidaba el trabajo de recopilación de datos, investigación, pensamiento crítico alrededor del trabajo de un artista, conformando un dispositivo portable que permitía llevar esa construcción simbólica fuera de las paredes del museo, hasta otros agentes e instituciones que quizás no podían acercarse al MALBA. A este respecto, Pacheco entendía que los catálogos de MALBA habían colaborado a “abrirle las puertas” a ciertos artistas –particularmente, argentinos– a instituciones de alcance internacional. En dos entrevistas distintas Pacheco comentaba la incidencia que creía que habían tenido algunas exhibiciones temporarias realizadas en el MALBA y la circulación de sus catálogos:

Con el MALBA demostré que era posible crear un museo en Buenos Aires que tuviera liderazgo regional y que tuviera palabra a nivel internacional... Lo hice con un programa de arte argentino que consiguió ubicar a Víctor Grippo en el mundo, a

Xul Solar, a Oscar Bony, consiguió que el MoMA comprara cuatro obras de Lidy Prati (Ferreiro, 2019, p. 135).

Respecto a los catálogos, señalaba:

Los catálogos de MALBA han hecho conocer y entrar a artistas en el MoMA, como Lidy Prati, que acá no tenía ni un folleto. Víctor Grippo, que era un artistazo, pero no tenía ni siquiera un buen catálogo, y el catálogo de MALBA fue una de las cosas que ayudó a ubicarlo en una galería en NY, en la Tate, en MoMA, en el Reina Sofía. Porque tenés 400 paginas de reproducciones, documentación, estudios, ensayos. Lo mismo pasó con Oscar Bony, dos de sus piezas más importantes son de la colección del MoMA. Sirven para difusión del museo en el exterior, funcionan, provocan un ida y vuelta interesante (Barreto, 2013).

Si bien establecer una relación de causalidad directa requeriría de una mayor indagación de los sucesos, sí se puede mencionar que, en efecto, el MoMA adquirió dos obras de Lidy Prati en el año 2011 –una por medio de una donación de Patricia Phelps de Cisneros–, dos años más tarde de la muestra conjunta de Prati y Yente realizada en el MALBA. Asimismo, la exposición individual de Oscar Bony, curada por Marcelo Pacheco, se llevó a cabo en el MALBA entre noviembre de 2007 y febrero de 2008, y en 2011 fue adquirida por el MoMA la instalación *60 metros cuadrados y su información* (1967), y más tarde, en 2015, la misma institución adquirió la obra *La familia obrera* (1968) del artista argentino.

En cuanto a Víctor Grippo, luego de su muerte en 2002, la gran retrospectiva curada por Pacheco fue presentada en el MALBA en el 2004, que contó con un catálogo particularmente exhaustivo sobre la obra del artista. En el año 2006, una versión de la misma se realizó en el Miami Art Central, compartida con la artista Ana Maiolino. Entre diciembre de ese año y febrero de 2007 se exhibieron sus *Mesas de trabajo y reflexión* en el Camden Arts Centre de Londres. Al año siguiente, la Galería Van Riel de Buenos Aires expuso bajo el título *Modus Operandi-Muestra ecléctica*, algunos objetos y una serie de dibujos y esquemas que reconstruían el mapa proyectual de varias obras del artista. En 2009 se presentó la muestra *Todo en Marcha* en la Galería Alexander and Bonin de Nueva York, donde se exhibió una selección de obras producidas entre 1971 y 2001. En 2012 se realizó en el MALBA, una nueva muestra individual, *Homenaje*, curada por Marcelo Pacheco. En el 2013 se organizó la muestra *Víctor Grippo: Transformación*, en el Centro Gallego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela. En simultaneidad con este derrotero, en 2005, la galería Tate del Reino Unido compró por recomendación de su Comité Latinoamericano de Adquisiciones la instalación *Mesas de trabajo y reflexión* (1978-1994) y *Energía de una papa (o Sin título o*

Energía) (1972); en 2007, el MoMA adquirió la obra *Vida, muerte y resurrección* (1980) y; en 2009, el Instituto de Arte de Chicago y el Museo de Arte de Filadelfia adquirieron en conjunto *Analogía I* (1970-77).

Por su parte, el desarrollo de los vínculos entre el MALBA y otros museos y colecciones colaboró en posicionarlo institucionalmente entre los museos de América Latina, así como también, entre aquellos que coleccionan arte latinoamericano en Estados Unidos y Europa. Durante los primeros años, el museo pudo entablar relaciones de colaboración con varias instituciones, lo cual permitió al MALBA establecer dinámicas de intercambio y cooperación para la realización de proyectos, en un escenario global en el que muchos museos (sobre todo de Estados Unidos y Europa) cobran *fees* elevados para ceder obras o una exposición entera a otra institución. El MALBA, aun manteniendo un presupuesto operativo reducido, pudo recibir ciertas exhibiciones de arte latinoamericano gracias a este tipo de arreglos (Barreto, 2013).²²¹ Al mismo tiempo, “exportar” algunas exposiciones a otros museos, aumentó la visibilidad de la colección, o bien, de algunos artistas que forman parte del acervo, en otros países.

De gran importancia fue el convenio de colaboración que el MALBA firmó con la Pinacoteca de San Pablo en 2005. Tal como relata Pacheco, gracias a dicho acuerdo pudieron realizar algo inédito en América Latina: “fue la primera vez que dos países latinoamericanos produjeron una muestra que luego itineró por otros países y entró al circuito norteamericano” (Barreto, 2013). Se trató de la exhibición *Visiones y revelaciones* dedicada a la obra de Xul Solar y curada por Patricia Artundo, para la cual las instituciones también co-editaron un catálogo disponible en español, portugués e inglés, que primero se presentó en el MALBA, luego en el museo brasilero, y más tarde viajó al Museo Rufino Tamayo de México y al Museo de Bellas Artes de Houston. Asimismo, en el contexto de esa relación de cooperación, en 2008, el MALBA prestó

²²¹ A este respecto, Marcelo Pacheco ha señalado: “Es mucha plata para un museo que maneja un presupuesto chico, para la dinámica que tiene se hace mucho malabarismo. Sobre todo porque en los últimos 5 años todo el sistema de exhibición en el mundo cambió y le agregó un cero a todo. Hoy quieres traer una exposición internacional importante y de fee te pueden pedir de U\$S 100.000 a U\$S 500.000 y antes era U\$S 15.000, U\$S 25.000, lo podías barajar, pensar, ahora decimos directamente que no, gracias. En este momento una muestra internacional cuesta casi lo que yo tengo para todo el año. Por eso tenemos arreglos con el museo de Houston, que es como un sistema de trueque, no pagamos fee; por ejemplo, para traer a Gego, que era una muestra muy cara, nosotros lo que hicimos fue el catálogo, les ofrecimos que a cambio de que ellos nos trajeran la muestra, no nos cobrarán fee, y además nos pagaran el seguro, nosotros imprimiríamos un catálogo de 400 paginas, y les dimos a ellos la mitad de la edición, gratis. Si no, la muestra no la podíamos pagar, fue un buen arreglo” (Barreto, 2013).

la obra *Abaporu* para ser exhibida en la muestra *Tarsila viajera* realizada por la Pinacoteca, que unos meses más tarde fue inaugurada en el museo porteño.

Una de las alianzas más duraderas y fructíferas es la que el MALBA estableció con el Museo de Bellas Artes de Houston y con su Curadora de Arte Latinoamericano, Mari Carmen Ramírez. En efecto, desde 1986 que Pacheco y Ramírez mantenían un vínculo de amistad que, en la medida en que ambos pasaron a ocupar puestos importantes en instituciones vinculadas al arte latinoamericano (Pacheco en MALBA y Ramírez en el MFAH), facilitó el desarrollo de una relación institucional de cooperación. En el año 2005 ambos museos establecieron un convenio de colaboración con el objetivo de promover el intercambio de exhibiciones y obras de cada colección y compartir la edición de publicaciones. En el marco del acuerdo, en el año 2006 se presentó en el MFAH la mencionada exhibición dedicada a Xul Solar co-producida por el MALBA y la Pinacoteca de San Pablo. Ese mismo año, MALBA recibió la muestra de Gego, curada por Mari Carmen Ramírez y producida por el MFAH, para la cual el MALBA aportó la edición del catálogo. En 2011, en ocasión de los festejos por el décimo aniversario del museo, así como también del Departamento de Arte Latinoamericano del MFAH, se renovó la exposición del acervo del MALBA incorporando 14 piezas de la colección de arte latinoamericano del museo texano, al mismo tiempo que el museo porteño recibió la exhibición retrospectiva del artista Carlos Cruz Diez, curada por Ramírez. En 2012, en reciprocidad por el préstamo, el MALBA seleccionó 35 piezas de la colección, para ser presentadas en el MFAH. La exhibición, titulada *Modern and contemporary masterworks from MALBA - Fundación Costantini*, contaba con las obras más reconocidas del acervo, entre ellas, las de Frida Kahlo, Tarsila do Amaral, Diego Rivera, Joaquín Torres García, Roberto Matta, Cándido Portinari y Antonio Berni. Acompañando la exposición, se editó un importante catálogo dedicado al MALBA y su colección que contaba con una minuciosa entrevista realizada por Mari Carmen Ramírez a Eduardo Costantini. La última colaboración de las instituciones se dio pocos meses después de la partida de Pacheco del museo. Se trató de la muestra *Antonio Berni. Juanito y Ramona*, co-curada por Marcelo Pacheco y Mari Carmen Ramírez y co-producida por el MALBA y el MFAH, que inauguró a fines de 2013 en el MFAH, para luego viajar al Museo de Arte de Phoenix y terminar su itinerario en el MALBA.²²²

²²² Hubo otras colaboraciones con instituciones extranjeras durante el ciclo de Pacheco en el MALBA. En 2002, se exhibió una selección de la Colección Cisneros en el museo de arte latinoamericano y, a su

En los últimos años, el museo ha establecido ciertos vínculos con curadores, investigadores y miembros de distintas instituciones de América Latina a través del Comité Artístico, que fue fundado por Agustín Pérez Rubio en el año 2015. En un comienzo, el Comité estuvo conformado por Victoria Giraudó y Agustín Pérez Rubio, del propio equipo artístico del MALBA, Andrea Giunta –investigadora y curadora–, Inés Katzenstein –en su momento, Directora del Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella–, Octavio Zaya –curador independiente, especialista en arte latinoamericano y africano–, Julieta González –por entonces Curadora en Jefe del Museo Jumex²²³ y Adriano Pedrosa, Director Artístico del Museo de Arte de San Pablo (MASP). El Comité surgió como un espacio de debate e intercambio de ideas con el objetivo de asesorar a la Dirección del museo en cuestiones referidas a la colección y nuevas adquisiciones, la programación y los vínculos con otras instituciones museísticas latinoamericanas e internacionales.

También se debe tener en cuenta la colaboración establecida con el Museo Nacional de Arte de México (MUNAL) en relación con algunas exhibiciones temporarias. En efecto, en el año 2016, el MALBA co-editó con el museo mexicano el catálogo de la muestra *Antropofagia y Modernidad. Arte brasileño en la Colección Fadel*, que se presentó primero en el MUNAL y luego en el MALBA. A su vez, en 2017, el MALBA inauguró la muestra *México Moderno. Vanguardia y Revolución*, con curaduría de Victoria Giraudó, Sharon Jazzan Dayan y Ariadna Patiño Guadarrama (las dos últimas del MUNAL), con obras que, en su mayoría, provenían de la colección del MUNAL. De la misma manera, se puede considerar el vínculo establecido con el Museo Astrup Fearnley de Oslo, una institución privada creada por el magnate naviero Astrup Fearnley para alojar su colección de arte contemporáneo. El Director del museo noruego, Gunnar B. Kvaran participó en la curaduría de la retrospectiva de Yoko Ono que se presentó en el museo en 2016, así como también, en la muestra dedicada a los fotógrafos estadounidenses, Cindy Sherman y Richard Prince, realizada en 2018, con obras

vez, la Fundación Cisneros cedió en préstamo por un año al museo una obra de Jesús Rafael Soto. En 2003, se inauguró en el museo de Buenos Aires la retrospectiva de Guillermo Kuitca que produjo el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (donde se exhibió primero) con colaboración del MALBA. Por su parte, en 2012, el MALBA presentó una exhibición dedicada a la obra del artista peruano Fernando Bryce, que fue producida por el Museo de Arte de Lima (MALI) y curada por Natalia Majluf y Tatiana Cuevas, ambas curadoras del MALI.

²²³ Esta no fue la única vinculación del MALBA con la Fundación y el Museo Jumex. En efecto, en 2004, se exhibió un conjunto de obras de la colección radicada en México en el MALBA y en 2017, el museo coprodujo con la Fundación Jumex, la retrospectiva del colectivo de artistas canadienses, General Idea.

procedentes de la colección del Museo Astrup Fearnley, con el que el MALBA produjo la exhibición.

Esta serie de alianzas dan cuenta del interés que se encuentra presente desde los orígenes del MALBA, por posicionarse regionalmente y a nivel internacional, no solo en pos de estrechar vínculos con los museos latinoamericanos para poder realizar proyectos en conjunto, sino, además, para situarse como referente ante otros museos involucrados en coleccionar y exhibir arte latinoamericano. En este sentido, Marcelo Pacheco afirmaba lo siguiente:

Eso es curioso porque MALBA fue un fenómeno que consiguió articular por primera vez los museos latinoamericanos, MALBA se ubicó como museo líder en la región y empezaron a buscarnos para co-producir muestras, o para llevar o traerlas... Eso fue algo que MALBA se propuso desde un principio, la estrategia regional fue una de las bases sobre la que se construyó el museo. Así también como ser interlocutores con museos de primera línea como el MoMA, la Tate, el Pompidou, o el Reina Sofía. Y lo conseguimos (Barreto, 2013).

En relación con la construcción del MALBA como referente, en el marco de la entrevista a Eduardo Costantini para el catálogo que acompañó la exhibición de la colección del MALBA en el MFAH, Mari Carmen Ramírez comentaba:

No tengo ninguna duda de que el MALBA no solo se ha probado a sí mismo ser una institución de referencia en términos de arte latinoamericano –esto es perfectamente claro para aquellos de nosotros que trabajamos en los Estados Unidos y en Europa– pero también ha demostrado una habilidad impresionante para atraer al público (Ramírez, 2012, p. 37, traducción propia).²²⁴

Asimismo, respecto al lugar de referencia que supo alcanzar el MALBA en relación con las direcciones en las que fue expandiendo su colección y sobre las instituciones que son un referente para el museo, Victoria Giraudó indicó:

Yo pienso que, en distintos lugares del mundo, si buscan un referente de Argentina, MALBA ya es un referente. Ellos ven qué estamos comprando nosotros. Yo creo que Tate, por ejemplo, si tiene que comprar arte latinoamericano, van a ver qué estamos comprando desde MALBA, o qué se ha comprado en los últimos años en MALBA, o han estudiado la colección de MALBA. Yo pienso que sí. Obviamente mirando desde alguien que está fuera de Latinoamérica. No todo lo que hizo MALBA es perfecto, todo es perfectible. Pero pienso que sí se debe analizar. Como nosotros intentamos ver qué compra Cisneros. Es parte de lo que hacemos (Giraudó, 2019, septiembre 20).

²²⁴ En la versión original: “There is no doubt in my mind that MALBA has not only proved itself to be a benchmark institution in terms of Latin American art –this is perfectly clear to those of us who work in the United States and Europe– but it has also demonstrated an impressive ability to attract the public” (Ramírez, 2012, p. 37).

Tal como sucedió en otros puntos de nuestro análisis, es difícil establecer relaciones de causa y efecto inequívocas entre distintos eventos particulares y desarrollos de largo plazo. Esto no resulta una excepción en la tarea de comprender en qué medida tuvo impacto el desenvolvimiento del MALBA y distintos proyectos impulsados por el museo en la red regional de instituciones artísticas y en el circuito internacional, particularmente en lo que respecta al coleccionismo y la exhibición de arte latinoamericano. Se pueden señalar sincronías y sinergias en un escenario en el que el arte latinoamericano está en expansión hace décadas, al que Costantini se ha incorporado a través de su colección, primero, y al que luego se ha sumado el MALBA. Más recientemente, el escenario, en lo que respecta a la expansión internacional del arte de América Latina, ha ganado en complejidad y alternativas, ante la iniciativa del MoMA, un referente a nivel mundial, de replantear el canon hegemónico del arte occidental y repensar el lugar que tiene que ocupar el arte que se produce fuera de Europa y Estados Unidos –entre el que se encuentra la producción de Latinoamérica– en sus colección y en sus exhibiciones.²²⁵ En este sentido, la red de agentes e instituciones que han ingresado al diálogo sobre el “arte latinoamericano” es cada vez más densa y proviene de América Latina –MALBA y Colección Cisneros, quizás los más evidentes, pero también el MALI en Perú y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en México, entre otros–, así como también de los centros artísticos hegemónicos, como el MoMA, el MFAH, el Museo de Arte Blanton, el Museo Salomon R. Guggenheim, la Galería Tate, el Reina Sofía, entre los principales, pero también el Museo de Arte de Dallas, el Museo del Barrio de Nueva York, el Museo de Arte Latinoamericano de Long Beach (MOLAA), el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), que renuevan su interés por el arte de Latinoamérica a través de sus colecciones y exposiciones.²²⁶

²²⁵ Se destaca el caso del MoMA de Nueva York, que ha replanteado la curaduría de la exhibición de su colección permanente a partir de su reapertura en el año 2019, con el objetivo de desarmar el relato de una única historia del arte occidental (tan promovido por el museo), para incorporar obras de artistas africanos, asiáticos, latinoamericanos y una mayor proporción de obras de artistas mujeres, entre otros. Asimismo, se debe considerar la apertura en noviembre de 2020 de un nuevo edificio que se incorpora a la estructura del MFAH. El nuevo espacio estará dedicado a las colecciones de arte moderno y contemporáneo internacional que son propiedad del museo, e inaugura con una exhibición dedicada al importante acervo de arte latinoamericano y arte latino del MFAH (MFAH, s.f.).

²²⁶ Si bien la Colección Cisneros tiene sus orígenes en Venezuela, en virtud del desarrollo de los últimos años quizás lo más conveniente sería considerar la alianza MoMA-Cisneros como una unidad que discute acerca del “arte latinoamericano” ya no desde América Latina, sino desde uno de los centros artísticos más importantes del mundo, como es Nueva York.

3.5. Principales conclusiones del capítulo

En el año 2012 murió Mirtha Dermisache. La artista argentina desarrolló entre 1967 y los años 2000 un cuerpo de obra muy particular: un trabajo caligráfico de “escrituras ilegibles”, a mitad de camino entre las artes visuales y la escritura. Publicó sus grafismos en distintos formatos –libros numerados, diarios, postales–, en varias ocasiones a través del editor Guy Schraenen, especializado en ediciones alternativas de artistas, quien difundió su obra en varios países de Europa. Estuvo involucrada en el Instituto di Tella, el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) y el Grupo de los 13, participando de una gran variedad de exposiciones colectivas y actividades vinculadas al mundo editorial tanto en Argentina como en el exterior y llevó adelante una labor pedagógica de muchos años en el Taller de Acciones Creativas y a lo largo de las seis ediciones de las Jornadas del Color y la Forma (1974-1981).

De acuerdo a la biografía de la artista que forma parte del catálogo que acompañó la retrospectiva de Dermisache en el MALBA, a pesar de que su obra contó con una difusión que no podríamos estimar de escasa, su primera exposición individual en Argentina (curada por Olga Martínez en la galería que dirigía, El Borde. Arte Contemporáneo), se dio recién en el año 2004. El formato de exhibición “dispositivo editorial” que se inauguró en dicha muestra le permitió, en cierta medida, profundizar en otras experiencias expositivas y le siguieron más exhibiciones individuales, incluida una retrospectiva en 2011 en el Pabellón de las Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina (UCA).

En esta misma reconstrucción biográfica las autoras indican: “Entre 2009 y 2011 participó de dos exhibiciones que resultaron una bisagra para el reconocimiento de su obra, tanto en el sentido conceptual como comercial, ya que le permitieron integrar por primera vez al mercado de arte contemporáneo, local e internacional” (Mezza, lida y Raviña, 2017, p. 285). Estas fueron la exhibición internacional *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du Musée National d’Art Moderne*, en el Centro Pompidou y el proyecto *Sintonías* curado por Olga Martínez y presentado en la Fundación Proa. Estas participaciones despertaron el interés por la obra de Dermisache, y sus obras comenzaron a ser solicitadas por coleccionistas privados e instituciones. En dicho momento, Mirtha Dermisache acordó con Olga Martínez

“donar ciertas piezas a museos, para contribuir al interés y la difusión de la obra” (Mezza, Iida y Raviña, 2017, p. 286).

En efecto, el mismo año del fallecimiento de la artista, Martínez realizó una donación al MALBA de tres obras de Dermisache. En 2013, sus herederos y su albacea crearon el Archivo Mirtha Dermisache con el objetivo de conservar su producción y difundirla. Contrataron un equipo profesional para la catalogación de su obra y la organización de su archivo documental, que son las autoras de su mencionada biografía (Cintia Mezza, Cecilia Iida y Ana Raviña). En 2014, la galería Henrique Faría, con sede en Buenos Aires y Nueva York (hoy, Herlitzka + Faría, modificación que consolidó la sociedad de Faría con Mauro Herlitzka en el proyecto comercial de la galería), incorporó la producción de Dermisache a su catálogo de artistas y presentó como *solo project* un conjunto de sus obras en la feria ARCO de Madrid. Ese mismo año, el MALBA adquirió la obra Libro N°6 (1971), gracias al aporte del Comité de Adquisiciones. En estos años comenzaron a ser más frecuentes las incorporaciones de la obra de Dermisache al acervo de importantes instituciones artísticas. En efecto, en el marco de la feria arteBA del año 2016, el Getty Research Institute de Los Ángeles, adquirió a la Galería Henrique Faría una obra de Dermisache sin titular de 1970. En esa misma edición se anunció la compra de dos obras de Dermisache por parte del Museo Reina Sofía. Al consultar el catálogo online del museo de Madrid, se observa la presencia de cuatro obras de la artista argentina cuyo ingreso al acervo data, efectivamente, del año 2016. Dos de ellas, del año 1972, han sido registradas como donaciones del Archivo Mirtha Dermisache, gentileza de la Galería Henrique Faría y otras dos, del año 1970, figuran como donaciones de los coleccionistas Andrés Capriles, José Marín y Alec Oxenford (por entonces presidente de arteBA) y gentileza de la Galería Henrique Faría. Asimismo, en la edición de arteBA del año 2017, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) adquirió tres obras de la artista, así como también lo hizo la Galería Tate de Reino Unido.

En agosto de 2017, se inauguró en el MALBA la primera retrospectiva de Mirtha Dermisache en un museo. En ella se exhibe su obra y su archivo documental, manteniendo la clasificación establecida por la artista. La curaduría estuvo a cargo del Director Artístico, Agustín Pérez Rubio, quien buscó incorporar al planteo de la exhibición los años de investigación sobre la obra de Dermisache que venía haciendo el Archivo. La muestra estuvo acompañada por la edición de un catálogo disponible en

español y en inglés, co-editado por el MALBA y la Fundación Espigas, con el apoyo del Archivo Mirtha Dermisache y el Institute for Studies of Latin American Art (ISLAA). La Fundación Espigas, fundada y presidida en ese momento por el coleccionista devenido galerista Mauro Herlitzka, ese año había firmado un convenio con la Universidad Nacional de San Martín para ceder la custodia del acervo documental reunido en los casi veinticinco años de la Fundación, al Centro de Estudios Espigas, que pasaría a depender de TAREA - Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural, perteneciente a la mencionada universidad. Los herederos de Mirtha Dermisache decidieron acompañar a la Fundación Espigas en esta alianza, donando un conjunto de sus documentos, cartas, afiches, ensayos, registros fotográficos, entre otro material, para que pase a formar parte de este archivo institucional.

El caso presentado ilustra el entramado de instituciones artísticas, galerías, profesionales del mundo del arte, coleccionistas y empresas patrocinantes que colaboran en la valorización –en términos simbólicos y económicos– de un artista o una obra de arte en particular. En esta red, el museo de arte puede tener una función, tal como se puede señalar el rol del MALBA en el ejemplo mencionado, lo cual no implica que esa sea unidimensionalmente la tarea del museo de arte. No obstante, todo museo de arte opera activamente en un circuito institucional que puede tener un alcance local, regional o internacional, al mismo tiempo que puede operar en el mercado. El museo institucionaliza no solo el arte pretérito sino también el arte contemporáneo, aquel que se está produciendo actualmente. Lo hace incorporándolo a su colección o bien exhibiéndolo de manera temporaria. Esto implica la difusión de ciertos artistas, pero además un señalamiento hacia la sociedad de que dicha producción es “museable”: digna de ingresar al panteón de lo imprescindible para la construcción simbólica de la cultura presente y, por lo tanto, portadora de valor social.

Huelga decir que aquello que el museo decide incorporar a su colección permanente, o bien, exhibir, impacta en el mercado del arte. Lo hace de manera directa, ya que, el museo se comporta como un demandante más. También impacta de manera indirecta, al consolidar el valor simbólico de un artista, lo cual, es de suponer que tiene un mayor efecto en el mercado primario o de arte contemporáneo. Para el caso de estudio analizado, tal como hemos desarrollado a lo largo del presente capítulo, se observa para cada gestión artística del MALBA, una cercanía entre las adquisiciones para la colección, la programación de exhibiciones temporales y, en cierta medida, las

curadurías de la colección permanente. Por ejemplo, el interés del museo por el arte argentino de los 90 y de artistas del 2000, durante el ciclo de Marcelo Pacheco, y por la producción de artistas mujeres latinoamericanas, durante la dirección de Agustín Pérez Rubio, se manifestó en ambos frentes, el de adquisición y el de exhibición.

Asimismo, lo que hemos dado a llamar “museos de arte privados con un empresario/coleccionista activamente patrocinante”, al ser gestionados de manera cercana por individuos particulares que actúan según su interés personal, flexibilizan la relación de aparente oposición entre el museo y el mercado. En efecto, quienes gestionan este tipo de museos privados pueden operar directamente sobre el valor simbólico del arte que coleccionan a través del museo (por medio de lo que exhibe, los catálogos que publica y las relaciones que establece con otras instituciones artísticas, entre otros aspectos), así como también pueden hacerlo sobre su valor de mercado, al participar del intercambio mercantil de obras de arte, adquiriendo nuevas piezas para su colección privada y para la institucional. A su vez, como se observa en el caso de Costantini, la institucionalización de su colección ha colaborado en su posicionamiento como empresario, tal como hemos mencionado a lo largo de la tesis, contribuyendo a la imagen de solvencia y distinción de sus empresas.²²⁷

²²⁷ Si bien desconocemos la evolución del patrimonio neto de Eduardo Costantini, su inclusión en la lista de Forbes de las personas más ricas del mundo del año 2018 con un patrimonio que, en su momento, superaba a los 1.000 millones de dólares, es un hito que da cuenta del crecimiento que tuvieron sus empresas de asesoramiento financiero y desarrollo inmobiliario durante las casi dos décadas en las que el MALBA se encuentra en funcionamiento.

CONSIDERACIONES FINALES

El presente trabajo surgió a partir de una pregunta acerca del problema conceptual del valor del arte y, particularmente, el valor del arte en relación con el mercado y el museo. Es a partir de este problema teórico que hemos intentado reconstruir el derrotero de la formación de la Colección Costantini en su camino hacia la fundación del MALBA. En cuanto a la etapa formativa del acervo, hemos analizado ciertas estrategias llevadas a cabo por Costantini para realizar sus adquisiciones, mientras que, en lo que respecta al desarrollo del museo, hemos puesto el foco en ciertos aspectos de la institución durante las dos grandes direcciones artísticas que tuvo la institución hasta ahora (Marcelo Pacheco y Agustín Pérez Rubio), analizando la estrategia de adquisiciones, el programa expositivo (tanto las exhibiciones de la colección permanente como las muestras temporarias) y las acciones de extensión institucional a través del proyecto de edición de catálogos y el establecimiento de alianzas con otros museos. Los interrogantes acerca del valor del arte fueron el hilo conductor que ordenaron esta recapitulación historiográfica que tuvo como fin comprender cómo se inserta este caso particular en el entramado más amplio de construcción del valor de la colección estudiada, primero en su forma privada y luego, institucional.

En este sentido, conocer el caso estudiado ha sido un fin en sí mismo, pero también un medio para penetrar en la red de actores e instituciones que se imbrican en estas dinámicas retroalimentativas que se observan entre valor económico y valor simbólico. Nos hemos detenido en el rol del coleccionista y del museo en este esquema, procurando identificar las praxis mercantiles y simbólicas vehiculizadas a través de estos agentes, buscando comprender la relación ambigua –de la antinomia a la alianza– entre mercado y museo. En este terreno hemos explorado las determinaciones de lo que consideramos un nuevo agente en el circuito del arte, para el que propusimos la denominación de “museo de arte privado con un empresario/coleccionista activamente patrocinante”.

De esta manera, el complejo Costantini/MALBA fue abordado en su especificidad, pero también como un ejemplar de un fenómeno más general: el de la aparición de museos de arte en Argentina y en muchos otros países del mundo, fundados, financiados y gestionados por coleccionistas privados que se mantienen como patrocinantes. El caso,

entonces, da cuenta de las nuevas maneras que han encontrado los coleccionistas privados para hacer público sus acervos y conformar un patrimonio que trascienda el círculo reducido de particulares y tenga, en cambio, valor para la sociedad. Si las primeras instituciones artísticas de Argentina fueron producto de una alianza entre el Estado nacional y las noveles generaciones de coleccionistas, en este caso, la institucionalización sigue otros modelos, que tiene más similitudes con ciertos museos de arte de Estados Unidos, al mismo tiempo que se configura como una novedad ante un contexto completamente distinto al de los siglos precedentes. El marco es el de un período en el que la concentración del capital económico ha alcanzado los niveles más altos de la historia, las elites transnacionales han diversificado sus consumos de lujo, el arte ha devenido un activo utilizado como inversión para quienes ostentan grandes riquezas y los precios de ciertas obras de arte han ascendido a niveles impensables hace unas décadas atrás.

En definitiva, Eduardo Costantini es un hombre de su tiempo y la Colección Costantini y el MALBA son un producto de la época. Una época en la que se han vuelto más difusos los límites entre mercado y museo, entre lo privado y lo público, entre sociedad civil y Estado, al mismo tiempo que las fronteras y las construcciones simbólicas nacionales también se resquebrajan en pos de una producción material y simbólica de alcance mundial. El Estado nacional parece desvanecerse al ser subsumido por la nueva estructura inequívocamente jerárquica de la sociedad civil objetivamente universal. En este marco la forma particular más característica del museo de arte, el museo de bellas artes nacional –museo público y nacional–, parece desvanecerse ante los agentes de la sociedad civil –los empresarios– que ante una acumulación de capital extraordinaria apuestan por colecciones y museos privados con una lógica regional o internacional.

En buena medida, esta tesis pretende ser una caracterización de la etapa de formación de la Colección Costantini, de la fundación del MALBA y de las primeras décadas de la institución que no solo ha producido un impacto significativo en el circuito de las artes visuales de la Ciudad de Buenos Aires, sino que también ha acompañado los cambios que se han dado en los últimos años en relación con la expansión del arte latinoamericano en el mundo y su penetración en los centros artísticos hegemónicos, en el camino hacia la deconstrucción del canon. Las preguntas que se plantean para futuros trabajos son muchas y entendemos que el terreno para la investigación es

fértil. Los interrogantes van desde lo particular –¿Cómo será el derrotero del MALBA de cara a un funcionamiento menos ligado a Costantini?–, a lo general: ¿Cuál debe ser el rol de los museos en el siglo XXI? Se trata de cuestionamientos desafiantes que se imponen ante el desarrollo de proyectos como el analizado, que aspiran a ser contemporáneos de sus tiempos.

A) Archivos

Biblioteca y Archivo del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Archivo Online de la Colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Recuperado de: www.coleccion.malba.org.ar

Biblioteca y Archivo del Museo de Arte Moderno de San Pablo

Archivo Online de la Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York

Archivo Online de la Colección de Tate Gallery

Archivo Online de la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

B) Fuentes

Entrevistas

Entrevista a Victoria Giraudo (2019, septiembre 20).

Entrevista a Ricardo Esteves (2019, noviembre 13).

Documentos y sitios web

Americas Society (s.f.a.). About Americas Society. Recuperado de:

<https://web.archive.org/web/20080415165031/http://as.americas-society.org/page.php?k>AboutAS>, acceso el 12 de agosto de 2020.

Americas Society (s.f.b.). 680 Park Ave. Recuperado de: www.as-coa.org/about/680-park-ave, acceso el 12 de agosto de 2020.

Aquí tem coisa. Página web de Fernando Stickel. Recuperado de: www.stickel.br, acceso el 1 de junio de 2020.

Arte Informado (s.f.). Ricardo Esteves. Recuperado de: www.arteinformado.com/guia/f/ricardo-esteves-162558, acceso el 5 de julio de 2020.

Blanton Museum of Art (s/f). Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires. Recuperado de: www.blantonmuseum.org/exhibition/recovering-beauty-the-1990s-in-buenos-aires/, acceso el 1 de junio de 2020.

- Blanton Museum of Art (2011). Permanent Collection. Latin American Art. Recuperado de: www.blantonmuseum.org/collection/latin-american-art/, acceso el 1 de junio de 2020.
- Christie's (2008). Latin American Sale, New York, 19-20 November 2008. Lote 63, Jorge de la Vega. Recuperado de: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jorge-de-la-vega-argentinian-1930-1971-5139495-details.aspx>, acceso el 22 de mayo de 2020.
- Christie's (2012). Latin American Sale, New York, 22-23 May 2012. Lote 72, Jorge de la Vega. Recuperado de: https://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5561745, acceso el 22 de mayo de 2020.
- Colección Cisneros (s.f.). Colección Cisneros. Recuperado de: www.coleccioncisneros.org.
- Consultatio S.A. (s.f.). Proyectos. Recuperado de: <https://www.consultatio.com.ar/>, acceso el 17 de abril de 2020.
- Consultatio S.A. (2008). Prospecto de Emisión. Oferta Pública de 90.000.000 nuevas acciones ordinarias. Recuperado de: <https://www.consultatio.com.ar/wp-content/uploads/2018/08/CSA-Prospecto.pdf>, acceso el 1 de abril de 2020.
- Colección Daros Latinoamérica. Recuperado de: <https://www.daros-latinamerica.net/es>.
- Decreto N° 279/97. Boletín Oficial, Buenos Aires, Argentina, 26 de marzo de 1997.
- Forbes (2019, marzo 6). #1867 Eduardo Costantini. Recuperado de www.forbes.com/profile/eduardo-costantini/, acceso el 7 de junio de 2019.
- Fundación Espigas (s.f.). Historia. Recuperado de: www.espigas.org.ar/espanol/historia.php, acceso el 29 de julio de 2020.
- Fundación Proa (s.f.). Historia. Recuperado de: www.proa.org/esp/history.php, acceso el 28 de julio de 2020.
- MACBA (s.f.a.). Historia del museo. Recuperado de: www.macba.com.ar/museo/historia, acceso el 29 de julio de 2020.
- MACBA (s.f.b.). Historia de la colección. Recuperado de: www.macba.com.ar/coleccion/historia, acceso el 29 de julio de 2020.
- MALBA (s.f.a.). Colección. Comité de adquisiciones. Recuperado de: <http://malba.org.ar/coleccion-adquisiciones/>, acceso el 2 de diciembre de 2018.

- MALBA (s.f.b). Diario Institucional. MALBA anuncia el nombramiento del Comité Científico Artístico del museo. Recuperado de: <https://malba.org.ar/nombramiento-comite-cientifico-artistico/>, acceso el 17 de diciembre de 2018.
- MALBA (s.f.c). Presentación. Recuperado de: <http://malba.org.ar/museo/>, acceso el 2 de diciembre de 2018.
- MALBA (s.f.d). Recursos y marco legal. Recuperado de: <http://malba.org.ar/es/transparencia-1/>, acceso el 2 de diciembre de 2018.
- MALBA (s.f.e). Exposiciones. Programación pasada. Recuperado de: <http://malba.org.ar/eventos/de/exposiciones-2/?t=pas>, acceso el 20 de agosto de 2020.
- MALBA (s.f.f). A partir de mayo 2018, Agustín Pérez Rubio cierra su ciclo como Director Artístico del museo. Recuperado de: <http://malba.org.ar/a-partir-de-mayo-2018-agustin-perez-rubio-cierra-su-ciclo-como-director-artistico-del-museo>, acceso el 20 de agosto de 2020.
- MALBA (s.f.g.). Malba anuncia el nombramiento de Gabriela Rangel. Recuperado de: <http://malba.org.ar/malba-anuncia-el-nombramiento-de-gabriela-rangel-como-directora-artistico-del-museo>, acceso el 20 de agosto de 2020.
- MALBA (s.f.h.). Programación 2015. Recuperado de: <http://malba.org.ar/calendario-de-exposiciones-2015-diario/>, acceso el 18 de septiembre de 2020.
- MALBA (s.f.i.). Nuevas autoridades. La Fundación Malba anuncia el nombramiento de Teresa Bulgheroni como su nueva Presidenta. Recuperado de: <http://malba.org.ar/%e2%80%a8la-fundacion-malba-anuncia-el-nombramiento-de-%e2%80%a8teresa-bulgheroni-como-su-nueva-presidenta/>, acceso el 30 de noviembre de 2020.
- MALBA (s.f.i.). Programación 2016. Recuperado de: http://malba.org.ar/evento/programacion_2016/, acceso el 18 de septiembre de 2020.
- MALBA (2014, mayo 22). Malba anuncia el nombramiento de Agustín Pérez Rubio como Director Artístico del museo. Recuperado de: https://malba.org.ar/wp-content/uploads/2014/05/Anuncio-de-prensa_Agust%c3%adn-P%c3%a9rez-Rubio-Director-art%c3%adstico-de-Malba-ESP.pdf, acceso el 20 de agosto de 2020.
- MALBA (2014, abril 29). MALBA anuncia el nombramiento de Federico Braun como Director Ejecutivo del museo. Recuperado de:

- <https://www.malba.org.ar/tag/federico-braun/?v=diario>, acceso el 20 de agosto de 2020.
- MALBA (2015, junio 1). MALBA anuncia el nombramiento del Comité Científico Artístico del museo. Recuperado de: <https://www.malba.org.ar/nombramiento-comite-cientifico-artistico/>, acceso el 20 de agosto de 2020.
- MALBA (2017). Estados Contables 2017. Recuperado de: www.malba.org.ar/wp-content/uploads/2017/09/Estados-contables-2017.pdf, acceso el 2 de diciembre de 2018.
- MFAH (s.f.). The Nancy and Rich Kinder Building. Recuperado de: <https://www.mfah.org/visit/kinder-building>, acceso el 20 de octubre de 2020.
- Moderna Buenos Aires (s.f.). Edificio Esmeralda 116. Recuperado de: <https://www.modernabuenosaires.org/obras/80s/esmeralda-116>, acceso el 5 de abril de 2020.
- MoMA (1943, abril 26). Museum of Modern Art announces new exhibition Schedule and continuation of Latin American Exhibition to June 6. Recuperado de: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325379.pdf?_ga=2.24980159.42042903.1590964108-1300290070.1541882256, acceso el 31 de mayo de 2020.
- Museo Fernández Blanco (s.f.). Isaac Fernández Blanco y la Casa Fernández Blanco. Recuperado de: www.buenosaires.gob.ar/museofernanandezblanco/elmuseo/colección/casa, acceso el 28 de julio de 2020.
- Museo Nacional de Bellas Artes (2014, mayo 15). Nueva política de adquisiciones del MNBA. Recuperado de: www.bellasartes.gob.ar/paginas/nueva-politica-de-adquisiciones-del-mnba/, acceso el 19 de agosto de 2020.
- Nordelta (s.f.a). Historia. Recuperado de: <https://www.nordelta.com/historia-de-nordelta/>, acceso el 17 de abril de 2020.
- Nordelta (s.f.b). Nordelta hoy. Recuperado de: <https://www.nordelta.com/nordelta-hoy/>, acceso el 17 de abril de 2020.
- Nordelta (s.f.c). Masterplan. Recuperado de: <https://www.nordelta.com/masterplan/>, acceso el 17 de abril de 2020.
- Nordelta (s.f.d). Infraestructura y Servicios. Recuperado de: <https://www.nordelta.com/infraestructura-y-servicios/>, acceso el 17 de abril de 2020.

Secretaría de Patrimonio Cultural de la Presidencia de la Nación (s/f). Asistentes a museos nacionales ubicados en la Ciudad de Buenos Aires, por museo. Ciudad de Buenos Aires. Enero 2004 – Diciembre 2017. Recuperado de: <http://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=74362>, acceso el 25 de noviembre de 2018.

Sotheby's (s.f). Latin American Sale, New York, 20-21 November 2007. Lote 53. Jorge de la Vega. Recuperado de: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/latin-american-art-n08367/lot.53.html>, acceso el 22 de mayo de 2020.

Sotheby's (s.f). Sotheby's sets record for Latin American art at auction. Recuperado de: <https://sothebys.gcs-web.com/static-files/dc230d08-f749-43a5-9034-d4e8dd1bd523>, acceso el 4 de mayo de 2020.

Tate (2002, octubre 29). Tate appoints first Associate Curator of Latin American Art. En *Tate* (comunicado de prensa). Recuperado de: www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-appoints-first-associate-curator-latin-american-art, acceso el 23 de junio de 2020.

The Americas Group (s.f). "Don" Ricardo Esteves. Recuperado de: www.theamericasgroup.net/bios/ricardo-esteves, acceso el 5 de julio de 2020.

The Schmidheiny Story: The sustainable truth. Recuperado de: www.espacioschmidheiny.net.

Archivos de audio y video

Llinás, Mariano, Mendilaharsu, Agustín y Moguillansky, Alejo (2003). Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002 [Archivo de video]. Recuperado de: www.malba.org.ar/evento/guillermo-kuitca-obras-1982-2002/, acceso el 12 de agosto de 2020.

Poser, Mimi (Presentadora) (1974). Round and about the Guggenheim [Audio podcast]. Recuperado de: www.guggenheim.org/audio/track/center-for-inter-american-relations-1974, acceso el 12 de agosto de 2020.

Ruiz, Edgardo M. [RAPBuenosAires] (2010, marzo 15). Roberto Burle Marx. Inédito y original. Plaza Perú [Archivo de video]. Recuperado de: https://youtube/VI44FubQ_yg, acceso 23 de julio de 2020.

Ross, Mon (2016). Feliciano Centurión: Abrazo íntimo al natural [Archivo de video].
Recuperado de: <https://youtu.be/jLgFlefHStc>, acceso 23 de julio de 2020.

Material de clase

Ponce de León, Alejo (2021). Seminario Permanente de Arte Argentino. Fase 2: ¿Qué hay de nuevo en el arte argentino nuevo? [Material de clase]. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires.

Notas periodísticas en diarios y revistas

Anónimo (1996, octubre 1). “Se vendió el Banco Francés al de Bilbao”. En *La Nación*.
Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/economia/se-vendio-el-banco-frances-al-de-bilbao-nid169063>, acceso 25 de marzo de 2020.

Anónimo (1998, mayo 28). “Noche negra en Sotheby’s para el arte latinoamericano”.
En *Clarín*. Recuperado de: www.clarin.com/sociedad/noche-negra-en-sothebys-para-el-arte-latinoamericano_0_SJHbldx1LNg.amp.html, acceso el 13 de mayo de 2020.

Anónimo (1998, octubre 15). “Una exposición revisa las vanguardias españolas”. En *El País*.
Recuperado de: https://elpais.com/diario/1998/10/16/cultura/908488810_850215.html, acceso el 20 de mayo de 2020.

Anónimo (2001, diciembre 16). “Una fortuna que empezó de cero”. En *La Nación*.
Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/economia/una-fortuna-que-empezo-de-cero-nid359665>, acceso 25 de marzo de 2020.

Anónimo (2002, marzo 3). “Renunció Arteaga, el director del MALBA”. En *La Nación*.
Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/renuncio-arteaga-el-director-del-malba-nid378010>, acceso 13 de agosto de 2020.

Anónimo (2002, junio 8). “El Malba estrena curador”. En *Clarín*. Recuperado de: www.clarin.com/sociedad/malba-estrena-curador_0_BJNxICEgRYe.html, acceso el 13 de agosto de 2020.

Anónimo (2006, septiembre 25). “Malba: Más de un millón y medio de visitas en 5 años”. En *El Litoral*. Recuperado de:

<https://www2.ellitoral.com/index.php/diarios/2006/09/25/personaysociedad/PER-07.html>, acceso 25 de noviembre de 2018.

Anónimo (2007, mayo 21). “Los museos secretos de los principales coleccionistas de arte”. En *Perfil*. Recuperado de: <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/los-museos-secretos-de-los-principales-coleccionistas-argentinos-de-arte-20070521-0031.phtml>, acceso 18 de marzo de 2020.

Anónimo (2008, agosto 15). “Eduardo Costantini”. En *El Cronista*. Recuperado de: <https://www.cronista.com/general/Eduardo-Costantini-20080815-0159.html>, acceso 1 de abril de 2020.

Anónimo (2011, marzo 25). “Con una obra clave del Brasil, buscan abrir un MALBA en San Pablo”. En *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/sociedad/Brasil-buscan-MALBA-San-Pablo_0_rkqj34aPOx.html, acceso 25 de noviembre de 2018.

Anónimo (2011, abril 8). “El viaje de Tarsila”. En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/cultura/el-viaje-de-tarsila-nid1363719, acceso el 8 de mayo de 2020.

Anónimo (2013, marzo 12). “Philip Larrat Smith es el nuevo vicedirector del Malba”. En *Clarín*. Recuperado de: www.clarin.com/arte/philip_larrat-smith_es_el_nuevo_vicedirector_del_malba_0_ryaDfNciPQI.html, acceso el 20 de agosto de 2020.

Anónimo (2013, agosto 29). “Philip Larrat Smith se desvincula del Malba”. En *Arte Online*. Recuperado de: www.arte-online.net/Notas/Philip_Larrat-Smith_se_desvincula_del_Malba.html, acceso el 20 de agosto de 2020.

Anónimo (2015, junio 17). “Siete expertos en el arte contemporáneo conforman el comité asesor del museo”. En *Télam*. Recuperado de: <http://www.telam.com.ar/notas/201506/109259-siete-expertos-en-el-arte-contemporaneo-conforman-el-comite-asesor-del-malba.html>, acceso 25 de noviembre de 2018.

Anónimo (2015, septiembre 17). “El Malba, entre los 25 museos elegidos por los viajeros del mundo”. En *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/cultura/malba-museos_del_mundo_0_rkBibJ7FPml.html, acceso 26 de noviembre de 2018.

Anónimo (2016, julio 20). “Abaporu volta ao Brasil para os Jogos Olímpicos”. En *Veja*. Recuperado de: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/abaporu-se-despede-da->

[argentina-e-volta-ao-brasil-para-os-jogos-olimpicos/](#), acceso el 8 de mayo de 2020.

Anónimo (2016, octubre 17). “Una donación transformadora al Museo de Arte Moderno, NY”. En *Colección Cisneros*. Recuperado de: www.coleccioncisneros.org/es/content/una-donación-transformadora-al-museo-de-arte-moderno-ny, acceso el 12 de junio 2020.

Anónimo (2018, enero 10). “La CPPC dona más de 200 obras de arte contemporáneo a seis museos en las Américas y Europa”. En *Colección Cisneros*. Recuperado de: www.coleccioncisneros.org/es/content/cppc-dona-obras-arte-contemporaneo-seis-museos-america-latina-estados-unidos-europa, acceso el 12 de junio 2020.

Anónimo (2018, febrero 8). “MOMA appoints Inés Katzenstein as inaugural director of the Cisneros Institute”. En *Colección Cisneros*. Recuperado de: www.coleccioncisneros.org/editorial/news/moma-appoints-inés-katzenstein-inaugural-director-of-the-cisneros-institute, acceso el 12 de junio 2020.

Anónimo (2018, noviembre 21). “Eduardo Costantini: «Muchos dejamos de ser billonarios»”. En *infobae*. Recuperado de: <https://www.infobae.com/politica/2018/11/21/eduardo-costantini-muchos-dejamos-de-ser-billonarios>, acceso el 19 de abril de 2020.

Anónimo (2018, diciembre 3). “El apartheid por dentro”. En *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/159575-el-apartheid-por-dentro>, acceso el 19 de abril de 2020.

Anónimo (2019, febrero 26). “Tras la polémica con las empleadas domésticas, por primera vez circularán colectivos en Nordelta”. En *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/ciudades/polemica-empleadas-domesticas-primera-vez-circularan-colectivos-nordelta_0_eWbQhi-Zi.html, acceso el 3 de julio de 2020.

Anónimo (2019, abril 3). “Coleção Tarsila da Osklen será vendida novamente no MASP”. En *Vogue*. Recuperado de: <https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2019/04/colecao-tarsila-da-osklen-sera-vendida-novamente-no-masp.html>, acceso el 3 de julio de 2020.

Anónimo (2019, abril 19). “The Museum of Modern Art appoints Beverly Adams as the new Estrellita Brodsky Curator of Latin American Art”. En *Artishock*. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2019/04/19/beverly-adams-moma-curator-latin-american-art>, acceso el 4 de junio de 2020.

- Anónimo (2019, junio 5). “Eduardo Costantini: the billionaire who hunts down top LatAm art”. En *Bangkok Post*. Recuperado de: www.bangkokpost.com/world/1689684/eduardo-costantini-the-billionaire-who-hunts-down-top-latam-art, acceso el 16 de mayo de 2020.
- Anónimo (2019, junio 8). “Eduardo Costantini: the Argentine billionaire hunting down the region’s best art”. En *Buenos Aires Times*. Recuperado de: www.batimes.com.ar/news/culture/eduardo-costantini-the-argentine-billionaire-hunting-down-the-regions-best-art.phtml, acceso el 16 de mayo de 2020.
- Anónimo (2019, julio 30). “Exposição de Tarsila do Amaral no Masp bate recorde histórico de visitantes”. En *O liberal*. Recuperado de: www.oliberal.com/cultura/exposicao-de-tarsila-do-amaral-no-masp-bate-recorde-historico-de-visitantes, acceso el 8 de mayo de 2020.
- Anónimo (2019, agosto 6). “Raul Forbes: “Esnobaram o Abaporu”, de Tarsila do Amaral”. En *Veja*. Recuperado de: <https://veja.abril.com.br/videos/em-pauta/raul-forbes-esnobaram-o-abaporu-de-tarsila-do-amaral>, acceso el 6 de mayo de 2020.
- Achiaga, Paula (2016, octubre 17). “Patricia Phelps de Cisneros: «Mi sueño era que Oiticica estuviera al lado de Mondrian»”. En *El Cultural*. Recuperado de: www.elcultural.com/Patricia-Phelps-de-Cisneros-Mi-sueno-era-que-Oiticica-estuviera-al-lado-de-Mondrian, acceso el 13 de junio de 2020.
- Álvarez, Florencia (2012, enero). “Eduardo Costantini. El arte de hacer dinero”. En *Día 32*. Recuperado de: <https://www.dia32.com.ar/el-arte-de-hacer-dinero/>, acceso el 11 de enero de 2020.
- Armendáriz, Alberto (2005, noviembre 17). “El Malba vendió en Nueva York cuatro de sus obras”. En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/cultura/el-malba-vendio-en-nueva-york-cuatro-de-sus-obras-nid756977/, acceso el 23 de julio de 2020.
- Binder, Pat y Haupt, Herhard (2016, noviembre 3). “Entrevista con Eduardo Costantini, coleccionista y fundador”. En *Universes in Universe*. Recuperado de: universes.art/es/specials/malba-buenos-aires/eduardo-costantini-interview/, acceso el 17 de diciembre de 2018.
- Cain, Abigail (2017, enero 23). “How the White cube came to dominate the art world”. En *Artsy*. Recuperado de: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art>, acceso 25 de noviembre de 2018.

- Carmo, Marcia (2019, agosto 9). “«Não vendo “Abaporu” nem por muitos e muitos milhões de dólares», diz Eduardo Costantini, criador do Malba”. En *Valor Económico*. Recuperado de: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2019/08/09/nao-vendo-abaporu-nem-por-muitos-e-muitos-milhoes-de-dolares-diz-eduardo-costantini-criador-do-malba.ghtml>, acceso el 8 de mayo de 2020.
- Cavalheiro, Rodrigo (2016, junio 30). “Abaporu volta ao Brasil, mas por pouco tempo”. En *Estadao*. Recuperado de: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes.abaporu-volta-ao-brasil-mas-por-pouco-tempo,10000060248>, acceso el 8 de mayo de 2020.
- Centenera, M. (2016, mayo 21). “Un Rivera es la obra latinoamericana más cara”. En *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2016/05/20/actualidad/1463767842_567077.html, acceso el 27 de noviembre de 2018.
- Cerviño, Mariana (s.f.). “El escaso margen: Entrevista con Inés Katzenstein”. En *El Flasherito*. Recuperado de: www.flasherito.com.ar/entrevista-ines-katzenstein/, acceso el 12 de junio de 2020.
- Chatruc, Celina (2018, mayo 30). “«El museo es un espacio de resistencia y de encuentro», dice Agustín Pérez Rubio al despedirse del MALBA”. En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-museo-es-un-espacio-de-resistencia-y-de-encuentro-dice-agustin-perez-rubio-al-despedirse-del-malba-nid2139321>, acceso el 11 de septiembre de 2020.
- Chatruc, Celina (2018, septiembre 19). “La colección del MALBA se renueva para celebrar su cumpleaños”. En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-colección-del-malba-se-renueva-celebrar-nid2172859>, acceso el 11 de septiembre de 2020.
- Chatruc, Celina (2019, abril 11). “El misterio del De la Vega, la obra más cara de arteBA que se vendió por más de un millón de dólares”. En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-misterio-del-mural-de-vega-obra-nid2237380>, acceso el 22 de mayo de 2020.
- Chatruc, Celina (2020, noviembre 12). “Teresa Bulgheroni sucederá a Eduardo Costantini en la Fundación Malba”. En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/teresa-bulgheroni-sucedera-eduardo-costantini-fundacion-malba-nid2507720/>, acceso el 30 de noviembre de 2020.

- Chayka, Kyle (2021, marzo 22). "How Bleep crashed the art world". En *The New Yorker*. Recuperado de: www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/how-beeple-crashed-the-art-world, acceso el 22 de mayo de 2021.
- Claudio, Iván (2008, enero 16). "Abaporu volta ao Brasil. Mas só emprestado". En *Istoé*. Recuperado de: https://istoe.com.br/355_ABAPORU+VOLTA+AO+BRASIL+MAS+SO+EMPRES+TADO/, acceso 25 de noviembre de 2018.
- Cypriano, Fabio (2008, enero 19). "Pinacoteca mostra a força de Tarsila". En *Folha de San Paulo*. Recuperado de: www.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1901200807.html, acceso el 8 de mayo de 2020.
- De Arteaga, Alicia (1997, noviembre 25). "En Christie's se pagó el record para el arte argentino". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/81493-en-christies-se-pago-el-record-para-el-arte-argentino, acceso el 18 de diciembre de 2018.
- De Arteaga, Alicia (1997, noviembre 26). "Berni superó su propio record en 24 horas". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/sociedad/berni-supero-su-propio-record-en-24-horas-nid81577, acceso el 10 de julio de 2020.
- De Arteaga, Alicia (1998, mayo 26). "Berni, a la conquista de Nueva York". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/sociedad/berni-a-la-conquista-de-nueva-york-nid97887, acceso el 10 de julio de 2020.
- De Arteaga, Alicia (1999, julio 2). "Record nacional para una pintura argentina en Naón". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/144278-record-nacional-para-una-pintura-argentina-en-naon, acceso el 18 de diciembre de 2018.
- De Arteaga, Alicia (1999, noviembre 24). "Kuitca, el artista argentino más cotizado". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/sociedad/kuitca-el-artista-argentino-mas-cotizado-nid162371/, acceso el 14 de mayo de 2020.
- De Arteaga, Alicia (1999, noviembre 28). "La estrella de Matta sigue en alza". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/cultura/la-estrella-de-matta-sigue-en-alza-nid184728/, acceso el 14 de mayo de 2020.
- De Arteaga, Alicia (2001, marzo 20). "El museo de Costantini se define en una audiencia". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/cultura/el-museo-de-costantini-se-define-en-una-audiencia-nid56598, acceso el 20 de julio de 2020.

- De Arteaga, Alicia (2001, junio 1). "Precio record para una obra de Frida Kahlo". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/sociedad/precio-record-para-una-obra-de-frida-kahlo , acceso el 26 de septiembre de 2019.
- De Arteaga, Alicia (2001, junio 6). "Del depósito del Bellas Artes a Sotheby's". En *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/310583-del-deposito-de-bellas-artes-a-sothebys>, acceso 25 de noviembre de 2018.
- De Arteaga, Alicia (2001, septiembre 16). "Costantini abre su colección privada". En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/335669-costantini-abre-su-coleccion-privada>, acceso el 17 de diciembre de 2018.
- De Arteaga, Alicia (2001, noviembre 18). "El patrimonio que perdió el país". En *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/352277-el-patrimonio-que-perdio-el-pais>, acceso 25 de noviembre de 2018.
- De Arteaga, Alicia (2001, noviembre 20). "Las pinturas no se remataron". En *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/352845-las-pinturas-no-se-remataron>, acceso 25 de noviembre de 2018.
- De Arteaga, Alicia (2004, noviembre 21). "Buenos Aires, de remate por la pintura". En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/buenos-aires-de-remate-por-la-pintura-nid656088>, acceso el 18 de junio de 2019.
- De Arteaga, Alicia (2005, septiembre 29). "Las piezas son parte de la colección del museo. El Malba vende para pagar impuestos". En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-malba-vende-para-pagar-impuestos-nid742893>, acceso el 23 de marzo de 2020.
- De Arteaga, Alicia (2008, noviembre 8). "El otro Argüelles". En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-otro-arguelles-nid1067948>, acceso el 23 de marzo de 2020.
- De Arteaga, Alicia (2012, septiembre 14). "Costantini adquirió en precio record una obra de Spilimbergo". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/1508316-costantini-adquirio-en-precio-record-una-obra-de-spilimbergo, acceso el 18 de diciembre de 2018.
- De Arteaga, Alicia (2013, octubre 14). "Eduardo Costantini: El arte me cambió la vida; no me imagino la vida sin arte y quiero que Malba sea el museo de todos". En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/1628936-eduardo-constantini-el-arte-me-cambio-la-vida-no-me-imagino-la-vida-sin-arte-y-quiero-que-ma-nid1628936>, acceso el 17 de diciembre de 2018.

- De Arteaga, Alicia (2015, agosto 31). "Antonio Berni, la mejor inversión". En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/economia/antonio-berni-la-mejor-inversion-nid1823229>, acceso el 10 de julio de 2020.
- De Arteaga, Alicia (2016, septiembre 11). "Eduardo Costantini: Malba fue una manera de involucrarme socialmente". En *La Nación Revista*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/eduardo-costantini-malba-fue-una-manera-de-involucrarme-socialmente-nid1935484>, acceso el 10 de julio de 2020.
- Del Río, José (2015, mayo 11). "De las bufandas al primer millón". En *La Nación*.
- Dickson, E. Jane (2018, julio 10). "The man from MALBA". En *Christie's Magazine*. Recuperado de: www.christies.com/features/The-man-from-MALBA-9308-1.aspx, acceso el 12 de mayo de 2020.
- Esnaola, Luis (1998, junio 21). "La colección Costantini hizo escala en San Pablo". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/lifestyle/la-coleccion-costantini-hizo-escala-en-san-pablo-nid212128/, acceso el 12 de mayo de 2020.
- Esteves, Diego (2017, julio 26). "Ser coleccionista es una adicción sin cura". En *Caras*. Recuperado de: <https://www.pressreader.com/argentina/caras/20170726/281608125501868>, acceso el 29 de noviembre de 2018.
- Esteves, Ricardo (1998, diciembre 13). "Opinión. Ganar la batalla en el mejor terreno". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/cultura/ganar-la-batalla-en-el-mejor-terreno-nid188458, acceso el 10 de julio de 2020.
- Ezquiaga, M. (2018, enero 11). "Una gran donación de arte argentino llegará al MoMA, al Reina Sofía y a otros museos del mundo". En *Infobae*. Recuperado de: <https://www.infobae.com/cultura/2018/01/11/una-gran-donacion-de-arte-argentino-llegara-al-moma-al-reina-sofia-y-a-otros-museos-del-mundo/>, acceso el 16 de diciembre de 2018.
- Franco, A. (2016, junio 13). "Museos privados, el último capricho de los millonarios". En *Revista Vanity Fair*. Recuperado de: <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/arte-pinacoteca-museos-privados-ricos-millonarios/22475>, acceso 25 de noviembre de 2018.
- Gaffoglio, Loreley (1999, octubre 31). "Quiénes son y qué compran los nuevos coleccionistas". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/lifestyle/quienes-son-y-que-compran-los-nuevos-coleccionistas-nid211575, acceso el 17 de febrero de 2020.

- Galliano, Alejandro y Vanoli, Hernán (2016, agosto 29). “El emperador bonista”. En *Revista Crisis*. Recuperado de: <https://revistacrisis.com.ar/notas/el-emperador-bonista>, acceso el 9 de abril de 2020.
- Gambier, Marina (2001, febrero 4). “Empezar por el principio”. En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/184420-empezar-por-el-principio, acceso el 24 de febrero de 2019.
- García, F. (2018, septiembre 12). “¿Cuánto cuesta un Berni?”. En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/2171222-cuanto-cuesta-un-berni, acceso el 18 de diciembre de 2018.
- Gorodischer, Violeta (2014, agosto 1). “Agustín Pérez Rubio: «Un museo no es un parque de atracciones»”. En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/sociedad/agustin-perez-rubio-un-museo-no-es-un-parque-de-atracciones-nid1714717, acceso el 25 de septiembre de 2020.
- Hagelstrom, J. (2017, agosto 5). “Buenos Aires, la reina de los museos: con 160, es la primera en Sudamérica”. En *Perfil*. Recuperado de: <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/buenos-aires-la-reina-de-los-museos-con-160-es-la-primera-en-sudamerica.phtml>, acceso 25 de noviembre de 2018.
- Horsley, Carter B. (s/f). “Surrealist Art from Latin America and Latin American Art”. En *City Review*. Recuperado de: www.thecityreview.com/f99lats.html, acceso el 14 de mayo de 2020.
- Ibarrola, Alonso (1998, diciembre 23). “Historia de dos cuadros”. En *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1998/12/24/opinion/914454004_850215.html, acceso el 20 de mayo de 2020.
- Isola, Laura (2001, septiembre 23). “El boom latinoamericano”. En *Página 12*. Recuperado de: www.pagina12-com.ar/2001/suple/Radar/01-09/01-09-23/nota5.htm#111, acceso el 22 de julio de 2020.
- Kolesnicov, Patricia (2019, abril 13). “Eduardo Costantini cuenta cómo se perdió la obra del millón en arteBA: «O pagaron más o lo compró alguien muy importante»”. En *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/cultura/eduardo-costantini-cuenta-perdio-obra-millon-arteba-pagaron-compro-alguien-importante_0_mxCO_hjVVs.html, acceso el 22 de mayo de 2020.
- Libedinsky, Juana (2000, septiembre 4). “Peligra la apertura del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Vecinos de Barrio Parque se

- oponen al museo de Costantini”. En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/cultura/vecinos-de-barrio-parque-se-oponen-al-museo-de-costantini-nid31449/, acceso el 22 de julio de 2020.
- Libedinsky, Juana (2000, septiembre 6). “El museo de arte en Barrio Parque. Costantini no logró el consenso de los vecinos”. En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/cultura/costantini-no-logro-el-consenso-de-los-vecinos-nid31705/, acceso el 22 de julio de 2020.
- Lorusso, Adriana (2017, marzo 20). “Eduardo Costantini: La gran colección”. En *Revista Noticias*. Recuperado de: <https://noticias.perfil.com/2017/03/20/eduardo-costantini-la-gran-coleccion/>, acceso el 29 de noviembre de 2018.
- Marceles Daconte, Eduardo (1995, julio 23). “Millones para la pintura latinoamericana”. En *El Tiempo*. Recuperado de: www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-368031, acceso el 13 de mayo de 2020.
- Meneghetti, D. (2018, julio 4). “Qual a obra de arte brasileira mais valiosa?”. En *Super Interessante*. Recuperado de: www.super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-a-obra-de-arte-brasileira-mais-valiosa/, acceso el 18 de diciembre de 2018.
- Muñoz, Lorenza (1999, mayo 31). “Market for Latin Art takes off”. En *Los Angeles Times*. Recuperado de: https://www.google.com/amp/s/www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-may-31-ca-42706-story.html%3F_amp%3Dtrue, acceso el 27 de junio de 2020.
- Newhall, Edith (1996, mayo 20). “Latin’s Lovers”. En *New York Magazine*. Recuperado de: <https://books.google.com.ar/books?id=UeECAAAMBAJ&pg=PA34&lpg=PA34&dq=latin+american+art+auctions+only.in+new.york&source=bl&ots=RoCULYXI0B&sig=ACfU3U3UFKtnoiY6oSDosuXGtGlpbQ9tuA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiAneKGienpAhUYIbkGHUjsDi4Q6AEwBXoECAQQAQ#v=onepage&q=latin%20american%20art%20auctions%20only.in%20new.york&f=false>, acceso el 27 de junio de 2020.
- Nuñez, Carlos Manuel (2004, julio 15). “Opinión. La acción internacional a través del arte”. En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/cultura/la-accion-internacional-a-traves-del-arte-nid620232, acceso el 10 de julio de 2020.
- Oliveira, Joana (2019, febrero 28). “El MoMA compra “A Lua”, de Tarsila do Amaral, por 20 millones de dólares”. En *El País*. Recuperado de:

https://elpais.com/cultura/2019/02/27/actualidad/1551291870_688892.html,

acceso el 8 de mayo de 2020.

Oybin, Marina (2018, octubre 23). “Con Berni como plato fuerte, el Museo Fortabat cambia y celebra sus diez años”. En *La Nación*. Recuperado de : www.lanacion.com.ar/cultura/con-berni-como-plato-fuerte-museo-fortabat-nid2184182, acceso el 29 de julio de 2020.

Pérez Bergliaffa, Mercedes (2018, octubre 4). “El Fortabat, uno de los museos privados más grandes del país, cumple 10 años y cambia”. En *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/cultura/fortabat-museos-privados-grandes-pais-cumple-10-anos-cambia_0_sE5_m1LoO.html, acceso el 8 de mayo de 2020.

Pérez Bergliaffa, Mercedes (2019, abril 5). “Malba presta a San Pablo una obra central del arte brasileño pero aseguran que seguirá en Buenos Aires”. En *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/cultura/malba-presta-san-pablo-obra-central-arte-brasileno-aseguran-seguira-buenos-aires_0_e_e0LAGcw.html, acceso el 8 de mayo de 2020.

Premat S. (2013, enero 28). “La asistencia a los museos creció 58% en los últimos 6 años”. En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/1549585-la-asistencia-a-los-museos-crecio-58-en-los-ultimos-seis-anos>, acceso 25 de noviembre de 2018.

Reif, Rita (1981, mayo 1). “Auctions; Sales focus on Latin America”. En *The New York Times*. Recuperado de: www.nytimes.com/1981/05/01/books/auctions-sales-focus-on-latin-america.html, acceso el 13 de mayo de 2020.

Reif, Rita (1990, febrero 1). “Malbin Collection of Modern Art to Be Sold”. En *The New York Times*. Recuperado de: www.nytimes.com/1990/02/01/arts/malbin-collection-of-modern-art-to-be-sold.html, acceso el 13 de mayo de 2020.

Relea, F. (2001, septiembre 19). “Buenos Aires desafía la crisis con un gran Museo de Arte Latinoamericano”. En *El País*. Recuperado de: www.elpais.com/diario/2001/09/19/cultura/1000850401_850215.html, acceso 1 de octubre de 2018.

Reviriego, C. (2018, junio 27). “Libertad y espiritualidad, estandartes de Patricia Phelps de Cisneros”. En *Forbes*. Recuperado de: www.forbes.com.mx/forbes-life/libertad-y-espiritualidad-estandartes-de-paricia-phelps-de-cisneros, acceso el 18 de diciembre de 2018.

- Rodríguez, Elisa (2007, octubre 1). "Christie's celebra su IV subasta de arte español en Madrid". En *Revista de Arte*. Recuperado de: <https://www.revistadearte.com/2007/10/01/christies-celebra-su-iv-subasta-de-arte-espanol-en-madrid/>, acceso 25 de noviembre de 2018.
- Romano, Mariano (2000, septiembre 17). "La controversia en Barrio Parque: Costantini suma adhesiones. Simbólico abrazo en apoyo al museo". En *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/cultura/simbolico-abrazo-en-apoyo-al-museo-nid33208, acceso el 22 de julio de 2020.
- Ruiz Mantilla, Jesús (2017, enero 19). "Los misterios de los años de Gómez de la Serna en Argentina". En *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2017/01/18/actualidad/1484747308_700425.html, acceso el 19 de mayo de 2020.
- Sardi, Maximiliano (2018, diciembre 1). "Museos nacionales enojados porque Juliana Awada eligió el MALBA". En *Perfil*. Recuperado de: <https://noticias.perfil.com/2018/12/01/museos-nacionales-enojados-porque-awada-eligio-al-malba/>, acceso el 16 de diciembre de 2018.
- Sokolove, Sofia (2019, marzo 1). "How UT became home to one of the Nation's largest collections of Latin American Art". En *Medium*. Recuperado de: <https://medium.com/the-alcalde/words-matter-how-ut-brought-a-once-neglected-field-to-the-forefront-of-the-international-art-world-d4c188ac4996>, acceso el 4 de junio de 2020.
- Sotheby's (2017). "Sotheby's integrates Contemporary Latin American Art into its New York Contemporary Art Sales". En *Sotheby's*. Recuperado de: www.sothebys.com/en/articles/sothebys-integrates-contemporary-latin-american-art-into-its-new-york-contemporary-art-sales, acceso el 21 de junio de 2020.
- Sotheby's (2018). "Sotheby's integrates Modern Latin American Art into its New York Modern Art Sales". En *Sotheby's*. Recuperado de: www.sothebys.com/en/articles/sothebys-integrates-modern-latin-american-art-into-its-new-york-modern-art-sales, acceso el 21 de junio de 2020.
- Swan, Annalyn (1995, mayo 29). "The rise and fall of lobby art". En *New York Magazine*. Recuperado de: <https://books.google.com.ar/books?id=SuMCAAAAMBAJ&pg=PA46&lpg=PA46&dq=ibm+collections+new+york+magazine&source=bl&ots=Cww5iaKRqt&sig=ACfU3U3reIMhPnOkwcRchTljrmRh5n0MmA&hl=es->

[419&sa=X&ved=2ahUKewikobrtlpvpAhWTILkGHScTDaYQ6AEwCnoECAkQAQ#v=onepage&q=ibm%20collections%20new%20york%20magazine&f=false](https://www.nytimes.com/2020/05/04/arts/design/nft-art-boom-continues.html), acceso el 4 de mayo de 2020.

Tarmy, James (2021, abril 14). “NFT frenzy shows staying power with \$16.8 million Sotheby’s sale”. En *Bloomberg*. Recuperado de: www.bloomberg.com/news/articles/2021-04-14/sotheby-s-pak-auction-yields-16-8-million-as-nft-art-boom-continues, acceso el 21 de mayo de 2021.

Thackara, Tess (2017, diciembre 19). “How Frida Kahlo became a global brand”. En *Artsy*. Recuperado de: www.artsy.net/article/artsy-editorial-frida-kahlo-global-brand, acceso el 1° de julio de 2020.

Veiga, Edison (2019, abril 3). “Abaporu: a história do quadro mais valioso da arte brasileira”. En *BBC New Brasil*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47808327>, acceso el 6 de mayo de 2020.

Ventura, Any (2010, agosto 22). “Eduardo Costantini, el arte de hacer fortuna”. En *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/eduardo-costantini-el-arte-de-hacer-fortuna-nid1296856>, acceso el 11 de enero de 2020.

Videla, Eduardo (2001, junio 29). “La Legislatura aprobó el museo de Costantini. Excepción en nombre del arte”. En *Página 12*. Recuperado de: www.pagina12-com.ar/2001/01-06/01-06-29/pag17.htm, acceso el 22 de julio de 2020.

Videla, Eduardo (2001, septiembre 18). “Visita guiada al MALBA que se inaugura el jueves. Museo privado, pero público”. En *Página 12*. Recuperado de: www.pagina12-com.ar/2001/01-09/01-09-18/pag25.htm, acceso el 22 de julio de 2020.

Vogel, Carol (1994, agosto 5). “Inside Art”. En *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/1994/08/05/arts/inside-art.html>, acceso el 4 de mayo de 2020.

Vogel, Carol (1995, abril 23). “Inside Art”. En *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/1995/04/23/business/for-sale-corporate-america-s-big-blue-period.html>, acceso el 4 de mayo de 2020.

C) Catálogos, Libros de arte y Revistas

AA.VV. (1943). *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art.

- AA.VV. (1993). *Latin American artists of the twentieth century: a selection from the exhibition*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- AA.VV. (1994). *El Arte de Juan Manuel Blanes*. Buenos Aires: Fundación Bunge & Born.
- AA.VV. (1995). *Mexican Paintings and Drawings from the IBM International Foundation*. Sale 6704 – Auction May 17, 1995. Nueva York: Sotheby's.
- AA.VV. (1997). *Cándido Portinari*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- AA.VV. (1998). *Cándido López*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- AA.VV. (1998). *Tarsila do Amaral*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- AA.VV. (1999). *Ignacio Nuñez Soler*. Buenos Aires: Banco Alemán.
- AA.VV. (1999). *Lasar Segall*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- AA.VV. (1999). *Pintura Latinoamericana*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- AA.VV. (1999). *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- AA.VV. (2000). *Pintura del Mercosur*. Buenos Aires: Banco de Montevideo.
- AA.VV. (2001). *Malba. Colección Costantini*. Buenos Aires/México D.F.: MALBA. Fundación Costantini/Américo Arte Editores.
- AA.VV. (2004a). *Arte Latinoamericano Siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Costantini-MALBA.
- AA.VV. (2004b). *MAM-DPZ: 10 anos de arte e comunicação*. San Pablo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- AA.VV. (2007). *Arte contemporáneo, donaciones y adquisiciones Malba – Fundación Costantini*. Buenos Aires: Fundación Costantini-MALBA.
- AA.VV. (2011a). *MALBA: 10 años*. Buenos Aires: Fundación Costantini-MALBA.
- AA.VV. (2011b). *Arte argentino actual en la colección del MALBA. Obras 1989 – 2010*. Buenos Aires: Fundación Costantini.
- AA.VV. (2012). *Modern and contemporary masterworks from MALBA*. Houston: Museum of Fine Arts.
- AA.VV. (2013). *Algunos Artistas. Arte Argentino. 1990-Hoy*. Buenos Aires: Fundación PROA.
- AA.VV. (2013). *Relatos latinoamericanos: obras de Malba – Fundación Costantini*. Buenos Aires: Fundación Costantini-MALBA.
- AA.VV. (2018). *Colección MALBA. Arte Latinoamericano 1900-1970*. Buenos Aires: Fundación MALBA.
- AA.VV. (2019). *Sur Moderno. Recorridos de la abstracción. Donación Patricia Phelps de Cisneros*. Nueva York: Museo de Arte Moderno.

- Amigo, Roberto y Baldasarre, María Isabel (Eds.) (2010). *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección Vol I y II*. Buenos Aires: MNBA.
- Dávila Villa, Úrsula (curadora) (2011). *Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires*, Austin: Jack S. Blanton Museum of Art.
- Gradowczyk, Mario H. (1994). *Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Alba.
- Pacheco, Marcelo (dir) (2001). *Malba. Colección Constantini*. Buenos Aires/México D.F.: MALBA. Fundación Costantini/Américo Arte Editores.
- Paz, Octavio (editor) (1990). *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Pérez Rubio, Agustín y Giunta, Andrea (curadores) (2016). *Verboamérica*. Buenos Aires: Fundación Costantini-MALBA.
- Pérez Rubio, Agustín (curador). (2017). *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!*. MALBA-Fundación Espigas.
- ramona*, N° 53, Buenos Aires, agosto de 2005.
- ramona*, N° 59, Buenos Aires, abril de 2006.
- Rubin, William (1957). *Matta*. Nueva York: Museum of Modern Art. Recuperado de: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1932_300062174.pdf, acceso el 14 de mayo de 2020.

D) Libros y Artículos

- AA.VV. (1975). “Evolución Economía Argentina 1975”. En *Revista de Economía y Estadística*, Vol. 19, N° 1-2-3, pp. 167-174.
- Acevedo, Manuel; Basualdo, Eduardo M. y Khavisse, Miguel (1990). *¿Quién es quién? Los dueños del poder económico (Argentina 1973-1987)*. Buenos Aires: Editora/12.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer (2013). *La industria cultural*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aldama, Catalina, Benchimol, Pablo, Harracá, Martín, Navarro, Leandro y Piqué, Pilar (2012). “Las transformaciones de las representaciones del mundo desde el tránsito de la Edad Media al Capitalismo Comercial como concepto económico”. En *Revista Nueva Economía*, Año XIX, N° 35, pp. 13-51.
- Amaral, Aracy (1998). “Tarsila” en AA.VV., *Tarsila do Amaral*, pp. 9-59. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.

- Amaral, Aracy (2006). *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980 – 2005)*. Vol. I: *Modernismo, arte moderna, e o compromisso com o lugar*. San Pablo: Editora 34.
- Anreus, Alejandro (1999). “Art. The Twentieth Century”. En Theran, Susan (ed.), *Leonard’s Price Index of Latin American Art at Auction*, pp. 11-16. Newton: Auction Index.
- Appadurai, Arjun (1991). “Las mercancías y la política del valor”. En Appadurai, A., *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, pp. 17-87. México D.F.: Editorial Grijalbo.
- Ashenfelter, Orley y Graddy, Kathryn (2002). “Art Auctions: A Survey of Empirical Studies”. En *CEPS working paper N° 81*. Recuperado de: <https://www.princeton.edu/ceps/workingpapers/81ashenfelter.pdf>, acceso el 25 de diciembre de 2018.
- Baldasarre, María Isabel (2006). *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Baldasarre, María Isabel (2013). “Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires”. En *A Contra Corriente*, Vol. 10, N° 3, pp. 255-278.
- Baldasarre, María Isabel y Bermejo, Talía (2011). “La perspectiva del consumo y el coleccionismo en la historia del arte en la Argentina”. En Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (eds), *Travesías de la imagen*, pp. 199–208. Buenos Aires: Eduntref
- Baldasarre, María Isabel y Usubiaga, Viviana (2019). “El mercado de arte en América Latina. Valorización, circulación y consumo de obras durante los siglos XX y XXI”. *H – Art. Revista de historia, teoría y crítica del arte*, N° 4.
- Barreto, Dany (2013). “Cuestión de musculatura. Entrevista a Marcelo Pacheco”. En *Sauna*. Recuperado de: www.revistasaua.com.ar/03_28/02.html, acceso el 2 de agosto de 2020.
- Barr Jr., Alfred H. (1943). “Foreword”. En *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, pp. 3-4. Nueva York: Museo de Arte Moderno.
- Battezzati, Agustina (2020). *El “arte latinoamericano” en el cruce con la globalización: un acercamiento al arte contemporáneo de la Colección Phelps de Cisneros*. Universidad de Columbia, Nueva York.
- Baudrillard, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI.

- Bauman, Zygmunt (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Baumol, William J. (1986). “Unnatural Value: Or Art Investment as Floating Crap Game”. En *The American Economic Review*, Vol. 76, N° 2, pp. 10-14.
- Baxandall, Michael (2016). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Buenos Aires: Ediciones Ampersand.
- Bazin, Germain (1967). *The Museum Age*. Bruselas: Desoer S.A. Publishers.
- Bédard, Pascale (2015). “Le modèle de l’artiste dans le discours managérial: idées reçues et conséquences”. En *Les Enjeux de l’Information et de la Communication*, N° 16/3B, pp. 81-93. Recuperado de: <http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/2015-supplementB/06-Bedard/index.html>, acceso el 18 de marzo de 2018.
- Belting, Hans (2001). *The invisible masterpiece*. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (1989). “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. En *Obras – Libro II/Volumen 2*. Madrid: Abad Editores.
- Bennett, Tony (1995). *The Birth of the Museum*. Abigdon: Routlegde.
- Berkenwald, Melina (2006a). “No me considero un coleccionista: soy un tipo que eligió vivir rodeado de belleza. Entrevista a Ignacio Liprandi”. En *ramona*, N° 59, pp. 48-53.
- Berkenwald, Melina (2006b). “Me interesa generar una escenografía de vida. Entrevista a Gabriel Werthein”. En *ramona*, N° 59, pp. 65-69.
- Bermejo, Talía (2003). “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)”. En AA.VV., *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires: CAIA.
- Bermejo, Talía (2006). “Ediciones artísticas y coleccionismo: plataformas para la escritura de un relato modernista”. *XXVI Coloquio do Comite Brasileiro de História da Arte*. San Pablo.
- Bermejo, Talía (2011a). “El Salón Peuser: entre la apuesta commercial y el afianzamiento de un mercado para el arte en Buenos Aires”. En *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, N° 0, pp. 1-12.
- Bermejo, Talía (2011b). “El arte argentino entre pasiones privadas y marchands d’art. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”. En Baldassarre, M. I. y Dolinko, S. (eds), *Travesías de la imagen*, pp. 329 – 362. Buenos Aires: Eduntref.
- Bermejo, Talía (2013). “Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1949-1950)”. En *Cuadernos del sur*, N° 42, pp. 31-48.

- Bermejo, Talía (2019). “Episodios contemporáneos. Coleccionismo, patrimonio y mercado del arte en el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires”. En *Goya*, N° 367, pp. 172-185.
- Borisonik, Hernán (2013). *Dinero sagrado. Política, economía y sacralidad en Aristóteles*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Bourdieu, Pierre (1983). “The field of cultural production, or: the economic world reversed”. En *Poetics*, N° 12, pp. 311-356.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1995). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. California: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, Pierre ([1972] 2012). *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Cerviño, Mariana (2007). “No, yo tampoco. El amor al arte, probablemente. Notas sobre el coleccionismo de arte contemporáneo argentino”. En *Apuntes de Investigación*, N° 12, pp. 183-198.
- Cerviño, Mariana (2009). “El discurso del arte global”. En *Actas del XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología*. Buenos Aires.
- Cerviño, Mariana (2011a). “Nuevo coleccionismo de arte argentino contemporáneo. El caso de Gustavo Bruzzone”. En *ASRI: Arte y Sociedad Revista de Investigación*.
- Cerviño, Mariana (2011b). *El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa. Una descripción del llamado “arte global”*. Buenos Aires: Centro de Documentación del Instituto Gino Germani.
- Chanel, O., Gerard-Varet, L. A. y Ginsburgh, V. (1994). “Prices and returns on paintings: An exercise on how to price the priceless”. En *The Geneva Papers on Risk and Insurance Theory*, N° 19, pp. 7-21.
- Chiotarrab, Guadalupe (2021). *Promesa y precariedad: trabajo artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires: Emilia Casiva.
- Cippolini, Rafael (2006). “Un guión desbordado. La continuación de una colección por otros medios”. En *Ramona*, N° 53, pp. 20-29.

- Clark, Timothy J. (1981). *Imagen del Pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cometti, Jean Pierre (2014). "El retorno del aura. Dispositivos culturales y prácticas institucionales". En *Boletín de Estética*, N° 28, pp. 7-22.
- Costantin, María Teresa (2004). "Formación de una colección, un país". En *Colección Alberto Elía – Mario Robirosa. Un momento para el arte argentino*. Buenos Aires: Fundación Elía – Robirosa.
- Davis, Stephen (2013). "Definitions of Art". En Gaut, B. y Mervin Lopes, D. (Eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, pp. 169-179. Londres: Routledge.
- De Andrade, Oswald (1928). "Manifiesto Antropófago". En *Revista Antropofagia*, Año 1, N° 1, pp. 3 y 7.
- Dekker, Erwin (2015). "Two approaches to study the value of art and culture, and the emergence of a third". *Journal of Cultural Economics*, Vol. 39, N° 39, pp. 309-326.
- Dickie, George (2000). "The Institutional Theory of Art". En Carroll, Noël (ed.), *Theories of art today*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Dolinko, Silvia (2011). "Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico". En Baldassarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, pp. 363-391. Buenos Aires: Eduntref.
- Dolinko, Silvia (2016). "Arte y cultura como espectáculo de masas. El caso de Exposhow". *Huellas. Búsquedas en arte y diseño*, N° 9, pp. 97-108.
- Dourron, Sofía (2017). *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires 1956-1969: entre el relato institucional y la modernización cultural*. Tesis de Maestría. Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.
- Duncan, Carol (1995). *Civilizing Rituals: Inside public art museums*. Abingdon: Routledge.
- Duncan, Carol y Wallach, Alan (1980). "The universal survey museum". *Art History*, Vol. 3, N° 4, pp. 448-474.
- Esteves, Ricardo. (2018). "Notas sobre el origen de la colección MALBA". En AA.VV., *Colección MALBA. Arte Latinoamericano 1900-1970*, pp- 9-11. Buenos Aires: Fundación MALBA.
- Ferreiro, Jimena (2019). *Modelos y prácticas curatoriales en los 90. La escena del arte en Buenos Aires*. Buenos Aires: Librería.
- Florio, Sabina; Montini, Pablo; Príncipe, Valeria y Robles, Guillermo (2012). *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte*

- en Rosario, 1917-1945. Rosario: Fundación Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino y Fundación Espigas.
- Fraser, Andrea (2005, septiembre). “De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica”. *Artforum*, Vol. 44, N° 1, pp. 278 – 285.
- García Canclini, Néstor (1990). “Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. En Bourdieu, P., *Sociología y cultura*, pp. 9-50. México D.F.: Grijalbo.
- Gerard-Varet, L. A. (1999). “On pricing the priceless: comments on the economics of the visual art market”. *European Economic Review*, N° 39, pp. 509 – 518.
- Girola, María Florencia (2007). “El surgimiento de la megaurbanización Nordelta en la Región Metropolitana de Buenos Aires: consideraciones en torno a las nociones de ciudad-fragmento y comunidad purificada”. *Estudios Demográficos y Urbanos*, Vol. 22, N° 2, pp. 363-397.
- Giunta, Andrea (1996). *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano*. Ponencia presentada en el International Seminar Art Studies from Latin America. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Oaxaca, México.
- Giunta, Andrea (1998). “Bienales americanas de arte. Una alianza entre arte e industria”. En Wechsler, Diana (Coord.), *Desde la otra vereda*, pp. 215-246. Buenos Aires. Ediciones del Jilguero.
- Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Giunta, Andrea (2011a). “La era del gran escenario”. En *Escribir las imágenes*, pp. 257-262. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Giunta, Andrea (2011b). “Agendas, representaciones, disidencias”. En *Escribir las imágenes*, pp. 263-277. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Giunta, Andrea (2016). “All the parts of the world”. En *Verboamérica*, pp. 55-123. Buenos Aires: Fundación Costantini – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Giunta, Andrea y Flaherty, George (2017). “Las exhibiciones como campo de comparación”. En *CAIANA. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 11, pp. 94-101.
- Giunta, Andrea (2019). “Hacia las «nuevas fronteras»: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”. En AA. VV., *Espigas muestra Bonino*, pp. 18-29. Buenos Aires: Fundación Espigas.

- Goetzmann, William N. (1993). "Accounting for Taste: Art and the Financial Markets Over Three Centuries". En *The American Economic Review*, Vol. 83, N° 5, pp. 1370-1376.
- Gombrich, E. H. ([1950] 2010). *The Story of Art*. Londres: Phaidon.
- Gómez de la Serna Ramón (1952). "El retrato perdido". En AA.VV. (2009). *La penosa manía de escribir. Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir, 1940-1956*, pp. 259-263. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- González, Valeria (2003). "Arte argentino de los 90: Una construcción discursiva". En *Revista Ramona*, N° 28, pp. 33-36.
- Graeber, David (2018). *Hacia una teoría antropológica del valor. La moneda falsa de nuestros sueños*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Grampp, William (1989). *Pricing the priceless: Art, artists and economics*. Nueva York: Basic Books.
- Graw, Isabelle (2013). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.
- Graw, Isabelle (2017). "El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad". *ARQ*, 97, pp. 130-145.
- Greco, Martín (2009). "Un ser de otro mundo. Ramón Gómez de la Serna en Argentina". En AA.VV. (2009), *La penosa manía de escribir. Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir, 1940-1956*, pp. 15-31. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Groys, Boris (2011, febrero 15). "El curador como iconoclasta". En *Denken. Pensée. Thought*. Recuperado de: <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken02.pdf>, acceso el 18 de marzo de 2018.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio (2002). *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.
- Hellemeier, María (2010). "Arte indígena o el triunfo del evolucionismo". En María Alba Bovisio y Marta Penhos (comp.), *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.
- Heredia, Mariana (2003). "Reformas estructurales y renovación de las élites económicas: estudio de los portavoces de la tierra y el capital". En *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 65, N° 1, pp. 77-115.
- Heredia, Mariana (2011). "Ricos estructurales y nuevos ricos en Buenos Aires: primeras pistas sobre la reproducción y la recomposición de las clases altas". En *Estudios Sociológicos*, Vol. 29, N° 85, pp. 61-97.

- Hetherington, K. (2007). *Capitalism's Eye. Cultural spaces of the commodity*. Nueva York: Routledge.
- Hume, David ([1757] 2003). "Del criterio del gusto". En Hume D., *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, pp. 47-70. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Ibarlucía, Ricardo (2012). "¿Para qué necesitamos las obras maestras?". En *Boletín de Estética*, N° 20, pp. 51-79.
- Ibarlucía, Ricardo (2016). "Descripción y evaluación. Algunas observaciones sobre el discurso de la crítica", en Ibarlucía, Ricardo y Pérez, Diana (comps.), *Hechos y valores en filosofía teórica, filosofía práctica y filosofía del arte*, pp. 213-224. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas/Sociedad Argentina de Análisis Filosófico.
- Ibarlucía, Ricardo (2020). *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Iglesias, Claudio (2014). "La no existencia del arte contemporáneo". En *Falsa Conciencia. Ensayos sobre la industria del arte*, pp.14-22. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Kant, Immanuel ([1790] 2005). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.
- Katzenstein, Inés (2006). "Acá Lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90". En *Revista Ramona*, N° 37, pp. 4-15.
- Klonk, Charlotte (2009). *Spaces of experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven: Yale University Press.
- Knell, Simon (2016). *National Galleries. The art of making nations*. Abingdon: Routledge.
- Kopytoff, Igor (1991). "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso". En Appadurai, A. (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, pp. 89-122. México D.F.: Editorial Grijalbo.
- Krochmalny, Syd (2016a). "El arte contemporáneo más acá de la burbuja. Un modelo comparativo de los mercados del arte en Nueva York, Shangai y Buenos Aires". En *Oasis*, catálogo de la muestra Dixit de ArteBA, pp. 126-142.
- Krochmalny, Syd (2016b). "La construcción discursiva de las artes visuales de los noventa". En *Questión*, Vol. 1, N° 50, pp. 114-134.
- Laseca, Roc (2015). *El Museo Imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Levín, Pablo (2003). "Notas sobre la economía política de la historia: ensayo sobre la cataláctica". En *Revista Nueva Economía*, N° 20, pp 87 - 137.

- Levín, Pablo (2008). *El capital tecnológico*. Buenos Aires: Editorial Cooperativa.
- Levín, Pablo (2010). “Esquema de la Ciencia Económica”. En *Revista de Economía Política*, Vol. 4, N° 7-8, pp. 247-289.
- Levinson, Jerrold (1979). “Defining Art Historically”. En *British Journal of Aesthetics*, Vol. 19, N° 3, pp. 232-250.
- Lowry, Glenn D. (2019). “Una conversación con Patricia Phelps de Cisneros”. En AA.VV. *Sur Moderno. Recorridos de la abstracción. Donación Patricia Phelps de Cisneros*, pp. 6-11. Nueva York: Museo de Arte Moderno.
- Mairesse, François (2018). “Museo/Tesoro”. En Mairesse, François y Desvallées, André (eds.), *Redefinir el museo*, pp. 173 – 242. Buenos Aires: UNDAV Ediciones.
- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mandel R. B. (2009). “Art as an Investment and Conspicuous Consumption Good”. En *American Economic Review*, Vol. 99, N° 4, pp. 1653–1663. Recuperado de: <http://www.aeaweb.org/articles.php?doi=10.1257/aer.99.4.1653>, acceso el 25 de diciembre de 2018.
- Martin, Mary Anne (1999). “The Latin American Market Comes of Age”. En Theran, Susanne (editora), *Leonard’s Price Index of Latin American Art at Auction*, pp. 3-10. Newton, Massachusetts: Auction Index, Inc.
- Marx, Karl ([1867] 2011). *El Capital*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Mauss, Marcel ([1925] 2010). *Ensayo sobre el don: Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Editorial Katz.
- Mezza, Cintia, Iida, Cecilia y Raviña, Ana (2017). “Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012”. En AA.VV. *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!*, pp. 255-288. MALBA-Fundación Espigas.
- Moulin, Raymonde (1994). “The construction of art values”. En *International Sociology*, Vol. 9, N° 1, pp. 5 – 12.
- Moulin, Raymonde ([2000] 2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- O’Doherty, Brian (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

- Pacheco, Marcelo (2001). "Introducción". En Pacheco, Marcelo (dir), *Malba. Colección Constantini*, pp. 12-39. Buenos Aires/México D.F.: MALBA. Fundación Costantini/Américo Arte Editores.
- Pacheco, Marcelo (2002). "Nuevas tendencias en el coleccionismo argentino de los 1990". En Ramírez, Mari Carmen y Papanikolas, Theresa (eds.), *Collecting Latin American Art for the 21st century*, pp. 99-129. Houston: International Center for the arts of the Americas/ The Museum of Fine Arts.
- Pacheco, Marcelo (2007). "Museos, colecciones y coleccionismo". En AA.VV, *Arte contemporáneo, donaciones y adquisiciones Malba – Fundación Costantini*, pp. 43-54. Buenos Aires: MALBA. Fundación Costantini.
- Pacheco, Marcelo (2011a). "Museos y colecciones". En AA.VV., *Arte argentino actual en la colección del MALBA. Obras 1989-2010*, pp 10-14. Buenos Aires: MALBA. Fundación Costantini.
- Pacheco, Marcelo (2011b). *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario*. Buenos Aires. Edición del autor.
- Pacheco, Marcelo (2013a). *Coleccionismo de arte en Buenos Aires, 1924 – 1942: Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- Pacheco, Marcelo (2013b). "Malba, ¿Otra contradicción porteña?". En *Relatos latinoamericanos. Obras de Malba – Fundación Costantini*, pp. 8-13. Buenos Aires: MALBA. Fundación Costantini.
- Pacheco, Marcelo (2014). "Donaciones arrepentidas". En *Informe Escaleno*. Recuperado de: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=129>, acceso el 18 de marzo de 2018.
- Pantanetti, Mariano (2014). *Cómo invierten los que ganan*. Buenos Aires: Debate.
- Pérez Barreiro, Gabriel (2007). "The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art". En Althusser, Bruce (ed.), *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, pp. 131-146. Princeton: Princeton University Press.
- Pintos, Patricia y Sgroi, Alejandra (2012). "Efectos del urbanismo privado en humedales de la Cuenca baja del río Luján, provincia de Buenos Aires, Argentina. Estudio de la megaurbanización San Sebastián". En *Augmdomus*, N° 4, pp. 25-48.
- Piqué, Pilar, Navarro, Leandro, Harracá, Martín, Benchimol, Pablo y Aldama, Catalina (2018). "Investigación sobre la transición entre las doctrinas mercantilistas y el nacimiento de la Economía Política. Un análisis de los aportes de Thomas Mun,

- James Steuart y David Hume”. En *Revista Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, Vol. 17, N° 32, pp. 119 - 132.
- Podgorny, Irina (2005). “La mirada que pasa: museos, educación pública y visualización de la evidencia científica”. En *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Vol. 12 (suplemento), p. 231-64.
- Pollock, Griselda (2007). “Un-Framing the Modern. Critical Space/Public Possibility”. En Griselda Pollock y Joyce Zemans (ed), *Museums after Modernism. Strategies of Engagement*, pp. 1 – 39. Malden: Blackwell Publishing.
- Pomian, Krzysztof (1990). *Collectors & Curiosities: Paris and Venice, 1500 – 1800*. Cambridge: Polity Press.
- Preziosi, D. (2007). “The art of art history”. En Knell, S. (ed.), *Museums in the material world*, pp. 110-117. Abingdon: Routledge.
- Ramírez, Mari Carmen ([1996] 2008). “Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural”. En *Ramona*. N°86, pp. 9-23.
- Ramírez, Mari Carmen (2012). “Malba means strength in numbers. A conversation with Eduardo F. Costantini”. En AA.VV., *Modern and Contemporary Masterworks from MALBA*. Houston: Museum of Fine Arts.
- Rancière, Jacques (2004). “Artistic Regimes and the Shortcomings of the Notion of Modernity”. En *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Londres: Continuum International Publishing Group.
- Rasmussen, Waldo (1993). “Foreword”. En *Latin American artists of the twentieth century: a selection from the exhibition*, pp. 8-11. Nueva York: Museo de Arte Moderno.
- Ribeiro Marques, Cristiélen (2019, septiembre). “El coleccionismo de arte latinoamericano en América Latina a partir de la década de 1970: Estudio de caso de la Colección Costantini y sus interfaces Brasil y Argentina”. En X Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVIII Jornadas CAIA, Buenos Aires, Argentina.
- Ricardo, David ([1817] 1973). *Principios de Economías Política y Tributación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Robinson, William I. (2013). *Una teoría sobre el capitalismo global. Producción, clase y Estado en un mundo transnacional*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Sapiro, Gisèle (2007). “La vocation artistique entre don et don de soi”. En *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 3, N° 168, pp. 4-11.

- Sassen, Saskia (1991). *The Global City. New York, London, Tokyo*. Nueva Jersey : Princeton University Press.
- Schaeffer, Jean Marie (1992). *El arte de la edad moderna*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Schaeffer, Jean Marie (2012). “La teoría especulativa del arte”. En *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, pp. 17-46. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Scheiner, T. (2018). “Museo y museología: definiciones en curso”. En Mairesse, F. y Desvallées, A. (eds.), *Redefinir el museo*, pp. 152-172. Buenos Aires: UNDAV Ediciones.
- Sheikh, Simon (2006). “Notas sobre la crítica institucional”. En *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>.
- Scioli, Pepe (2020). “Para Ramona con amor”. En *El flasherito*, N° 18, p. 4.
- Smith, Adam ([1776] 1999). *The Wealth of Nations*. Londres: Penguin Books.
- Spaenjers, C., Goetzmann, W. y Mamonova, E. (2015). “The Economics of Aesthetics and Record Prices of art since 1701”. Recuperado de: <http://www.collezionedatiffany.com/wordpress/wpcontent/uploads/2015/09/SSRN-id24786871.pdf>, acceso el 25 de diciembre de 2018.
- Steyerl, H. (2006). “La institución de la crítica”. En *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>, acceso el 18 de marzo de 2018.
- Theran, Susanne (ed.)(1999). *Leonard’s Price Index of Latin American Art at Auction*. Newton, Massachusetts: Auction Index, Inc.
- Thornton, Sarah (2009). *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa.
- Throsby, David (2001). *Economics and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vanoli, Hernán y Galliano, Alejandro (2017). *Los dueños del futuro*. Buenos Aires: Planeta.
- Velthius, Olav (2005). *Talking prices: Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Vignati, Jimena (2015). *El coleccionista como crítico de arte: Mauricio Neuman y su colección de pintura argentina*. Tesis de Maestría. Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.

Wollen, Peter (2003). "Fridamania". En *New Left Review*, N° 22, pp. 120-130.

Recuperado de: <https://newleftreview.es/issues/22/articles/peter-wollen-fridamania.pdf>, acceso el 1° de Julio de 2020.

Woodmansee, Martha (1994). *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. Nueva York: Columbia University Press.

Worthington, Andrew y Higgs, Helen (2004). "Art as an investment: Risk, return and portfolio diversification in major painting markets". En *Accounting and Finance*, Vol. 44, N° 2, pp. 257-272. Recuperado de: http://eprints.qut.edu.au/2323/1/2320_2.pdf, acceso el 25 de diciembre de 2018.