

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE  
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA  
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

Con el apoyo de los proyectos de politique scientifique de Paris 1

# HACIA UNA HISTORIA DE LOS MERCADOS DE ARTE DE AMÉRICA LATINA

Actas del coloquio internacional de junio 2023 bajo la dirección científica  
de David Castañer

---

## Para citar este volumen

David Castañer (dir.), *Hacia una historia de los mercados del arte de América Latina, Actas del coloquio internacional (Paris, INHA, 8 junio del 2023)*, ediciones HiCSA, Paris, publicadas online en febrero de 2025.

ISBN : 978-2-491040-21-5



Oliver Barker durante la venta récord del autorretrato de Frida Kahlo *Diego y yo* (1949) en noviembre de 2021. Image Courtesy of Sotheby's.

|  |     |
|--|-----|
| <b>David Castañer</b> , Introducción   | 4   |
| <b>Fabrizio Miguel Novelli Duro</b> , Selling artworks in the Academy's palace: general exhibitions and Rio de Janeiro's art market in the nineteenth century                            | 22  |
| <b>María Isabel Baldasarre</b> , Un mercado para el arte argentino. El Estado como agente dinamizador a comienzos del siglo XX   | 40  |
| <b>Julián Serna</b> , De lo cosmopolita a lo nacional. El mercado del arte en Colombia durante el siglo XIX  | 63  |
| <b>Viviana Usubiaga</b> , Economías del arte argentino. Valor, trabajo y modelos de intercambio en el mercado contemporáneo  | 96  |
| <b>Jean Minguet</b> , El valor del arte latinoamericano en las subastas y fuera de ellas   | 124 |
| <b>María Lucía Bueno</b> , Coleccionistas de arte latinoamericano: fábrica de memoria y valor simbólico. El caso del arte brasileño en las colecciones de Estados Unidos en el siglo XXI | 150 |
| <b>Joaquín Barriandos</b> , Bien d'archive. Los archivos del arte latinoamericano en el mercado global   | 174 |

### El subastador, *Diego y yo*

Oliver Barker –el celeberrimo subastador de Sotheby’s– echa un último vistazo a la sala y suspende el martillo unos instantes antes de adjudicar el cuadro. Encima de su cabeza, sobre un fondo azul intenso, flota el autorretrato *Diego y yo* que Frida Kahlo pintó en 1949. La línea oblicua que atraviesa la fotografía uniendo la cabeza de Kahlo con la mano izquierda de Barker, dejando así su rostro escrutador en el centro de la composición; la iluminación que resalta la figura del *chairman*; el contraste entre los tonos dorados del cuadro de Frida y lo que lo rodea, de colores fríos: todo esto confiere a la imagen la potencia de una obra tenebrista. Pero más allá de la escenificación dramática del acontecimiento a punto de suceder, es el problema que plantea esta fotografía lo que la hace tan cautivadora. ¿A quién está mirando el subastador? ¿A quién anima a apostar? ¿Cuál será el resultado de la venta? ¿Quién acabará llevándose el cuadro y a qué precio? La instantánea, tomada por el fotógrafo norteamericano Julian Cassady el 16 de noviembre de 2021, condensa un momento y plantea un enigma, lo que la convierte en una excelente foto de prensa. Distribuida por Reuters a periódicos y revistas especializadas, fue ampliamente utilizada para ilustrar los reportajes sobre esa venta nocturna de arte moderno de Sotheby’s Nueva York. La venta incluyó obras de maestros como Salvador Dalí, Pablo Picasso, Kees van Donghen, Jean Arp, Georgia O’Keeffe, René Magritte, Alexander Calder, Pierre-Auguste Renoir y Claude Monet, cuyo *Coin du bassin aux nymphéas* (1918) alcanzó los 50,8 millones de dólares.

Puede que Monet fuera el artista más caro de la noche, pero la mayoría de los artículos de prensa se centraron únicamente en el cuadro de Frida Kahlo, que, como escribió Angélica Villa en Artnews, le “robó el show» al maestro francés<sup>1</sup>. Y es que el autorretrato de 1949, que alcanzó los 34,9 millones de dólares, batió

1 Angelica Villa, «Record-Setting Frida Kahlo Portrait tops Sotheby’s 282M\$ Modern Art Evening Sale», publicado en Artnews.com el 16 de Noviembre de 2021 (<https://www.>

el récord de precio de subasta para una obra de arte latinoamericano. La venta demostraba una vez más el valor en alza de la obra de Frida Kahlo: el mismo lienzo había alcanzado 1,9 millones de dólares en su primera subasta en 1990, lo que representa un aumento de valor del 1736% en 35 años. Esto se explica sin duda por la celebridad de la artista más allá de las fronteras de México, pero también por la subida general de los precios de las obras de artistas latinoamericanxs, lo que sugiere la consolidación del mercado de arte de la región. La venta en Sotheby's del 16 de noviembre de 2021 fue reveladora en este sentido ya que, junto a obras de los artistas europeos y norteamericanos ya mencionados, contó con pinturas de otros grandes nombres del arte moderno latinoamericano como Wifredo Lam, Joaquín Torres-García, Diego Rivera, Armando Reverón, Roberto Matta, y las mexicanas de adopción Remedios Varo y Leonora Carrington. Todxs estxs últimxs, junto con una quincena más de artistas modernxs y contemporánxs de América Latina, aparecen a menudo en las salas de subastas, donde sus obras superan regularmente el millón de dólares.

## Evolución del mercado mundial de arte: ¿hacia un mercado integrado?

Obviamente, este auge del arte latinoamericano está vinculado al aumento general del precio de los bienes artísticos desde la década de 1990. Según el informe anual de TEFAF (The European Fine Art Foundation)<sup>2</sup> entre 1991 y 2012 la facturación del mercado mundial del arte aumentó un 575%. Desde 2012, los ingresos anuales de las subastas mundiales han fluctuado entre 13.000 y 19.000 millones de dólares, según el último informe Artprice 2023<sup>3</sup>, frente a los 3.000 millones del año 2000<sup>4</sup>. Olav Velthuis y Stefano Baia Curioni<sup>5</sup> han demostrado

[artnews.com/art-news/market/sothebys-modern-art-evening-sale-november-2021-report-1234610406/](https://artnews.com/art-news/market/sothebys-modern-art-evening-sale-november-2021-report-1234610406/), consultado el 8 de Septiembre de 2024).

- 2 Citado por Olav Velthuis y Stefano Baia Curioni «Making Markets Global», en Olav Velthuis, Stefano Baia Curioni (dir.), *Cosmopolitan canvases: The globalization of Markets for Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford, 2015.
- 3 «Le rapport sur le marché de l'art contemporain en 2023», editado por Artprice.com y disponible en <https://fr.artprice.com/artprice-reports/le-marche-de-l-art-contemporain-2023/le-rapport-annuel-du-marche-de-l-art-contemporain-et-ultra-contemporain>, consultado el 8 de Septiembre de 2024.
- 4 «Tendances du marché de l'art 2004», editado por Artprice.com y disponible en <https://fr.artprice.com/artmarketinsight/tendances-du-marche-de-l-art-2004>, consultado el 8 de Septiembre 2024.
- 5 Olav Velthuis, Stefano Baia Curioni, *Cosmopolitan canvases*, op. cit.

que existe una correlación entre este aumento de los precios del arte y el crecimiento constante del número de multimillonarios en todo el mundo, que recurren a estos productos como reservas de valor y capital simbólico<sup>6</sup>. Aunque el mercado mundial de arte existe desde hace más de un siglo, es evidente que ha experimentado cambios significativos en las últimas décadas, en términos de aumento del volumen de transacciones y de reequilibrio geográfico. A principios de la década del 2000, Alain Quemin escribía que “el mundo del arte contemporáneo está centralizado, ya que sigue esencialmente un patrón de duopolio entre Estados Unidos por un lado, y por otro Europa (o más exactamente, unos pocos países de Europa Occidental: Alemania, Gran Bretaña, Francia, Italia, y a veces Suiza)”<sup>7</sup>. Las cosas han cambiado mucho desde entonces, sobre todo con la participación cada vez más activa de los países asiáticos en este mercado. En 2011, China superó por primera vez a Estados Unidos en facturación en subastas de arte. Ese mismo año, cinco países no occidentales figuraron entre los diez mayores consumidores de arte del mundo. Se organizaban ya bienales de arte contemporáneo en capitales de los cinco continentes y empezaban a surgir nuevos *hubs* del arte contemporáneo en Shanghái, Singapur, Hong Kong, Doha, Abu Dabi y Dubái. En un artículo publicado en 2015, Diane Crane<sup>8</sup> describe estos profundos cambios, que transforman la geografía del mercado mundial del arte, desdibujando el modelo centro-periferia y planteando la posibilidad de una interdependencia de la economía del arte de las distintas regiones del globo.

## Ambivalencia en el mercado secundario del arte latinoamericano

A primera vista, la venta de *Diego y yo*, de Frida Kahlo, en Sotheby's New York parece corroborar la hipótesis de un mercado del arte global integrado, en el que coleccionistas de cualquier parte del planeta podrían estar interesados

6 Olav Velthuis, *Talking prices, Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2007.

7 Alain Quemin, «L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays “périphériques” à “l'ère de la globalisation et du métissage”», *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n.º 2, pp. 15-40, 2002 (<https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2002-v34-n2-socsoc596/008129ar/>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

8 Diane Crane, «La géographie du marché de l'art mondial en pleine évolution. Cultures des arts régionales et mondialisation culturelle», *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n.º 2, 2015 (<https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2015-v47-n2-socsoc02499/1036338ar/>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

en adquirir, en cualquier lugar del mundo, obras de artistas de nacionalidades diversas. En realidad, esta venta refleja más bien el predominio de ciertos centros mundiales del arte, y en particular Nueva York, que por sí sola representa más del 30% de las ventas en subasta en 2023, y que ha facturado el 68% de las ventas de arte latinoamericano en subasta en los últimos veinticinco años<sup>9</sup>. Dicha venta recuerda también la ausencia casi total de casas de subastas en ciertas regiones del mundo; es el caso en América Latina, donde los resultados de las subastas son tan bajos que los informes de Artprice las consideran insignificantes en relación con el volumen total de ventas. De hecho, a pesar de los deslumbrantes resultados de algunos de estos artistas y del aumento de sus precios en términos absolutos, el mercado de artistas latinoamericanos sigue siendo un mercado secundario relativamente pequeño, que representó menos del 1,2% del volumen total de ventas en 2022. En ese año, por ejemplo, todas las obras latinoamericanas compradas en subasta tuvieron un valor de 204 millones de dólares, aproximadamente un tercio de los ingresos generados por las obras de Andy Warhol vendidas durante el mismo período<sup>10</sup>. Si los cuadros de Warhol son comprados por coleccionistas de todo el mundo, ¿qué ocurre con las obras latinoamericanas? ¿De dónde proceden los compradores de arte latinoamericano? Contrariamente a lo que algunos especialistas imaginaban a principios de la década de 2010, la globalización del mercado del arte no implica necesariamente la erradicación de las lógicas centro-periferia o de las divisiones geográficas. En este caso, el *local bias* o sesgo local es determinante en el coleccionismo de arte latinoamericano, ya que se calcula que el 70% de los compradores de obras latinoamericanas en subasta proceden de la región<sup>11</sup>. Es el caso, por ejemplo, de Eduardo F. Costantini, el empresario e inversor argentino que compró el autorretrato de Frida por 34,9 millones de dólares y que, contrariamente a lo que sugiere la mirada de Oliver Barker en la fotografía de portada, no estaba en la sala de Nueva York, sino que pujaba desde Buenos Aires. Fue en esta ciudad donde inauguró en 2001 el Museo de Arte

9 Jean Minguet, Laura Arañó Arencibia, «El valor del arte latinoamericano en las subastas y fuera de ellas», en David Castañer (dir.), *Hacia una historia de los mercados de arte de América Latina*, Actas de la jornada de estudio de junio del 2023, éditions HiCSA, París, 2024.

10 *Ibid.*

11 Urbi Garay, «El mercado de arte latinoamericano, literatura y perspectivas», *Revista latinoamericana de Administración*, vol. 31, n.º 1, 2018, pp. 239-276 ([https://www.researchgate.net/profile/Urbi-Garay/publication/325198475\\_The\\_Latin\\_American\\_art\\_market\\_literature\\_and\\_perspectives/links/5c520f74a6fdccd6b5d4f954/The-Latin-American-art-market-literature-and-perspectives.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Urbi-Garay/publication/325198475_The_Latin_American_art_market_literature_and_perspectives/links/5c520f74a6fdccd6b5d4f954/The-Latin-American-art-market-literature-and-perspectives.pdf), consultado el 8 de Septiembre de 2024).

Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) para exponer y preservar su colección de arte latinoamericano del siglo xx, que hoy en día incluye más de 400 obras de 160 artistas latinoamericanxs. Acostumbrado a ese tipo de adquisiciones espectaculares y mediáticas, Eduardo F. Costantini se ha convertido en un actor clave del mercado del arte, proponiendo también a través de su colección, una determinada definición del arte latinoamericano. No es ni mucho menos el primero en hacerlo, ya que desde la creación de la primera colección de arte latinoamericano del MoMA en 1943, hasta las más recientes adquisiciones de la colección Phelps de Cisneros o el Pérez Museum de Miami, cada colección y cada exposición ha intentado renovar el canon de lo que se percibe como el arte de la región.

### **Puede que el arte latinoamericano no exista, pero sus mercados sí**

Aunque esto ya se haya dicho muchas veces, reiterémoslo una vez más: para mucha gente, el arte latinoamericano no existe<sup>12</sup>, y la categoría no tiene más significado que hablar de arte europeo o arte africano. Estas clasificaciones regionales no sólo borran las particularidades de zonas geográficas, momentos históricos, corrientes estéticas y personalidades artísticas distintas, sino que conducen a esencializaciones necesariamente simplistas. Durante más de un siglo, el arte latinoamericano ha sido definido sucesivamente por adjetivos tan variados y antinómicos como vernáculo, barroco, popular, indigenista, colorista, folclorista, surrealista, mágico, político, kitsch, mestizo, híbrido, universalista, posmoderno, periférico, decolonial... En consecuencia, *la idea de arte latinoamericano*, como la llama Joaquín Barriendos<sup>13</sup> no es más que lo que artistas, críticxs, comisarixs, historiadorxs del arte, conservadorxs y coleccionistas hacen de él dentro y fuera de América Latina. En su opinión, las instituciones museísticas de la región, pero también y sobre todo de Estados Unidos y Europa, han desempeñado papeles decisivos en la construcción de esta categoría y en su

12 Joaquín Barriendos sintetiza muy bien esta cuestión en el artículo que publica en estas actas.

13 Sobre este punto, leer Joaquín Barriendos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, tesis de doctorado de la Universitat de Barcelona, 2013, 454 pp. (<http://hdl.handle.net/10803/110924>, consultada el de 8 Septiembre de 2024).



reinención como región geostética<sup>14</sup>. El mercado mundial del arte moderno y contemporáneo también ha utilizado esta etiqueta, y en particular las casas de subastas Sotheby's y Christie's, que a partir de 1979 y 1981 empezaron a organizar ventas anuales dedicadas exclusivamente al arte latinoamericano, contribuyendo así a la diferenciación paradójica de esta región. El cese de estas ventas hace menos de una década ha contribuido a reintegrar las obras latinoamericanas en la categoría globalizada del arte moderno y contemporáneo.

Sin embargo, antes de llegar a las *majors* de Nueva York, al MoMA, a la Tate o al Pompidou, antes de ser expuestas en bienales internacionales o en exposiciones de éxito mundial, estas obras de artistas latinoamericanxs fueron producidas, comercializadas, intercambiadas, estudiadas y conservadas también y, sobre todo, en países de América Latina. El problema es que analizar cómo el mercado global del arte contribuye a la construcción de la categoría geostética del arte latinoamericano no explica necesariamente cómo funcionan los mercados del arte en América Latina. Plantear el problema en estos términos significa dejar de lado por el momento el mercado mundial del arte y los datos cuantitativos sobre el mercado secundario. También nos obliga a aceptar todas las variantes del problema: ¿Cuáles son las características de los mercados de arte en los distintos países que componen América Latina? ¿Desde cuándo existen coleccionistas de arte en la región? ¿Cómo y desde cuándo han configurado estas colecciones los mercados nacionales de arte? ¿Cuáles son las principales galerías, exposiciones y ferias en estos diferentes países? ¿Qué relación guardan con estos mercados las políticas de educación artística, conservación del patrimonio y apoyo al coleccionismo privado? ¿En qué medida reflejan los mercados de arte la situación económica de sus respectivos países? ¿Cuánto tiempo llevan funcionando los mercados de arte moderno y contemporáneo de cada uno de estos países y cómo lo hacen? ¿Qué diferencias existen entre ellos? ¿Cómo están conectados? ¿Existe un mercado regional del arte? ¿Qué colecciones de arte latinoamericano existen fuera de la región? ¿Qué lugar ocupan los artistas latinoamericanos en los principales centros de arte contemporáneo y cómo afecta esto a sus países de origen?

14 Joaquín Barriendos, «Geopolitics of Global Art. The reinvention of Latin America as a Geo-aesthetic region», en Hans Belting, Andrea Buddensieg (dir.), *The Global Art World, Audiences, Markets and Museums*, ed. Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.

## «Un tema poco conocido para la historia del arte producido desde y sobre América Latina»

Estas preguntas, que motivaron la elaboración de estas actas, combinan tres escalas geográficas distintas –nacional, regional y global–, tres temporalidades –el presente, la época de los primeros mercados de arte en América Latina en el siglo XIX, y todos los desarrollos que han tenido lugar entretanto– y la diversidad de todos estos países con sus lenguas, culturas, historias y situaciones económicas que conforman América Latina. Las respuestas que se ofrecen no pueden, por tanto, pretender ser exhaustivas ni sistemáticas, y una publicación prospectiva como ésta sólo es necesaria porque el estudio de los mercados de arte latinoamericanos es «un tema poco conocido para la historia del arte producida desde y sobre América Latina<sup>15</sup>», como señala María Isabel Baldasarre.

En Europa y Estados Unidos, los trabajos fundacionales de Raymonde Moulin y Howard Becker han dado lugar a una gran variedad de estudios en historia del arte, sociología y economía que describen atentamente los mecanismos de producción, consumo e intercambio de obras de arte, la formación de sus precios y su vinculación con la globalización de los sistemas de mercado. Sin embargo, muy pocos de estos estudios europeos y norteamericanos sobre el mercado mencionan a América Latina, que sigue siendo un punto ciego en la investigación en este campo. Es cierto que el año pasado el *Journal for Art Market Studies* publicó un número dedicado a las colecciones de arte latinoamericano<sup>16</sup> y en 2019 un número sobre el mercado del arte globalizado bajo el Imperio español (1500-1800)<sup>17</sup>. Pero en ambos casos, estos estudios no abordan la cuestión del mercado del arte moderno y contemporáneo de América Latina, sino más bien la de los objetos coloniales y prehispánicos. Lo mismo puede decirse, por ejemplo, del libro de Léa Saint-Raymond<sup>18</sup>, que analiza la evolución del mercado del arte parisino entre 1830 y 1939, y cuyas secciones finales abordan

15 María Isabel Baldasarre, Viviana Usubiaga, «El mercado del arte en América Latina; Valorización, circulación y consumo de obras durante los siglos XX y XXI», *H-ART. Revista De Historia, teoría Y crítica De Arte*, 1(4), pp. 65-77 (<https://doi.org/10.25025/harto4.2019.04>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

16 Martin Berger (dir.), *Collecting Latin America, Journal for art market studies*, vol. 7, n.º 1. 2023 (<https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/issue/archive>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

17 Pilar Díez del Corral, *The global art market under the Spanish Empire 1500-1800*, vol. 3, n.º 2, 2019 (<https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/issue/archive>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

18 Léa Saint-Raymond, *À la conquête du marché de l'art. Le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, Classiques Garnier, París, 2021

la transnacionalización del comercio y la primera aparición de un mercado de arte globalizado. Sin embargo, los únicos países de América Latina que se mencionan, en el capítulo final de la última parte, son México y Perú, porque son los lugares de procedencia de los objetos precolombinos que se ponen tan moda con la corriente etnográfica del periodo de entreguerras.

Es cierto que el arte moderno y contemporáneo de América Latina está cada vez más presente en los trabajos que pretenden proponer historias del arte globales y conectadas desde Europa o Estados Unidos. En Francia, la historia transnacional propuesta por Béatrice Joyeux-Prunel<sup>19</sup>, amplía el canon de la historia del arte mundial incorporando el modernismo brasileño, el indigenismo peruano y el muralismo como un momento importante en la interacción de centros y periferias de los años veinte. El grupo Modernidades/Descentralizadas dirigido por Paula Barreiro López también contribuye a la conexión con las geografías latinoamericanas de las historias del arte escritas desde Europa. Sin embargo, las redes consustanciales al arte moderno y contemporáneo en América Latina son tratadas en la mayoría de sus trabajos como un fenómeno que se vincula con el contexto de la Guerra Fría y las nuevas alianzas entre países No Alineados, dejando de lado las cuestiones del mercado de arte en general, y particularmente a nivel nacional y regional en América Latina.

Por supuesto, esto no significa que el campo esté inexplorado. Sólo que a veces es necesario buscar información fuera del ámbito académico europeo o norteamericano. Por ejemplo, Marcelo Aravena Peralta publica, en colaboración con Celestes Vilche y Manuel Vergel, una muy buena introducción al auge de los precios del arte en la región, detallando, país por país, las principales colecciones, galerías, museos y artistas<sup>20</sup>. Cabe mencionar también el artículo «100 activos coleccionistas de arte latinoamericano» publicado por Arteinformado en 2017, que presenta las trayectorias y enfoques de un centenar de coleccionistas de arte latinoamericano, la mayoría residentes en América Latina<sup>21</sup>. Claudio Golenbek, economista, galerista y coleccionista argentino, ha publicado dos obras de divulgación sobre el mercado del arte argentino y latinoamericano,

19 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918 (t.1) y 1918-1945 (t.2)*, Gallimard, París, 2015 y 2017.

20 Marcelo Aravena Peralta, «País por país. Precios y valores del arte latinoamericano contemporáneo», publicado en Diciembre del 2022 en El mostrador.cl disponible en <https://media.elmostrador.cl/2022/12/Pais-por-pais-precios-y-valores-del-arte-Latinoamericano.pdf>, consultado el 8 de Septiembre de 2024.

21 Disponible en [https://www.arteinformato.com/documentos/100\\_activos\\_coleccionistas\\_arte\\_latinoamericano.pdf](https://www.arteinformato.com/documentos/100_activos_coleccionistas_arte_latinoamericano.pdf), consultado el 8 de Septiembre de 2024.

que resumen una gran cantidad de conocimientos sobre el tema<sup>22</sup>. Para ser totalmente exactos, hay que reconocer que la cuestión de la formación de los precios y la estructura del mercado secundario en la región sí ha despertado interés en Estados Unidos. En 2004, Sebastian Edwards, economista y profesor de la escuela de negocios de la UCLA, publicó el primer artículo sobre los resultados del arte latinoamericano como valor de inversión basándose en los métodos de las ventas repetidas y los índices de precios hedónicos<sup>23</sup>. En 2008, Nauro F. Campos y Renata Leite Barbosa, del Departamento de Economía y Finanzas de la Universidad de Brunel, publicaron un estudio similar, pero utilizando una base de datos más amplia sobre precios de subastas, en concreto los registros de Sotheby's de 1995 a 2002, lo que da más peso a sus análisis de ventas repetidas<sup>24</sup>. En la actualidad, es principalmente Urbi Garay quien lidera y dirige estos estudios econométricos del mercado del arte latinoamericano, en su conjunto<sup>25</sup> o por países<sup>26</sup>. También son interesantes los trabajos de Edgar Ortiz Arellano que se centran en los resultados de las casas de subastas que operan en la región a partir de metodologías propias a las ciencias económicas y de gestión. Señala que aunque Sotheby's tiene oficinas en Buenos Aires, Caracas, Río de Janeiro, Monterrey y Ciudad de México, en realidad son solo las marcas locales como Morton Subastas en México, Roldán en Buenos Aires y Spiti Auction en Sao Paulo las que organizan las pocas ventas de arte moderno y contemporáneo que suceden en la región<sup>27</sup>.

22 Claudio Golenbek, *Guía para invertir en el mercado de arte contemporáneo argentino*, ed. Patricia Rizzo, Buenos Aires, 2001.

23 Sebastian Edwards, «The Economics of Latin American Art : Creativity Patterns and Rates of Return», NBER Working Paper series, n. 10302, 2004 ([https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=502888](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=502888), consultado el 8 de Septiembre de 2024).

24 Nauro F. Campos, Renata Leite Barbosa, «Paintings and numbers: an econometric investigation of sales rates, prices and returns in Latin American art auctions», *Oxford Economic papers*, n.º 61 (2009), pp. 28-51, 2008 (<https://academic.oup.com/oep/article-abstract/61/1/28/2362074>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

25 Urbi Garay, «El mercado de arte latinoamericano... », art. cit.

26 Urbi Garay, Gwendoline Vielma, Edward Villalobos, «El arte como alternativa de inversión : el caso de Argentina», *Academia Revista Latinoamericana de Administración*, vol. 30, n.º 3, 2017, pp. 362-382 ([https://www.researchgate.net/publication/318222180\\_El\\_arte\\_como\\_alternativa\\_de\\_inversion\\_El\\_caso\\_de\\_Argentina](https://www.researchgate.net/publication/318222180_El_arte_como_alternativa_de_inversion_El_caso_de_Argentina), consultado el 8 de Septiembre de 2024).

27 Edgar Ortiz Arellano, «Geografía del mercado internacional de obras de arte: las casas de subastas como empresas globales», en Actas 25 congreso internacional de ciencias administrativas, 2021 (<https://investigacion.fca.unam.mx/docs/memorias/2021/14.01.pdf>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

Pero más allá de la evolución de las cotizaciones de los artistas y de sus rendimiento; más allá de las geograffias del arte basadas en el mercado secundario, los estudios de historia, de historia del arte y de sociología recuerdan la importancia del papel que desempeñan, como en cualquier mercado de arte, las galerías, las colecciones públicas y privadas y las políticas institucionales en los países de América Latina. De hecho, podríamos remontarnos hasta los primeros manuales de historia del arte latinoamericano para tratar de encontrar análisis sobre los actores del mercado de arte en la región. Es el caso de la obra en tres volúmenes de Juan Acha, que abarca toda la historia del arte de América Latina desde la colonia<sup>28</sup>, o de las historias del arte por países, como la de Mirko Lauer sobre la pintura en Perú<sup>29</sup>, o la de Loló de la Torriente sobre Cuba<sup>30</sup>. Siendo la mayoría de estxs autorxs sensibles a los temas y metodologías marxistas, sus análisis sobre el lugar del arte en la sociedad nunca se alejan de consideraciones económicas sobre el modo en que se producen, poseen e intercambian los bienes artísticos. Pero no ha sido hasta la última década cuando han surgido estudios dedicados exclusivamente a estas cuestiones. Sin duda, los enfoques más utilizados son los que rastrean la aparición o el desarrollo de los mercados del arte a escala local y nacional a lo largo de un periodo determinado. En México, Jade Alejandra Calderón Briceño ya analizó los vínculos entre el mercado privado de arte y las colecciones públicas, utilizando como caso de estudio la relación entre las galerías y el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México entre 1955 y 1970<sup>31</sup>. En su tesis doctoral, Sofía Vindas Solano hizo lo mismo para Guatemala y Costa Rica en la segunda mitad del siglo xx<sup>32</sup>.

28 Juan Acha, *Arte y sociedad latinoamericana, sistema de producción*, ed. Fondo de Cultura México, 1979.

29 Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo xx*, éd. Mosca Azul, Lima, 1976.

30 Loló de la Torriente, *Estudio de las artes plásticas en Cuba*, La Habana, 1954.

31 Jade Alejandra Calderon Briceño, *La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte : las galerías y el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México (1955-1970)*, tesis de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2014 (<https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TESo1000710011/3/0710011.pdf>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

32 Vindas Solano, Sofía, *Hacer exportable a Centroamérica: Activación de circuitos artísticos internacionales y su impacto en la consolidación de los Museos de Arte Moderno y sus colecciones en Guatemala y Costa Rica, 1950-1996*, tesis de doctorado de la Universidad de Costa Rica, 2021 (<https://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/83689>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

Alessandro Armato<sup>33</sup> y Santiago Rueda Fajardo<sup>34</sup> han explorado la génesis de los Museos Interamericanos de Arte Moderno de Colombia en la época de la Guerra Fría, situando sus estudios entre la geopolítica del arte y su mercado. En Brasil, el profesor José Carlos García Durand<sup>35</sup> estudia desde hace tiempo el consumo de arte de la élite brasileña, completando sus análisis sobre sus estrategias de distinción con un conocimiento profundo de los grandes centros de arte del país. Más recientemente, Daniela Stocco ha investigado sobre las ferias de arte contemporáneo de Río de Janeiro y Sao Paulo<sup>36</sup>. En Argentina, Juan Cruz Andrada ofrece una fina cartografía del mercado del arte argentino en los años sesenta<sup>37</sup> y Talía Bermejo repasa las estrategias artísticas y comerciales de varias galerías famosas, entre ellas Franz van Riel<sup>38</sup>. Daniel Schávelzon, por su parte, propuso en los noventa volver la mirada hacia los disfuncionamientos de los mercados de arte y los mercados negros, publicando en los años noventa sobre el expolio del patrimonio artístico argentino<sup>39</sup>, y luego sobre la cuestión de los falsificadores y el comercio de falsificaciones en América Latina<sup>40</sup>.

33 Alessandro Armato, «La “primera piedra”: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla», *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XII, n.º 24, enero-junio, 2012, pp. 381-404.

34 Santiago Rueda Fajardo, «Breve revisión de los contextos sociales y culturales, en la formación de los museos de arte moderno en Colombia», *Calle 14: El museo y lo museal*, vol. 2, n.º 2, 2008 (<https://doi.org/10.14483/21450706.1241>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

35 José Carlos García Durand, *Arte, priviégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*, éd. Perspectivas, Edsup, Sao Paulo, 1989.

36 Daniela Stocco, «Las ferias de arte en Río de Janeiro y São Paulo: democratización y acceso al arte como estrategia de marketing», *H-ART, Revista De Historia, teoría y crítica de Arte*, 1(4), 2019, pp. 183-208 (<https://doi.org/10.25025/harto4.2019.10>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

37 Juan Cruz Andrada, «Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60», en AAVV, *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes. VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVI, Jornadas CAIA*, Buenos Aires, 2015, pp. 239-250.

38 Talía Bermejo, «La Asociación amigos del Arte en Buenos Aires (1924-1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo», en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa, Córdoba/Buenos Aires), 2001, pp. 41-50.

39 Daniel Schávelzon, *El expolio del arte en la Argentina : robo y tráfico ilegal de obras de arte*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1993 (<https://www.danielschavelzon.com.ar/?p=7577>, consultado, el 8 de Septiembre de 2024).

40 Daniel Schávelzon, *Arte y falsificación en América Latina*, ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009 (<https://www.danielschavelzon.com.ar/?p=7572>, consultado el 8 de septiembre de 2024).

Más allá de las fronteras nacionales, es posible indagar sobre las conexiones de los distintos mercados de arte de América Latina entre sí y cómo se articulan con el mercado global del arte. En *Circuitos latinoamericanos: circuitos internacionales, roles y perspectivas*, publicado en 2015, Mari Carmen Ramírez, directora de una de las colecciones de arte latinoamericano más destacadas del mundo (la del Museum of Fine Arts Houston), aboga por este tipo de enfoque en las investigaciones sobre los mercados de arte. Michelle Greet, profesora de Historia del Arte Latinoamericano Moderno y Contemporáneo en la Universidad George Mason, indica en *Transatlantic Encounters*<sup>41</sup> que ya existía un mercado para el arte latinoamericano en el París de entreguerras, y para ello propone una cartografía de todas las exposiciones individuales y colectivas de artistas latinoamericanxs en las galerías de la capital francesa. Demuestra así la existencia de un mercado del arte latinoamericano que no estaba necesariamente vinculado a los mercados latinoamericanos de arte. Estos últimos no se dedican exclusivamente al arte nacional o regional, sino todo lo contrario. En su libro sobre el consumo cultural de las élites argentinas desde mediados del siglo XIX<sup>42</sup> María Isabel Baldasarre recuerda que fueron sobre todo los actores europeos –y en particular los franceses– los que crearon, para darle una salida económica a las obras europeas, estructuras comerciales como galerías, ferias y grandes exposiciones en vinculándola desde el principio a un mercado mundial del arte.

Pero el primer volumen que reúne diversos estudios sobre el funcionamiento de los mercados del arte en América Latina es, que yo sepa, la obra colectiva que María Isabel Baldasarre y Viviana Usubiaga editaron en 2019. *El mercado del arte en América Latina. Valorización, circulación y consumo de obras*<sup>43</sup> es también el primer libro que reconoce, en su excelente introducción, la necesaria conexión entre los estudios de mercados locales y nacionales a escala regional. Dicho volumen marcó mis propias investigaciones cuando preparaba la jornada de estudios internacional sobre los mercados de arte de América Latina que tuvo lugar en París el 8 de junio de 2023. Se podría incluso decir que dicho coloquio,

41 Michelle Greet, *Transatlantic encounters, Latin American Artists in Paris Between the Wars*, Yale University Press, New Haven, 2018.

42 María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte, Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, ed. Edhasa, Buenos Aires, 2011.

43 María Isabel Baldasarre, Viviana Usubiaga, «El mercado del arte en América Latina. Valorización, circulación y consumo de obras durante los siglos XX y XXI», *H-ART, Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 4, 2019 (<http://dx.doi.org/10.25025/harto4.2019.04>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

y por consiguiente estas actas de coloquio, solo son una continuación y ampliación de su primera propuesta.

## Hacia una historia de los mercados de arte moderno y contemporáneo en América Latina

Como hemos visto, la mayoría de las investigaciones cualitativas sobre los mercados del arte en este ámbito se centran en la escala local o nacional. Baldassarre y Usubiaga sugieren que es valiosa la lectura conjunta de trabajos que se centran en mercados de arte nacionales, como el mercado argentino y el mercado brasileño, ya que así se avanza en la comprensión de los fenómenos de producción, intercambio y consumo de obras de arte a nivel de América Latina. Esto no significa que estos mercados sean homogéneos, o que se pueda hablar de un único mercado de arte en la región. En cambio, esta apuesta metodológica sí permite conectar fenómenos que se creían aislados, detectar similitudes o sincronidades entre procesos geográficamente distantes, e identificar estructuras o actores que operan a nivel regional. El volumen que se presenta a continuación constituye un paso más en esta dirección, al ampliar el campo de estudio más allá de los dos gigantes sudamericanos, Argentina y Brasil, recurriendo a especialistas de Colombia, México y Cuba. El dilatado arco cronológico propuesto, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, muestra que las etapas del desarrollo de estos diferentes mercados de arte tienen a menudo características comunes, aunque se produzcan en momentos diferentes.

En cualquier caso, es evidente que en lo que se refiere al mercado del arte, entre mediados del siglo XIX y mediados del XX se produjeron en la mayoría de los países latinoamericanos dos fenómenos: el surgimiento de dicho mercado y la aparición de un segmento de éste dedicado al arte nacional. De hecho, en la mayoría de las capitales de los nuevos estados independientes de América Latina, fue en torno a las obras de arte europeo que se estructuraron las primeras exposiciones, ferias, colecciones y galerías. Fabriccio Miguel Novelli Duro<sup>44</sup> muestra, por ejemplo, en el artículo que abre esta publicación, que las tres principales colecciones de Brasil a mediados del siglo XIX –las de los comerciantes Le Gros y Steckel, y la del Emperador Pedro II– estaban dedicadas casi

44 Fabriccio Miguel Novelli Duro, «Selling artworks in the Academy's palace: general exhibitions and Rio de Janeiro's art market in the nineteenth century», en David Castañer (dir.), *Hacia una historia de los mercados de arte de América Latina*, Actas de la jornada de estudio de junio del 2023, éditions HiCSA, París, 2024.



exclusivamente a artistas europeos clásicos y modernos. Su investigación, basada en un análisis cualitativo y cuantitativo de los catálogos y documentos relativos a las Exposiciones Generales de Pintura de los Salones de la Academia Imperial de Bellas Artes de Brasil, ofrece una visión ininterrumpida de las instituciones y los actores que configuraron el primer mercado del arte en Brasil e instauraron el gusto por el arte europeo. Este gusto caracteriza la demanda en muchos otros mercados latinoamericanos, como Colombia. En el artículo que publica aquí, Julián Camilo Serna esboza una historia del mercado colombiano de arte muy similar a la de Brasil, ya que sus orígenes van vinculados al arte europeo y solo después pasa a incluir la obra de artistas del propio país: «De lo cosmopolita a lo nacional. El mercado de arte en Colombia durante el siglo XIX<sup>45</sup>» fija los límites cronológicos de este fenómeno, estableciendo el proceso de desamortización de propiedades de la Iglesia en la década de 1860 como el momento fundacional del comercio de arte en Colombia, que rápidamente se orientó hacia la importación de obras europeas. Aunque el Centro de Bellas Artes de Bogotá fue inaugurado en 1886, y en él se realizaban exposiciones de producción local con regularidad, no fue sino hasta 1948 cuando surgió un tímido mercado para el arte nacional<sup>46</sup>. Aunque las fechas no coinciden totalmente, Argentina también parece seguir este modelo. En los primeros capítulos de su libro *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*<sup>47</sup> María Isabel Baldasarre describe el surgimiento del mercado del arte en Argentina durante las últimas décadas del siglo XIX. Demuestra precisamente que la demanda de las élites políticas y económicas argentinas se orientaba hacia obras europeas clásicas y modernas, y que precisamente para satisfacerla apareció la primera red de marchantes y galerías en la Buenos Aires de la década de 1860. Sin embargo, el artículo que presenta aquí<sup>48</sup> se centra en un momento posterior, el de la formación, no ya

45 Julián Camilo Serna, «De lo cosmopolita a lo nacional. El mercado de arte en Colombia en el siglo XIX», en David Castañer (dir.), *Hacia una historia de los mercados de arte de América Latina*, Actas de la jornada de estudio de junio del 2023, éditions HiCSA, París, 2024.

46 Esta etapa fue objeto de otro artículo de Julián Camilo Serna. Julián Camilo Serna, «El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957)», en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., n.º 17, 2009, pp. 61-84 (<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/49994>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

47 María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, ed. Edhasa, Buenos Aires, 2006.

48 María Isabel Baldasarre, «Un mercado para el arte argentino. El Estado como agente dinamizador a comienzos del siglo XX», en David Castañer (dir.), *Hacia una historia de los mercados de arte de América Latina*, Actas de la jornada de estudio de junio del 2023, éditions HiCSA, París, 2024.

de un mercado argentino de arte, sino de un mercado del arte argentino, que sitúa durante la segunda década del siglo xx y que explica por el efecto combinado de una voluntad política por parte del Estado argentino y la aparición de artistas como Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós, muy apreciados precisamente por esas mismas élites que otrora solo adquirirían artistas europeos. Estos artículos, que resuenan con otras investigaciones, como la de María Lucía Bueno sobre Brasil<sup>49</sup>, son como piedras que se añaden al edificio de una historia de los mercados de arte en América Latina. Sin duda, uno de los retos de la investigación sobre estos tiempos originarios es comprender las razones de la preferencia por el arte europeo de esas primeras élites de las nuevas repúblicas latinoamericanas. ¿Fue una continuación, tras la independencia, de los patrones de consumo cultural establecidos durante la época colonial? ¿Existe una forma de colonialidad en el mercado del arte que se alimenta de las estrategias de distinción social de estas élites que, en determinados ámbitos, favorecen los vínculos con las antiguas –y nuevas– metrópolis coloniales? Sin embargo, estudiar la realidad del consumo de productos culturales únicamente en función del gusto y la demanda implica el riesgo de pasar por alto que también depende de la oferta disponible de estos productos. Si las obras de arte europeas inundan el mercado del arte latinoamericano, se debe también a que los centros artísticos, en particular España y Francia, organizaron muy pronto la comercialización de productos artísticos europeos en los países latinoamericanos, a través de ferias, exposiciones y redes comerciales. La evolución de estos contactos entre los mercados del arte de América Latina y los de Europa y Estados Unidos abarca todo el siglo xx y llega hasta nuestros días. Así lo ilustra, en parte, el artículo de Viviana Usubiaga, que ofrece una vista panorámica de los mercados del arte en Argentina durante los últimos veinte años<sup>50</sup>. Describe con detalle la construcción de espacios y modos alternativos de producción e intercambio de bienes artísticos en un país sumido en una crisis económica estructural. También analiza las trayectorias de artistas contemporáneos, galeristas y coleccionistas que se promocionan internacionalmente, alterando, en cierta medida, el sentido

49 María Lucía Bueno, «Une modernité brésilienne : art moderne et marché de l'art à São Paulo et Rio de Janeiro au milieu du xx<sup>e</sup> siècle», *Sociologie de l'Art*, 2014/1. OPuS 22, pp. 113-137 (<https://shs.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2014-1-page-113?lang=fr>, consultado el 8 de Septiembre de 2024).

50 Viviana Usubiaga, «Economías del arte argentino. Valor, trabajo y modelos de intercambio en el mercado contemporáneo», en David Castañer (dir.), *Hacia una historia de los mercados de arte de América Latina*, Actas de la jornada de estudio de junio del 2023, éditions HiCSA, París, 2024.

habitual con que se producen los intercambios comerciales entre este país y los centros económicos del arte moderno y contemporáneo.

La segunda gran diferencia entre este volumen y la obra colectiva editada por María Isabel Baldasarre y Viviana Usubiaga es la atención que se presta aquí a los vínculos entre los mercados nacionales de América Latina y el mercado mundial del arte. Resultaba evidente que algunas de las cuestiones que surgían del estudio de los mercados nacionales y regionales exigían considerar el lugar que ocupaba el arte moderno y contemporáneo de América Latina en un mercado mundial del arte cada vez más denso y conectado. En su artículo conjunto, Jean Minguet y Laura Arañó Arencibia<sup>51</sup> parten del lugar que ocupan los artistas de países latinoamericanos en el ranking mundial de obras vendidas en subasta. A partir de datos estadísticos de la plataforma Artprice, publican resultados inéditos que muestran la presencia real de estos artistas en las ventas mundiales en subasta, a pesar de que sólo los 25 nombres más importantes de la región representan el 61% de los ingresos mundiales por ventas, y de que es principalmente en Nueva York, y en menor medida en París y Londres, donde se adquieren obras de estxs artistas. Además, las cifras de ventas de este grupo de artistas siguen siendo muy bajas en comparación con los precios del arte moderno y contemporáneo de otras regiones, sobre todo Europa, Norteamérica y Asia. No obstante, concluyen el artículo señalando que, aparte del precio, existen otros indicadores del valor de una obra, en particular su trayectoria en las instituciones museísticas. Toman como ejemplo el caso de lxs artistas cubanxs y del Museo Nacional de Bellas Artes, que lleva varias décadas trabajando en la puesta en valor del patrimonio cubano, al tiempo que lleva a cabo una política de adquisiciones que, aunque audaz, no puede seguir el ritmo de los precios de ciertos artistas cubanos o de la diáspora ya consolidados en el mercado global. En cierto modo, María Lucía Bueno propone el enfoque inverso: para comprender el funcionamiento del mercado de arte latinoamericano a escala mundial, su punto de partida no son las estadísticas relativas a las obras vendidas, sino las estrategias aplicadas por quienes las compran. En su artículo sobre lxs coleccionistas de arte latinoamericano, ofrece una historia comparativa de la colección Patricia Phelps de Cisneros y la colección Diana Halle. Establecidas ambas en Estados Unidos, pero con diferentes vínculos con la geografía y la

51 Jean Minguet, Laura Arañó Arencibia «El valor del arte latinoamericano en las subastas y fuera de ellas», en David Castañer (dir.), *Hacia una historia de los mercados de arte de América Latina*, Actas de la jornada de estudio de junio del 2023, éditions HiCSA, París, 2024.

historia de América Latina, las trayectorias de estas dos coleccionistas permiten comprender los estrechos vínculos entre el mercado privado y el público, así como las numerosas conexiones entre las fundaciones de arte contemporáneo y los museos o universidades nacionales<sup>52</sup>. También demuestra que son en gran medida lxs coleccionistas quienes determinan y reelaboran constantemente el canon del arte latinoamericano, haciendo real y operativa en el mercado una categoría cuya definición constituye un problema para los historiadores del arte. Joaquín Barriendos, que se ha ocupado ampliamente de la invención de la idea de arte latinoamericano y de la utilización de esta categoría por parte de críticxs e investigadorxs, así como por marchantes y casas de subastas a escala mundial, ha decidido abordar la cuestión desde el punto de vista del destino comercial de los archivos de artistas, cada vez más cotizados en el mercado mundial. Muestra no sólo cómo los archivos de artistas latinoamericanxs se han convertido en una mercancía que obedece a una lógica común al mercado mundial del arte, sino también lo que esto significa para la narrativa de la historia del arte en la región<sup>53</sup>.

*Hacia una historia de los mercados de arte de América Latina* es una propuesta que subraya deliberadamente la dimensión prospectiva de la investigación en este campo. El conjunto de artículos de este volumen no es exhaustivo ni sistemático. Es fragmentario geográfica y cronológicamente, y heterogéneo en cuanto a métodos –un híbrido entre historia del arte moderno y contemporáneo y entre enfoques cualitativos y cuantitativos. No obstante, nos parece que los resultados indican, hasta cierto punto, las direcciones que podría tomar la investigación futura sobre estas cuestiones, como la puesta en común de historiografías sobre los mercados del arte de los diferentes países de la región, el estudio de las colecciones latinoamericanas tanto dentro como fuera de la región, la toma en consideración de los vínculos que estos mercados mantienen con el mercado mundial desde hace varias décadas... Este trabajo requerirá, sin duda, una estrecha colaboración entre investigadorxs de diferentes países. Por eso hemos decidido publicar los artículos en su lengua original y también traducidos al francés. Esta tarea, facilitada por la versión profesional de deepL, consistió

52 María Lucia Bueno, «Collectionneurs d'art latino-américain : la fabrique de la mémoire et de la valeur symbolique. Le cas de l'art brésilien dans les collections aux États-Unis au XXI<sup>e</sup> siècle», en David Castañer (dir.), *Hacia una historia de los mercados de arte de América Latina*, Actas de la jornada de estudio de junio del 2023, éditions HiCSA, París, 2024.

53 Joaquín Barriendos, «Bien d'archive, Los archivos del arte latinoamericano en el mercado global», en David Castañer (dir.), *Hacia una historia de los mercados de arte de América Latina*, Actas de la jornada de estudio de junio del 2023, éditions HiCSA, París, 2024.

en releer, corregir y mejorar el primer borrador propuesto por la herramienta digital. Uno de los principales objetivos era permitir que los conocimientos desarrollados por lxs investigadorxs de América Latina puedan ser conocidos y movilizados por todxs aquellxs que trabajan sobre el mercado de arte en el mundo francófono. Así contribuiremos también a una verdadera historia global del arte y de sus mercados.

# SELLING ARTWORKS IN THE ACADEMY'S PALACE: GENERAL EXHIBITIONS AND RIO DE JANEIRO'S ART MARKET IN THE NINETEENTH CENTURY

FABRICCIO MIGUEL NOVELLI DURO

Phd candidate in Art History at Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Visiting researcher at Institut national d'histoire de l'art (INHA).

**Abstract** During the nineteenth century, the Brazilian Imperial Academy of Fine Arts organized a series of art exhibitions in its palace, known as “general exhibitions” (*exposições gerais*). Held between 1840 and 1884, these artistic exhibitions—the “Brazilian salons”—showcased to the local public the artworks available in Rio de Janeiro, whether they were submitted to the exhibition by the artists themselves or their owners. Through the analysis of exhibition catalogs, institutional documentation, and published newspapers, this text seeks to discuss the existence of art collectors in Rio de Janeiro, as well as to analyze the relationships established by the Academy with owners and dealers of artworks through the exhibitions held on its premises. It is concluded that the Academy, besides being the official art teaching institution, contributes to the operation of an art market in Rio de Janeiro, and even acts as a buyer of artworks from a secondary market.

**Keywords** Art Academies; Exhibition Studies; Art Collecting; Art in Brazil; Imperial Academy of Fine Arts; General Exhibitions.

## Putting up an exhibition: the creation of the “Brazilian salon”

The history of the Brazilian art academy, known during most of its time in the 19th century as the “Imperial Academy of Fine Arts” (*Academia Imperial de Belas Artes*), begins with the arrival of a group of French artists in Rio de Janeiro in 1816. The group is consecrated in the historiography of art in Brazil as the “French artistic mission” (*Missão artística francesa*).

Félix-Émile Taunay, one of the most prolific directors of the institution, was son and one of the descendants of Nicolas-Antoine Taunay, the landscape painter that arrived with the group. Félix-Émile Taunay became the director of the Academy in 1834 and started a very ambitious project in the heart of the Brazilian Court. Initially, the institution's artistic exhibitions were restricted

to students and professors of the Academy. However, through Félix-Émile Taunay's initiative, the exhibitions became open to other artists, allowing those not enrolled in the institution to display their productions to the public in the Academy's palace. Following the model of the Paris Salon, the "general exhibitions" (*exposições gerais*) were established in 1840.<sup>1</sup>

As the dynamics of the event changed, it became necessary to create a document, such as a catalog, dedicated to registering the artworks temporarily exhibited at the Academy during the general exhibitions. In the newspapers, one critic declared:

We hope that in the next year the publication of the artworks will be gathered in numerical order in a supplement to the explicative booklet of the Academy's collection. It has been said that this year, the delay in sending the works for the exhibition prevented them from being organized in such a way [...].<sup>2</sup>

The request reveals the existence of a publication devoted to the Academy's collection, named *Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes*. First published in 1837,<sup>3</sup> the catalog of the Academy's collection was re-issued three years later.<sup>4</sup> From 1841 onwards, the works temporarily displayed in general exhibitions were included in the *Notícia do Palacio*<sup>5</sup> and its subsequent editions. Year after year, works from temporary exhibitions began to occupy a larger space, not only in the rooms of the exhibition but also in the pages of the catalog, until it became an independent publication dedicated solely to ephemeral exhibitions. The *Notícia do Palacio* became the *Catálogo Explicativo*<sup>6</sup> in 1864, a

1 Elaine Dias, *Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, Campinas, Editora da Unicamp, 2009.

2 "Esperamos que no anno proximo futuro sejam as noticias dos trabalhos reunidas por ordem numerica em um supplemento ao folheto explicativo do estabelecimento. Diz-se que neste anno a demora que houve na remessa dos quadros obstou a que assim se classificassem. [...]". "Academia das Bellas Artes. Exposição Geral de 1840", *Jornal do Commercio*, 16 December 1840, p. 1-2.

3 *Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., 1837.

4 *Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1840.

5 *Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1841.

6 *Exposição Geral das Bellas Artes de 1864. Catálogo Explicativo*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1864.

catalog dedicated only to the general exhibition of that year and published for the following editions.

The catalogs have been essential for the development of my research and for the hypotheses discussed in this paper. Based on the catalogs of the exhibitions, we have created a database to register and systematize the artists' participation and the artworks displayed in the general exhibitions.<sup>7</sup> The database is the result of catalog analysis and interpretation, which attempted to differentiate the objects that belonged to the Academy and were kept in the permanent exhibition in the palace from those exhibited temporarily in the ephemeral exhibitions.<sup>8</sup>

The information presented in the catalogs was transcribed into a table with columns displaying the artists' names, addresses, genders, institutional affiliations, artwork titles, and more. The database serves two functions: firstly, the transcription of the catalog's data, and secondly, its systematization, which allows us to conduct our analyses, resulting in the current registration of over 3,400 works of art. We argue that the database dedicated to the general exhibitions from 1840 to 1884 contributes to both a focused and individual approach to artistic objects or artists, as well as to the understanding of the exhibitions from a distant perspective, encompassing groups and flows, where the artistic events work as a "stage". As a research tool, the database operates on different scales, depending on the researcher's question.

It is important to point out that the artworks displayed in the exhibitions were not only produced by Brazilian artists but were also created by foreign artists living or passing by the country, as well as some submissions from abroad.<sup>9</sup> As Elaine Dias has presented in her recent survey about the French artists in the general exhibitions from 1840 to 1884, there was a substantial number of artists from other nationalities who settled in Brazil and produced their works in the

7 The use of a database for the project was largely motivated by the initiative of the Artl@s database project (<https://artlas.huma-num.fr/fr/bases-en-acces-libre/>), coordinated by Béatrice Joyeux-Prunel. However, unlike their initiative, we did not include all the items listed in the publications. As mentioned before, in the first years of the publication, a substantial part was occupied by the collection of the Imperial Academy kept on display in the palace of the institution.

8 Therefore, the numbers are presented as approximate values, not yet definitive.

9 On the German artists in the exhibition, see Fabriccio Miguel Novelli Duro, "Emil Bauch, Ferdinand Keller, Friedrich Steckel, Georg Grimm: quatro artistas alemães, quatro papéis artísticos à mostra nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes", in Mauricio V. Ferreira Junior, Rafael Cardoso (dir.), *O olhar germânico na gênese do Brasil: coleção Geyer – Museu Imperial*, Petrópolis, Museu Imperial, 2022, p. 77–96.



country.<sup>10</sup> To understand the catalogs entries, it is necessary to understand how the objects could be submitted to the Academy and, consequently, how they could appear in the publication.

## Showing off at the Imperial Academy of Fine Arts

The submission of artistic objects to general exhibitions could happen in two different ways: by the submission of the artist themselves, the creator of the work, or by a collector, its owner. When submitted by the artists, the authors would compete for prizes at the end of the event, after having their productions evaluated by the Academy professors' jury. On the other hand, the registration by owners raises questions, as we have yet to find institutional documents that provide a detailed account of this procedure. However, some evidence from the catalogs enables a better understanding of this practice. In one of the catalogs, we find a warning to the public: "The descriptions of the paintings and the designation of their authors and schools were provided by their owners and were stated in the catalog without alteration [...]".<sup>11</sup>

We can observe in the pages of the catalog two modalities of participation: the exhibition by production, and the exhibition by possession. In some editions of the catalog, works submitted by collectors were grouped under their names, similar to how works by individual artists would be listed. When reflecting upon the collectors involved in these events, Leticia Squeff noted that the "collectors used the general exhibitions for trading: to exhibit and, maybe, sell, exchange, or purchase artworks from other collectors."<sup>12</sup> In this regard, as Squeff states, although the Brazilian art exhibitions drew inspiration from the Paris Salon, they distanced themselves from the French experience as evolved into a space of "business" for collectors, negotiating "old" and "modern" artworks.

10 Elaine Dias, *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliográficas e visuais*, Guarulhos, EFLCH/UNIFESP, 2020.

11 "As descrições dos quadros e a designação de seus autores e escolas fôrão ministradas pelos seus possuidores, e exaradas no catálogo sem alteração [...]". *Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1859*, Rio de Janeiro, Typ. Imparcial J. M. N. Garcia, 1859, p. 82.

12 "Os colecionadores utilizavam as exposições gerais para fazer negócio: expor e, quem sabe, vender, trocar, ou comprar obras de outros colecionadores". Leticia Squeff, *Uma Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2012, p. 98.

We can imply that this transformation is one of the consequences of the changes introduced by Félix-Émile Taunay in the French model when implementing it in Rio de Janeiro, imparting “local colors” to the general exhibitions. As Elaine Dias pointed out, the director believed that by showcasing a great number of artworks, the public’s taste for the arts would develop. Consequently, they would be guided by art criticism and encouraged to acquire artworks following the example set by collectors—whether by the emperor or other private individuals. As a result, the population would begin to purchase works produced by artists trained at the Academy.<sup>13</sup> Taunay’s intentions can be observed in the announcement of the implementation of the general exhibitions, where his plans for the public to start buying artworks become evident:

The public will then become the patron of the arts; it is primarily the responsibility of the public to support the arts by granting daily favors, as the public has the power to anticipate, discover, and sustain the students. The most significant contribution that enlightened rulers can provide is to instill the same liberal disposition in the people, as the habits of the population are easily influenced by the habits of princes [...].<sup>14</sup>

As Dias has argued, through the public exhibitions the director sought to create a market for artistic objects to encourage collecting and the establishment of a place for artists in the Brazilian society.<sup>15</sup> With the support of our database, it is worth questioning to which extent his efforts have succeeded.

To do so, we conducted a survey to identify the presence of collectors in the exhibition series. We identified 458 artworks with named ownership, within the total number of exhibited artworks from 1840 to 1884. These objects belonged to 112 owners, mostly “private”, even though there were members of the imperial family, such as Pedro II himself, institutions of the Empire, such as the Navy Ministry, as well as civil societies, brotherhoods, and religious orders.

<sup>13</sup> Dias, *Paisagem e Academia...*, op. cit.

<sup>14</sup> “O publico então já será o patrono das artes; a elle principalmente cumpre anima-las por favores diários, porque em toda a parte, está elle ao alcance para adivinhar-lhes, descobrir-lhes e sustentar-lhes os alumnos. O maior beneficio que podem prestar os soberanos esclarecidos he infundir para sempre a mesma disposição liberal nos povos, pois que os costumes públicos facilmente se moldão sobre os hábitos dos príncipes [...]”. 20 March 1840, *Atas Reforma dos Estatutos da Academia Presidência do Diretor 1831/1841*, n. 6150, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

<sup>15</sup> Dias, *Paisagem e Academia...*, op. cit.

Most of the owners were associated with only one work, precisely 72 owners as we can see in the graph (fig. 1). The collectors with a larger number of works are on the opposite side and there are only three of them exhibiting over 40 objects: the German dealer Frederico Antonio Steckel with 73 works, the French dealer João Guilherme Le Gros with 49 works, and the Brazilian Emperor Dom Pedro II with 48 works.<sup>16</sup>

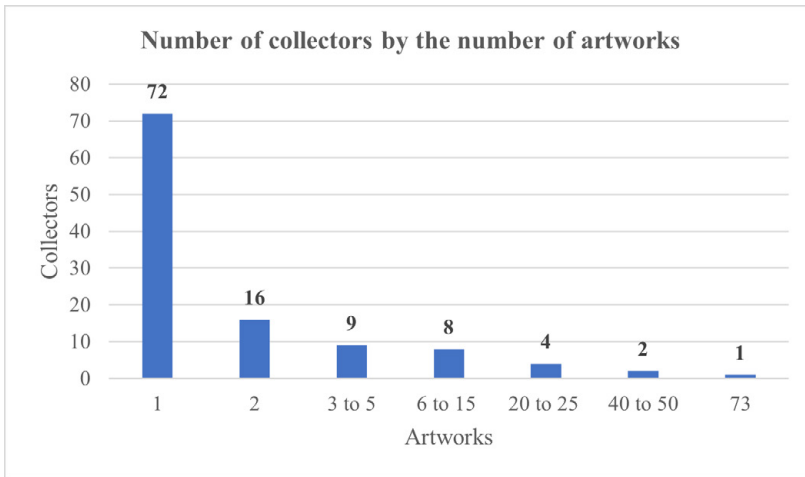


Fig. 1. Graph with the numbers of collectors by the number of artworks exhibited with named ownership in general exhibitions between 1840 and 1884. Source: Novelli Duro, 2022.<sup>17</sup>

Although the emperor has the smallest number of works among them, he is the one who lent his possessions more frequently for the exhibitions, what indicates his continuous presence as a collector in the events—even if half of them were exhibited at once in the exhibition of 1859. Le Gros also stands out in the same edition, although he also lent his works in the events of 1860 and 1866. Steckel, on the other hand, only appears in the edition of 1879.<sup>18</sup> Besides the

<sup>16</sup> In another text we affirmed that Pedro II had exhibited 42 works of his collection in the exhibitions. Later, we verified that there were 48 works. I would like to remark that these are partial analyses of an ongoing PhD research, and the number could slightly change. See F. M. Novelli Duro, “Colecionadores em exibição: a presença de proprietários de obras de arte nas Exposições Gerais de Belas Artes”, in Gabriel Ferreira Zacarias et al. (dir.), *Histórias da Arte em construção*, Campinas, Unicamp/IFCH, 2022, p. 220–233.

<sup>17</sup> Fabriccio Miguel Novelli Duro, “Colecionadores em exibição...”, art. cit.

<sup>18</sup> Despite being the only one with a single participation in the exhibitions in this comparison, we observed that it was more common for the collectors to exhibit their collections in a single edition, as we showed in another paper. See F. M. Novelli Duro, “Colecionadores em exibição...”, art. cit.

number of exhibitions where they lent their pieces, their nationality and social occupation, it was possible for us to speculate and compare their collecting habits based on the objects they displayed to the public at the Imperial Academy.

Le Gros was involved in the business of importing and trading various items, such as wines, furniture, and possibly paintings.<sup>19</sup> As Thamis Caria states, after displaying his collection at the general exhibition, he held “an important auction [...]. The paintings belong to Mr. Le Gros. There are paintings from all schools. They say they are excellent”.<sup>20</sup>

As a record of his collection, the entries of his artworks can be found in the catalogs for the general exhibitions of 1859, 1860, and 1866. Out of the 49 paintings, we can divide them into 14 without known authorship, 28 “old paintings” dating from the 16th to the 18th century, and seven “modern paintings” from artists who were active in the nineteenth century: four Henri-Nicolas Vinet, two Abraham Louis Buvelot and one François Gonaz. It is remarkable that among the artists from the 19th century, none of them was Brazilian or trained at the Brazilian local Academy, even though they were active in Rio de Janeiro. Their nationality is, respectively, French,<sup>21</sup> Vinet and Gonaz, and Swiss, Buvelot.

Although the distinction between “old” and “modern” works is not typically made in Brazilian art historiography, it is important to redefine its use and meaning to the period addressed here. The expression “modern painting” was employed as a chronological criterion, referring to paintings from the 19th century. Works that were not classified as “old” would be considered contemporary—and therefore “modern”.

Several sources explain the meaning of the terms, both in announcements of auctions' sales,<sup>22</sup> and in catalogs published by the Academy. Just as these categories were employed throughout the century to classify some private collections displayed in general exhibitions, publications that presented the

19 Thamis M. M. Caria, *Cleópatra do Museu D. João VI: a trajetória de uma obra*, Master thesis directed by Patricia Meneses, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

20 “[...] importante leilão [...]”. Os quadros pertencem ao Sr. Le Gros. Há-os de todas as escolas. Dizem ser excelentes [...]”, *Diário do Rio de Janeiro*, 8 April 1863 *apud* Caria, *Cleópatra do Museu...*, op. cit., p. 94.

21 On the French artists in the general exhibitions, see E. Dias, *Artistas franceses...*, op. cit.

22 “[...] Entre os painéis antigos distinguem-se principalmente os dos pintores Poussin, Van Craesbeck, Andrianssens, Zucarelli, de Heem, etc.; entre os modernos, Biard, Léon Moreaux (de Paris), Krumholtz, Hildebrand, de Braeskelaer, Malenson, etc., etc. [...]”. *Jornal do Comércio*, 28 August 1860, p. 2.

Academy's collection also classified the works into "old paintings" and "modern paintings".<sup>23</sup>

The other collector, Frederico Antonio Steckel—or Friedrich Steckel—was a German artist who moved to Rio de Janeiro, and worked with decorative art, trading artistic materials and paintings. Based on the information found by Fernanda Pitta and Ricardo Giannetti, it is known that his store also served, at least temporarily, as an exhibition space, where he presented to the public "his gallery of oil paintings [...] executed by the best European painters".<sup>24</sup> According to Giannetti, a few months after the exhibition, "Steckel organized and carried out a sequence of auctions".<sup>25</sup> Subsequently, he presented his "Collection of Modern Paintings," with 73 works, at the 1879's General Exhibition.

Most of his paintings were from artistic genres associated with private taste, such as genre paintings, landscapes, paintings of flowers and animals. We can also observe paintings with religious themes and a devotional appeal, such as Jesus Christ, and two copies: Leonardo da Vinci's *Last Supper* and Murillo's *Immaculate Conception*.<sup>26</sup> Although these were copies based on "old" works, they can fit into the "modern" category as they were copies produced in the 19th century. Besides one painting of unknown authorship, among the group of 29 artists, none of them appears to have been trained at the Imperial Academy, and apparently only one of them was active in Rio de Janeiro, the already mentioned Henri-Nicolas Vinet, from whom he had two artworks.

When comparing the two foreign dealers established in Brazil, we notice distinct collecting profiles: one focused on acquiring "old paintings", and the other "modern paintings". However, a common characteristic shared by both collectors, Le Gros and Steckel, does not concern the period of the works they owned, but their authorship—all the paintings were produced by foreign artists. This led us to question to what extent this pattern would be repeated when

23 See *Indicação dos quadros que se achão expostos ao publico na Academia Imperial das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typ. a vap. de Pereira Braga & C., 1889.

24 "[...] a sua galeria de quadros a óleo [...] executados pelos melhores pintores europeus". "Galeria Steckel", *Gazeta de Notícias*, 19 January 1878, p. 4 *apud* Fernanda Mendonça Pitta, *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*, PhD Dissertation directed by Tadeu Chiarelli, Universidade de São Paulo, 2013, p. 126.

25 "Steckel organizou e levou a efeito uma sequência de leilões". Ricardo Giannetti, "Frederico Steckel: Pintor-Decorador do Império e da República", *Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*, Pelotas, CLAEC, 2017, p. 159.

26 "206. A Cêa; copia mediata de Leonardo da Vinci, por Venoni"; "207. A immaculada Conceição; copia mediata de Murillo, por Venoni". *Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879*, Rio de Janeiro, Typ. de Pereira Braga & C., 1879, p. 26.

analyzing the third largest collector in the exhibitions, the Brazilian Emperor Pedro II.

The emperor holds a significant role in the development of Brazilian art during the Empire, spanning from 1840 until the establishment of the Republic in 1889. He is credited to have been the main patron of art in Brazil during this period and is remembered for sponsoring the training of important Brazilian artists abroad—Pedro Américo de Figueiredo e Mello and José Ferraz de Almeida Junior were some of the beneficiaries of the “Imperial pocket” (“*Imperial bolsinho*”).

His involvement with the general exhibitions must be highlighted, given his presence at the exhibitions’ opening ceremony, his visits to the exhibitions, which were constantly reported in the newspapers during the events,<sup>27</sup> and his participation in the awarding ceremony since the 1859’s exhibition.<sup>28</sup> The emperor’s attendance at the exhibitions demonstrated his support for the arts, the artists, and the Academy, as Taunay envisioned years before. At the same time, it contributed to the realization of the “court theater” within the Academy’s palace, as Leticia Squeff pointed out.<sup>29</sup>

During his government, several works from his private collection were lent to the exhibitions. We can classify his artworks into two groups: one formed by “modern” works, with 25 objects; the other by “old” works, with 23 artworks, 20 of them being from anonymous authors. If the chronological division is relatively balanced, the nationality of the artists is the data that strikes us: of the 25 modern works, only four were made by Brazilians—two by his own daughter, Princess Isabel, one by Francisco Viriato de Freitas, and the other by Arsenio da Silva.

When we analyze the collecting profile of Pedro II according to this group of works presented in the exhibitions, we cannot endorse his activity as a patron of Brazilian artists or artists trained in the Brazilian Academy. We arrived at the same conclusion when we analyzed the collections of the French Le Gros and the German Steckel. On the other hand, if the two merchants acquired relatively few works from foreign artists settled in Brazil, most of the emperor’s collection of modern works was made by foreign artists established in the country. Even though it is not possible to define a typical profile of a collector from the analyzed sample, we can spot a surprising characteristic: the lack of

27 Donato Mello Júnior, “As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística)*, vol. 1, Rio de Janeiro, IHGB, 1984, p. 203–352.

28 See Novelli Duro, *Emil Bauch, Ferdinand Keller...*, op. cit.

29 Squeff, *Uma coleção para o Império...*, op. cit., p. 89.

a substantial number of Brazilian or locally trained artists in the collections of Pedro II, Le Gros, and Steckel.

Another point that links the collections appears to reveal what seemed to be a common practice in the Brazilian context: the fact that the collections were dispersed through auctions, whether by the arrangement made by the owners, as done by Le Gros and Steckel, or even by the changing of political regimen in the country, as the case of Pedro II's exile.<sup>30</sup> A brief survey of 19th-century newspapers revealed a considerable number of auctions held in Rio de Janeiro. Although these auctions were not specialized in the arts, it was not uncommon to find advertisements of art objects among announced lots as shown by Squeff.<sup>31</sup>

Some examples can help us understand the role of auctions in this system. The auctioneer Carlos Tanière once announced a “[g]reat artistic auction of modern operas, novels, piano music, albums, books, engravings, paintings and more objects: everything for final liquidation, and to the highest bidder”.<sup>32</sup> In another auction, Secundino da Cunha

sell[s] an extensive collection of natural history objects, old and modern paintings [...] Namely, a large portrait of D. Pedro II; a D. Pedro I half-body portrait [...]; a portrait of the Emperor of Prussia, an exquisite work; old paintings with outstanding themes, a palace worthy large painting, of insects and butterflies with a *Fulgora laternaria* in the center, land and seashells, minerals, quadrupeds, 250 samples of wood and more curiosities [...].<sup>33</sup>

A study on the dynamics of auctions during the imperial period could certainly contribute to a better understanding of the art market in Rio de Janeiro. To do so, several approaches present themselves: from a focus on the way the

<sup>30</sup> Carlos Lima Junior is working on the Imperial family's exile and the dispersal of their collection, see Carlos Lima Junior, “Evocações do Império na morada do exílio: percalços de uma coleção brasileira no Castelo d’Eu”, *Anais do Museu Imperial: nova fase*, 3, 2023, p. 85–116.

<sup>31</sup> Squeff, *Uma coleção para o Império...*, op. cit., p. 95.

<sup>32</sup> “Grande leilão artístico de óperas modernas, romances, músicas para piano, albums, livros, gravuras, quadros e mais objectos: tudo para liquidação definitiva, e a quem mais der”, *Jornal do Commercio*, 25 November 1847, p. 3.

<sup>33</sup> “vende uma grande collecção de objectos de historia natural, quadros antigos e modernos [...] a saber: o retrato em ponto grande, ao natural, de D. Pedro II; o retrato a meio corpo de D. Pedro I, tirado em 1828 em S. Christovão; retrato do Imperador da Prussia, obra esquisita; pinturas antigas com assumptos notáveis, um grande quadro digno de um palácio, de borboletas com insectos, e a gitirana-boia no centro, conchas terrestres e marítimas, mineraes, quadrupedes, madeiras com 250 amostras diversas e mais curiosidades”, *Jornal do Commercio*, 19 April 1860, p. 2.

works were advertised, resulting in an inventory of artworks traded at auctions, to monographic studies about the activities of great auctioneers, such as the Frenchmen A. Lawrie, Prosper Philigret and Frederico Guilherme, revealing their activities and networks. The auctions seem to be the last instance to register many collections before their separation. Probably because of their predominantly private nature, the auctions remain an obscure business for those who research the nineteenth-century artistic production in Brazil.

## A place to display and a place for selling

The role of the Academy as a space for the temporary display of artworks was not restricted to general exhibitions. The art institution also served as a stage for the exhibition and commercialization of artworks. In the 1860s, for example, an English marine painter arrived in Rio de Janeiro with a “selected collection of paintings by contemporary artists”. As the newspapers reported, his exhibition was visited by the emperor, and the artworks were commented on:

Their imperial majesties deigned to visit yesterday in the art academy the selected collection of paintings by contemporary artists, which have just been imported from Europe by Mr. Jorge Harding, marine painter, and disciple of Winterhatter [sic]. This collection includes some precious paintings, and the names of Calame, Isabey, Stevens, Harding, Williams, Ziem, and others stand out, and it will be open to the public for eight days [...].<sup>34</sup>

We are convinced that Jorge Harding is in fact the artist James Duffield Harding (1798–1863). The most complete news on the episode is provided by the *Courrier du Brésil*, revealing the twofold purpose of Harding's visit. While the artist was acting as a *marchand* for the artists of the *Société des artistes européens*, he is supposed to have come to Brazil to portray the bay of Rio de Janeiro, a renowned landscape known across Europe. It would also be in the artist's intentions to promote exhibitions every two years, leading us to believe

34 “SS. MM. II. Dignarão-se visitar hontem na academia das Bellas-Artes a escolhida collecção de quadros de artistas contemporâneos, que acaba de importar da Europa o Sr. Jorge Harding, pintor de marinhas, discípulo de Winterhatter [sic]. Este collecção, em que se notão alguns quadros preciosos, e em que sobresaem os nomes de Calame, Isabey, Stevens, Harding, Williams, Ziem, etc., será franqueada ao público durante 8 dias, de quinta-feira em diante, das 9 horas da manhã às duas da tarde” [...]. “Gazetilha, Visita Imperial”, *Jornal do Commercio*, 17 September 1861, p. 2.



that Brazil could be a profitable market for the selling of modern artists' works. According to the article:

Mr. Harding's presence is, therefore, seen as a double fortunate occurrence for us: to introduce good paintings, so rare in Brazil, to stimulate a taste for the fine arts, and to pay tribute with his skillful brush to the splendid and luxuriant nature of Brazil.

[...] We cannot recommend too highly that enthusiasts of real paintings should visit Mr. Harding's collection [...].

The emperor D. Pedro II has chosen four paintings in this collection and we must say in praise of [your majesty] these four paintings are in our opinion the most beautiful in the collection. There is in this fortunate choice the magnificent painting by Mr. Harding, *Bord de la mer*. The other three are [Steven's] *Après le duel*, Verboeckhoven's *Animaux*, de Groux's *Colin-Mailard*.

The Academy was also jealous, acquiring the *Vue de Suisse* from the famous Calanne [Calame].

It is more than likely that Mr. Harding's entire collection will remain with us, as there is not a single painting in it without real merit.<sup>35</sup>

Despite the reports on the purchases made by the emperor and by the institution, some pieces of evidence question the success of Harding's initiative. Firstly, the absence of Alexandre Calame's work in the Academy's later inventories suggests that the institution did not acquire the piece. Secondly, the statement of Antonio Ferreira Jacobina, the Emperor's butler, claiming to have

35 "Par le dernier packet français est arrivé à Rio de Janeiro un peintre de marine d'une certaine célébrité, Mr. Harding, anglais d'origine, professant l'école française. [...] La présence de Mr. Harding est donc une double bonne fortune pour nous : introduire de bons tableaux, si rares au Brésil, pour animer le goût des beaux-arts, et rendre hommage par son habile pinceau à la splendide et luxuriante nature du Brésil. Mr. Le directeur de l'académie des Beaux-Arts a prouvé son zèle à étendre le domaine de la peinture en accueillant favorablement Mr. Harding et en lui offrant une salle de l'Académie pour y exposer ses charmants tableaux. La foule des amateurs n'a cessé de remplir cette salle durant les cinq jours qu'a duré l'exposition. [...] Nous ne saurions pas trop recommander aux amateurs de vrais tableaux d'aller examiner la collection de Mr. Harding. [...] L'empereur D. Pedro II a choisi dans cette collection quatre tableaux, et nous devons le dire à la louange de S. M. I., ces quatre tableaux sont à notre avis les plus beaux de la collection, Il y a dans ce choix heureux le magnifique tableau de Mr. Harding, *Bord de la mer*. Les trois autres sont : *Après le duel*, *Animaux* de Verboeckhoven, *Colin-Mailard*, de de Groux. L'Académie s'est montrée jalouse de son côté et a fait l'acquisition de la *Vue de Suisse* du célèbre Calanne. Il est plus que probable que toute la collection de M. Harding nous restera, car on n'y trouve pas un seul tableau sans mérite réel". "Chronique des beaux-arts", *Courrier du Brésil*, 22 September 1861, p. 3.

bought only two pieces for the Imperial family, Alfred Stevens' *Après le Duel* and Charles de Groux's *Colin-Mailard*, also contributes to that belief.<sup>36</sup> Charles de Groux's work<sup>37</sup> was indeed displayed in the following general exhibition as part of Pedro's II collection.

As we aimed to demonstrate, by focusing on the Academy as the organizer of the exhibitions, we can identify some of the collectors and, consequently, trace some of the flow of sales and purchases of artworks in nineteenth-century Rio de Janeiro. Another possible way to access the art market is revealed when dealing with the Academy as a “depository” of artworks. By focusing on this other aspect of its activities, we can uncover additional dynamics of an emergent art market, where the art training institution could also be seen as a “collector”, both by acquiring the pieces directly from artists, establishing a primary market, as well as from collectors and art dealers, becoming the destination of a secondary market. The acquisition of “old” works would naturally occur through the secondary market and, surprisingly, the purchase of contemporary works—so-called “modern” ones—could also happen in the same way.

We should highlight that those collectors played a crucial role in mediating which artworks would be exhibited, appreciated, acquired, or donated to the Imperial Academy. Besides well-known cases, such as Jean-Baptiste Debret's sketches, “valuable productions of the brush of the founder of our school of painting”,<sup>38</sup> brought back from Europe to the Academy in 1859 by José Ribeiro da Silva, other less known examples help us to outline the landscape of this field in Rio de Janeiro.

If we take the example of the previously mentioned Henri-Nicolas Vinet, in 1876, the year of his death, two of his paintings were enlisted in that year's exhibition catalogue: *Paisagem do Brasil*, described as the “last work of the artist surprised by death on the 14th of the current month of March”, and *A cascatinha da Tijuca*.<sup>39</sup> The Academy acquired two Vinet's paintings that year through Dr. Gustavo Lambert's intermediation<sup>40</sup> and those objects are maintained

36 See *A Actualidade: jornal da tarde*, 19 April 1863, p. 2.

37 The artwork has been described by one of the critics, see “Chronica das Bellas Artes. III”, *A Actualidade: jornal da tarde*, 19 March 1863, p. 2–3.

38 “valiosas produções do pincel do fundador da nossa escola de pintura”. “Por intermédio do Exmo Sr. Cons.o Paulo Barbosa...”, *Avulso 1285*, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

39 *Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 21 de março de 1876*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1876, p. 12.

40 “representando um a *Cascatinha da Tijuca* e outro *Um clarão de lua*”. “A Academia das Bellas Artes deve ao Dr. G. Lambert...”, *Avulso 1335*, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

nowadays in the *Museu Nacional de Belas Artes*. In the institutional paperwork where this purchase was documented, is presented information about another transaction, the purchase of 11 paintings sold by Joseph Gerard.<sup>41</sup> The set would have also been displayed at the 1876's exhibition,<sup>42</sup> although it was not mentioned in that year's catalog.

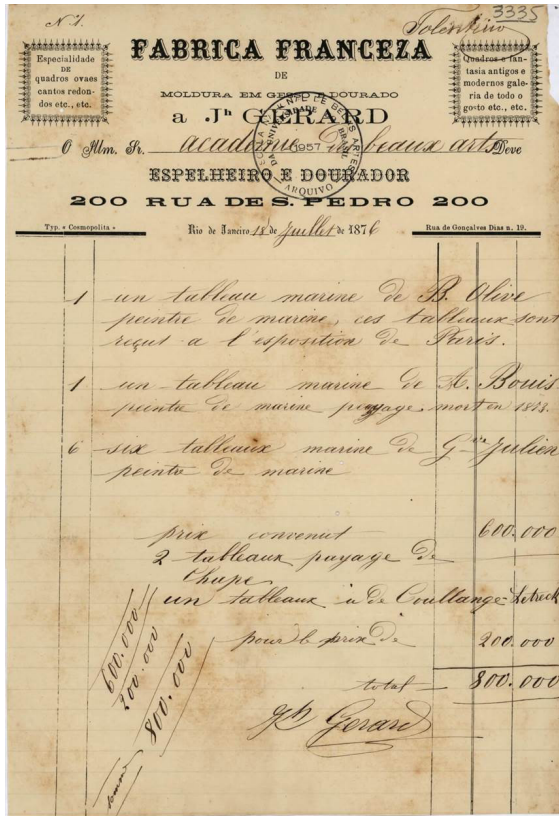


Fig. 2. Receipt of the artworks sold by Joseph Gérard to the Imperial Academy of Fine Arts. *Avulso* 3335, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

In the receipt (fig. 2), we discover details about Gerard's activities. He is the owner of the "French manufacture of plaster and gilded frames", "a mirror craftsman and gilder" installed in Rio de Janeiro, at the number 200 of São

41 "Relação das contas da compra de quadros exhibidos na ultima exposição geral...", *Avulso* 3477, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

42 *Ibid.*

Pedro Street.<sup>43</sup> The receipt highlights Gerard's "expertise in oval frames, round corners etc. etc." and that he would have "old and modern pictures and fantasy, a gallery of every taste etc., etc."<sup>44</sup>

Starting from the documental indication, we proceeded in trying to identify the artists. "G.ve Julien" is Gustave-Marius Julien (1825–1881), a French artist who was active in Marseille and exhibited at the Paris Salon from 1864 onwards. "B. Olive" is Jean-Baptiste Olive (1848–1936), also active in Marseille, who began presenting his works at the Paris Salons as a pupil of Julien in 1874. "Coullange-Letreck" is Emmanuel Coullange-Lautrec (1824–1898), another artist active in Marseille, who started participating in the Salons from 1869 onwards. "Chape" is Joseph Chape (?–1905), an unknown artist, also active in Marseille. Lastly, "A. Bouis", an artist said to have died in 1873, which we were not able to identify.

The identification process reveals that Joseph Gerard imported landscape paintings from a group of artists active in Marseille and apparently led by Gustave Julien. In addition to presenting the works that he sold to the Academy in 1876, Gerard also displayed a group of 12 other Julien's seascapes in the following exhibition.<sup>45</sup> This confirms the merchant's role as a dealer for this group of artists and as an importer of their works to Brazil. This episode raises questions about a new artistic model emerging in the late 1870s in Rio de Janeiro: a "modern" school of landscape painters from Marseille brought by a dealer, which was embraced and acquired by the Academy. Although the documentation indicates the purchase of six works by Julien, the subsequent inventories of the institution only mentions five artworks by him in the Academy's collection. In addition to Julien's five seascapes, the inventories also enlisted two paintings by Joseph Chape, one by Jean-Baptiste Olive, one by Emmanuel Coullange-Lautrec, and one by A. Bouis.

We identified part of these works in the collection of the *Museu Nacional de Belas Artes*. Over the years, the works have had their authorship mistakenly assigned, either by misidentifying the artists or by keeping their incorrect spellings. That is the case of five paintings by Gustave Julien, which were attributed to the

43 "Fabrica Franceza de moldura em gesso e dourado...", *Avulso* 3335, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

44 "Fabrica Franceza de moldura em gesso e dourado", "espelho e dourador", "especialidade de quadros ovaes cantos redondos etc. etc.", "quadros e fantasia antigos e modernos galeria de todo o gosto etc., etc.". "Fabrica Franceza...", *Avulso* 3335, op. cit.

45 *Catálogo das obras... de 1879*, op. cit., p. 25.

artist Simon Julien; one by A. Bouis, attributed to André Bouis, an 18th century French painter; as well as the landscape by Joseph Chape, attributed to Jean-Georges Chape, born in 1913.

## An art market in (the) exhibition

The creation of the general exhibitions, which were modeled after the Paris Salon and adjusted to the local context, established an interaction between the owners of the artworks and the Academy, the official art teaching institution. The general exhibition catalogs documented the collectors' participation in the events organized by the Academy, providing a list of their possessions and allowing us to analyze the profile of their collections—although it outlined only a part of their belongings. These facts allow us to confirm that there were art collectors in Rio de Janeiro during the nineteenth century, even though it may seem like they did not significantly collect artworks produced by Brazilian artists or artists trained by the national Academy.

To delve deeper into this analysis, it seems necessary to recall the distinction between “old” and “modern” works used in that period. We believe that the art dealers working in Rio de Janeiro operated in disfavor of the local artists, by introducing “modern” paintings that were competing with the artworks produced by the “sons of the Academy”. A systematic study of the auctions would provide different perspectives to verify this hypothesis, as we believe it could uncover a still unknown facet of this market: the trade of artworks and collections that were not displayed at the Academy or the separation of collections that were exhibited at the Academy's palace, as happened to Le Gros and Steckel collections.

We can conclude that the Academy played a fundamental role in the artistic system and, likewise, in the art market of nineteenth-century Rio de Janeiro. In addition to acquiring part of the artworks exhibited by the local artists in the general exhibitions, the Academy also acquired artworks from the secondary market, through transactions with collectors and dealers, which were also exhibited in the institution. The analysis of these transactions allows us to emphasize another particularity of the art market in Brazil by identifying the people responsible for importing and dealing with foreign artworks in the country, a topic that still needs to be investigated for a better understanding of Rio de Janeiro's art market dynamics in the nineteenth century<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> This study was financed, in part, by the São Paulo Research Foundation (FAPESP), Brasil. Process Number 2019/10191-4 and Process Number 2021/15198-7.

## Bibliography

- “A Academia das Bellas Artes deve ao Dr. G. Lambert...”, *Avulso* 1335, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ (<http://www.docvirt.com/docreader.net/museudjoaovi/36110>. Accessed 8 June 2023).
- A Actualidade: jornal da tarde*, 19 March 1863, p. 2–3 (<http://memoria.bn.br/DocReader/235296/1453>. Accessed 8 June 2023).
- A Actualidade: jornal da tarde*, 19 April 1863, p. 2 (<http://memoria.bn.br/DocReader/235296/1561>. Accessed 8 June 2023).
- Atas Reforma dos Estatutos da Academia Presidência do Diretor 1831/1841, n. 6150*, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ (<http://www.docvirt.com/docreader.net/museudjoaovi/25671>. Accessed 8 June 2023).
- Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 21 de março de 1876*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1876.
- Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879*, Rio de Janeiro, Typ. de Pereira Braga & C., 1879.
- Courrier du Brésil*, 22 September 1861, p. 3 (<http://memoria.bn.br/DocReader/709719/2259>. Accessed 8 June 2023).
- Exposição Geral das Bellas Artes de 1864. Catálogo Explicativo*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1864.
- “Fabrica Franceza de moldura em gesso e dourado...”, *Avulso* 3335, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ (<http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaovI/43705>. Accessed 8 June 2023).
- Indicação dos quadros que se achão expostos ao publico na Academia Imperial das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typ. a vap. de Pereira Braga & C., 1889.
- Jornal do Commercio*, 16 December 1840 ([http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_03/1313](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/1313). Accessed 8 June 2023).
- Jornal do Commercio*, 25 November 1847 ([http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_03/11720](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/11720). Accessed 8 June 2023).
- Jornal do Commercio*, 19 April 1860 ([http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_05/434](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_05/434). Accessed 8 June 2023).
- Jornal do Commercio*, 28 August 1860 ([http://memoria.bn.br/docreader/364568\\_05/998](http://memoria.bn.br/docreader/364568_05/998). Accessed 8 June 2023).
- Jornal do Commercio*, 17 September 1861 ([http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_05/2650](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_05/2650). Accessed 8 June 2023).
- Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., 1837.
- Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1840.
- Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1841.
- Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1859*, Rio de Janeiro, Typ. Imparcial J. M. N. Garcia, 1859.

- “Por intermédio do Exmo Sr. Cons.o Paulo Barbosa...”, *Avulso* 1285, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ (<http://www.docvirt.com/docreader.net/museudjoaovi/36028>; Accessed 8 June 2023).
- “Relação das contas da compra de quadros exibidos na ultima exposição geral...”, *Avulso* 3477, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ (<http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaovi/44115>; Accessed 8 June 2023).
- Carlos Lima Junior, “Evocações do Império na morada do exílio: percalços de uma coleção brasileira no Castelo d’Eu”, *Anais do Museu Imperial: nova fase*, 3, 2023, p. 85–116 (<https://museuimperial.museus.gov.br/anuario-do-museu-imperial-nova-fase-volume-3/>; Accessed 28 June 2023).
- Donato Mello Júnior, “As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística)*, vol. 1, Rio de Janeiro, IHGB, 1984, p. 203–352.
- Elaine Dias, *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliográficas e visuais*, Guarulhos, EFLCH/UNIFESP, 2020 (<https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/58047>; Accessed 8 June 2023).
- Elaine Dias, *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, Campinas, Editora da Unicamp, 2009.
- Fabriccio Miguel Novelli Duro, “Colecionadores em exibição: a presença de proprietários de obras de arte nas Exposições Gerais de Belas Artes”, in Gabriel Ferreira Zacarias et al. (dir.), *Histórias da Arte em construção*, Campinas, Unicamp/IFCH, 2022, p. 220–233 (<https://econtents.bc.unicamp.br/omp/index.php/ebooks/catalog/book/156>; Accessed 8 June 2023).
- Fabriccio Miguel Novelli Duro, “Emil Bauch, Ferdinand Keller, Friedrich Steckel, Georg Grimm: quatro artistas alemães, quatro papéis artísticos à mostra nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes”, in Mauricio V. Ferreira Junior, Rafael Cardoso (dir.), *O olhar germânico na gênese do Brasil: coleção Geyer – Museu Imperial*, Petrópolis, Museu Imperial, 2022, p. 77–96 (<https://museuimperial.museus.gov.br/versao-online-do-livro-o-olhar-germanico-na-genese-do-brasil/>; Accessed 8 June 2023).
- Fernanda Mendonça Pitta, *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*, PhD Dissertation directed by Tadeu Chiarelli, Universidade de São Paulo, 2013 (<https://doi.org/10.11606/T.27.2013.tde-07022014-143843>; Accessed 8 June 2023).
- Letícia Squeff, *Uma Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*, ESão Paulo, ditora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2012.
- Ricardo Giannetti, “Frederico Steckel: Pintor-Decorador do Império e da República”, *Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*, Pelotas, CLAEC, 2017.
- Thamis M. M. Caria, *Cleópatra do Museu D. João VI: a trajetória de uma obra*, Master thesis directed by Patricia Meneses, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016 (<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5632>; Accessed 8 June 2023).

# UN MERCADO PARA EL ARTE ARGENTINO EL ESTADO COMO AGENTE DINAMIZADOR A COMIENZOS DEL SIGLO XX

MARÍA ISABEL BALDASARRE

Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)

**Resumen** Si para la economía clásica el mercado se define como un intercambio autorregulado entre oferta y demanda, sabemos, sin embargo, que siempre hay otros factores en juego. Tanto en el surgimiento como en la consolidación del mercado del arte, además de las galerías, las subastas y distinto tipo de intermediarios (*marchands*, críticos y patrocinadores) el Estado ha cumplido un rol sustantivo para su estímulo y sostén. Esta presentación se explaya sobre el panorama argentino y la emergencia del mercado artístico que se produjo en las primeras décadas del siglo xx. Hace alusión a otros casos paralelos, observando en qué medida los premios, salones y adquisiciones estatales fueron centrales para posicionar a las escuelas nacionales tanto dentro de las escenas vernáculas como en el extranjero.

**Palabras clave** mercado del arte, Argentina, siglo xx, patrocinio estatal, arte argentino

## Un mercado para el arte argentino. El Estado como agente dinamizador a comienzos del siglo xx

La constitución de un mercado para el arte argentino fue un fenómeno que recién cobró forma, y de manera incipiente, a comienzos del siglo xx. La mayor disponibilidad de obras nacionales fue posible gracias de la instauración de los salones de arte y de las exposiciones comerciales de artistas del país que proliferaron como parte de este mismo impulso institucionalizador<sup>1</sup>. Sin embargo, un factor que pocas veces se pone en foco a la hora de analizar el mercado del arte es el rol del Estado, no solo para propiciar las condiciones para su surgimiento

1 Este artículo retoma algunas líneas expuestas en mi capítulo: «El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina», en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Archivos del CAIA 4-Eduntref, Buenos Aires, 2011, vol. 1, pp. 235-263.



sino en tanto adquisidor y sostenedor económico de las y los artistas. En esta presentación, desarrollo algunas características de ese fenómeno bajo la hipótesis de que más que la consolidación de un mercado con sus propias leyes y autonomía lo que definió la emergencia del comercio del arte argentino fue el éxito puntual de ciertos espacios de exhibición y venta de obras y de algunas «carreras de artista» dentro de un panorama donde el Estado tuvo un peso sustantivo para que este proceso fuera posible.

## Formación y funcionamiento de un mercado para el arte (europeo)

Yendo a los antecedentes de esta historia, a lo largo del siglo XIX no hubo coleccionistas privados especialmente interesados en la adquisición de obras de pintores, y mucho menos escultores, argentinos. Formadas en las últimas décadas del siglo, las primeras colecciones de arte del país se distinguieron por poseer una buena representación de la pintura realizada entonces en Francia, Italia y España, además de contar con algunos ejemplares de arte del pasado<sup>2</sup>. Obras atribuidas a los *old masters* también circularon en estos conjuntos que soslayaron de modo significativo el arte producido en el país.

Varias razones podemos esgrimir a este respecto. Por una parte, las instituciones artísticas tuvieron un desarrollo tardío en comparación con otros escenarios de la región. En la Argentina, el proyecto de establecer instituciones culturales fue llevado adelante por la llamada «generación del 80», un grupo de hombres liberales e ilustrados que asumió la formación del Estado nación entre 1880 y 1910. En este contexto se fundaron los primeros museos, como el Museo Nacional de Bellas Artes (en adelante MNBA) creado por decreto presidencial en 1895 y abierto al público en 1896. Y en 1905, se instauró la Academia Nacional de Bellas Artes nacionalizada sobre la base de una asociación privada de artistas: la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA), activa desde 1876<sup>3</sup>.

Al ritmo de la formación de las primeras colecciones privadas, los pintores y escultores locales levantaron sus voces al constatar que las preferencias de los compradores se volcaban siempre a obras de origen europeo. Las quejas

2 He analizado exhaustivamente este proceso en María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2006.

3 María Isabel Baldasarre, «Between Buenos Aires and Europe: Cosmopolitanism, Pensionaries and Arts Education in late 19th Argentina», en Oscar E. Vázquez (ed.), *Academies and Schools of Art in Latin America*, Routledge/Taylor & Francis Group, Nueva York/Londres, 2020, pp. 17-31.

venían de larga data, en boca del puñado de artistas activos durante el siglo XIX. Arremetía así un artículo anónimo publicado en 1909 en unas de las primeras revistas dedicadas al arte, *Athinae*, que tuvo continuidad en la escena porteña:

Todo pintor ó escultor argentino que se vea favorecido por alguno de nuestros coleccionistas, aunque no sea muy elevado el precio pagado por su obra se debe sentir orgulloso de su victoria. Ha vencido, efectivamente, el prejuicio subsistente, de que no hay arte argentino, de que todo lo que crean los artistas del país no solamente no vale, sino que no puede valer<sup>4</sup>.

En suma, los años que transcurrieron entre 1900 y 1920 fueron clave para la formalización del mercado de arte. En Buenos Aires, se multiplicaron las galerías, ubicadas al norte del centro cívico, en la calle Florida, vía que, desde el siglo XIX, era conocida como la arteria elegante de la ciudad. Salones como Costa, Witcomb, Freitas y Castillo, Moody, Philipon y L'Aiglón comenzaron a tener continuidad en sus exhibiciones, reemplazadas unas por otras tras escasas semanas. En este contexto, se editaban catálogos que a veces incluían imágenes de las obras y referencias de los artistas. Los diarios matutinos y vespertinos empezaron a publicar reseñas, la mayoría de ellas descriptivas, de las obras que podían verse y adquirirse en estos espacios.

Gran parte de estos comercios establecieron alianzas con firmas extranjeras como J. Allard, Boussod, Valadon & Cie, Georges Bernheim, Georges Petit, Durand Ruel, Tedesco Frères, Andrée Schoeller o se asociaron con marchands como Jean Mancini, José Pinelo Llul, Justo Bou y Evaristo Gismondi, resultando en la introducción de inmensos contingentes de arte europeo, que ratificaban las predilecciones mayoritarias entre las y los coleccionistas. Estas exposiciones fueron bien recibidas por la crítica que celebraba la afluencia de visitantes y subrayaba los récords de venta, como por ejemplo las transacciones concretadas por Joseph Allard en el Salón Costa en 1909 que habían alcanzado la impresionante cifra de 200.000 francos<sup>5</sup>.

Al respecto, la presencia de estos agentes franceses en la escena local también se explicaba por un impulso estatal. Entre fines del siglo XIX e inicios del XX, el Estado francés implementó acciones concretas para la proyección comercial de sus artistas en el extranjero, por ejemplo, la organización de comités de expertos que aprovechaban de las redes diplomáticas para favorecer la exportación de obras. Gracias a la riqueza y poderío de las familias de origen europeo, ávidas

4 [Anon.], «El arte y la “Boutique”», *Athinae*, 2/8, abril 1909, p. 14.

5 [Anon.], «Movimiento artístico del mes», *Athinae*, 2/10, junio de 1909, p. 27.

por el consumo de arte de sus compatriotas, la Argentina fue percibida como una plaza fértil, parangonable a los Estados Unidos. De hecho, para los funcionarios franceses, era el único de los países sudamericanos en los que valía la pena invertir esfuerzos a la hora de la exportación de obras de arte<sup>6</sup>.

Volviendo a la constitución del panorama porteño, no existían entonces galerías que se dedicasen de modo exclusivo a la exhibición y comercio de arte argentino. Las exposiciones de pintores, y en menor medida escultores, nacionales alternaban frecuentemente con las colectivas o individuales de artistas franceses, españoles, uruguayos, belgas o alemanes. Además, los artistas del país debían muchas veces lidiar con condiciones no del todo óptimas a la hora de mostrar sus producciones. A este respecto el pintor de paisajes Cupertino del Campo (1873-1967) señalaba en 1906: “no hay en Buenos Aires un salón apropiado para exhibir cuadros; los que existen, ó son chicos ó son oscuros ó son caros”<sup>7</sup>.

En términos cuantitativos, el caudal de obras realizadas por argentinos y argentinas que se ofertaba en los locales comerciales era sensiblemente menor a las firmadas por europeos y, cuando éstas eran ofrecidas a la venta, alcanzaban precios mucho más bajos que los del arte europeo, incluso si era una institución oficial –como el MNBA– la compradora. Así sucedió por ejemplo en esa gran vidriera comercial que fue la Exposición Internacional de Arte del Centenario (en adelante EIAC), organizada en 1910 como parte de los festejos que conmemoraban los cien años de la Revolución argentina. El Pabellón construido *ad hoc* sobre la Plaza San Martín alojó las 2.000 obras enviadas para representar las distintas naciones europeas (Francia, España, Inglaterra, Italia, Bélgica, Suecia, Alemania y los Países Bajos) y americanas (Chile, Uruguay, Estados Unidos). Entre ellas, Argentina tuvo un lugar preminente con sus 235 ejemplares en exhibición<sup>8</sup>. En términos de ventas, la Exposición del Centenario fue una empresa exitosa que demostró que Buenos Aires no era una mera plaza pasajera para las obras de arte, sino que contaba con una fuerte burguesía ya habituada a su consumo que podía pagar altos valores, fundamentalmente si se trataba de artistas reputados.

6 María Isabel Baldasarre, «Market, State and Cultural Hegemony: the Action of the Comité Permanent des Expositions françaises des beaux-arts à l'étranger at the beginning the XXth Century», *Proceedings of the 34th World Congress of Art History*, Beijing, 2019, vol. III, pp. 1820-1825.

7 José Bálsamo [Cupertino del Campo], «Exposición Quirós», *La Nación*, 30 de mayo de 1906, p. 4. En el artículo Del Campo se refería específicamente a la estrechez del Salón Costa.

8 Ricardo Ligonto, *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910. Catálogo*, Primera Edición, M. Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1910.

Sin embargo, los precios obtenidos por las obras argentinas alcanzaron un promedio de mil pesos siendo esa cifra varias veces multiplicada en las transacciones de arte internacional de similares características<sup>9</sup>. Puede inferirse así que el arte producido en el país no contaba aún con las instancias de legitimación equivalentes a los salones y premios internacionales, y menos aún gozaba del aval de otras burguesías compradoras, como las europeas o la norteamericana, que garantizaran la calidad de las obras y sancionaran la validez de la compra.

En otro orden de cosas, debemos comprender el impacto del Estado para volver lucrativa la exposición del Centenario. En agosto de 1910 había sido debatida y sancionada la ley propuesta por el senador Joaquín V. González que autorizaba a gastar \$200.000 en la adquisición de obras en dicha exposición con destino al MNBA. A esta cifra se sumaron los \$50.000 ofrecidos por la Municipalidad para el mismo fin<sup>10</sup>. De este modo, el Museo, a través del fomento estatal, capitalizó más de un tercio de las ventas de la EIAC, con un total de 85 obras adquiridas y un valor promedio de \$2.912 por obra<sup>11</sup>. Es decir, todo apunta a abonar la hipótesis rectora de este artículo: el rol esencial del Estado para la constitución del mercado del arte argentino, rasgo que se reforzó a partir de la instauración del Salón Nacional de Bellas Artes (SNAV) al año siguiente.

## Albores de un mercado de arte nacional

Abierto en 1911, y celebrado en el mismo pabellón que el año previo había alojado a la Exposición del Centenario, el Salón Nacional operaba como una carta de presentación para todos los artistas vivos, argentinos o residentes en el país, que desearan exhibir allí sus producciones. Inspirado en certámenes similares de larga tradición en Europa, se participaba a través de un filtro de selección regulado por la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA) y los propios artistas. Entre 1911 y 1947 las dos únicas disciplinas representadas fueron la Pintura y la Escultura. Entre 1913 y 1925 se sumó la Arquitectura y, entre 1913 y 1917 las Artes Decorativas. El Grabado recién aparecería como categoría en 1948.

9 El detalle de los precios pagados en las compras de los distintos envíos nacionales se encuentra en [Anon.], «Exposición Internacional de Arte. Lista de los importes totales de las obras vendidas en las diversas secciones», *Athinae*, 3/29, enero de 1911, pp. 25-29.

10 [Anon.], «Notas de arte. Obras para el Museo Nacional. El obsequio de la Municipalidad», *La Prensa*, 23 de diciembre de 1910 [Recorte, Archivo Schiaffino-MNBA].

11 Para el detalle de las obras véase [Anon.], «Bellas Artes. Las adquisiciones del museo», *La Nación*, 31 de diciembre de 1910, pp. 10-11.

Sin dudas, el Salón funcionaba también como la vidriera comercial de más visibilidad para las y los artistas. En el catálogo figuraban los precios de venta y el sistema de premiaciones garantizaba que los favorecidos obtuvieran una buena retribución por sus obras. En los salones celebrados entre 1911 y 1914, los primeros premios adquisición de pintura y escultura otorgados por la CNBA equivalían a \$3.000. De forma excepcional, este monto fijo podía resultar insuficiente para los pocos artistas que cotizaban mejor en el mercado privado, como Fernando Fader (1882-1935) quien en 1914 rechazó el primer premio a su pintura costumbrista de sesgo hispanista, *Las manilas* por considerar que valía el doble, o el escultor Pedro Zonza Briano (1886-1941) quien interpeló a la comisión organizadora en 1913, argumentando que no cedería su bronce premiado *Creced y multiplicaos* por menos de \$10.000<sup>12</sup>. Por el contrario, para la mayoría de los artistas, de menor recorrido en la escena comercial, las cifras otorgadas por el Salón superaban ampliamente sus aspiraciones. Así sucedía por ejemplo con Walter de Navazio (1887-1921) o Valentín Thibón de Libián (1889-1931) que en 1913 recibieron \$3.000 por sus obras *Fresco vespertino* y *Violinista* tasadas en \$2.000 y \$800 respectivamente, o Héctor Nava (1875-1940) cuya pintura *En familia* obtuvo en 1915 el doble de lo solicitado según la tasación del catálogo.

No está de más aclarar que, si bien la presencia de artistas mujeres fue sostenida y creciente desde el primer SNAV, éstas no integraron ni los jurados de selección ni abundaron como receptoras de las principales distinciones. Recién en 1924, Raquel Forner (1902-1988) obtuvo el tercer premio en la categoría pintura por *Mis vecinas*, pieza que posteriormente sería destruida por la propia artista. En 1926, Ana Weiss de Rossi (1892-1953) recibió también un tercer premio por su obra *Desnudo* al que se sumó el segundo premio otorgado dos años después, en 1928, a Lía Correa Morales (1893-1975) por su óleo *Retrato de mujer*<sup>13</sup>. Todo respondía a las proyecciones sexo-genéricas entonces imperantes. Si bien eran muchas las alumnas que se formaban en la Academia y se dedicaban a la práctica del arte, el camino hacia la especialización como artistas no era sencillo para las mujeres, encontrando muchas de ellas su sustento como docentes, ilustradoras

12 [Anon.], «Las adquisiciones del Salón Nacional», *La Nación*, 17 de octubre de 1913, p. 10. En el catálogo la obra estaba tasada en \$25.000. Finalmente, la comisión decidió entregar a Zonza un mero diploma argumentando que no poseía los fondos para adquirir la obra.

13 Cecilia Martínez, «Hitos. Participación femenina en el Salón Nacional de Artes Visuales», en Palacio Nacional de las Artes, *Salón Nacional de artes visuales 2020/2021*, Ministerio de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2023, pp. 154-156.

o decoradoras<sup>14</sup>. El mercado no hacía más que reproducir esta segregación, aunque veremos que algunas de ellas consiguieron forjar verdaderas carreras profesionales.

Para entender la relevancia económica que implicaba para las y los artistas obtener uno de los galardones principales en el SNAV, resulta útil cotejar los precios de sus obras en las exposiciones individuales realizadas contemporáneamente por galerías comerciales. Éstas contaban usualmente con unas pocas obras de gran tamaño –equivalentes a las elegidas para ser enviadas al Salón– cuya valuación fluctuaba entre \$1.500 y 4.000, mientras el resto de la exhibición se componía de decenas de obras menores (dibujos, croquis y pequeñas telas) ofertadas en apenas unos cientos de pesos. Con estas últimas seguramente se deseaba tentar a aquellos compradores eventuales que no se proponían de modo formal la creación de una colección de arte. Así, artistas noveles como Cayetano Donnis (1888-1956), Raúl Mazza (1888-1948) o Lía Gismondi (1879-1953) ofrecían sus obras más caras en \$2.500 y sus bocetos, croquis o estudios entre \$250 y 40. En varios cientos de pesos cotizaban también los pequeños paisajes de un pintor de gran inserción comercial en ese entonces como Carlos de la Torre (1856-1932). Mientras las telas más caras de un «pionero» de las artes nacionales como Eduardo Schiaffino (1858-1935) estaban tasadas en 1918 en \$4.800 y el resto de su producción promediaba un tercio de ese valor (\$1.800)<sup>15</sup>. Es importante señalar lo significativo que resultaba el monto otorgado por los máximos galardones del Salón (\$3.000), incluso para contextos profesionales. Por ejemplo, en 1912 un sueldo mensual por dos cátedras en la Facultad de Arquitectura equivalía \$400, mientras un pintor de paredes vivía con un salario máximo de \$132 por mes<sup>16</sup>.

En relación a otros bienes de consumo y a las remuneraciones de entonces, con certeza el arte seguía siendo un lujo de ricos, ya que un salario promedio de un empleado en 1915 era de \$70 y al final de la década no llegaba al doble de

14 Véase Georgina Gluzman, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Bibles, Buenos Aires, 2016, pp. 221-265.

15 Información extraída de los catálogos con precios en poder de la Fundación Espigas: *Lía Gismondi*, Witcomb, Buenos Aires, junio 1913; *Cayetano Donnis*, Witcomb, Buenos Aires, enero 1915; *Raúl Mazza*, Witcomb, Buenos Aires, junio 1915; *Carlos de la Torre*, Witcomb, junio 1914 y *Eduardo Schiaffino*, Witcomb, Buenos Aires, 1918.

16 El jornal de un pintor iba de \$2,50 a \$6 diarios, calculándose 22 días de trabajo promedio por mes. Cf. *Boletín del Departamento Nacional del Trabajo*, 21, 30 de noviembre de 1912, p. 316.

ese valor (\$120)<sup>17</sup>. Era evidente que estas capas bajas y medias estaban excluidas de la capacidad para comprar obras de arte, más si pensamos que una pintura de \$500 costaba el equivalente del monto anual que debían pagar para alquilar dos piezas para la residencia familiar<sup>18</sup>.

En este sentido, ratificamos el rol fundamental que hacia estos años tuvo el Estado en tanto activador de este mercado en ciernes, y la posibilidad de comenzar a equiparar al arte argentino con los valores que entonces se pagaban por las firmas extranjeras. Aparte de otorgar los galardones, la CNBA también realizaba compras en el Salón Nacional, generalmente con el destino de enriquecer el MNBA y los recién creados museos de las provincias. Así, artistas de una nueva generación como los escultores Pablo Curatella Manes (1891-1962) y Alberto Lagos (1885-1960) y los pintores Thibón de Libián, Raúl Mazza, Enrique Prins (1876-1943), Ramón Silva (1890-1919), Italo Botti (1889-1970), Alfredo Guido (1892-1967) o Ceferino Carnacini (1888-1964), por solo citar unos pocos, obtuvieron gracias al erario público una retribución económica para sus obras, movimiento que se hacía inclusivo a representantes de la generación anterior que seguían participando del Salón como Ernesto de la Cárcova (1866-1927) y Eduardo Sívori (1847-1918).

En el marco económico más amplio, los años en torno a la Primera Guerra Mundial estuvieron marcados por un fuerte intervencionismo estatal. Al respecto, estas compras pueden ser interpretadas como un fomento para con los artistas del país que, como denunciaba *La Nación* se encontraban en una “situación crítica” que debía ser paliada por el gobierno emulando la acción de las autoridades francesas<sup>19</sup>. Asimismo, las adquisiciones se multiplicaron en los años subsiguientes en los certámenes que se instituyeron en Córdoba (mayo de 1916), Rosario (mayo de 1917), La Plata (noviembre de 1916) y en el Salón de Acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas (mayo de 1915), favoreciendo también su reproducción en el ámbito privado.

El sostén estatal en el SNAV comenzó a dar sus frutos, concentrando el mayor desembolso de recursos entre los privados. Algunos aprovechaban la ocasión para asignar premios estímulo, como por ejemplo hicieron los coleccionistas

17 Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario estadístico de la Ciudad de Buenos Aires. Resúmenes años 1915-1923*, XXV, Briozzo Hnos., Buenos Aires, 1925.

18 En 1913, el promedio que una familia pagaba por el alquiler anual de una pieza era de \$292,75, por dos piezas \$496,48 y por tres piezas \$690. *Anuario Estadístico del Trabajo, Año 1913*, Talleres Gráficos A. de Martino, Buenos Aires, 1915.

19 [Anon.], «El presupuesto nacional», *La Nación*, 10 de septiembre de 1915, p. 10.

José Semprún, José Blanco Casariego o Pedro Lagleyze o el pintor y escribano Carlos de la Torre. No obstante, estos premios no implicaban la adquisición de obras, sino que, formalizando una práctica común a fines del siglo XIX, respondían a una suerte de impulso o patrocinio para con el arte nacional más que a un mercado artístico con sus fluctuaciones económicas específicas.

En paralelo una serie de compradores se empezó a volcar hacia la adquisición de obras de arte argentino, siendo los meses del Salón los de mayor densidad en la concreción de estas compras. A veces incluso intervenían mediadores informales, pero conocidos por todos, como el italiano Víctor Torrini. Dueño de un comercio de bibelots de arte y representante de artistas, Torrini financiaba la reproducción de obras en el catálogo con la esperanza de poder realizar alguna venta de la que obtenía el 10% e incluso se encargaba de organizar el envío de los artistas porteños al Salón de Otoño de Rosario<sup>20</sup>, cuya acción –de acuerdo a la prensa de la época– cosechó la simpatía de amateurs y expositores<sup>21</sup>.

Nuevos nombres, desconocidos para la escena decimonónica, surgían como adquirentes, entre los que se incluían el político e industrial Carlos Noel, el empresario textil Luis Barolo, la filántropa y dama de sociedad Victoria Aguirre, Félix Garabotti, el abogado, político y ganadero Fermín Lejarza, el doctor Eduardo Badino, el comerciante y político Antonio Lanusse, el ganadero Celedonio Pereda, el abogado y comerciante Eduardo Tornquist, Vicente Leveratto y la familia González Garaño. De igual modo, distintas agrupaciones, como el Jockey Club o el Círculo de Rosario aprovechaban para adquirir obras destinándolas al patrimonio de los museos en crecimiento. En casi todos estos compradores prevalecía el perfil que había distinguido a la práctica del consumo de arte en el siglo XIX, es decir terratenientes, ganaderos, y eventualmente industriales e inmigrantes enriquecidos a través de los negocios. Sin embargo, también encontramos personajes que, a partir de la práctica de profesionales liberales, en general en combinación con el ejercicio político o la explotación agropecuaria, gozaban de un excedente que les permitía volcarse a la compra de firmas argentinas.

Además de frecuentar los Salones anuales, estos consumidores comenzaban a proveerse de obras en otras exposiciones también organizadas con el patrocinio estatal como sucedía en las auspiciadas por la CNBA y celebradas en las mismas salas del Pabellón Argentino ocupadas durante septiembre y octubre

20 Torrini también ofrecía fiado a los artistas principiantes telas, bastidores y óleos. Cf. Arturo Lagorio, *Cronicón de un almacén literario*, Ediciones culturales argentinas, Buenos Aires, 1962, pp. 112-113.

21 [Anon.], «Víctor Torrini», *Revista de El Círculo*, 2/21-22, septiembre-octubre 1920.



por el Salón. Como parte de este mismo proceso de fomento estatal a las bellas artes, la Comisión cedía sus salas gratis para que los artistas de la “joven generación” diesen a conocer y ofreciesen comercialmente, durante quince días, su producción. Los meses de otoño (marzo) y primavera (septiembre y octubre) se instalaron como la temporada artística, los momentos de mayor condensación de exposiciones y aquellos en los que los artistas aspiraban a concretar sus mejores ventas.

Jóvenes varones, nacidos entre fines de la década de 1870 e inicios de 1890 y que entonces promediaban los treinta años, realizaron con frecuencia exhibiciones en las salas cedidas por la CNBA, logrando en algunos casos muy buena inserción comercial de sus obras con valores similares a los que entonces manejaban las galerías privadas. Por ejemplo, en la exposición organizada en julio de 1914, las pinturas de Cupertino del Campo, Jorge Bermúdez (1883-1926), Pedro Delucchi (1891-19??) y Walter de Navazio cotizaron en un promedio de \$500 y 400, contándose en todos los casos con algunas piezas mayores valuadas entre los \$1.500 y los 3.000<sup>22</sup>. También los bronce de Gonzalo Leguizamón Pondal (1890-1944) podían ser adquiridos por varios cientos de pesos y de poseer un presupuesto menor siempre se podía optar por una impresión o aguafuerte de Delucchi por un máximo de \$150. Sobre todo aquello la prensa destacó la gran cantidad de adquisiciones efectuadas<sup>23</sup>, elección en la que seguramente había gravitado el hecho de que tres de estos artistas –Delucchi, De Navazio y Bermúdez– hubiesen obtenido los primeros premios en el Salón Nacional del año anterior.

## El impulso de los galeristas y los coleccionistas

También en el ámbito privado comenzaron a celebrarse recurrentemente muestras de arte argentino. En Buenos Aires, las galerías que se dedicaron de forma sostenida a prestar sus salas al arte local fueron Witcomb, activa desde 1896 y ubicada sobre la calle Florida, el Salón Costa (primero en Florida 163 y luego en 660) y la galería abierta por el marchand alemán Federico Müller, en Florida 935<sup>24</sup>,

22 Comisión Nacional de Bellas Artes, *Exposición de los artistas argentinos. Jorge Bermúdez, Cupertino del Campo, Pedro Delucchi, Gonzalo Leguizamón Pondal, Walter de Navazio, Pedro Zonza Briano*, Buenos Aires, julio de 1914.

23 [Anon.], «Exposiciones individuales», *La Nación*, 9 de julio de 1914.

24 Luego de un breve paso por el país en 1905, Frederik Müller se instaló en 1909 en la Argentina abriendo el bazar Renacimiento en Florida 361. Ya contaba con experiencia en Europa en donde había actuado como marchand de arte, principalmente en Ámsterdam. En 1910 fue

que inauguró en 1915 con una exposición colectiva de los jóvenes vernáculos: Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968), Alberto M. Rossi (1879-1968), Jorge Bermúdez, Carlos Ripamonte (1874-1968), Luis Cordiviola (1892-1967) y Ana Weiss, entre otros. Sin embargo, el propio Müller confesaba lo coyuntural de su inclinación por el arte local, causada por la imposibilidad de importar obras de artistas extranjeros ante la irrupción del conflicto bélico<sup>25</sup>: «La guerra me creó la necesidad de pensar en los artistas argentinos. Nunca sospeché la importancia que tendría para mí y para el arte nacional esta determinación<sup>26</sup>». Si esta primera exposición no resultó el éxito esperado –según sus memorias se vendieron solamente un Fader a \$800 y un Ripamonte \$200– la muestra lo posicionó como un referente del arte argentino, ganando un lugar de privilegio al consolidarse luego como el galerista que formó un mercado para Fernando Fader. Junto con él también Quirós y Bermúdez expusieron en sus salas durante 1919 logrando éxito de ventas por \$53.000 y los elogios de la crítica que las consideró «el acontecimiento artístico más importante del año<sup>27</sup>». A este respecto, Fader congratulaba –por intermedio del galerista– a su compañero pintor, registrando la permeabilidad que ciertos compradores comenzaban a manifestar por las obras de argentinos: «A Bermúdez, dígame que lo felicito por su progreso y por su éxito, pues lo que siempre he sostenido: nuestro público no es tan malo como lo pintan y donde ve un real esfuerzo, compra<sup>28</sup>». Para Fader, si la obra lograba imponerse por su calidad entonces a la larga terminaría conformándose un mercado receptivo para ella, ya que el público estaba saturado de arte europeo y necesitaba algo diferente.

En un sentido simbólico, la investidura presidencial también se constituyó en un apoyo para los artistas locales. Particularmente, el presidente Marcelo T. de Alvear, quien gobernó el país entre 1922 y 1928, se destacó por su presencia repetida en las exposiciones de arte argentino, ya que según Federico Müller

---

comisario de la Sección Alemana de la EIAC y los años siguientes realizó dos exposiciones de la Sociedad Promotora del Arte Alemán en el Exterior en el Club Alemán ubicado en Córdoba 731.

25 Para el mercado artístico durante la Primera Guerra véase Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, Garland Publishing Inc., Nueva York/Londres, 1981, pp. 217-218.

26 [Anon.], «Don Federico Müller y su galería», *Atlántida*, 44/1140, febrero de 1942, p. 96.

27 M[anuel]. Rojas Silveyra, «Las tres exposiciones del año. Bermúdez, Quirós y Fader», *Augusta*, 3/17, octubre de 1919.

28 Carta a Federico Müller del 13 de septiembre de 1919, citada por Antonio Lascano González, *Fernando Fader*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1982, p. 75. Ver también la carta del 6 de agosto de 1928, p. 141.

«había adoptado este criterio de inaugurar y proteger las exposiciones argentinas» garantizando de ese modo la difusión a través de una amplia cobertura de prensa<sup>29</sup>.

Si bien el mercado artístico estuvo centralizado en Buenos Aires, donde el desarrollo fue mucho más intenso y sostenido que en otros puntos del país, paulatinamente el activo puerto de Rosario, que contaba con un amplio y pujante movimiento comercial, comenzó a contar con galerías que mostraban de forma periódica arte extranjero y nacional. Hasta entrada la segunda década del siglo xx, en casi todos los casos se trató de comercios que, además de exhibir arte, se dedicaban a la fotografía o a la venta de artículos artísticos. Por ejemplo, el Salón Castellani –ubicado en Córdoba 1365– alojó durante los últimos años de 1910 y los comienzos de 1920 exposiciones de los argentinos Atilio Malinverno (1890-1936), Italo Botti y Héctor Nava, así como de extranjeros radicados en el país. A unas cuadras, el Salón Souza también prestó sus paredes a la exposición de los artistas activos en la ciudad como Pedro Blanqué (1849-1928), y los santafesinos más jóvenes como Emilia Bertolé (1896-1949), César Caggiano (1894-1954) y Alfredo Guido, quienes obtuvieron dispar fortuna comercial con sus exposiciones<sup>30</sup>. En 1918, se agregó a estos espacios la sede local de Witcomb, donde las exposiciones individuales o grupales de argentinos se sucedían con las de españoles o italianos<sup>31</sup>. De acuerdo a la revista de *El Círculo* en su reseña de la temporada artística de 1919, en casi todas las exposiciones realizadas en los tres salones activos entonces (Witcomb, Castellani y Mary) se habían

29 Citado por Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, CEDODAL, Buenos Aires, 1999, p. 110.

30 En 1914 expusieron allí los discípulos del pintor Mateo Casella: Alfredo Guido, Caggiano, Musto, Gustavo Cochet, Bertolé y Herminio Blotta quienes, de acuerdo al registro de este último, no vendieron ni un solo cuadro. Cf. también Nora Avaro, «Vida de artista», en AA. VV., *Emilia Bertolé. Obra poética y pictórica*, Municipalidad de Rosario, Rosario, 2006, p. 23. Por su parte la exposición de Pedro Blanqué, concretada en enero de 1913, obtuvo «espléndido resultado» con la venta de varios de sus cuadros de temas históricos, cf. «Exposición Blanqué», *La Nación*, 8 de febrero de 1913, p. 8, col. 7.

31 Witcomb se ubicó sobre San Martín 874 ocupando el local que antes perteneciera a Assanelli y Castellani y fue dirigida por Rómulo Renom quien en 1935 inauguraría una galería con su nombre. Véase María Eugenia Spinelli, «El Salón Witcomb de Rosario: Primera década de actividades», en Patricia Artundo y Carina Frid (ed.), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones 1880-1970*, Fundación Espigas/Cehipe, Buenos Aires, 2008, pp. 117-157.

concretado buenas adquisiciones lo que llevaba a celebrar el aumento de la práctica del coleccionismo en la ciudad<sup>32</sup>.

1918 es un año particularmente rico para analizar el mercado artístico al existir información detallada sobre las compras privadas e institucionales realizadas en ese período. Así las páginas de la revista *Augusta* están pobladas de listas de compradores y precios que dan cuenta del éxito de algunas exposiciones de firmas argentinas que se vendieron casi por completo, como sucedió en dos muestras celebradas en los locales de la CNBA<sup>33</sup>. Allí, Alberto Rossi y Ana Weiss de Rossi recibieron múltiples compras por parte de particulares y del Estado, pero curiosamente fueron los cuadros de ella los adquiridos en los montos más altos, casi el doble de lo pagado por las obras de su marido y ex-maestro<sup>34</sup>. Por su parte, las aguafuertes de Rodolfo Franco (1890-1954) fueron vendidas en precios equivalentes a los pagados entonces por un boceto o un pequeño estudio, hecho que habla de la reivindicación de la técnica y de la voluntad de poseer obra de un determinado artista.

Los precios más altos ese año los obtuvieron, como era de esperar, las obras participantes del Salón Nacional y del Salón de Otoño. En el primero, casi un cuarto de las 290 obras exhibidas fue vendido al Estado o a los particulares, logrando los mayores valores las pinturas de Raúl Mazza y Jorge Soto Acebal (1891-1974) y un yeso de Leguizamón Pondal, estos dos últimos además acreedores de premios dictaminados por el jurado<sup>35</sup>.

La revista también aportaba un dato relevante: las burguesías provinciales sostenían a los certámenes de su terruño como sucedía con el salón de Rosario que registraba compras importantes por parte de los comerciantes locales como Pablo Santiago Recagno y el célebre mecenas y coleccionista Juan B. Castagnino, quien concretó la transacción más sonada al comprar *Sendero florido* de Fernando Fader en \$3.000. Como sucedía usualmente, el rasgo endogámico también se hacía presente en el Salón de Otoño ya que varios de los compradores, como el propio Castagnino, Fermín Legarza y Alejandro F. Berrutti, integraban la Comisión

32 R. «Exposiciones de arte», *Revista de El Círculo*, 1/ 9-10, septiembre-octubre de 1919, p. 192.

33 [Anon.], «Plática de Augusta. Ventas de arte», *Augusta*, 2/10, marzo 1919 y 2/11, abril 1919.

34 La Comisión Nacional de Bellas Artes, la Comisión de Bellas Artes de Rosario y el Dr. Cullen pagaron \$1.000 c/u por obras de Ana Weiss, mientras la venta más importante de Alber Rossi fue por \$600 al Dr. Salaverry. Cf. *Augusta*, 2/10, marzo de 1919, p. 147.

35 Soto Acebal recibió \$500 (tercer premio de pintura) por su obra *La jaquette brigue*, vendida a Agustín Coelho en \$2.000; Leguizamón Pondal obtuvo \$1.500 (primer premio escultura) por su yeso *Tranquilidad* adquirido por la CNBA en \$2.500, mientras *Sonrisa* de Mazza fue comprada por el Dr. Souza en \$1.500.

Municipal de Bellas Artes encargada de organizar el Salón y de constituir el Museo Municipal<sup>36</sup>. Es decir, perduraban todavía prácticas vinculadas con el patronazgo artístico del siglo anterior, aunque regidas ahora por la voluntad de conformar un patrimonio con presencia de arte argentino que se atenía a las valuaciones usuales obtenidas por los artistas seleccionados.

De forma gradual, algunos artistas argentinos comenzaron a vivir de su producción, aunque en general la práctica del arte debía complementarse con oficios asociados, como la ilustración, la decoración o la docencia. En términos de enclasmiento social, las retribuciones pagadas por sus obras ubicaban a este grupo de profesionales entre los sectores de altos recursos, que eran sus clientes, y los obreros o empleados rasos. Si bien los pintores y escultores recibían un pago que superaba con creces un sueldo promedio, la excepcionalidad que podía tener una compra o premiación a lo largo de un año o una temporada artística volvía entonces muy difícil pensar en el ascenso social a partir de la producción artística. Por supuesto que hubo excepciones en este sentido, como fueron los casos emblemáticos de Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós, artistas que entre los años 20 y 30 lograron no solo vivir de la pintura gracias a la constitución de un mercado, sino incluso hacerlo con holgura.

### Carreras de artistas: Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós

Nacido en 1882 en Burdeos en una familia que emigró a la Argentina, Fader recibió su primer entrenamiento artístico en Múnich con el animalista Heinrich von Zugel en los primeros años del siglo. Tras la formación europea, en 1904, regresó a la Argentina para integrar un grupo de artistas, autodenominado *Nexus*, distinguido por la práctica de pintura al *plein air*. La anécdota que narramos al comienzo de este texto, en la que Fader rechazaba el premio del SNAV de 1914<sup>37</sup>, es significativa en tanto la valuación configurada por el artista para su obra ganadora duplicaba los importes pedidos en Buenos Aires por telas de pintores como Hermen Anglada Camarasa o Joaquín Sorolla, dos españoles con

36 Incluso algunos de ellos como Legarza, Castagnino y el Dr. Nicolás Amuchástegui funcionaban también como jurados de dicho Salón, véase [Anon.], «Comisión de Bellas Artes», *La Nación*, 30 de julio de 1917; [Anon.], «Museo Provincial del Rosario», *La Nación*, 26 de septiembre de 1917 y [Anon.], «Bellas Artes», *La Nación*, 27 de abril de 1918.

37 Finalmente, la obra fue adquirida por el MNBA en 1935 en \$20.000 a su marchand Federico Muller. Cf. Ana María Telesca, ficha de obra en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1757/>

fuerte presencia en la plaza local, y era apenas un poco menor al precio de un maestro incuestionable de la escuela moderna como Gustave Courbet. En este sentido, es viable interpretar en este gesto la capacidad de Fader para concebir la carrera de artista como un proyecto redituable, como la única posibilidad de salvación frente al fracaso económico de la empresa familiar, nos referimos a la usina hidroeléctrica en Mendoza fundada por su padre y destruida en 1913.

Fader fue un militante de la pintura al aire libre, que encontró en el paisaje modelado por la luz solar, en los animales y en los habitantes de la sierra su iconografía característica. A partir de 1915 dejó de exponer en el Salón Nacional para hacerlo, en fecha paralela, en la galería del ya mencionado Federico Müller. Luego de integrar la exposición colectiva con la que se inauguró la galería en 1915, entre 1916 y 1933 realizó allí casi todos los años exposiciones individuales<sup>38</sup>. La correspondencia que los unió hacia estos años, revelaba a Fader muy atento a la retribución económica de su obra tanto en exposiciones particulares como en salones, «habría que pensar dónde y cuándo hacer una exposición con posibilidades de éxito financiero» escribía en 1917<sup>39</sup>. En este sentido, no renunció totalmente a la participación en salones oficiales, registrándose varios envíos al Salón de Otoño de Rosario, certamen al que era invitado de forma personal por Juan B. Castagnino (miembro de la Comisión Municipal de Bellas Artes). Así, en 1918, Castagnino fue el responsable de adquirir la ya mencionada *Sendero florido*, incorporada posteriormente al Museo Municipal<sup>40</sup>. En forma paralela, la segunda década del siglo también registró su ingreso a la colección del MNBA mediante la venta de tres obras: *La comida de los cerdos* directamente de Fader en 1914 y *Fin del invierno* y *Mañana triste*, ambas con la intermediación de Müller, en 1918 y 1919 respectivamente. Es decir, el erario público apostó a la consolidación de su figura como artista pero, en su caso particular, los adquirentes privados tuvieron también un peso sustantivo.

Sus cuadros de paisajes de las sierras de la provincia de Córdoba, poblados de caballos, ranchos y tipos campesinos, resultaron en un verdadero éxito comercial sobre todo entre la clientela privada. Ese tipo de pintura cuadró estupendamente dentro de los cánones del gusto de los burgueses adquirentes

38 Para el detalle de las mismas, cf. Lascano González, *Fernando Fader, op. cit.*, pp. 176-196. En julio-agosto de 1935 se celebró allí una exposición póstuma.

39 Carta a Federico Müller del 23 de enero de 1917, citada por Lascano González, *Fernando Fader, op. cit.*, p. 34.

40 En ese certamen otro óleo de Fader, *Mi rancho*, fue adquirido por el Dr. Schleissinger en \$1.800.

tanto por su temática como por su carácter sintético, «abocetado» y sus fuertes empastes matéricos, que llevaron a asimilarla con el impresionismo<sup>41</sup>. Fue amplio el espectro de compradores que integraron sus obras en sus colecciones como Pedro Garmendia, Francisco Llobet, Lorenzo Pellerano, Eduardo Tornquist, Vicente Leveratto, Manuel Güiraldes, Juan B. Castagnino, Alejandro Shaw y el Jockey Club de Buenos Aires. Por otra parte, las compras de un adquirente se multiplicaban en una misma exposición o se repetían a lo largo del tiempo, demostrando la conformación de una clientela fiel, atenta y receptiva a las nuevas producciones del pintor. En ello Fader responsabilizaba a su galerista, quien le adelantaba dinero por las ventas, y era el encargado de valorizar sus obras<sup>42</sup>.

El detalle de las ventas efectuadas por Müller entre 1915 y 1937 evidenciaba no sólo el volumen de obras vendidas y la continuidad de las compras concretadas sino también cómo los precios fueron siempre en ascenso<sup>43</sup>. Hubo años especialmente prolíficos en la relación del artista y su marchand como 1918, en el que los registros de Müller consignan la venta de 33 obras por un total de \$56.878 lo que arroja el promedio de \$1.700 por pintura, con picos como *La primera siembra* o *Mañana de trabajo* comprados en la exposición de septiembre de aquel año por el Dr. E. Aguirre y por Julio Méndez en \$5.000 y \$3.500 respectivamente<sup>44</sup>.

La apuesta de Fader, al evitar mandar obras al SNAV, y el accionar de Müller habían sido estratégicos y convenientes en términos económicos si tenemos en cuenta que quiénes recibieron los máximos galardones en el Salón de ese año, y sus obras habían sido adquiridas con destino a la CNBA, no llegaron ni remotamente a alcanzar los precios máximos obtenidos por Fader. Por ejemplo, Thibón de Libián obtuvo \$1.550 por *La presentación* y Gregorio López Naguil (1894-1953) \$1.750 por *Laca china*, mientras Walter de Navazio recibió un total de

41 Por ejemplo, Miguel Ángel Cárcano lo caracteriza como «el pintor de la luz en movimiento», relacionando su obra a la de Manet, véase «Los paisajes de Fader», *La Nación*, 8 de noviembre de 1918, p. 6.

42 Citado en Lascano González, *Fernando Fader*, *op. cit.*, p. 27.

43 Las copias de los detalles de las liquidaciones de ventas de cuadros de Fernando Fader han sido consultadas en el Archivo Galería Zurbarán, Buenos Aires.

44 Eran precios realmente espectaculares, si tenemos en cuenta que el alquiler promedio de dos piezas en Buenos Aires era de \$43,24 y el sueldo mensual de un carpintero era de \$151 y de un pintor \$117. Véase *Crónica mensual del Departamento Nacional del Trabajo*, 6/71, noviembre de 1923, p. 1171. Sin embargo, los gastos de Fader eran también elevados ya que ese año solicitaba a Müller \$1.500 para el pago de un terreno en Loza Corral (Córdoba) y \$4.000 «para los primeros gastos» de construcción, Lascano González, *Fernando Fader*, *op. cit.*, p. 60.

\$1.500 por *Tarde serena*. Es decir, Fader había forjado su propio mercado, independiente del certamen oficial. Y lograba multiplicar por decenas el número de adquisiciones, algo que en el caso del SNAV sólo se lograba por la obra premiada.

En años posteriores algunas ventas de sus obras a particulares se concretaron a valores espectaculares como los \$7.000 que Alberto Zeller pagó por *Tierra mansa* en 1919 o los \$8.000 que abonó Norberto Fresco por *Primavera* al año siguiente<sup>45</sup>. La comisión de Müller por las ventas efectuadas era de hasta el 15% y además debían descontarse los costos implicados en la realización de las exposiciones: enmarcados, impresión de catálogos, invitaciones, pólizas de seguro y gastos de logística.

El caso de Cesáreo Bernaldo de Quirós fue diferente ya que, durante un período extenso en el tiempo, el poder estatal (tanto nacional como provincial) funcionó como su principal sostenedor simbólico y económico. Hijo dilecto de la elite de Entre Ríos, provincia de su nacimiento, Quirós se había formado en Buenos Aires, en la SEBA y posteriormente partió becado a Roma, donde logró una mención en la Bienal de Venecia de 1901. Integrante del ya mencionado grupo *Nexus*, practicó la naturaleza muerta, el retrato, el paisaje y el desnudo, pero su obra se distinguió por las pinturas de gauchos modelados por la luz solar, realizando faenas típicas y con vestimentas que aludían al pasado de la historia nacional.

Siendo joven, el entrerriano había ingresado en la colección del MNBA registrándose varias adquisiciones en la primera década del siglo de sus obras expuestas en el Salón Costa en 1906<sup>46</sup>. En la misma línea, había gozado del favor del gobierno nacional en la EIAC donde participó con 26 obras en una sala individual, recibió el Gran Premio de Honor y el Estado adquirió con destino al MNBA su retrato del pintor *Ribas* en \$2.500 (más del doble de los importes pagado en ese contexto por las otras obras de arte nacional)<sup>47</sup>. A fin de ese mismo año, ingresaba al MNBA otra pintura de Quirós, *El retrato de Sívori*, procedente

45 Estos precios persistieron en años posteriores, registrándose otros picos significativos como los \$9.000 pagados por Guillermo Kraft en 1924 por *Solcito de otoño* de 1922 o los \$12.500 pagados por Landívar en 1926 por *La reja*.

46 La primera de sus obras que ingresó al MNBA fue *Anciano leyendo*, realizada y enviada por Quirós desde Roma mientras era becario. En 1906 fueron adquiridas, por intermediación del Ministro de Instrucción Pública Federico Pinedo, *Angelus Domini* inv. 5399 y *Pax* expuestas en el Salón Costa de ese año. La última de estas obras fue canjeada por Quirós en enero de 1911 por su obra *Soledad (Nocturno)*.

47 Se trataba del retrato del pintor mallorquín Antonio Ribas, óleo sobre tela, 117 × 110 cm, inv. 5354, MNBA.



de la exposición individual celebrada en el Salón Costa, por la que también se había pagado un buen monto: \$1.500. Con posterioridad a la Exposición del Centenario, la principal obra de Quirós allí expuesta, *Carrera de sortijas en un día patrio*, fue adquirida por el gobierno de Entre Ríos en la altísima suma de \$20.000<sup>48</sup>.

En 1914, se le adjudicó –al igual que a Fader– un premio adquisición por \$3.000 en el Salón Nacional por su obra *Retrato de familia* con la diferencia que Cesáreo lo recibió de buena gana, reafirmando en ese gesto su presencia en la colección nacional. En los años subsiguientes su carrera no hizo más que afirmarse de la mano de los éxitos en salones y exposiciones de Buenos Aires, Córdoba, Rosario, Uruguay y Chile. Sus exhibiciones eran famosas por el aval presidencial el día de la inauguración, como el caso de Victorino de la Plaza en la muestra organizada en los salones de la CNBA en 1915. Recibió asimismo los elogios de la prensa, la que en 1916 celebraba, por ejemplo, el encargo para decorar algunas salas del Jockey Club de Rosario por el que recibiría la impresionante suma de \$50.000<sup>49</sup>. En el mismo Salón de Otoño de 1918 en que Fader envió *Sendero florido*, Cesáreo participó con tres obras siendo *Los Talas* adquirida por el coleccionista Jorge R. Rodríguez en \$1.500, es decir la mitad de lo abonado por el paisaje de Fader.

Las fotografías que van jalonando el posicionamiento de Quirós, lo exhiben como el prototipo del artista burgués que practicaba una vida de lujo y opulencia y que gustaba vestir con esmero. Un espaldarazo importante en su carrera fue la exposición *De mi taller a mi selva* organizada en la ya referida galería Müller en septiembre de 1919, donde Quirós comenzó a experimentar con asuntos de la campaña y la temática gauchesca, que tantos éxitos le reportaría en años subsiguientes. En ese contexto, *El embrujador* fue adquirido para el MNBA por el precio de \$3.500, mil pesos más de los pagados por el *Retrato de Doña María Elena Galíndez de Olmos* de Bermúdez y *Mañana triste* de Fader comprados a Müller en forma conjunta<sup>50</sup>.

En 1928 el artista tuvo su consagración con la exposición *Los Gauchos* celebrada en Amigos del Arte, que contó nuevamente con la adhesión de la figura de Alvear, quien además de asistir al *vernissage* pronunció un discurso. En

48 Cf. Ignacio Gutiérrez Zaldivar, *Quirós*, Zurbarán, Buenos Aires, 1991, p. 81.

49 [Anon.], «La decoración del Jockey Club de Rosario», *La Nación*, 21 de diciembre de 1916, p. 13.

50 Cf. la orden de pago de Federico Müller a la CNBA incluida en el legajo de obra *Mañana triste*, inv. 1750, Archivo de Documentación y Registro del MNBA.

medio de un contexto de fuerte nacionalismo, sus feroces figuras de habitantes rurales habilitaron una lectura en clave nativista que consideró al gaucho «genuinamente» argentino capaz de sacar a la luz «el *substratum* permanente del alma de una raza<sup>51</sup>». La exhibición apuntó más a la visibilidad pública que a la inserción de las obras en el mercado privado. No obstante, esta táctica de autopromoción debe ser leída como un eslabón central en la búsqueda de aceptación, y consecuente éxito comercial, de su obra.

La serie tuvo un largo y aplaudido peregrinar por ciudades como Madrid, Barcelona, Berlín, París, la costa oeste y este de los Estados Unidos, y si bien algunas de estas telas fueron adquiridas por particulares<sup>52</sup>, el grueso permaneció en poder del artista quien las utilizó como garantía por el fabuloso contrato de \$300.000 firmado en 1944 para realizar cinco murales en el Ministerio de Guerra ratificando nuevamente su sitio como artista sostenido principalmente por los poderes públicos, en una estrategia de mercado muy distinta a la planteada por su contemporáneo Fernando Fader.

## Consideraciones finales

Retomando los planteos que dan inicio a este artículo, consideramos que si bien en las primeras décadas del siglo xx existieron artistas nacionales que lograron un mercado acorde para su producción, el Estado ostentó un rol clave en tanto propulsor y sostenedor del sistema de las bellas artes. El intenso movimiento artístico que registró, principalmente la ciudad de Buenos Aires en las décadas que se extendieron entre comienzos de siglo y los años 30 no implicó que todo lo allí exhibido encontrara comprador.

El recambio de nombres y escuelas que se sucedían en galerías como Witcomb (en sus diversas sedes), Müller o las incesantes exposiciones que se repetían en los salones de la CNBA configuraban un panorama muy diferente, por su diversidad y pretensiones de profesionalización, al de las últimas décadas del ochocientos. Sin embargo, el cultivo de las bellas artes continuaba siendo enunciado como un destino vocacional para las y los artistas que, eventualmente, podía ser coronado por el éxito pecuniario. En ello tenían mucho que ver las

51 Cf. Antonio Dellepiane, «La pintura gauchesca y la obra de Quirós», *Plus Ultra*, 11/117, 31 de enero de 1926.

52 Por ejemplo, *El Patroncito* había sido vendido a la colección de Carlos Unzué y en 1947 fue vuelto a adquirir por Quirós en \$30.000, quien posteriormente lo incluyó en la donación de obras al MNBA, [Anon.], «Venta de la colección de Don Carlos Unzué», *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*, 1/3, abril-junio de 1947, p. 8.

estrategias desplegadas por cada artífice para proyectar económicamente su trayectoria.

De hecho, hacia fines de la década del 20, momento en que el mercado estaba más formalizado y diversificado en cuanto a sus actores y espacios de venta, el Salón Nacional seguía actuando como el gran catalizador del comercio de arte. En 1927 un artículo de *Síntesis* sostenía al respecto: «es bueno anotar que el viejo certamen es, como siempre, el apoyo más eficaz que cuentan nuestros pintores y escultores, baste decir que ha producido en premios y adquisiciones 63.650 pesos, es decir alrededor de 700.000 francos<sup>53</sup>». Una cifra nada desdeñable si tenemos en cuenta que, para esos mismos años, en 1929, el Salón de Otoño de París arrojaba un rédito de 350.000 francos por las ventas realizadas.

¿A qué puede atribuirse esta nueva predilección por el arte local? Si en el siglo XIX los primeros coleccionistas gozaron de una importante potencialidad de compra, esta no se volcó por el arte argentino, menos institucionalizado y por ende cotizado a precios comparativamente menores. El cambio de paradigma no reemplazó de lleno al consumo de arte europeo, pero, las obras de ese origen que seguían siendo introducidas al país eran muchas de ellas deudoras de estéticas y géneros del siglo XIX, resultando poco actualizadas en el contexto de la renovación visual de inicios del siglo XX.

Por ejemplo, respecto del arte español que había sido uno de los grandes éxitos mercantiles de fines del siglo XIX, para comienzos de los años 20 la crítica observaba la repetición de estéticas residuales y la afluencia de obras menores, que sin embargo seguían hallando aceptación entre los compradores<sup>54</sup>. Algo similar sucedía con la producción alemana que llegaba al país que, de acuerdo a la prensa, también levantaba reparos acerca de su calidad<sup>55</sup>.

Esta situación colocaba a los artistas locales en una competencia menos desigual en relación al arte internacional, que sufría sus propios vaivenes comerciales acarreados por el reacomodamiento producto de la Primera Guerra<sup>56</sup>. Por otra parte, el arte estrictamente contemporáneo entonces producido en Europa, en particular las que luego serían llamadas vanguardias históricas, estuvo

53 [Anon.], «XVII Salón Nacional», *Síntesis*, 1/6, noviembre de 1927, p. 412.

54 Cf. por ej. [Anon.], «Las últimas exposiciones. Pintura española», *Apolo*, 2/10, julio 1920, p. 318.

55 Ernesto Quesada, «Pintura en Alemania. Cambios producidos por la guerra. Mayor calidad en provincias. La moderna pintura en Alemania», *La Nación*, 12 de diciembre de 1920.

56 Cf. Daniel Batchelor, «Esta libertad, este orden: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial», en Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras*, Akal, Madrid, 1999.

capitalizado por marchands que apuntaban a su comercialización entre las poderosas burguesías de Europa y Estados Unidos que, en la primera posguerra, se mostraron altamente receptivas a la pintura de artistas vivos<sup>57</sup>.

¿En qué medida los parámetros ideológicos pueden contribuir a explicar esta diversificación en el gusto de los compradores argentinos? Los años aquí analizados fueron un período de fuerte discurso nacionalista, donde la omnipresente mirada hacia Europa se relativizó para dar lugar a una serie de rescates que concedían al paisaje nacional un lugar central en tanto generador de un arte auténtico<sup>58</sup>. En este punto, es dable afirmar que la mayor receptividad hacia las producciones locales fue parte de este mismo espíritu de la época. Desde su temática, gran parte de las obras adquiridas –paisajes o tipos de distintas zonas rurales o agrestes del país–, respondían a este anhelo de poseer simbólicamente un poco de aquel vasto territorio argentino, enlazándose también con un género ya favorito desde el siglo XIX ahora en su vertiente nacional.

Eran pinturas que no se proponían grandes rupturas formales o temáticas, sino por el contrario mostraban escenas agradables en un lenguaje figurativo carente de tensiones extremas. Esto permitía su fácil asimilación entre compradores habituados, por otra parte, a convivir en su cotidianeidad con estas imágenes. En otras palabras, si bien se operó un cambio en pos de una mayor aceptación comercial para la producción local antes soslayada, los clientes siguieron favoreciendo obras que se emparentaban con el gusto predominante de la burguesía decimonónica.

La génesis de un mercado para el arte argentino en las primeras décadas del siglo XX se apoyó en muchos de los usos que caracterizaron al inicio del fenómeno en el período anterior. Sin embargo, el incremento en la disponibilidad de obras de argentinos, la mayor institucionalización del sistema del arte y un contexto ideológico afín permitieron que esta búsqueda de distinción se canalizara hacia el arte nacional. Y en este viraje, la acción del Estado, en tanto proveedora de espacios para exhibición y venta de obras y como sostenedora material y simbólica de los artistas, fue central. Tal como había mostrado una

57 Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Éditions de Minuit, París, 1967, pp. 36-37.

58 Véanse entre otros: Miguel Ángel Muñoz. «El “arte nacional”: Un modelo para armar», en AA.VV., *El arte entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, Buenos Aires, 1995; Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, «La Argentina del Centenario. Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, CEAL, Buenos Aires, 1983 y Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, 1995.

nación como Francia, incuestionable modelo a emular, para la instalación de un mercado artístico se necesitaba mucho más que la simple autorregulación entre la oferta y la demanda.

## Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, CEAL, Buenos Aires, 1983.
- AVARO, Nora, «Vida de artista», en AA.VV., *Emilia Bertolé. Obra poética y pictórica*, Municipalidad de Rosario, Rosario, 2006, pp. 13-59.
- BACHELOR, Daniel, «'Esta libertad, este orden': el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial», en Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Akal, Madrid, 1999, pp. 7-90.
- BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2006.
- BALDASARRE, María Isabel, «El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina», en María Isabel Baldasarre, Silvia Dolinko (ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Archivos del CAIA 4-Eduntref, Buenos Aires, 2011, vol. 1, pp. 235-263.
- BALDASARRE, María Isabel, «Market, State and Cultural Hegemony: the Action of the Comité Permanent des Expositions françaises des beaux-arts à l'étranger at the beginning the XXth Century», *Proceedings of the 34th World Congress of Art History*, Beijing, 2019, vol. III, pp. 1820-1825.
- BALDASARRE, María Isabel, «Between Buenos Aires and Europe: Cosmopolitanism, Pensionnaires and Arts Education in late 19th Argentina», en Oscar E. Vázquez (ed.), *Academies and Schools of Art in Latin America*, Routledge/Taylor & Francis Group, Nueva York/Londres, 2020, pp. 17-31.
- GEE, Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, Garland Publishing Inc., Nueva York/Londres, 1981.
- GLUZMAN, Georgina, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Biblos, Buenos Aires, 2016.
- GUTIÉRREZ, Ramón et. al., *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Conserjería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, CEDODAL, Buenos Aires, 1999.
- GUTIÉRREZ ZALDIVAR, Ignacio, *Quirós*, Zurbarán, Buenos Aires, 1991.
- LASCANO GONZÁLEZ, Antonio, *Fernando Fader*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1982.
- MARTÍNEZ, Cecilia, «Hitos. Participación femenina en el Salón Nacional de Artes Visuales», en Palacio Nacional de las Artes, *Salón Nacional de artes visuales 2020/2021*, Ministerio de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2023, pp. 154-192.
- MOULIN, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Éditions de Minuit, París, 1967.

MUÑOZ, Miguel Ángel, «El 'arte nacional': Un modelo para armar», en AA.VV., *El arte entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, Buenos Aires, 1995, pp. 116-123.

SPINELLI, María Eugenia, «El Salón Witcomb de Rosario: Primera década de actividades», en Patricia Artundo, Carina Frid (ed.), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones 1880-1970*, Fundación Espigas/Cehipe, Buenos Aires, 2008, pp. 117-157.

# DE LO COSMOPOLITA A LO NACIONAL EL MERCADO DEL ARTE EN COLOMBIA DURANTE EL SIGLO XIX

JULIÁN SERNA

Boston University, Universidad de Rosario, Universidad EAN,  
investigador y curador independiente

**Resumen** Este artículo traza los inicios del mercado del arte en Colombia durante el siglo XIX, mucho antes de la formalización de esta práctica por medio de las primeras galerías de arte en el país en la década de 1950. Para ello, se enfoca en dos momentos determinantes en la construcción de un mercado de arte local: la década de 1860, cuando aparece un mercado secundario para las obras de arte colonial por medio de las políticas de los gobiernos liberales; y la década de 1880, cuando se profesionaliza la práctica de los artistas por medio de la inauguración de la Escuela de Bellas Artes en Colombia. Aquí se pretende entender la aparente disociación entre las preferencias de los primeros coleccionistas colombianos, tanto públicos como privados, y la manera en que varias generaciones de artistas ejecutaban su práctica sin un comercio regular para su trabajo. Este estudio muestra las diferentes funciones que las artes visuales adquirieron en el país durante la segunda mitad del siglo XIX y las diferentes formas de coleccionismo que surgieron en Colombia durante este periodo.

**Palabras clave** Arte colombiano, mercado de arte, colecciones privadas y públicas, Museo Nacional de Colombia; Gabinete Nacional de Pintura; Academia de Bellas Artes de Colombia.

Este artículo examina el surgimiento del mercado del arte en Colombia durante el siglo XIX, en un periodo muy anterior a que existiera formalmente este comercio con la aparición de las primeras galerías de arte en el país. Para articular el argumento presentado es necesario resaltar un fenómeno característico del caso colombiano, en donde el campo del arte como un espacio social autónomo comienza a existir con la fundación de la Academia de Bellas Artes en 1886, pero los circuitos comerciales del arte nacional surgen seis décadas después, en 1948. Este estudio indaga en la manera en que varias generaciones de artistas colombianos pudieron desarrollar una carrera sin contar con un comercio para su trabajo y, al mismo tiempo, entender qué tipo de patrones de

consumo cultural desarrolló una élite local en conversación con las incipientes instituciones oficiales de arte.

Para dar un panorama del consumo de obras de arte en el país durante el siglo XIX este ensayo se enfoca en las prácticas de circulación de arte contemporáneo, el coleccionismo público, y el coleccionismo privado. En particular se enfoca en dos periodos determinantes en la construcción de un mercado de arte local, la década de 1860, cuando aparece un mercado secundario para las obras de arte colonial por medio de las políticas de los gobiernos liberales, y la década de 1880, cuando se inaugura la Escuela de Bellas Artes en Colombia. A partir de esta estructura nos vamos a centrar en delinear la manera en que se establece una división entre el coleccionismo emergente y el trabajo de los artistas contemporáneos locales. Este ensayo sostiene que durante el periodo anterior a la aparición de las primeras galerías de arte de Colombia existe una disociación entre los primeros coleccionistas, tanto públicos como privados, y los artistas que durante este periodo estaban trabajando en el país.



**Fig. 1.** *Pantaleón Mendoza*, Catalina Mendoza Sandino, 1880, óleo sobre tela, 92 x 77 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2110. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.



Empecemos con el retrato de Catalina Mendoza Sandino realizado por el pintor Pantaleón Mendoza (1855-1910) alrededor de la fecha en que recibió un estímulo del Gobierno colombiano para ir a estudiar a España como parte de una comisión diplomática en 1883. Se trata de un retrato de la sobrina del artista sentada en un interior oscuro mientras mira fijamente una litografía que resulta ser la principal fuente de luz de esta composición muy marcada por el claroscuro. Esta litografía, verdadera obra dentro de la obra, es un paisaje con un camino rural nevado y un granero agrícola rodeado de árboles. Claramente, este grabado no se refiere al territorio andino –de donde provenía la familia de Pantaleón Mendoza– sino que reproduce el trabajo de un pintor inglés de principios del siglo XIX cercano a John Constable, por lo que se puede deducir que es importado. La cara de la modelo es irradiada por la luz que refleja el papel: ella está retratada en un perfil griego siguiendo las convenciones neoclásicas y vestida con sus mejores atuendos en donde se resalta su pendiente dorado que hace juego con los visos de su cabellera. A pesar de no tener más información biográfica sobre la modelo, se puede decir que esta imagen cumple la función de insertar a la sobrina del pintor en la economía visual de la burguesía latinoamericana de finales del siglo XIX. Por un lado, su retrato por un artista local muestra a Catalina como una mujer burguesa en donde su imagen es preservada en su familia para generaciones futuras, y por el otro, el consumo de arte europeo la legitima socialmente ante sus contemporáneos.

Como se percibe en esta imagen, durante el siglo XIX colombiano existe una disociación entre el consumo de arte como un objeto de lujo importado y el trabajo de los artistas locales cuya función se limita primordialmente al género del retrato. En el caso de países periféricos como Colombia, el consumo de alta cultura asociada a la tradición estética europea era la forma más directa de reclamar una conexión con los centros imperiales de Europa como sujetos cosmopolitas, es decir como ciudadanos del mundo, en donde la unidad primaria son los individuos y no las filiaciones comunitarias con los Estados u otras formas de organización política<sup>1</sup>. Al mismo tiempo en términos formales este retrato muestra cómo los artistas nacionales comienzan a sincronizarse con las prácticas artísticas del otro lado del Atlántico debido a una estandarización de la educación artística, que para ese momento sigue los métodos de la academia francesa.

1 Garrett Wallace y David Held, «Editor introduction», en *The Cosmopolitan Reader*, Politi Press, Cambridge, 2010, pp. 1-15.



Fig. 2. Detalle. *Pantaleón Mendoza*, Catalina Mendoza Sandino, 1880, óleo sobre tela, 92 x 77 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2110. Fotografía : ©Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura

Siguiendo el trabajo del historiador de arte Norbert Wolf, se puede decir que a finales del siglo XIX la prevalencia de lo que hoy se caracteriza como academismo es un síntoma de la interconexión global de las élites. Dicha interconexión se manifestaba en unas características formales compartidas por varios pintores de la segunda mitad del siglo XIX, tales como el privilegio del oficio del artista, la claridad del dibujo, las superficies pulidas, múltiples veladuras de pintura y narrativas definidas. Esta apropiación de las características formales heredadas de las enseñanzas de Jean-Auguste-Dominique Ingres, cuando estuvo a cargo de la Academia Francesa de Roma en la década de 1830, son apropiadas por los artistas de diferentes partes del mundo como el sinónimo del academicismo francés que debía ser imitado como el lenguaje del cosmopolitismo<sup>2</sup>. Así, la tensión entre el nacionalismo emergente y el deseo de hablar el lenguaje de los

2 Joshua C. Taylor, *Nineteenth-Century Theories of Art*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1987.

centros imperiales es resuelto por la exaltación de estas características que les dan forma a las narrativas locales a ser representadas por los artistas de cada país<sup>3</sup>.

Esta estética cosmopolita originada en los centros imperiales del siglo XIX se va propagando por América Latina a medida que los gobiernos locales asumen la construcción de la infraestructura cultural como forma de consolidar sus proyectos republicanos mediante la creación de lo que se consideraban instituciones civilizatorias. Es decir, en aquel momento, organizaciones públicas que emulaban el progreso industrial e intelectual de Francia e Inglaterra. Esta apropiación de las prácticas artísticas europeas está impulsada por la idea de una única civilización en términos teológicos, en donde la inversión pública en instituciones culturales se veía como la manera de sincronizarse con el progreso de los centros imperiales de la época. Esta noción decimonónica de civilización está basada en las ideas de François Guizot, en donde ésta era entendida como un indicador de la madurez de una sociedad a partir de la suma de su progreso material y espiritual<sup>4</sup>. En consecuencia, la segunda mitad del siglo XIX en Colombia se caracteriza por el deseo de las élites por construir un país civilizado, esto es, imitar una imagen idealizada de Europa occidental siguiendo sus prácticas educativas, económicas, culturales, y religiosas<sup>5</sup>.

En particular, las academias de arte surgen como una expresión material de la expansión del capitalismo en donde cada país se apropiaba de estos códigos visuales cosmopolitas en respuesta al problema de cómo relacionarse con los centros económicos del planeta mediante la construcción de narrativas nacionales adaptadas a demandas internacionales, regionales y locales<sup>6</sup>. Desde los primeros intentos por forjar estas instituciones culturales había un acuerdo generalizado entre las élites colombianas sobre la importancia del arte para definir una cultura nacional autónoma y coherente como manera de insertarse en las dinámicas propias de un sistema internacional en formación. Para los capitalistas emergentes, el consumo de lo que se consideraba alta cultura, se manifestó en

3 Norbert Wolf, *The Art of the Salon. The Triumph of the 19th Century Painting*, Prestel, Munich/Londres/Nueva York, 2012.

4 Pierre Guillaume Guizot, *General History of Civilization in Europe*, George Wells Knight (ed), D. Appleton and Company, Nueva York, 1896.

5 Cristina Rojas, *Civilization and Violence: Regimes of Representation in Nineteenth-Century Colombia*, Minnesota University Press, Minneapolis/Londres, 2002.

6 Julián Serna, «Haciendo Patria: The Transatlantic Construction of the Official Artist. Colombia, Ecuador, and Venezuela (1860–1890)», Ph.D. Dissertation, Boston University, Graduate School of Arts and Sciences, Boston, 2023.

primera instancia en la necesidad de crear una tradición artística local sobre la cual representarse a sí mismo bajo estos códigos visuales cosmopolitas<sup>7</sup>.

El trabajo de los primeros egresados de la Escuela de Bellas Artes de Colombia se limitaba a suplir la demanda de la burguesía local, la cual solicitaba que fijaran su imagen bajo los códigos visuales con la estética estandarizada del academicismo, como una manera de insertarse en una narrativa que los vinculaba a una élite global. Mientras que la principal demanda era por retratos como una de las pocas imágenes que había que ser producidas *in situ*, las otras obras que comenzaban a existir tanto en colecciones privadas como públicas eran pinturas importadas de Europa o piezas coloniales. Como en Europa, el consumo cultural era una manera de diferenciarse del proletariado y al mismo tiempo de compensar su falta de orígenes aristocráticos<sup>8</sup>. En particular, más que el trabajo de los artistas locales, lo que aseguró el prestigio de esta nueva clase social era su participación en el exclusivo mercado de arte europeo y el mercado del arte colonial local.

Es así como el presente ensayo es el inicio de una investigación de largo aliento en donde espero delinear la manera en que el coleccionismo de arte en Colombia dejó de ser una práctica cosmopolita, disociada de la producción de los artistas colombianos contemporáneos para resaltar las conexiones transatlánticas de la élite local, para convertirse en una forma de apoyar activamente el desarrollo de una cultura artística nacional. Hoy en día los estudios sobre el comercio de arte en Colombia consideran que el coleccionismo local tiene un carácter endogámico y de vocación nacionalista, en donde las colecciones tanto públicas como privadas, circunscriben sus adquisiciones a construir un relato sobre al trabajo de artistas que trabajaron al interior de las fronteras nacionales<sup>9</sup>. Espero

7 Julián Serna, «*De Colombie avec amour: Arte colombiano en su paso por París durante el siglo XIX*», *Revista H-Art*, n.º 7, septiembre de 2020 (<https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3559>).

8 Susanna Avery-Quash and Christian Huemer (ed.), *London and the Emergence of a European Art Market 1780–1820*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2019.

9 Halim Badawi, «El coleccionismo cosmopolita: la circulación de arte moderno europeo e Colombia 1930-1970», *Credencia Historia*, abril de 2021 (<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/el-coleccionismo-cosmopolita-la-circulacion-de-arte-moderno-europeo-en-colombia-1930>); María Victoria Mahecha y Gloria Cristina Samper, *Quiero estar contigo*, Catálogo exposición Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá: MAMBO y Paralelo 10, 2022; Alexandra Mesa Mendieta, «Coleccionismo público de arte moderno en Colombia (1948-1965): los casos del Museo Nacional y el Museo de Arte Moderno de Bogotá», Ph.D. Dissertation, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia del Arte, Madrid, 2018; Sylvia Suarez. *Salón de arte moderno 1957: 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel*

demostrar, sin embargo, que esta característica se forja a partir de mediados del siglo xx, pero que antes del surgimiento de la abstracción de posguerra, el coleccionismo colombiano era una práctica que en términos generales estaba separada del desarrollo del trabajo de los artistas del país.

Este artículo trata de relatar la emergencia del mercado del arte en Colombia durante la segunda mitad del siglo xix. Primero durante la década de 1860, cuando gracias a las políticas de los gobiernos liberales algunos bienes de las comunidades católicas pasan a ser propiedad del Estado y con esto se funda la primera colección pública de arte en el país. Y después durante el periodo de 1880-1890, donde el gobierno conformado por conservadores y liberales moderados (conocido como la Regeneración), reescriben la Constitución y en concordancia se reorganiza el Museo Nacional de Colombia para integrar la colección de arte en sus salas de exhibición permanente al mismo tiempo que se funda la Academia de Bellas Artes del país.

## 1860, arte en la época de la desamortización

A mediados de 1850, el gobierno brasilero le encomienda al diplomático Manuel Maria Lisboa la labor de hacer un estudio de las Repúblicas que lindaban con su país<sup>10</sup>. En su recorrido por Colombia, Ecuador y Venezuela, Lisboa pasa por la capital colombiana –Bogotá. Sobre el consumo cultural, el diplomático expresa su asombro por el lujo extraordinario que encuentra en el interior de casas de la élite local y su espanto cuando apunta que la mayoría de los artículos importados de Francia o Inglaterra –tales como espejos, pinturas al óleo, tapetes, muebles, y hasta pianos– son traídos a esta ciudad en un viaje de cinco días por un equipo de cargueros humanos que manualmente suben estos implementos por las montañas andinas desde el puerto fluvial de Honda. Su descripción de estas casas y del lujo de los objetos que contienen da una idea del coleccionismo privado de mediados de siglo y su relación con los artistas contemporáneos que trabajaban en la ciudad. En palabras de Lisboa:

En el curso de esta narración, he tenido ocasión de hablar de la riqueza y el mérito de las pinturas que vi en Bogotá. No sólo se encuentran abundantemente

---

Arango, Catálogo de exposición, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2007; Juan Ricardo Rey, *José Domingo Rodríguez: La tranquila expresión de una fe revolucionaria*. Instituto de Patrimonio, Bogotá, 2021.

10 Augusto Victorino Alves Sacramento Blake, *Diccionario bibliographico brasileiro*, Typographia Nacional, Rio de Janeiro, 1900.

en las iglesias, sino también en casas particulares. Es rara la persona acomodada que no adorne su sala con pinturas de Vásquez o de los indígenas de Quito. [...] En la actualidad, el gusto por la pintura decae, y no tengo conocimiento de que haya algún pintor de distinción en toda la República<sup>11</sup>.

Es notable la mención específica al pintor más famoso de la época colonial en Bogotá, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, mientras que se apunta la falta de visibilidad del trabajo de artistas contemporáneos locales. A partir de este comentario se puede vislumbrar un quiebre entre la tradición artística colonial, que estaba en proceso de consolidarse por medio de los primeros escritos sobre la historia del arte colombiano, y la producción de los artistas que estaban trabajando a mediados del siglo XIX.

En cuanto a la apreciación de la pintura colonial, como lo ha trabajado ampliamente la historiadora de arte Olga Acosta, desde mediados del siglo XIX el nombre de Gregorio Vásquez se había impuesto entre los intelectuales colombianos como el artista nacional por excelencia<sup>12</sup>. Luego que varios visitantes del país reconocieran a este pintor por su excepcional talento, en 1859 el historiador y pintor costumbrista José Manuel Groot publica un libro biográfico sobre Vásquez que despertó el interés de la élite bogotana que lo adoptó con objeto privilegiado de investigación a lo largo del siglo<sup>13</sup>. Esta emergente bibliografía sobre el arte nacional estuvo acompañada por el deseo de atesorar sus obras en colecciones privadas, mientras que se resaltaban las pinturas que existían en

11 «Já por vezes no decurso desta narrativa tive occasião de fallar da abnndancia e merito das pinturas que vi em Bogotá. Não só as ha nas igrejas em grande profusão, como nas casas particulares, sendo rara a de pessoa accommodada cuja sala não seja adornada por quadros de Vasquez ou dos índios de Quito. [...] Actualmente o gosto pela pintura decahe, e não me constou que houvesse pintor algum de distincção em toda a republica», Manuel Maria Lisboa, *Relação de uma viagem a Venezuela, Nova Granada, e Equador*, A. Lacroix Verboeckhoven Editores, Bruselas, 1866, p. 259.

12 Olga Acosta, «Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de una mito», en Rafael López, Yolanda Guasch y Guadalupe Romero (ed.), *América: cultura visual y relaciones artística*, Universidad de Granada, Granada, 2015.

13 En conversación con esta publicación durante el siglo XIX las principales publicaciones fueron: José Caicedo Rojas, «Luis Vargas Tejada», en *Apuntes de Ranchería* (1871); Luis Mejía Restrepo, «Vásquez y su obra», *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 106 (1886) y n.º 109 (1887); Alberto Urdaneta, «Gregorio Vásquez Arce y Caballos», *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. 2 (1904); Fidel Pombo, «Galería de pinturas al óleo de asuntos místicos», en *Nueva Guía Descriptiva del Museo Nacional de Bogotá* (1886); José Caicedo Rojas, *Recuerdos y Apuntamientos. Cartas Misceláneas* (1891).



iglesias y conventos como el principal patrimonio de la nación<sup>14</sup>. Esta fijación en un único artista colonial como la base de un arte propio hace que durante el siglo XIX se realicen muchas atribuciones apócrifas al punto tal que su nombre se convierte en sinónimo de la pintura colonial de buena calidad realizada en Santa Fe de Bogotá<sup>15</sup>.



Fig. 3. Anuncios de artistas. *El Neogranadino*, n.º 44, 24 mayo de 1849, p. 168. Colección Biblioteca Nacional de Colombia. Fotografía: Grupo de Conservación Biblioteca Nacional de Colombia.

En contraposición, para mediados del siglo XIX comienza a surgir una comunidad de artistas que subsisten de múltiples oficios asociados al consumo de imágenes bidimensionales tales como comisiones de retratos, realización de retratos en miniatura, copias de pinturas, iluminación de litografías, restauración de obras antiguas, y la venta de su trabajo a los viajeros europeos que comienzan a llegar al país<sup>16</sup>. Luego que las fronteras de este territorio estuvieran vedadas al resto de Europa durante los trescientos de la época colonial, con la Independencia se abren las fronteras del país y de forma regular comienzan a haber compradores para obras originales de estos artistas. Estos visitantes llegan con una imagen preconcebida de lo que significan las características propias de cada nación, siguiendo los patrones de la literatura panorámica, buscan un tipo

14 Armando Montoya y Alba Cecilia Gutiérrez, *Vázquez Ceballos y la Crítica de Arte en Colombia*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2008.  
 15 Acosta, «Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos...», art. cit.  
 16 Gabriel Girado Jaramillo (ed.), «Anuncios de artistas», en *La miniatura, la pintura, y el grabado en Colombia*, Instituto colombiano de cultura, Bogotá, 1980, pp. 358-360.

de autenticidad basaba en una taxonomía ilustrada propia del estudio de las ciencias naturales<sup>17</sup>. Gracias a la demanda de imágenes de tipos y costumbres, los artistas de mediados del siglo XIX comienzan a trabajar para los viajeros que piden una serie de imágenes acordes a un repertorio de tipos populares que, con algunas variaciones, se repiten como una imagen característica del país<sup>18</sup>. Hoy en día todavía no se sabe qué tamaño tiene de dicho mercado de obras costumbristas. Pero sabemos que era lo suficientemente notable como para que en las fuentes se encuentren algunos anuncios publicitarios que ofrecían el trabajo de los artistas colombianos específicamente para extranjeros que pasaban por la ciudad. El mismo autor del primer libro de historia del arte colombiano, José Manuel Groot, en mayo de 1849 publica un anuncio en el periódico *El Neogranadino*:

Pinturas del país. El que suscribe avisa a los extranjeros residentes en esta capital que pinta al óleo i a la aguada toda clase de objetos, o asuntos relativos a costumbres del país, como también paisajes, vistas de lugar tomadas del natural; todo lo cual ofrece hacer perfectamente caracterizado i con dibujo correcto<sup>19</sup>.

Con el propósito de ponerse al día con el trabajo de sus pares del otro lado del Atlántico, a lo largo del siglo surgen varios intentos de carácter privado para crear una academia de arte local. El primero de estos intentos de crear instituciones de arte que legitimen el trabajo de los artistas locales es conocido como la Sociedad de Dibujo y Pintura, un año antes que se publicara el anuncio que acabamos de citar. En 1848, la comunidad de artistas que estaba viviendo en la ciudad de Bogotá se organiza para ofrecer clases privadas en donde enseñar su oficio a las futuras generaciones y crear instancias en donde exhibir públicamente su trabajo. En su acta de fundación se menciona que el propósito de esta organización era enseñar «este interesante y necesario arte para todas las clases de la sociedad, propagando al mismo tiempo el gusto por todas las demás

17 Natalia Majluf, «Patter Book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, ca 1800-1860», en Natalia Majluf (curator), *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America*, Americas Society, Nueva York, 2006, pp. 15-56.

18 Grupo de investigación de Arte Colombiano (Carolina Vanegas, Juan Ricardo Rey, Óscar Gaona y Paula Matiz), *Noticias Iluminadas. Arte e identidad en el siglo XIX*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 2011.

19 José Manuel Groot, «Pintura del país», *El Neogranadino*, 24 de mayo de 1849, reproducido en Gabriel Girado Jaramillo (ed.), «Anuncios de artistas», art. cit., p. 359.



artes que tengan conexión con él<sup>20</sup>.» Los profesores de esta efímera organización privada fueron los hermanos Celestino y Jerónimo Martínez, Luis García Hevia, Simón J. Cárdenas, José Manuel Groot, Fermín Isaza, y Ramón Torres Méndez<sup>21</sup>.

Tanto en términos de la práctica artística como del discurso sobre el arte, estas iniciativas privadas comenzaron a fomentar lentamente en Colombia una aproximación moderna de entender las manifestaciones artísticas. Esto es, siguiendo los parámetros europeos del siglo XVIII, donde las bellas artes surgen como una práctica diferenciada de las artes aplicadas. Especialmente en la forma secular de apreciar las pinturas coloniales, en la publicación de Groot hay un cambio de paradigma en donde las bellas artes se entienden desde la inspiración del artista y debía ser apreciada desinteresadamente como un objeto autocontenido para el placer de los sentidos<sup>22</sup>. En contraste, la comunidad de artistas contemporáneos colombianos, todavía se desempeñaba en el terreno de las artes aplicadas pues su trabajo estaba basado en la habilidad y el manejo de las reglas básicas de su oficio. Como prueba de ello están los anuncios publicitarios en donde los miembros de la Sociedad de Dibujo y Pintura ofrecían sus servicios por medio de los periódicos, allí reiteradamente garantizaban «la más perfecta semejanza<sup>23</sup>», haciendo hincapié en que su principal valor como creadores es su trabajo manual.

El giro definitivo para que una nueva aproximación a las artes visuales del país sea ampliamente aceptada, al menos para el arte colonial, se da en 1861. Esta es una fecha clave para la historia del mercado del arte colombiano, pues es cuando se forma la primera colección pública de arte en el país y cuando surge un mercado secundario para las pinturas con motivos religiosos creadas por los artistas contemporáneos de Gregorio Vázquez. Durante el periodo históricamente conocido como el Liberalismo Radical (1863-1885), el presidente Tomás Cipriano de Mosquera decretó una serie de medidas para separar a la iglesia católica del poder estatal en términos de su injerencia en la educación y la economía del país. Siguiendo el ejemplo de países como Francia, Chile, Argentina, o México, el gobierno colombiano decretó la expropiación de los bienes de manos muertas, ese conjunto de bienes no heredados que durante

20 Luis García Hevia (presidente) y Ramón Torres Méndez (secretario), «Acta de Fundación», *El Día*, 19 de julio de 1848.

21 Efraín Sánchez, «Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 28, n.º 28, 1991.

22 Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 2001.

23 Gabriel Girado Jaramillo (ed.), «Anuncios de artistas», art. cit., pp. 358-360.

siglos gestionó la Iglesia católica sin pagar impuestos por ello. Esta decisión de carácter económico redistribuyó algunos de dichos bienes usufructuados por la Iglesia al ser ofrecidos en subasta pública<sup>24</sup>. A resultas de estas medidas conocidas como la desamortización, varias obras de arte colonial entraron a ser propiedad del gobierno colombiano.

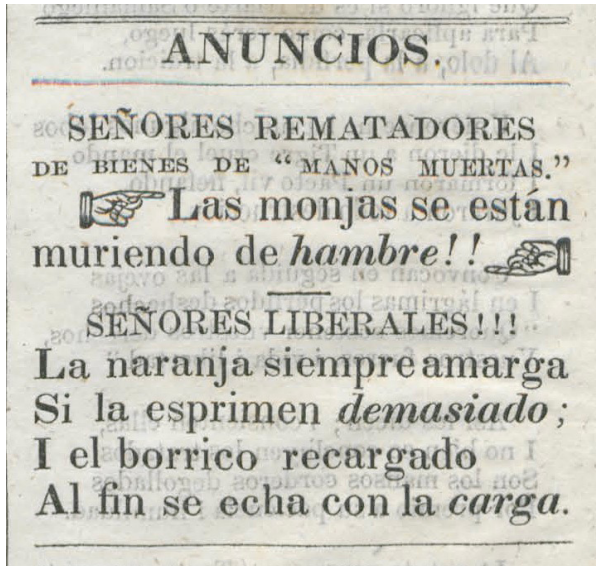


Fig. 4. Anuncios. *El Bogotano*, n.º 3, 18 de agosto de 1863, p. 4. Colección Biblioteca Nacional de Colombia. Fotografía: Grupo de Conservación Biblioteca Nacional de Colombia.

Como producto de esta política las obras de arte religioso entran a circular en un entorno secular, y de esta manera, se produce en el país un cambio generalizado en la manera de entender las imágenes asociadas al pasado colonial del país. Alejadas de su funcionalidad como objetos de culto para este momento, su valor se desplaza hacia la mano que realizaron las imágenes para volverse parte de un patrimonio compartido que da cuenta de la historia cultural del país. Como lo explica Groot en el inicio de la biografía de Vásquez, la motivación de escribir este libro es «el deseo de que no se pierda para mi país la memoria de un artista célebre cuando tan escasos han sido nuestros progresos en las bellas

24 Jaramillo, Roberto Luis y Adolfo Meisel Roca, «Más allá de la Retórica de la Reacción, Análisis Económico de la Desamortización en Colombia, 1861-1888», *Cuadernos de Historia Económica y empresarial*, n.º 22, Diciembre de 2008.

artes<sup>25</sup>.» En ese sentido el autor de estas obras se presenta como la semilla de una tradición artística local. Como lo explica Dominique Poulot para el caso de Francia, la noción posrevolucionaria del patrimonio implica la habilidad de disociar el significante del significado para entender estos objetos –no como símbolos de las instituciones que antecedían a la época republicana– sino como los vestigios que dan cuenta del pasado compartido de la nación<sup>26</sup>. En consecuencia, la apreciación secular de las imágenes religiosas en Colombia ignora el contenido de estas imágenes para fomentar una discusión de las mismas desde sus aspectos formales y la inventiva de su autor.

Por orden del gobierno, 78 de las obras desamortizadas existentes en Bogotá fueron trasladadas a la Biblioteca Nacional, ubicada en aquel entonces en el mismo edificio que el Museo Nacional de Colombia, institución que se dedicaba a estudiar las colecciones de Historia natural y conservar los objetos de la historia patria. Sobre la llegada de estas pinturas, la académica Juliana Lemes Alvarado explica que el museo era una institución de vocación de estudio científico, y por consiguiente las pinturas que se anexaron a la colección corrían riesgo de deterioro porque no eran objetos de especial interés<sup>27</sup>. En respuesta a la manera en que estas pinturas habían sido abandonadas durante el proceso de desamortización, el artista Ramón Torres Méndez, le propuso directamente al gobierno la conformación de un Gabinete Nacional de Pintura. Según la propuesta inicial esta institución se concibió como una sala permanente de exposiciones en un edificio a parte del de la Biblioteca y el Museo<sup>28</sup>. A lo que el gobierno rápidamente contestó que «el poder ejecutivo ha visto con aprecio la propuesta del inteligente artista colombiano [...] y aplaude el celo patriótico del señor Torres por el progreso de las bellas artes de la Unión<sup>29</sup>.» Recordemos que el libro de Groot se había publicado tan solo unos años antes que Torres

25 José Manuel Groot, *Noticia Biográfica de Gregorio Vázquez Arce i Ceballos*, imprenta Francisco Torres Amaya, Bogotá, 1859, p. 1.

26 Dominique Poulot, «Revolutionary ‘Vandalism’ and the Birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror», en Susan Pierce (ed.), *Art in Museums*, Athlone, Londres/Atlantic Highlands, 1995.

27 Juliana Lemes Alvarado, *La Galería Nacional de Pintura (1864-1873). Coleccionismo, patrimonio y apreciación artística en tiempos de desamortización*, Universidad de los Andes-Facultad de Arte y Humanidades, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Junio 2018.

28 José Bélver, «Ramón Torres Méndez», *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 112, año V, 15 de marzo de 1887, p. 246.

29 Tomás Cuenca (El secretario), «Despacho de hacienda y fomento, Bogotá 28 de septiembre de 1864», citado por Beatriz González, «Formación y trayectoria de las colecciones de arte en el Museo Nacional», en Martha Segura y Carmen Rada (ed.), *La arqueología, la etnografía,*

realizara esta solicitud, entonces la respuesta afirmativa seguramente esté asociada a este trabajo discursivo sobre el patrimonio nacional que ya estaba circulando para este entonces.

Para hacer del Gabinete Nacional de Pintura una realidad, el gobierno le asignó un espacio en el antiguo convento de Santa Inés y nombró a Torres Méndez como su director honorario, encargado del arreglo y conservación de las obras. Según el inventario del gabinete realizado en 1872, la mayoría de pinturas son obras de mediano y gran formato de varios pintores coloniales que trabajaron en la Nueva Granada tales como Baltasar Figueroa, Camargo, Antonio Acero de la Cruz, aunque se desconociera el autor de la gran mayoría de las obras o fueran atribuidas directamente a Gregorio Vásquez<sup>30</sup>. Para 1868, el Gabinete forma parte de la Universidad Nacional de Colombia, y como responsable de este recurso educativo, su director se convierte en el primer profesor de dibujo de la institución. Siguiendo los métodos educativos europeos, este espacio era frecuentado por los estudiantes de la universidad que aprendían a dibujar mediante la copia de obras de arte<sup>31</sup>. Así mismo en el reglamento del Instituto de Ciencias y Artes se estipulaba que el Gabinete debería estar abierto al público en horas definidas por la institución<sup>32</sup>. Dicha institución operó hasta 1873, cuando pasa a ser responsabilidad de la Facultad de Ingeniería y se clausura el edificio en donde estaba exhibida la colección de arte del Estado para ser vendido en subasta pública.

Según el inventario inicial del proceso de desamortización comisionado por el gobierno a J.M Pardo, existían por lo menos 80 pinturas de gran dimensión y otras 200 piezas en conventos que todavía estaban ocupados por órdenes religiosas<sup>33</sup>. Al respecto Olga Acosta afirma que es entonces cuando comienza el coleccionismo como práctica sostenida y a gran escala en Colombia<sup>34</sup>. Es de anotar que el coleccionismo privado de arte religioso ya existía en menor

---

*la historia y el arte en el Museo. Memorias de los Coloquios Nacionales*, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2001.

30 Para un análisis cuantitativo de este montaje ver Juliana Lemes Alvarado.

31 Efraín Sanchez, « Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres », art. cit.

32 Lemes Alvarado, *La Galería Nacional de Pintura*, op. cit., p. 59.

33 «Anexo 2: Pardo, M. J. Carta 1864. Archivo General de la Nación. Fondo Enrique Ortega Ricaurte. Serie Museos. Caja 181. Carpeta 663», en Juliana Lemes Alvarado, *La Galería Nacional de Pintura*, op. cit.

34 Olga Isabel Acosta Luna, «El arte de coleccionar la pintura colonial», *Revista Credencial*, agosto de 2020.

escala desde los siglos xvii y xviii, cuando algunas familias les compraban obras directamente a artistas contemporáneos como decoración o para sus oratorios privados o importaban obras desde Sevilla<sup>35</sup>. Es más, algunas de estas colecciones coloniales persistieron en la época republicana pues fueron conservadas de generación en generación como parte de herencias familiares. Pero según Acosta, es con el proceso de desamortización, cuando comienza a existir un mercado secundario de obras de arte colonial provenientes de las comunidades religiosas. Para dar una idea de la magnitud de este mercado: a principios del siglo xx se hizo una nueva publicación sobre Vásquez que incluía un catálogo razonado de las obras atribuidas al artista. De las 403 obras inventariadas, más de la mitad ya se encontraban en manos de 60 coleccionistas privados<sup>36</sup>.

Luego que el proceso de remate de las propiedades desamortizadas se clausurara a nivel nacional alrededor de 1875, parece que las mismas comunidades religiosas siguieron vendiendo extraoficialmente a manos privadas las pinturas y esculturas antiguas que se atesoraban en las iglesias y conventos. En una circular de la Arquidiócesis de Bogotá, con fecha de septiembre de 1909, se prohíbe explícitamente la venta de cualquier objeto artístico o de carácter histórico sin la autorización de las autoridades eclesiásticas nacionales, pues «no sería justo, ni cristiano, ni patriótico enajenar ó destruir retablos, cuadros, joyas y telas que, unos por su riqueza, otros por su valor estético, otros por su sello arqueológico, en Europa se codiciarían para los Museos<sup>37</sup>». Según este comunicado también se le explica al clero bogotano que es la misión de la iglesia preservar estos tesoros para generaciones futuras por su valor tanto artístico como histórico. Siguiendo la retórica del patriotismo, para finales de siglo, esta institución se alinea con la agenda republicana para convertirse en el custodio de estos objetos por su valor patrimonial más allá de su valor de culto.

Con respecto al perfil específico de los coleccionistas de arte colombianos en este periodo son escasas las fuentes o inventarios certeros, pero un relato de las costumbres bogotanas del escritor José María Vergara y Vergara nos brinda una caracterización general del interior de los tipos de casas de las élites de la

35 Ver: Jaime Humberto Borja *Los Ingenios del Pincel. Geografía de la pintura y la cultura visual en la América colonial*, Universidad de los Andes, Bogotá, 2021.

36 Olga Isabel Acosta Luna, «El arte de coleccionar la pintura colonial», *Revista Credencial*, agosto de 2020.

37 Francisco Arzobispo de Mira, «Circular a los Ilustrísimos y Reverendísimos Arzobispos y Obispos y á los Prelados regulares (Bogotá, 7 de Agosto de 1909)», en *La Iglesia. Organó oficial de la Arquidiócesis de Bogotá*, año IV, vol. IV, n.º 20, septiembre 15 de 1909, pp. 609-614.

ciudad. Según el autor, para 1866 conviven tres generaciones completamente distintas que se distinguen por la manera en que están organizadas sus casas: las familias que han heredado sus propiedades desde la colonia, las familias de los generales de la independencia, y finalmente, la segunda generación de republicanos. Este último grupo es el de las nuevas familias de comerciantes que comienzan a hacer sus fortunas durante este periodo. Es de recalcar que estas descripciones de las colecciones privadas de la época están acordes con el relato de Lisboa, pues la presencia del arte colonial es omnipresente de diferentes maneras mientras que en ninguno de los casos se menciona el trabajo de artistas contemporáneos locales.

Del primer grupo son familias empobrecidas luego de la Independencia pero que mantienen una casa heredada de sus bisabuelos, y dentro de ella, los objetos que atesoraban varias generaciones de sus familias. En la descripción, el autor menciona objetos tales como muebles de palos de rosa, vajillas de plata, joyas de oro, murales al fresco con escenas bíblicas en los corredores de la casa, tallas en piedra de santos en la entrada, y unas veinte pinturas coloniales. Se dice de éstas que fueron adquiridas lentamente por los abuelos que «vivieron en tiempos de Vásquez i fueron grandes admiradores de este artista [...]»<sup>38</sup>. Como se mencionaba anteriormente, en este grupo se encuentran las primeras colecciones que fueron conformadas por medio del mercado primario de los siglos XVII y XVIII, y que luego fueron mantenidas por sus herederos durante la República. Sobre este tipo de colecciones sabemos por el trabajo de la historiadora María Constanza Villalobos que en testamentos e inventarios coloniales sí existían colecciones de pinturas y estampas religiosas en residencias privadas. Dichas obras eran instaladas en espacios como las salas sociales, las alcobas, o en los oratorios. Según Villalobos, con estas colecciones más que expresar el fervor religioso de los habitantes de la ciudad, estas pinturas eran utilizadas como una manifestación tangible del linaje familiar pues estas piezas luego eran atesoradas de generación en generación como una forma de diferenciación social<sup>39</sup>.

El segundo grupo que describe Vergara y Vergara es el de las familias que heredaron sus hogares de los generales de la Independencia. La característica principal de estas casas es que las imágenes religiosas que antes ocupaban el área social de las casas son desplazadas a un espacio privado como el cuarto

38 José María Vergara y Vergara, «El lenguaje de las casas», *Museo de cuadros de costumbres*, Biblioteca El Mosaico, Bogotá, 1866, p. 395.

39 María Constanza Villalobos, «Colecciones de imágenes en Santafé», *Credencial Historia*, n.º 366, julio 2020.

de costura o el oratorio. En las viviendas de esta primera generación de familias Republicanas, los corredores y el comedor de la casa están cubiertos por grabados importados de Francia con temas neoclásicos, mientras que en el centro de la sala social, se instala como la pieza central de la colección el retrato al óleo del familiar que sirvió en el ejército republicano. La imagen está complementada por una decoración que exagera los valores revolucionarios, en palabras de Vergara y Vergara «en el suelo hai sobre la estera indíjena [...con] su letrero circular acostumbrado: Viva la patria, viva la religion. En algunos más explícitos, se leía también: Viva Bolívar<sup>40</sup>.» Esta descripción sigue un patrón general, que para el caso argentino es descrito por Domingo F. Sarmiento, en donde las élites republicanas del continente comenzaron a hacer una transitoria secularización de sus hogares al mover las imágenes religiosas a los espacios privados para reemplazarlas en los espacios públicos por los retratos de los miembros notables de la familia o de los héroes de la Independencia<sup>41</sup>. Tanto es así que para principios de siglo no es raro que algunos pintores como José María Espinoza o José Gil de Castro vivan de realizar múltiples copias de los retratos oficiales de Bolívar que circulan tanto en edificios públicos como en residencias privadas.

Finalmente, el tercer grupo es algo más cercano al perfil conocido del coleccionista cosmopolita de finales de siglo. Este se refiere a un matrimonio joven –fuertemente vinculado con Europa– que está comenzando a ascender socialmente y esto le da la posibilidad de construir su propia casa en los nuevos barrios de la ciudad. Sobre esta edificación, el autor describe que «la sala es un curioso museo de todos los objetos que se pueden romper [...]»<sup>42</sup>. En la entrada está una colección de cristales, muebles importados, una bandeja de plata que contiene las tarjetas de visita, espejos dorados, un álbum con retratos de personalidades europeas, y como piezas centrales de la casa, en donde antes «estaban el San Cristóbal, santo patrono de las buenas casas santafereñas, [ahora no está] sino Garibaldi, Lamartine i la reina Victoria, en grandes marcos dorados i con hermosos vidrios<sup>43</sup>.» Sobre esto el autor se pregunta las razones por las que se privilegia la imagen de los líderes políticos y otras notabilidades de Europa, en lugar de exhibir la imagen de próceres, políticos locales o de los familiares del

40 Vergara y Vergara, « El lenguaje de las casas », art. cit., p. 396.

41 Victoria Rodríguez do Campo, «Una tentación difícil de resistir: modulaciones de las representaciones religiosas a mediados del siglo XIX en Buenos Aires», *Ars Longa*, n.º 30, 2021. pp. 241-254.

42 Vergara y Vergara, « El lenguaje de las casas », art. cit., p. 398.

43 *Ibid.*, p. 398.

joven matrimonio. La respuesta a esta pregunta sería que para este momento la burguesía emergente se comienza a alejar de los vínculos nacionales para reclamar sus vínculos como ciudadanos del mundo, como sujetos cosmopolitas en lugar de ciudadanos colombianos. Como explica la historiadora Patricia Lara, para finales del siglo XIX, y aunque no fueran personas forzosamente adineradas, este tipo de coleccionistas veían en el lujo una necesidad pues se utilizaba como una manifestación tangible de su cultura cosmopolita y buen gusto. Para finales de siglo el factor de distinción social y de pertenencia a una élite local deja de ser el poder adquisitivo, sino la educación y los viajes al exterior. Esto es algo que se materializa ante sus coterráneos por el conjunto de objetos exhibidos en sus hogares que fueron importados desde el otro lado del Atlántico<sup>44</sup>.

### 1886, arte nacional y el coleccionismo cosmopolita

Veinte años más tarde, este sujeto cosmopolita se hace cada vez más común en el paisaje cultural bogotano. La burguesía ascendente que ha construido su capital cultural mediante el viaje transatlántico es usualmente catalogada bajo el tipo popular del Dandi. El literato Felipe Martínez-Pinzón explica que desde mediados de siglo este personaje afrancesado se vuelve recurrente en los relatos de tipos y costumbres para ser utilizado como objeto de burlas ante la ansiedad causada por el ascenso social de una nueva clase burguesa. Esto es una respuesta a lo que en este momento se convierte en una batalla retórica entre el criollismo y el europeísmo. Pues la segunda generación de colombianos desplaza su interés de España hacia Francia e Inglaterra como una manera de cuestionar la forma en que los privilegios heredados desde la colonia eran comúnmente utilizados por las élites tradicionales como el vehículo de legitimación social<sup>45</sup>. En 1886, el escritor Francisco Carrasquilla describe en tono de burla los patrones de consumo cultural del recién llegado de Europa:

También suele darse, para calmar un tanto la exacerbación de su ánimo en los primeros días de su llegada, á coleccionar antigüedades, no que puedan ser útiles al arte ó á la ciencia, sino cuadrillos apócrifos de Vásquez, sillas conventuales

44 Patricia Lara Batancourt, «La sala doméstica en Santafé de Bogotá, siglo XIX. El decorado de la sala romántica: gusto europeo y esnobismo», *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n.º 25, 1998.

45 Felipe Martínez-Pinzón, *Patricios en contienda. Cuadros de costumbres, reformas liberales y representación del pueblos en Hispanoamérica (1830-1880)*, University of North Carolina, Chapel Hill, 2021.



que ya no tienen cuero, mesas y sofás con patas de león, y escritorios con enchapados de carey; trabajo que lo obliga á emprender curiosas excursiones por los arrabales de la ciudad [...]<sup>46</sup>.

Llama la atención la manera como el autor describe el deseo de coleccionar arte colonial como una práctica importada de Europa. En especial porque, como acabamos de ver, este tipo de pinturas estaban presentes en la decoración de tanto las casas que persistían de la colonia, como de la primera generación de republicanos. La diferencia es que mientras en las generaciones anteriores las pinturas eran heredadas de las familias, esta segunda generación de colombianos es la que comienza a consumir estas obras coloniales en un mercado secundario que surge por el proceso de desamortización. Para las elites tradicionales, las pinturas –tanto las religiosas como los retratos– eran la manera privilegiada de legitimarse socialmente pues estas piezas eran adquiridas como una herencia de varias generaciones. Entonces, estas colecciones tenían la función de implícitamente demostrar los privilegios familiares heredados desde la colonia. En consecuencia, la posibilidad de comprar estas obras se veía con sospecha pues diluía la función de estos objetos como símbolos de distinción hereditaria.

Para la burguesía emergente, su colección cumplía una nueva función. A través de las pinturas coloniales esta segunda generación de republicanos se legitimaba socialmente como custodia del patrimonio cultural colombiano mientras la exhibición de objetos importados era una forma de demostrar públicamente su cosmopolitismo. Recordemos que, como lo describe Vergara y Vergara, estas nuevas colecciones eran complementadas con todo tipo de objetos importados al país como producto de los viajes transatlánticos que se hacían cada vez más comunes entre esta segunda generación. Sobre este tipo de valores asociados a los objetos traídos de Europa, el escritor José Caicedo Rojas exalta su valor al comentar una donación de medallas al Museo Nacional realizada por Nicolás Casas. Sobre ello escribe que Casas, «con una perseverancia y acuciosidad dignas de todo elogio, logró reunirlos en Inglaterra [...] Hombres como el señor Casas son honra y gloria de nuestro país, por su amor al estudio y por su patriótico desinterés<sup>47</sup>.» Como veremos a continuación esta idea del acto de coleccionar como un acto patriótico se hace común para finales del siglo XIX. Para ese momento los viajes internacionales se entienden como la

46 Francisco de P. Carrasquilla, «El recién legado de Europa», *Tipos de Bogotá*, Imprenta a Cargo de Fernando Pontón, Bogotá, 1886, p. 85.

47 José Caicedo Rojas, *Recuerdo y Apuntamientos. Cartas miseláneas*, Imprenta de Antonio M. Silvestre, Bogotá, 1891, p. 83.

forma privilegiada de adquirir conocimientos y, a través de la puesta en escena de los objetos traídos de estos viajes, este conocimiento se difunde entre quienes no tienen la posibilidad de salir del país.

La colección de Alberto Urdaneta es la colección privada colombiana emblemática de la generación de finales del siglo XIX. Urdaneta era miembro de una rica familia terrateniente de la Sabana de Bogotá, fue militante en las guerrillas conservadoras, pintor y editor. Conocido por ser de los primeros artistas colombianos formados en París y, a su regreso a Colombia, por ser el primer director de la Escuela de Bellas Artes y el fundador del periódico cultural *El Papel Periódico Ilustrado*. Además de ser uno de los agentes culturales más influyentes de Colombia, su colección es famosa porque es de las pocas que fueron exhaustivamente documentadas tanto en inventarios, como en fotografías, y hasta en un libro que hace una visita comentada a la misma. En dicho libro se describe la colección como «un variadísimo mosaico de objetos artísticos o históricos [que] cubría las paredes con su conjunto armonioso<sup>48</sup>.»

Además de pinturas coloniales, la colección de Urdaneta estaba subdividida en varias colecciones diferentes: de objetos precolombinos, iconografía de Simón Bolívar, numismática, retratos de notabilidades tanto locales como europeas, objetos históricos relativos a la independencia, una biblioteca especializada en artes plásticas, un álbum con retratos y autógrafos de notabilidades europeas, muebles y obras de arte importadas. Según Lázaro Girón esta colección estaba abierta tanto a los estudiantes de la Academia como a los hombres públicos de diferentes partidos, como un remanso neutral para la discusión desinteresada. Acorde a esto, el conjunto de piezas tenía una función muy específica:

No son [...] objetos de simple lujo para quien los posee; ni tienen únicamente por objeto excitar la admiración baladí de quienes los contemplan. Tienen una importancia mucho mayor: son un lugar de enseñanza objetiva, [...] mediante grandes gastos y esfuerzos, para reunirse [estos objetos] en un pequeño espacio, en donde, convenientemente colocados, puedan estudiarse fácilmente. Dignos de altísima gratitud nacional son, pues, los que haciendo esos gastos y esos esfuerzos, logran formar con exquisito gusto una colección, y mucho más si se tiene en cuenta la casi absoluta negligencia con que nuestros gobiernos, ya por pobreza, ya por desidia, han mirado por lo general tan importante asunto<sup>49</sup>.

48 Lázaro María Girón, *El Museo-Taller de Alberto Urdaneta, estudio descriptivo*, Imprenta a vapor de Zalamea Hermanos, Bogotá, 1888, p. 8.

49 *Ibid.*, p. 83.

La socióloga e historiadora de arte Ruth Acuña sostiene que esta colección se convirtió en un referente local del conocimiento artístico, y para el artista fue una estrategia pedagógica para la concreción de su gran proyecto: la apertura de la Academia de Bellas Artes en 1886. Este espacio era un ejemplo palpable del proyecto civilizatorio que estaba detrás de las instituciones artísticas locales de acercar a Colombia con el progreso tanto material como cultural de Europa. Así mismo, para los artistas locales, que en su mayoría no podían cruzar el Atlántico, era el lugar para acceder a referentes europeos de arte de buena calidad<sup>50</sup>. Como lo apunta Girón, en su momento esto era de particular importancia si se tiene en cuenta el papel ambiguo que tenían las artes plásticas en las instituciones oficiales como el Museo Nacional de Colombia.

En 1886, el mismo año en que se abre la Academia de Bellas Artes, el Museo Nacional concluye un proceso de reorganización liderado por su director Fidel Pombo. Durante la década anterior, su colección había quedado reducida a escombros al haberse amontonado por años en el edificio de la Biblioteca Nacional. Por ello el Museo se reinaugura para dejar de lado su vocación científica y comenzar a especializarse en construcción de un relato histórico nacional<sup>51</sup>. La historiadora Amada Carolina Pérez muestra cómo esta renovación institucional es el primer intento sistemático de construir un relato nacional visto desde las élites bogotanas. Es a partir del Museo que las élites de finales de siglo logran articular públicamente su relación con el pasado prehispánico, colonial y republicano. Es ahí precisamente donde se consolida una imagen de Colombia como una nación de herencia hispánica y católica<sup>52</sup>.

En la reapertura el Museo se dividió en tres secciones: la primera de Historia Patria y Arqueología, la segunda de Historia Natural, y la última que es una galería de pinturas. Esta última sección está subdividida en una galería de retratos de hombres ilustres, tanto de la época colonial como republicana y una sección de pintura colonial que el Museo heredó del Gabinete Nacional de Pintura. Esta sección se titula, «Galería de pinturas al óleo de Asuntos Místicos.»

Siguiendo la lógica definida por el Gabinete, en esa sala se exhiben las piezas de arte colonial como un objeto de apreciación estética mientras que la galería de retratos cumple una función de narrativa histórica. Las pinturas de Vásquez

50 Ruth Acuña, *Alberto Urdaneta, Coleccionista y Artista. Colección cuadernos de pioneros de la Museología*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2010.

51 Fidel Pombo, *Breve Guía del Museo Nacional*, Imprenta de Columnje i Vallarino, Bogotá, 1881.

52 Amada Carolina Pérez, *Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia, 1880-1910*, Universidad Javeriana, Bogotá, 2015.

contrastan pues con las pocas obras de artistas contemporáneos que estaban en la colección del Museo como el retrato de José Antonio Páez de Epifanio Garay o la colección de Constantino Franco. Estas pinturas contemporáneas eran donaciones que los artistas hacían para completar la genealogía histórica descrita por la institución. Esta sección de notabilidad nacional se exhibe de manera independiente de la sección histórica, en donde lo que hoy conocemos como objetos testimoniales, está exhibido en junto con medallas y la colección numismática.

Llama la atención esta forma de organización pues institucionalmente se acepta que las artes visuales son resumibles a la pintura al óleo –clasificando a la escultura como arte aplicada– para reconocer implícitamente que la idea de alta cultura es una práctica cultural importada de Europa. Bajo esta misma lógica las imágenes producidas por las culturas precolombinas no eran consideradas dentro de la categoría de arte, sino que eran catalogadas como «curiosidades indígenas.» Sobre la exhibición de estos objetos se hace la aclaración de que «Colombia estaba habitada por tribus indígenas más o menos civilizadas [...que] los conquistadores españoles desgraciadamente aniquilaron<sup>53</sup>.» De esta manera, y a pesar de la existencia en ese momento de múltiples naciones indígenas en el Sur de Colombia, estos objetos quedan separados de la historia nacional, para ser apreciados únicamente por sus características formales.

Como lo explica la historiadora María Elena Bedoya, para finales del siglo XIX, el indígena cobra interés únicamente como portador de objetos de oro pues ellos evidencian la riqueza del territorio nacional<sup>54</sup>. Como brevemente se mencionaba sobre la colección de Urdaneta, durante este periodo las piezas se comenzaron a incorporar tanto en colecciones públicas como privadas gracias al trabajo de Vicente y Ernesto Restrepo. Este miembro de una familia de mineros comienza a descubrir entierros indígenas y luego se vuelve muy conocido por catalogarlos, escribir sobre estos hallazgos arqueológicos, y exhibirlos. Ya desde mediados del siglo algunos intelectuales liberales habían comenzado a publicar algunos estudios arqueológicos para rescatar a las culturas precolombinas como prueba de la existencia de una cultura originaria, pero para finales de siglo estos objetos

53 Fidel Pombo, *Nueva Guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá*, Imprenta La Luz, Bogotá, 1886. p. 119.

54 María Elena Bedoya, *Antigüedades y nación. Coleccionismo de objetos precolombinos y musealización en los Andes, 1892-1915*, Universidad Javeriana, Universidad Santo Tomás, y Universidad del Rosario, Bogotá, 2021.

ganan protagonismo a medida que se comienzan a exhibir públicamente como objetos de valor<sup>55</sup>.

En cuanto a los artistas contemporáneos, al igual que décadas antes, su papel tanto en las colecciones públicas como privadas era muy tangencial. Sobre las colecciones públicas, como dijimos anteriormente, su trabajo entraba en el Museo Nacional cuando se necesitaban sus servicios como retratistas. Por ello, desde los primeros intentos de formalizar la Escuela de Bellas Artes estaba proyectado que se que fundaría un museo propio de la institución. Tomando el precedente del Gabinete Nacional de pintura, éste debería ser una institución separada del Museo Nacional y debería servir como principal recurso educativo para los artistas en formación. Este sería el espacio en donde exhibir la colección de arte perteneciente al Estado que, además de contar con las pinturas coloniales que estaban en el Museo Nacional, se irían enriqueciendo por medio de los premios de adquisición que se fueran otorgando en las exposiciones anuales de la Academia.

Hasta donde se sabe, el proyecto de una Galería Nacional de Arte no se volvió una realidad hasta entrado el siglo xx. Solo alrededor de la fecha en que se abre oficialmente la Academia, los alumnos de la institución comienzan a hablar de la necesidad de crear un Centro de Bellas Artes. Este Centro debería haber sido un espacio permanente de exhibición del trabajo de los artistas contemporáneos para hacerse conocer mientras educan a un público bogotano para su trabajo. Pero más allá de la nota en donde se describe el proyecto, no se tiene información que dicha institución se haya convertido en una realidad. En esta nota, el estudiante y luego caricaturista Alfredo Greñas articula la necesidad de tener este tipo de espacios para el desarrollo de la carrera de los artistas:

Hoy no hay en Colombia ni Museo, ni Salón de Pintura, ni Galería de Artes, ni Conservatorio, ni Exposiciones anuales, ni punto alguno en donde puedan exhibir sus trabajos los artistas, y de ahí el desaliento de los que se dedican á esa tan gloriosa cuanto difícil carrera, pues sus obras quedan ignoradas las más de las veces, y por lo general apenas son conocidas del círculo de sus amigos y relacionados [...]. En Colombia se malogran muchos talentos artísticos, y pasan inadvertidos otros de dotes notables, por la indiferencia con que entre

55 Natalia Lozada y Verónica Uribe, «La vasija de Chirajara o la ‘Olla de barro que contenía el tesoro’: la construcción del pasado prehispánico en el siglo xix», en Olga Isabel Acosta, Natalia Lozada, Juanita Solano (ed.), *Historias del arte en Colombia. Identidades, materialidades, migraciones, geografías*, Universidad de los Andes, Bogotá, 2022, pp. 1-23.

nosotros se han mirado las Bellas Artes, negándoles, tanto el Gobierno como los particulares, la atención y el apoyo que necesitan, y privando a los artistas del estímulo y elogio que los alienta en su carrera<sup>56</sup>.

En un principio, la Academia de Bellas Artes como una institución oficial, fue la concreción de un anhelo de muchos artistas locales. Como lo describe el historiador William Vásquez, ésta era una iniciativa promovida por los artistas e intelectuales locales desde mediados de siglo que esporádicamente fue acogida por gobiernos –tanto liberales como conservadores. A pesar de que esta medida fue apoyada como una política pública desde 1873, no se pudo llevar a cabo, por razones presupuestarias, hasta 1886, momento en el que finalmente la Academia se anexó a la Universidad Nacional de Colombia<sup>57</sup>. La posición oficial era que el objetivo de esta institución era «la enseñanza, el fomento y el cultivo de las Bellas Artes, a fin de que lleguen en Colombia al grado de adelanto a que han llegado en otros países<sup>58</sup>». Esta institución en términos domésticos era apoyada públicamente, pues servía como un punto en donde ambos partidos políticos podían encontrarse en la meta compartida de crear un patrimonio cultural de la nación. Mientras que, en términos internacionales, esta infraestructura cultural emergente servía para que los otros países reconocieran los esfuerzos de Colombia por sincronizarse con las prácticas culturales de los centros del capitalismo europeo decimonónico<sup>59</sup>.

Como lo apunta el historiador de arte Ricardo Malagón, esta institución existía en una situación paradójica. Pues a pesar de que para finales del siglo XIX, el consumo de alta cultura se había convertido en un imperativo de clase, la viabilidad económica de esta institución estuvo constantemente en peligro por la falta de una política pública sostenida y la ausencia de un mercado para los artistas contemporáneos locales<sup>60</sup>. Aunque la Academia abriera sus puertas con

56 Afredo el Greñas, «Prospecto de ‘El Progreso’», *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*, t. IX, Junio de 1886, n. 47, pp. 147-152.

57 William Vásquez, «Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 9, n.º 1, enero-junio 2014, Universidad Javeriana, Bogotá, pp. 35-67.

58 Francisco Javier Zaldúa, «Decreto no. 585 de 1882 (18 de octubre) por el cual se reglamenta la ley 67 de 1882», *Anales de la instrucción pública*, vol. 4, n.º 23, noviembre 1882, pp. 572-580.

59 Ruth Acuña Prieto, *Hacia una República civilizada: tensiones y disputas en la educación artística en Colombia (1873-1927)*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencia Humanas, 2017.

60 Ricardo Malagón Gutiérrez, *La crítica de arte en Colombia. 1886-1922*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2021.

la exposición de arte más grande que hasta el momento se hubiera realizado en el país, en su operación cotidiana, los directores tuvieron que estar clamando constantemente por los recursos básicos que se necesitaban para el buen funcionamiento del centro de enseñanza. Después de la temprana muerte de Urdaneta, su primer director, a esta institución le fue imposible organizar de nuevo un evento de gran magnitud. No fue sino en 1899, con la exitosa Exposición Nacional, cuando se logró reunir de nuevo el trabajo de los artistas colombianos.

Además, es necesario anotar que durante este periodo el gobierno brindó mínimo apoyo al trabajo de los artistas locales que estaban formándose en la Academia. Más allá de comisionar algunos retratos oficiales, no existió instancia alguna en que el gobierno invirtiera para que artistas locales pudieran dedicarse a la realización de una obra de gran envergadura<sup>61</sup>. Las grandes obras de carácter público que existen de este periodo fueron encargadas a artistas europeos para ser luego traídas a Colombia. En la misma nota que citamos de Alfredo Greñas, el artista comenta sobre la tendencia de preferir el trabajo de artistas europeos al de artistas locales; públicamente se queja que existe un defecto «muy común entre nosotros: que consiste en despreciar lo nuestro, aunque sea bueno, sólo porque es nuestro, prefiriendo lo extranjero, aunque sea malo<sup>62</sup>.» Los casos más notorios de obras son el telón de boca del Teatro Colón, traído desde el taller de Aniballe Gatti en Génova, y la escultura para la entrada del Congreso de la República de Tomás Cipriano de Mosquera realizada por el escultor bávaro Ferdinand von Miller.

Otro factor a considerar es la presencia cada vez más fuerte de agencias encargadas de importar objetos suntuosos al mercado colombiano, especialmente pinturas, esculturas, y copias de pinturas al óleo llamadas oleografías. Como mencionamos antes, en un principio estos objetos eran importados directamente por los coleccionistas, pero ya a finales de siglo estos objetos podían ser adquiridos por encargo. Según vemos en estos anuncios publicitarios, las agencias traían los objetos para revenderlos a «los amantes de lo bueno» que querían tener en sus hogares muebles y pinturas de Estados Unidos o Europa. Así mismo, esta agencia de «North American Art Emporium» entraba a competir directamente con los artistas locales para ofrecer al público colombiano hacer sus retratos al óleo a partir de fotografías enviadas a Estados Unidos.

61 Santiago Robledo Páez, «Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX: ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas», *Historia y sociedad*, n.º 34, enero-julio 2018, pp. 77-102.

62 Alfredo Greñas, «Prospectus de 'El Progreso'», art. cit., p. 148.

|   |   |
|---|---|
| <p><b>ACADEMIA</b></p> <p>- DE -</p> <p><b>BELLAS ARTES</b></p> <p>DE BOLIVAR.</p> <p>Mañana lunes se abren al público las Escuelas de dibujo, pintura y ornamentación.</p> <p>Las personas que aspiren á obtener matrículas deben ocurrir al Director, casa situada en la calle de la Inquisición, antiguo local del Club.</p>                               | <p><b>SE VENDE</b></p> <p>una magnífica cuna pedida expresamente á Europa, que por haber llegado tarde no pudo servirle á la familia que la encargó.</p> <p>GONZÁLEZ FALQUEZ HNOS.</p>  |
| <p><b>AVISO.</b></p> <p>Desde la fecha pongo en liquidación los negocios que tengo en esta plaza. Las personas que tengan cuentas conmigo ocurrirán á cancelárlas en el término de tres meses donde el señor Gabriel Guizado C., mi hijo, que por ausencia mía queda encargado de mis asuntos.</p> <p>Cartagena, 7 de Junio de 1891.</p> <p>JOSÉ GUIZADO.</p> | <p><b>TE LO VENDO!</b></p> <p>Un peso de "Fairbank," de platáforma, de kilogramos; <i>viejestino</i> pero en perfecto buen estado de servicio. Su precio será <i>esorbitante</i>.</p> <p>Ocurre si lo necesitas á la esquina de Carnicería y del Tablón, tienda de Julio Benedeti.</p> <p>CARTAGENA.</p>                                  |
|   | <p><b>SE VENDEN</b></p> <p>2 espejos grandes, 1 reloj y todos los muebles necesarios para amueblar una casa. Dichos muebles son de nogal, finos y elegantes, y están aún empacados tal como se han recibido de Nueva York. Todo al contado y á precio de factura.</p> <p>Calle de la Factoría, casa de la señora Angela N. de Amador.</p> |

Fig. 5. Publicidad. *El Porvenir*, XIV, n.º 689, 7 de junio de 1891. P 4. Colección Biblioteca Nacional de Colombia. Fotografía: Grupo de Conservación Biblioteca Nacional de Colombia

Aunque este fenómeno no haya sido completamente explorado en el caso colombiano, parece que estas agencias eran un negocio lucrativo. Ya bien entrado el siglo xx aún se criticaba públicamente a los coleccionistas locales porque «encontramos con demasiada frecuencia en los salones de la más encopetada aristocracia nuestra, oleografías y esculturas pagadas a precio de oro [...]»<sup>63</sup>. Como se ve en estos anuncios, el tipo de objetos que se importaban no eran obras de artistas reconocidos pues el énfasis está puesto en los «óleos verdaderos con hermosos marcos». No como en el caso de Argentina, donde a través de los circuitos de las grandes galerías de arte, como la galería Goupil, el trabajo de los artistas franceses llegaba a suelo americano<sup>64</sup>. En Colombia la burguesía local tenía mucho menos poder adquisitivo, lo que explica que las obras europeas de importancia que llegaron al país fueran directamente adquiridas por los coleccionistas durante su travesía transatlántica.

63 G.S. «El Museo de Bellas Artes», *Cromos*, n.º 759, Bogotá, Abril 18 de 1931, pp. 30-31.

64 María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa, Buenos Aires, 2006.



**North American Art Emporium**

Esta empresa cuenta con artistas competentes en Nueva York que ejecutan los siguientes trabajos :  
 Retratos en todos tamaños al pastel, acuarela y crayón.  
 Hay constantemente para la venta : marcos de todos tamaños, hechos con bellísimas molduras ; molduras sueltas y variadas.  
 Véndense también Pinturas, fotografías y grabados de todos tamaños y clases ; todo de novedad.  
 También se encuentra variado surtido de vidrios planos de lo más fino que se introduce á esta plaza ;  
**PAREOS MÓBILES.**—Oficina en Bogotá, calle 11, número 118 (frente de la entrada norte de la Catedral).—Apartado número 381.  
 NOTA.—Los pedidos que hagan de fuera de la capital serán despachados con prontitud y esmero  
 Pago anticipado. Dirigirse al infrascrito *Alfredo S. Smith.*

**SANCLEMENTE EN BOGOTÁ**

estará mejor que en Anapoima si toma asistencia en el

**GRAN RESTAURANTE "Rosa Blanca"**

(En el antiguo local de este nombre). Espléndidos comedores públicos y reservados lujosos para señoras. Vinos y licores superiores. Elegante salón de billares. Servicio esmerado. Orquesta todas las noches  
**Nada de raya.**

**DOY EN ARRENDAMIENTO**  
 un local CENTRAL con piezas grandes, patio y agua  
**Pedro PÉREZ DÁVILA.**  
 Calle 14, números 183 y 185.  
 10-2

**CATAPROBESIS** se aplica en el  
 Colegio Dental del doctor Pineda  
 Número 270, carrera 10. p. 2

**TERRENOS CERCA DE FUNZA.**  
 Se dan en arrendamiento.  
 Bogotá, carrera 4.ª, número 206.  
 10-2

**¿QUIEN es ese cacahaco tan famoso?**—Es un cliente del restaurante "LA CUMBRE DE LOS ANDES." Calle 9.ª número 122, abajo de Santa Clara.  
 Hay elegantes comedores públicos para familias. No se cobra reservado.  
 13-2

**NORTH AMERICAN ARTEM-  
 PORIUM.**—Pongo en conocimiento del público que hay una persona que está tomando mi nombre para engañar algunas personas quienes tienen negocios con la empresa de que soy Administrador. Para evitar que vayan á ser víctimas de una estafa doy aviso oportunamente, yo me firmo.  
**ALFRED S. SMITH.**  
 2-2

Fig. 6. Anuncio North American Art Emporium. *El Autonomista*. Série VII, n.º 176. 11 de mayo 1899. P 1. Colección Biblioteca Nacional de Colombia. Fotografía: Grupo de Conservación Biblioteca Nacional de Colombia

La existencia de estas agencias nos indica dos cosas. Por un lado, el deseo de una clase media/alta de acceder al tipo de bienes que pertenecían a la burguesía local. Y por el otro, la tendencia a deslumbrarse por las obras realizadas en Europa, independientemente de su calidad. Sobre este último punto, el escritor Ángel Cuervo se burla de las reacciones de sus compatriotas que acaban de llegar a Europa y se encuentran con el comercio de pinturas al óleo producidas en masa a bajos precios. Según Cuervo, el colombiano que visita París por primera vez exclama:

¡Cómo nos emboban allá en mi tierra! Casi no llega de Europa ricacho que no lleve cuadros de éstos más ó menos grandes, firmados por cualquier nombre en letras coloradas, y colocándolos en su casa como obras valiosísimas, nos encaja á los que vamos á visitarle una disertación sobre el precio fabuloso de las pinturas francesas y sobre el nombre y fama del autor de los suyos. Todos con la boca abierta contemplamos maravillas tan estupendas, y salimos después á pregonar la opulencia y el buen gusto artístico de nuestro prohombre<sup>65</sup>.

Sobre este comentario es muy notorio que el propósito de consumir arte entre las clases pudientes era resaltar sus vínculos con Europa, a la vez que se ponía de relieve la opulencia y el buen gusto de la casa. Algo que no estaba muy alejado de la decisión del Estado colombiano de comisionar las grandes obras de

65 Ángel Cuervo, *Curiosidades de la vida americana en París*, Imprenta de Durand, París, 1893, p. 191.

arte público a artistas previamente legitimados del otro lado del Atlántico. Así, las artes visuales eran utilizadas como una manera de presentarse públicamente como los líderes naturales del proceso civilizatorio en Colombia, proceso a través del cual se suponía que el país llegaría a sincronizarse con el progreso de los centros imperiales de Europa mediante su integración en el capitalismo global.

## Conclusión

El pintor Francisco Antonio Cano menciona en una entrevista que los artistas nacionales «no tenemos ni podemos tener obra. La obra exige cuidado, tiempo, dinero. Y cuando hay que llevar el pan a una familia, no se tiene ninguna de las tres cosas<sup>66</sup>». Por lo que apunta que el diario vivir de un egresado de la Academia de Bellas Artes es realizar retratos por encargo. Retratos de personas que nunca conocieron, y que, en muchas ocasiones, están basados en fotografías de personas muertas.



Fig. 7. Francisco Antonio Cano, *El estudio del pintor*, ca 1885, óleo sobre teal, 42 x 59 cm. Colección privada. Fotografía: Carlos Tobón Castro.

66 Francisco A. Cano, *Notas Artísticas*, Ediciones Extensión Cultural departamental, Medellín, 1987, p. 139.

Es ese mismo Cano quien nos brinda una vista de su taller en Medellín, donde nos presenta el diario vivir y las aspiraciones de una artista de finales del siglo XIX. Se ve su autorretrato en el centro de la composición trabajando junto con su colega, Mariano Montoya. También están dos de sus aprendices que le pagan por clases particulares<sup>67</sup>. La decoración está organizada en dos secciones: la de la izquierda se refiere a la tradición artística local, mientras que la de la derecha muestra las posibilidades que tienen los artistas de finales de siglo para desarrollar un trabajo propio.

La pintura que todos están realizando es a partir de una modelo de tez oscura vestida de campesina que sostiene a un niño entre sus brazos. Esto los enmarca en una tradición artística local de los pintores de costumbres de mediados de siglo. En la pared detrás de la modelo, están colgadas dos pinturas: una de gran formato que parece ser una pieza de arte colonial y debajo de ella un bodegón. Como vimos, para este momento la apreciación del arte colonial era una práctica estética que se alejaba de sus contenidos religiosos para apreciar estas piezas por sus cualidades formales. Esto es algo que se sugiere en la pintura por la presencia del bodegón.

En la pared del fondo hay dos pinturas que evocan el diario vivir del artista: la pintura sin acabar de una comisión religiosa –la cabeza del Cristo– y recostado sobre un escritorio, el retrato del político Mariano Ospina Rodríguez. La sección principal de la mesa sostiene una paleta de pintura y, junto a ella, una pequeña reproducción enmarcada de la obra *Recreación*. Esta es una pintura conocida en el periodo pues con ella el pintor Epifanio Garay fue de los primeros artistas colombianos que participaron en el Salón de París en 1886. No es claro si esta pequeña reproducción es un bosquejo o una copia fotográfica, pero con el nivel de detalle con la que se describe, se evidencia la importancia que tiene para Cano. Al reproducir esta obra se puede decir que se mantiene la esperanza de crear alguna obra alegórica o conmemorativa semejante para que él también entre a ser parte del circuito internacional de las artes a pesar de las circunstancias adversas que le ofrece el mercado del arte colombiano.

67 Santiago Londoño Vélez, *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano*, Universidad EAFIT, Medellín, 2002, p. 25.

## Bibliografía

- ACOSTA, Olga Isabel, «El arte de coleccionar la pintura colonial», *Revista Credencial*, agosto de 2020 (<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-367/el-arte-de-coleccionar-la-pintura-colonial>).
- ACOSTA, Olga, «Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de una mito», en Rafael López, Yolanda Guasch y Guadalupe Romero (ed.), *América: cultura visual y relaciones artística*, Universidad de Granada, Granada, 2015, pp. 3-11.
- ACUÑA, Ruth, *Alberto Urdaneta, Coleccionista y Artista. Colección cuadernos de pioneros de la Museología*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2010.
- ACUÑA, Ruth, *Hacia una República civilizada: tensiones y disputas en la educación artística en Colombia (1873-1927)*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencia Humanas, Bogotá, 2017.
- ALVES SACRAMENTO BLAKE, Augusto Victorino, *Diccionario bibliographico brasileiro*, Typographia Nacional, Rio de Janeiro, 1900.
- AVERY-QUASH, Susanna, y HUEMER, Christian (ed), *London and the Emergence of a European Art Market 1780-1820*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2019.
- BADAWI, Halim, «El coleccionismo cosmopolita: la circulación de arte moderno europeo e Colombia 1930-1970», *Credencia Historia*, abril de 2021 (<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/el-coleccionismo-cosmopolita-la-circulacion-de-arte-moderno-europeo-en-colombia-1930>).
- BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2006.
- BEDOYA, María Elena, *Antigüedades y nación. Coleccionismo de objetos precolombinos y musealización en los Andes, 1892-1915*, Universidad Javeriana, Universidad Santo Tomás, y Universidad del Rosario, Bogotá, 2021.
- BÉLVER José, «Ramón Torres Méndes», *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 112, año V, 15 de marzo de 1887, p. 246.
- BORJA, Jaime Humberto, *Los Ingenios del Pincel. Geografía de la pintura y la cultura visual en la América colonial*, Universidad de los Andes, Bogotá, 2021.
- CAICEDO ROJAS José, *Recuerdo y Apuntamientos. Cartas miseláneas*, Imprenta de Antonio M. Silvestre, Bogotá, 1891.
- CANO, Francisco A., *Notas Artísticas*, Ediciones Extensión Cultural departamental, Medellín, 1987.
- CARRASQUILLA, Francisco, «El recién legado de Europa», *Tipos de Bogotá*, Imprenta a Cargo de Fernando Pontón, Bogotá, 1886, pp. 83-86.
- CUERVO, Ángel, *Curiosidades de la vida americana en París*, Imprenta de Durand, París, 1893.
- DE MIRA, Francisco Arzobispo, «Circular a los Ilustrísimos y Reverendísimos Arzobispos y Obispos y á los Prelados regulares (Bogotá, 7 de Agosto de 1909)», en *La Iglesia. Organó oficial de la Arquidiócesis de Bogotá*, año IV, vol. IV, n.º 20, septiembre 15 de 1909, pp. 609-614.
- EL GREÑAS, Alfredo, «Prospecto de 'El Progreso'», *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*, t. IX, n.º 47, junio de 1886, pp. 147-152.
- G.S, «El Museo de Bellas Artes», *Cromos*, n.º 759, abril 18 de 1931, pp. 30-31.

- GARCÍA HEVIA, Luis (presidente) y TORRES MÉNDEZ Ramón (secretario), «Acta de Fundación», *El Día*, 19 de julio de 1848, p. 4.
- GIRADO JARAMILLO, Gabriel, *La miniatura, la pintura, y el grabado en Colombia*, Instituto colombiano de cultura, Bogotá, 1980.
- GIRON, Lázaro María, *El Museo-Taller de Alberto Urdaneta, estudio descriptivo*, Imprenta a vapor de Zalamea Hermanos, Bogotá, 1888.
- GONZÁLEZ, Beatriz, «Formación y trayectoria de las colecciones de arte en el Museo Nacional» en Martha Segura y Carmen Rada (ed.), *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo. Memorias de los Coloquios Nacionales*, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2001.
- GROOT, José Manuel, *Noticia Biográfica de Gregorio Vázquez Arce i Ceballos*, imprenta Francisco Torres Amaya, Bogotá, 1859.
- Grupo de investigación de Arte Colombiano (VANEGAS Carolina, REY Juan Ricardo, GAONA Óscar y MATIZ Paula), *Noticias Iluminadas. Arte e identidad en el siglo XIX*, Fundación Gilberto Álzate Avendaño, Bogotá, 2011.
- GUIZOT, Pierre Guillaume, *General History of Civilization in Europe*, George Wells Knight (ed.), D. Appleton and Company, Nueva York, 1896.
- JARAMILLO, Roberto Luis y MEISEL ROCA, Adolfo, «Más allá de la Retórica de la Reacción, Análisis Económico de la Desamortización en Colombia, 1861-1888», *Cuadernos de Historia Económica y empresarial*, n.º 22, diciembre de 2008, pp. 1-62.
- LARA BATANCOURT, Patricia, «La sala doméstica en Santafé de Bogotá, siglo XIX. El decorado de la sala romántica: gusto europeo y esnobismo», *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n.º 25, 1998, pp. 109-134.
- LEMES ALVARADO Juliana, *La Galería Nacional de Pintura (1864-1873). Coleccionismo, patrimonio y apreciación artística en tiempos de desamortización*, Universidad de los Andes-Facultad de Arte y Humanidades, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Bogotá, junio 2018.
- LISBOA Manuel Maria, *Relação de uma viagem a Venezuela, Nova Granada, e Equador*, A. Lacroix Verboeckhoven Editores, Bruselas, 1866.
- LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano*, Universidad EAFIT, Medellín, 2002.
- LOZADA Natalia y URIBE, Verónica, «La vasija de Chirajara o la ‘Olla de barro que contenía el tesoro’: la construcción del pasado prehispánico en el siglo XIX», en Olga Isabel Acosta, Natalia Lozada, Juanita Solano (ed.), *Historias del arte en Colombia. Identidades, materialidades, migraciones, geografías*, Universidad de los Andes, Bogotá, 2022, pp. 1-23.
- MAHECHA, María Victoria y SAMPER, Gloria Cristina *Quiero estar contigo*, Catálogo exposición Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO y Paralelo 10, Bogotá, 2022.
- MAJLUF, Natalia, «Patter Book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, ca 1800-1860», en Natalia Majluf (curator), *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America*, Americas Society, Nueva York, 2006, pp. 15-56.
- MALAGÓN GUTIÉRREZ, Ricardo, *La crítica de arte en Colombia. 1886-1922*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2021.

- MARTÍNEZ-PINZÓN, Felipe, *Patricios en contienda. Cuadros de costumbres, reformas liberales y representación del pueblos en Hispanoamérica (1830-1880)*, University of North Carolina, Chapel Hill, 2021.
- MESA MENDIETA, Alexandra, «Coleccionismo público de arte moderno en Colombia (1948-1965): los casos del Museo Nacional y el Museo de Arte Moderno de Bogotá», Ph.D. Dissertation, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia del Arte, Madrid, 2018.
- MONTOYA Armando y GUTIÉRREZ Alba Cecilia, *Vázquez Ceballos y la Crítica de Arte en Colombia*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2008.
- PÉREZ, Amada Carolina, *Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia, 1880-1910*, Universidad Javeriana, Bogotá, 2015.
- POMBO, Fidel, *Breve Guía del Museo Nacional*, Imprenta de Columnje i Vallarino, Bogotá, 1881.
- POMBO, Fidel, *Nueva Guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá*, Imprenta La Luz, Bogotá, 1886.
- POULOT, Dominique, «Revolutionary ‘Vandalism’ and the Birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror», en Susan Pierce (ed.), *Art in Museums*, Athlone, Londres/Atlantic Highlands, 1995, pp. 192-214.
- REY, Juan Ricardo, *José Domingo Rodríguez: La tranquila expresión de una fe revolucionaria*. Instituto de Patrimonio, Bogotá, 2021.
- ROBLEDO PÁEZ, Santiago, «Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas», *Historia y sociedad*, n.º 34, enero-julio 2018, pp. 77-102.
- RODRÍGUEZ DO CAMPO, Victoria, «Una tentación difícil de resistir: modulaciones de las representaciones religiosas a mediados del siglo XIX en Buenos Aires», *Ars Longa*, n.º 30, 2021, pp. 241-254.
- ROJAS, Cristina, *Civilization and Violence. Regimes of Representation in Nineteenth-Century Colombia*, Minnesota University Press, Minneapolis/Londres, 2002.
- SÁNCHEZ, Efraín, «Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 28, n.º 28, 1991 ([https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/2300](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2300)).
- SERNA, Julián, «De Colombie avec amour: Arte colombiano en su paso por París durante el siglo XIX», *Revista H-Art*, n.º 7, septiembre de 2020 (<https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3559>).
- SERNA, Julián, «Haciendo Patria: The Transatlantic Construction of the Official Artist. Colombia, Ecuador, and Venezuela (1860–1890)», Ph.D. Dissertation, Boston University, Graduate School of Arts and Sciences, Boston, 2023.
- SHINER, Larry, *The Invention of Art. A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 2001.
- SUAREZ, Sylvia, *Salón de arte moderno 1957: 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango*, Catálogo de exposición, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2007.
- TAYLOR, Joshua C, *Nineteenth-Century Theories of Art*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1987.

- VÁZQUEZ, William, «Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 9, n.º 1, enero-junio 2014, pp. 35-67.
- VERGARA Y VERGARA, José María, «El lenguaje de las casas», *Museo de cuadros de costumbres*, Biblioteca El Mosaico, Bogotá, 1866.
- VILLALOBOS, María Constanza, «Colecciones de imágenes en Santafé», *Credencial Historia*, n.º 366, julio 2020, Bogotá (<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-366/colecciones-de-imagenes-en-santafe>)
- WALLACE, Garrett y HELD, David, «Editor introduction», en *The Cosmopolitan Reader*, Politi Press, Cambridge, 2010, pp. 1-15.
- WOLF, Norbert, *The Art of the Salon. The Triumph of the 19th Century Painting*, Prestel, Munich/Londres/Nueva York, 2012.
- ZALDÚA, Francisco Javier, «Decreto no. 585 de 1882 (18 de octubre) por el cual se reglamenta la ley 67 de 1882», *Anales de la instrucción pública*, vol. 4, n.º 23, noviembre 1882, pp. 572-580.

# ECONOMÍAS DEL ARTE ARGENTINO VALOR, TRABAJO Y MODELOS DE INTERCAMBIO EN EL MERCADO CONTEMPORÁNEO

VIVIANA USUBIAGA

Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de San Martín  
CONICET - Centro de Investigaciones de Arte y Patrimonio, Argentina

**Resumen:** A partir de un análisis de la creación de valor, del trabajo y del intercambio de bienes y servicios artísticos en las economías del arte argentino, este artículo examina la historia reciente del arte argentino contemporáneo. Las obras de ciertos artistas y de varios colectivos de los últimos veinte años permiten concluir que el arte es a la vez un activo económico y un activador de economías alternativas. Ante un mercado del arte argentino en plena crisis, algunas prácticas artísticas construyen alternativas críticas y proponen otros valores para inventar economías menos elitistas y más solidarias.

**Palabras clave** Mercado del arte, Argentina, Valor, Arte contemporáneo, Economías.

## Introducción

La economía argentina tiene aspectos insondables. No obstante, su inestabilidad y crisis recurrentes encuentran explicaciones históricas con afinidades y divergencias respecto del resto de América Latina. En términos generales, la existencia de una clase media consolidada desde mediados del siglo xx con altos niveles de consumo cultural la diferenciaba de otras sociedades polarizadas con una mayor brecha en el acceso al consumo entre las élites y los sectores populares. En la actualidad esa característica diferencial se está disolviendo. Entre otros factores, debido a índices de pobreza en alza acelerada, un proceso de primarización de la economía, una deuda externa inédita, una inflación de dos dígitos mensuales que la reciente llegada de la ultraderecha al gobierno nacional intenta frenar con recesión, reducción del gasto público, transferencia de ingresos al sector financiero y una alta concentración del capital. Aun en el escenario de precariedad que se agrava con una severa reducción de las políticas públicas en materia cultural, la actividad artística no cesa y persiste el fenómeno de una peculiar y sobresaliente proyección internacional de sus artistas.



La historia reciente del mercado del arte en Argentina permanece aún en construcción<sup>1</sup>. Este artículo tiene como objetivo contribuir a su fortalecimiento a partir del análisis del lugar del trabajo artístico en una economía tan singular, de la identificación de las vinculaciones entre lo público y lo privado en la producción cultural y de las creaciones de valor en el estado actual del arte. Teniendo en cuenta el devenir de algunas galerías, ferias y proyectos de artistas estas páginas reúnen una serie de experiencias que moldean el mercado contemporáneo argentino para aportar un análisis sobre el valor, el trabajo y el intercambio de bienes y servicios artísticos en las economías del arte argentino.

Me interesa subrayar esta noción de economías en plural porque claramente en la Argentina no existe una economía, en este caso cultural, homogénea. En efecto, una revisión de proyectos de la escena artística contemporánea nos lleva a identificar estrategias de creación de economías alternativas<sup>2</sup>. Se ponen en juego circuitos de intercambio en los que el arte involucra de un extremo al otro a grupos y clases sociales con diferente acceso a los bienes de consumo. Se acelera un cuestionamiento a los valores de la economía dominante que son tematizados por los artistas a la vez que amplían sus propios modos de subsistencia. La esfera del arte se presenta como un espacio propicio para ensayar la discusión sobre la riqueza y experimentar formas de una vida rica, tal como propone el filósofo y escritor Franco «Bifo» Berardi<sup>3</sup>.

## Gestos en el mercado (del arte)

En noviembre de 2021, en la casa de subastas Sotheby's de New York el golpe del martillo acuñó un valor de 34.8 millones dólares para el autorretrato de Frida Kahlo, *Diego y yo* (1949), que fue adquirida a distancia por un argentino, Eduardo Costantini. Coleccionista, empresario inmobiliario y financista, dueño de una de las mayores fortunas de Argentina, fundador y presidente del MALBA

1 Para una aproximación al tema y bibliografía de referencia, véase María Isabel Baldasarre y Viviana Usubiaga, «El mercado del arte en América Latina. Valorización. circulación y consumo de obras durante los siglos xx y xxi», *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 4, 2019 (<http://dx.doi.org/10.25025/harto4.2019.04>).

2 Refiero aquí a las conceptualizaciones que oponen las economías alternativas y comunitarias a «la economía» dominante sistematizadas por Mark Fisher en base a las contribuciones de las geógrafas económicas feministas Katherine Gibson y Julie Graham publicadas en Mark Fisher, *Deseo postcapitalista. Las últimas clases*, Caja Negra, Buenos Aires, 2024 [2021].

3 Franco «Bifo» Berardi, *Futuralidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Caja Negra, Buenos Aires, 2019 y *El umbral*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2020.

–Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires– no fue la primera vez que su figura intervino de forma contundente en el mercado de arte latinoamericano. De hecho, su colección, focalizada sobre el arte moderno y contemporáneo de América Latina, tuvo como estrategia de conformación la espectacularización de la adquisición de las obras canónicas del arte latinoamericano durante la década de 1990.

Costantini adquirió parte de su colección participando en subastas públicas de las grandes casas internacionales como Christie's o Sotheby's y batiendo frecuentemente records de precios para los maestros y maestras de la modernidad de la región. De este modo, se aseguraba las primeras planas de los diarios y, en consecuencia, la instalación y fortalecimiento de su propia imagen pública, como respaldo de sus negocios, algunos de los cuales se vincularon con los financiamientos y constantes refinanciamientos de las deudas externas en América Latina. Un caso paradigmático, podríamos decir, del manejo estratégico de las vinculaciones entre capital simbólico y capital económico<sup>4</sup>.

En 1995 en un remate en Christie's de New York Constantini adquirió la emblemática obra de la modernidad brasileña *Abapuru* de Tarsila Do Amaral, que había pertenecido a un coleccionista que era agente de bolsa y había perdido mucho con la llamada crisis del Tequila. Esa compra generó un escándalo mediático cuando se conoció que un argentino la había adquirido y la obra dejaría su país de origen. En 2016 Costantini había comprado *Baile en Tehuantepec* (1928) de Diego Rivera por 16 millones de dólares superando ampliamente el record anterior del artista que había sido en 1995 de 3 millones de dólares. El empresario también ostenta en su colección las obras de valor record de Joaquín Torres García del Uruguay, Wilfredo Lam de Cuba, Roberto Matta de Chile, Xul Solar y Antonio Berni de Argentina, entre otros, al que se le suma el último de Frida Kahlo.

La compra de la pintura *Diego y yo* en 2021, durante la pandemia de Covid y en el contexto crítico por la deuda externa con el Fondo Monetario Internacional que condiciona a la Argentina es sintomática de un estado de situación de polarización de la economía del país. Mientras se dan estas millonarias intervenciones en el mercado del arte latinoamericano, vinculadas al mercado de las finanzas internacionales y los mercados perpetuadores de deudas en los

4 Catalina Aldama, *El valor del arte: entre el museo y el mercado: la colección Costantini y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2021, Repositorio Institucional UNSAM (<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1747>, consultado el 3 de marzo de 2023).

países de la región, la Argentina posee casi un 40% de su población bajo la línea de pobreza<sup>5</sup> y lidia con una economía bimonetaria y primarizada, con inflación anual de tres dígitos y escasez de dólares.

## El valor como ficción

La imposibilidad de estabilizar el valor de las cosas en Argentina es generalizado y permea un mercado del arte que es percibido como una ficción, a la vez que es ficcionalizado y tematizado en la producción artística contemporánea.



Fig. 1. Ivana Vollaro, Menú, 2021, esmalte sintético sobre chapa y madera. 100 x 65cm. Versión I, fotografía Ignacio Iasparra, gentileza Hache galería.

5 Al momento de la edición de este artículo, el índice de pobreza de Argentina superaba el 50% en el primer trimestre de 2024.

La obra de la artista Ivana Vollaro es elocuente en este sentido. En una serie de piezas que llama *Menú* releva y elabora un listado con los nombres de los dólares con diferentes cotizaciones respecto al peso argentino que se utilizan en el país. En los últimos años la inestabilidad en el mercado cambiario y las presiones del mercado por devaluar la moneda produjo la aparición de múltiples nominaciones que responden a diferentes cambios. Algunos de ellos de circulación ilegal, es decir, por fuera de la regulación del Banco Central de República Argentina, otros propiciados por éste y el Ministerio de Economía a partir de establecer impuestos a los gastos en moneda extranjera o exenciones impositivas o de retenciones para las exportaciones de diversos productos. Así, a partir de la referencia del «dólar oficial» se despliega un abanico de otras cotizaciones. Se puede encontrar «el blue», «negro», «paralelo» que son ilegales pero que circulan de manera informal, por ejemplo, en la calle a través de los llamados «arbolitos», personas que se dedican a ofrecer cambio de dólares en las calles transitadas por turistas y que negocian un precio por fuera de toda regulación. También entraron en juego el «dólar inmobiliario» porque el mercado de compra venta de inmuebles se maneja en billete dólar desde la última dictadura en la Argentina, el «dólar ladrillo» utilizado para los presupuestos de los materiales de la construcción, el «dolar cabeza chiquita» porque los billetes más viejos tienen la figura de Washington más pequeña que los actuales y eso baja la cotización, entre decenas de otras denominaciones.

Esta pieza se convirtió en una de las más fotografiadas de la feria de arte contemporáneo de Buenos Aires, arteBA, en 2021 al transformarse en un impen-sado *selfie point*, atractivo e ineludible, para los visitantes atravesados por la cotidianidad de esas cotizaciones tan recurrentes en el país. Su circulación llegó a que la revista *Forbes*, especializada en el mundo de los negocios y las finanzas, le dedicara una nota a la autora<sup>6</sup>.

Allí Ivana Vollaro criticaba la falta de soberanía económica en la Argentina actual y la comparaba con el Brasil de los 2000, donde estuvo viviendo y donde la población no parecía interesarse por la cotización del dólar porque los mercados locales, incluso el de bienes de alto valor como puede ser el inmobiliario, actuaban bajo la moneda local.

Dada la dinámica de especulación financiera de los poderes reales de la economía que se vive en la Argentina, las referencias al valor han estallado, los precios de los bienes de consumo son volátiles, por lo tanto cualquier intento

6 Gonzalo Andrés Castillo, «“Menú”, la obra de arte que retrata la preocupante realidad del dólar en la Argentina», *Forbes*, noviembre de 2021.

de valorización es escurridizo. Como un irónico anclaje visual, resuenan en estas piezas las conceptualizaciones sobre el dinero y el lenguaje de Franco «Bifo» Berardi cuando sostiene que una vez que el dólar es disociado de su referente material del régimen universal de cambio fijo por decisión de Nixon en 1971, se establece una dinámica de arbitrariedad sobre su valor, dando paso al dominio financiero en un proceso de abstracción tal que el capitalismo logra separar todo proceso de valoración del proceso material de su producción. El dinero se convierte entonces en signo sin referente. «La ubicuidad cada vez más extendida del dinero en la esfera económica constituye el rasgo distintivo del capitalismo financiero de nuestra época, al que cabría denominar semiocapital, ya que en él los signos adquieren el lugar más destacado dentro del proceso de producción»<sup>7</sup>.



Fig. 2. Ivana Vollaro, Menú, 2022, esmalte sintético sobre chapa y madera, 110 × 65 cm. Versión II, fotografía Claudia Loayza Zárate, gentileza Hache galería.

7 Franco Bifo Berardi, «El código del dinero y la automatización», en *Futuralidad...*, op. cit., p. 160.

Más recientemente la artista debió sumar otras variables a su *Menú* incorporando el «dólar Qatar» que denominó al dólar con los impuestos que se sumaron a quienes viajaron para el último campeonato mundial de fútbol en la ciudad de Qatar en 2022; o el «dólar Coldplay» en referencia a la banda de musical británica, que tocó en Argentina en 2022 y que pasó a referir a la cotización establecida para la industria del espectáculo que por organizar la recepción en el país de conciertos con figuras internacionales demandan dólares.

Esta segunda versión, que al igual que la primera está pintada sobre una chapa metálica emulando los carteles de los menús de las Parrillas Populares, se pudo ver expuesta en las salas del MALBA entre marzo y julio de 2023, en la exposición *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina*<sup>8</sup> junto a otras piezas que tematizan la obsesión por el dólar y los enigmas de economía de Argentina, como es el caso de la plancha matriz para calcar dólares del artista de la gráfica Esteban Álvarez o la pintura-cartel *Misterio de Economía* de Federico Peralta Ramos (1939-1962).



Fig. 3. Ivana Vollaró, *Las obras expuestas están en venta*, 2007, tinta sobre cartón 30 x 60 cm., fotografía Ignacio Iasparra, gentileza Hache galería.

Ivana Vollaró tiene un largo recorrido artístico que se podría enmarcar en la historia de la crítica institucional. Ha reflexionado sobre el mercado del arte en más de una ocasión como lo revela su pieza de 2007, *Las obras expuestas están en venta*. Se trata de un cartel en tinta sobre cartón que la artista encontró entre las

8 Leandro Chiappa (ed.), *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, 2023.

pertenencias de su abuelo, un inmigrante italiano, pintor activo principalmente entre las décadas del cincuenta y sesenta del siglo xx en la Argentina y que debió estar colgado en alguna de sus muestras. Como un objeto encontrado, Ivana Vollaro lo enmarcó y expuso enraizándolo en la genealogía de los *ready made* duchampianos. Esa frase hasta el día de hoy en la Argentina se encuentra frecuentemente en espacios donde se exhiben obras de arte fuera del propio circuito artístico, como en bares, restaurantes u hoteles. Sin embargo, reubicado por la artista en una galería o espacios de exhibición de arte señala también una alerta para los propios lugares del circuito artístico que exponen bienes culturales y que parecen escindidos de sus posibilidades de comercialización. En su propia materialidad, revela las paradojas del circuito artístico que en la actualidad no opera como un medio de vida para su propia comunidad, porque la compra-venta de obras no genera un flujo de dinero suficiente para contener a todos los agentes involucrados en el campo cultural contemporáneo.

El hecho que en la Argentina el mercado del arte sea actualmente percibido como una ficción o al menos como una aspiración de deseo obedece a varios factores, pero en ningún caso se trata de una falta de creadores de talento insoslayable. Son muchos los artistas que poseen reconocimiento local e internacional y que interactúan con el mercado global tanto desde el propio territorio argentino como desde sus lugares de residencia en el exterior. Guillermo Kuitca, las duplas Mondongo y Chiachio&Giannone, Fernanda Laguna, Marcelo Pombo, Mariela Scafati, Adriana Bustos desarrollando sus carreras desde Buenos Aires o Adrián Villar Rojas, Claudia Fontes, Ana Gallardo, Gabriel Chaile, Fabián Marcaccio, Tomás Sarraceno, desde el exterior, son solo algunos ejemplos entre muchos otros.

La producción artística en aumento no siempre es acompañada por la suba en las adquisiciones de obras. Las modalidades de consumo artístico se han transformado. En la actualidad, las clases altas y medias acomodadas –es decir, quienes pueden tener un excedente para gastar o invertir en este tipo de consumos– no están habituadas a incorporar a sus hogares y vidas obras de arte. Son excepcionales las casas que atesoran en sus paredes y rincones obras originales<sup>9</sup>. Pero esto no fue siempre así. A fines del siglo xix y comienzos del xx –tal como se puede leer en este volumen en el capítulo de María Isabel Baldasarre–, el coleccionismo de arte europeo primero y más tarde de artistas argentinos era moneda corriente entre las clases altas. Esa tradición fue

9 María Isabel Baldasarre y Viviana Usubiaga, «Bajar los cuadros, subir los plasmas», *Anfibia*, mayo 2018 (<http://revistaanfibia.com/ensayo/bajar-los-cuadros-subir-los-plasmas/>).



cultivada por las élites patricias con fortunas mayoritariamente provenientes del modelo agroexportador así como por inmigrantes, ricos o enriquecidos, gracias a negocios exitosos realizados en su tierra de adopción. Luego se extendió a la burguesía ilustrada que se incorporaría al consumo de bellas artes como un signo de distinción social. Al promediar el siglo xx, a pesar de las vicisitudes políticas y económicas del país, se constituyó un mercado del arte que con mayor o menor grado de formalidad incorporó entre sus clientes a las ascendentes clases medias, muchas de ellas profesionales. Si bien ese mercado ha tenido una dimensión pequeña respecto del funcionamiento millonario en los países centrales, no es desdeñable su rol en la dinámica de producción, circulación y consumo de bienes simbólicos. Galerías de arte, ferias, pero también *dealers* o los artistas vendiendo directamente desde sus talleres, contribuyeron no solo a construir colecciones de arte propiamente dichas, sino a proveer regularmente de obras a casas residenciales, de fin de semana o veraneo, departamentos, quintas, oficinas, estudios o consultorios de profesionales y asalariados de los sectores medios hasta entrada la década de 1970.

Durante la última dictadura (1976-1983) el circuito comercial se vio afectado en forma proporcional al de otros mercados internos y al campo cultural en general. Con la vuelta a la democracia, a la lenta reconstrucción del mercado del arte se le sumaron fenómenos de dinamización de circuitos de producción y se multiplicaron los espacios de consumo artístico<sup>10</sup>. El frenesí en las producciones estéticas de la llamada movida *underground* de los 80 luego se desplazó hacia el *overground* de un circuito de galerías que comenzaron a albergar piezas de jóvenes creadores y a calibrar sus coordenadas comerciales hacia el arte contemporáneo. Es un caso paradigmático la galería Ruth Benzacar<sup>11</sup>, vigente hasta el día de hoy.

## El arte de enseñar

Un repaso por el campo artístico argentino de las últimas tres décadas nos permite identificar menos la consolidación de un mercado del arte propiamente dicho que la extraordinaria diversificación de un mercado laboral del arte. Me

10 Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2012.

11 Daniel Larriqueta y Victoria Verlichak, *Ruth Benzacar*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2005.



refiero a una serie de actividades y trabajos que los artistas asumen como medio de vida en forma total o parcial<sup>12</sup>.

La actividad más tradicional y constante es sin duda la docencia que en la mayoría de los casos complementa los ingresos de las tareas de producción artística: ya sea en sus propios talleres privados o en instituciones de formación terciaria, universitaria o de posgrado, públicas o privadas. En efecto, la educación artística ha tenido un crecimiento institucional relevante. En primer lugar, con la elevación de grado académico de las tradicionales Escuelas de Bellas Artes de la ciudad de Buenos Aires y dependientes de la Nación convertidas en la Universidad Nacional de las Artes, pero también por cierta renovación en las carreras de las universidades de otras ciudades y provincias como en La Plata, Rosario, Córdoba o Tucumán. Los cuerpos docentes están integrados por artistas también activos en el circuito comercial del arte contemporáneo.

En segundo término, nuevos espacios académicos que apuntan a un grado mayor de especialización y foco en el pensamiento contemporáneo como es el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT).<sup>13</sup> La más reciente Diplomatura en Arte Contemporáneo, coordinada por los artistas Florencia Levy y Gabriel Baggio, enriqueció la oferta pública de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín. Asimismo, cabe mencionar la Beca Kuitca, un programa de becas para realizar formación y clínicas de obras con el artista Guillermo Kuitca que tuvo financiamientos de diversas fundaciones a lo largo de varias ediciones desde 1991 y que actuó como un semillero de algunos artistas e impulso en las carreras para otros ya reconocidos.

## Del poder del arte a la potencia del artista

Más allá de la docencia, saber de qué viven los artistas ha sido una pregunta recurrente y también planteada en experiencias que problematizan la condición del trabajo artístico no remunerado.

12 Guadalupe Chiotarrab, *Promesa y precariedad: trabajo artístico en Buenos Aires*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2021, Repositorio Institucional UNSAM(<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1837>, consultado el 10 de febrero de 2023).

13 El programa de esta institución privada fue ideado por la curadora y crítica de arte Inés Katzenstein, quien desde 2018 ocupa la posición de Curadora de Arte Latinoamericano y Directora del Instituto de Investigación para el Estudio de Arte de América Latina en el MoMA de Nueva York. Actualmente está dirigido por el artista Carlos Huffman, Director del Departamento de Arte de la UTDT.

En este sentido, fue elocuente la puesta en escena de estas inquietudes en el proyecto curatorial de la investigadora y profesora Valeria González realizado en 2006 dentro del evento *Estudio Abierto* en el antiguo Palacio de Correos. Con el título *Ostinato: El trabajo de artista es socialmente invisible* convocó a un grupo de artistas<sup>14</sup> que en su hacer obstinado compartían las preocupaciones acerca de las condiciones materiales de producción de sus obras, muchas de ellas performáticas. González prologó las intervenciones de los invitados exponiendo las propias variables de producción de la muestra-instalación que curaba. Partiendo de un repaso histórico señalaba la encrucijada de la Modernidad que estableció el requerimiento de que el valor *arte* expulsara de sí todo rastro de explotación laboral. Con persistencias en el presente aquel modelo instituyó la figura del artista como individuo libre que «no podrá vender, como los otros, en el mercado su fuerza de trabajo. La libertad inalienable del artista quedará resguardada en la conversión de la obra de arte en mercancía. Una mercancía que no es igual a las demás: la distingue un valor de cambio hipertrofiado. Un precio carente de relación con todo valor de uso, y carente también de la relación al valor dinerario tanto de sus materiales como del trabajo artesanal implicado en su producción»<sup>15</sup>. No obstante, advertía sobre el *uso mercantil* del arte que aflora en el proceso de conversión del capitalismo industrial a una economía de servicios donde la obra artística pasa a ser núcleo de la construcción de imágenes de propaganda de marcas, instituciones y corporaciones. Y consideraba que por el contrario, los artistas involucrados materializaban «modos de trabajar que huyen de la persona a lo colectivo, del objeto artístico a la acción creativa, del mensaje político a las tensiones del diálogo, de la negatividad especular a las afirmaciones resistentes, del poder del arte a la potencia del artista, del saber poseído al pensamiento ejercido, de la comunicación a la situación, de la moral a una ética<sup>16</sup>.»

Por aquellos años no era habitual el pago de honorarios a los artistas visuales por su trabajo y participación en exhibiciones o eventos culturales en la

14 Horacio Abram Lujan, Agustín Blanco, Ignacio Amespil, Gabriel Baggio, Andrea Cavagnaro, Claudia Contreras, Julián D'Angiolillo, Ana Gallardo, Pablo Garber, Cynthia Kampelmacher, Patricio Larrambebere, Lujan Funes, Karina Granieri, Eduardo Molinari, Elisa O'Farrell, Daniel Ontiveros, Ricardo Pons, Daniel Roldán, Paula Senderowicz, Alejandro Somaschini y Federico Zukerfeld.

15 Valeria González, *Ostinato. El trabajo de artista es socialmente invisible*, cat. exp., Estudio Abierto – Antiguo Palacio de Correos, noviembre de 2006. Documento inédito de circulación y consulta en Oficina de Publicaciones *Casa Tomada*, Casa Nacional del Bicentenario.

16 *Ibid.*

Argentina. Fue recién en 2020, en el contexto de la pandemia del Covid que se precipitaron los reclamos por el establecimiento de pautas de contratación. El colectivo de *Artistas Visuales Autoconvocades de Argentina (AVAA)* con una red asamblearia de representación federal estableció un *Tarifario de Artes Visuales*, como una especie de nomenclador con descripciones precisas de múltiples tareas y valores de remuneración discriminados por escalas de proyectos, trayectoria del artista e instituciones públicas o privadas contratantes.

## Proyectos gestionados por artistas

La dinámica del propio arte contemporáneo y su impronta relacional permite identificar proyectos que ante la evidencia de las crisis económicas en Argentina, las carencias del mercado del arte más tradicional y las propias contradicciones del sistema del arte, introdujeron nuevos modos de gestión de vida de los artistas<sup>17</sup>. Entre los que han involucrado transacciones económicas de algún tipo en sus prácticas, se pueden encontrar los siguientes.

El *Proyecto Venus*: una sociedad experimental que entre 1999 y 2006 desplegó una red de más de 500 miembros que anticipó de algún modo el fenómeno de las redes sociales. Su mentor fue el artista y sociólogo Roberto Jacoby, quien lo desarrolló junto a artistas e intelectuales como Sergio Pángaro, Inés Acevedo, Toni Negri y Milagros Velasco. Llegaron a crear una moneda, el Venus, y un dispositivo de oferta de bienes y servicios en el que se definía el valor de las cosas en instancias de negociación colectivas, afectivas y solidarias. Al tiempo que actuaba en espacios de intercambio el *Proyecto Venus* desplegó una serie de conceptualizaciones: utopía hedonista, cooperativa de ególatras, micronación de hermanos sin padres, artefacto ético, dispositivo de entrecruces, zona de autonomía temporaria, sociedad secreta sin secretos, organismo evolutivo y abierto al azar y al error o ficción comfortable, fueron algunas de sus autodefiniciones que como «conceptos fetiche»<sup>18</sup> circularon proponiendo nuevas maneras de entender la transacción de bienes y servicios en el espacio público<sup>19</sup>.

17 Viviana Usubiaga, «Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en Argentina», en Fernando Farina y Andrés Labaké, *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2010, pp. 63-69.

18 El archivo *on line* del proyecto puede consultarse en *Archivos en uso*, proyecto de la Red Conceptualismos del Sur, disponible en: <https://www.archivosenuso.org/viewer/959#>, consultado el 15 de febrero de 2023.

19 Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.

Otro caso señero para pensar cómo y para quién produce valor el arte, qué significa el trabajo artístico y en quién recaen sus beneficios ha sido *Belleza y Felicidad* y su reinención en *Belleza y Felicidad Fiorito*. El primero fue un espacio creado por la artista Fernanda Laguna y la escritora Cecilia Pavón. En 1999 abrieron un local a la calle de un barrio periférico al circuito artístico de la ciudad de Buenos Aires. En una esquina del barrio de Almagro funcionó durante casi una década una librería artística, una editorial y una galería de arte que se convirtieron en puntos nodales del arte y la literatura contemporáneas en la bisagra del nuevo siglo y milenio. Artistas de varias generaciones se reunieron a elaborar sus producciones estéticas en forma experimental desde el cruce de las artes visuales, la música y la literatura. También organizaron fiestas y ventas de obras y libros de materialidades tan precarias como afectivas.

Aquel espacio pareció conjugar las temporalidades de las noches pasadas del *underground* de la postdictadura con los días futuros de un renovado impulso donde lo artístico salía directamente a la venta en la calle. Allí se hicieron conocer artistas jóvenes como Mariela Scafati, Leopoldo Estol, Diego Bianchi, Gastón Pérsico y Cecilia Szalkowicz, y escritores como Ezequiel Alemian, Gabriela Bejerman, Rosario Bléfari y Washington Cucurto<sup>20</sup>.

Este espacio alternativo habilitó la conformación de una comunidad afectiva y creativa que ha tenido varios legados y que, aun con su impronta contracultural, tuvo muchas vinculaciones con el sistema y mercado del arte. En efecto, una artista como Fernanda Laguna, catalizadora de muchos proyectos colectivos, centrados en la creación de vínculos, continuó compatibilizando ese tejido social que ha tensionado lo más elitista del circuito artístico contemporáneo con una carrera artística personal de gran legitimación y reconocimiento no solo en la Argentina sino en la escena de países centrales. Por ejemplo, en 2023 el MoMA compró veinticinco dibujos de Fernanda Laguna para su colección de arte latinoamericano.

Al respecto, su galerista Nora Fisch destacó que «el MoMA tiene un peso simbólico particular como institución» y que «estar en su colección es altamente legitimante para el artista ya que hay procesos de selección muy estrictos llevados a cabo por equipos curatoriales especializados. [...] De manera simbólica

20 Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*, Título, Buenos Aires, 2011; Cynthia Francica, «To Touch a Story: Crisis and Textual Textures in Argentine Queer Writing», *Alter/nativas*, n.º 5, invierno 2015 (<https://alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-5-2015/visual-culture/francica.html>, consultado el 4 de marzo de 2023) y Claudio Iglesias, *Corazón y realidad*, Consonni, Bilbao, 2018.

es como entrar a la historia del arte global. [...] Que una artista contemporánea argentina, cuya obra es muy local, muy vernácula, y a la vez muy influyente acá, entre a la colección de MoMA es un reconocimiento de lo vibrante que es nuestra producción artística actual»<sup>21</sup>.

Sin duda Fernanda Laguna es una artista «todo terreno». Se maneja en los espacios encumbrados del arte y encumbra otros espacios marginales en nombre del arte. Mientras continuaba con sus gestiones en aquella esquina de Almagro, hacia 2003 comenzó a desarrollar una «sucursal» del proyecto Belleza y Felicidad en Villa Fiorito con una impronta que desbordaba la escena artística hacia el partido de Lomas de Zamora, un barrio popular del conurbano de la provincia de Buenos Aires donde las necesidades de sus habitantes se agudizaron y multiplicaron desde la crisis económica de 2001 en la Argentina. Allí lleva adelante un proyecto que involucra el trabajo barrial y la enseñanza artística. Enseñanza que comenzó con talleres de arte para las infancias y las juventudes en los que se convocaron a muchos colegas artistas y que derivó en la creación de un proyecto para el Colegio Secundario N° 23 de Fiorito. Con orientación en artes visuales el establecimiento educativo lleva por nombre Liliana Maresca, artista argentina paradigmática de las décadas del 80 y 90.

Este nuevo proyecto se inició en el año 2008 y en el año 2010 cuando la Dirección General de Educación de la Provincia de Buenos Aires aprobó institucionalmente su funcionamiento. Con las herramientas del arte contemporáneo los coordinadores de este proyecto colectivo nutren los contenidos de los programas de enseñanza y también organizan exposiciones de arte, recitales, lecturas de poesía, visitas a museos, salas de arte y ferias, y producen obras y acciones en el barrio construyendo comunidad.

Por otra parte, *Belleza y Felicidad Fiorito* se define como un grupo feminista de activismo artístico y político que funciona en territorio. Es un colectivo de artistas, vecinas y vecinos que propone tres ejes de acción atravesados por el arte: la cultura, el trabajo y la militancia. El eje cultural consiste en talleres de artes plásticas, literatura, performance y video para niñas y adultes sumado a una galería de arte, una editorial y talleres de género. El eje de trabajo está integrado por un taller de serigrafía para el estampado de remeras. La militancia se lleva adelante en el acompañamiento a las luchas de las problemáticas barriales

21 Nora Fisch citada en «El MoMA compró 25 dibujos de la artista argentina Fernanda Laguna», *Infobae*, 3 de marzo de 2023.

de Fiorito, la conformación del colectivo *Ni una menos Fiorito*<sup>22</sup> y por último, el desarrollo del *Comedor Gourmet* que funciona todos los sábados sirviendo alimentos sorprendentes y saludables a ochenta familias<sup>23</sup>.

En Argentina, donde la pobreza estructural es tan insoslayable como la puja distributiva por la riqueza, funcionan cientos de comedores populares donde a través de donaciones y gestiones se organizan ollas populares o puntos de distribución de alimentos a personas vulneradas por las crisis económicas. *Comedor Gourmet* es uno de ellos, donde el colectivo *Belleza y Felicidad* «defiende el derecho al placer, tantas veces borrado de los horizontes de las clases populares en nombre de las “necesidades básicas”»<sup>24</sup>. Este proyecto asistencial y sensible es presentado «como una ‘rectificación’ del modelo de comedor popular que considera a la comida como una necesidad, para ampliarlo a punto de encuentro, identidad y felicidad».

Otro proyecto creado y criado en *Belleza y Felicidad Fiorito* es un taller de ceramistas donde aprenden y trabajan mujeres que producen objetos para la venta. Se trata de cinco mujeres que integran una cooperativa de trabajo en Fiorito que comenzó organizando reuniones de recreación para la producción de tazas con nombres y frases, y pronto comenzaron a especializarse en la realización de obras más complejas. Acompañadas por Fernanda Laguna elaboraron una serie de piezas escultóricas con formas de carros de cartoneros, carros que varias de ellas utilizan para sus trabajos como recicladoras urbanas. Carros de distintos tipos, con objetos en miniatura dentro con distintos niveles de detalles y materialidades<sup>25</sup>. Estas producciones estéticas pronto encontraron su lugar en el mercado del arte local, tanto porque instalaron una tienda de venta dentro de la galería Nora Fisch, como porque participaron en un stand en la feria arteBA logrando vender todas sus piezas en 2022.

Asimismo, en 2023 el colectivo de mujeres fue reconocido con el *Premio 8M. Despatriarcalizar los patrimonios*, un premio otorgado por la Secretaría de

22 *Ni una menos Fiorito* forma parte del colectivo *Ni una menos* que lucha contra la violencia de género en Argentina.

23 Integran *Belleza y Felicidad Fiorito*: Florencia Breccia, Larisa Zmud, Lucía Reisig, Micaela Iribarren, Mayra Giménez, Daniela Iwaniuk, Gisela Rivas, Julia Díaz, Claudia Giménez, Bárbara Golubiki, Fernanda Laguna.

24 Esta cita y la que sigue pertenece a la entrevista colectiva disponible en <https://proyectoballena.cck.gob.ar/belleza-y-felicidad-fiorito/>, consultado el 18 de abril de 2023.

25 Existe una vinculación de esos carros con la historia del arte argentino donde la artista Liliana Maresca también trabajó con los sentidos de esos artefactos del trabajo no formal de la década de 1990.

Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación que se expuso en el Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires y pasaron a formar parte del patrimonio nacional. Estas artistas noveles expusieron junto a artistas de destacada trayectoria, en un intento por expandir sus presencias en un ecosistema del arte que precisa ser cada vez más inclusivo. Según explicaron las artistas, la idea del «carro surgió desde una perspectiva lúdica y de la imaginación: carros gomera, carros adornados, carros para jugar y armar con materiales de reciclaje. La pieza busca visibilizar un trabajo que no es valorado dentro de la sociedad, al mismo tiempo que revaloriza los carros: son como una joya que funciona como herramienta de trabajo y también como expresión de deseo y abundancia»<sup>26</sup>.

Educación, recreación, alimentación, trabajo, reconocimiento, cultivo del valor de una comunidad y, también intervención en el mercado, se tejen como un abrigo en *Belleza y Felicidad Fiorito*. De la mano de Fernanda Laguna y numerosos compañeras y compañeros logran penetrar el sistema del arte argentino y redefinir sus valores económicos y simbólicos.

## Vida y obra compartidas

La siguiente modalidad de intercambios más allá de los específicamente monetarios a la que me referiré toma como caso la trayectoria y presente de la dupla de artistas Chiachio & Giannone. Luego de haber tenido sus carreras como pintores por separado, Leo Chiachio y Daniel Giannone han conformado desde 2003 una dupla profesional y familiar. En efecto, son pareja y llevan adelante una familia integrada por seres no humanos como Piolín, su perro salchicha que protagoniza sus obras junto al retrato de ambos en diferentes situaciones. Desarrollan un sofisticado arte textil a partir de innumerables apropiaciones de los más diversos recursos iconográficos.

Trabajando desde sus casa-taller del barrio de Montserrat en Buenos Aires y de San Javier en la provincia argentina de Córdoba, estos artistas han construido una carrera profesional de reconocimiento mundial por su altísima destreza en el bordado y un singular dominio colorístico de hilados y telas. Eso los llevó ganar, entre otras muchas distinciones, el segundo en el Gran Premio Internacional

26 Lucia Requejo, «5 corazones de Belleza y Felicidad: las ceramistas de Fiorito», *Página 12*, 28 de enero de 2023 (<https://www.pagina12.com.ar/519264-5-corazones-de-belleza-y-felicidad-las-ceramistas-de-fiorito>), consultado el 6 de febrero de 2023.







sus obras, bordan constantemente colaboraciones y experiencias en variados territorios donde el intercambio de saberes entre las personas participantes es fundamental.



Fig. 5. Chiachio & Gianonne, bordado colectivo bajo coordinación de la maestra Elba Rocco, 2017, 25 de mayo, Provincia de Buenos Aires.

A escala pequeña en 2017 llevaron adelante el encuentro Avistaje –Bordado en Comunidad en Islas, en la zona rural del Municipio de 25 de mayo, provincia de Buenos Aires. El objetivo de esta actividad fue reunir en jornadas de trabajo y camaradería la mayor cantidad de manos de bordadoras alumnas de una maestra llamada Elba Rocco para que juntas pudieran elaborar un tapiz comunitario. A una escala mayor, realizaron proyectos en colaboración con el público en el Centro Cultural Kirchner en Buenos Aires en 2018, experiencia que llevaron a expandir en el Museum of Latin American Art-MOLAA de Los Angeles en 2019 donde realizaron una bandera monumental para celebrar la diversidad. En el llamado “MOLAA Pride”, los artistas recibieron mensajes de más de 3.500 personas residentes en Los Ángeles y Long Beach a quienes se los invitó a reflexionar sobre la diversidad en el contexto de la marcha del orgullo gay. Durante tres meses en residencia fueron bordando y escribiendo diferentes retazos de tela que unieron para formar una bandera de colores del arcoíris

de más de 35 metros de largo que fue activada en diferentes sitios como una instalación representativa del colectivo LGBTQI+.

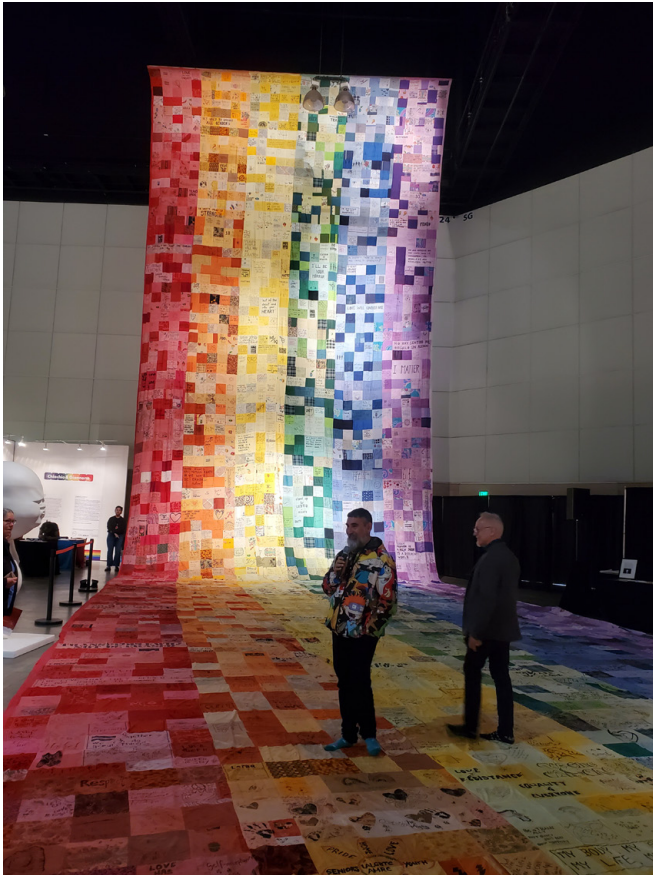


Fig. 6. Chiachio & Giannone, Celebrating Diversity, MoLAA, 2019.

En paralelo a estos proyectos de activismo que constituyen sus poéticas y célebre trayectoria, Chiachio & Giannone trabajan en otras esferas de lo estético introduciendo sus creaciones en el mercado de bienes y servicios. A través de colaboraciones con marcas de diseño de diferentes productos han recibido encargos de empresas como Swatch para la que diseñaron una edición limitada y numerada de relojes: el Piolín's Time, cuyo lanzamiento internacional tuvo lugar en París en 2016<sup>28</sup>. También han diseñado una serie de pañuelos exclusivos para

<sup>28</sup> Al momento de edición de este artículo Chiachio & Giannone se encuentran participando de la Bienal de Arte de Venecia 2024 invitados por Swatch, sponsor principal del evento.

Hermès. Más recientemente asociaron sus imágenes para una campaña de la bodega de vinos argentina el Desierto para la dupla de botellas Castor y Pollux.



Fig. 7a et 7b. Chiachio & Giannone, proyecto Swatch Piolin's Time, 2017.

Así también lo hicieron con la marca de ropa Eyddos para la que diseñaron prendas y oficiaron de modelos para las campañas. Chiachio & Giannone consideran que incursionar en estos proyectos les sirve para introducirse en otros

circuitos<sup>29</sup>. Amplían así la llegada de sus prácticas artísticas, más allá de recibir a cambio remuneraciones y reconocimiento por sus realizaciones que por lo general se tratan de ediciones limitadas, es decir, para un tipo de consumo no masivo pero sí más extendido que el del circuito más restringido del sistema del arte contemporáneo.



**Fig. 8.** Chiachio & Giannone para Bodega del Desierto. Vinos Castor y Pollux. 2023.

29 Entrevista con la autora, abril de 2023.

## Trabajo en común

Otra dupla de artistas, muy diferente a la anterior pero que también fluye entre diferentes ámbitos y logra moldear los mercados donde proponen sus obras es *Fábrica de Estampas* conformada por Delfina Estrada y Victoria Volpini. Ellas comparten un taller de gráfica que funciona en un local a pie de calle que es también ámbito de encuentros, de producción y de venta directa de sus piezas que en su mayoría son múltiples. Ambas integrantes son artistas gráficas, grabadoras, que producen piezas individuales y conjuntas, y también dictan talleres a diferentes colectivos sociales, barriales y en programas en cárceles. Porque *Fábrica de Estampas* abraza con sus producciones diferentes causas, ofrece creativamente tipografías e imágenes para emprendimientos sociales y comerciales a pequeña escala. Esas mismas piezas o sus matrices originales forman parte de sus repertorios de obras con las que participan del campo artístico exponiendo en salas de museos sus estampas para promocionar campañas de causas ambientales, contra la violencia de género, o que anuncian la realización de ollas populares, entre otras. Las artistas dominan sus propios medios de producción e incluso enseñan a otros y otras a tener un medio de vida a través de las técnicas del grabado. Sus producciones incluyen investigaciones visuales de un amplio universo de tramas e imágenes de comunidades rurales y originarias, con quienes también han llevado adelante proyectos colaborativos.

Entre las prácticas artísticas contemporáneas se ha vuelto habitual el trabajo en común entre artistas profesionales con artesanas y artesanos, productores visuales singulares que habían estado excluidos del mercado del arte y cuyas piezas comienzan a permearlo con mayor vigor. Un caso paradigmático en este sentido es el de *Thaní-Vienen del monte*, grupo de tejedoras del pueblo wichí que habita la ribera del río Pilcomayo en Santa Victoria Este, en la provincia de Salta, en el noroeste de Argentina. Trabajando en alianza y acompañadas por investigadores, curadores y artistas como Andrei Fernández y Guido Yannitto la reciente integración de sus obras en el sistema del arte es insoslayable. En similar sentido es necesario destacar el Proyecto artístico intercultural *Textiles Semillas* coordinado también por Andrei Fernández y la artista Alejandra Mizrahi.

Estas iniciativas han asumido el desafío de cuestionar la relación de precio y valor de las piezas producidas en comunidad y logran romper definitivamente con la separación entre arte y artesanías en términos de mercado<sup>30</sup> y de patri-

30 Eva Grinstein, *Formas de incidir. Arte y compromiso social. Ocho proyectos 2010-2020*, Arta ediciones, Buenos Aires, 2023.



monio cultural<sup>31</sup>. Este acercamiento del arte contemporáneo con los saberes ancestrales o rurales de los que son poseedores estas comunidades requiere de extremos cuidados cuando la esfera del mercado ronda estas experiencias. Dos claves para el buen funcionamiento de estas alianzas es propiciar consensos sobre las co-autorías y la distribución equitativa de los beneficios económicos obtenidos, reforzando los sentidos de reciprocidad.

Claudia Alarcón, la artista integrante del colectivo Sīlat Comunidad La Puntana obtuvo un premio en el 110° Salón Nacional organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación en 2023 por su obra *Ifwala Iha I* (Resplandor del sol), realizada en fibra de chaguar y punto antiguo y se convirtió en la primera artista wichí en recibirlo. Luego la artista continuó acumulando distinciones. Sus obras tuvieron una gran repercusión y circulación en los últimos eventos del mercado del arte. En la última edición de la arteBA una de sus obras de arte textil fue vendida por un valor de 3000 dólares por la galería Remota, dirigida por los artistas Yannitto y Gonzalo Elías y dedicada a fortalecer la visibilización y circulación de artistas locales de la provincia de Salta. Asimismo, la artista fue invitada por el curador general de la Bienal de Arte de Venecia de 2024, Adriano Pedrosa a formar parte de la exposición principal.

## Redes fluidas de conexión y colección

Si bien los artistas argentinos tienen una extensa historia en la llamada gestión y autogestión, tanto por sus estrechos vínculos institucionales como por la intervención directa en el mercado del arte, tal como demuestra el caso anterior, quisiera finalizar este recorrido con la mención de dos experiencias recientes denominadas *Coleccionables de emergencia* y *Fondo Fluido*, nacidos en el contexto de la pandemia del Covid-19.

*Coleccionables de emergencia*. *Un gesto de artistas solidarixs* se lanzó como un proyecto colaborativo en el mes de junio de 2020, en pleno período de aislamiento social obligatorio. Conformada por las artistas Marina De Caro, Adriana Bustos, Mariela Scafati y la gestora cultural Cecilia Garavaglia, la iniciativa desplegó un circuito de donación de obras de artistas que se ofrecían

31 Sergio Raimondi y Luciana Delfabro (eds.), *Una trama 2019-2023. Memoria de la Secretaría de Patrimonio Cultural*, Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, Buenos Aires, 2023 ([https://rmabackend.cultura.gob.ar/media/publicaciones/Una-trama\\_2019-2023\\_Secretaria-de-Patrimonio-Cultural\\_Ministerio-de-Cultura-de-la-Nacion.pdf](https://rmabackend.cultura.gob.ar/media/publicaciones/Una-trama_2019-2023_Secretaria-de-Patrimonio-Cultural_Ministerio-de-Cultura-de-la-Nacion.pdf)).

a la venta a un público general<sup>32</sup>. A través de la red social Instagram en el perfil @coleccionablesdeemergencia se difundían obras bidimensionales de pequeño formato, con posibilidad de distribuirse por correo, por un mismo valor simbólico de venta (entre 10.000 y 15.000 pesos argentinos que en 2020 equivalían aproximadamente a 200 dólares) y un instructivo para efectivizar el intercambio solidario.

Los artistas acordaron con sus propios galeristas suspender su intermediación para este proyecto. Por fuera de toda transacción comercial formal el dinero se transfería directamente a una serie de organizaciones sociales y cooperativas<sup>33</sup> que trabajando en economía popular respondían a las necesidades sociales de alimentación y cuidado de sus comunidades, tales como merenderos, escuelas de arte o colectivos que estaban necesitados de los ingresos interrumpidos por la situación de emergencia sanitaria. Asimismo, para evitar especulaciones con el valor de las obras se estableció una especie de cláusula dentro del certificado de autenticidad para evitar que la propuesta sin fines de lucro alimentase en el futuro a un mercado secundario. El comprador debía asumir «el compromiso de no reventa ni remate de la obra en el mercado del arte». Estos acuerdos sobre la circulación de las piezas involucradas disolvían las instancias de lucro en favor de la ayuda comunitaria, es decir, ese «gesto de artistas» intervenía en las reglas del mercado con fugas de las variables en el valor de cambio de las obras hacia un «valor de uso solidario».

Junto a las publicaciones en Instagram de la oferta de producciones, que con el paso de los meses se fue conformando en un verdadero catálogo *on line*, las responsables del proyecto aseguraban en su red social que «Mientras pensamos el mundo que queremos habitar seguimos tramando posibilidades para hacer del arte alimento, techo y cobijo para todes». Como postulado de un manifiesto del proyecto sostenían: «Seguiremos trabajando en esta red que hemos creado para poder ayudar. ¡Estamos convencidas que la salida es colectiva!».

32 [Anon.], «Iniciativas para sostener a artistas en crisis», *Página 12*, 7 de mayo de 2021 (<https://www.pagina12.com.ar/339872-iniciativas-para-sostener-a-artistas-en-crisis>, consultado el 14 de octubre de 2022).

33 Artistas Solidarios, No Tan Distintos (organización transfeminista de personas en riesgo o en situación de calle), Cocina Móvil Solidaria (Balsa Las Perlas, Río Negro), Varones trans no binarios y familias (La Rioja), Colectivo Yo no fui (colectivo transfeminista), Villerxs disidentes (Ciudad Oculta, Ciudad de Buenos Aires), Merendero Juvenil (Barrio 31 Carlos Mujica, encarado por jóvenes de 17 a 25 años) y Changuito Solidario del Cera, Escuela de Cerámica N° 1 del barrio de Almagro (Ciudad de Buenos Aires).

Durante 2021 el proyecto fue replicado en el Uruguay con la colaboración del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo. Lo recaudado por la venta de las obras donadas por los artistas solidarios se utilizó para ayudar a la organización de ollas populares a través de la CPS (Coordinadora Popular y Solidaria).

A comienzos de ese mismo año el mismo grupo de artistas promovió otro proyecto de economía solidaria que llamaron *Fondo Fluido*. Creado a partir de la iniciativa de Marina De Caro y de la experiencia realizada en *Coleccionables de Emergencia*, este nuevo proyecto apuesta a la colaboración entre artistas, galeristas e instituciones. Si en *Coleccionables de Emergencia* las artistas pusieron en marcha una red de intercambios, un mecanismo de contactos donde a través de transferencias dinerarias directas los beneficiarios últimos fueron organizaciones sociales con distintas misiones, *Fondo Fluido* [FF] condujo la herramienta distributiva de recursos hacia artistas en situación de emergencia económica. Se propuso formar un fondo de dinero a partir del convenio con una serie de galerías aliadas que, en acuerdo con el artista, cedían un mínimo del 10% de la venta de su obra y un máximo a convenir entre las partes. Las primeras aliadas fueron las galerías Ruth Benzacar, Isla Florante y el Gran Vidrio pero pronto se unieron otras con la colaboración de sus staff de artistas. El medio elegido para la difusión de su funcionamiento fue nuevamente Instagram con la creación del perfil @fondofluido donde se publican las obras ofrecidas a la venta con esta finalidad, los colaboradores que se sumaban a la iniciativa y las participaciones del proyecto en diversos eventos culturales.

En mayo de 2021 se presentó el proyecto en el canal de youtube de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes<sup>34</sup>, dando cuenta de la intención de articular con instituciones culturales y el mercado, más allá de la naturaleza independiente de la iniciativa. Las artistas organizadoras dialogaron junto al vicepresidente de la Fundación arteBA, Eduardo Mallea, y Josefina Álvarez, una joven con estudios de economía y sociología que colabora con FF. Comentaron los antecedentes de otros proyectos analizados en el mundo, tales como el círculo de coleccionistas promovido por la asociación de galerías de arte en Colombia, el Art Bank en Australia, los fondos regionales de arte contemporáneo en Francia (FRAC), entre otros, para señalar las particularidades de FF que busca un autofinanciamiento dentro del mercado del arte. Con el objetivo de lograr un «aporte solidario único universal» para creadores que precisan solventar necesidades urgentes, es decir, FF tiene como centro y sujeto

34 Disponible en: [https://youtu.be/dnz\\_F\\_hZafk](https://youtu.be/dnz_F_hZafk), consultado el 8 de junio de 2022.



principal del sistema al artista. No obstante, los otros actores del intercambio son convocados como imprescindibles dado que «sin compradores y ventas, no hay fondo». Por lo tanto, el proyecto atraviesa y se infiltra en el circuito mercantil del arte para proponer otras reglas y sobre todo otro modelo de distribución de recursos económicos y simbólicos.

*Coleccionables de emergencia* y *Fondo Fluido* participaron en la feria de ArteBA en noviembre de 2021 con un stand donde se realizaron otras presentaciones y una performance del artista y sociólogo Diego Melero sobre el sistema económico solidario y afectivo que ensayaban ambos proyectos. Volvieron a tener presencia en el evento mercado del arte contemporáneo –que como ya hemos mencionado, es el más relevante que se realiza en Buenos Aires– en la edición de 2022 también. En octubre del 2023 FF formó parte de *Manzana en flor. Kermes de performance*, un encuentro performático organizado por el Complejo Histórico Cultural de la Manzana de las Luces, por entonces dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación, ubicado en el casco histórico de Buenos Aires. Participaron cinco de los artistas beneficiarios del fondo en una curaduría de Cecilia Garabaglia.

Más recientemente FF hizo un relanzamiento enunciando:

*un tiempo y espacio de reflexión para recuperar experiencias y herramientas de prácticas económicas alternativas a la hegemónica, global, capitalista. Este ejercicio de memoria y pensamiento crítico se propone crear, desde nuestra realidad y experiencia, otro futuro posible. [...] Según el diccionario...fondo es un caudal o conjunto de bienes que posee una persona o comunidad y dentro de la economía se define lo fluido como un factor económico fácil de manejar.*<sup>35</sup>

El día elegido para la nueva comunicación fue el 24 de marzo, fecha en la que en la Argentina se conmemora a las víctimas de la última dictadura como el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia; una dictadura cívico-militar que impuso un modelo económico de acumulación del capital cuyas consecuencias siguen vigentes hasta la actualidad. Este proyecto lanzado desde la comunidad artística confronta la matriz individualista de aquel modelo con el estímulo de pensar: «¿Qué mundos posibles podemos construir desde una economía solidaria?» Con la intención de repensar un mercado que pueda abrazar otro tipo de transacción con la introducción de valores que no sean solo económicos. Como señala Marina de Caro, se trata en definitiva de «generar

35 Publicado en IG @fondofluido, consultado el 26 de marzo de 2024.

un mercado donde el valor de lo solidario también se evalúe a la hora de la circulación de venta y compra de obras<sup>36</sup>». Claramente las motivaciones de estos *fondos* están en las antípodas de los fondos de blanqueo de capitales que atraviesan algunos espacios de la economía del arte contemporáneo.

## El arte como resguardo

Dar a conocer casos como los reunidos en estas páginas refuerza la idea de que el arte puede ser pensado como un activo económico tanto como un activador de economías, quizás a escala pequeña pero efectiva para los modos de vida elegidos por los artistas. El arte como resguardo de las políticas asfixiantes de individualización del capital. Es por eso que discutir el *estado crítico del mercado del arte argentino* implica poner a rodar dos sentidos: crítico por sus crisis evidentes y recurrentes, pero también por las plataformas de criticidad que proponen estos artistas con sus diversos proyectos. Se trata, a fin de cuentas, de nutrir las posibilidades de creación de otros valores y habilitar el potencial de invención de economías menos elitistas y más solidarias que se alejen de los modelos predatorios, acumulativos y desiguales que ponen en jaque el mundo –dentro y fuera del arte– que habitamos.

## Bibliografía

- ALDANA, Catalina, *El valor del arte: entre el museo y el mercado: la colección Costantini y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2021, Repositorio Institucional UNSAM (<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1747>).
- BALDASARRE, María Isabel y USUBIAGA, Viviana, «Bajar los cuadros, subir los plasmas», *Anfibia*, mayo 2018 (<http://revistaanfibia.com/ensayo/bajar-los-cuadros-subir-los-plasmas/>).
- BALDASARRE, María Isabel y USUBIAGA, Viviana, «El mercado del arte en América Latina. Valorización, circulación y consumo de obras durante los siglos xx y xxi», *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 4, 2019, pp. 64-77.
- BERARDI, Franco «Bifo», *Futuralidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Caja Negra, Buenos Aires, 2019.
- BERARDI, Franco «Bifo», *El umbral*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2020.
- CHIROTARRAB, Guadalupe, *Promesa y precariedad: trabajo artístico en Buenos Aires*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2021, Repositorio Institucional UNSAM (<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1837>).
- FISHER, Mark, *Deseo postcapitalista. Las últimas clases*, Caja Negra, Buenos Aires, 2024 [2021].

36 Publicado en IG @fondofluido, consultado el 26 de marzo de 2024

- FRANCICA, Cynthia, «To Touch a Story: Crisis and Textual Textures in Argentine Queer Writing», *Alter/nativas*, n.º 5, invierno 2015 (<https://alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-5-2015/visual-culture/francica.html>).
- GRINSTEIN, Eva, *Formas de incidir. Arte y compromiso social. Ocho proyectos 2010-2020*, Arta ediciones, Buenos Aires, 2023.
- GOLONBEK, Claudio, *Guía para invertir en el mercado del arte contemporáneo argentino*, Patricia Rizzo Editora, Buenos Aires, 2001.
- GOLONBEK, Claudio, *El club del millón de dólares y el mercado del arte internacional en el siglo 21*, Patricia Rizzo Editara, Buenos Aires, 2017.
- GONZÁLEZ, Valeria, *Ostinato. El trabajo de artista es socialmente invisible*, cat. exp., Estudio Abierto – Antiguo Palacio de Correos, noviembre de 2006.
- IGLESIAS, Claudio, *Corazón y realidad*, Consonni, Bilbao, 2018.
- LADDAGA, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.
- PALMEIRO, Cecilia, *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título, 2011.
- RAIMONDI, Sergio Raimondi y DELFABRO, Luciana (eds.), *Una trama 2019-2023. Memoria de la Secretaría de Patrimonio Cultural*, Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, Buenos Aires, 2023.
- USUBIAGA, Viviana, «Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en Argentina», en Fernando Farina y Andrés Labaké, *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Fondo Nacional de las Artes, 2010, Buenos Aires, pp. 63-69.
- USUBIAGA, Viviana, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2012.

# EL VALOR DEL ARTE LATINOAMERICANO EN LAS SUBASTAS Y FUERA DE ELLAS

JEAN MINGUET

Director del Departamento de Econometría de Artprice

y la contribución de **LAURA ARAÑÓ ARENCIBIA**

Jefa del departamento de Colecciones y Curaduría  
del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba

**Resumen** El arte latinoamericano tiene una presencia relativamente menor en el mercado internacional del arte, lejos de reflejar la importancia geográfica y cultural de la región. El estudio de las ventas en subasta permite evaluar el tamaño de este mercado y compararlo con otros, así como comprender su evolución y organización, e identificar a los artistas en los que se basan estos intercambios. Así pues, las subastas proporcionan una imagen global del arte latinoamericano, aunque con algunas zonas grises, y pueden estar sujetas a una ligera distorsión debido a que los mercados donde se registran las mejores pujas se encuentran fuera de América Latina.

Las colecciones en línea de museos que pretenden representar el arte moderno mundial, como el MoMA, la Tate Gallery y el Centro Pompidou, ofrecen un indicador complementario del valor histórico de las obras, que puede utilizarse para matizar los resultados de las subastas. El caso del arte cubano demuestra que los artistas con más éxito en las subastas también interesan a los museos occidentales. En su mayoría, estos artistas ocupan un lugar destacado en las salas de exposición del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, donde se construye el valor simbólico de los artistas nacionales. Sin embargo, existen diferencias entre las estrategias de estas instituciones museísticas y los resultados de las ventas en subasta, lo que revela una diversidad de situaciones e intenciones a corto plazo.

**Palabras clave** arte latinoamericano, mercado del arte, subastas, arte cubano.

Elaborar una panorámica del mercado del arte latinoamericano exige una metodología de estudio. No sólo porque un acercamiento a gran escala requiere una aclaración previa de cualquier noción vaga, empezando por la de arte latinoamericano, sino también por la falta de transparencia del mercado del arte en sí, en el que las obras pasan de mano en mano, y a veces de un continente

a otro, sin que sea posible seguir la mayor parte de los intercambios. Ante esta situación, puede resultar tentador recoger algunas muestras aquí y allá, y luego recurrir a proyecciones. Sin embargo, este enfoque difícilmente garantiza una cobertura completa y objetiva.

En este contexto, las subastas públicas constituyen una importante fuente de información, ya que proporcionan material para estudiar toda una parte del mercado del arte cuyas transacciones están sujetas a una normativa específica, sobre todo en lo que respecta a la publicación y certificación de los resultados. La base de datos Artprice, que recoge los resultados de las subastas de arte en todo el mundo desde hace más de veinticinco años, permite estudiar el mercado del arte en su conjunto o una de sus partes, como el arte latinoamericano. Entre otras cosas, permite identificar a los artistas que participan en este mercado, los países de los que proceden o los periodos creativos más prósperos, al tiempo que se observan las dinámicas que impulsan estos intercambios, su intensidad y su distribución en el espacio y el tiempo.

Así pues, el análisis de las subastas arroja una luz valiosa, aunque a través de un prisma que necesariamente introduce una distorsión. De hecho, dado que las subastas sólo cubren una parte del mercado del arte y que no abarcan todo el espectro de la creación artística, siempre existen zonas grises. Es más, un análisis global del arte latinoamericano sólo puede ofrecer, en el mejor de los casos, una apreciación superficial de un conjunto de creaciones artísticas muy diversas, que abarca varios siglos y se origina en una veintena de países, cada uno con su propia historia y particularidades que es preciso tener en cuenta.

El caso del arte cubano merece ser estudiado con más detalle. A pesar de su tamaño, Cuba genera por sí sola el 14% del valor del mercado del arte latinoamericano. Esta contribución es tanto más notable cuanto que casi todas las ventas en subasta se registran fuera de la isla, lo que corre el riesgo de dar una imagen incompleta del arte cubano. Para comprobar esta hipótesis, los resultados de las subastas pueden ponerse en perspectiva con otros indicadores, en particular la presencia de obras cubanas en las colecciones de grandes museos cuya ambición es contar una historia universal del arte moderno y contemporáneo. Las colecciones en línea del MoMA, del Centro Pompidou y de la Tate Gallery revelan la manera en que estas instituciones contemplan la obra de los artistas cubanos, y pueden poner de manifiesto una distorsión entre el valor de mercado de sus obras y el valor histórico o artístico que estos museos les conceden.

Pero nadie mejor para apreciar la influencia de los artistas cubanos que el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, una de cuyas principales misiones es reunir una completa colección de arte cubano y seguir su evolución a través de

las salas de exposición permanente. La jefa del departamento de Colecciones y Curaduría de dicha institución, Laura Arañó Arencibia examina los resultados de las subastas de artistas cubanos y el lugar que ocupan sus obras en las colecciones de los museos occidentales, a la luz de la historia del país y de la labor realizada por el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

## Panorama del arte latinoamericano en subasta

El arte de América Latina está naturalmente dominado por Frida Kahlo y otros iconos populares como Fernando Botero y Wifredo Lam. Junto a ellos florece una creación artística riquísima, pero cuya reputación varía considerablemente a escala internacional. Las subastas, aunque ofrecen algunas sorpresas, no escapan al predominio de este reducido número de artistas de fama mundial. Para apreciar la verdadera amplitud y profundidad de este mercado, hay que empezar por identificar el número total de obras vendidas cada año en subasta, la forma en que se organizan estas ventas a escala mundial y la importancia económica de cada artista en relación con los demás.

Para ello, la base de datos Artprice estudia las ventas en subastas públicas entre 1998 y 2022, periodo durante el cual el mercado del arte adquirió su forma actual, globalizada e informatizada, que hace más fluidos los intercambios<sup>1</sup>. Esta cobertura mundial a lo largo de un cuarto de siglo requiere, naturalmente, la normalización de los resultados, por ejemplo, mediante la inclusión de los honorarios de los compradores y la conversión de todos los precios en dólares estadounidenses. La base de datos Artprice también excluye las antigüedades y los objetos anónimos, concentrándose en pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, grabados, múltiples, vídeos e instalaciones atribuidos a artistas identificados formalmente por su nombre y fecha de nacimiento.

## Seis mil novecientos artistas de América Latina

Aunque el mercado del arte en América Latina está claramente delimitado por los veinte países que componen la región, la noción de arte latinoamericano sigue conservando cierto grado de ambigüedad, ya que los individuos cruzan fronteras, mares y océanos. De todas las nacionalidades que un artista puede reivindicar a lo largo de su vida, la que implica su lugar de nacimiento tiene el mérito de ser única y, por lo general, de impregnar profundamente su personalidad. Así

1 Los gastos de compra han aumentado considerablemente entre 1998 y 2022: el tipo medio ha pasado del 14,5% al 23,2% del precio de remate.

pues, en aras de la claridad y la sencillez, el arte latinoamericano se define en este análisis como el conjunto de obras producidas por artistas nacidos en América Latina.

Esta definición permite trabajar a gran escala sin tener que discutir necesariamente el caso de cada artista, aunque se admiten excepciones. En primer lugar, se ha excluido a un artista como Richard Prince, que nació en una base militar estadounidense en Panamá, y a Lucio Fontana, que pasó toda su vida entre Argentina e Italia, pero cuya obra se inscribe más claramente en la historia del arte italiano. Por otra parte, este estudio opta por incluir a artistas que llegaron a América Latina tan jóvenes que esencialmente construyeron sus carreras en la región, como Alfredo Volpi o José Gurvich, sin incluir a todos aquellos que llegaron después de la infancia, como Remedios Varo o Leonora Carrington. Todas estas elecciones arbitrarias son muy discutibles. Afortunadamente, la nacionalidad de la mayoría de los artistas no da lugar a grandes confusiones, y la influencia de las diferentes trayectorias vitales personales se desvanece poco a poco en un estudio macroscópico.

Según esta definición, 6.904 artistas latinoamericanos tuvieron al menos una obra de arte vendida en subasta pública en todo el mundo entre 1998 y 2022. En conjunto, representaron 152.500 subastas por un total de 2.920 millones de dólares, a los que habría que añadir 95.500 lotes que no se vendieron. Sin embargo, este mercado está muy concentrado en términos de valor, ya que sólo 25 artistas representan el 61% de los ingresos mundiales por ventas y el 16% de los lotes vendidos. Del mismo modo, los 100 artistas latinoamericanos con más éxito en las subastas generan el 82% de los ingresos por ventas, con el 30% de las transacciones.

Tab. 1. Los 25 artistas latinoamericanos más subastados de 1998 a 2022

|   | Artista                           | País      | Ingresos por ventas | Lotes vendidos | Precios récord |
|---|-----------------------------------|-----------|---------------------|----------------|----------------|
| 1 | Fernando BOTERO (1932-)           | Colombia  | 372,9 m\$           | 1.766          | 4.320.000 \$   |
| 2 | Rufino TAMAYO (1899-1991)         | México    | 201,0 m\$           | 3.466          | 7.209.000 \$   |
| 3 | Roberto MATTA (1911-2002)         | Chile     | 163,4 m\$           | 4.741          | 5.010.500 \$   |
| 4 | Wifredo LAM (1902-1982)           | Cuba      | 157,9 m\$           | 2.585          | 9.603.800 \$   |
| 5 | Diego RIVERA (1886-1957)          | México    | 104,6 m\$           | 1.006          | 14.130.000 \$  |
| 6 | Jesús Rafael SOTO (1923-2005)     | Venezuela | 87,8 m\$            | 1.620          | 1.082.500 \$   |
| 7 | Frida KAHLO (1907-1954)           | México    | 82,2 m\$            | 65             | 34.883.000 \$  |
| 8 | Joaquín TORRES GARCÍA (1874-1949) | Uruguay   | 69,1 m\$            | 580            | 3.380.000 \$   |
| 9 | Claudio BRAVO (1936-2011)         | Chile     | 48,9 m\$            | 395            | 1.510.500 \$   |

|    | Artista                            | País       | Ingresos por ventas | Lotes vendidos | Precios récord |
|----|------------------------------------|------------|---------------------|----------------|----------------|
| 10 | Carlos CRUZ-DIEZ (1923-2019)       | Venezuela  | 48,8 m\$            | 778            | 879.000 \$     |
| 11 | Vik MUNIZ (1961-)                  | Brasil     | 47,0 m\$            | 1.264          | 293.000 \$     |
| 12 | Sergio DE CAMARGO (1930-1990)      | Brasil     | 43,5 m\$            | 152            | 2.165.000 \$   |
| 13 | Félix GONZÁLEZ-TORRES (1957-1996)  | Cuba       | 41,9 m\$            | 186            | 7.669.000 \$   |
| 14 | Beatriz MILHAZES (1960-)           | Brasil     | 38,6 m\$            | 142            | 2.098.500 \$   |
| 15 | Francisco ZÚÑIGA (1912-1998)       | Costa Rica | 36,5 m\$            | 1.733          | 3.712.000 \$   |
| 16 | Alfredo RAMOS MARTÍNEZ (1871-1946) | México     | 35,4 m\$            | 274            | 4.072.000 \$   |
| 17 | Tomás SÁNCHEZ (1948-)              | Cuba       | 32,0 m\$            | 258            | 1.800.000 \$   |
| 18 | Francisco TOLEDO (1940-2019)       | México     | 29,7 m\$            | 1.271          | 1.040.000 \$   |
| 19 | Mario CARREÑO (1913-1999)          | Cuba       | 23,5 m\$            | 236            | 2.660.000 \$   |
| 20 | Adriana VAREJÃO (1964-)            | Brasil     | 22,5 m\$            | 62             | 1.777.680 \$   |
| 21 | Carmen HERRERA (1915-2022)         | Cuba       | 20,5 m\$            | 75             | 2.900.000 \$   |
| 22 | Oscar MURILLO (1986-)              | Colombia   | 19,7 m\$            | 138            | 401.000 \$     |
| 23 | Gabriel OROZCO (1962-)             | México     | 19,1 m\$            | 337            | 795.000 \$     |
| 24 | Cándido PORTINARI (1903-1962)      | Brasil     | 19,1 m\$            | 229            | 1.443.750 \$   |
| 25 | Armando MORALES (1927-2011)        | Nicaragua  | 19,0 m\$            | 275            | 982.000 \$     |

artprice.com

### Un mercado impulsado por las casas de subastas neoyorquinas

Las subastas de arte latinoamericano han crecido considerablemente en el espacio de veinticinco años: los ingresos por ventas se multiplicaron por 4,7 entre 1998 y 2022, y el número de transacciones por 6,1. En 2022, sin embargo, el mercado sólo alcanzó los 204 millones de dólares, con 14.320 lotes vendidos. Esto representa sólo el 1,2% del valor total de las subastas de arte en todo el mundo y el 1,7% del número de ventas. A modo de comparación, las 2.180 obras de Andy Warhol vendidas en subasta en 2022 ascendieron a 590 millones de dólares. En otras palabras, el mercado de este artista por sí solo es casi tres veces más significativo financieramente que todas las subastas de arte latinoamericano juntas.

La distribución geográfica de este mercado revela el papel predominante desempeñado por Estados Unidos. Nueva York concentra el 68% de las ventas de arte latinoamericano en subasta de los últimos veinticinco años, mientras que otras ciudades americanas, como Miami, Chicago, Dallas y Los Ángeles, suman un 3%. El predominio de Nueva York se explica en parte por el hecho de que muchos artistas han estudiado y se han establecido allí, desde Rufino Tamayo en los años veinte hasta Félix González-Torres en los ochenta y María Berrío en la actualidad, forjando estrechos vínculos con la escena artística local,



así como con marchantes y coleccionistas. Piezas importantes como *Los rivales* (1931) de Diego Rivera reaparecen regularmente en subasta cuando se dispersan las grandes colecciones estadounidenses. Adquirido por la familia Rockefeller en 1931 directamente al artista, el cuadro se vendió por primera vez en subasta en mayo de 2018 en Christie's de Nueva York, entre las joyas de la colección del matrimonio David y Peggy Rockefeller. Lo compró por 9,76 millones de dólares el cofundador de Microsoft Paul G. Allen, tristemente fallecido pocos meses después. *The Rivals* (1931) volvió a ponerse a la venta en Christie's de Nueva York en noviembre de 2022, esta vez por 14,13 millones de dólares.

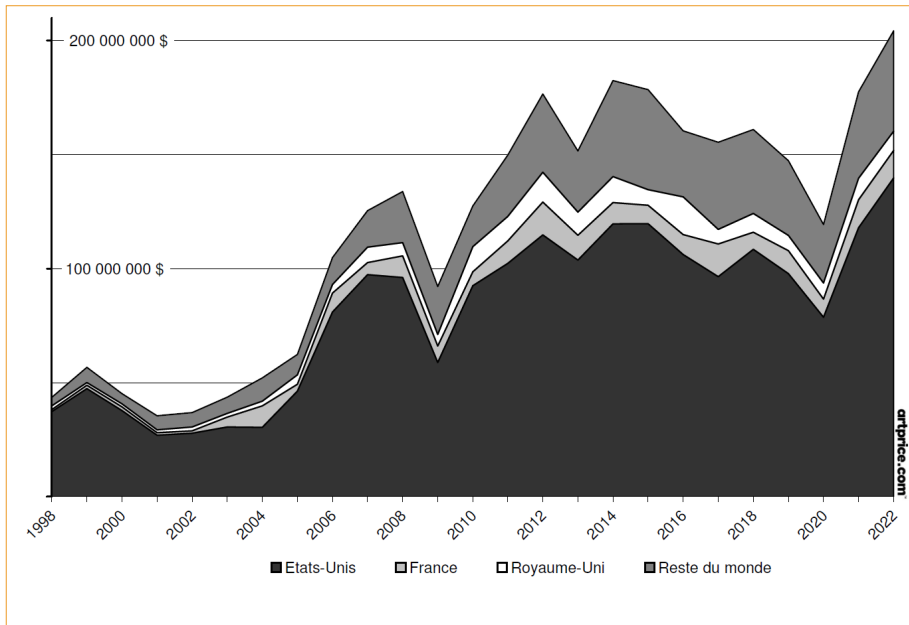


Fig. 1. Ventas anuales de arte latinoamericano en subasta de 1998 a 2022

Durante más de tres décadas, Nueva York ha reinado en el mercado del arte de gama alta, atrayendo más obras de las mejores y más raras que ninguna otra ciudad del mundo. El arte latinoamericano no es una excepción. Algunas de estas obras figuran en los prestigiosos catálogos de las ventas nocturnas dedicadas al arte del siglo xx<sup>2</sup>, mientras que otras son objeto de sesiones específicas, tituladas *Arte latinoamericano*, que han desempeñado un papel clave en el desarrollo del

- 2 Los lotes incluidos en las sesiones de *Arte Latinoamericano* pueden diferir de la definición elegida para este estudio: obras de Remedios Varo o Leonora Carrington, por ejemplo, se incluyen con frecuencia en estos catálogos.

mercado del arte latinoamericano en subasta en Nueva York, con un total de 1.430 millones de dólares en 25 años. Sin embargo, estas ventas temáticas se han vuelto menos frecuentes en los últimos cinco años, en particular desde que Sotheby's y Phillips optaron por incluir obras latinoamericanas en sus sesiones generalistas. Aunque cabe decir que el 11 de marzo de 2022, Christie's registró la sesión de *arte latinoamericano* más rica de su historia: los 73 lotes vendidos en esta venta alcanzaron los 27,74 millones de dólares, con un máximo de 4,32 millones por la escultura *Hombre a caballo* (1999) numerada 3/3, de Fernando Botero.

### Ventas en todo el mundo

Francia ocupa ahora el segundo lugar en el mercado latinoamericano de subastas de arte, gracias a un crecimiento más fuerte que en otros países. Su contribución ha pasado de 924.000 dólares en 1998 (o el 2% de las ventas mundiales) a 12 millones de dólares en 2022 (o el 6%). Numerosos artistas latinoamericanos han disfrutado de una relación especial con la capital francesa, que ha acogido a Diego Rivera, Roberto Matta, Wifredo Lam y Carlos Cruz-Diez. Los encuentros que estos artistas tuvieron allí fueron decisivos, y explican el interés particular que muestran por sus obras los museos y coleccionistas franceses. Las casas de subastas parisinas son ahora la primera alternativa a las de Nueva York para ofrecer obras maestras latinoamericanas en subasta, donde superan regularmente el umbral del millón de dólares. *El tríptico* de Roberto Matta *El príncipe de la sangre* (c. 1943), comprado por 751.000 dólares por un coleccionista estadounidense en junio de 2009 en Christie's de Londres, fue revendido en marzo de 2021 por 1,58 millones de dólares en Sotheby's de París.

La cuota del Reino Unido en el mercado de subastas de arte latinoamericano ha rondado el 4% en los últimos 25 años, mientras que Francia ha ido ocupando paulatinamente el segundo lugar. Sin embargo, la capital inglesa participa más activamente en el desarrollo del arte contemporáneo (artistas nacidos después de 1945) de esta región. Londres es el primer mercado mundial para Beatriz Milhazes y Adriana Varejão.

Desde hace unos diez años, las obras de artistas menores de cuarenta años suscitan un interés sin precedentes en las casas de subastas. Esta precocidad está impulsada por la competencia directa entre postores de Nueva York, Londres y Hong Kong, espoleada por la presencia de las grandes casas de subastas anglosajonas en estas tres ciudades, así como por la influencia en los tres continentes de las prestigiosas galerías que defienden los intereses de estas nuevas estrellas del mercado. Entre ellas, el brasileño Lucas Arruda (representado por

David Zwirner Gallery), el puertorriqueño Ángel Otero (Hauser & Wirth) y la colombiana María Berrío (Victoria Miro).

Por este motivo, la cuota de Hong Kong en el mercado de subastas de arte latinoamericano ha crecido considerablemente: de prácticamente cero hace un cuarto de siglo, pasó a representar el 4% en 2022. Pero el mercado del arte ultracontemporáneo (artistas nacidos después de 1980), en el que se basa este crecimiento, está resultando especialmente volátil, como demuestran las actuaciones en la casa de subastas de Óscar Murillo y Christian Rosa, que establecieron récords de subasta superiores a los 200.000 dólares entre 2013 y 2014, cuando aún no habían cumplido los 35 años.

Por último, aunque no rivalizan con las principales plazas mundiales, varias ciudades latinoamericanas se han hecho un hueco importante en este mercado: Ciudad de México (2,8% de la recaudación de las subastas de arte latinoamericano en 25 años), São Paulo (2,2%), Montevideo (1,8%), Río de Janeiro (1,2%) y Buenos Aires (1,0%). México y Brasil, las dos primeras potencias de la región, intercambiaron principalmente obras de sus respectivos artistas nacionales. El precio récord de una obra de arte en subasta en Ciudad de México se remonta a 2007, cuando *Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel* (1884) de José María Velasco, se vendió por 1,3 millones de dólares en Morton Subastas. Sin llegar a este récord, el mercado mexicano registró en 2022 un nivel de actividad históricamente elevado, con 1.680 lotes subastados por un volumen de ventas de 8,6 millones de dólares. Por su parte, el mercado brasileño registró dos años excepcionales en 2014 y 2015, antes de estabilizarse. En 2022, se vendieron en Brasil 1.930 lotes por un valor de 9,7 millones de dólares.

### El predominio de los artistas modernos y contemporáneos

El crecimiento del mercado latinoamericano de subastas de arte ha sido significativamente más lento que el del mercado mundial de arte: +370% en ingresos por ventas en 25 años, frente al +470% del mercado mundial (impulsado en particular por el arte chino). Este crecimiento se ha debido a tres factores. En primer lugar, una aceleración de los intercambios en Nueva York, París, São Paulo, Ciudad de México, Hong Kong y Madrid. En segundo lugar, la aparición de un mercado contemporáneo y ultracontemporáneo volátil, pero cuya oferta se renueva constantemente. Y por último, una revalorización constante de los grandes nombres del siglo xx.

Las preferencias de los coleccionistas han ido cambiando en los últimos 25 años, pero sin abandonar totalmente el canon establecido. Los artistas

modernos Rufino Tamayo, Roberto Matta y Wifredo Lam suelen dominar, junto a Fernando Botero, la clasificación anual de los artistas latinoamericanos con más éxito en las subastas. El precio de sus obras ha subido gradualmente, y muchas otras firmas del siglo xx siguen su estela. El precio de la pintura de Joaquín Torres-García *Constructivo en blanco y negro (inti)* (1938), vendida dos veces en Sotheby's en Nueva York, con treinta años de diferencia, ofrece un ejemplo elocuente: vendida por 222.000 dólares el 20 de noviembre de 1989, la obra alcanzó los 2.180.000 dólares el 12 de noviembre de 2019.

El cuadro *Cortadores de caña* (1943) de Mario Carreño ya ha sido subastado tres veces. Adquirido inicialmente por un coleccionista parisino en 1947, se vendió por primera vez en Sotheby's Nueva York en 1988 por 121.500 dólares. Después se trasladó brevemente a Miami, antes de ser revendido en 1990 en Christie's de Nueva York por 286.000 dólares, pasando a formar parte de la colección de Isaac Lif, un empresario de origen cubano afincado en la República Dominicana. En la subasta *Espíritu de vanguardia: obras maestras modernas y surrealistas de un importante patrimonio*, celebrada en Sotheby's Nueva York en junio de 2020, *Cortadores de caña* alcanzó los 2,66 millones de dólares.

Las obras latinoamericanas más codiciadas a nivel internacional se produjeron generalmente a mediados del siglo xx, sobre todo por artistas que gravitaban en torno al movimiento surrealista. Pero los años 90 no se quedan atrás, con las esculturas y pinturas de Fernando Botero y las instalaciones de Félix González-Torres. De todos modos, el mercado está demostrando que valora ante todo a los artistas latinoamericanos que han forjado vínculos claros con la historia del arte occidental. Por ejemplo, las grandes casas de subastas no abrieron sus puertas a las pinturas abstractas de la artista de origen cubano Carmen Herrera (1915-2022) hasta 2012, después de que se incorporara a la galería anglosajona Lisson a la edad de 97 años.

La situación tiende a cambiar en el arte contemporáneo, sobre todo ahora que las galerías occidentales están dispuestas a dar a conocer a artistas jóvenes de distintos orígenes. Los artistas contemporáneos de América Latina ya no son inmunes a la fiebre del mercado. Varios de ellos, como la artista brasileña Beatriz Milhazes, han visto cómo los precios de sus obras subían rápidamente y luego se reajustaban. Desde noviembre de 2012, sus cuadros no se han acercado al récord de subasta establecido por *Meu Limão* (2000), con 2,1 millones de dólares. Una obra igualmente grande, *Avenida Brasil* (2003-2004), se compró por 1,45 millones de dólares en 2018, antes de venderse por 1,03 millones en 2021.

El rendimiento del artista Vik Muniz también se ha ralentizado considerablemente en las subastas de los últimos diez años. Inicialmente hinchados por el

entusiasmo tanto por la escena artística brasileña como por el medio fotográfico, los precios de sus impresiones han ido cayendo gradualmente, como ilustran las tres subastas de grandes cibachromes (10 impresiones más 5 pruebas de artista) de su obra *Jackie (From Pictures of Diamonds)* (2005): 212.500 dólares el 10 de noviembre de 2010 en Sotheby's Nueva York, 100.000 dólares el 24 de mayo de 2017 en Phillips Nueva York y, por último, 56.700 dólares el 16 de marzo de 2022 en Sotheby's Nueva York.

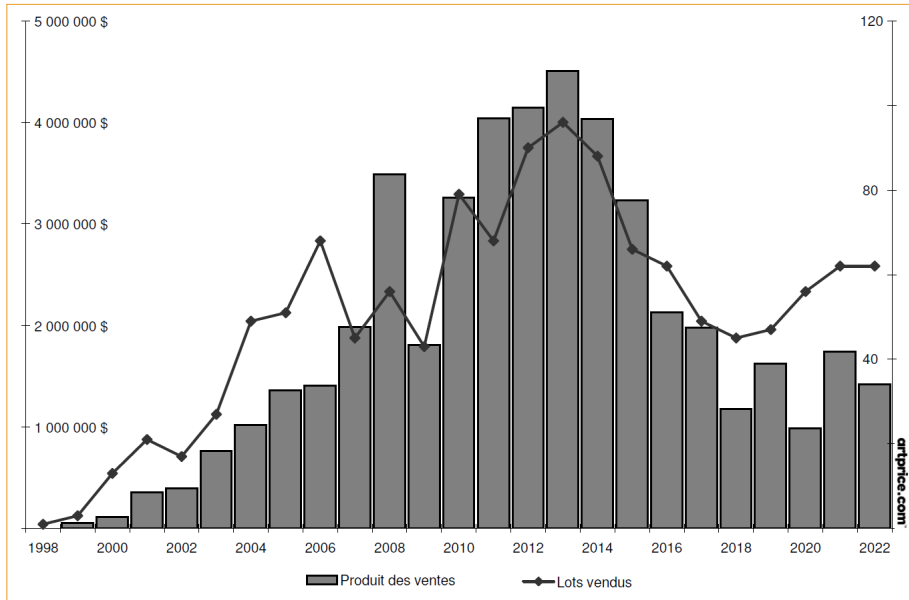


Fig. 2. Subastas anuales de obras de Vik Muniz

### Ocho nacionalidades latinoamericanas predominantes

Por diversa que sea, la creación artística de América Latina está dominada por ocho países, cada uno de los cuales aporta un pequeño número de firmas capaces de generar una parte sustancial del valor de las subastas de arte latinoamericano en todo el mundo. Los artistas mexicanos desempeñan un papel clave, contribuyendo con el 26% de los ingresos por ventas durante el periodo 1998-2022. Sólo Rufino Tamayo representó el 6,9% de las ventas mundiales de arte latinoamericano en subasta, Diego Rivera el 3,6% y Frida Kahlo el 2,8%. A pesar del escaso número de obras en circulación, Frida Kahlo es una de las diez artistas con mejores resultados en este mercado, con 65 lotes vendidos en 25 años a un precio medio de 1,3 millones de dólares. Su doble retrato *Diego y yo*

(1949) ostenta actualmente el precio récord de una obra de arte latinoamericana en subasta, con 34,9 millones de dólares, registrado el 16 de noviembre de 2021 en Sotheby's Nueva York.

Como era de esperar, Frida Kahlo es la principal artista femenina en este mercado, pero otras diez figuras femeninas ocupan un lugar junto a ella entre los 100 artistas latinoamericanos con más éxito en subasta desde 1998: Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Carmen Hererra, María Berrío, Lygia Clark, Amelia Peláez, Martha S. Boto, Alicia Pérez Penalba, Doris Salcedo y María Freire<sup>3</sup>. La presencia de mujeres artistas es casi cuatro veces mayor en el top 100 latinoamericano que en el top 100 mundial.

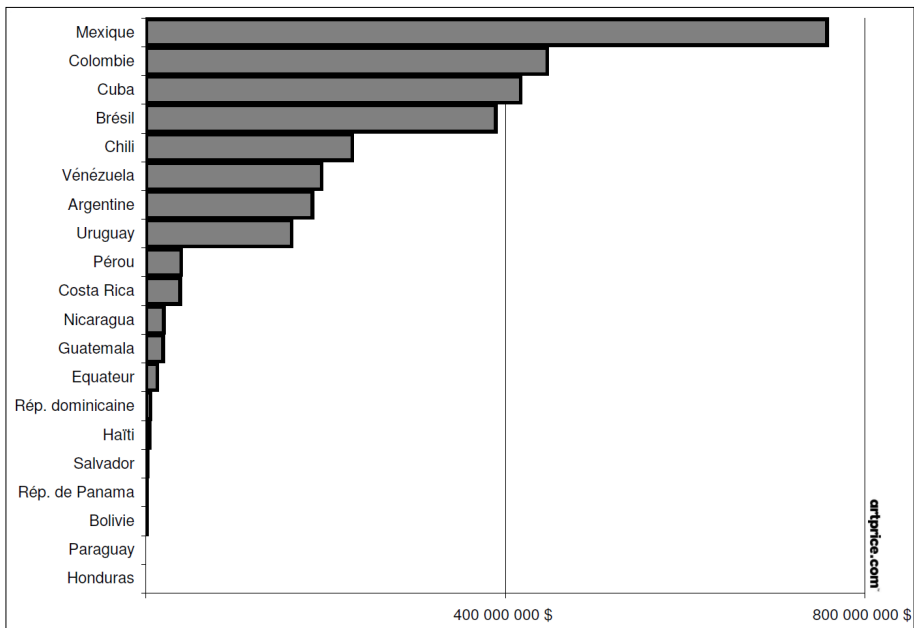


Fig. 3. Nacionalidades latinoamericanas por ingresos de subastas de 1998 a 2022

El artista colombiano Fernando Botero es el artista latinoamericano con más éxito en subastas en estos 25 años, y eso es válido para obras de todos sus periodos creativos. Sólo en 2022 se vendieron 157 de sus obras en todo el mundo, generando unas ventas totales de 33,4 millones de dólares. Entre ellas, su escultura *Hombre a caballo* (1999) estableció un nuevo récord personal al alcanzar los 4,32 millones de dólares en la sesión de *arte latinoamericano* organizada

3 Solo Yayoi Kusama, Joan Mitchell y Georgia O’Keeffe lograron entrar en el top 100 mundial de artistas por ingresos en subastas entre 1998 y 2022.

por Christie's en Nueva York el 11 de marzo de 2022. El precio de esta pieza, numerada 3/3, adquirida en 2016 por 1,82 millones de dólares en Sotheby's, se ha más que duplicado en apenas seis años. Los otros dos ejemplares de esta obra, expuestos en el Parque El Renacimiento de Bogotá y por la Gateway Foundation de Saint-Louis en Estados Unidos, contribuyen claramente a su renombre, al igual que las otras muchas piezas del artista que pueden verse en espacios públicos de todo el mundo.

Sin embargo, Fernando Botero sólo ocupó el puesto 17 entre los artistas vivos más vendidos del mundo en subasta entre 1998 y 2022, lo que le sitúa en el puesto 90 de la clasificación general que incluye todos los periodos de la historia del arte<sup>4</sup>. El mercado de Gerhard Richter, el artista vivo que generó las mayores ventas durante el mismo periodo, sigue siendo ocho veces más boyante que el de Fernando Botero. Las obras de Pablo Picasso generaron ventas 22 veces superiores a las de la estrella colombiana.

## Arte cubano en subastas y museos

Cuba presenta un caso de estudio particularmente interesante en la medida en que su peso en el mercado del arte latinoamericano supera con creces el tamaño y la demografía proporcional del país, a pesar de que en la isla no se organizan subastas de forma regular y de que está considerablemente aislada de los países occidentales donde se subastan la mayoría de las obras cubanas<sup>5</sup>. Por lo tanto, existe un gran riesgo de que un análisis de las ventas en subasta por sí solo ofrezca una imagen parcial, o incluso sesgada, de la creación artística cubana y de su mercado. Por ejemplo, los artistas que se han trasladado al extranjero pueden estar sobrerrepresentados en las casas de subastas americanas, europeas y, ahora, asiáticas.

No sólo hay que ver qué artistas cubanos ven circular sus obras por las salas de subastas internacionales, sino también cómo se estructuran estas ventas, tanto temporal como geográficamente, para evaluar la estabilidad de su mercado.

## Actuación de los artistas cubanos en las salas de subastas

Con unas ventas acumuladas de 412 millones de dólares en 25 años, el arte cubano representa el 0,17% del mercado mundial de subastas de arte. Esta

4 Fernando Botero falleció después de que este artículo terminara de ser redactado, el 15 de septiembre de 2023, a la edad de 91 años.

5 Estados Unidos impone estrictas restricciones económicas a Cuba desde 1962.

contribución es relativamente coherente con el tamaño del país, que, según el Banco Mundial, tenía el 0,14% de la población mundial en 2020. Pero en un mercado dominado por artistas de Europa y Estados Unidos, este resultado significa que el arte cubano ha aportado el 14% de los ingresos de las subastas de arte latinoamericano desde 1998.

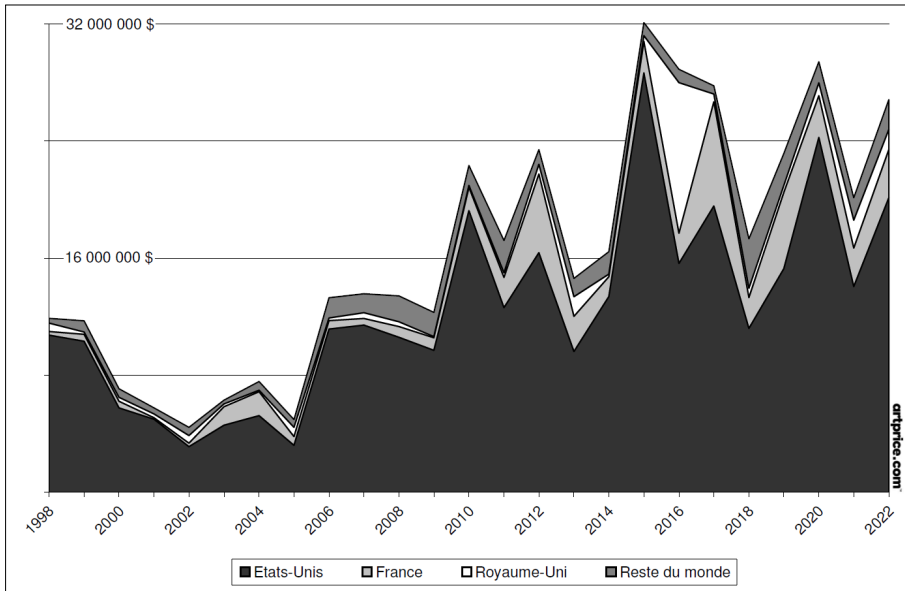


Fig. 4. Ventas anuales de arte cubano en subasta de 1998 a 2022

Sin embargo, el mercado del arte cubano ha crecido a un ritmo más lento que el del resto de la región: las ventas aumentaron un 126% entre 1998 y 2022, frente a un incremento del 370% para el arte latinoamericano en su conjunto.

Con una media de 470 obras cubanas vendidas en subasta cada año, este mercado sigue siendo relativamente sensible a los resultados de unos pocos lotes capaces de influir en el balance de todo un año. En 2017, por ejemplo, el cuadro de Wifredo Lam *A Trois centimètres de la Terre* (1962), de la colección de Alain & Candice Fraiberger, alcanzó los 5,2 millones de dólares en Sotheby's París, más de lo que suelen lograr todas las subastas de arte cubano en Francia en un año completo.

En total, los resultados de las subastas recopilados por Artprice muestran que 515 artistas cubanos han registrado al menos una venta en subasta desde 1998. De ellos, 25 nombres generaron el 92% del valor. Sólo Wifredo Lam es responsable del 38,5% de las ventas mundiales de arte cubano en 25 años. Sin



embargo, este mercado es menos dependiente de esta única firma que el arte colombiano, con Fernando Botero representando el 84% de las ventas, o el arte chileno, dominado en un 72% por las ventas de Roberto Matta.

Aunque vivió en Europa durante varios años, la filiación de Wifredo Lam con su isla natal no está abierta a debate, a diferencia de otros artistas que se marcharon tras la Revolución. Nacido en 1957, Félix González-Torres abandonó Cuba a los doce años, primero con destino a España y luego a Puerto Rico, antes de llegar finalmente a Nueva York a los 22 años, donde estudió y trabajó hasta su prematura muerte quince años más tarde. Aunque su obra entró en las colecciones del Whitney Museum of American Art y representó a Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 2007, a los ojos de quienes lo consideran un artista cubano Félix González-Torres es el artista latinoamericano contemporáneo (nacido después de 1945) con los precios más altos en subasta. Su récord personal alcanza los 7,7 millones de dólares con la venta de la instalación *Sin título (L.A.)* (1991) en noviembre de 2015 en Christie's de Nueva York.

Incluso más que el resto del mercado del arte latinoamericano, las subastas de arte cubano concentran la mayor parte de su valor en Estados Unidos. Estados Unidos representa el 75% de las ventas mundiales, mientras que Francia representa el 12% y el Reino Unido el 6%. Esta concentración del mercado no significa que los compradores y vendedores se concentren en estos tres países. Como las subastas son por naturaleza anónimas, la única certeza que proporcionan estas cifras es que las principales ventas públicas de arte cubano tienen lugar en Nueva York, París y Londres, y no en Madrid, Ciudad de México o La Habana. En los últimos 25 años, Artprice ha registrado algo menos de 200 subastas en la isla de Cuba, de las que sólo la casa de subastas Subasta Habana se ha llevado 2,9 millones de dólares. Como resultado, Cuba representa sólo el 0,7% de todas las ventas de arte cubano en subastas en todo el mundo.

### Otros indicadores de valor

La normativa a la que están sujetas las casas de subastas en materia de publicidad, imparcialidad y publicación de resultados las convierte en una fuente de información especialmente fiable para estudiar las tendencias del mercado del arte, o de un segmento específico como el arte latinoamericano. Sin embargo, no hay que olvidar el sesgo de selección al que está sujeto este canal de venta. Sólo una fracción de las obras de arte reaparece en subasta, principalmente las de calidad superior y las más fáciles de transportar. Entonces, sólo algunas de ellas alcanzan el precio de reserva y se venden oficialmente. Según las

estimaciones, las subastas sólo representan alrededor del 30% del valor total del mercado del arte.

Una parte considerable del patrimonio artístico no se comercializa. En Francia, los artistas Nicolas Poussin (1594-1665) o Pierre Huyghe (1962) tienen muy pocas o ninguna obra en circulación en el mercado, a pesar de su indudable importancia artística. Según el periodo de creación, otros indicadores son más apropiados que los resultados de las subastas para evaluar la talla de un artista: para un maestro antiguo, puede ser el número de exposiciones o monografías que se le han dedicado; para un artista digital, es pertinente hoy tener en cuenta su influencia en las redes sociales.

Entre la información susceptible de revelar la huella personal de un artista moderno o contemporáneo, las colecciones de los museos proporcionan información de primer orden, siempre que las obras referenciadas en línea reflejen la realidad con bastante exactitud. Entre otras cosas, es importante tener en cuenta que no todos los museos mantienen sus colecciones rigurosamente actualizadas en línea, y aceptar que la situación no es la misma en todas partes: al igual que las normas que rigen las subastas y las políticas de exportación de obras difieren de un país a otro, los métodos de adquisición también varían de una institución a otra. También hay que aceptar que las piezas no siempre se adquieren en las mismas condiciones ni por las mismas razones, ya que algunas pueden formar parte de donaciones importantes, por ejemplo<sup>6</sup>. Existen *de facto* diferentes estatus entre las obras de las colecciones de un museo, en particular entre las que se exponen habitualmente y las que nunca o raramente se exponen, aunque no pueda establecerse una jerarquía oficial.

En general, las colecciones de los museos accesibles en línea legitiman y confieren valor a las obras que en ella figuran, algo que, en cierta manera, puede compararse con los resultados de las subastas. Así pues, un estudio comparativo de los resultados de los artistas cubanos en las salas de subastas y la presencia de sus obras en las colecciones de los grandes museos puede arrojar luz sobre una discrepancia entre dos tipos de valor: un valor de mercado y un valor institucional.

Para empezar, es posible constatar la presencia de los artistas cubanos de mayor éxito en subasta en las principales colecciones museísticas dedicadas al arte de los siglos xx y xxi, como el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), el Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou de París (Centre

6 En cambio, las subastas ofrecen un indicador único y sencillo para comparar artículos: el precio de remate.

Pompidou) o la red de galerías de la Tate Modern de Inglaterra. El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (MNBA) debe incluirse en este estudio como institución de referencia para el arte cubano. Su página web da a conocer parte de las colecciones del museo, sin ofrecer una relación exhaustiva de las piezas que posee. Sin embargo, proporciona una indicación cualitativa de la opinión de la institución sobre los artistas cubanos con mejores resultados en el mercado, y puede poner de relieve la diferencia entre el éxito que disfrutaron fuera de la isla, en museos occidentales y en subastas, y el reconocimiento que reciben en su país.

### Arte cubano en los museos

La estancia de Wifredo Lam en París, durante la cual entabló amistad con pintores y escritores de la época, explica el particular interés que los coleccionistas franceses siguen mostrando por su obra. Esta es también una de las razones por las que el Centre Pompidou posee 7 pinturas, 6 dibujos y 1 grabado de este artista caribeño. Cuatro de estas obras fueron compradas por el museo o el Estado francés, mientras que las otras diez fueron adquiridas por legado (5), dación (4) y donación (1). Por su parte, el MoMA ha reunido 17 obras de Lam, entre ellas el famoso cuadro *La Jungla* (1943), adquirido por su director Alfred H. Barr en 1945. Por último, la Tate Gallery posee también un cuadro y un grabado de Wifredo Lam.

Cada uno de los tres museos expone sus obras en función de los temas de la exposición y de su calendario de exposiciones. En 2015, el Centre Pompidou, la Tate Modern y el Museo Reina Sofía de Madrid organizaron conjuntamente una gran retrospectiva. Desde entonces, las obras de Wifredo Lam han salido regularmente de las reservas de estas instituciones, aunque con menos frecuencia de lo que circulan por las casas de subastas: sólo en 2022, se vendieron en todo el mundo 25 pinturas, 28 dibujos y 97 grabados de Lam, principalmente en Estados Unidos (38), Francia (28) e Italia (42).

En el sitio web del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba figuran ocho obras de Wifredo Lam, pero la institución afirma poseer 231 piezas en total. Además, expone 21 de ellas en sus colecciones permanentes.

Tab. 2. Los 25 artistas cubanos más subastados entre 1998 y 2022

| Artista                              | Ingresos por ventas | Obras de las colecciones en línea |                 |              |                      |
|--------------------------------------|---------------------|-----------------------------------|-----------------|--------------|----------------------|
|                                      |                     | MoMA                              | Centro Pompidou | Galería Tate | Bellas artes en Cuba |
| 1 Wifredo LAM (1902-1982)            | 158,3 m\$           | 17                                | 14              | 2            | 8                    |
| 2 Félix GONZÁLEZ-TORRES (1957-1996)  | 41,9 m\$            | 16                                | 1               | 3            | 0                    |
| 3 Tomás SÁNCHEZ (1948-)              | 32,0 m\$            | 0                                 | 0               | 0            | 7                    |
| 4 Mario CARREÑO (1913-1999)          | 23,6 m\$            | 4                                 | 1               | 0            | 3                    |
| 5 Carmen HERRERA (1915-2022)         | 20,5 m\$            | 15                                | 0               | 2            | 0                    |
| 6 Agustín CÁRDENAS (1927-2001)       | 16,5 m\$            | 0                                 | 3               | 0            | 1                    |
| 7 Julio LARRAZ (1944-)               | 10,4 m\$            | 1                                 | 0               | 0            | 0                    |
| 8 René PORTOCARRERO (1912-1986)      | 9,3 m\$             | 6                                 | 0               | 0            | 4                    |
| 9 Roberto FABELO (1950-)             | 8,2 m\$             | 0                                 | 0               | 0            | 2                    |
| 10 Amelia PELÁEZ (1896-1968)         | 7,9 m\$             | 4                                 | 0               | 0            | 19                   |
| 11 Cundo BERMÚDEZ (1914-2008)        | 6,8 m\$             | 2                                 | 0               | 0            | 1                    |
| 12 JOSIGNACIO (1963-)                | 6,4 m\$             | 0                                 | 0               | 0            | 0                    |
| 13 Mariano RODRÍGUEZ (1912-1990)     | 6,3 m\$             | 2                                 | 0               | 0            | 7                    |
| 14 Víctor MANUEL GARCÍA (1897-1969)  | 4,4 m\$             | 0                                 | 0               | 0            | 7                    |
| 15 Carlos ENRÍQUEZ GÓMEZ (1900-1957) | 3,9 m\$             | 1                                 | 0               | 0            | 15                   |
| 16 Manuel MENDIVE (1944-)            | 3,1 m\$             | 0                                 | 1               | 0            | 7                    |
| 17 Loló SOLDEVILLA (1901-1971)       | 3,0 m\$             | 0                                 | 0               | 0            | 3                    |
| 18 José BEDIA VALDÉS (1959-)         | 2,8 m\$             | 0                                 | 0               | 1            | 1                    |
| 19 Ana MENDIETA (1948-1985)          | 2,7 m\$             | 9                                 | 4               | 11           | 0                    |
| 20 LOS CARPINTEROS (act.1991-2018)   | 2,6 m\$             | 7                                 | 1               | 4            | 2                    |
| 21 Darío VIEJO (1966-)               | 1,6 m\$             | 0                                 | 0               | 0            | 0                    |
| 22 Carlos José ALFONZO (1950-1991)   | 1,6 m\$             | 0                                 | 0               | 0            | 0                    |
| 23 Belkis AYÓN (1967-1999)           | 1,4 m\$             | 1                                 | 0               | 3            | 1                    |
| 24 LA FUSIÓN/THE MERGER (XX-XXI)     | 1,3 m\$             | 0                                 | 0               | 0            | 0                    |
| 25 Jorge CAMACHO (1934-2011)         | 1,2 m\$             | 0                                 | 1               | 0            | 1                    |

artprice.com

La presencia de obras de Wifredo Lam en las salas del MNBA de Cuba es considerable, pero no refleja el predominio de este artista en las subastas. Sería improbable que Wifredo Lam, cuyas obras generan el 38,5% del valor de las ventas de arte cubano en todo el mundo, dispusiera de un tercio del espacio expositivo

- 7 Número de obras referenciadas en línea a 1 de julio de 2023.
- 8 Las obras que figuran en el sitio web del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba no son un inventario completo de las colecciones, sino una selección de piezas, empezando por las que están en exposición permanente.

dedicado al arte nacional. El dominio de Wifredo Lam en las subastas supera así, naturalmente, la visibilidad de que goza en las colecciones del MNBA de Cuba, así como en otras instituciones. Sin embargo, es el único artista cubano cuyas obras han entrado en las colecciones de los cuatro museos elegidos para este estudio.

El MoMA posee muchas obras de Félix González-Torres, pero ninguna de Agustín Cárdenas. El Centre Pompidou, por su parte, ha recibido dos esculturas y un dibujo de Cárdenas a través de un legado y una donación. También adquirió en 2010 una edición 1/24 (+6 AP) de la emblemática obra *Sin título (Última luz)* (1993) de Félix González-Torres, pero no posee ninguna obra de René Portocarrero ni de Carmen Herrera. Sorprendentemente, ningún gran museo americano o europeo adquirió un cuadro de Tomás Sánchez antes de que sus precios se dispararan. Las dos subastas en Christie's de Nueva York de su obra *Llegada del caminante a la laguna* (1999) así lo atestiguan: comprado en 2012 por 602.500 dólares, este lienzo se vendió por 1,8 millones de dólares en 2022.

Huelga decir que las grandes instituciones museísticas adoptan estrategias de adquisición más prudentes que algunos coleccionistas privados, capaces de hacer subir rápidamente los precios, sobre todo de los artistas contemporáneos. En los años cuarenta, el estado del mercado del arte permitió al MoMA adquirir obras de la mayoría de los pintores incluidos en su exposición «*Pintores cubanos modernos*». Hoy, sin embargo, la visión a largo plazo de la institución hace que, por lo general, tenga que esperar un poco más, de modo que los precios acaban superando a veces su presupuesto anual de adquisiciones. Afortunadamente, los museos siempre pueden contar con recibir algún día obras a través de donaciones, o mediante los sistemas de legados y daciones establecidos por los gobiernos.

También existe una diferencia entre las obras que se exponen y las que no se exponen nunca o sólo ocasionalmente, a veces en préstamo. Por ejemplo, el MNBA de Cuba expone continuamente una obra del trío de artistas Los Carpinteros, mientras que los siete dibujos que posee el MoMA se conservan en sus almacenes, al igual que el que tiene el Centre Pompidou y los tres de la Tate Gallery. La Tate Gallery también posee una escultura de 7 metros de largo titulada *Faro derribado* (2006), cedida por el Fondo Americano para la Tate Gallery (Cortesía del Comité de Adquisiciones Latinoamericanas), pero que tampoco se expone habitualmente.

A su vez, las obras de Manuel Mendive aparecen ahora con más frecuencia en Estados Unidos y Europa en las salas de subastas que en las galerías de los museos. En 2010, el Centre Pompidou recibió una de sus obras gracias a una

donación de la Fundación Brownstone, pero la pieza rara vez se exhibe. La situación es muy diferente en Cuba, donde el MNBA posee 60 obras de Mendive y le dedica una sala entera, con 7 obras expuestas permanentemente.

Aunque las subastas son prácticamente inexistentes en la isla de Cuba, la cobertura de los artistas cubanos de mayor éxito en el mercado es notable en las colecciones del museo nacional. Las obras de la mayoría de estos artistas pueden verse durante todo el año en las salas de exposición permanente. De los 25 artistas con mejores resultados en las subastas, que generaron el 92% del valor de las ventas de arte cubano en todo el mundo entre 1998 y 2022, el MNBA posee obras de 19 de ellos y actualmente exhibe 17. Los medios de adquisición de que dispone esta institución permiten comprender ciertas carencias. Por el contrario, algunos artistas han alcanzado un éxito notable en las salas de subastas sin tener ninguna importancia a nivel museístico. Josignacio es sin duda un ejemplo de ello, ya que registró ventas fulgurantes en Londres y Miami entre 2014 y 2016, pero ninguna después.

### El punto de vista del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, por Laura Arañó Arencibia

Los criterios de representatividad manejados para la selección de artistas, tanto en proyectos anteriores<sup>9</sup>, como en las actuales exposiciones permanentes de la colección de arte cubano<sup>10</sup> del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, participan de la voluntad de construir un discurso histórico-estético que privilegia sus exponentes sobre la base de su valor artístico y significación cultural. El enfoque cronológico asumido permite organizar las obras en un despliegue que reconoce los hitos de la producción artística, el continuo desarrollo de las artes visuales de la Isla, así como los períodos de consolidación de las poéticas de los

9 En 1964 se inaugura el primer proyecto de exposición permanente de arte cubano en el Museo Nacional de Bellas Artes. Las Galerías de Arte Cubano, nombre que tuvieron durante varios años, fueron transformándose hasta llegar a tener un despliegue que incluía obras de los años setenta, por entonces el muy joven arte contemporáneo. La irrupción de la llamada generación de los ochenta, la remodelación capital a la que fue sometido el edificio que albergaba todas las colecciones del Museo, así como la separación del arte extranjero y nacional, propiciaron la concepción de un nuevo proyecto museológico que no renunció, sin embargo, a la historicidad. Las actuales exposiciones permanentes de las colecciones de arte cubano forman parte de los proyectos concebidos para la reapertura del Museo en 2001, con ciertas modificaciones en las áreas de Colonia, Cambio de Siglo y Arte Moderno.

10 El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba posee también una Colección de arte internacional que integra el arte antiguo, las escuelas de pintura europea, arte latinoamericano, arte asiático y una pequeña colección de arte internacional de los siglos xx y xxi

artistas. Las colecciones en línea, al igual que las salas, persiguen este mismo objetivo y, por lo tanto, ponen a disposición del público una buena parte de las obras en exhibición permanente, lo cual garantiza una lectura general del desarrollo del arte en Cuba.

La exposición permanente integra grabado, pintura, instalación y escultura, desde el siglo xvi hasta fines del siglo xx y está dividida en cuatro bloques generales: Arte en la Colonia, Cambio de Siglo, Arte Moderno y Arte Contemporáneo<sup>11</sup>. El diseño museográfico en el interior de cada una de estas subdivisiones responde a las características de cada época y a la vez, en los espacios dedicados al arte moderno y contemporáneo, se conjugan despliegues generales con espacios individuales, dedicados a aquellos artistas de mayor relevancia en el periodo. En el caso de estas «zonas de autor», la selección de obras muchas veces rebasa los límites generacionales en los que se inscribe al artista. Dentro de los autores con recorridos individuales solo Wifredo Lam se exhibe de manera totalmente independiente, en una sala en la que se encuentra una parte de su producción en pintura y dibujo –fechado entre 1927 y 1967. La influencia de su obra en el panorama del arte cubano más allá del movimiento moderno, así como su relevancia dentro del arte latinoamericano, justifican que el artista cuente con un espacio privilegiado en la exposición permanente.

El caso de Lam podría parecer aislado en cuanto a la coherencia entre su valor patrimonial y los precios que sus obras han alcanzado en subastas. Sin embargo, la mayor parte de los artistas que considera este estudio –aunque con montos en subasta mucho menores a los de Lam– no solo forman parte de las colecciones del Museo donde se exponen algunas de sus obras, sino que cuentan con espacios individuales en la exposición permanente; es decir, son consideradas figuras imprescindibles en la narrativa artística nacional. Si se analizan cuidadosamente estos nombres y las cifras del coleccionismo institucional se advierte rápidamente el interés por estos autores. Del total de autores en este estudio, el Museo colecciona 19 artistas y solamente 2 no tienen representación en la exposición permanente: Carmen Herrera y Carlos José Alfonzo. Desafortunadamente, ambos quedaron excluidos toda vez que sus obras en la institución no se correspondían con los periodos más significativos dentro de su producción. La emigración hacia los Estados Unidos y la consolidación de su lenguaje fuera de Cuba, a lo que se añade en el caso de Carmen Herrera el tardío reconocimiento de su trabajo, dificulta la continuidad de su coleccionismo. Es

11 La exposición permanente de arte contemporáneo cierra con una obra de 1996, pero el Museo continúa en sus reservas un coleccionismo actual.

por esa misma razón que muchos de los artistas que pertenecen a la diáspora del arte cubano –figuras de la relevancia de Félix González-Torres, Julio Larraz y Ana Mendieta– quedan fuera de los fondos del Museo.

Un análisis general de los artistas cubanos en subastas, más allá de los 25 con mejores resultados, revela que existe cierta correspondencia entre la visión general del arte cubano que ofrecen las exposiciones permanentes del Museo y la que se dibuja a partir de los resultados de las ventas. Por supuesto, estos paralelismos son parciales y comprenden solamente una parte del fenómeno del arte cubano, pues en tanto las obras de algunos autores tienen valores sobredimensionados, las de ciertos artistas mayores continúan sin circular o se venden a precios muy bajos en las casas de subastas, como por ejemplo Guillermo Collazo, Víctor Manuel García, Lázaro Saavedra, Raúl Martínez, Santiago Armada (Chago) o Jesús de Armas.



**Fig. 5.** Vista de la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. En primer plano *Gitana tropical* (1929) de Víctor Manuel García.

Aun cuando muchos de las artistas con ventas en casas de subastas han sido coleccionados por el Museo de manera sistemática y son imprescindibles para la historiografía del arte cubano, las obras de mayor interés continúan siendo las de los artistas del movimiento modernista, de modo similar a lo que ocurre en otras zonas de Latinoamérica. Valdría la pena señalar que, dentro del arte contemporáneo, son los artistas cubanos establecidos tempranamente fuera del país los que cuentan con mejores resultados, salvo algunas excepciones durante los últimos años, como Roberto Fabelo y Manuel Mendive. Habría que



añadir igualmente que, dentro del fenómeno arte cubano, intervienen un grupo de artistas que se incluyen en el discurso histórico-artístico nacional, pero no son de origen cubano y, por lo tanto, sus obras no circulan bajo la “etiqueta cubana”; fundamentalmente españoles como Víctor Patricio Landaluze, Valentín Sanz Carta, u otros como Eliab Metcalf o Henry Cleneewerk. Un caso muy interesante en este sentido es el de Sandu Darie, quien nació en Rumanía, pero desarrolló toda su obra en Cuba y es una figura fundamental de la abstracción del continente.

A partir de la investigación sobre las colecciones, las adquisiciones de obras permiten perfilarlas con más precisión y tener una visión lo más aguda posible sobre los fenómenos artísticos de un período. En los últimos años, el principal método para las adquisiciones han sido las compras directamente a los artistas o a particulares, aunque forman parte también de la política de adquisiciones las donaciones, transferencias y legados. El fenómeno migratorio y, en la mayoría de los casos, los precios que han alcanzado las obras de artistas como Tomás Sánchez o Mario Carreño dificultan la continuidad del coleccionismo y la entrada de otros como Félix González-Torres, Ana Mendieta o Enrique Martínez Celaya, cuyas obras se inscriben indudablemente en la historia del arte cubano.

### Hacia una historia del mercado de arte cubano, por Laura Arañó Arencibia

Un breve y panorámico acercamiento a la historia del mercado de arte en Cuba requiere aclarar, por una parte, que éste constituye un tema disperso y poco estudiado y, por otra, que comporta inevitablemente la convivencia de dos grandes etapas: antes y después de 1959. De forma general, podría decirse que entre las principales distinciones de ambos períodos se encuentra la existencia o ausencia de un coleccionismo privado y el cambio de estatus de la obra de arte. Durante el periodo republicano, el coleccionismo privado nacional estuvo más enfocado en la compra de obras de arte europeo: fundamentalmente piezas cuya datación no exceden los finales del siglo XIX. Estos coleccionistas acompañaron con cierto retraso el movimiento de las vanguardias cubanas de los años 30 y 40; salvo María Luisa Gómez-Mena<sup>12</sup> quien fuera una de las principales mecenas de los artistas de la época. El progresivo reconocimiento e

12 María Luisa Gómez-Mena (La Habana, 1907-Madrid, 1959) fue una de las mayores y más activas mecenas del arte moderno cubano. En 1942 funda Galería del Prado, la primera galería de la Isla donde se mostraba, casi exclusivamente, una exposición permanente de los jóvenes artistas de la época.

interés del coleccionismo internacional por los artistas de las vanguardias estuvo determinado por la participación de éstos en grandes exposiciones en museos y galerías de Estados Unidos y Europa. Sin duda, la exposición de 1944 en el MoMA, *Modern Cuban Painters*, así como la labor realizada por José Gómez Sicre<sup>13</sup> para ésta y otras muestras, fue crucial en este sentido.

Indiscutiblemente, el período de la Revolución a partir de 1959 modificó múltiples aspectos económicos, políticos y culturales. El arte pasó a tener un rol fundamental en este proceso, pero desde una óptica eminentemente estética e ideológica. Ello, unido al hecho de que las galerías fueron nacionalizadas y pasaron a tener sobre todo un carácter promocional y el éxodo de las grandes fortunas de la burguesía cubana, provocaron un progresivo distanciamiento de los mecanismos del mercado internacional, un mercado local prácticamente nulo y la incidencia, cada vez mayor, de las galerías extranjeras en el posicionamiento de los artistas cubanos. Durante las dos primeras décadas postrevolucionarias, el panorama fue relativamente similar; no es hasta 1978 cuando comienza, con la creación del Fondo Cubano de Bienes Culturales –institución que se ocupó de la comercialización de obras de arte fuera y dentro del país–, la participación en ferias internacionales, si bien continuaron primando los intereses promocionales.

Tal vez el cambio más radical en lo que respecta al mercado de arte en Cuba ocurre en los años 90. Con la caída del campo socialista y el comienzo del llamado Período especial –una de las más agudas crisis económicas que ha atravesado el país– se inicia una apertura al turismo que, sin duda, significó un cambio en los modos de circulación y comercialización de las obras de arte. Muchos de los más jóvenes artistas empezaron a ser representados por galerías internacionales y al propio tiempo se modificó la manera en la que hasta entonces había sido entendida la comercialización. Por otro lado, mientras una ley de 1988 reconocía la condición laboral de los creadores y con ello la independencia de las instituciones culturales para vender sus trabajos de forma directa, un numeroso grupo de coleccionistas e interesados por el arte cubano llegaban a la Isla, en gran medida a raíz del interés que suscitaban las sucesivas y exitosas ediciones de la Bienal de La Habana<sup>14</sup>. Este conjunto de factores provocó el

13 José Gómez Sicre (Matanzas, 1916-Washington, 1991) nació en Cuba y fue un abogado que desde la década de 1940 tuvo un rol fundamental en la promoción a escala internacional del arte cubano y latinoamericano. Fue director de la Unidad de Artes Visuales de la Unión Panamericana –devenida Organización de Estados Americanos– y contribuyó en la fundación del Art Museum of the Americas. Fue asesor de Alfred Barr en la primera exposición de arte cubano organizada por el MoMA.

14 La primera edición de la Bienal de La Habana ocurrió en 1984.

comienzo de los estudios-galerías de artistas y paulatinamente los creadores fueron asumiendo nuevos roles en la comercialización. Mención especial merece durante este decenio el trabajo de la galerista cubano-mexicana Nina Menocal, quien desarrolló un especial acercamiento de importantes coleccionistas a la obra de los artistas contemporáneos. Asimismo, se produce un interés cada vez mayor por la obra de los artistas cubanos de la vanguardia que, junto al resto de los latinoamericanos, comenzaban a aumentar sus cifras en las grandes casas subastadoras.

Durante el nuevo milenio, la comercialización de obras de arte a partir de la gestión de los artistas es un fenómeno que ha ido ganando cada vez mayor solidez. No obstante, algunas galerías comerciales<sup>15</sup> nacionales comienzan a tener protagonismo en cuanto a la participación en ferias internacionales y una sólida labor en el posicionamiento de artistas cubanos en el circuito de arte internacional. A partir del año 2002, se comienza a organizar Subasta Habana, un evento que permitía desde Cuba la legitimación comercial de los artistas pero que después de algunas ediciones dejó de realizarse.

En las últimas décadas, varios eventos han sacudido el mercado de arte cubano: el primero de ellos fue el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Cuba y los Estados Unidos que acarreó una avalancha de coleccionistas norteamericanos. De igual forma, la apertura en La Habana de una sede de la galería italiana Continua –única galería extranjera en el país, en cuya nómina figura un significativo número de artistas cubanos– ha tenido un impacto objetivo en la comercialización de arte cubano. A todo ello habría que sumar la aparición de estudios colectivos de artistas, una suerte de galerías independientes –como El Apartamento– que han logrado insertarse muy rápidamente en el circuito internacional y con impresionantes resultados en el breve tiempo de trabajo.

## Conclusión

El análisis de las ventas en subastas públicas revela un mercado del arte latinoamericano relativamente discreto en comparación con la importancia geográfica de la región: un 1,2% de los ingresos globales por ventas y un 1,7% de los lotes vendidos. Aunque las subastas se celebran en Ciudad de México, Río de Janeiro y Buenos Aires, su intensidad es incomparable con la de los mercados europeos, y más aún con la de Nueva York, que atrae obras de varios miles de

<sup>15</sup> Galería Habana y La Acacia tuvieron un rol fundamental durante esta década en el reconocimiento a nivel internacional de los artistas cubanos.

artistas latinoamericanos. Sin embargo, el valor de estas ventas se concentra en un pequeño número de artistas, principalmente aquellos que tienen estrechos vínculos con la historia del arte en Europa o Norteamérica, por haber vivido o emigrado allí durante mucho tiempo.

Ocho países latinoamericanos desempeñan un papel más importante que los demás a la hora de hacer brillar la creación artística del continente en el mercado internacional del arte, aportando cada uno de ellos una o varias *superestrellas* muy valoradas por los coleccionistas: Roberto Matta por Chile, Joaquín Torres-García por Uruguay, Jesús-Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez por Venezuela, etc. El resultado es que 100 firmas latinoamericanas representan por sí solas el 82% del valor de este mercado. El resultado es que 100 artistas latinoamericanos representan por sí solos el 82% del valor de este mercado. Los otros 6.800 artistas que han registrado al menos una subasta en los últimos 25 años sólo representan el 18% de las ventas.

No cabe duda de que tal estudio pinta una especie de caricatura del arte latinoamericano. Este tipo de distorsión puede explicarse tanto por el hecho de que las subastas están sujetas a un sesgo de selección, como por el hecho de que el interés de los coleccionistas tiende a centrarse en unas pocas firmas. Si bien Fernando Botero representa por sí solo el 84% de los ingresos de las subastas de arte colombiano en todo el mundo, es difícil afirmar que este artista haya escrito por sí solo la esencia de la historia artística del país.

Para corregir la imagen distorsionada que ofrecen los resultados de las subastas pueden utilizarse otras fuentes de información. Una de las más valiosas la proporcionan las grandes instituciones museísticas, cuya función es constituir colecciones representativas y perdurables de la historia del arte mundial, manteniéndose lo más alejadas posible de las tendencias del mercado. La presencia de obras de artistas cubanos en las colecciones en línea del MoMA, el Centro Pompidou y la Tate Gallery revela que los artistas más apreciados por los coleccionistas también suelen interesar a los grandes museos, aunque de forma más comedida, como demuestra el caso de Wifredo Lam ; que no todos los artistas contemporáneos cuyos precios aumentan rápidamente en las subastas han sido todavía coleccionados por los museos, como en el caso de Tomás Sánchez; y, por último, que los artistas que han ganado importantes pujas, como Josignacio, no siempre interesan a las instituciones museísticas.

Huelga decir que los museos operan en una escala de tiempo diferente a la del mercado del arte: a largo plazo, las colecciones de los museos y los resultados de las subastas son muy similares, pero estos últimos son más

flexibles a corto plazo. El mercado del arte ofrece a muchos artistas latinoamericanos una visibilidad que no tienen necesariamente en los museos. Aunque sus obras rara vez se exponen en el MoMA, el Centro Pompidou o la Tate Gallery, pueden verse con frecuencia en galerías, ferias y salas de subastas. En consecuencia, los museos latinoamericanos, a los que se ha encomendado la tarea de reunir colecciones de referencia, tienen que hacer frente ahora a una circulación más rápida y globalizada de las obras, así como a una mayor volatilidad de los precios.

# COLECCIONISTAS DE ARTE LATINOAMERICANO: FÁBRICA DE MEMORIA Y VALOR SIMBÓLICO EL CASO DEL ARTE BRASILEÑO EN LAS COLECCIONES DE ESTADOS UNIDOS EN EL SIGLO XXI

MARIA LUCIA BUENO

Universidade Federal de Juiz de Fora y CNPq

**Resumen** Este artículo analiza los procesos de legitimación del arte moderno y contemporáneo en un contexto globalizado, examinando sobre todo el papel desempeñado por los coleccionistas privados. El estudio de caso se centra en la adquisición de obras de artistas brasileños por colecciones de arte latinoamericano en Estados Unidos desde principios del siglo XXI. Para ello, hemos examinado el desarrollo histórico y las actividades institucionales de dos de las colecciones más importantes de esta categoría: la colección Patricia Phelps de Cisneros y la colección Halle.

**Palabras clave** arte brasileño y globalización, colecciones de arte latinoamericano en Estados Unidos, Colección Cisneros, Colección Halle, coleccionistas y museos.

## Prólogo

La organización de las colecciones de arte y los archivos que se les suelen asociar construyen memorias, narrativas e interpretaciones que interfieren en el sistema de recepción del arte, y en la construcción de los valores simbólicos, históricos y económicos. Desde la década de 1990, los coleccionistas privados desempeñan un papel cada vez más importante en los mundos del arte, lo que influye en la validación de nuevas tendencias. El proceso de inserción de segmentos de la producción artística brasileña procedentes de colecciones de arte latinoamericano radicadas en Estados Unidos en esferas del mundo del arte

global es un ejemplo revelador de este fenómeno. En este artículo<sup>1</sup>, tomamos como referencia el trabajo de dos colecciones representativas de estos procesos: la colección Patricia Phelps Cisneros, fundada en 1992, y la colección Bruce y Diana Halle, fundada en 1995. El objetivo es reflexionar sobre ciertos procesos de construcción de valores simbólicos y económicos dentro del sistema del arte contemporáneo, a partir de uno de sus puntos de encuentro: los coleccionistas y las colecciones.

## Museos de arte moderno y contemporáneo

Los museos más prestigiosos y con mayor poder simbólico en un contexto globalizado son aquellos que combinan simultáneamente arte moderno y contemporáneo, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), la Tate Modern de Londres y el Centro George Pompidou de París<sup>2</sup>. En el caso del MoMA, destacamos su papel como institución pionera y fundadora en el ámbito del arte moderno a principios del siglo xx y que definió un modelo organizativo que sigue vigente hoy, en pleno siglo xxi. Dicha fuerza simbólica proviene de la habilidad desarrollada por estas instituciones para intervenir en la construcción y reconstrucción de narrativas reconocidas por los mundos del arte<sup>3</sup>, convirtiendo concepciones estéticas desarrolladas en lugares concretos –porque todo arte tiene un origen local– en concepciones estéticas globales desterritorializadas. Para Renato Ortiz, «toda identidad es una construcción simbólica que se establece en relación con un referente, y ciertamente existe una multiplicidad de ellos: étnicos, nacionales, de género. Para construir su centralidad, las relaciones universales necesitan de un referente global<sup>4</sup>». Los museos de arte mencionados, al transformar lo particular en universal, han sido uno de los principales agentes de este proceso de reinención de una tradición artística global en los últimos años.

- 1 Este artículo es fruto de una beca de productividad del CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Es el resultado de una encuesta realizada en la Biblioteca y Archivos del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York en 2016, con la ayuda de una beca CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) de Brasil.
- 2 Véase Pedro Lorente, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Ediciones Trea, Asturias, 2008
- 3 Véase Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, París, 1988.
- 4 Véase Renato Ortiz, «Anotações sobre o universal e a diversidade», *Revista Brasileira de Educação*, vol. 12, n.º 34, enero-abril de 2007, p. 13.

A finales del siglo xx, los museos de arte moderno y contemporáneo fueron el marco principal desde el que algunos coleccionistas de arte latinoamericano trataron de construir una nueva perspectiva del arte latinoamericano, guiada por categorías puramente estéticas muy diferentes de las hasta entonces vigentes, formadas por expresiones regionales y criterios geopolíticos<sup>5</sup>.

## El papel decisivo de los coleccionistas de arte contemporáneo

El coleccionismo de arte moderno de principios del siglo xx se caracterizaba por estrechos vínculos personales entre artistas y mecenas en un mundo del arte que se encontraba en las primeras fases de institucionalización. Los coleccionistas de arte contemporáneo, que asumieron un papel protagonista en la escena artística a partir de la década de 1980, operan en un contexto diferente, en el que, ante todo, las instituciones y el mercado de arte son extremadamente sólidos y están globalizados<sup>6</sup>. Las grandes colecciones se han convertido en instituciones transnacionales dirigidas por multimillonarios que vienen del mundo de los negocios y saben aprovechar el mundo del arte como una inversión económica y cultural que contribuye a la difusión y legitimación simbólica de las marcas que representan. En *Privatising culture*, la historiadora del arte Chin-Tao Wu pone de relieve, a partir de una amplia investigación de terreno, cómo en el contexto de las políticas neoliberales, la disminución de las subvenciones públicas a las artes visuales en los años ochenta en Inglaterra y Estados Unidos creó un vacío en el apoyo a las artes que fue rápidamente colmado por el mecenazgo privado<sup>7</sup>. Los inversores privados empezaron a subvencionar las instituciones artísticas y los inicios de las carreras de los artistas, promoviendo intervenciones y políticas culturales acordes con los intereses de sus colecciones privadas, muchas de las cuales se convirtieron en museos. Otra transformación relevante, destacada por Wu, fue el aumento significativo, a partir de 1980, de la participación de empresarios en los consejos de administración de los principales museos de arte de Inglaterra y Estados Unidos. Comenzaron entonces

5 Véase Joaquín Barriendos, «Geopolitics of global art: the reinvention of latin-american in geoaesthetic», en Hans Belting, Andrea Buddensieg (eds.), *The global art world: audience, markets and museums*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.

6 Véase Nathalie Moureau, «Coleccionadores de arte: desde o outro lado do espelho», en Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas Rosa (eds.), *Arte além da arte. Anais do Segundo Simpósio de relações sistêmicas da arte*, Editora Sesc, São Paulo, 2020.

7 Véase Chin-Tao Wu, *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*, Boitempo, SESC-SP, São Paulo (1996).



a interferir decisivamente en la gobernanza de estas instituciones, aumentando considerablemente su influencia en el mundo del arte. El prestigio social que confiere el papel de consejero, con su repercusión en el valor de las marcas y acciones emprendidas por estos individuos, les permite también convertir su capital económico en capital cultural<sup>8</sup>.

Estos coleccionistas ven así amplificado su poder simbólico y su autoridad. Por otro lado, estos nuevos asesores proporcionan apoyo económico –ya sea inyectando recursos directamente o atrayendo a nuevos inversores– para garantizar la estabilidad, la marca y la proyección mundial de los grandes museos de arte moderno y contemporáneo. En este nuevo contexto surgen, a partir de los años 80 y 90, grandes colecciones como la de François Pinault en Francia, la del ejecutivo publicitario londinense Charles Saatchi, o las nuevas colecciones de arte latinoamericano de Patricia y Gustavo Cisneros y Diane y Bruce Halle, ambas con sede en Estados Unidos<sup>9</sup>.

## Archivos de arte moderno y contemporáneo

La creación de archivos destinados a construir memoria y valor suele acompañar a la organización de colecciones y exposiciones de arte. La proyección de la obra de los artistas modernos, al igual que la de sus contemporáneos, tanto en las instituciones como en el mercado, se ha apoyado en gran medida en estos archivos, considerando que el arte es siempre un producto histórico y el resultado de una construcción que implica un proceso de artificación<sup>10</sup>. De este modo se constituyen no sólo la memoria y la posteridad, sino también las relaciones, interpretaciones y divisiones históricas que establecen el canon y los márgenes de la historia del arte contemporáneo.

Los archivos se clasifican según diversas lógicas, como separaciones por épocas históricas, por estilos o tendencias, por lenguas e incluso por criterios geopolíticos. *A priori*, el arte moderno y contemporáneo, en tanto que conjunto de producciones transnacionales, no debería considerarse según criterios geopolíticos, derivados de divisiones regionales y nacionales. Sin embargo, los

8 *Ibid.*, p. 141

9 Véase Maria Lucia Bueno, «Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos», en Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas Rosa (eds.), *Arte além da arte. Anais do Segundo Simpósio de relações sistêmicas da arte*, Editora Sesc, São Paulo, 2020.

10 Véase Nathalie Heinich, Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'EHESS, París, 2012.

estudios de género<sup>11</sup> y los estudios poscoloniales han demostrado cómo los juicios ajenos al mundo del arte impulsan la construcción de los patrimonios artísticos occidentales. Esto se debe probablemente a que la idea que tenemos del arte también se ha desarrollado íntegramente en Europa Occidental y Norteamérica, ignorando los conceptos y manifestaciones desarrollados en Oriente, América Latina y otras regiones<sup>12</sup>.

## Los coleccionistas de arte latinoamericano en un contexto globalizado

Durante la década de 1970 se crearon en Estados Unidos importantes colecciones e instituciones de arte latinoamericano. Este fenómeno estuvo sin duda asociado a la creciente importancia demográfica de la población latinoamericana en el país, a la demanda de una mayor diversidad cultural provocada por la globalización y a la difusión de las instituciones de arte contemporáneo en todo el mundo. Pero un factor decisivo en la expansión del «interés de los centros hegemónicos por la producción artística de otros países», destacado por María de Fátima Morethy Couto, fue «la necesidad de alimentar un mercado del arte en expansión y la búsqueda de nuevos productos para ser comercializados en un circuito más amplio, cada vez más comprometido con la optimización de la circulación de obras y exposiciones<sup>13</sup>.» En los años 90, asistimos a una consolidación de esta tendencia, con impactos en las instituciones y en el mercado del arte, que se traduciría en la organización de grandes archivos institucionales de arte latinoamericano de principios del siglo XXI, reunidos y gestionados por una red de instituciones y coleccionistas que trabajan conjuntamente, al tiempo que compiten entre sí por la adquisición de obras y archivos, proyectando e integrando la producción artística latinoamericana en el circuito global del arte moderno y contemporáneo.

Una de las bases de este movimiento fue el proceso de desterritorialización y deslocalización de la producción artística latinoamericana. Las obras de artistas como Frida Khalo y Fernando Botero, tan disputadas en las subastas neoyorquinas de arte latinoamericano creadas en 1979, podían representar al

11 Véase María Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, PUV, Valencia, 2009.

12 Andreas Huyssen, *Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais e políticas da memória*, Contraponto, Río de Janeiro, 2014.

13 Véase María de Fátima Morethy Couto, «Trânsitos entre arte e crítica na América Latina (1960-1970)», *Arte & Ensaios. Revista do PPG-AV/EBA/UFRJ*, n.º 24, 2012, p. 100.

Otro, lo exótico y lo regional. De este modo, las obras latinoamericanas adquirieron un carácter cultural radicalmente distinto del aura de universalidad que emana de las colecciones de arte moderno y contemporáneo conservadas en instituciones mundiales, que por lo general no conceden importancia al origen geográfico de las obras.

## ¿Qué es el arte latinoamericano?

El término *latinoamericano* es una categoría reciente, creada desde fuera hacia dentro. Según Feres Junior, apareció por primera vez en Europa a mediados del siglo XIX, pero su uso actual se extendió a Estados Unidos<sup>14</sup> a partir de finales del siglo XX, con connotaciones peyorativas para distinguir a los norteamericanos de las poblaciones de las regiones meridionales del país, que no compartían el mismo origen anglosajón. La expresión se consolidó con un fuerte contenido excluyente durante el periodo de tensiones diplomáticas entre Estados Unidos y México, que duró desde el siglo XIX hasta principios del XX.

Durante la década de 1930, en los Estados Unidos de Franklin D. Roosevelt –un presidente que intentaba desarrollar una política exterior menos agresiva hacia los demás países del continente<sup>15</sup>– se produjo un cambio en los planteamientos sobre la región que habían estado vigentes hasta entonces. De repente, se pusieron de relieve las tradiciones culturales de América Latina, aunque se la siguió considerando como un todo monolítico. Esta política de *buena vecindad*, al servicio también de la expansión de los mercados norteamericanos, fomenta el acercamiento a los países de América del Sur, apoyando la modernización

14 João Feres Junior, en *A história do conceito de «Latin América» nos Estados Unidos (La historia del concepto de América Latina en los Estados Unidos)*, EDUSC, ANPOCS, Bauru, SP, 2005, p. 51, señala que, según el Oxford English Dictionary, «el término *América Latina* sólo empezó a utilizarse en inglés en la última década del siglo XIX. La primera aparición registrada por el diccionario data de 1890 y se encuentra en un documento titulado *Tratados de reciprocidad con América Latina*, escrito por el presidente estadounidense Benjamin Harrison. Sin embargo, no hay constancia de que el término se utilizara en ningún idioma antes de 1856.»

15 Ante la crisis económica y política en Europa y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la administración Roosevelt cambió la estrategia intervencionista que había adoptado anteriormente con los países de América Central y del Sur por una política de acercamiento económico y cultural a la región. En consonancia con este proyecto, en 1940 se creó la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA), bajo la responsabilidad de Nelson Rockefeller, con el objetivo de establecer vínculos económicos y culturales con América Latina, lo que se conoce como la «política del buen vecino» (véase con más detalle Antonio Pedro Tota, *O amigo americano. Nelson Rockefeller e o Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 2014).

económica y cultural de la región. El responsable de la aplicación de este programa cultural fue Nelson Rockefeller, miembro del consejo de administración del Museo de Arte Moderno de Nueva York, fundado por su familia en 1929.

El primer contacto de Rockefeller (1908-1979) con el arte latinoamericano se produjo a través del museo. En diciembre de 1931, el MoMA organizó una exposición de unas 150 obras del pintor mexicano Diego Rivera, que atrajo a unos 500.000 visitantes, a pesar de la negativa acogida que tuvo en la prensa neoyorquina. Alfred Barr Jr (1902-1981), director del museo desde 1929, había conocido al pintor en 1927, durante una visita a Rusia. Más tarde, al principio de su mandato, Barr convenció a Abby Rockefeller, principal mecenas del museo, para que iniciara una colección de obras de Rivera, a pesar de la postura política revolucionaria del artista<sup>16</sup>. En esta ocasión, Nelson, el joven hijo de Abby, también adquirió obras del mexicano.

*La política de buena vecindad* de Rockefeller también comprometió al MoMA en esta empresa. En 1940, el presidente del museo decidió crear una colección de arte latinoamericano para alinear la política de la institución con la política exterior del gobierno de Roosevelt. En 1941, se inició el proceso de adquisición de la colección, recurriendo a los jóvenes intelectuales del personal del museo, Lincoln Kirstein (1907-1996) y Alfred Barr, responsable de las adquisiciones en México<sup>17</sup>. En 1942, Kirstein<sup>18</sup>, que era entonces asesor del museo sobre arte

16 Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge/Londres, 2002.

17 Al adquirir la colección del MoMA, Nelson Rockefeller y el equipo del museo se beneficiaron de los consejos de Grace McCann Morley, entonces directora del Museo de Arte Moderno de San Francisco (California), que había comisariado la exposición *South and Central American Art para el Palacio de Bellas Artes del GGIE* (1940, San Francisco), la primera exposición en Estados Unidos que tuvo repercusión nacional, al reunir a artistas contemporáneos que trabajaban en países de América Central y del Sur y que no se identificaban como latinoamericanos. El Museo de Arte Moderno de San Francisco, creado en 1935, es el segundo museo de arte moderno de Estados Unidos y se inspiró en el modelo desarrollado por Alfred Barr Jr. para el MoMA (véase Berit Potter, *Grace McCann Morley and the dialectical exchange of Modern Art in the Americas, 1935-1958*. Disertación para el grado de Doctor en Filosofía, Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, 2015).

18 Lincoln Kirstein fue un escritor, comisario y empresario que se licenció en la Universidad de Harvard en 1930. Intelectual y creador, se interesó por varios campos creativos, entre ellos la danza. Junto con el coreógrafo ruso George Balanchine, fundó la School of American Ballet (1931), el American Ballet (1936) y el New York City Ballet (1948). Como estudiante en Harvard, fundó la revista *Hound and Horn* (1927-34) y la Harvard Society for Contemporary art (1929-1936), considerada la principal fuente de inspiración del proyecto del MoMA (1929) (Lynes, 1973, Kantor, 2002). Trabajó en el MoMA en las décadas de 1930 y 1940, donde se ocupó de la pintura estadounidense, la fotografía y el arte latinoamericano. Sirvió en el

latinoamericano, viajó a varios países para adquirir obras de artistas contemporáneos con el fin de constituir una colección de arte latinoamericano<sup>19</sup>. En 1943, el MoMA inauguró una gran exposición, *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art* (*La colección latinoamericana del Museo de Arte Moderno*), con más de 300 obras reunidas de artistas de 10 países: Argentina (18), Bolivia (1), Brasil (7)<sup>20</sup>, Chile (4), Colombia (3), Cuba (11), Ecuador (3), México (44), Perú (2) y Uruguay (4). En la exposición, al igual que en el catálogo de 110 páginas, la obra de los muralistas mexicanos ocupa un lugar destacado, convirtiéndose durante muchos años en un símbolo del arte latinoamericano<sup>21</sup>.

A finales de los años ochenta, los preparativos de las celebraciones del quinto centenario del descubrimiento de América movilizaron de nuevo al MoMA en torno a una gran exposición itinerante sobre el arte latinoamericano, que gozaba entonces de un momento de gran visibilidad en el mercado y en las instituciones norteamericanas. *Latin American Artists of The Twentieth Century* comenzó su recorrido en agosto de 1992 en la Plaza de Armas de Sevilla, continuó en el Centro Pompidou y en *la Kunstalle de Colonia*, y finalizó en el MoMA. Comisariada por Waldo Rasmussen, director del programa internacional del museo, la exposición recorre la historia del arte en la región, reuniendo 300 obras realizadas entre 1914 y 1993. La narración se divide en varios capítulos, entre ellos “Pioneros del modernismo”, “Muralismo mexicano y realismo social”, “Expresionismo y pintura de paisaje”, “Expresionismo y abstracción lírica” y “Geometría y arte cinético”. El catálogo y la exposición concluyen con las obras más recientes.

Este modelo ecléctico, basado en oposiciones entre movimientos artísticos de tipo vanguardista, fue ampliamente debatido por ciertos intelectuales,

---

ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial como miembro de la división MFAA, Monumentos, Bellas Artes, Archivos.

- 19 Véase el catálogo de la exposición, Lincoln Kirstein, *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, MoMA, Nueva York, 1943.
- 20 Candido Portinari, Maria Martins, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Paulo Rossi Osir, Cardoso Filho y Heitor dos Prazeres.
- 21 En lo que respecta a Brasil, la acción e influencia de Rockefeller, a través del MoMA de Nueva York, se prolongó hasta finales de la década de 1940 y fue decisiva para la creación de las primeras instituciones de arte moderno en São Paulo y Río de Janeiro, todas ellas basadas e inspiradas en el museo norteamericano. Rockefeller participó en la creación del Museo de Arte de São Paulo (MASP, 1947), el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP, 1948) y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Véase, en particular, Antonio Pedro Tota, *O amigo americano. Nelson Rockefeller e o Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 2014 y Sabrina Parracho Sant’Anna, *Construindo a memória do futuro. Uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Editora da FGV, Río de Janeiro, 2011.

artistas y coleccionistas de diferentes regiones de América Latina. Estas críticas a la exposición<sup>22</sup> se convirtieron en la principal plataforma sobre la que se construyeron las nuevas perspectivas historiográficas, estéticas y museísticas sobre el arte latinoamericano, que suplantaron al viejo modelo a partir de la década del 2000<sup>23</sup>. Paradójicamente, fue Patricia Phelps Cisneros, miembro del Departamento Internacional del MoMA y una de las principales colaboradoras del comité de la exposición de 1993, quien puso en marcha uno de los primeros proyectos basados en este nuevo paradigma<sup>24</sup>.

## Problemas en el mercado del arte brasileño

El mercado brasileño de arte moderno se formó en dos etapas. En primer lugar, los primeros marchantes aparecieron tras el final de la Segunda Guerra Mundial, al mismo tiempo que se creaban los museos de arte moderno (MASP, Museu de Arte Moderna de São Paulo y Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) y la Bienal Internacional de São Paulo, que transformaron la dinámica de la vida cultural del país. Las primeras galerías de arte, como Domus en São Paulo y Petite Galerie en Río de Janeiro, ambas fundadas por exiliados europeos recién llegados de Europa, organizaron sus actividades en torno a pintores y escultores activos en las décadas de 1930 y 1940, como Cândido Portinari, Djanira, Pancetti, Guignard y Alfredo Volpi, entre otros<sup>25</sup>. La mayor parte de la clientela estaba formada por extranjeros europeos recién llegados también, en un contexto en el

22 Para más información, remitimos a la excelente lectura crítica de la historiadora del arte Renata Ribeiro dos Santos sobre la política del MoMA hacia América Latina, y a la performance de Waldo Rasmussem, que toma como punto de partida la versión de la exposición celebrada en Sevilla en 1992 y su recepción entre intelectuales y críticos de la época. Renata Ribeiro dos Santos. *Arte contemporáneo latino-americano en España. Dos décadas de exposiciones (1992-2012)*, Editorial Universidad de Granada, Granada, pp. 74-85.

23 Como parte de este cambio de perspectiva sobre el arte latinoamericano, podemos destacar dos esfuerzos relevantes: 1) la publicación en 1996 de la antología *Beyond the fantastic: Contemporary art criticism from Latin America*, organizada por el crítico e historiador Gerardo Mosquera; 2) la labor de Mari Carmen Ramírez al frente del *Museo de Bellas Artes de Houston* (Texas), responsable de la creación del Departamento Latinoamericano del International Center for the Arts of the Americas (ICAA), en 2001, y también del montaje de la exposición *Inverted Utopias*, en 2004.

24 Véase a este respecto Inés Katzenstein, Maria Amalia Garcia, Karen Grimson, Michaëla de Lacaze, *Sur Moderno. Viajes de abstracción. La donación de Patricia Phelps de Cisneros*, MoMA, Nueva York, 2019.

25 Maria Lucia Bueno, «Une modemité brésilienne : art moderne et marché de l'art à São Paulo et Rio de Janeiro au milieu du xx<sup>e</sup> siècle», en Alain Quemín (ed.), Dossier «Sociologie des Arts Visuels au Brésil», *Revue Sociologie de L'Art*, n.º 22, 2014.

que el gusto del público era más conservador y los compradores brasileños eran escasos. En este periodo surgieron artistas concretistas y constructivistas con tendencias geométricas, que causaron gran impacto en bienales, museos y en la prensa, pero que no consiguieron que sus obras fueran viables en el mercado<sup>26</sup>.

Un segundo momento de apertura al público se produjo a finales de los años cincuenta. Una gran subasta, organizada para recaudar fondos para la construcción del Hospital Albert Einstein de São Paulo, despertó el interés de los compradores locales y fue un gran éxito comercial. A principios de los años sesenta, el mercado de las galerías se desarrolló y profesionalizó en São Paulo y Río de Janeiro. La Petite Galerie y la Bonino de Río de Janeiro, por ejemplo, empezaron a funcionar en nuevos espacios especialmente diseñados por el arquitecto Sergio Bernardes, con el apoyo de patrocinadores y gracias a un innovador sistema de financiación bancaria para las ventas. Durante este periodo, artistas como Djanira, Pancetti y Portinari fueron contratados exclusivamente por galerías establecidas<sup>27</sup>. Las galerías que surgieron en este contexto se dedicaron a un nuevo nicho de mercado y adoptaron una estrategia ambivalente: en el escaparate y en el programa de exposiciones, promocionaban las obras de artistas de vanguardia como los concretistas y neoconcretistas, que gozaban de valor simbólico y de gran notoriedad en los museos y la prensa; pero entre bastidores, seguían comercializando las obras de modernistas de fin de siglo como Tarsila do Amaral, Antonio Gomide y Vicente Rego Monteiro. Estos modernistas, que habían caído en el olvido y ya no eran propietarios de sus obras, fueron recogidos cuidadosamente por los nuevos galeristas, que invirtieron en la promoción de su obra. El mercado del arte contemporáneo en Brasil continuó en esta línea hasta la década de 1990. Las galerías, que sobrevivían económicamente gracias a la participación del mercado secundario, se daban a conocer en los medios de comunicación con exposiciones de artistas contemporáneos que vendían muy poco. Como resultado de esta práctica, gran parte de la obra de los concretistas permaneció al margen del mercado, al igual que buena parte de los artistas contemporáneos.

26 María Lucía Bueno, «O mercado de galerias e o comércio de arte moderna», en João Gabriel Lima Cruz Teixeira (ed.), Dossier: «Sociologia da arte hoje», *Sociedade e Estado*, n.º 2, 2005. Este libro es el resultado de una investigación de campo sobre el mercado del arte en São Paulo y Río de Janeiro, que incluye inventarios de documentos en archivos y periódicos de la época, así como entrevistas con galeristas, coleccionistas, críticos de arte y artistas de la época. La investigación contó con el apoyo de la FAPESP (São Paulo, Brasil).

27 María Lucía Bueno, «O mercado de galerias e o comércio de arte moderna», en João Gabriel Lima Cruz Teixeira (ed.), Dossier: «Sociologia da arte hoje», *Sociedade e Estado*, n.º 2, 2005

Cuando Patricia Cisneros y Diane Halle empezaron a coleccionar arte brasileño, se encontraron con una obra poco conocida y de escaso valor en el mercado internacional, pero con buena reputación en ciertos círculos intelectuales del mundo del arte mundial. Como señaló más tarde Patricia Cisneros en una entrevista para el diario *Valor Económico*, «la obra de los artistas brasileños es uno de los secretos mejor guardados del mundo<sup>28</sup>». Hacia 2010, estos artistas, casi todos ya fallecidos, representaban una parte significativa de su colección.

## Los coleccionistas de arte latinoamericanos y las nuevas formas de organizar las colecciones

En el siglo XXI se está produciendo un proceso de reconocimiento simbólico y económico de la producción artística latinoamericana en el circuito mundial del arte, especialmente en Estados Unidos. El éxito de una nueva generación de coleccionistas, que trabajan en colaboración con museos y universidades, se considera en parte responsable de este fenómeno. Entre ellos, dos parejas de coleccionistas de arte latinoamericanos, que formaron sus colecciones a finales del siglo XX, desempeñan un papel decisivo: Patricia y Gustavo Cisneros y Diane y Bruce Halle<sup>29</sup>.

En 1992 se creó la Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC)<sup>30</sup>, con sede en Nueva York, a la que siguió en 1995 la Colección Diane y Bruce Halle, en Scottsdale, Arizona. Estas dos colecciones privadas están especializadas en arte latinoamericano, gestionadas y organizadas por equipos de profesionales

28 Robinson Borges, «A década da América Latina. Entrevista con Patricia Phelps de Cisneros», *Valor*, 9 de junio de 2013.

29 Esta reflexión se basa en investigaciones realizadas en la biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en 2016, y en la biblioteca del Institut National d' Histoire de l'Art (INHA) de París, en 2018 y 2019, principalmente en torno a catálogos, colecciones y exposiciones de arte brasileño y latinoamericano.

30 Patricia Phelps de Cisneros nació en Caracas en 1947. Su familia era propietaria de un canal privado de televisión y amiga de la familia Rockefeller desde hacía generaciones. Estudió en Estados Unidos y en 1970 se casó con Gustavo Cisneros (1947), de familia también vinculada a la industria audiovisual y propietario de la oficina de representación de Pepsi Cola en Venezuela. En la década de 1980, Cisneros figuraba en la lista de las personas más ricas del mundo de la revista *Forbes*. En la década de 1980 formó parte de varios comités del MoMA de Nueva York, y en 1993 se convirtió en miembro del patronato del museo, donde permanece hasta hoy. En 1991, los Cisneros fueron los principales patrocinadores de la exposición del artista brasileño Roberto Burle-Marx en el MoMA, y en 1992 figuraron entre los principales mecenas de la exposición de arte latinoamericano del museo con motivo del 500 aniversario del descubrimiento de América.



cuya visión del arte latinoamericano se centra en la abstracción geométrica y las tendencias constructivas, en una perspectiva muy diferente de la tendencia actual hasta ahora presente en las colecciones de Estados Unidos.

No fue hasta 1992 cuando Patricia y Gustavo Cisneros, grandes coleccionistas desde finales de los años setenta, empezaron a incorporar el arte brasileño a su proyecto. El matrimonio Cisneros ya poseía una importante colección de obras de artistas geométricos y constructivos europeos como Joseph Albers y Piet Mondrian, así como de artistas cinéticos y constructivos contemporáneos venezolanos como Gego, Jesús Soto y Cruz-Diez. Con la creación de la CPPC, se tomó la decisión de constituir una colección constructiva internacional basada en la producción latinoamericana. Inicialmente, con el asesoramiento del comisario Paulo Herkenhoff, decidieron centrarse en obras asociadas al concretismo y otras expresiones constructivistas, identificadas en Uruguay, Argentina, Brasil y Venezuela. La obra de los artistas brasileños activos en las décadas de 1950 y 1960 ocupa un lugar destacado en esta colección. En aquella época, su obra ya había alcanzado reconocimiento cultural pero no había encontrado realmente un mercado, lo que explica que pudieran adquirirla a un precio tan bajo. Ariel Jiménez, actual director de la colección, mencionó en una reciente conferencia en Brasil que el precio de la mayoría de las obras adquiridas por la CPPC desde finales del siglo XX ha oscilado entre los 5.000 y los 15.000 dólares.

Tras definir las directrices de la colección y establecer una selección de artistas y movimientos prioritarios, se puso en marcha el programa de adquisiciones durante varios viajes a distintas regiones de América Latina. A continuación, el equipo explotó la colección mediante la elaboración de catálogos de las obras, su conservación y la creación de archivos. Para la adquisición de obras situadas en Brasil, Patricia Cisneros se dirigió principalmente a los principales coleccionistas y galeristas del país<sup>31</sup>.

Al final de esta etapa, Patricia Cisneros presentó en ARCO 97 una pequeña selección de sus obras e impartió una conferencia. El objetivo era dar a conocer su colección de arte latinoamericano, que reunía obras hasta entonces poco conocidas y que se caracterizaban por su contemporaneidad, su universalidad y su carácter constructivo, con rasgos muy distintos de las de otras colecciones

31 Herkenhoff en Yves-Alain Blois, Paulo Herkenhoff, Ariel Jiménez, Luis Enrique Pérez Oramas, Mary Schneider Enriquez, *Abstracción Geométrica. Arte Latinoamericano de la Colección Patricia Phelps de Cisneros/Abstracción Geométrica. Arte Latinoamericano en la Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Harvard University Art Museums/Fundación Cisneros, Cambridge/Caracas, 2001, p. 152.

latinoamericanas. En esta ocasión, presentó a jóvenes artistas contemporáneos relativamente conocidos en el mercado, como Guillermo Kuitca y Juan Uslé, así como a creadores de generaciones anteriores prácticamente desconocidos hasta ahora en el mundo del arte contemporáneo, como Gego, Willys de Castro y César Paternostro. En su conferencia, Cisneros presenta una nueva concepción del arte latinoamericano:

*Creo que hoy existe una visión limitada y estereotipada de la cultura latinoamericana que tiende a dar demasiado peso al «realismo mágico», y creo que obras como las de Frida Khalo o Gabriel García Márquez representan la «típica» América Latina. Antes decía que quería fundar el «club anti-Frida Khalo»... No voy a negar que son grandes artistas, pero dudo en creer que sus obras puedan ilustrar el arte de todo el continente. [...]*

*América Latina no está en otro mundo. El arte latinoamericano no es un arte mágico, telúrico. [...]*

*Un arte que es nuestro y que puede ser de todos, porque es universal, porque ha creado nuevas formas, y porque mucho antes que los demás introdujo lo subjetivo en lo abstracto, lo subjetivo en las formas objetivas. Una contemporaneidad que llena los espacios de Arco de obras alejadas del síndrome «Chiquita Banana» que tanto daño nos ha hecho, y que debemos recordar, mostrar y difundir, pero que está a punto de reconciliarse con las grandes vanguardias<sup>32</sup>.*

## Halle y Cisneros: dos perspectivas sobre el arte latinoamericano

Tanto la colección Halle como la Cisneros proponen una mirada crítica sobre la idea de arte latinoamericano en boga hasta entonces, y pretenden, a partir de nuevas interpretaciones, defender una valoración estética de esta producción que ha llevado a la integración simbólica, y a menudo material, de sus colecciones en los principales museos de arte moderno americano. Ambas colecciones toman como punto de partida una producción no figurativa, con matrices constructivos, que se desarrolló a mediados del siglo XX. Sin embargo, sus perspectivas sobre el arte latinoamericano derivan de puntos de vista diferentes, experiencias únicas que se han materializado en proyectos de colección convergentes.

32 Patricia Phelps de Cisneros, *Coleccionar en América Latina*, Madrid, ed. Colección Patricia Phelps de Cisneros y ARCO 97, 1997, , pp. 14, 16 y 49.

Los Cisneros, que son venezolanos, tienen una relación familiar con el universo estético latinoamericano y empezaron a coleccionar arte cinético –tanto internacional como venezolano– en la década de 1970. La familia Halle, originaria de Estados Unidos, descubrió el arte y la cultura latinoamericanos al mismo tiempo que iniciaba el proceso de creación de su colección en la década de 1990. Diane y Bruce Halle, ambos viudos, se casaron en 1995 y crearon la colección ese mismo año. Según su declaración, las decisiones relativas a la definición y organización de la colección fueron tomadas por Diane con el apoyo y respaldo de su marido<sup>33</sup>.

Diane Halle nació en Chicago. Su primer matrimonio fue con Herbert K. Cummings, de una familia de destacados coleccionistas de arte. En 1980, el matrimonio se trasladó a Phoenix (Arizona), donde, en 1981, Diane empezó a colaborar con el Museo de Arte de Phoenix (PAM), del que es miembro y presidenta del consejo de administración, y donde también trabaja como profesora e investigadora en historia del arte. Esta larga colaboración entrelaza de muchas maneras la historia de la colección con la del Museo de Arte de Phoenix, lo que nos obliga a prestar cierta atención a este museo.

El PAM llevaba planeándose desde 1915 –tres años después de que Arizona se uniera a la federación norteamericana– pero varios obstáculos retrasaron su inauguración. El museo abrió finalmente sus puertas en 1959 y desde el principio acogió a la Fundación *Amigos del Arte Mexicano* (FOMA). En 1965 abrió una galería dedicada al arte mexicano, organizando numerosas exposiciones colectivas e individuales de artistas mexicanos. Sin embargo, esta estrecha relación con el universo estético latinoamericano, que hasta entonces se había limitado a la obra de artistas mexicanos, se amplió y diversificó a partir de finales del siglo xx.

El interés de Diana Halle por el arte latinoamericano surgió en torno a su actividad docente, y a partir de su descubrimiento de una realidad cultural diferente en Arizona a través del museo de arte de la región y de la gran expectación que suscitó el arte latinoamericano en Estados Unidos en la década de 1990<sup>34</sup>. Arizona<sup>35</sup>, habitada antes y después de la colonización española por

33 Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Constructing a poetic Universe: Halle Collection in Houston*, Museum of Fine Arts Houston, Houston, 2007, p. 220.

34 Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection*, Phoenix Art Museum e Artbook, Phoenix/Nueva York, 2013, p. 175

35 En 1948, con la derrota de México en la guerra con Estados Unidos, que comenzó con una disputa por el control de Texas, México perdió aproximadamente la mitad de su territorio, que corresponde a las zonas donde hoy se encuentran los estados de California, Nuevo

grandes naciones indígenas, es una zona multicultural en la que coexisten tres tradiciones distintas: la indígena, la latina y la estadounidense<sup>36</sup>. En muchos ámbitos, sobre todo en el artístico, la proximidad de México se ha mezclado a referencias de la costa Este de Estados Unidos y de la cultura europea. Un fenómeno que se ha dado en mayor o menor medida en el resto de Estados que han experimentado esta integración. Un ejemplo de ello es el Museo de Arte Moderno de San Francisco, fundado en 1935 y considerado como el segundo museo especializado en arte moderno del país<sup>37</sup>, y cuya exposición inaugural se centró en Diego Rivera, el artista contemporáneo más influyente en la escena artística californiana de la época.

En las décadas de 1970 y 1980, con la expansión de los debates sobre el multiculturalismo, el interés por el arte latinoamericano creció considerablemente en Estados Unidos, lo que llevó al museo a ampliar el alcance de sus actividades en este campo. En 1993, tras la polémica exposición itinerante *Artistas latinoamericanos del siglo XX* (1992-93) del MoMA, el PMA abrió un departamento especializado en arte latinoamericano y latino, y nombró conservador a Clayton Kirking<sup>38</sup>. Esta iniciativa contó con el apoyo de la Fundación Flinn y de la propia Diana Halle a través del Herbert K. Cummings Charitable Trust. Halle, que hasta entonces había sido miembro del patronato del museo, fue nombrada presidenta de la organización en esta ocasión<sup>39</sup>.

Durante su colaboración con Kirking, Halle desarrolló un programa de lectura, profundizó su formación en la materia y realizó sus primeras adquisiciones, obras de Jac Leiner, Lygia Clark y, sobre todo, Ana Mendieta. El proyecto de colección

---

México, Utah, Nevada, Colorado y Arizona, todos ellos colonizados por España João Feres Junior, *A história do conceito de «Latín America» nos Estados Unidos*, Bauru, EDUSC, ANPOCS, 2005, pp. 60-61.

36 Hasta hace muy poco, cuando el Congreso de Estados Unidos convirtió el inglés en lengua oficial en 1988, también existían tres lenguas distintas.

37 Berit Potter, *Grace McCann Morley and the dialectical exchange of Modern Art in the Americas, 1935-1958*. Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts New York University, 2015.

38 Se trata del segundo departamento curatorial especializado en arte latinoamericano en Estados Unidos. El primero se creó en 1988 en Austin, en la Huntington Art Gallery (ahora Blanton Museum) de la Universidad de Texas (Adams, 2013), con Mari Carmen Ramírez como primera comisaria, que se integró en 2001 como Wortham del Museo de Arte Latinoamericano del Museo de Bellas Artes de Houston.

39 Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection*, Phoenix Art Museum y Artbook, Phoenix/Nueva York, pp. 119-120.

cristalizó tras su matrimonio, cuando se intensificó el programa de adquisiciones, con la compra de unas cuarenta obras en el espacio de tres años. Junto con su nuevo asesor, el galerista neoyorquino Roland Augustine (Luhring Augustine Gallery), optaron por una colección que, si bien conservaba un núcleo histórico constructivo, privilegiaba una producción más contemporánea de las décadas de 1970, 1980 y 1990. Por sugerencia de Augustine, viajaron a Nueva York en 1995, en un momento en que los museos y galerías de la ciudad se organizaban en torno a un evento llamado *Art from Brazil*. Durante sus visitas a diversas exposiciones, la pareja identificó a algunos de los artistas que llegarían a coleccionar, como los brasileños Tunga, Jac Leirner, Waltercio Caldas y Cildo Meirelles. En 1997, Beverly Adam completó el equipo asumiendo el comisariado de la Colección Halle. A diferencia del equipo de la Colección Cisneros, formado principalmente por profesionales de países latinoamericanos, el grupo de asesores de la Halle incluía a intelectuales estadounidenses especializados en arte latinoamericano.

La colección Halle evolucionó como una propuesta coherente, con metas y objetivos conceptuales, estéticos y financieros definidos colegialmente con Adams y Augustine. Pero la coleccionista, que tenía fama de intuitiva y apasionada, realizó adquisiciones audaces, sobre todo en los primeros años. Un episodio revelador fue el descubrimiento de la obra del artista brasileño Tunga (1950-2016) y la compra de su escultura monumental *Cadentes Lácteos*, destinada a ser expuesta en la Bienal de São Paulo en 1994. El siguiente fragmento, extraído de una entrevista que Augustine mantuvo con Halle, ilustra el carácter impulsivo y apasionado de algunas de las adquisiciones de dicha coleccionista.

**Roland Augustine:**

Una de las cosas que me quedan muy claras cuando repaso nuestra historia es el valor que demostraste al aceptar artistas que no habían sido coleccionados por otras personas. Por ejemplo, Tunga. En 1997, tres años después de la exposición de sus *Cadentes lácteos* en 1994 en la Bienal de São Paulo, fui a Brasil y allí, en la maleza del Parque de Ibirapuera, estaban estas enormes campanas. Te mandé algunas unas fotos, aunque pensando: «Esto es fantástico, fantástico, pero Roland, ¡estás loco! Diane no va a comprar estas enormes campanas en Brasil. Necesitaríamos un carguero para llevarlas a Arizona», y tú me dijiste. «¡Roland, negocia el mejor precio, quiero esas campanas!». Y lo sé, cuando vuelvo la vista hacia el pasado, pienso: ¿qué locura, quién es esta mujer? Estos objetos estaban en São Paulo y cualquier coleccionista brasileño o internacional podría haberlos comprado, pero a esta mujer de Paradise Valley se le ocurrió decir: «Esto es una pasada, y sé exactamente dónde quiero ponerlo».

**Diane Halle:**

Tunga sigue siendo una de nuestras piezas favoritas y una de las primeras cosas importantes que vemos cuando entramos a nuestra casa de Arizona. En principio, nos pareció apropiado que católicos como nosotros poseyeran cálices y campanas. La obra se ha expuesto en el Museo de Arte de Phoenix y en el Museo de Bellas Artes de Houston<sup>40</sup>.

La primera exposición de la Colección Cisneros, *Abstracción geométrica: Arte latinoamericano de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, se celebró en 2001* en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard (Massachusetts). La exposición dio lugar a la publicación de un catálogo con 65 de las obras expuestas reproducidas en color, con textos introductorios del director del museo y de la coleccionista, así como ensayos de Yves-Alain Blois, Mary Schneider Enríquez, Paulo Herkenhoff, Luis Pérez-Oramas y Ariel Jiménez<sup>41</sup>.

*Construyendo un universo poético: Colección Halle en Houston*, la exposición inaugural de la Colección Halle se celebró en 2006 en el Museo de Bellas Artes de Houston, en asociación con la Universidad de Texas. Se publicó un catálogo con reproducciones en color de las obras expuestas, una presentación del director del museo y una entrevista a Diana Halle realizada por Mari Carmen Ramírez, una de las principales especialistas en arte de América Latina. También se publicaron seis ensayos, tres de ellos dedicados a las artistas Tunga –por Sueli Rolnik–, Ana Mendieta por –Juan Ledezma– y Mira Schendel –por Sonia Salstzein.

Las colecciones Cisneros y Halle introdujeron un nuevo paradigma en el coleccionismo de arte latinoamericano, que se convertiría en predominante a finales de la década de 1990. Basado ahora en criterios estéticos e identificado a partir de sus vínculos históricos con las tendencias constructivas y abstractas, este nuevo enfoque del arte latinoamericano lo hacía más capaz de dialogar con una historia internacional del arte moderno y contemporáneo.

40 Diana Halle y Roland Augustine in *Conversation*, 29 de agosto de 2012, en Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection*, Phoenix Art Museum e Artbook, Phoenix/Nueva York, 2013, p. 180.

41 Véase el texto de Luis Enrique Pérez Oramas en Yves-Alain Blois, Paulo Herkenhoff, Ariel Jiménez, Luis Enrique Pérez Oramas, Mary Schneider Enriquez (eds.) *Abstracción Geométrica. Arte Latinoamericano de la Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Harvard University Art Museums/Fundación Cisneros, Cambridge/Caracas, 2001.

## Colaboraciones entre coleccionistas y museos

Aunque la tendencia desde finales del siglo XX es que las colecciones privadas inauguren museos para presentar sus fondos al público, ninguna de estas dos colecciones latinoamericanas parece tener intención de hacerlo. Es cierto que ambas colecciones mantienen estrechos vínculos con museos, universidades y otras instituciones de prestigio, promoviendo, entre otras cosas, la organización y digitalización de archivos, exposiciones y publicaciones con el objetivo de insertar este segmento del arte latinoamericano en el circuito institucional global. Sin embargo, tanto Diane Halle como Patricia Cisneros han declarado en entrevistas recientes que no desean crear museos que limiten sus actividades y las confinen a un único espacio. Prefieren trabajar con colecciones que circulen entre las principales instituciones del mundo, a través de exposiciones, préstamos y donaciones, y que hagan más visibles sus operaciones a nivel global.

El matrimonio Halle ha desarrollado una sólida colaboración con el Museo de Bellas Artes de Houston (MFAH) y el Museo de Arte de Phoenix (PAM), dos instituciones que acogen las principales exposiciones de la colección. La primera exposición basada en la colección fue una muestra individual, en 1998 en el PAM, del artista brasileño contemporáneo Tunga, que culminó con la gigantesca escultura *Cadentes Lácteos* (1994). La exposición, que se inauguró con una performance del artista, incluía también una selección de dibujos. La siguiente exposición, en 2000, celebró la adquisición para la colección de la instalación *Todos os cem* del artista brasileño Jac Leiner. Beverly Adams, conservadora de la colección Halle hasta 2013 y también de la PAM, ha sido contratada recientemente, en agosto de 2019, como conservadora de arte latinoamericano en el MoMA de Nueva York, lo que es indicativo de la circulación de conservadores de colecciones en los grandes museos.

La colaboración de Halle con el Museo de Bellas Artes de Houston continúa. En 2001, el MFAH creó el Departamento de Arte Latinoamericano como parte del Centro Internacional para las Artes de las Américas (ICAA), con la misión de coleccionar, exponer, investigar, archivar y dar a conocer al público la producción artística latinoamericana. La Fundación Bruce Halle ha sido uno de los principales apoyos del proyecto. En la segunda década del siglo XXI, con el pleno patrocinio de la Colección Diane y Bruce Halle, se digitalizaron y pusieron a disposición del público los archivos del ICAA. La colección, que se cerró con la muerte de Bruce Halle en 2018, se prestó al MFAH en 2017.

Las actividades de la CPPC tienen un alcance más amplio, abarcando importantes instituciones de Estados Unidos y Europa. Nos centraremos aquí en

describir algunas de sus actividades y vínculos con el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que se ha convertido en su principal socio institucional. A finales de los años noventa, Patricia Cisneros, que ya era miembro del Patronato del MoMA, puso en marcha una línea curatorial centrada en el arte latinoamericano. Con su apoyo, en 1999 se creó un puesto de conservador adjunto en el Departamento de Pintura y Escultura, que ocupó Paulo Herkenhoff, principal asesor de la CPPC hasta 2002, cuando decidió regresar a Brasil. Le sustituyó entonces Luis Pérez-Oramas (Caracas, 1960), hasta entonces director de la colección Cisneros. En 2006, con el apoyo de otros coleccionistas, el puesto que ocupaba Oramas pasó a llamarse *Conservador Estrellita Brodsky de arte latinoamericano en el MoMA*. Para el historiador Edward Sullivan, «con el nombramiento de una comisaria de arte latinoamericano, el MoMA inaugura una nueva era en la promoción del arte latinoamericano<sup>42</sup>.» Entre 2017 y 2018, este departamento organizó grandes exposiciones retrospectivas: del venezolano Armando Reverón (2007), del argentino León Ferrari (2009), y de las brasileñas Mira Schendel (2009-10), Lygia Clark (2014) y Tarsila do Amaral (2018). Se trata de las primeras exposiciones individuales de la obra de estos artistas en un museo de Estados Unidos. A finales del siglo XX, se creó el Fondo de Viajes Cisneros [para América Latina] para conservadores del MoMA, con el fin de que estos pudieran viajar a América Latina y descubrir el arte de la región. A principios del siglo XXI se intensificaron los programas institucionales del museo, con la creación de una biblioteca y un instituto de investigación, el Instituto de Investigación Patricia Phelps de Cisneros para el Estudio del Arte de América Latina del Museo de Arte Moderno, ambos subvencionados por la Fundación Cisneros.

Desde finales del siglo XX, también se desarrolló un programa de donaciones al museo, que fue creciendo con los años hasta la donación de 106 obras en 2017, objeto de la exposición *Sur moderno: Journeys of Abstraction - The Patricia Phelps de Cisneros Gift*, que se inaugura el 21 de octubre de 2019. La exposición fue comisariada por la historiadora del arte argentina Inés Katzenstein, conservadora de arte latinoamericano y directora del Instituto de Investigación Patricia Phelps de Cisneros para el Estudio del Arte de América Latina, The Museum of Modern Art, con la colaboración de la historiadora María Amalia García, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

42 Edward J. Sullivan. «Information networks: Collecting and display of Latin American art in the United States» en Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection*, Phoenix Art Museum e Artbook, Phoenix/Nueva York, 2013, p. 113.



y la Universidad Nacional de San Martín de Buenos Aires, y Karen Grimson, conservadora adjunta del Departamento de Dibujos y Grabados del MoMA.

## Llenar un vacío

Las recientes donaciones de Patricia Cisneros han introducido 37 artistas latinoamericanos en la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre ellos 21 por primera vez. En el texto del catálogo, publicado a partir de la donación de 2009, John Ederfield, entonces conservador del MoMA, señala que la gran calidad de la CPPC y de sus donaciones reside en las definiciones estratégicas que determinan todas sus actividades. En primer lugar, la colección se centra en la abstracción geométrica de la región. En segundo lugar, favorece un enfoque sistemático, tratando de construir una narrativa representativa de los principales acontecimientos de la región. Por último, tiene un carácter ecuménico, situando estos desarrollos dentro de la historia más amplia del modernismo occidental en su conjunto<sup>43</sup>.

Con la creación de la Colección Latinoamericana y la primera exposición de arte latinoamericano en 1943, el MoMA procedió a incluir el arte de la región en el canon del arte moderno. Al mismo tiempo, planteó una nueva frontera, ya que el arte latinoamericano se consideraba un género distinto y a menudo quedaba confinado en el almacén del museo, lo que lo situaba fuera de la narrativa construida por la colección permanente. Por este motivo, Patricia Cisneros quiso *llenar un vacío* creando un ala permanente del museo que llevara su nombre, donde aún se exponen obras de la colección Cisneros<sup>44</sup>.

En otras palabras, al deslocalizar y desterritorializar un segmento de la producción artística latinoamericana para transformarlo en una referencia universal, las instituciones museísticas norteamericanas han legitimado y consagrado un patrimonio artístico latinoamericano hasta entonces marginado. Aunque este

43 Véanse los comentarios de Eldefield en Gabriel Pérez-Barreiro, *Una visión constructiva: Arte abstracto latinoamericano de la Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Fundación Cisneros, Nueva York, 2010, p. 317.

44 Para Boltanski y Esquerre, «cada uno de los coleccionistas que opera en un determinado campo de coleccionabilidad, orientándose por referencia a una misma totalidad ideal, buscará colmar *sus vacíos*, es decir, apropiarse de cosas nuevas sobre las que se depositan ciertas diferencias relevantes que no están presentes en las cosas que ya posee. [...] De ello se deduce que la actividad de los coleccionistas está guiada, ante todo, por la preocupación de colmar esos vacíos. Es por esta preocupación por la que los coleccionistas se dedican al intercambio», Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, *Enriquecimiento. Una crítica de la mercancía*, Éditions Gallimard, París, 2017, p. 263.

proceso es el resultado de ajustes y negociaciones entre varias instancias del mundo del arte globalizado, hemos intentado demostrar que los coleccionistas –y en particular los Cisneros y los Halle– desempeñan un papel fundamental. Sin ellos, la inserción del arte brasileño e hispanoamericano en las nuevas narrativas de la historia del arte moderno occidental no habría tenido lugar de la misma manera.

## Anexos

### Cuadros con las principales exposiciones y catálogos de colecciones (Museos de Estados Unidos y Europa)

1. Colección PatriciaPhelps Cisneros, CPPC (2001-2019)

| Exposiciones   Catálogos   | Museos   |
|--|--|
| <i>Abstracción geométrica: Arte latinoamericano de la CPPC</i> (2001)  | Exposición en el <b>Museo Fogg de la Universidad de Harvard</b> , Cambridge, EE.UU.  |
| <i>Geometría de la esperanza: arte abstracto latinoamericano de la CPPC</i> (2007)                                     | Exposición en el <b>Blanton Museum of Art</b> , Universidad de Texas, Austin, EE.UU.   |
| <i>Una visión constructiva: arte abstracto latinoamericano de la CPPC</i> (2010)                                       | PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Nueva York: Fundación Cisneros, 2010. (Publicación sobre las donaciones de la CPPC <b>al MoMA</b> ) |
| <i>Invencción concreta. CPPC. Reflexiones sobre la abstracción geométrica desde América Latina y su legado</i> (2013). | Exposición en el <b>Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía</b> , Madrid, España  |
| <i>Geometría radical. Arte moderno de América del Sur de la CPPC</i> (2014)  | Exposición en la <b>Royal Academy of Arts</b> , Londres, Reino Unido   |
| <i>Sobre Moderno. Viajes de la abstracción. El regalo de Patricia Phelps de Cisneros</i> (2019)                        | Exposición en el <b>Museo de Arte Moderno (MoMA)</b> , Nueva York, EE.UU.  |

Autor: María Lucía Bueno (2023).

2. Colección Halle (1996-2018<sup>45</sup>) – Exposiciones y catálogos:

| Exposiciones   Catálogos   | Museos   |
|--|--|
| <i>Construir un universo poético: la Colección Diane y Bruce Halle de arte latinoamericano</i> (2007)                  | <b>Museo de Bellas Artes de Houston (MFAH)</b> , Texas, Estados Unidos |
| <i>Orden, caos y espacio intermedio: Arte latinoamericano contemporáneo de la colección Diane y Bruce Halle</i> (2013) | <b>Museo de Arte de Phoenix (PAM)</b> , Arizona, Estados Unidos        |

Autor: María Lucía Bueno (2023).

45 Muere Bruce Halle.

## Otras exposiciones organizadas por la CPPC en museos - Estados Unidos, Europa y América Latina (1999-2020)

| País   Región  | Ciudades   | Número de exposiciones organizadas |
|----------------|--|------------------------------------|
| Estados Unidos | Austin, Cambridge, Aspen, Nueva York, Norton, Los Ángeles  | 18                                 |
| Europa         | Madrid, Santiago de Compostela, Londres, Estocolmo   | 4                                  |
| América Latina | São Paulo, Río de Janeiro, Porto Alegre, Caracas, Ciudad Bolívar, Maracaibo, Carabobo, Buenos Aires, Montevideo, Lima, Cidade do México, San Tiago de los Caballeros, San José, San Salvador | 20                                 |

Autor: María Lucía Bueno (2023).

## Bibliografía

- ADAMS Beverly, *Locating the international: Art of Brazil and Argentina in the 1950s and 1960s*. Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, The University of Texas at Austin, december 2000.
- ADAMS Beverly, DAVIDSON Vanessa, *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection*, Phoenix Art Museum e Artbook, Phoenix/Nueva York, 2013.
- ADAMS Beverly, DAVIDSON Vanessa, *Constructing a poetic Universe: Halle Collection in Houston*, Museum of Fine Arts Houston, Houston, 2007.
- BATEZZATI Augustina, «El ‘arte latinoamericana’ en la globalization: un acercamiento al arte contemporáneo de la Colección Phelps de Cisneros», *Artelogie*, 18, 2022.
- BARRIENDOS Joaquín, «Geopolitics of global art: the reinvention of latin-american in geoaesthetic», en Hans Belting, Andrea Buddensieg (dir.), *The global art world: audience, markets and museums*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.
- BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Flammarion, París, 1988.
- BLOIS Yves-Alain, HERKENHOFF Paulo, JIMENEZ Ariel, PÉREZ ORAMAS Luis Enrique, SCHNEIDER ENRIQUEZ Mary, *Geometric Abstraction. Latin American art from Patricia Phelps de Cisneros Collection/Abstracción Geométrica. Arte Latinoamericano em la Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Harvard University Art Museums/Fundación Cisneros, Cambridge/Caracas, 2001.
- BOLTANSKI Luc, Arnaud ESQUERRE, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Éditions Gallimard, París, 2017.
- BORGES Robinson, «A década da América Latina. Entrevista com Patricia Phelps de Cisneros», *Valor*, 9 de junio de 2013.

- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992.
- BUENO Maria Lucia, *Artes plásticas no século xx. Modernidade e globalização*, Editora da Unicamp/Imprensa Oficial/Fapesp, Campinas, 2001.
- BUENO Maria Lucia, «O mercado de galerias e o comércio de arte moderna», en João Gabriel Lima Cruz Teixeira (dir.), Dossier: «Sociologia da arte hoje», *Sociedade e Estado*, n.º 2, 2005.
- BUENO Maria Lucia, «Une modernité brésilienne : art moderne et marché de l'art à São Paulo et Rio de Janeiro au milieu du xx<sup>e</sup> siècle», en Alain Quemin (dir.), Dossier «Sociologie des Arts Visuels au Brésil», *Revue Sociologie de L'Art*, n.º 22, 2014.
- BUENO Maria Lucia, «La condition d'artiste contemporain : entre l'université et le marché», dans Alain Quemin, Gláucia Villas-Bôas (dir.), *Art et Société*, Open Edition Press, Marsella, 2016.
- BUENO Maria Lucia, «Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos», en Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas Rosa (dir.), *Arte além da arte. Anais do Segundo Simpósio de relações sistêmicas da arte*, Editora Sesc, São Paulo, 2020.
- Concrete Invention. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflections on geometric abstraction from Latin America and its legacy*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), TURNER, Madrid, 2013.
- MORETHY COUTO Maria de Fátima, «Trânsitos entre arte e crítica na América Latina (1960-1970)», *Arte & Ensaios. Revista do PPG-AV/EBA/UFRJ*, n.º 24, 2012, pp. 97-105.
- FERES JUNIOR João, *A história do conceito de «Latin America» nos Estados Unidos*, EDUSC, ANPOCS, Bauru, SP, 2005.
- FIALHO Ana Letícia, «O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes», en Maria Lucia Bueno (dir.), *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*, Editora do Senac, São Paulo, 2012.
- GARCIA Maria Amalia, GRIMSON Karen, KATZENTSEIN Inés, DE LACAZE Michaëla, *Sur Moderno. Journeys of abstraction. The Patricia Phelps de Cisneros gift*, MoMA, Nueva York, 2019.
- GARCIA Maria Amalia, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil, Siglo Veintiuno*, 2 Buenos Aires, 011.
- HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de L'ÉHESS, Paris, 2012.
- HUYSEN Andreas, *Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais e políticas da memória*, Contraponto, Rio de Janeiro, 2014.
- KANTOR Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge/Londres, 2002.
- KIRSTEIN Lincoln, *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, MoMA, Nueva York, 1943.
- LORENTE Pedro, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Ediciones Trea, Asturias, 2008.
- MOSQUERA Gerardo, *Beyond the fantastic: contemporary art from Latin America*, MIT Press, Cambridge, 1996.
- MOUREAU Nathalie, «Coleccionadores de arte: desde o outro lado do espelho», dans Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas Rosa (dir.), *Arte além da arte. Anais do Segundo Simpósio de relações sistêmicas da arte*, Editora Sesc, São Paulo, 2020.

- OLEA Héctor, RAMÍREZ Mari Carmen, *Inverted Utopia. Avant-garde art in Latin America*, Yale University Press/MFAH, New Haven/Londres/Houston, 2004.
- ORTIZ Renato, «Anotações sobre o universal e a diversidade», *Revista Brasileira de Educação*, vol. 12, n.º 34, janeiro-abril de 2007, p. 7-16.
- PARRACHO SANT'ANNA Sabrina, *Construindo a memória do futuro. Uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Editora da FGV, Rio de Janeiro, 2011.
- PÉREZ-BARREIRO Gabriel, *The geometry of hope. Latin american abstract art from Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Blanton Museum of Art/Fundacion Cisneros, Austin/Nueva York, 2007.
- PÉREZ-BARREIRO Gabriel, *A constructive vision: Latin American abstract art from the Collection Patricia Phelps de Cisneros*, Fundación Cisneros, Nueva York, 2010.
- PÉREZ-BARREIRO Gabriel, «O turista acidental: coleções americanas de arte latino-americana», *Periódico Permanente*, n.º 9, abril 2021, pp. 1-12.
- PHELPS DE CISNEROS Patricia, *Coleccionar en America Latina*, éd. Colección Patricia Phelps de Cisneros y ARCO 97, Madrid, 1997.
- Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto: Colección Cisneros. Présentation de Milú Villela*. Textos de Ariel Jiménez e Mari Carmen Ramirez, MAM, São Paulo, 2002.
- POTTER Berit, *Grace McCann Morley and the dialectical exchange of Modern Art in the Americas, 1935-1958*. Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts New York University, enero 2015.
- RIBEIRO DOS SANTOS Renata, *Arte contemporáneo latino-americano en España. Dos décadas de exposiciones (1992-2012)*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2019.
- SULLIVAN Edward J., «Information networks: Collecting and display of Latin American art in the United States», en Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection*, Phoenix Art Museum e Artbook, Phoenix/Nueva York, 2013, pp. 119-132.
- RASMUSSEN Waldo, *Latin American artists of twentieth century*, colaboración Fatima Berchet y Elisabeth Ferrer, MoMA, Nueva York, 1993.
- Radical Geometry. Modern art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Royal Academy of Arts, Londres, 2014.
- TOTA Antonio Pedro, *O amigo americano. Nelson Rockefeller e o Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 2014.
- TOTA Antonio Pedro, *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, Companhia das Letras, São Paulo, 2020.
- TRASFORINI Maria Antonietta, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, PUV, Valencia, 2009.
- WU Chin-Tao, *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980, (1996)*, Boitempo, SESC-SP, São Paulo, 2006.

# BIEN D'ARCHIVE LOS ARCHIVOS DEL ARTE LATINOAMERICANO EN EL MERCADO GLOBAL

JOAQUÍN BARRIENDOS

Tecnológico de Monterrey – EAAD  
joaquinbarriendos@tec.mx

**Resumen** Aunque los precios de los archivos del arte latinoamericano están lejos de alcanzar los niveles a los que han llegado algunas obras emblemáticas de la región, a lo que hemos asistido en los últimos años es a su inserción estratégica en la sofisticada economía simbólica del mercado global del arte. La documentación del arte latinoamericano ha dejado de funcionar como mero soporte académico del *provenance* de las obras y se ha convertido en un nuevo activo de la economía simbólica del arte. La condición desplazada, marginal y a la deriva de los archivos del arte latinoamericano –que heredaron de la propia idea del arte latinoamericano– es lo que ha facilitado esta inflexión geoestética, convirtiendo el *Mal de Archivo* en un *Bien de Archivo*: el furor por curar el archivo dando forma a un nuevo recurso económico en el sistema global del arte. La pregunta que nos hacemos en este texto es qué papel está jugando la documentación del arte latinoamericano en la construcción de precios e imaginarios económicos globales.

**Palabras clave** Archivos, economía simbólica, mercado global del arte latinoamericano, documentación artística.

Mi interés por la circulación global de los archivos del arte latinoamericano ha estado presente en buena parte de mis investigaciones desde hace más de veinte años. Catalogador autodidacta, mis preocupaciones giran en torno a los papeles personales de los críticos de arte de la región, así como al activismo archivístico, el cual defino como el proceso consciente, permanente, colectivo, horizontal, políticamente orientado y afectivamente comprometido de subversión del archivo. Preocupado por el fervor de archivo que trajo consigo el así llamado *boom* del arte latinoamericano durante la primera década del siglo XXI, en 2015 fundé un seminario titulado *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento*. La finalidad de ese espacio de reflexión

fue compartir experiencias y estrategias para entender los desplazamientos geográficos, simbólicos, económicos y materiales que habían comenzado a experimentar los archivos del arte latinoamericano por aquellos años.

Para cruzar puntos de vista distintos, invité a curadores, académicos y directores de museo a dialogar con galeristas, artistas y marchantes, con la promesa de abrir una conversación atípica en el sistema del arte. El título mismo del seminario, *Archivos fuera de lugar*, había sido pensado para discutir desde la universidad, el museo, el mercado y la casa de subastas lo que puede describirse como la doble condición geoestética de los archivos del arte latinoamericano: ser considerados globalmente como algo excepcional –de gran interés para el mundo por su singularidad histórica– y estar, paradójicamente, siempre fuera de sitio: capturados siempre en otras geografías, en otras instituciones, partidos por la mitad, ocultos en las redes globales del mercado<sup>1</sup>.

A través de mesas de trabajo, quienes formamos parte de aquel seminario nos preguntamos por las razones que hacían que los archivos del arte latinoamericano fueran considerados algo fuera de lugar –algo con un valor histórico y artístico excepcional en el mundo– al tiempo que mantenían y reproducían sistemáticamente su condición dislocada y marginal, lo cual permitía hablar de ellos como de cuerpos documentales geográfica y simbólicamente fuera de lugar. ¿Qué inercia hacía –nos preguntábamos– que los archivos del arte latinoamericano estuvieran siempre en tránsito, siempre en vilo, siempre en ruinas, siempre incompletos, siempre en riesgo de desaparecer, siempre cautivos ante la mirada externa, siempre distantes, siempre en un lugar otro? Al mismo tiempo, intentábamos saber por qué era esa condición marginal la que los convertía en un objeto de deseo de la curaduría, las instituciones y los mercados globales. En efecto, en lugar de disminuir, el carácter marginal de los documentos del arte latinoamericano no parecía sino amplificarse y consolidarse como discurso

1 Los participantes del seminario fueron: Joaquín Barriendos (México), Carla Stellweg (Indonesia), Cristina Freire (Brasil), Gabriela Rangel (Venezuela), Giacomo Castagnola (Perú), Gustavo Buntinx (Perú), María Gaztambide (Puerto Rico), Martha Wilson (Estados Unidos), Mónica Mayer (México), Henrique Faría (Venezuela), Julio García Murillo (México), Sofía Carrillo (México), Ricardo Ocampo (Argentina), Ana Garduño (México), Diego Flores Magón (México), Francisco Reyes Palma (México), Pilar García (México). Las conversaciones que tuvieron lugar durante las mesas de trabajo fueron publicadas por la editorial t-e-e en el libro *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento* (2017). La versión digital puede descargarse aquí: [http://t-e-e.org/files/archivo/Archivos%20fuera%20de%20lugar%20\(T-E-E,%202017\).pdf](http://t-e-e.org/files/archivo/Archivos%20fuera%20de%20lugar%20(T-E-E,%202017).pdf)

global. Lo que veíamos era, en toda regla, la aparición del boom de archivo del arte de la región.

Y es que, en efecto, a pesar de su fragilidad, desprotección e incompletud, en las últimas décadas los archivos del arte latinoamericano han comenzado a habitar masivamente tanto los repositorios de los museos y los centros de documentación como las casas de subastas, las colecciones privadas y las bodegas de las galerías comerciales. De manera acelerada, hemos visto cómo los archivos del arte latinoamericano se consolidan como objetos exhibibles, como bienes patrimoniales y, no menos importante, como recursos económicos e incentivos del mercado global del arte. Se trata de un acelerado, pero efectivo proceso de reificación del archivo en tanto que objeto coleccionable, mercancía y recurso simbólico, lo cual debe ser analizado y comprendido de la mano de las mutaciones del mercado internacional, los circuitos de exhibición, los patrones de movilidad de los artistas y los imaginarios geoestéticos del arte contemporáneo.

Como intentaré explicar en este texto, ha sido precisamente esa condición desplazada, marginal y a la deriva de los archivos del arte latinoamericano –la cual heredaron de la propia idea y condición geoestética del arte latinoamericano– lo que ha terminado por insertarlos en la sofisticada economía simbólica del mercado global del arte. Las preguntas que guiarán nuestra reflexión en este texto son las siguientes: ¿qué importancia han tenido históricamente los archivos en la consolidación del mercado del arte latinoamericano? ¿qué tipo de desplazamientos y nuevos significados ha adquirido la documentación del arte en la construcción de precios e imaginarios económicos globales del arte de la región? ¿qué rol juega la investigación documental y el *provenance* en el mercado secundario del arte? ¿cómo se venden y se revenden hoy los archivos del arte latinoamericano? ¿qué papel juegan los museos y las galerías de arte en la adquisición, el coleccionismo y la puesta en valor de archivos y documentos del arte latinoamericano? ¿qué implicaciones tiene para los circuitos comerciales globales la reciente recuperación y exhibición de las prácticas artísticas conceptualistas de América Latina de la década de los sesenta y setentas, las cuales han hecho del archivo tanto una posición geopolítica como un fetiche para el discurso curatorial y comercial del arte?

Para comenzar a dar respuesta a estas preguntas, dividiremos este texto en cinco apartados. En el primero hablaremos de la manera en la que la exhibición y el consumo de archivos ha dado un giro de tuerca al título del libro *Mal de Archivo* de Jacques Derrida, invirtiendo su sentido hasta convertirlo en un *Bien*



*de Archivo*, esto es, en un nuevo recurso del mercado del arte. En el segundo describiremos algunas de las características de los estudios académicos del mercado del arte que se practican hoy en América Latina, situando las relaciones geopolíticas y geoestéticas de sus economías simbólicas. En el tercer apartado haremos un recuento de los temas que fueron abordados dentro del seminario *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento*, sacando algunas conclusiones relevantes sobre el actual mercado del arte latinoamericano. En el cuarto revisitaremos el trabajo del sociólogo Olav Velthuis y, a partir de sus propuestas analíticas, describiremos cómo se construyen actualmente los precios del arte latinoamericano a partir de la puesta en valor y la reificación de sus documentos primarios y archivos. Finalmente, en el último apartado nos centraremos en la manera en la que la idea misma del arte latinoamericano ha mutado recientemente, a consecuencia de la circulación de nuevos archivos y de la inserción de su documentación artística en el mercado secundario.

## Bien de Archivo

Como es sabido, Jacques Derrida fue invitado por la Sociedad Internacional de Historia de la Psiquiatría y el Psicoanálisis de Londres en 1994 para impartir una ponencia en la sede de los Archivos Sigmund Freud. Titulada «El concepto del archivo», su conferencia apareció publicada un año después bajo el título *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. En su conferencia, Derrida se refiere al archivo de manera suspicaz: «Nada es menos seguro, nada es menos claro hoy en día –nos dice– que la palabra archivo<sup>2</sup>». La tesis de Derrida es que el archivo padece una enfermedad crónica y que tal condición es irreparable. Evocando el concepto de represión en Freud, Derrida sugiere que hay algo en el archivo que no puede subvertirse, revertirse, ni desclasificarse. Mientras que lo que ha sido suprimido puede efectivamente sacarse a la superficie –nos dice Derrida– el dispositivo que pone en operación la represión, lo que consigna, permanece siempre inconsciente, ajeno e inalcanzable para el sujeto que la archiva.

Atraídos por los padecimientos contemporáneos del archivo, curadores, artistas, marchantes, directores de museos y coleccionistas se han volcado a producir recetas para contrarrestar el mal de archivo desde la curaduría y las prácticas artísticas. Resulta sintomático advertir que fue la enfermedad del archivo

2 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Trotta, Madrid, 1997 (1994).

la que permitió la emergencia de una suerte de fiebre documental reparadora desde el museo, el coleccionismo o el mercado del arte. Bajo la promesa de *curar* el mal de archivo, los circuitos globales del sistema del arte llevan un par de décadas exhibiendo, reproduciendo y monumentalizando de manera compulsiva los archivos y documentos del arte. Como nunca, el archivo se ha convertido en nuestros días en metáfora curatorial, en fundamento estético del arte comprometido, en instalación conceptual, en discurso museológico y objeto de colección. La categoría «arte de archivo» forma ya parte del vocabulario de historiadores del arte, curadores y museógrafos.

Es innegable que, en este escenario, los archivos del arte latinoamericano han ganado reconocimiento, incitando iniciativas de rescate, preservación y difusión de documentos primarios. Acervos personales censurados y documentos institucionales olvidados han salido de debajo de los armarios y los depósitos para ser reivindicados, estudiados y reproducidos. Las prácticas artísticas han sabido aprovechar este tirón de archivo, generando estrategias de intervención, despatriarquización, descolonización y desmontaje del archivo, el museo y la colección. Al mismo tiempo, la banalización curatorial del mal de archivo ha traído efectos colaterales, produciendo un nuevo nicho de mercado: el documento como recurso e incentivo de la economía simbólica del arte. Nos encontramos ante la artistización y la auratización del archivo: el deseo de exhibir documentos primarios como objetos excepcionales, el impulso por poseer archivos y acumular poder discursivo e institucional a la hora de hablar desde el archivo. En un inesperado giro de tuerca del archivo en la época de su reproductibilidad estética, el *Mal de Archivo* se ha convertido en un *Bien de Archivo*; en una nueva pulsión documental, caracterizada por el valor afectivo, acumulativo y comercial de la documentación del arte. Hoy, marchantes, curadores y artistas colaboran de manera explícita o tácita en el proceso de acumulación material e inmaterial de documentos y discursos de archivo.

El *Bien d'Archive* consiste por lo tanto en la reconversión del impulso de muerte del archivo en un nuevo dispositivo curatorial y en un nuevo recurso económico para el mercado global del arte. Dadas las remarcables consecuencias que trae consigo esta fiebre por curar el mal de archivo, creemos que es necesario y urgente preguntarnos por el futuro de la documentación del arte en general y, muy especialmente, por la manera en la que los archivos del arte latinoamericano se han convertido en nuevo tipo de activo y recurso simbólico para el mercado global del arte. Si, como dice Derrida, hay algo en el archivo que pasa desapercibido para sus arcontes –que no puede subvertirse desde

el interior de las prácticas de archivo– la pregunta aún sin respuesta es por la relación entre la reproductibilidad estética y la desterritorialización económica de los archivos del arte latinoamericano, una vez que han comenzado a circular y a comercializarse en el sistema global como archivos fuera de lugar, como contra-canon, como repositorios capaces de narrar una modernidad otra. Desde nuestro punto de vista, los historiadores del arte de la región han escamoteado durante mucho tiempo esta pregunta, dejando en manos de sociólogos y mercadólogos la articulación de marcos analíticos a la hora de entender el mercado del arte latinoamericano en las economías simbólicas globales.

## Dos historias del arte latinoamericano: el mercado y la academia

A diferencia de lo que sucede en Francia, América Latina no ha consolidado una tradición académica propia centrada en el estudio y la crítica del mercado del arte contemporáneo. Lo anterior aplica tanto para el arte global como para el arte contemporáneo producido en América Latina o comercializado en ferias, galerías o subastas de la región. Los pocos estudios que existen sobre el tema suelen ser de dos tipos: o bien estudios académicos monográficos especializados producidos esporádicamente y sin incidencia directa en los circuitos de intercambio y consumo del arte latinoamericano, o bien investigaciones comisionadas por agentes del sector primario o secundario del mercado del arte, destinadas en su mayoría a validar o autenticar la propiedad o *provenance* de una pieza o un lote próximo a salir al mercado. Las razones de lo anterior son múltiples y no es el objetivo de este artículo ofrecer un diagnóstico pormenorizado del problema. Baste decir ahora que son tres las principales razones por las cuales América Latina carece de una tradición académica ocupada en el estudio del mercado del arte contemporáneo.

La primera es una razón técnica que aplica no sólo al mercado del arte latinoamericano sino al mercado del arte en general. Como es sabido, la principal característica –y de hecho la táctica más acabada– del mercado del arte es la opacidad multinivel de las transacciones que dan forma y continuidad a los circuitos de compra y venta del arte. Más que una anomalía o irregularidad, esta opacidad es la que define y orienta el mercado del arte. El principal obstáculo al que se enfrenta un investigador a la hora de analizar los movimientos de precios o las tendencias del coleccionismo de arte contemporáneo es la imposibilidad de rastrear datos concretos, validados fiscalmente, relativos al

intercambio de obras de arte. Al cierre de una feria de arte como ARCOmadrid, no quedan a disposición de la prensa, de los artistas o los investigadores sino datos volátiles que usan los propios galeristas, museos y gestores del arte para intervenir performáticamente en el valor simbólico del arte, ya sea inflando el precio original del arte o empujando el deseo de los coleccionistas o los patronos de los museos en una cierta dirección. De lo anterior se desprende una paradoja: aunque el volumen de las transacciones del arte que tiene lugar en América Latina sea menor comparado con regiones como el Golfo Pérsico, el Este o el Sudeste Asiáticos, el papel de la región en la producción simbólica de valor del arte contemporáneo (latinoamericano o no) en el mercado global puede ser mayúsculo, ya que su intervención en la performatividad cultural de los precios no depende del volumen de negocio real del arte latinoamericano como nicho de mercado.

Por otro lado, existen también razones intelectuales y prejuicios –u horizontes de expectativas como las llama Hans-Georg Gadamer– las cuales propician que la dimensión comercial del arte contemporáneo sea vista como banal y ajena al carácter sublime o trascendente de la historia, la crítica o la teoría del arte. La actividad intelectual del historiador funciona por lo tanto como barrera que lo separa de las actividades cotidianas de los circuitos comerciales, los cuales considera la mayoría de las veces como un subsector que carece de valor como objeto de estudio. En consecuencia, muchas y muchos historiadores tradicionales consideran que el mercado del arte no contiene elementos relevantes o imprescindibles para el desarrollo de su labor intelectual como historiadores o críticos del arte. Para otros, los lenguajes cuantitativos del mercado del arte resultan simplemente incomprensibles, como si se tratara de un anestesiólogo ante una partitura de John Cage. De uno u otro lado, en la mayoría de los casos las y los historiadores confían en hacer su trabajo de investigación resguardándose de cualquier implicación con el mercado del arte, como si de ello dependiera su imparcialidad o veracidad crítica. Cuando los historiadores participan de hecho en el mercado del arte –ya sea escribiendo textos críticos para catálogos, *brochures* de exposiciones, etcétera– consideran que su colaboración es independiente y sin incidencia directa en el mercado del arte, contradiciendo de hecho las teorías del valor simbólico del arte y los estudios sociológicos de la subjetividad en los procesos de construcción de valor-deseo del mundo del dinero a través del arte.

Finalmente, y derivado de lo anterior, existen también razones profesionales, las cuales reproducen la ruptura técnica e intelectual entre el sector profesional

del mercado del arte y el ámbito público de la investigación académica. Aunque estas dos esferas profesionales intercambien de manera regular ideas y experiencias en las inauguraciones de las exposiciones, en los pasillos de las ferias de arte o en eventos privados organizados por empresarios, políticos o agentes clave del mundo de los museos, rara vez exponen sus intercambios de manera pública a través de conferencias, publicaciones académicas o artículos periodísticos. Mientras que las ferias y reuniones de profesionales del arte organizan de manera habitual mesas de diálogo con curadores, galeristas y artistas a las que sólo de manera excepcional acuden académicos o investigadores, los coloquios y seminarios académicos sobre historia y teoría del arte reciben con brazos abiertos la presencia de artistas o curadores, pero no la de galeristas, *dealers* o coleccionistas involucrados directamente con el mercado del arte. El resultado es la coexistencia de dos relatos impermeables sobre el arte que, paradójicamente, hablan del mismo objeto de estudio y son eventualmente capturados el uno por el otro, pero que guardan sin embargo posiciones divergentes o incluso antagónicas, de mutua incompreensión. Lo anterior ha dificultado también la consolidación de unos estudios académicos interdisciplinarios del mercado del arte desarrollados de manera sistemática y rigurosa en las universidades de América Latina. Cuando se realizan de manera aislada, difícilmente pueden incidir críticamente en el ámbito comercial del arte.

## Archivos fuera de lugar

Como decíamos al inicio, la aparición del seminario *Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento* hace una década tenía la explícita intención de borrar las barreras físicas y simbólicas entre las dos historias del arte: la de los académicos y la de los profesionales (de la curaduría y el mercado). Fue por ello por lo que en aquellas mesas de trabajo convergieron historiadores del arte, críticos y artistas con galeristas, marchantes, curadores y directores de museo. No es mi intención resumir aquí cada uno de los temas que fueron abordados en aquel seminario. Baste decir que ese primer seminario fue precursor en abrir un debate crítico sobre el futuro de los archivos del arte latinoamericano, a partir de tomar seriamente en cuenta las fluctuaciones económicas y los deseos simbólicos que estaba generando el rescate y la construcción de los archivos del arte latinoamericano como documentos marginales globales, como pseudo-canon.

El primer eje de trabajo de ese seminario se tituló: «Custodiar el futuro: archivo, inventario y memoria del arte latinoamericano». En él se abordó el

problema de la custodia institucional de los archivos del arte latinoamericano: su valor simbólico, patrimonial, digital, pedagógico, expositivo, etcétera. Teniendo como horizonte la distinción entre poseer o custodiar un acervo, en ese eje se discutió el papel de la universidad y del museo en los procesos de conservación, catalogación y acceso digital a los archivos, así como también la necesidad de crear estructuras público-privadas destinadas a proteger el valor patrimonial y simbólico de los documentos del arte latinoamericano del siglo xx.

El segundo eje de trabajo llevó por título: «Réplicas y emplazamientos: el documento en el espacio expositivo». En él se abordaron las contradicciones intrínsecas que supone la exhibición de documentos como obras de arte y de obras de arte como documentos. A partir de casos de estudio tomados de diferentes países de América Latina, en este eje se problematizó la ontología y la vida material de la documentación artística dentro de las salas del museo, así como las consecuencias que la exhibición de archivos estaba teniendo para los mercados del arte latinoamericano. Entre los temas que se trataron desde diferentes enfoques y puntos de vista, se habló de la reconstrucción de experiencias artísticas a partir del archivo, de la monumentalización de documentos a la hora de ser exhibidos y del uso de las nuevas tecnologías digitales como estrategias documentales dentro de los espacios de exhibición.

El tercer eje del seminario llevó por título «Archivos/activos: las galerías de arte y la comercialización de documentos». De manera más explícita, en este eje se analizaron los circuitos de intercambio y comercialización de archivos personales, el divorcio geográfico de los acervos al ser comprados por coleccionistas privados, el desmembramiento de colecciones al ser adquiridas por museos situados en diferentes países, la duplicación/creación de documentos históricos con fines comerciales, la donación de documentos a entidades públicas y el papel del sector privado en la investigación y la conservación de archivos. El rol activo de galeristas y marchantes en este eje de trabajo fue crucial para entender cómo se activa la performatividad de la historia del arte desde el mercado y cómo se promueve la investigación académica desde los espacios comerciales, las galerías y las subastas de arte.

## Precio, performance y economía del documento

Una vez planteado cómo el *Mal de archivo* ha dejado de ser una enfermedad pasiva para convertirse en una economía activa, *Bien de archivo*, y una vez que hemos hablado de la necesidad de volver más permeables los discursos que

construyen sobre los archivos la academia por un lado y el mercado del arte por el otro, es necesario hablar ahora de la performatividad de los archivos en la construcción del valor simbólico de los precios del arte y de la economía material/inmaterial del documento. Para ello, resulta fundamental mencionar el trabajo de Olav Velthuis, quien ha desarrollado un enfoque analítico para entender lo que llama las economías imaginarias del arte contemporáneo a partir de la performatividad de los precios como discursos culturales. Sobra decir que, a contrapelo de la sociología económica tradicional, sus trabajos han abierto un importante diálogo con la historia del arte y la historia de la curaduría.

Siguiendo sus planteamientos, la pregunta que nosotros nos hacemos es qué papel tienen y cómo impacta la performatividad de los archivos del arte latinoamericano –su marginalidad intrínseca, su condición de ser/estar fuera de lugar– en la construcción simbólica e imaginaria de la economía cultural del arte latinoamericano contemporáneo. En otras palabras, lo que nos interesa es dimensionar los efectos simbólicos y los discursos geoestéticos de los archivos del arte latinoamericano, una vez que se han convertido en un *Bien de archivo* al ser exhibidos, instalados y distribuidos como documentación artística. Uso aquí este concepto, documentación artística, para aludir a otro territorio paradójico y liminal de los archivos de arte: aquel que se constituye tanto por obras de arte que performan su vida social como documentos, como por documentos y archivos que actúan en el sistema del arte como obras de arte, en ocasiones eludiendo de manera estratégica que se les defina como una cosa o la otra. De ahí la formulación *documentación artística*, la cual me ha sido útil en otros momentos para generar un marco analítico encaminado a entender las diferentes prácticas y tácticas conceptualistas del arte latinoamericano de los sesenta y los setenta<sup>3</sup>.

Al evocar la dimensión performativa de los archivos nos referimos por lo tanto al conjunto de acciones discursivas y semánticas a través de las cuales se construye el significado simbólico y se reproduce el valor económico de una obra de arte/documento en nuestros días, es decir, la manera en la que los archivos del arte latinoamericano construyen valor y participan en el performance cultural de los precios y el mercado del arte latinoamericano. Los precios son, en el sentido en el que los entiende Velthuis, elementos cruciales a partir de los cuales se fijan, se manipulan y se cuentan las historias del arte, tanto las que cuentan los académicos como las que cuentan los marchantes

3 Joaquín Barriendos, «Masacre de Puerto Montt: Apuntes en torno a la reconstrucción histórica del arte no-objetual», Pos. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*, vol. 4, n.º 8, 2015, pp. 54-65.

y coleccionistas. En su libro *Talking Prices*, Velthuis afirma que, mientras que los precios del arte nos dicen pocas cosas sobre el mercado del arte, nos dan muchos indicios sobre la percepción social y cultural del arte, los artistas y los coleccionistas. Nos hablan, en otras palabras, de las economías imaginarias del arte contemporáneo. Los precios, afirma Velthuis, «cuentan historias sobre la identidad de los coleccionistas, las ambiciones de los artistas y el valor del arte<sup>4</sup>».

Ciertamente, Velthuis no ha estudiado el papel actante y performativo de los archivos en la economía simbólica del mercado del arte contemporáneo, mucho menos el del arte latinoamericano en particular. Sin embargo, su marco de análisis nos permite extender el concepto de economías imaginarias al campo de la performatividad sociocultural de los archivos. Al respecto resulta relevante la manera en la que, junto a la idea misma del arte latinoamericano, sus archivos han experimentado supresiones, reconversiones e inversiones de distinta índole en los mercados primario y secundario, acumulando marginalidad y posiciones contra-canónicas en función de los nuevos diseños, circuitos y deseos globales del arte latinoamericano. Mientras que la documentación del arte latinoamericano había servido históricamente para darle cuerpo y autoridad a los procesos de autenticidad y procedencia de las obras de arte, en la última década ha crecido sobre todo su valor simbólico, su potencia económica como imaginario cultural y su atractivo global como activo-periferia: como marginalidad aprovechable para el mercado. De ahí la importancia de entender las mutaciones culturales que convirtieron al *Mal de Archivo* en una nueva pulsión económica: el *Bien de Archivo* como la reconversión del impulso de muerte en un nuevo recurso archivonómico del mercado.

Ahora bien, resulta significativo observar que, para el caso del mercado del arte latinoamericano, han sido sobre todo los discursos institucionales y las políticas de archivo de las prácticas conceptualistas de los sesenta y los setenta las que han potenciado de manera directa la actual economía simbólica del arte latinoamericano global. Paradójicamente, ha sido el coleccionismo objetual de prácticas conceptualistas o no-objetuales el que ha hecho de la indistinción entre obra y documento (documentación artística) un recurso estratégico del mercado del arte global, convirtiendo la marginalidad y la excepcionalidad del arte latinoamericano en un nicho de mercado. Hoy, tanto el arte latinoamericano como sus archivos se venden como arte global o documentos de valor global, sin que por ello pierdan la marca de identidad de América Latina como contra-canon

4 Olav Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, 2005, p. 179.



subalterno. El que las casas de subasta hayan dejado de vender en los últimos años arte latinoamericano nombrado como tal, como arte latinoamericano, y que lo hayan integrado al arte contemporáneo o arte global, no sólo demuestra el papel de las mutaciones discursivas de la economía simbólica del arte en general, sino también la performatividad específica del arte latinoamericano en particular, el cual ha estado dispuesto a ser negado y reivindicado desde hace más de cien años.

## La idea del arte latinoamericano y sus archivos

Por lo dicho anteriormente resulta evidente que, para poder entender la economía cultural del mercado del arte latinoamericano es más importante preguntarse por los discursos, las ideas y la performatividad institucional que permite que el arte latinoamericano y sus archivos sean pensados, exhibidos y comercializados como tales, que preguntarse qué es el arte latinoamericano en cuanto tal. En otras palabras, lo que pesa para el mercado del arte latinoamericano y sus archivos es en realidad *la idea del arte latinoamericano* y no su ontología. Ni el ser del arte latinoamericano ni el ser de la documentación artística como obra o como documento definen su lugar en la economía simbólica del mercado global del arte contemporáneo en nuestros días.

No es éste el momento de evocar la larga y compleja historia de la *idea del arte latinoamericano*. En su momento dediqué una investigación doctoral a rastrear los discursos –producidos tanto dentro como fuera de América Latina– los cuales permitieron y siguen permitiendo hoy que el arte latinoamericano sea estudiado, coleccionado, exhibido y comercializado como un dispositivo a través del cual la diferencia cultural de América Latina se ensambla y se desensambla del mundo global. Baste decir aquí que tenemos más de un siglo asistiendo a lo que yo llamo la *negación performativa* del arte latinoamericano y que, mucho antes de mal llamado *boom* del arte latinoamericano (emulación del boom literario), la existencia del arte latinoamericano ha sido negada mil y una veces. Los discursos y las exposiciones de arte latinoamericano que han circulado por el mundo desde hace décadas operan por lo tanto en un territorio sumamente contradictorio: reproducen *la idea del arte latinoamericano* justamente porque declaran *performativamente* que *no* son muestras de arte latinoamericano.

Para dar un ejemplo, la exposición *El final del eclipse* –la cual llevaba por subtítulo *El arte de América Latina en la transición al siglo xx* y que sintomáticamente fue pensada y producida en España pero expuesta en América Latina –usó una

metáfora del sistema planetario (del arte) para negar performativamente la existencia del arte latinoamericano:

Esta no es una exposición de 'arte latinoamericano'. Por una razón bastante directa: «el arte latinoamericano» como tal, como pretendida unidad, *no existe*. No existe más allá de las pretensiones del mercado y de los centros de gestión del sistema institucional del arte. O más allá del reducto de la ideología colonialista que continúa reduciendo a unidad lo diverso, lo plural, a través de la violencia de la representación, como vía para poder manejarlo, gestionarlo<sup>5</sup>.

Como deja en claro este ejemplo entre muchos otros, ya sea que aceptemos o no que el arte latinoamericano existe, la circulación global de la *idea del arte latinoamericano* está fuera de cualquier duda, ya que, tanto para dudar de la existencia del arte latinoamericano como para afirmarla en tanto que una expresión geoestética diferente, tenemos primero que hacernos una imagen de dicha categoría –de lo que pretende aglutinar y de lo que inconsciente o deliberadamente deja fuera– y tenemos también que encontrarle un *lugar* para poder ensamblarla en nuestros imaginarios globales. En este sentido, tanto la afirmación de que el arte latinoamericano existe como su negación, el «arte latinoamericano no existe», comprueban, cada una *desde* sus propias verdades, las contradicciones globales y la existencia misma de lo que nosotros llamamos *la idea del arte latinoamericano*, la cual tiene una estructura trágica, en el doble sentido retórico y literario de la expresión: es trágica porque opera como un *tropo*, como un territorio discursivo; como una idea pensada y reproducida a partir de metonimias, sinécdoques y metáforas geoestéticas, es decir, de significantes en los que la geografía de América Latina se desborda y desaparece. Al mismo tiempo, la historia del arte latinoamericano es trágica en la medida en que su estructura narrativa dentro del gran relato de la modernidad está marcada por una muerte anunciada: la inminente fatalidad de sólo poder expurgar el pecado original de haber nacido a destiempo y fuera de lugar tras ser asesinado –deslatinoamericanizado tendríamos que decir– en manos de la propia crítica latinoamericana<sup>6</sup>.

Esta dimensión trágica de la historia del arte latinoamericano se hizo explícita y encontró su momento de catarsis primero en 1995 con la aparición de *Beyond*

5 José Jiménez, *El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición al siglo xx*, Fundación Telefónica-MAM, México, 2002.

6 Barriendos, 2020.

*the Fantastic*<sup>7</sup> y al año siguiente, en 1996, en el marco de la feria ARCO de Madrid –que por ser ese año Latinoamérica su invitado se llamó ARCOLatino– y lo hizo de la mano del curador cubano Gerardo Mosquera cuando éste anunció declarativamente: «el arte latinoamericano ha dejado de serlo». Lo que se anunciaba era la emergencia de un arte post-fantástico y post-latinoamericano, expresión tardomoderna de la negación performativa a la que nos hemos referido antes. Y es que desde el punto de vista del discurso curatorial global, el arte latinoamericano consiguió efectivamente dejar de serlo; es decir, comenzó a circular globalmente como arte latinoamericano negándose a sí mismo como diferencia.

Al mismo tiempo –como resultó obvio en la década posterior– los nuevos *stocks* comerciales del post-*latinoamericanismo* (la abstracción, lo concreto, lo conceptual, lo frío, etcétera) no sólo no desinflaron la *potencia geoestética* de lo fantástico, sino que terminaron sirviendo al mercado para estabilizar el consumo y la circulación global del arte latinoamericano como alteridad marginal. Prueba de ello es que la *Fridomanía* no sólo no desapareció, sino que comenzó a convivir con el arte global post-fantástico (neo-conceptualismos, minimalismos, cinetismos, geometrismos sensibles, etcétera) y a exponerse en los mismos espacios (la Tate Modern, ARCO, Reina Sofía). El feminismo asociado a figuras como Frida Kahlo, María Izquierdo o Remedios Varo, alimenta hoy la fuerza poética de las geometrías sensibles de Gego y éstas, a su vez, sirven de cobijo para reticular el nuevo mercado de arte global latinoamericano.

Ahora bien, aunque la mayoría de los críticos, los historiadores del arte y los curadores de la región parecen no querer darse cuenta de ello, han sido las casas de subastas *majors* las que han jugado un papel clave en el ajedrez del regionalismo geoestético del arte latinoamericano desde la década de los setenta hasta nuestros días. Al establecerse en Estados Unidos hace casi cincuenta años, las *majors* del mercado secundario fueron las entidades que más defendieron la identidad y la heterogeneidad del arte latinoamericano, y las que más impulsaron al coleccionismo internacional y regional a interesarse en el arte de América Latina como un nicho especial, diferente y particular de mercado. En otras palabras, fueron ellas las que aceitearon el engranaje de América Latina como una región geoestética emergente/marginal en los mercados globales del arte. Al respecto, el economista Jill Kreps dijo hace algunos años lo siguiente:

7 Gerardo Mosquera, *Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, MIT Press, Boston, 1996.

en nuestros días, la categoría arte latinoamericano depende de la región latinoamericana, pero gana interés gracias a la existencia de compradores estadounidenses. Los inversores de este país se interesarían más por categorías como arte ruso, arte indio y arte chino si pudieran diversificar el riesgo de sus portafolios y si pudieran también aumentar su fortaleza y sus beneficios específicos, de la misma manera que lo hacen con la categoría arte latinoamericano<sup>8</sup>.

Mary Anne Martin, quien fuera fundadora de la división de Arte Latinoamericano de Sotheby's y miembro del Comité de Selección de Art Basel Miami Beach, también ha sido explícita al hablar del funcionamiento del arte latinoamericano como capital simbólico del sistema internacional del arte contemporáneo:

el mercado del arte latinoamericano no existía hace veintiún años; no quiero decir que las obras de algunos artistas latinoamericanos no se vendieran en diferentes mercados, sino que no eran comerciadas a través de una categoría de coleccionismo regional ... yo estoy segura que este interés inmenso por lo latinoamericano no existiría si las subastas no hubieran arrojado luz sobre el arte de esta vasta región a partir de la construcción de un común, pero no homogéneo, nuevo patrimonio ... la idea del ver al arte latinoamericano horizontalmente a través de ejes nacionales en lugar de verlo verticalmente país por país ha marcado desde luego una forma de hacer en el mercado. Esto ha ocurrido además en un momento muy oportuno, impeliendo un nuevo aire al mercado global, el cual ansiaba ser redefinido<sup>9</sup>.

Como puede intuirse, este tipo de operaciones discursivas convierten la idea del arte latinoamericano en una suerte de recurso cultural o *expediency*. En algún otro lugar caractericé este tipo de recurso como un *activo-periferia*, en la medida en que estar al margen discursivamente lo hace estratégico y le añade un valor en la economía global<sup>10</sup>. Al respecto vale la pena citar las palabras de Mari Carmen Ramírez, fundadora del ICCA (Centro Internacional para las Artes de las Américas del Museo de Bellas Artes de Houston):

8 Jill Kreps, *Investment Characteristics of Latin American Art*, Tesis de Maestría, New York University, 2007, p. 33.

9 Martin, M. A. (1998), «*The Latin American Market Comes of Age* Martin, Mary-Anne» en: Mary-Anne Martin Fine Art Web Site (<https://mamfa.com/the-latin-american-market-comes-of-age-2>, visitada en junio de 2024).

10 Joaquín Barriendos, «Jerarquías Estéticas de las Modernidad/Colonialidad», en Cecilia Lida (ed.), *Ramona. Revista de Artes Visuales* (Bienales Internacionales en y desde Latinoamérica), n.º 95, 2009, pp. 33-38.

La ganancia nunca está asegurada. Pero, si desde nuestro arte, cobramos conciencia de esa perspectiva privilegiada que nos dan los 360° del ‘afuera’ de la periferia, tal vez podamos pescar en el momento preciso [...] Tomémoslo en cuenta, sobre todo en el sentido marginal de muchos de sus artistas quienes cáusticamente no sólo fueron obliterados en su momento generacional por diversas modas sino que, de manera innegable, o vendieron poquísimos o nunca tuvieron mercado<sup>11</sup>.

Asociando tres niveles de marginalidad (el mercadológico, el geopolítico y el artístico) la apuesta de museos y casas de subasta especializadas en arte latinoamericano fue la de denunciar aquellos modelos expositivos o de mercado que, en palabras de la propia Mari Carmen Ramírez, «pretenden cancelar lo único que ... brinda [a los latinoamericanos] respeto en los centros legitimadores: la procedencia asombrosa, la transformación radical, la diferencia incuestionable<sup>12</sup>». Como puede verse, lo que dio forma a *lo latinoamericano* en tanto que un nuevo activo-periferia en este tipo de lecturas es la suposición de que en América Latina existe una profunda politización radical del arte y una auténtica marginalidad identitaria, asociada directamente con las prácticas conceptualistas de los sesenta y los setenta.

## Conclusión

Al inicio de este texto hablábamos del seminario *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento*, el cual apareció en el momento en el que se estaba gestando el último giro de tuerca de la economía simbólica del arte latinoamericano. Sorprendentemente, este giro está siendo encabezado una vez más por las casas de subasta *majors*. Haciéndose eco –quizá un poco tardíamente– de la muerte trágica del arte latinoamericano ocurrida en 1996, el mercado secundario ha comenzado a desinflar la categoría «arte latinoamericano», reinsertándola dentro de otras categorías como «arte moderno o «arte contemporáneo» –y puede ser que pronto entre a jugar un papel importante la categoría «arte indígena contemporáneo». Asistimos por lo tanto a la deslatinización simbólica del mercado del arte latinoamericano (2012-2023), la

11 Mari Carmen Ramírez, «Nuevos modelos de exposiciones de arte latinoamericano del Siglo XXI: Impacto y Eficacia», en *Circuitos Latinoamericanos/Circuitos Internacionales. Interacción, roles y perspectivas*, 2006, arteBA Fundación, Buenos Aires, pp. 42-43.

12 *Ibid*

cual niega estratégicamente lo latinoamericano sin depreciar su marginalidad geoestética como activo-periferia en el mercado global.

Se trata una vez más de globalizar, de consolidar económicamente, de escalar los precios a otros niveles y de alcanzar récords negando y, al mismo tiempo, reproduciendo lo latinoamericano en tanto que entidad geoestética. Como puede deducirse, lo anterior confirma que la muerte anunciada del arte latinoamericano no era una situación trágica de una identidad regional neurótica, sino la consolidación paródica del mercado del arte: el arte latinoamericano se muere simbólicamente una vez más pero sólo para resurgir como ave fénix sobre las nuevas estimaciones de precios del arte contemporáneo global. Ciertamente, los coleccionistas han dejado de venderlo como arte latinoamericano, en la medida en que como «arte moderno» o «arte contemporáneo» aspiran hoy a alcanzar nuevos horizontes y más altos topes de mercado, gracias a su singularidad tácita como arte latinoamericano. La estrategia es simple pero contundente: mantener lo cuasi-marginal del arte contemporáneo de la región, pero ahora subsumido en una red global de intercambios basados en la economía simbólica del arte. Si las casas de subastas fueron las que fijaron la categoría «arte latinoamericano» en los setenta y los ochenta para potenciar sus precios, son ahora estas mismas *majors* las que han comenzado a desdibujar la categoría de manera estratégica. Asistimos a un cambio de postura en donde las regiones geoestéticas han dejado de ser emergentes para poder capitalizar mejor su marginalidad periférica y ahora ya bien consolidada.

Me gustaría cerrar volviendo al tema de los archivos y a la pregunta por la manera en que los documentos del arte participan en este nuevo giro de tuerca en la historia tragicómica del arte latinoamericano. Ciertamente, aunque existe todo un mercado de archivos en el que la documentación artística de América Latina circula de manera fluida, los precios de sus archivos están lejos de alcanzar los niveles a los que han llegado algunas obras emblemáticas de la «marginalidad geoestética» del arte latinoamericano, como es el caso de algunas obras de Frida Kahlo. Sin embargo, y este es el punto clave, los archivos han dejado de funcionar como mero soporte académico del *provenance* de las obras. Cada vez más, los documentos operan como activos de un nuevo mercado imaginario, construyendo y consolidando lo latinoamericano como un nicho de mercado específico dentro de la inespecífica categoría «arte contemporáneo» o «arte global». Es por ello por lo que la documentación del arte latinoamericano ha sido llamada a convertirse en un nuevo tipo de activo y recurso para el mercado del arte.

## Bibliografía

- BARRIENDOS, Joaquín, «Jerarquías Estéticas de las Modernidad/Colonialidad», en Cecilia Lida (ed.), *Ramona. Revista de Artes Visuales* (Bienales Internacionales en y desde Latinoamérica), n.º 95, 2009, pp. 33-38.
- BARRIENDOS Joaquín, «Masacre de Puerto Montt: Apuntes en torno a la reconstrucción histórica del arte no-objetual», *Pos. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*, vol. 4, n.º 8, 2015, pp. 54-65.
- BARRIENDOS Joaquín y CARRILLO Sofía (Eds.), *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento*, t-e-e, México, 2017.
- BARRIENDOS Joaquín, «The tragic death of Latin American art», en Conferencia impartida dentro del 108th CAA Annual Conference Afterlives and the possible futures for Latin American Art, College Art Association of America, Chicago, febrero del 2020.
- DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Trotta, Madrid, 1997.
- VELTHUIS, Olav, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, 2005.
- JIMENEZ, José, *El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición al siglo xx*, Fundación Telefónica-MAM, México, 2002.
- KREPS, Jill, *Investment Characteristics of Latin American Art*. [Tesis de Maestría, New York University], 2007.
- MARTIN, Mary Anne, «The Latin American Market Comes of Age Martin, Mary-Anne», 1998 en Mary-Anne Martin Fine Art Web Site (<https://mamfa.com/the-latin-american-market-comes-of-age-2>, visitada en junio de 2024).
- MOSQUERA Gerardo, *Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, MIT Press, Boston, 1996.
- RAMIREZ Mari Carmen, «Nuevos modelos de exposiciones de arte latinoamericano del siglo XXI: Impacto y Eficacia», en *Circuitos Latinoamericanos/Circuitos Internacionales. Interacción, roles y perspectivas*, arteBA Fundación, Buenos Aires, 2006.