

**NUEVO COLECCIONISMO DE ARTE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO.
EL CASO DE GUSTAVO BRUZZONE.**

Mariana Cerviño
(Instituto Gino Germani. Universidad de Buenos Aires. CONICET)

Recibido: 15 de Septiembre de 2011
Aceptado: 15 de Septiembre de 2011

Resumen

El coleccionismo privado de arte nace en Argentina a mediados del Siglo XIX. Forma parte de las prácticas de las élites entre cuyas motivaciones distintivas se encuentra la aspiración a intervenir en la esfera pública nacional. Tomando estos orígenes como punto de referencia, proponemos trazar los rasgos sociales distintivos de un nuevo coleccionismo de arte contemporáneo argentino que ha iniciado esta práctica a partir de 1990. A través del análisis de una entrevista realizada a Gustavo Bruzzone pondremos atención a la evolución de su relación con las obras de arte, en su carácter de “no heredero”.

Palabras clave: nuevo coleccionismo- sociología del arte- campo artístico de buenos aires-década del noventa

Introducción

En los últimos años se ha retomado el estudio y conocimiento de los sectores altos, escasos desde el libro clásico de De Imaz¹. Los economistas, coinciden en que una de las transformaciones más notables de la estructura social de la Argentina de los últimos

¹ DE IMAZ, J. L. *La clase alta de Buenos Aires*. Buenos Aires, Investigaciones y trabajos del instituto de sociología, 1962.

veinte años ha sido la reconfiguración del segmento más alto de la estructura social². Desde la sociología, se ha destacado la heterogeneidad de lo que se entiende como “sectores altos” o el “empresariado”³. Se ha destacado asimismo, cómo la movilidad, restringida, y segmentada, que tiene lugar en la década del noventa, trae como consecuencia nuevas estrategias de distinción e integración, que se verifican en distintos espacios como el campo educativo⁴, y el urbanismo⁵ como así también en sus consumos culturales⁶. Otros estudios recientes, han descripto las maneras distintas de auto presentación y sociabilidad de estos sectores⁷ a partir de observar instituciones representativas de estos grupos, así como las interacciones cara a cara que distinguen a “ricos estructurales” y “nuevos ricos”⁸.

El propósito de este artículo es presentar algunos avances de un estudio en curso de lo que se ha denominado el “nuevo coleccionismo” de arte contemporáneo en Argentina⁹

² ASPIAZU, D. “Elite empresaria en la Argentina. Tercerización, centralización del capital, privatización y beneficios extraordinarios”, Documento de trabajo n° 2 del proyecto "Privatización y regulación de la economía en Argentina". Buenos Aires: FLACSO-SECYT-CONICET, 1996.

BASUALDO, E. "Notas sobre la evolución de los grupos económicos en la Argentina", Buenos Aires, CTA. Instituto de Estudios sobre Estado y Participación, 1997.

³ SCHVARZER, Jorge “Estructura y comportamiento de las grandes corporaciones empresarias argentinas (1955-1083). Un estudio ‘desde adentro’ para explorar su relación con el sistema político”, Buenos Aires, CISEA, mimeo, 1990.

BELTRÁN, G.. Apuntes sobre la identidad empresarial. Conjeturas, ausencias e interrogantes. Apuntes de Investigación. Buenos Aires: CECyP, pp.118-136, 2001.

⁴ DEL CUETO, C. “Los únicos privilegiados. Estrategias educativas de las nuevas clases medias”. CLACSO. Asdi, mimeo, 2002. RODRÍGUEZ MOYANO, Inés, “La apuesta a la “soltura”. Estrategias educativas en los sectores medios altos y altos urbanos de Buenos Aires”. Ponencia presentada en el VIII Congreso de Antropología Social, Facultad de Humanidades- Escuela de Antropología. Universidad Nacional de Salta, Septiembre de 2006.

⁵ ARIZAGA, M.C. (2003). “Ciudad y usos del espacio en los jóvenes: el consumo juvenil desde dos escenarios urbanos” En Wortman, A. (Comp) *Pensar las Clases medias: Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires, La Crujía. SVAMPA, M. (2001). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires: Biblos.

⁶ WORTMAN, A. *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos*, Buenos Aires, La Crujía ediciones, 2003.

⁷ HEREDIA, M. “Reformas estructurales y renovación de las élites económicas: estudio de los portavoces de la tierra y el capital”, en *Revista Mexicana de Sociología*, año 1965, n° 1, enero-marzo de 2003.

⁸ HEREDIA, M. “La Bolsa de Comercio de Buenos Aires”, Conference Papers del Center for Migration and Development, disponible en <http://cmd.princeton.edu/santodomingo.shtml>, 2008.

⁹ BERMEJO, T. *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960)*. “Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos”, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mimeo, 2008 y “Entre la feria y el museo privado. ArteBA y el coleccionismo contemporáneo en Buenos Aires” (en colaboración con Teresa Riccardi), *Arteamérica*, 18, noviembre de 2007, La Habana: Casa de las Américas. Disponible:<http://www.arteamerica.cu>. GOLOMBEK, C. *Guía para invertir en el mercado de arte contemporáneo*, Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora, 2001.

El nuevo coleccionismo

Para entender la relevancia de la aparición de este grupo de actores en el campo artístico argentino debemos tener presente que el coleccionista es una categoría clave en el proceso de construcción de valor de las obras de arte. Junto a los artistas y los galeristas o marchands, es una de las tres categorías de sujetos económicos que intervienen en el mercado del arte¹⁰

Más que en otros casos, en el mercado del arte las decisiones de la demanda influyen desigualmente en el valor de las obras y sus elecciones determinan en gran medida la viabilidad y sustentabilidad de determinado tipo de producción. Por la particularidad de los bienes artísticos. Esto se debe a que, por diversas razones – entre ellas la relación particular que se establece en este tipo de bienes entre el valor de uso y el valor de cambio, el carácter inestable del juicio sobre la producción contemporánea - se trata de un mercado que tiende en gran medida a la especulación. Esta característica, junto a la escasa relación entre el costo de producción y su precio han llevado a compararlo con el mercado bursátil. Sin embargo, como sostuvo Raymonde Molin, esta comparación no se ajusta a la realidad, en la medida en que las obras de arte se caracterizan por ser únicas, lo cual dificulta aun establecer una relación de equivalencia que las unifique (Moulin, 1964: 156-158).¹¹ Mientras que el valor objetivo de los títulos bursátiles se vincula con el dividendo que son capaces de proporcionar, en el caso de las obras el factor objetivo del valor es la valoración estética. Su objetividad depende así de la legitimidad socialmente construida, y en constante disputa. Si, como afirman Molin y Quemín¹²

PACHECO, M. (2000). “Nuevo coleccionismo e identidades de fin de siglo. Colecciones de arte contemporáneo en la Argentina de los '90. En Mari Carmen Ramírez y Luis Canmitzer (Comps.), *Beyond Identity: Globalization and Latinamerican art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, en prensa, citado por el autor en “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930”, en *Revista Ramona* n° 53, Buenos Aires, Agosto de 2005.

¹⁰ MOULIN, R. Un type de collectionneur: le spéculateur. En *Revue française de sociologie*, Vol. 5, n° 2, Apr. - June., 1964, pp. 155-165. Disponible : <http://www.jstor.org/stable/3319794> Acceso: 29/05/2011, pp. 55

¹¹ « La Bolsa es un mercado donde las ofertas y demandas se encuentran y se ajustan para llegar a un precio representativo del estado del mercado: tal definición implica que, en un mercado dado, para una mercadería dada, en un momento dado, existe un sólo precio, dicho de otro modo, que todos las unidades del mercado son intercambiables. El valor económico de las acciones bursátiles se mide, más allá del corto plazo, con respecto a un criterio objetivo: el dividendo. Al contrario, el único criterio objetivo del valor económico de la obra de arte se construye por su valor estético, el cual, sobre todo en una época donde las normas estéticas no son unánimes, se encuentra lejos de ser definitivo, sea cual fuera el valor obtenido » (Moulin, 1964 :158, nuestra traducción).

¹² MOULIN, R. et QUEMIN, A. La certification de la valeur de l'art: Experts et expertises. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 48e Année, No. 6, Mondes de L'art (Nov. - Dec., 1993), pp. 1421-1445 Paris: EHESS. Disponible : <http://www.jstor.org/stable/27584571>. Accessed: 29/05/2011:1422)

(1996:1422), la incertidumbre es mayor aun en las obras de arte contemporáneo lo es más aun en el caso de las obras de arte contemporáneas de nuestro país, por las debilidades que presenta el mercado del arte (Cerviño, 2007).

En el caso del coleccionismo de arte contemporáneo argentino, categoría a la que pertenece Gustavo Bruzzone, se observa durante los años noventa la apertura a nuevos tipos de coleccionistas, como parte de un movimiento más general que consistió en el ingreso al campo artístico de grupos con propiedades sociales diferentes a los anteriores. Las posibilidades –aun restringidas- de los artistas del Rojas y los que los han sucedido, de subsistir en el mundo del arte, y de desplegar carreras donde el arte es la principal actividad, se vincula directamente con el ingreso de nuevos coleccionistas al campo artístico. El de Gustavo Bruzzone puede tomarse en este sentido como un caso típico ideal de los denominados nuevos coleccionistas (Pacheco, 2000): además de las propiedades sociales que, como veremos más adelante ayudan a diferenciar las propiedades distintivas de un tipo de actor propio del período, su caso es relevante en sí mismo ya que fue el primero que concentró sus adquisiciones en la producción de los artistas del Rojas, grupo paradigmático del nuevo estado del campo.

En segundo lugar, y este es el énfasis que pondremos en esta presentación, el coleccionismo de arte como práctica tradicionalmente vinculada a las elites, permite ver características de la trayectoria de ascenso producida centralmente entre 1985 y 1993 y en este sentido sirve para observar en un recorrido individual transformaciones estructurales de este período del país.

La noción de “nuevo coleccionismo” se refiere, en este sentido, a una categoría de actores del campo artístico argentino compuesta por quienes han orientado sus colecciones hacia obras que fueron realizadas a partir del regreso de la democracia, es decir a partir de 1984. Suele vincularse esa producción con la década del noventa, que es cuando comienza a hacerse visible. Sin embargo, corresponde a un proceso más amplio de democratización del campo cultural, y en particular del campo artístico, en el cual se ven implicados todos sus actores e instituciones. Este momento del campo artístico se caracteriza por la emergencia de nuevos actores que cuestionan, en su estrategia de ingreso al campo artístico, el tipo de legitimidad dominante durante la dictadura militar, que persiste aun unos años luego del retorno democrático, a raíz, sobre todo, de la inercia de las instituciones. Junto a un nuevo tipo de artistas que hacen su

ingreso en el campo en los últimos años de la década del ochenta, principalmente a través de la Galería del Centro Rojas, nuevos tipos de coleccionistas.

Propongo pensar este proceso como un caso dentro del proceso de recomposición de un sector de las élites, tras el retorno de la democracia. Analizaremos para ello la trayectoria de conversión en coleccionista de Gustavo Bruzzone, cuyo acervo está concentrado en la primera producción de los artistas del Centro Rojas. Intentaremos enfatizar en su trayectoria, los puntos que nos permitan trazar los rasgos singulares de un caso dentro del “nuevo coleccionismo”, suponiendo que en su definición debemos considerar su relación con el coleccionismo tradicional, con respecto al cual se define. Si su distinción le permite conseguir un lugar dentro de un espacio que no le ha sido dado, aspirará, al mismo tiempo, a asimilar ciertos rasgos que le permitan reconvertir un capital económico reciente en un valor social superior, como parte de su estrategia de ascenso. Es decir que, al final de un recorrido de ascenso, la mediación monetaria le permite un acceso a un valor no monetario, que lo excede en prestigio, como parte de un proceso social de elaboración del valor que se opera a través de un objeto o conjunto de objetos prestigiosos¹³.

Su relato del camino recorrido hasta convertirse en coleccionista da cuenta de una estrategia de reconversión de capitales – en principio sobre todo un capital escolar y cultural- que habilitan el ingreso, desde un ámbito profesional tradicional a una red social de artistas e intelectuales en vías de ascenso en el campo artístico. Su propia intervención como coleccionista es parte de las condiciones que les han permitido la consagración que luego alcanzaron, consagración que también repercute en el status social de su primer mecenas.

El nuevo coleccionismo corresponde a una “nueva producción”, pero en términos más generales, a un nuevo estado del campo artístico que afecta a todos sus actores e instituciones. Debe ubicarse la aparición en el campo de esta categoría de actores, entre las transformaciones del campo cultural en la transición democrática.

La conversión de Gustavo Bruzzone en coleccionista de Arte

¹³ BONNAIN-DULON, R. « Enchères et émotions », *Ethnologie française*, 2001/3 Vol. 31, p. 511-526. DOI : 10.3917/ethn.013.0511 <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2001-3-page-511.htm>

El ingreso de Gustavo Bruzzone en el coleccionismo de arte coincide con un momento en el cual ha cosechado ya los primeros pero significativos frutos de su ascenso social. Él mismo enfatiza el mérito de haberse hecho a sí mismo evitando referirse a lo que debe a su origen y exaltando en cambio lo que es producto de su propia voluntad.

G.B.: Yo nací el 8 de enero del '58, en Quilmes, Provincia de Buenos Aires. Mi viejo era comerciante, vendía artículos del hogar, y mamá era ama de casa. Soy el primer abogado de mi familia.

E.: Primer universitario?

G.B.: No, primer universitario no, abogado. El primer universitario es el hermano más chico de mi viejo y después hubo otros primos míos, pero en la familia soy el primer abogado.

Si tomamos como referencia el grupo de parentesco más cercano, la suya es la primera generación de universitarios. Su padre, comerciante ha apostado al sistema escolar: él cursa Derecho en la Universidad de Buenos Aires, y su hermana la carrera de Terapeuta Física¹⁴. Siendo el primer hijo varón, las expectativas puestas sobre él lo colocan en una posición de responsabilidad distinta a la de sus hermanos, quienes residen fuera de Buenos Aires. Su opción por la abogacía resuelve un cruce de intereses que debe conciliar: ascenso social, pero no sólo de tipo económico sino también cultural; dentro de los posibles que la carrera de abogado ofrece, la dimensión pública en sus más altos grados de prestigio y compromiso –cuando alcanza el cargo de juez de la Nación- no sólo cumplen sino que sobrepasan las expectativas familiares iniciales.

La estrategia de ascenso familiar, a partir del capital económico ya adquirido, suma el escolar. Un colegio tradicional le aportará otro capital, valioso para su itinerario: el capital social.

El capital escolar que lo habilita para expandir la estructura de posibilidades que se le presentan a Gustavo, siendo aun adolescente. La estrategia familiar se sintetiza con la preocupación que relata su hijo por el interés del padre en que estudiara inglés en un colegio privado prestigioso. Las instituciones escolares a la que asiste le permiten compensar la escasa herencia cultural familiar, y al mismo tiempo adquirir un capital social valioso para su ascenso. Estudia en el colegio inglés de mayor status de Quilmes, barrio residencial del suburbio de la provincia de Buenos Aires.

¹⁴ El tercer hermano no realizó estudios avanzados. Se dedica al turismo y administra locales bailables en el sur de la Argentina.

Viví en Bernal en una casa, de chiquito, estudiaba en Quilmes en un colegio que se llamaba el Quilmes High School. A mi viejo siempre le preocupó que yo aprendiera inglés, así que la primaria la hice en ese colegio, que era mixto y el secundario lo hice hasta cuarto año en el Colegio San Jorge de Quilmes, que era un tradicional colegio inglés de varones. Y quinto año me fui a otro colegio y terminé en ese otro colegio, el Nazaret de Quilmes, donde tenía compañeras mujeres, donde era otra cosa. Me quise ir de esa burbuja y me fui en quinto año. Aparte me parecía que había otra cosa que estaba pasando en el país. Esos son los colegios a los que fui, y termino en el '75.

En el año 1976 ingresa, luego de aprobar un examen, a la Universidad de Buenos Aires, en la carrera de Derecho. Se recibe en 1985. Al cumplir 21 años comienza a trabajar en Tribunales, paralelamente a la finalización de sus estudios. Inicia aun antes de recibirse una carrera ascendente dentro del poder judicial.

Su ventaja comparativa es en todos los casos el nivel de educación formal. Realiza un doctorado en España que a su regreso le abrirá el acceso a los más cargos más jerárquicos, mientras mantiene su cargo docente en la Universidad pública, lo que acrecienta su capital simbólico y también social.

A los veintiún años empecé a trabajar en Tribunales. Desde meritorio... hice todo. Me recibí en el '84, en el '85 gané por concurso un cargo de secretario, me fui a Mercedes, Provincia de Buenos Aires a un Juzgado Federal, de ahí volví a Capital... Después por la actividad académica, porque soy profesor, el año que viene son 20 años que soy profesor en la UBA del Depto. de Derecho Penal y Derecho Procesal Penal, y entre el '88 y el '90 viví en España. Hice los cursos del doctorado en la [Universidad] Autónoma de Madrid, vuelvo al país, al poco tiempo después me nombran Fiscal Federal en enero del '91.

Coincidiendo con la apertura del campo jurídico que habilita el regreso del régimen democrático, es la combinación entre el capital social -que pudo construir en su temprana experiencia laboral en la carrera judicial- sumado a sus credenciales académicas, lo que le permite realizar una carrera de ascenso veloz que lo llevará a los más altos cargos en los primeros años del gobierno de Menem.

En este período se involucra en causas de gran impacto social, que lo implican en la dimensión pública de la profesión.

Éramos seis fiscales federales, con Luis Moreno Ocampo como fiscal de cámara; había mucho despelote con el gobierno menemista al comienzo. Yo venía de trabajar como secretario una causa muy grande que era la de la rebelión militar 'carapintada' del 3 de diciembre del '90. Fue la última, de Seineldín, la que le hicieron a Menem, y fue la que mayor cantidad de gente murió. Entonces necesitaban fiscales que conocieran de los asuntos. Por eso, por hache, por be, lo cierto es que me nombran fiscal federal en aquel momento. Moreno Ocampo, y también el juez Miguel Pons, de quien yo era secretario de un juzgado, dijeron que yo era el candidato indicado para ese cargo y me nombraron fiscal federal. Al poco tiempo, el menemismo, por cómo trabajaba y las cosas que me

pasaron, me ascendió al cargo de Fiscal de Juicio en lo Penal y Económico y estuve hibernando como doce años más o menos.

Su compromiso en aquellas causas claves, cuando aun la corporación militar no había sido reconvertida al nuevo régimen, suma prestigio, y le permite continuar su camino ascendente.

En el año '92 cambiaron a toda la Justicia Federal. Sacaron a todos los funcionarios que había; ascendimos, y nombraron toda gente que es toda la Justicia Federal que conociste en los años '90. Fuimos todos desplazados por esa nueva gente...Bonadío, Oyarbide, Canicoba Corral. Cambió toda la Justicia Federal y yo terminé en el fuero penal económico, como sanción. Y muchos años después, después de la reforma constitucional del '94, en el momento de los concursos me pude presentar y por concurso gané el cargo que tengo ahora en la Cámara del Crimen. Soy [juez] camarista de la Cámara Criminal y Correccional de la Ciudad de Buenos Aires. En la organización judicial están los jueces y están los jueces de Cámara, los camaristas. Los camaristas revisan en apelación las decisiones de los jueces. Es una cargo de importancia en el escalafón judicial. Estoy ahí y estoy muy contento. Entonces, a partir de que me desplazan de la fiscalía federal donde tenía muchísimo laburo, es entre el año '92, '93 que empiezo a pintar, porque, precisamente, me quedo sin laburo.

« Empezar a pintar » es solo una pequeña parte del cambio que se produce en su vida a partir de este momento en el cual ha conseguido ya una importante posición en la jerarquía del mundo judicial, lo que le proporciona altos ingresos y tiempo de ocio. La posición conquistada lo coloca ahora en una situación que le permite repensar aspectos de su vida que si han servido en su ascenso ya no resultan necesarios.

Los inicios de la colección y su evolución a través de tres acontecimientos

I. La preferencia por El Bosco

El itinerario que lo conduce hasta la formación de una colección de arte argentino contemporáneo comienza, en su relato, en su niñez donde ancla la autenticidad de su interés por el arte, diferenciándose así de otros tipos de coleccionistas. Por un lado, del especulativo, es decir quienes aspiran a la conversión posterior de las obras en dinero. Pero, por otro lado, de quienes el interés por el arte les vino dado por su origen. En su caso, el vínculo con el arte si bien puede ubicarse en experiencias tempranas, éstas no

han sido promovidas por un contexto familiar favorable, sino que en su caso, el goce estético es presentado como una propiedad natural, sumando así, como signos de autenticidad, el mérito individual que se expresa en su sensibilidad espontánea hacia esos objetos.

En su recuerdo, el inicio del proceso de conversión en coleccionista de arte se remonta a su niñez. Señala que su acercamiento al arte comienza a través de la colección *La Pinacoteca de los Genios*, enciclopedia en fascículos de amplia circulación en los sectores medios con cierta información e intereses culturales, como es el caso de su familia. A partir de esta referencia de tipo general, manifiesta la primera inclinación que lo distingue, que es su atracción por un pintor ampliamente difundido, pero excéntrico con respecto al *canon* como es El Bosco (ver imagen al final), al igual que otro pintor que menciona: Brueghel.

Y pasó que mis viejos en aquel momento viajaron a Europa y mamá me trajo una reproducción de *El Jardín de las Delicias*, y porque a ella le pareció una estética parecida, también me trajo una reproducción de *El Triunfo de la Muerte*, de Brueghel. Y los enmarqué y los tuve conmigo desde muy chico. Y todavía tengo uno. *El Jardín de las Delicias* lo regalé y *El Triunfo de la Muerte* lo tengo en la Cámara. Entrás a mi despacho y está ahí puesto. Fueron como una aproximación.

Esta experiencia de su niñez prueba en su relato la existencia de una relación auténtica y personal con el arte, por fuera de lo posteriormente valorado, o buscado. Esta mención tiene la función de anclar su conversión en coleccionista de arte en un llamado interno, espontáneo e inocente dado que sus inicios se colocan por fuera del valor social que se otorga a esta práctica, que un niño ignora. En ocasión de su estadía en Madrid donde cursa estudios de doctorado, revive aquella emoción al recuperar contacto años más tarde con imágenes que considera cercanas.

Cuando viví en España, muchos años después, para mí era un paseo, un contacto con algo mío, ir al Prado. Entonces estaba sólo, o no tenía nada que hacer, iba a ver *El Jardín de las Delicias* de El Bosco. Miraba todo, me quedaba mucho rato. La *Mesa de los pecados capitales*... Y obviamente iba viendo otro tipo de cosas, no sólo eso.

Como en muchos otros casos de “no herederos” del campo cultural —es decir cuando el vínculo con los bienes de la alta cultura es adquirido por fuera de los lazos de familia— tanto artistas como coleccionistas o incluso *amateurs*, existe una relación entre los viajes, sobre todo a países de Europa o Estados Unidos y el despertar del interés por las

artes visuales. En el caso de Bruzzone, los viajes fueron habilitados tanto por una dimensión internacional de su itinerario académico, como, años más tarde, por la política cambiaria del uno a uno, que se inicia en los primeros años del gobierno de Menem¹⁵.

Este primer evento en su carrera de acercamiento al coleccionismo manifiesta aun una relación con el arte propia de un no iniciado. Se trata de obras y artistas de circulación masiva, aunque es capaz de despertar por ciertos de ellos un afecto particular, lo que lo distingue de la apreciación más espontánea que distingue poco en el interior del patrimonio cultural universal probado. Cabe resaltar, sin embargo, algunas especificidades de El Bosco, que sin dudas el coleccionista Bruzzone del año 2008, cuando transcurre la entrevista conoce bien, y por lo tanto aporta al relato de su trayectoria.

Por sus temas y por su estética, puede observarse en *El jardín de las delicias* una sensibilidad afín a la estética del Rojas, producción que constituye la colección de Bruzzone. Varios elementos están presentes en una y otra estética: un dibujo lúdico y caricaturesco, escenas eróticas, un universo fantasioso de personajes marginales, cierto tono infantil naif, paisajes descriptos con un cuidado obsesivo del detalle, lo enfermizo articulado con el humor, por mencionar algunos.

Pero si todos estos rasgos se encuentran allí bajo el amparo de la fama universal de este pintor, que normaliza toda su incómoda rareza bajo la autoridad de la que lo dota la pertenencia al universo de símbolos culturales legítimos universales, Gustavo Bruzzone asumirá ciertos riesgos en la orientación de sus adquisiciones.

¹⁵ La Ley de Convertibilidad fue sancionada por el Congreso de la Nación el 27 de marzo de 1991, por iniciativa del ministro de economía, Dr. Domingo Cavallo. Se mantuvo en vigencia desde el 1 de abril hasta el 6 de enero del 2002, cuando fue derogada por el ministro Jorge Remes Lenicov. La ley establecía una relación cambiaria fija entre la moneda nacional y la estadounidense, a razón de 1 (un) Dólar estadounidense por cada diez mil Australes, que luego serían reemplazados por una nueva moneda, el Peso Convertible, de valor fijo también en U\$ 1. Entre los efectos de dicha política económica, se encuentra el acceso a viajes al exterior por parte de una amplia fracción de las clases medias y medias altas. “La estrategia de generar divisas a través de un saldo positivo en el comercio exterior estaba amenazada desde el inicio por el tipo de cambio fijado para la convertibilidad. La ley estableció un valor muy alto para el peso, en relación con el dólar, y decidió mantenerlo fijo a lo largo del tiempo, independientemente de la evolución de cualquier otra variable. La sobrevaluación de la moneda local convalidó la entrada masiva de mercancías del exterior, mientras alentaba la salida, no menos masiva, de turistas argentinos hacia todos los rincones del planeta (Schvartz, 2002). La influencia de esta corriente de viajes de las capas medias a los países centrales, junto al acceso a una serie de imágenes y de instancias de formación de artistas que ello permitió, en la producción artística argentina de la década del noventa no puede subestimarse.

Una carrera judicial de prestigio, basada en su mérito, lo habilitarán para formular su distinción como coleccionista, que puede oponer a los antecesores. Su fama en el mundo del arte se fundamentará en la suficiente “seriedad” que lo habilita para ser él la principal fuente de legitimación de estos mismos elementos, poco serios y subordinados en el espacio de jerarquías que es la cultura. En este caso, son característicos de las obras de un grupo de artistas, provenientes de la periferia del campo artístico que si bien ya han comenzado a emerger en el campo artístico, su proceso de consagración recién ha comenzado. La creciente autoridad que toma para él el grupo al cual se incorpora a partir de conocer al artista Pablo Suárez, le permitirá contrarrestar la del mundo de la cultura de los no iniciados.

II. La prehistoria de la colección. Una primera adquisición que funciona como anticipatoria

El segundo evento al que vamos a referirnos constituye un paso más adelante en el camino hacia convertirse en el coleccionista que será luego. La secuencia da una idea tanto de la distancia social que lo separa de ella, como de las relaciones que moviliza su ingreso a este universo. Se trata de un modo de funcionamiento práctico de las redes sociales que ha podido formar a partir de su ingreso en la Universidad, luego en sus viajes de estudio, y finalmente en su ámbito laboral.

Al contrario de quienes han heredado una relación de familia con el mundo arte, Bruzzone recuerda como un rito iniciático el día en que se acercó por primera vez a una galería de arte. Fue llevado por un compañero del poder judicial, casado con la hija del marchand y coleccionista Jaques Martínez.

G.B.: Cuando este departamento estaba en obra, en el reciclado, un amigo mío me dijo: “Cuántas paredes que tenés, ¿qué vas a poner con tantas paredes?”. Y le dije: “Mirá, en estos dos años viajé un huevo y tengo un montón de posters, tengo cosas preciosas que fui juntando” y el comentario de él fue: “Típico de los argentinos, es una pelotudez”. Le digo: “¿Qué es una pelotudez de los argentinos?”. -“Esto de poner poster, no se dan cuenta que enmarcar un poster a veces sale más caro que comprar una obra original de un artista”

E.: Quien era?

G.B.: Daniel Morin, que actualmente es juez de un tribunal oral, compañero mío de la Facultad; nos conocimos como profesores en el '85 y desde aquel momento somos amigos. Él tenía obra que había empezado a incorporar, ¿por qué? porque se pone de novio con Amalia Martínez, que es la hija de Jacques Martínez. Jacques Martínez es un galerista que fue muy importante en los años '60, '70, '80. Después cambió el lugar y demás de la galería, y Jacques seguía teniendo un espacio en la calle Córdoba, más o

menos a la altura de la plaza Lavalle. Había un departamento donde tenía un montón de obra. Daniel me hace todo este cuento y me dice que tenía que conocer al suegro, que tenía que ir a verlo.

Este acontecimiento marca diferencias significativas con respecto al anterior. En primer lugar, el nivel de detalle que exhibe en su recuerdo evidencia el carácter de acontecimiento de este paso en su vida. No sólo relata detalles de las circunstancias que anteceden a su visita a la galería, sino también recuerda la emoción.

Y bueno, salí de Tribunales una y media, me habré encontrado a las dos con Daniel, digo bueno, voy un rato y por ahí me compro algo. Y Jacques me hablaba de Pérez Celis, no me acuerdo qué boludez había, algo de cien pesos, una serigrafía, o cosas así. Y entré, y empecé a mirar. Era una trastienda básicamente lo que había, y de pronto empecé a mirar unas tintas chinas muy raras, y yo decía: “¿Qué es eso?”. Y eso me gustaba, y me gustaba, y le preguntaba, y le preguntaba. Y me dice, bueno, acá hay un catálogo de este artista.

En segundo lugar, marca una evolución desde una visión ingenua y general sobre el arte, a una más personal y precisa, que requiere un saber específico. Manifestación de lo primero, *El jardín de las delicias* es una obra de arte que si bien puede reconocerse en ella cierta especificidad, es de amplia divulgación masiva, y pertenece al universo de imágenes que circula en posters, revistas, etcétera. Desde allí, pasa ahora a un artista muy singular como Alberto Greco, cuyo conocimiento y preferencias marca un signo de distinción con respecto a los no iniciados.

Entonces yo lo empiezo a hojear y me doy cuenta que el catálogo ese era el catálogo del I.V.A.N.¹⁶ que le habían hecho a Alberto Greco en aquella muestra, esa retrospectiva increíble que le hacen los valencianos a Greco. Cuando veo ese libro digo: ¿Pero acá hay información respecto a algo que pasó en Argentina y de lo que yo no tengo ni la menor idea?” Y había una historia, y me empiezo a dar cuenta cuando hojeo el libro y yo seguía preguntando por esas obras, y esas obras eran de Greco. Entonces pienso –“Ahora sí quiero comprar y lo que quiero comprar es una tinta china de esas”. Y lo primero que compré fue un Alberto Greco¹⁷.

Alberto Greco es una figura clave del conceptualismo argentino de la vanguardia de los años sesenta, con un amplio reconocimiento internacional y local. Sus obras abren el camino a la zona más herética del Instituto Di Tella. Es por ello que se refiere a que “ahí

¹⁶ Instituto Valenciano de Arte Moderno. Se trata del catálogo de una exposición antológica de Alberto Greco que tuvo lugar en esa institución en el año 1991. La curaduría estuvo a cargo de Francisco Rivas. La misma muestra se pudo ver en Argentina en el año 1992, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

¹⁷ Ver obra al final del documento.

había una historia”. El lugar de Greco en la historia del arte local le permite establecer un sentido del coleccionar que se vincula a su inscripción pública como juez de la nación, y al mismo tiempo como egresado y docente de la Universidad de Buenos Aires, cargo que a pesar de que ha cumplido ya su función en la evolución profesional de Bruzzone, mantiene. Este rasgo lo diferencia de las motivaciones de mero ascenso social, pudiendo incorporar su propio itinerario en un universo en principio ajeno, y de este modo, encontrar un vínculo de coherencia con su biografía personal.

Su mención tiene, en tercer lugar, la función de arraigar su colección del Rojas en un acontecimiento que parece anticiparlo, dado que fue Greco quien inició en ese círculo a Pablo Suarez, padrino artístico del núcleo central de los artistas del Rojas. Es decir que con esta elección que solo toma completamente su sentido desde la colección ya consolidada de las primeras obras del Rojas, Gustavo Bruzzone comienza a elaborar un discurso curatorial propio que hilvanará todas sus elecciones desde allí en adelante.

El contacto con la galería Jaques Martínez se produce, finalmente, a través de un capital social acumulado en el ámbito académico, encarnado en la relación de amistad con su colega Daniel. Éste a su vez ha llegado allí de un modo con el cual Bruzzone puede identificarse, ya que llega allí a través de su novia, es decir no se trata de una relación familiar, que él tampoco puede exhibir. De esta manera, como él mismo lo indica, su amigo lo ayuda a sobrepasar las primeras barreras que separan al primer profesional de su familia con un mundo al cual debe ingresar, puesto que no le ha sido dado.

A partir de ahí vencí eso que tiene en general la gente, con eso de comprar arte, eso de entrar a una galería, esa pomposa seriedad que tiene un espacio de arte, cuando entra la gente tiene a veces temor de preguntar una tontería... Entonces yo venzo ese mito, ese prejuicio y me doy cuenta que puedo adquirir una obra de arte.

El relato de su iniciación como coleccionista de arte está marcado por el modelo dominante del espacio al cual aspira a acceder, es decir, el modelo que considera legítimo y por lo tanto, del cual aspira a asimilar al menos algunos rasgos de nobleza. Pero al mismo tiempo, Gustavo Bruzzone posee otras propiedades que puede hacer valer, y que le permiten legitimar su diferencia con respecto a aquellos.

Distinta de la de otros con quienes no podría competir, su nobleza se construye con elementos propios, entre los que cabe resaltar el civismo, que se vincula a su interés por la dimensión pública, lo cual ha puesto ya en juego en su profesión de abogado, optando por la carrera judicial, en lugar del ejercicio privado de la profesión que sólo le hubiera

dado un capital económico. Su apuesta abarca, por el contrario, el adquirir un puesto de mayor prestigio social.

En virtud de la traslabilidad del *habitus*, su modo de ejercer la profesión, lo provee de una lectura instruida sobre los estilos artísticos, que perfeccionará a través de sus charlas con Pablo Suárez, y luego en los cursos que tomará con Jorge Gumier Maier. Ambos artistas podrán establecer diálogos con él en la medida en que comparten intereses semejantes, y poseen un discurso intelectual del arte en el que Bruzzone puede reflejarse. Coleccionará como un historiador, y elaborará un relato consistente y coherente de los vínculos que dan sentido a sus sucesivas compras. En este sentido, Bruzzone se transformará en el narrador de primera mano del grupo de artistas del Rojas.

Su discurso docto le permite tomar distancia de su origen y convertir su carácter de recién llegado en una virtud, el hombre hecho a sí mismo, por un lado, y una relación con los símbolos artísticos que sobrepasa en autenticidad al vínculo establecido tanto por especulación, como por status.

III. Pablo Suarez. Las puertas del mundo del arte

Entre los modos de gestión del capital social de los grupos instruidos de la ciudad de Buenos Aires, los profesionales de consulta cumplen un rol activo. Observemos por ejemplo, en el caso de Bruzzone, la mediación de su psicoanalista, quien lo conduce a una red social que le resulta inmediatamente afín. Acude a sus consultas con motivo de su divorcio. Junto a este evento, su ascenso laboral le habilita recursos – dinero y tiempo de ocio- que le permiten pensar en un cambio en su estilo de vida. En este contexto se produce su acercamiento al mundo del arte argentino contemporáneo, que coincide con un momento de importantes rupturas en su vida personal.

Paso de fiscal federal a fiscal de juicio, con la reforma procesal que se hizo en el '92. En el '93 me separo, hice un bolso, me fui de casa, y lo único que me llevé fue un bolso con algunas cosas que metí y el Greco. Y en ese momento yo hacía análisis con Silvia Zafirio, que tenía como actividad extra la escultura. Y en un momento cuando le cuento que estaba pintando, que me había quedado hasta las cuatro de la mañana el día anterior dibujando y cosas así, me dijo que lo que yo tenía que hacer era vincularme con gente que hiciera lo mismo. Y me pasa un teléfono y un nombre. Bueno, yo no le doy bola, y me dice: “Queda cerca de tu casa”.

El taller al que accede es de la artista Nora Dobarro, donde comienza a asistir a clases que da ella junto a Pablo Suárez. Su vínculo pasa a tomar mayor relevancia que la actividad artística en sí misma, que al tiempo abandona.

Y estaba, en el taller el otro que iba a ser profesor, que iba a llevar el curso y el taller de Nora. Y me abre la puerta y lo veo como un tipo encantador que me hace cagar de risa en ese momento y que tuve con él una cosa así inmediata de buena relación y después nos hicimos muy amigos. Y el tipo este era Pablo Suárez. El que me abre la puerta era Pablo Suárez. Entonces yo digo, a mí me abrió la puerta al mundo del arte Pablo Suárez.

La fascinación por el universo que conoce a través de los relatos –y, sobre todo el carisma- de Pablo Suárez lo conduce a introducirse en el mundo del arte, lo que toma mayor importancia para él que la actividad de pintar. Sus nuevas relaciones lo ponen en contacto con un tipo de sociabilidad desconocida hasta entonces, que le permite reinventarse tras las rupturas que ha realizado en un breve tiempo.

Una de las cosas que me llamó la atención de ese mundo es que no había divisiones entre distintas edades. Me hice amigo de la gente que estaba en el taller, y lo recuerdo con un enorme cariño, todo lo que fue, sobre todo el año '94 que para mí era un descubrir, y eran noches y noches que con Pablo nos quedábamos a veces hasta las cinco de la mañana y rebotábamos de un boliche a otro boliche en la zona del bajo tomando café y en realidad Pablo enseñándome, Pablo hablándome de arte. Pablo podía hablar de cualquier cosa, pero hablaba de arte y te contaba y te explicaba y eran anécdotas. Porque él había sido un actor central desde el Di Tella en adelante, y antes también, Pablo había sido un protagonista. Yo después lo comprendí privilegio que era tener a este pibe ahí. Aparte era como un amigo que...A partir de ahí empiezo a conocer gente, gente, gente, gente. Y es prácticamente e ese momento que empiezo a oír hablar del Rojas, de lo que era, de lo que significaba en ese momento...

Su rol como mecenas y comprador de las obras de esta red de artistas confirma su lugar en este ámbito.

En ese tiempo me hago entrañablemente amigo de Beto de Volder. Y voy conociendo a los demás artistas. En un determinado momento, por una cosa o por otra, yo había comprado un par de cuadros, les mostraba que tenía un Greco cuando venían a mi departamento... Y un día le dije a Beto que en realidad lo que yo tenía que hacer era comprar a gente de mi generación, o tipos más o menos de mi edad, y me dice: “Esa es una idea buenísima, te vendo un cuadro”.

Es así como el recurso del capital social, y su disposición a valorarlo y a multiplicarlo, producto de su experiencia, lo conduce hasta una red de sociabilidad que valora en alto grado. Son justamente los nuevos vínculos lo que más valora de su nueva etapa, y es por esto que la actividad de pintar va quedando a un lado, en

beneficio de las amistades que entabla. La sociabilidad de este grupo, en contraste con la del mundo judicial, se transforma al poco tiempo en el verdadero objeto de su colección.

Ya en el '95 a se me generó la necesidad de llevar adelante otro proyecto. El proyecto era preservar la memoria de un momento de la cultura de mi país, yo lo sentía de esa manera. A todo esto iba conociendo a amigos de Pablo [Suárez] que habían mostrado en el Di Tella: [Oscar] Bony, a [Roberto] Jacoby, a [Dalila] Puzzovio, a Charly Squirru... Pero no había un registro de eso, por lo que ellos me contaban. Entonces pensé: “-Voy a hacer un registro” por lo menos de estos 5 últimos años de los '90. Me compré una cámara de video Hi 8, y empecé a filmar. Tenía la cámara como una especie de prolongación del brazo: una prótesis. Filmaba todo, inauguraciones, filmaba a los artistas, iba a la casa de ellos, charlaba. Filmaciones de dos horas hablando...de eso tengo todo un registro, son como 400 horas más o menos. Caía a la casa de uno, de otro, de otra, y en las charlas iba aprendiendo, me iban diciendo, y así fui generando un registro.

Las relaciones que entabla con personajes vivos del mundo del arte -pero que pertenecen ya a la historia del arte como Pablo Suarez, Roberto Jacoby, Rafael Squirru, entre otros- y el rol que asume como el encargado de registrar un presente que ya puede visualizar como histórico, le permiten al juez Gustavo Bruzzone inscribirse él mismo en el espacio de la historia, como lo ha hecho ya en los resonantes casos en los que se ha implicado. Una vez más, el modo de su acercamiento al campo artístico le permite asociar su propia vivencia a la escena nacional, llevando a cabo de manera exitosa una estrategia propia de las élites¹⁸.

Por otro lado, al tomar la historia como categoría de evaluación de las obras que va incorporando a su acervo, recupera un sentido propio de la aristocracia que contrasta con el resto de sus motivaciones y de sus esquemas de apreciación de las obras. Por mostrar un ejemplo, todas sus obras se encuentran colgadas en las paredes de su domicilio particular, a diferencia de las colecciones legítimas, cuyas piezas se destinan o bien a la donación pública, o bien a un espacio de archivo vedadas a la visibilidad y nunca expuestas como el decorado de la casa¹⁹.

Se distingue sin embargo de ellas, a través de un itinerario ascendente basado en el mérito propio, cualidad moral que aparece exaltado en su relato una y otra vez, al marcar su carácter de auto creado, de recién llegado.

¹⁸ DE SAINT MARTIN, M. *L'Espace de la noblesse*, Paris, Editions Métailié, p. 123.

¹⁹ DE SAINT MARTIN, M *Ob Cit*, p. 101.

En este sentido, es difícil no relacionar su propio itinerario con el de los artistas que forman su colección, en su mayoría « no herederos » (Bourdieu, 1995 :31), que transformarán como él esta propiedad social en el centro mismo de su distinción en el campo.

Obras mencionadas

1. Hieronimus Bosch (El Bosco), *El Jardín de las Delicias* (entre 1500 y 1510), óleo sobre tela, 220 x 389cms.



II. Alberto Greco, s/t. 1963. Tinta sobre papel (imagen gentileza de Gustavo Bruzzone)



Bibliografía

ASPIAZU, D. (1996). "Elite empresaria en la Argentina. Tercerización, centralización del capital, privatización y beneficios extraordinarios", Documento de trabajo n° 2 del proyecto "Privatización y regulación de la economía en Argentina". Buenos Aires: FLACSO-SECYT-CONICET.

ARIZAGA, M.C. (2003). "Ciudad y usos del espacio en los jóvenes: el consumo juvenil desde dos escenarios urbanos" En Wortman, Ana(Comp) *Pensar las Clases medias: Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires, La Crujía.

BASUALDO, E. (1997). "Notas sobre la evolución de los grupos económicos en la Argentina", Buenos Aires, CTA. Instituto de Estudios sobre Estado y Participación.

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

BELTRÁN, G. (2001). Apuntes sobre la identidad empresarial. Conjeturas, ausencias e interrogantes. *Apuntes de Investigación*. Buenos Aires: CECyP, pp.118-136.

BERMEJO, T. (2008). *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mimeo,

----. (2007). “Entre la feria y el museo privado. ArteBA y el coleccionismo contemporáneo en Buenos Aires” (en colaboración con Teresa Riccardi), *Arteamérica*, 18, noviembre de 2007, La Habana: Casa de las Américas. Disponible:<http://www.arteamerica.cu>.

BONNAIN-DULON, R. (2001) « Enchères et émotions » , *Ethnologie française*, 2001/3 Vol. 31, p. 511-526. DOI : 10.3917/ethn.013.0511 <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2001-3-page-511.htm>

BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama,

----. *La distinción* (1998). *Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.

----. (2003). Creencia artística y bienes simbólicos, elementos para una sociología de la cultura, Buenos Aires, Aurelia Rivera,

----. (2004). El amor al arte Buenos Aires: Paidós.

BOURDIEU P. y M. DE SAINT MARTIN. "Le patronat", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm.20-21, pp. 3-82, 1978.

CERVIÑO, M. (2007). “El amor al arte, probablemente. Notas sobre el coleccionismo de arte contemporáneo argentino”. *Apuntes de Investigación del CECYP n°12*, Fundación del Sur, Julio 2007.

DE IMAZ, J. L. (1962). *La clase alta de Buenos Aires*. Buenos Aires: Investigaciones y trabajos del instituto de sociología.

DEL CUETO, C. (2002). “Los únicos privilegiados. Estrategias educativas de las nuevas clases medias”. CLACSO. Asdi, mimeo.

DE SAINT MARTIN, M. (1993) *L'Espace de la noblesse*. Paris: Editions Métailié.

GOLOMBEK, Claudio, *Guía para invertir en el mercado de arte contemporáneo*, Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora, 2001

HEREDIA, Mariana “Reformas estructurales y renovación de las élites económicas: estudio de los portavoces de la tierra y el capital”, en *Revista Mexicana de Sociología*, año 1965, n° 1, enero-marzo de 2003.

—————, “La Bolsa de Comercio de Buenos Aires”, *Conference Papers del Center for Migration and Development*, disponible en <http://cmd.princeton.edu/santodomingo.shtml>, 2008.

MALOSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

MOULIN, R. (1964) Un type de collectionneur: le spéculateur. En *Revue française de sociologie*, Vol. 5, n° 2, Apr. - Jun., 1964, pp. 155-165. Disponible : <http://www.jstor.org/stable/3319794> . Acceso: 29/05/2011.

---- (1995) *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion.

MOULIN, R. et QUEMIN, A. (1993) La certification de la valeur de l'art: Experts et expertises. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 48e Année, No. 6, Mondes de L'art (Nov. - Dec., 1993), pp. 1421-1445 Paris : EHESS. Disponible : <http://www.jstor.org/stable/27584571> .Accessed: 29/05/2011

PACHECO, M. (2000). “Nuevo coleccionismo e identidades de fin de siglo. Colecciones de arte contemporáneo en la Argentina de los '90. En Mari Carmen Ramírez y Luis Canmitzer (Comps.), *Beyond Identity: Globalization and Latinamerican art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, en prensa, citado por el autor en “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930”, en *Revista Ramona n° 53*, Buenos Aires, Agosto de 2005.

RODRÍGUEZ MOYANO, Inés, “La apuesta a la “soltura”. Estrategias educativas en los sectores medios altos y altos urbanos de Buenos Aires”. Ponencia presentada en el VIII Congreso de Antropología Social, Facultad de Humanidades- Escuela de Antropología. Universidad Nacional de Salta, Septiembre de 2006.

SCHVARZER, Jorge 1990 “Estructura y comportamiento de las grandes corporaciones empresarias argentinas (1955-1083). Un estudio ‘desde adentro’ para explorar su relación con el sistema político”, Buenos Aires, CISEA, mimeo.

----.El fracaso de la convertibilidad. Argentina en la década de los noventa. En *D+C Desarrollo y Cooperación*, No. 3, Mayo/junio 2002, p. 17-19. Disponible: <http://www.inwent.org/E+Z/zeitschr/ds302-7.htm>.

SVAMPA, M. (2001). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires: Biblos.