



COLECCIÓN FUNDACIÓN ARCO

Pocos escritores pudieron imaginar y fagocitar como Walter Benjamin una obra de arte total, armada solo por fragmentos, como el Libro de los pasajes. Una obra de más de mil páginas, iniciada a partir de 1927 e interrumpida en 1940 a raíz del suicidio de su autor en Portbou, compuesta solo de fragmentos, citas, fichas y misceláneas cuya estructura hace del fragmento una forma particular de totalidad. Para Benjamin los fragmentos eran, antes que aspectos parciales de una visión, "particulares momentos" capaces de descubrir "el acontecimiento histórico total" y elaborar una filosofía material de los ritos urbanos del siglo XIX. Esta voz que se inicia en voces anteriores y que permite a un autor ser hablado por otros es una condición que atraviesa toda colección, más allá de su característica temática. Si bien la ventriloquia es una de las cualidades de la acción de coleccionar que permite al sujeto que rastrea y conserva objetos y materiales pronunciarse a través de otros medios, en el caso de la Colección ARCO se trata de una ventriloquia plural.

Así, entre el palimpsesto, ese manuscrito que muestra las huellas de la escritura anterior y la estructura coral, la Colección es fruto de la intervención y participación de diversos asesores, que desde la década de los ochenta hasta la actualidad, han dado forma y sustento a las trescientas piezas que, hasta el momento, forman parte de la Colección. Estos "coleccionistas invitados", como los nombra Estrella de Diego en el texto presente en este mismo catálogo, han ocupado diversas franjas de tiempo y han estado solos o conformando distintas asociaciones. En 1987 y coincidiendo con los primeros años de la feria, la Colección irrumpió en el panorama español con unas intenciones muy concretas, que se podrían resumir en el hecho de organizar cierto acervo de lo contemporáneo. Este cúmulo cultural abogó tanto por la conservación patrimonial como por la transmisión de conocimiento, y a la vez fomentó unos rumbos de coleccionismo, de características internacionales, escasos hasta ese momento en nuestro contexto.

Preservar aquellas piezas, cuyo hacer plantea un modo de especular con el presente en el que las obras han sido creadas, obliga a que en todo momento la noción de memoria viva se active. Y como un lenguaje cuya naturaleza resulta asertiva, a las primeras decisiones de compra tomadas por Edy de Wilde, uno de los nombres centrales de la museografía contemporánea europea, se le anexaron otras hasta conformar el actual contenido específico, cuyo alcance traspasa la propia Colección ARCO. Edy de Wilde, en una entrevista realizada por Judy Cantor, dejaba entrever con claridad cómo la Colección se inició con intenciones tanto de visibilizar unas prácticas artísticas modeladoras de toda noción contemporánea, como de transmitir y compartir los discursos y caminos que tales prácticas forjaban¹. "Yo creo que se trata más de una manifestación que de una colección —señalaba De Wilde— es la manifestación de una actividad comercial de arte contemporáneo que se produce por primera vez en España y muestra un poco lo que han hecho y qué posibilidades hay para los coleccionistas particulares. Mi idea es que los museos españoles de arte contemporáneo puedan solicitar obras en préstamo a la Fundación ARCO y eso sí que tiene sentido. Una colección significa que las obras muestren cierta coherencia conceptual y la personalidad del coleccionista que las elige, guiado por su propio instinto, por su propio temperamento, por sus propias ideas. Por eso me he mostrado un tanto reacio a presentar lo que he adquirido para ARCO como una colección. Es una simple selección basada en la calidad. Teniendo en cuenta la calidad y lo exiguo del presupuesto, he comprado cosas buenas, aunque a veces muy pequeñas, de artistas importantes. He procurado equilibrar las distintas actitudes artísticas, Richard Tuttle y James Turrell, por ejemplo o Ulrich Rückriem y Donald Judd".

Guiado por la calidad museística de las piezas, el primer listado de obras, casi sin proponérselo, empezó a transmitir aquello de lo que el propio De Wilde decía carecer en un principio: la coherencia conceptual y la personalidad del coleccionista. A tal punto que los primeros invitados a realizar compras para la Colección se vieron, de alguna manera, orientados por los impulsos que tal conjunto de piezas y nombres emitían. Glòria Moure es una de ellas: "La idea era continuar la línea que ya se había formado y mantener la personalidad que Edy de Wilde le había otorgado a la Colección. La visión recaía sobre figuras relevantes del arte contemporáneo y yo intenté continuar esa línea. A la vez intenté apoyar a las jóvenes generaciones, como Helmut Dörner y Michel François. Siempre en el marco de la feria, tenía la voluntad de que los grandes nombres que formaban el arte contemporáneo estuvieran presentes en la Colección con buenas piezas. Y a la vez intenté hacer las compras con un sentido de construir un patrimonio histórico, desde luego pensando en el futuro"². Glòria Moure llegó incluso a cumplir otro de los deseos iniciales de Edy de Wilde, ya que entre 1996 y 2014 la Colección ARCO estuvo alojada en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela. "Recién me incorporaba a la dirección del museo, fue un lujo poder contar con la Colección en los primeros años de andadura del CGAC, ya que era un museo que recién

empezaba y que no tenía colección. Por lo tanto, era ya empezar con una situación que permitía realizar diversas actividades, convocar a los artistas para hablar de las obras, realizar exposiciones alrededor de los temas propios de la Colección, en fin, se trató de un juego fantástico. Tener en depósito una colección de estas características facilitó mucho el trabajo."

Este grado de atención hacia el legado patrimonial y hacia el uso que una colección puede llegar a facilitar, fue uno de los ejes centrales de las primeras etapas de configuración de la Colección ARCO. Jan Debbaut, quien realizó compras en 1997, así lo recuerda: "A la hora de presentar mi selección tuve en cuenta los pocos museos españoles de arte contemporáneo que había en esa época, pensé que las obras de la Colección se podrían prestar a esos museos. Me acuerdo que tenía que ser muy rápido a la hora de tomar decisiones. Tuve la posibilidad de ver las obras un día antes de que la feria abriera, de todos modos tuve que decidirlo casi en el instante, me dieron una noche y fue una noche de mucho estrés, detrás de mi primer portátil. En 1997 yo era director del Van Abbe Museum y antes había trabajado como comisario junto a Rudi Fuchs y estaba muy al tanto de cuestiones relacionadas con el Arte Povera y la pintura alemana. Por ese motivo elegí la obra de Markus Lüpertz y Giuseppe Penone. En esa época el Arte Povera estaba asociado solo a nombres como Jannis Kounellis o Mario Merz, por ello me pareció importante prestarle más atención a un artista como Penone, que en su día había sido muy subestimado. Por otra parte, la selección representa mi propia generación: Juan Muñoz, Rodney Graham o Mike Kelley".

La piedra fundacional, a esta altura ya plural, de la Colección ARCO no solo trazó cierta estructura, sino que ayudó a terminar de construir un ambiente de colaboración a partir del cual profundizar y extender el desarrollo de la Colección. María de Corral, que realizó compras junto a Dan Cameron a lo largo de varias ediciones de la feria, recuerda: "Edy tenía una gran visión y otra cosa de la que tanto Dan como yo nos aprovechamos, era su prestigio el que ayudaba a hacer esa colección. Y es que realmente los precios que le hicieron las galerías eran inauditos, incluso para el tiempo en el que los compró. Había una gran ilusión y las galerías entendían que era una colección internacional que se hacía en Madrid, que no había ninguna colección de estas características. Cuando Dan y yo llegamos, lo primero que hicimos fue analizar todo lo que ya se había comprado y entonces decidimos que debíamos comprar arte de la década de los noventa y dos mil, saltándonos los años ochenta. Nuestra idea fue comprar el arte de ese momento, con alguna compra que hicimos de obras del pasado.

No nos parecía honesto el hecho de comprar siempre en la misma galería, por ello nos preocupábamos por comprar el máximo de obras que nuestro presupuesto nos permitía, en el máximo de galerías. Paseábamos y visitábamos cada stand y, si bien intentábamos reservar muchas obras, no comprábamos hasta el último momento. Por un lado, queríamos visitar y ver las propuestas de toda la feria y, por otro, al tener un presupuesto específico teníamos que hacer cuentas. Todo se hacía al final, salvo algunas piezas que nos parecían excepcionales, pero así y todo muchas de estas piezas, como la de Francis Alÿs, fueron compradas el último día. Las galerías se portaron magníficamente y nos ayudaron a hacer la Colección, ya que les indicábamos nuestras intenciones". Alcanzar tal situación de sinergia permitió construir un sistema de vínculos a partir del cual avanzar. "El hecho de que pudiéramos incorporar tantas obras tiene que ver también con nuestra apuesta por gente más joven, pero también con unos precios que no hubiéramos podido comprar en otro contexto.

Nuestra prioridad no era tanto que fuera una obra típica o representativa del artista, sino que la obra fuera buena y que realmente obedeciera a su trabajo. Por ejemplo, la pieza de Wolfgang Tillmans, una pared entera de su trabajo, o la pieza de Jorge Macchi significaron, sin duda para aquella época, una gran oportunidad. Llevar nuestras decisiones con respecto a las compras hacia el terreno de la pura realidad era algo que nos interesó mucho en ese momento." Dentro de estas líneas de acción complementarias, la del arte latinoamericano es una inclusión que se empezó a efectuar con firmeza a partir de este periodo. María de Corral recuerda cómo "[...] en España prácticamente no se había visto nada de arte latinoamericano; cuando se hablaba de arte latinoamericano se hablaba casi siempre de los mismos artistas: Lygia Pape, Lygia Clark, Jesús Soto. Yo creo que nosotros éramos muy conscientes de esta segunda o tercera generación de artistas latinoamericanos y de sus propuestas. Eran propuestas de mucha actualidad y nos parecían mucho más actuales, incluso que las de muchos artistas europeos".

"Al leer detenidamente —agrega Dan Cameron— la lista de obras adquiridas para la Colección ARCO durante los nueve años que trabajé seleccionándolas con María de Corral (más uno con Iwona Blazwick), compruebo lo rápido que el arte contemporáneo se expandió a lo largo de este periodo. Las anteriores adquisiciones eran de artistas estadounidenses o de un número relativamente pequeño de países de Europa Occidental. Sin embargo, de los 118 artistas de la lista, 45 son de esta última región (sin incluir un checo, un serbio, un esloveno, un albanés y dos turcos), mientras 35 provienen de países latinoamericanos

y solo ocho de los Estados Unidos, además de dos canadienses. Hay también tres artistas africanos, tres asiáticos, dos australianos y dos de Oriente Próximo, que evidencian una pequeña cantidad, que cada vez iría en aumento, de artistas de estas regiones. Otra transformación destacable que ocurría en ese momento fue en los soportes. Si la pintura y escultura dominaron las adquisiciones anteriores, 53 artistas de la lista están representados en la Colección por fotografías, y 19 más por vídeos. Otros seis tienen trabajos que pueden catalogarse como nuevos soportes —cajas de luz, neón, ledes—, lo que resulta en que 78 de los 118 artistas que adquirimos están presentes a través de medios no tradicionales. Un factor que puede haber sido significativo en este cambio fue el deseo por nuestra parte de usar el presupuesto de la manera más eficiente posible. Durante el periodo en cuestión, la fotografía tenía aún unos precios muy competitivos en relación con la pintura y la escultura."

Avanzar en la idea de representar unas dinámicas de producción artística o, mejor dicho, en la posibilidad de construir una plataforma que permita indagar sobre lo que puede llegar a significar lo contemporáneo, no solo aumenta el mapa, sino que incorpora nuevas posiciones. En esta ecuación, donde sumar piezas no solo es aumentar sino complejizar y extender puntos de vista, puede llegar a manifestarse, como en el caso de Chus Martínez y Sabine Breitwieser, un interés por incorporar no solo nombres, sino algunas de las trayectorias artísticas menos representadas. La inclusión de las mujeres artistas, por parte de las comisarias, tiene que ver con esta voluntad. "Es importante entender —indica Chus Martínez— que existen diferencias entre la producción de artistas mujeres, esas diferencias no solo se pueden subsumir a cuestiones de género. Las mujeres artistas, por así decirlo, históricamente han definido determinadas sensibilidades hacia el cuerpo, hacia la acción, hacia una relación distinta con el espacio, hacia una relación distinta entre la producción artística y el espectador, hacia una comprensión de la relación distinta entre individuo y materia, individuo y naturaleza, individuo y espacio. Y eso no es algo que se dé porque uno es mujer u hombre, sino porque históricamente, y por la posición que las mujeres han tenido dentro del arte, las han acercado a reflexiones que se han dado de un modo distinto.

Reflejar eso en nuestros programas expositivos, incluso en el mercado y cada vez más en las compras y en las colecciones es importante. Debemos contextualizar esta cuestión de una forma nueva, tampoco podemos reducirlo a una cuestión de género, debemos intentar entender qué significan determinadas sensibilidades y qué indican estas sensibilidades para con el resultado final. Creo que tanto Sabine como yo tenemos un interés marcado por obras de carácter conceptual, por intentar establecer dentro de las colecciones una mayor comprensión de la producción artística de artistas mujeres y una mayor comprensión de lo que significa la etiqueta género dentro de ese contexto, y también un interés por obras que tienen un sentido del riesgo. Artistas como Artur Barrio, que en ese momento eran menos conocidos, representan de muy buena forma ese lenguaje que está más abierto a formas experimentales de entender medios como la fotografía, la pintura, la performance. Entender que el arte no es solo la representación de objetos, sino que a veces incluso es el residuo de una acción, que la performance es también monumento y no solo un acto efímero. Es decir, todo ese tipo de reflexiones que pululan por nuestro imaginario y a las que el espectador cada vez está más próximo, tienen que recibir un énfasis una y otra vez. En ese sentido, Artur Barrio o las obras de VALIE EXPORT que compramos son un buen ejemplo de ello."

A través de diversos impulsos y preocupaciones, cada uno de los gestores directos de las piezas de la Colección apela a la imposibilidad de establecer, a partir de cada una de las obras que se han ido sumando, una estructura de conectividad total. Sin embargo, hay quienes se interesaron por entender las incorporaciones como una suerte de representación en donde entran en juego temas tan puntuales o determinantes como puede ser la amistad, entendida no como favoritismo sino como fuente de proximidad y conocimiento. Jan Debbaut recuerda cómo hacia mediados de los años noventa: "Juan Muñoz no tenía la representación que tiene ahora, por ejemplo. La obra de Muñoz es una pieza maravillosa y estoy muy feliz de haberla seleccionado. Es verdad que éramos muy amigos Juan Muñoz y yo. Le llamé aquella noche y supongo que Muñoz llamó a su galería para conseguir un descuento. Era importante para mí lograr que una obra perteneciente a su primera etapa de trabajo acabase en los museos españoles". En otros casos las vinculaciones se dan por bloques más o menos acotados y expresan prácticas discursivas vinculadas a los intereses de los propios seleccionadores. A su vez, cada comisión de compra, como indica Chus Martínez, "refleja su lectura de las obras que han comprado anteriormente". Así, el reconocimiento entendido como un reflejo, donde el gusto opera como una caja de herramientas, ofrece la posibilidad de incorporar voces al entramado general. "Vistas con la perspectiva que me da el ir conociendo poco a poco el conjunto de la Colección —comenta José Guirao—, veo las piezas de mi selección dentro de una línea que sigue bastante el perfil que tomó la Colección en esos años: una cierta representación nacional (Pilar Albarracín), junto a artistas extranjeros escasamente presentes en colecciones españolas (Jack Strange, Muntean & Rosenblum). Todas parecen reflexionar sobre el poder del arte, sea para engañar (Pilar Albarracín), para narrar historias (Muntean & Rosenblum) o para pensarse a sí mismo (Wendy White)."

Pero así como la recepción de la producción artística por parte de la propia feria fue cambiando con el tiempo, la modalidad de adquisición de piezas también. Cuando Ferran Barenblit fue invitado a adquirir obras para la Colección, el proceso había cambiado respecto a años anteriores. "Tres comisarios realizamos una selección de obras, tres cada uno, que luego fueron votadas por aquellos que aportaron recursos para su adquisición. Viendo las tres obras que yo he podido señalar en 2013 y 2014, observo que apuntan a tres direcciones diferentes, muy presentes en la Colección. En el caso de María Loboda, enlaza con las muchas obras de artistas que, en el momento de su adquisición, aún se pueden considerar emergentes o, en todo caso, en el primer tercio de su carrera. La obra también enlaza con la Colección con una formalización poco habitual (es una lámpara), y un lenguaje oculto que el espectador debe descubrir en su interior.

Semejante lenguaje oculto se da también en la obra de Néstor Sanmiguel Diest, solo que en este caso se trata de otro tipo de artista, también habitual en la Colección, el de difícilmente encasillable. El caso de Néstor es muy particular: la obra también enlaza con la reivindicación de la pintura presente en pocas obras de esta colección, pero de forma muy contundente. Por último, Elina Brotherus pertenece a otro grupo presente en la Colección, la relacionada con el país invitado. Adquirida el año que Finlandia estaba presente en ARCO, son dos fotografías que refuerzan la Colección, en lo que tiene de visitar la propia historia, como una forma de viajar hacia el pasado." La nueva modalidad de adquisición parecería orientar la selección hacia un tipo de internalización de contenidos, donde las pesquisas se expresan de un modo un tanto más concentrado. Taru Elfving explica por ejemplo que la trilogía de vídeos de Carlos Motta "revela las profundas e intrincadas relaciones entre el colonialismo y los tabúes sexuales, a lo largo de un viaje a través de un río en Colombia. En estos trabajos de investigación documental la narración ondea intensamente entre la visión poética y la historia política y mitológica. A través de este prisma, la serie de vídeos aporta luz sobre el complejo entramado del imaginario colectivo y las ideologías, pero también sobre la relación entre nuestra corporalidad y el entorno. La maestría en la ejecución, así como el formato, complementan la innovadora contribución crítica que Motta realiza con este trabajo".

Por su parte, María Inés Rodríguez y Adriano Pedrosa recuerdan especialmente algunas de las piezas que propusieron: "Stone Deaf de Milena Bonilla consiste en un vídeo y el calco en papel de la lápida de la tumba de Karl Marx en Londres. El calco proviene del texto de la lápida de la primera tumba, que declara el traslado de los restos del autor alemán y su familia a un lugar diferente en 1954 y en cuya situación se erigió un monumento en 1956. El vídeo se centra en la antigua tumba de Marx y muestra diversos insectos (hormigas, avispas y escarabajos, así como un caracol) saliendo a la superficie por las grietas de la piedra". "Adriana Bustos, otra de las artistas que sumamos a la Colección, trabaja en el proyecto Antropología de la mula desde 2007, dibujando el paralelismo existente entre los animales que se utilizaban para transportar metales preciosos en Potosí (Córdoba, Argentina), durante el periodo colonial entre los siglos XVI y XVIII y las mujeres que actualmente son utilizadas como correo humano para el contrabando de drogas; 'mula' es la palabra que se utiliza para designar tanto al animal como a estas personas. Bustos adopta el formato de 'láminas didácticas' utilizadas en las escuelas, cruzando y superponiendo la información obtenida en su investigación y de las conversaciones con estas 'mulas', elementos históricos, material de archivo y fragmentos de entrevistas."

Este presente de producción artística que expresa la Colección ARCO es transmitido como una fuerza movilizadora de cambio y una voluntad por sostener y reflejar el arte contemporáneo. Y su fórmula, acentuar el coleccionismo privado e institucional del arte contemporáneo, producido por las generaciones que lo están elaborando en tiempo presente, para Jan Debbaut es visto como un modelo. "La formación de la Colección ARCO siempre me resultó una buena fórmula. Cuando fui nombrado director de colecciones en la Tate, tuve que hacer en el museo realmente un gran esfuerzo de recuperación. Ya que antes del año 2000 la idea de un museo británico comprando con dedicación el arte joven era algo poco habitual, existía un gran miedo y además nos faltaba presupuesto para poder realizarlo en condiciones. Outset es una organización de coleccionistas que existe ahora en siete países y que tiene el objetivo de estimular arte joven. Esta organización compra piezas de artistas jóvenes y las dona directamente a los museos. Entonces, cuando empecé como director en la Tate, lo primero que hice fue poner este programa en marcha. La fórmula de la Colección ARCO fue de gran ayuda para mí, fue la base que me permitió estructurar una manera de introducir arte joven en la Colección del museo."

Como esta pregunta y respuesta — ¿para qué leer? si no es, en última instancia para seguir leyendo— acalla todo reclamo de productividad, la evolución extendida y tentacular de la Colección ARCO, realizada a través de condiciones y relaciones experimentales y alentada por diversos agentes culturales, alimenta un deseo nunca colmado. Ante la solicitud de consejo para adquirir obra, Edy de Wilde respondía: "Al decir me gusta mucho esta pintura o esta escultura y esa otra no me gusta, ya podemos tomar nuestras propias

decisiones. Si compramos una cosa, la ponemos en nuestra casa. Y si miramos a diario ese cuadro o esa escultura, muchas veces la vemos y no nos dice nada, porque no somos conscientes de verla. Pero, en el momento menos pensado, ese cuadro de pronto nos parece maravilloso. Si no es realmente de la mayor intensidad, que, en definitiva, yo creo que es lo mismo que la calidad, es que ese cuadro o esa escultura ya no puede responder a nuestras preguntas. Entonces se acabó, ya no sirve, se vuelve aburrida. El nivel más alto que alcanza una obra de arte es cuando consigue responder una y otra vez a nuestras preguntas, aunque las cuestiones sean subjetivas, obviamente. Si se mira la obra en ARCO, por ejemplo, se puede seguir la intuición y nada más. Es como enamorarse. No se puede hablar de ello, no se pueden defender argumentos".

Texto Mariano Mayer

