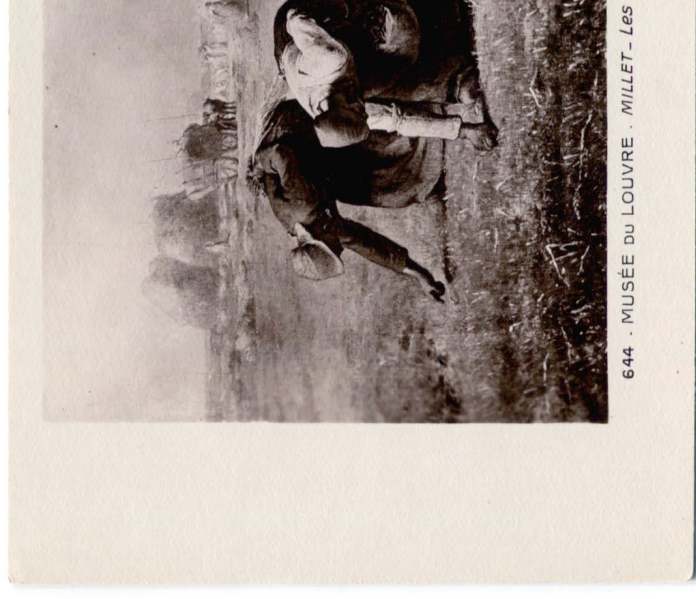
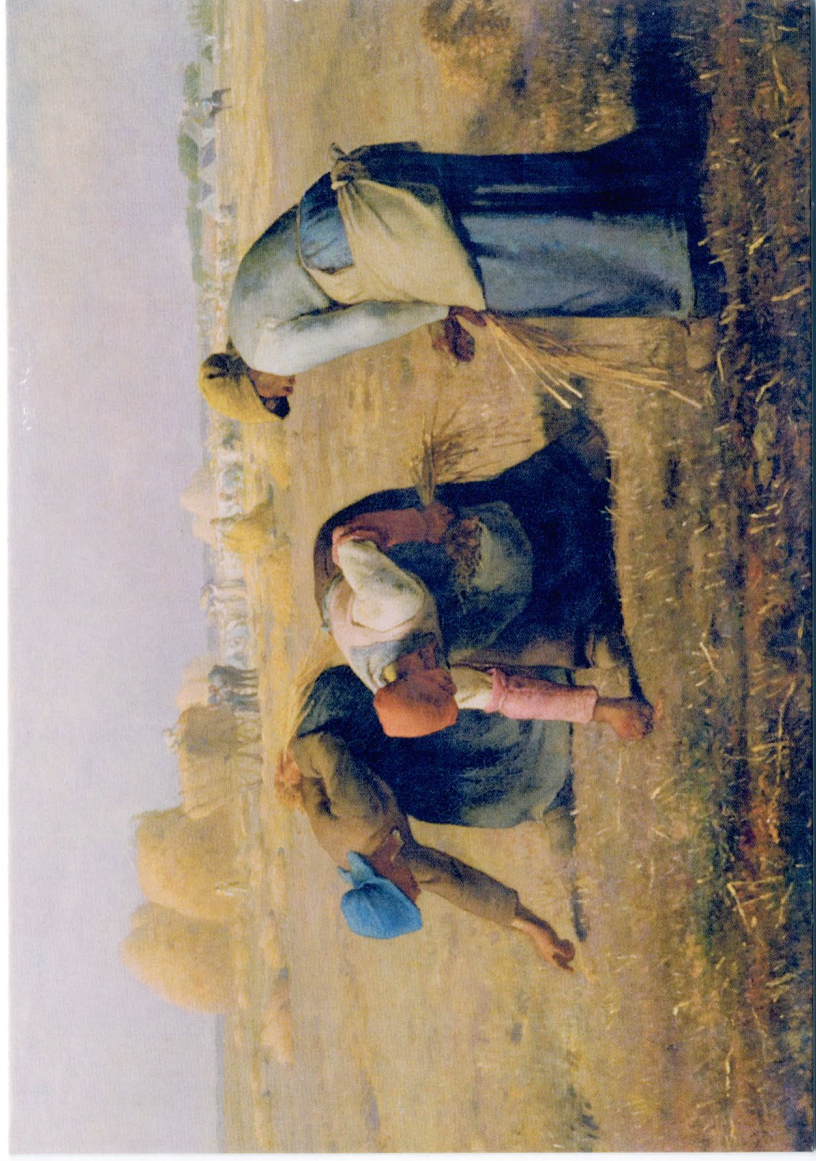


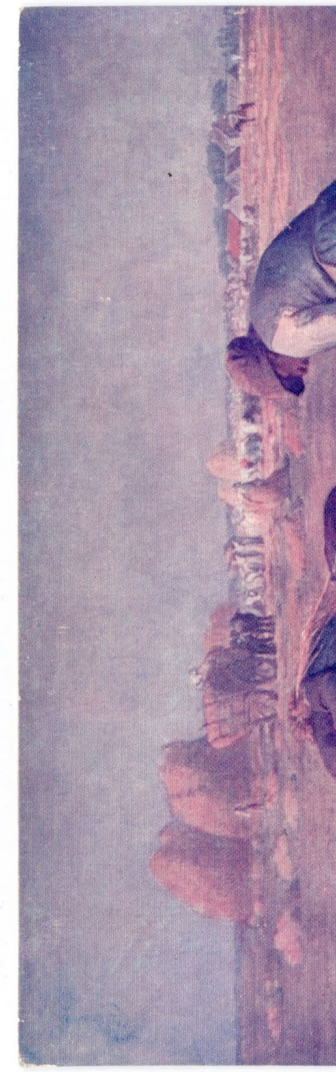
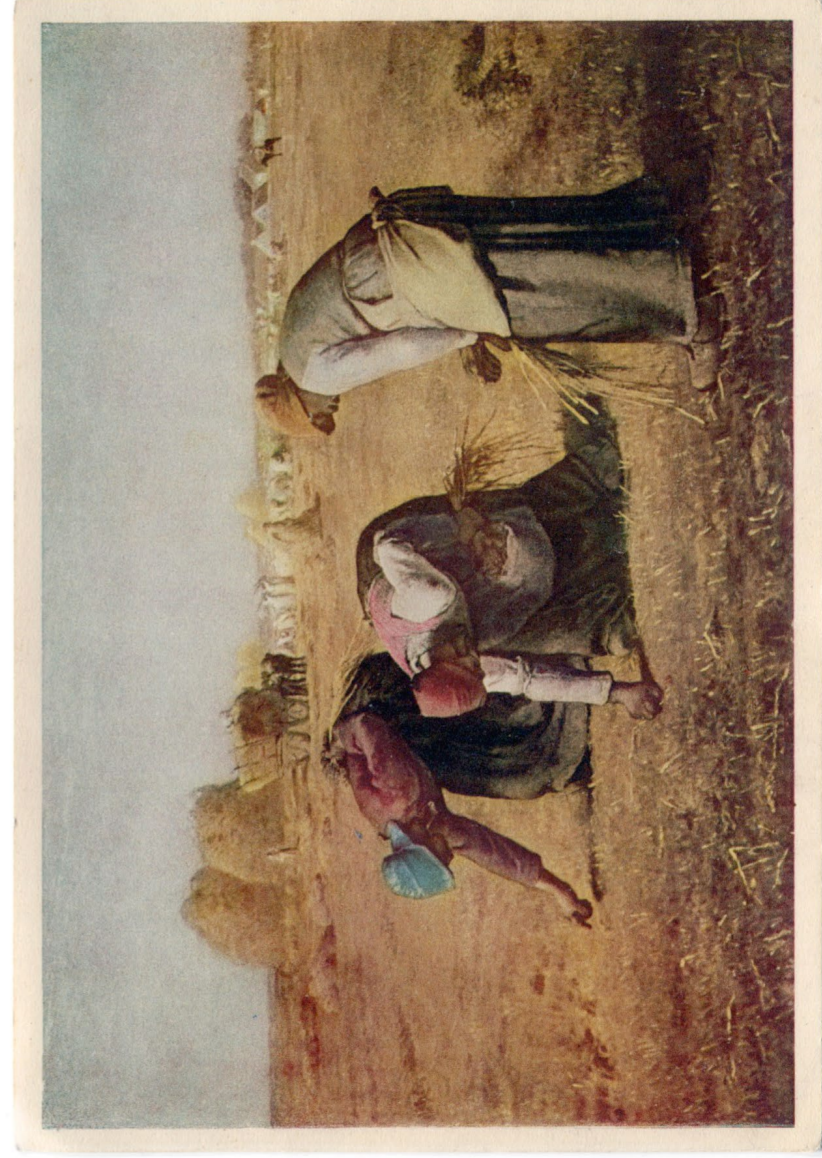
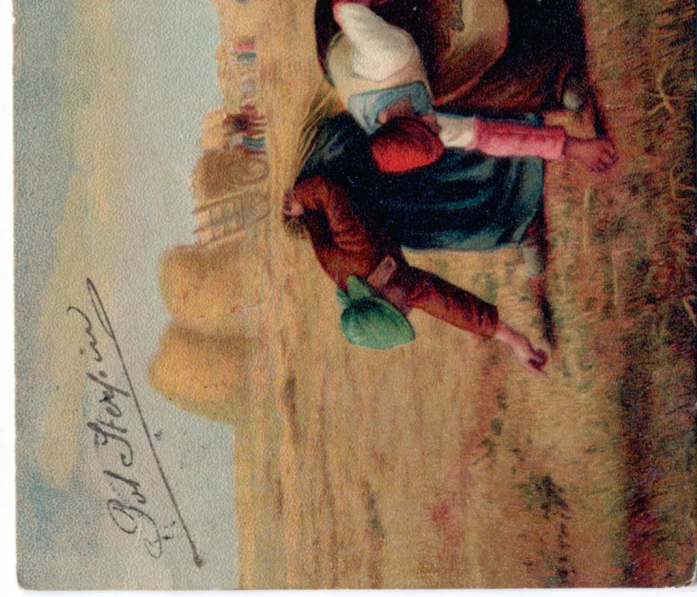
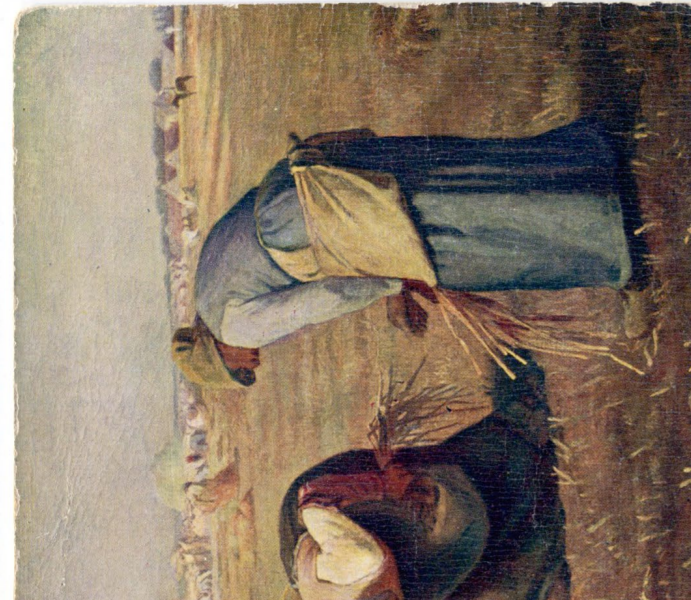
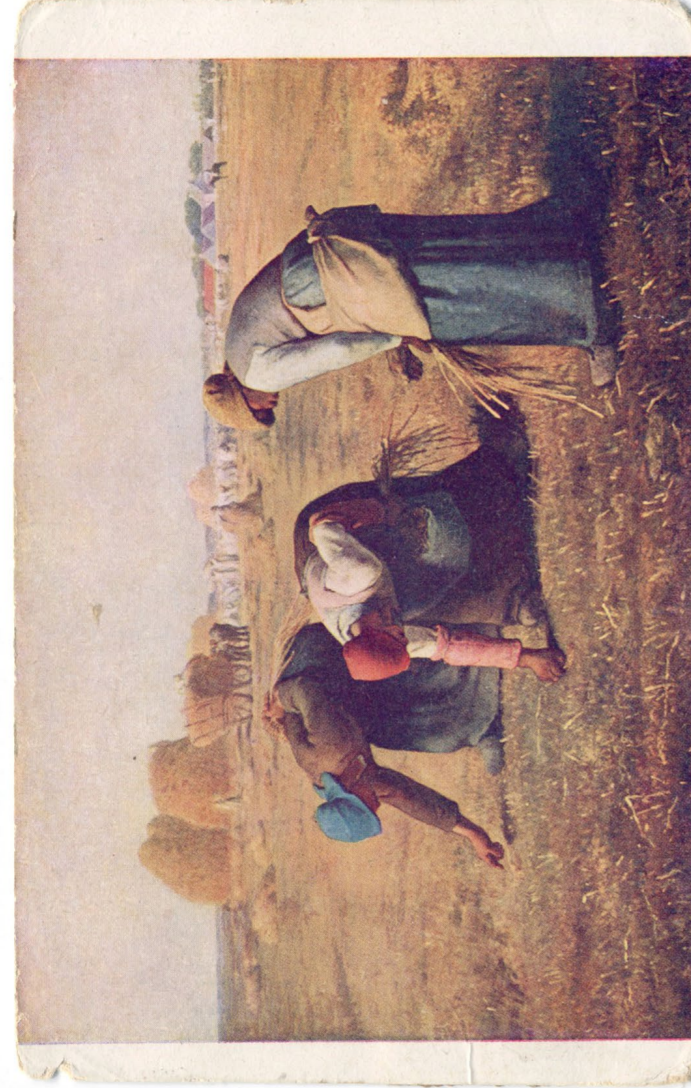
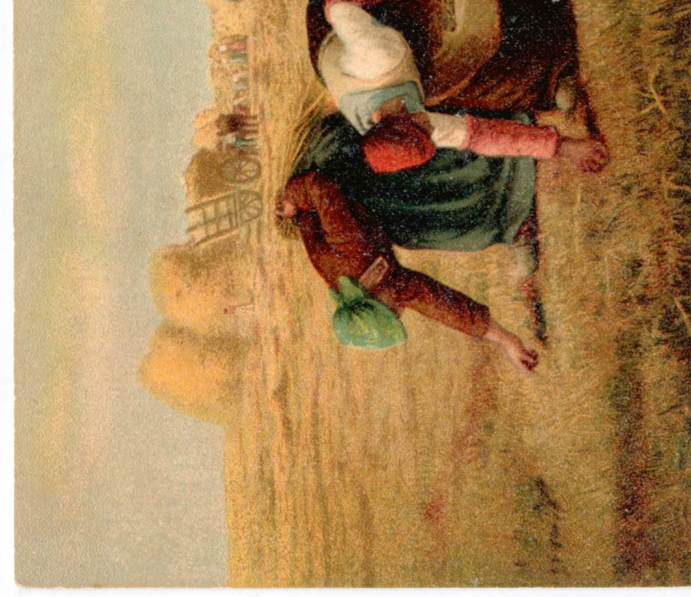
especial ARCOMadrid — focus Coleccionismo

Nº3

Febrero 2023

Imagen de portada por Oriol Vilanova





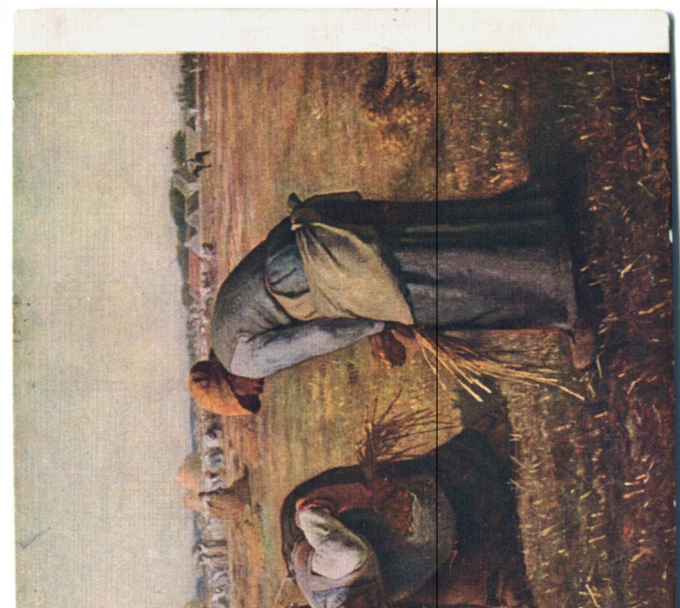
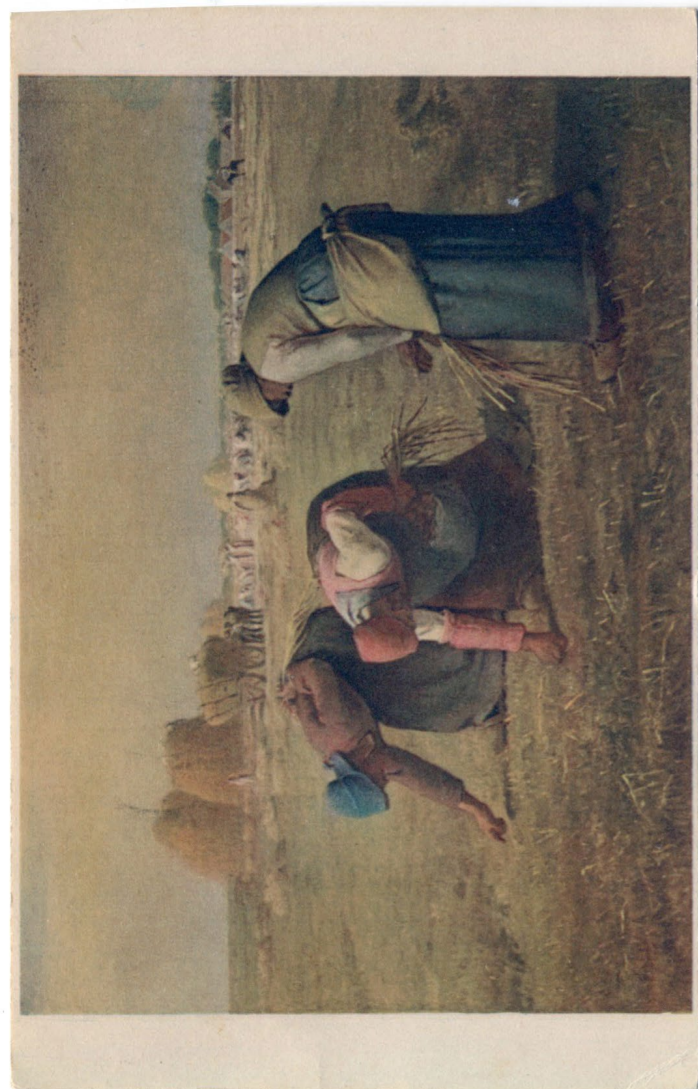
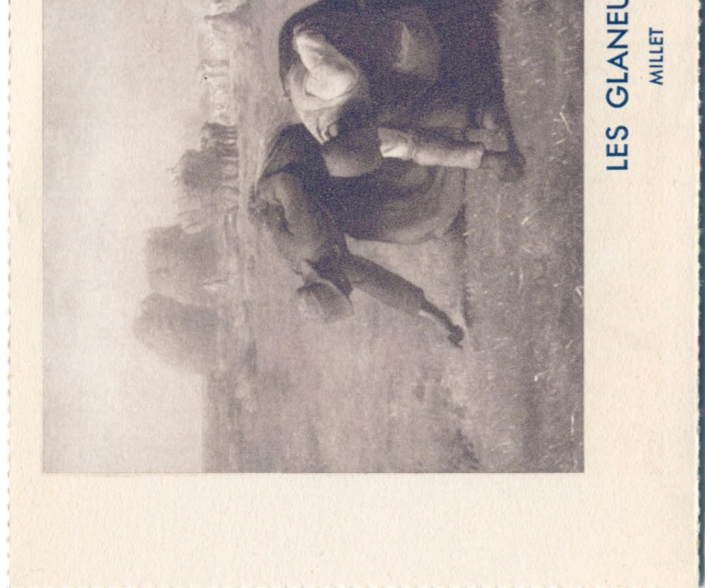
MUSEE

LES GLANEUSES / Millet

God's Harvest

Millet 1874-75 Les Glaneuses

Glaneuse



00 EDITORIAL

09 *La liebre con ojos de ámbar: coleccionismo y narración*, por Carolina Ciuti
09 *Coleccionar es como guardar un secreto*, por Gabriel Virgilio Luciani

01 ESPECIAL ARCOmadrid 2023 —FOCUS COLECCIONISMO

15-17 *Fundación ARCO*
18-19 *Histórico Premios "A"*
20-21 *Filantropía y mecenazgo*, por Rocío Gracia Ipiña
22-25 *Al otro lado del espejo*, por Rocío Gracia Ipiña
26-28 *ARCOmadrid 2023: Listado de galerías participantes*
Ética del coleccionismo
29-31 *Entrevista a Ethics of Collecting*, por Carolina Ciuti
34-35 *El Código desde cerca*
36-39 *Miscelánea: han dicho sobre el coleccionismo...*
40-41 *Un glosario posible sobre «el arte de coleccionar»*, por Carolina Ciuti
42-45 *#COLECCIONES / IMÁGENES / CURIOSIDADES*

02 METERSE EN JUEGO

51-54 *Relaciona: A cada artista, su obra*
55 *Artoons*, por Pablo Helguera
56-57 *Soluciones y traducción del cómic*

the voice of the artist

Colección, coleccionar, coleccionismo, coleccionista.

Todos somos coleccionistas de un modo u otro: de objetos, de recuerdos, de sueños. Pero coleccionar a medias no es coleccionar. La necesidad del coleccionista tiende, precisamente, al exceso, al empacho, a la profusión. ¿Es demasiado? Y esto es suficiente para él. Alguien que pregunta: «¿Necesito esto?», «¿Es realmente necesario?» no es un coleccionista. Una colección es siempre más de lo que sería necesario. Las necesidades son finitas y saciables. Los deseos son infinitos e insaciables. ‘Poco a poco’ se convierte en ‘mucho a mucho’, la mitad de una mitad que nunca se acaba. No hay suficiente agua en el mar. Como más grande es la colección, más grande es la sensación de no poseer nada.

Somos de los pocos que tenemos esperanza en el crecimiento indefinido. La colección está viva. El coleccionista no puede resistir a la seducción del mundo de los objetos; quiere estudiarlos, escucharlos, mirarlos, organizarlos, tocarlos. Cada objeto tiene una historia que contar y cada objeto es una biografía. La fuerza motriz de toda colección es la curiosidad. La curiosidad no tiene límites, se autoalimenta, nunca está satisfecha con sus hallazgos, siempre mira hacia adelante. La colección y el coleccionista no dejan de hacerse preguntas. La colección y el coleccionista se cuidan mutuamente. En la infancia, se es coleccionista por naturaleza; después, algunos continúan, otros lo dejan; también hay aquellos que lo retoman más tarde. Coleccionar es un pasatiempo, un entretenimiento, una afición, una actividad aparentemente banal, pero también es una forma de vivir. La colección es una promesa de felicidad.

Tras más de veinte años de liderazgo en el mercado editorial italiano, la revista online exhibart elige España para iniciar su proceso de internacionalización. Basando su desarrollo en la experiencia adquirida y en el trabajo de una redacción especializada, **exibart.es** sitúa la comunicación del arte y la cultura contemporánea en el centro de su interés.

A través de la publicación de noticias y artículos diarios, un canal dinámico en Instagram, un boletín semanal, un calendario sobre exposiciones y eventos periódicamente actualizado, una sección específica dedicada a las residencias de artistas –RadAr(t)– y una plataforma diseñada para albergar exposiciones digitales, **exibart.es** ofrece, así, una cobertura exhaustiva del sector del arte contemporáneo en el contexto español, con un enfoque fresco y directo sobre la actualidad.

¡Suscríbete a nuestra newsletter y síguenos en las redes sociales!

• www.exibart.es • Instagram: @exibart.es #exibartes

* exhibart nació en Italia en 1998, convirtiéndose en la primera plataforma web dedicada al arte contemporáneo en el territorio nacional. En 2000 fue la primera en estar equipada con un calendario interactivo para exposiciones y eventos, mientras que en 2002 se anticipó a todas las tendencias al lanzar una edición de prensa gratuita (exibart.onpaper).

La liebre con ojos de ámbar: coleccionismo y narración

Por Carolina Ciuti, Directora exhibart.es

Hace unos años, una amiga a quien siempre consulto cuando necesito sugerencias literarias (¡y de vida!), me recomendó un libro que ha resonado conmigo durante mucho tiempo. Se trata de *The Hare With Amber Eyes* [La liebre con ojos de ámbar], memoria familiar escrita por el ceramista británico Edmund de Waal (Nottingham, 1964). La historia gira alrededor de los Ephrussi, familia del narrador y descendiente de una dinastía bancaria judía muy acomodada, quienes en 1938 perdieron la mayoría de sus propiedades tras las confiscaciones nazis, incluidas obras de arte de valor inestimable. Sin embargo, entre las cosas que la familia consiguió ocultar y poner a salvo había una colección de 264 *netsuke*, un conjunto de miniaturas japonesas, talladas en madera o marfil. La colección se transmitió a través de cinco generaciones, proporcionando un hilo conductor para la investigación llevada a cabo por De Waal.

Cuando decidimos dedicar este número al coleccionismo inmediatamente pensé en la liebre con ojos de ámbar y en todos los relatos acerca de «el arte de coleccionar» que el libro llega a condensar. En este sentido la historia de la familia Ephrussi es, en cierto modo, ejemplar. Los *netsuke* se exportaron a Europa como parte de la fiebre por el arte y el diseño japoneses de finales del siglo XIX (*Japonisme*). Originalmente, las miniaturas se colocaban en la parte superior del fajín del kimono y servían para sujetar bolsas o cajas que contenían objetos personales como tabaco o medicinas. Más tarde, fueron apreciados como ornamentos decorativos, con representaciones de figuras mitológicas, exóticas o legendarias, plantas veneradas o animales del zodiaco de Asia oriental. En Occidente, los *netsuke* se admiraron por su valor estético, sin comprender necesariamente sus fundamentos culturales y mitológicos –como pasa a menudo cuando un objeto es removido del lugar en donde fue creado. No obstante, los Ephrussi desempeñaron un papel importante en la conservación y difusión de la colección familiar hasta el presente.

Según escribe De Waal: «La forma en que se transmiten los objetos tiene que ver con la narración. Te doy esto porque te quiero. O porque me lo regalaron a mí. Porque lo compré en un sitio especial. Porque lo cuidarás. Porque te complicará la vida. Porque dará envidia a otra persona». Aunque en las palabras del ceramista falta consideración por la esencia de los objetos coleccionados y su entorno, destaca un concepto clave: la adquisición, apropiación, y transmisión de objetos está irremediablemente ligada a su narración (*storytelling*). ¿De dónde vienen? ¿Cuál es su significado? ¿Quién los produjo? ¿En qué contexto? ¿Quién los compró? ¿Por qué? ¿Quién se ocupó de conservarlos –o quién quiso desprenderse de ellos?

Cuando se habla de coleccionismo es imprescindible situar a las obras de arte en un contexto concreto, trazando un recorrido que empiece con su producción y acabe con su transmisión y exposición. De hecho, en el tránsito de un lugar a otro, de un tiempo a otro, de unas manos a otras, los objetos absorben relatos íntimos, familiares, colectivos, políticos y económicos, capas de significado que sería oportuno reconocer cada vez que se muestren o se comparta su historia.

Entre otras cosas, estas cuestiones están en el centro del reciente debate sobre la restitución de obras de arte expoliadas en las colonizaciones y guardadas en museos europeos. Sin duda, nos hablan del coleccionismo como ejercicio de supremacía, como acción de apropiación indebida y expresión de control y poder. Del acto de poseer un objeto por encima de la voluntad de respetar su esencia.

Tanto el coleccionismo privado como el público desempeñan un papel fundamental en el mantenimiento de las relaciones que configuran el ecosistema artístico, por lo que una regulación específica y un código ético también deberían aplicarse a las prácticas de coleccionar.

En una conversación, hace unos años, el coleccionista turco afincado en Suiza Haro Cumbusyan me explicó el modo que otro coleccionista –el recién fallecido empresario y político belga

Netsuke de la colección de la familia Ephrussi. Jewish Museum, Viena.



Mark Vanmoerkerke– solía definir el coleccionismo: una mezcla entre desafío intelectual, beneficio financiero y un acto de vanidad. Si esta definición pudiera, en cierta medida, resumir todo tipo de coleccionismo privado, dejaría fuera el coleccionismo institucional, así como la idea de coleccionar para cuidar, preservar y compartir.

Reuniendo a artistas, coleccionistas, historiadorxs del arte, representantes de instituciones y apasionadxs, esta publicación quiere ser una primera aproximación de exhibart.es a «el arte de coleccionar» y un intento de expandir, explorar, problematizar y repensar las definiciones existentes sobre el coleccionismo. ¡Buena lectura!

Coleccionar es como guardar un secreto

Por Gabriel Virgilio Luciani, Jefa de redacción exhibart.es

Coleccionar una obra –bien sea digital, física, conceptual– es como guardar un secreto. Cuidar de algo tan singular e insólito requiere ternura, emoción y paciencia. Es un secreto que se puede guardar para toda la vida y luego pasar a nuevas generaciones. Aquí se entiende el verbo ‘guardar’ en el sentido latino que actualmente conserva la lengua italiana: *guardare* = mirar. En inglés se podría traducir como *to behold*, que también implica un significado dual, tanto físicamente como ocularmente acoger a algo; acariciarlo con la mirada. Así que cuando uno/a colecciona, colecciona un secreto con su tacto y con su mirada.

Puede que la/el coleccionista preste su secreto, o alguna faceta de su secreto, a grandes instituciones u otras plataformas públicas. Pero el secreto sigue siendo propiedad del coleccionista, quien conoce sus idiosincrasias, las historias ocultas que evitan la superficie, las sensualidades que existen entre los tejidos más profundos de la pieza. Sobre todo, la/el coleccionista es la única persona que conoce sus razones por haberse enamorado de la obra; un apretón de manos erótico y exclusivo.

La/el coleccionista promueve la continuidad de la obra. Asegura su subsistencia y su capacidad de ser reevaluada y recontextualizada junto a otras obras que provienen de diversas fuentes, archivos y fondos. La capacidad dialéctica de una obra con diversas épocas y contextos es imprescindible para su supervivencia así como su elasticidad discursiva y adaptación a la actualidad. La/el coleccionista asegura la circulación de la obra que aprecia en valor gracias a nuevos diálogos y hechos sociopolíticos que suceden a lo largo de la historia; como una presencia maternal/paternal que busca renovar la vida del sujeto a su cargo.

El acto de coleccionar en la actualidad resuena con los antiguos gabinetes de curiosidades de nobles y burgueses europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Apreciación, fascinación e, incluso, amor eran ingredientes esenciales en estos espacios que albergaban objetos y fenómenos exóticos, raros e inexplicables. Las personas encargadas de los *wunderkammer* eran figuras a menudo excéntricas que guardaban sus secretos con fervor y los compartía con un público igualmente fascinado.

Asimismo, «se centraban más en la composición general de su colección como una totalidad, prestando especial atención a la armonía proporcional y estética entre los objetos individuales. Cada vez más, la abundancia de la naturaleza se sometía a una ordenación matemática y simétrica», lo que evidencia la necesidad de enorgullecerse en cuanto a la selección, preservación y conservación de objetos de valor¹. El secreto en sí, junto al acto de albergarlo, son procesos que se deben estimar. Deben evocar un aire de misterio y precisión.

A veces, tanto guardar un secreto como compartir un secreto con otros seres queridos y apasionados induce un éxtasis peculiar. Por eso el coleccionismo es tan fundamental al sistema respiratorio del ecosistema del sector artístico: el acto aporta goce... guardar un secreto nos hace sentir valiosas/os, y en cambio, les hace sentir a los/as creadores/as *guardadas/os*, cuidadas/os y vistas/os. Coleccionar una obra es como guardar un secreto.

«Ausculta los latidos de la obra, los conoces mejor que nadie.»

¹ Bert van de Roemer, «Redressing the Balance. Levinus Vincent's Wonder Theatre of Nature», en *The Public Domain Review* [en línea]. 2014. URL: <https://publicdomainreview.org/2014/08/20/redressing-the-balance-levinus-vincents-wonder-theatre-of-nature/>.

exibart españa
Nº3, Febrero 2023

EDITADO POR EXIBART SPAIN, S.L.U.
Avinguda Roma, 12 08015 Barcelona
www.exibart.es

DIRECCIÓN GENERAL
Uros Gorgone
Federico Pazzagli

DIRECCIÓN EXIBART.ES
Carolina Ciuti

REDACCIÓN
Gabriel Virgilio Luciani

COMUNICACIÓN
Raquel Coll Juncosa

ADMINISTRACIÓN
Evelyn Parretti

MARKETING NACIONAL
Francesca Grismondi

MARKETING INTERNACIONAL
Federico Pazzagli

I+D+I
Andrea Dezzi

PROGRAMACIÓN Y GRÁFICA WEB
Marcello Moi
Giovanni Costante

En la realización de esta publicación
han colaborado:

TEXTOS Y ENTREVISTAS
Carolina Ciuti
Raquel Coll Juncosa
Rocío Gracia Ipiña
Gabriel Virgilio Luciani

El colectivo Ethics of Collecting:
Pedro Barbosa
Haro Cumbusyan
Iordanis Kerenidis
Evrin Oralkan
Jessica Oralkan
Piergiorgio Pepe
Sandra Terdjman
Andre Zivanari

CÓMIC
Pablo Helguera

TRANSCRIPCIONES Y EDICIÓN
DE CONTENIDOS
Sol García Galland

DISEÑO GRÁFICO
Lara Coromina Parcet
Ana Habash Negre

IMPRESIÓN
Nova Era Barcelona

IMAGEN DE PORTADA
POR ORIOL VILANOVA

Para Oriol Vilanova (Manresa, España, 1980), los rastros y los mercadillos son sus espacios predilectos de investigación, gracias a los cuales ha construido una colección de postales que usa como «máquina de pensar» y que se ha convertido en base conceptual para sus obras de teatro, instalaciones y performances.

Vilanova ha expuesto individualmente en: Albright Knox Art Gallery, Buffalo; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; CA2M, Móstoles; M Museum Leuven; Centre d'Édition Contemporaine Genève; L'Appartement 22, Rabat; Fundació Joan Miró, Barcelona (entre otras). Exposiciones colectivas en: Palais de Tokyo, París; MACBA, Barcelona; FUTURA Centre for Contemporary Art, Praga; DZ Bank Kunstsammlung, Frankfurt; Villa du Parc, Annemasse; La Casa Encendida, Madrid; Centre d'art Fabra i Coats; Kunsthalle Mülhouse, Mülhouse; FRAC Nord Pas-de-Calais, Dunkerque; Fundació Botín, Santander entre otras. Ha publicado libros de artista con: Christophe Daviet-Thery, París; JRP Ringier Christoph Keller Editions, Zurich; Cru, Figueres; JAP, Bruselas; FRAC Champagne-Ardenne, Reims; EFF. Ha hecho instalaciones, performances y teatro-performances, pero también pósters, libros de artista y libros intervenidos. También ha llevado a cabo una labor editora con JRP Ringier-Christoph Keller Editions, Crudo y EFF, además de crear la editorial Editions for Friends.

Todas las imágenes son de propiedad de sus autores. exhibart.es queda a disposición de los titulares de los derechos de las mismas para cualquier imprecisión y/u omisión en la mención de las fuentes.

2023

barcelona
gallery
weekend

Celebrating art
in galleries

9th edition

14

17

sep

01

ESPECIAL
ARCOmadrid 2023
— FOCUS
COLECCIONISMO

15-17 *Fundación ARCO: fomento al coleccionismo y la difusión del arte contemporáneo desde 1987*

18-19 *Histórico Premios "A"*

20-21 *Filantropía y mecenazgo: intereses compartidos*, por Rocío Gracia Ipiña

22-25 *Al otro lado del espejo: lo que el metaverso muestra del verso*,
por Rocío Gracia Ipiña

26-28 *ARCOmadrid 2023: Listado de galerías participantes*

Ética del coleccionismo: un Código de conducta para coleccionistas de arte contemporáneo

29-31 *Entrevista al colectivo Ethics of Collecting* por Carolina Ciuti

34-35 *Ethics of Collecting, una selección. El Código desde cerca*

36-39 *Un glosario posible sobre «el arte de coleccionar»*, por Carolina Ciuti

40-41 *Miscelánea: han dicho sobre el coleccionismo...*

#COLECCIONES / IMÁGENES / CURIOSIDADES

42-43 *La colección de modelos poliédricos de Johannes Max Brückner*

44-45 *El Gabinete de Curiosidades Naturales de Albertus Seba*

Fundación ARCO: fomento al coleccionismo y a la difusión del arte contemporáneo desde 1987

Constituida en 1987, la Fundación ARCO busca fomentar el coleccionismo y la investigación y difusión del arte contemporáneo, así como la publicación, formación y enseñanza de las tendencias y técnicas artísticas, especialmente aquellas que hacen referencia al arte actual. Impulsada por IFEMA MADRID y constituida por sus entes consorciados –Ayuntamiento de Madrid, Comunidad de Madrid, Fundación Montemadrid y Cámara de Comercio de Madrid–, es una estructura que complementa el carácter divulgativo de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCOmadrid.



ARCOmadrid 2022, ambiente en el recinto ferial. Cortesía ARCOmadrid.



Desde sus inicios, la Fundación ha participado activamente en el desarrollo del coleccionismo en España, permitiendo también la apertura al mercado internacional. Bajo el nombre de Colección Fundación ARCO, sus fondos cuentan hoy con más de 300 piezas y encarnan dos objetivos principales: por un lado, servir de ejemplo a otras instituciones y empresas a la hora de adquirir obras en ARCOmadrid; por otro lado, incentivar el coleccionismo corporativo, privado e institucional de arte contemporáneo e impulsar el mercado en torno a la Feria.

Bajo estas premisas, la Colección reúne obras adquiridas en cada edición de ARCO, y ha contado siempre con la asesoría de profesionales y expertos del mundo del arte.

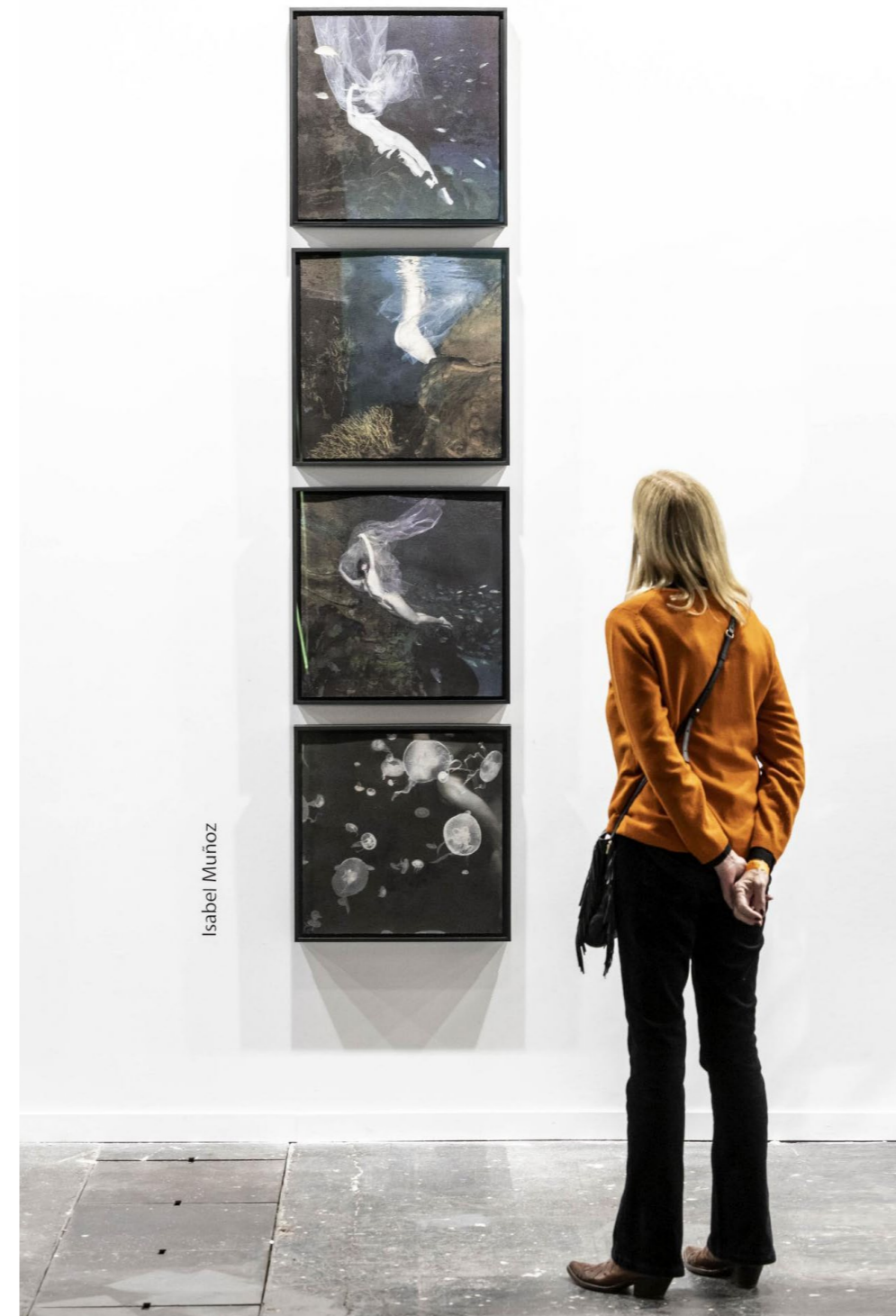
Fue el crítico holandés Edy de Wilde quien sentó las bases de una colección que quiere ser reconocida hoy en día por su vanguardismo, internacionalidad y contemporaneidad. Entre los profesionales que ejercieron de asesores y contribuyeron al desarrollo y crecimiento de la colección a lo largo de los años también merece destacar: Magali Arriola (Francia), Ferran Barenblit (España), Iwona Blazwick (Inglaterra), Sabine Breitwieser (Austria), Dan Cameron (Estados Unidos), María de Corral (España), Jan Debbaut (Bélgica), José Guirao (España), Miguel von Hafe (Lisboa), Vincent Honoré (Francia), Chus Martínez (España), Gloria Moure (España), Adriano Pedrosa (Brasil) y María Inés Rodríguez (Colombia), entre otros. Para la presente edición de ARCOmadrid, serán Fernanda Brenner (Brasil) y Andrea Bellini (Italia) los profesionales que seleccionarán las obras a adquirir en la Feria con la asesoría de Manuel Segade (España).

Desde 2014, la Colección Fundación ARCO se encuentra depositada en comodato en el CA2M Centro de Arte dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, en Móstoles, siendo una parte activa de la programación del centro, con obras presentes en exposiciones temáticas y en presentaciones monográficas o cápsulas dedicadas a la propia colección. Gracias a la gestión del equipo del CA2M, se trata de un acervo organizado, catalogado y accesible, que está disponible en préstamo a instituciones nacionales y extranjeras.

Del mismo modo que en los años ochenta la Fundación ARCO se propuso ejemplificar la participación de profesionales en la selección de las obras, desde 2013 su voluntad es hacer participar a la sociedad civil en sus actividades, tanto en la constitución del Consejo Asesor como en la organización de los Almuerzos Plataforma, en los que los participantes, con sus aportaciones, incrementan los fondos aportados por IFEMA para la compra de obra. A partir de 2016 este evento se reconvirtió en la cena y gala de los Premios "A", un acto que recoge aportaciones de particulares destinadas a ampliar la Colección Fundación ARCO. En estos años de celebración de la gala, el mecenazgo privado ha realizado contribuciones que superan los 900.000 euros, que se añaden a la aportación realizada por la propia Feria.

Gracias a estos fondos se han podido incorporar a la Colección Fundación ARCO obras de: Armando Andrade Tudela (1975, Lima); Elena Asins Madrid (Madrid, 1940 - Azpíroz, Navarra, 2015); Babi Badalov (Lerik, Azerbaiyán, 1959); Carlos Bunga (Oporto, 1976); Eva Fábregas (Barcelona, 1988); Ryan Gander (Chester, Inglaterra, 1946); Beatriz González (Bucaramanga, Colombia, 1932); Marlena Kudlicka (Lubelski, Polonia, 1973); María Loboda (Cracovia, 1979); Carlos Motta (Bogotá, 1978); Oscar Muñoz (Popayán, Colombia, 1951); Adam Pendleton (Richmond, Estados Unidos, 1984); Amalia Pica (Neuquén, Argentina, 1978);

ARCOmadrid 2022, ambiente en el recinto ferial. Cortesía ARCOmadrid.



Laure Prouvost (Croix, Francia, 1978); Francesc Ruiz (Barcelona, 1951); Néstor Sanmiguel Diest (Zaragoza, 1949); Yorgos Sapountzis (Atenas, 1976); Daniel Steegmann Mangrané (Barcelona, 1977); Francisco Tropa (Lisboa, 1968); Danh Vo (Ba Ria, Vietnam, 1975), entre otros.

En 2022, la Fundación ARCO amplió los fondos de su Colección con la adquisición en la Feria de cinco obras de: Miriam Cahn (Basilea, 1949), representada por Meyer Riegger (Karlsruhe y Basilea); Nour Jaouda (Libia, 1997), representado por eastcontemporary (Milán); Jochen Lempert (Moers, Alemania, 1958), representado por ProjecteSD (Barcelona); Manuel Solano (Ciudad de México, 1987), representado por Peres Projects (Berlín); Teresa Solar (Madrid, 1985), representada por Travesía Cuatro (Madrid). Las obras fueron sufragadas con la recaudación de la Cena Fundación ARCO, las cuales se suman a las obras adquiridas por el Consejo Internacional de la Fundación: Cristina Mejías (Jerez de la Frontera, 1986), representada por Alarcón Criado (Sevilla), y Darío Villalba (San Sebastián, 1939 - Madrid, 2018), representado por Luis Adelantado (Valencia y Ciudad de México).

ARCOmadrid 2022, ambiente en el recinto ferial. Cortesía ARCOmadrid.



En 2018 se creó el Consejo Internacional de la Fundación ARCO, actualmente presidido por Patrizia Sandretto Re Rebaudengo (Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turín), destinado a poner en valor la labor realizada por el mecenazgo privado en el campo de la creación, difusión y conservación del arte contemporáneo.

Los Premios "A", que celebran este año su 27ª edición, reconocen la importancia del coleccionismo en sus distintas facetas y distinguen en esta ocasión la labor de: Juan Vergez y Patricia Pearson de Vergez (Premio "A" al Coleccionismo Latinoamericano); Collegium: Javier Lumbreras y Lorena Pérez-Jacome (Premio "A" a La difusión y estudio del arte contemporáneo desde el coleccionismo), y Alejandro Lázaro y Alejandra González (Premio "A" al Coleccionista Joven). Estos galardones se unen a las 88 colecciones e instituciones premiadas desde 1997.

En 2022 arrancó CÍRCULO ARCO, una nueva iniciativa con la voluntad de ampliar la implicación de los coleccionistas locales y personas cercanas a ARCO en el coleccionismo activo del arte contemporáneo. Se trata de unos encuentros que buscan crear vínculos entre los participantes en torno al tema común de la Feria, y así poder compartir ideas, preguntas y sugerencias. Además de Madrid, se han celebrado encuentros en Valencia y continuarán en Sevilla y Barcelona.

A nivel local, la Fundación ARCO fomenta el nuevo coleccionismo con la celebración de los ARCO GalleryWalk, un programa de visitas guiadas gratuitas que convocan a más de 1.600 potenciales compradores a las galerías de Madrid, Barcelona, Palma de Mallorca, Valencia, Sevilla y Lisboa. Además, durante la celebración de ARCOmadrid, el servicio profesional de asesoramiento First Collector by Fundación Banco Santander orienta a todos aquellos que desean iniciarse en el mundo del coleccionismo.

Con todas estas propuestas, la Fundación ARCO sirve a propósitos similares a los de IFEMA MADRID: que su actividad ferial permee en la sociedad tanto en Madrid como en su región, realizando proyectos duraderos que, a la vez que fomentan el comercio de los sectores, contribuyan al enriquecimiento social, la creación de cultura, la colaboración con las instituciones existentes y la percepción positiva de su labor por la ciudadanía.

Los Premios “A” al coleccionismo

Desde 1997, la Fundación ARCO ha venido estimulando el coleccionismo a través de los Premios “A”, galardones que reconocen la labor y el compromiso en el apoyo al arte contemporáneo de colecciones e instituciones, del ámbito nacional e internacional. Hasta la fecha, se han concedido un total de 88 premios.

Tras la reunión del Patronato y del Consejo Asesor de la Fundación ARCO, normalmente se reconoce la labor de seis importantes colecciones, a las que se galardonan en el acto de entrega de los Premios “A”.

Con la voluntad de premiar e impulsar el coleccionismo en el ámbito español, también ha reconocido la labor de particulares y entidades procedentes de Latinoamérica y, en menor medida, de Europa y Estados Unidos.

2022	2015	2006
Francesca Thyssen-Bornemisza (Fundadora, Thyssen Bornemisza Art Contemporary-TBA21, Viena, Austria, y Madrid, España) cmb - coleção Moraes-Barbosa (São Paulo, Brasil) Jimena Blázquez Abascal (Cádiz, España) Colección Eduardo Salazar y Juliana Hernández (Colombia)	Banco de la República de Colombia (Bogotá, Colombia) Colección de arte Iberdrola (Bilbao, España) Katherine Bar-On (Bogotá, Colombia) Celia Birbragher - Arte en Colombia / ArtNexus (Bogotá, Colombia)	Foto Colectania (Barcelona, España) Fundación Telefónica (España) The ESSL Collection (Viena, Austria)
2021	2014	2005
Coleção Maria João Santos y Armando Cabral (Oporto, Portugal) Colección Eulogio Sánchez (Cantabria, España) Colección de arte contemporáneo Fundación “laCaixa” (España)	Colección DKV (Zaragoza, España) Zabludowicz Collection (Londres, Reino Unido) Colección de Arte Contemporáneo Carlos Vallejo (Santander, España)	Colección CIRCA - Pilar Citoler (Zaragoza, España) Colección Fundación “la Caixa” (España) Colección Jumex (Ciudad de México, México)
2020	2013	2004
Colección Mirella y Dani Levinas (Argentina) Colección María Cristina Masaveu Peterson (Madrid, España) Colección Susana y Ricardo Steinbruch (São Paulo, Brasil) Colección Fundación Otazu (Etxauri, España) Colección Engel (Santiago de Chile, Chile) The Erling Kagge Collection (Oslo, Noruega)	Fundación MAPFRE (Madrid, España) The Elzig Museum (Estambul, Turquía) Bilge & Haro Cumbusyan / Collectorspace (Estambul, Turquía) Colección Mariano Yera (entonces, de Pictura) (Madrid, España)	Fundación M.E.R. (Madrid, España) Asociación Colección Arte Contemporáneo - ACAC (Valladolid, España) Dakis Joannou Collection (Nicosia, Chipre)
2019	2012	2003
Cleusa Garfinkel (São Paulo, Brasil) Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo (CAAC) del Mali (Lima, Perú) The Meadows Foundation (Dallas, Estados Unidos) Colección Banco de España (Madrid, España) Colección H.E.F., Juan Entrecanales Azcárate (Madrid, España) Juan Manuel Elizalde y Choli Fuentes - Colección Kells (Santander, España)	Fundación Banco Santander (España) Fundación Han Nefkens (Barcelona, España) Colección ALDEBARÁN de Victorino Rosón Díez-Feijóo (Madrid, España)	Colección Ordóñez-Falcón (Donostia, España) Colección Fundación Beyeler (Basilea, Suiza)
2018	2011	2002
Colección Alicia Koplowitz-Grupo Omega Capital (Madrid, España) Col·lecció Per Amor a l'Art - Centre d'Art Bombas Gens (Valencia, España) Colección Armando Martins (Lisboa, Portugal) Colección Ella Fontanals Cisneros (Cuba) Colección Luis Paulo Montenegro (São Paulo, Brasil) Colección de Arte Latinoamericano, Museum of Fine Arts (Houston, Estados Unidos)	Isak Andic Ermay (Barcelona, España) BESart - Banco Espirito Santo (Lisboa, Portugal) Ekaterina Cultural Foundation (Moscú, Rusia) Premio In Memoriam Mª Manuela (Mané) González-Quirós Antonio Fernández Villalba (España)	Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani-Metrònom (Barcelona, España) The Ann Lewis Collection (Sidney, Australia)
2017	2010	2001
Eduardo Costantini (Buenos Aires, Argentina) Eduardo Hochschild (Lima, Perú) Fundação EDP (Lisboa, Portugal) Galila Barzilai-Hollander (Bruselas, Bélgica) Helga de Alvear (Cáceres, España) Colección Isabel y Agustín Coppel (CIAC) (México)	Emilio Pi y Helena Fernandino (Pamplona, España) Carmen Buqueras De Riera (Málaga, España) Paul Getty Foundation (Los Ángeles, Estados Unidos)	Fundación Juan March (Madrid, España) Colección del British Council (Reino Unido)
2016	2009	2000
Qatar Museums (Doha, Qatar) Jorge M. Pérez (Buenos Aires, Argentina) Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Turín, Italia) António Cachola (Elvas, Portugal) Colección INELCOM (Madrid, España) Banco Sabadell (España)	José Trujillo (Madrid, España) Fundación RAC - Rosón Arte Contemporáneo (Pontevedra, España) Anupam Poddar (India)	MAC Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (A Coruña, España) Max Mara (Reggio Emilia, Italia)
2015	2008	1999
Fernando Meana (Bilbao, España) Grupo Urvasco (Gasteiz, España) Leeum, Samsung Museum of Art, Corea (Seúl, Corea del Sur)	Emilio Pi y Helena Fernandino (Pamplona, España) Carmen Buqueras De Riera (Málaga, España) Paul Getty Foundation (Los Ángeles, Estados Unidos)	Fundación Coca-Cola España (Salamanca, España) Caisse de Dépôts et Consignations de Paris (París, Francia)
2014	2007	1998
Colección DKV (Zaragoza, España) Zabludowicz Collection (Londres, Reino Unido) Colección de Arte Contemporáneo Carlos Vallejo (Santander, España)	Fernando Meana (Bilbao, España) Grupo Urvasco (Gasteiz, España) Leeum, Samsung Museum of Art, Corea (Seúl, Corea del Sur)	Colecciones Central Hispano y Testimonio de “la Caixa” (España) Coleção Calouste Sarkis Gulbenkian (Lisboa, Portugal)
2013	2006	1997
Fundación MAPFRE (Madrid, España) The Elzig Museum (Estambul, Turquía) Bilge & Haro Cumbusyan / Collectorspace (Estambul, Turquía) Colección Mariano Yera (entonces, de Pictura) (Madrid, España)	Fundación Banco Santander (España) Fundación Han Nefkens (Barcelona, España) Colección ALDEBARÁN de Victorino Rosón Díez-Feijóo (Madrid, España)	JPMorgan Chase Manhattan Bank Collection (Nueva York, Estados Unidos)

20 *Filantropía y mecenazgo: intereses compartidos*

Por Rocío Gracia Ipiña

(Historiadora del Arte y profesora asociada
en la Universidad Complutense de Madrid)

El sector artístico español lleva décadas reclamando medidas de estímulo al «mecenazgo» cultural, un mecenazgo entendido como maná salvífico con poderes para curar todas las enfermedades del arte patrio: la precariedad, la falta de proyección internacional e, incluso, la calidad de sus propuestas. Aunque en realidad no es de mecenazgo de lo que hablan y ese es, quizá, parte del problema.

La ley 49/2002 de incentivo a las actividades de interés general, en cuyo enunciado se las nombra como «de mecenazgo», normalizó la confusión entre dos acciones que protegen e impulsan la cultura, el arte, desde intereses bien distintos: la filantropía, que persigue el bien común y el mecenazgo, cuyo interés netamente particular es, sin embargo, el sostén económico del sector artístico a través del coleccionismo.

La filantropía, esa «llamada de servicio como sentimiento operativo más allá de lo mandado y dispuesto» (Pérez Díaz, 2000) es una herramienta fundamental de participación cívica en la construcción y formulación de una sociedad, a la que responde y *sirve* desinteresadamente¹. Sus acciones han ido evolucionando desde las antiguas organizaciones benéficas antes de la configuración del Estado social, sumando las culturales a las necesidades asistenciales y educativas como parte de la procura existencial del ciudadano en una sociedad cívica, libre y democrática. El objeto de su interés es, por tanto, el general, complementando y diversificando la acción del Estado, con posibilidad de ampliar las necesidades que la sociedad se imponga como básicas para su desarrollo y convivencia.

En el mecenazgo –la «protección dispensada a una actividad cultural, artística o científica» en su acepción en el diccionario–, operan sin embargo oscuras pasiones privadas. En la forma que aquí nos interesa, el coleccionismo, se trata de un ejercicio especular de construcción de la identidad del sujeto que colecciona a través de los objetos coleccionados. Pero no hay que olvidar que este ejercicio egoísta (y algo onanista) es, también, la fuente de mucha de nuestra felicidad pública y no solo porque algunas de estas colecciones finalmente se abrirán al público a través de fundaciones privadas: mucha parte de nuestras grandes colecciones públicas proviene del legado, por dación o donación, de estos acervos, que, convirtiendo el plomo en oro, transforman el interés particular en general en su apertura a través de proyectos sociales.

Pero el coleccionismo cumple otra función fundamental para el desarrollo del arte: es la fuente de ingresos regular y continua de los artistas, sosteniendo y ampliando desde la base el sector, con especial y significada importancia para la creación actual. Esta labor tradicional del coleccionismo, espacio intermedio entre la emergencia y la consagración del museo, en España quedó desdibujada en buena parte por la proliferación, a partir de los noventa, de instituciones municipales y autonómicas que en dos décadas de desahogados presupuestos

nos hicieron creer que la modernidad era necesariamente pública, desfigurando la economía de un sector que con las vacas flacas se ha quedado sin leche.

Un estudio de la Fundación BBVA de 2006 señalaba la percepción ambivalente en España sobre la filantropía, reconocida como una virtud social promotora de valores cívicos pero percibida como ausente en el marco de la convivencia ciudadana². Quizá la ambivalencia de esta percepción se deba a esa misma delegación de funciones, donde el Estado es visto como actor único y, por tanto, solo se espera del *rico* y del *empresario* que contribuyan al bien común pagando la cuenta, pero sin participar en la elección del menú. Y el coleccionista –¡qué frivolidad!– mejor que entregue su diezmo al museo y pague el ágape de inauguración, nosotros sabemos cómo gastarlo mejor..

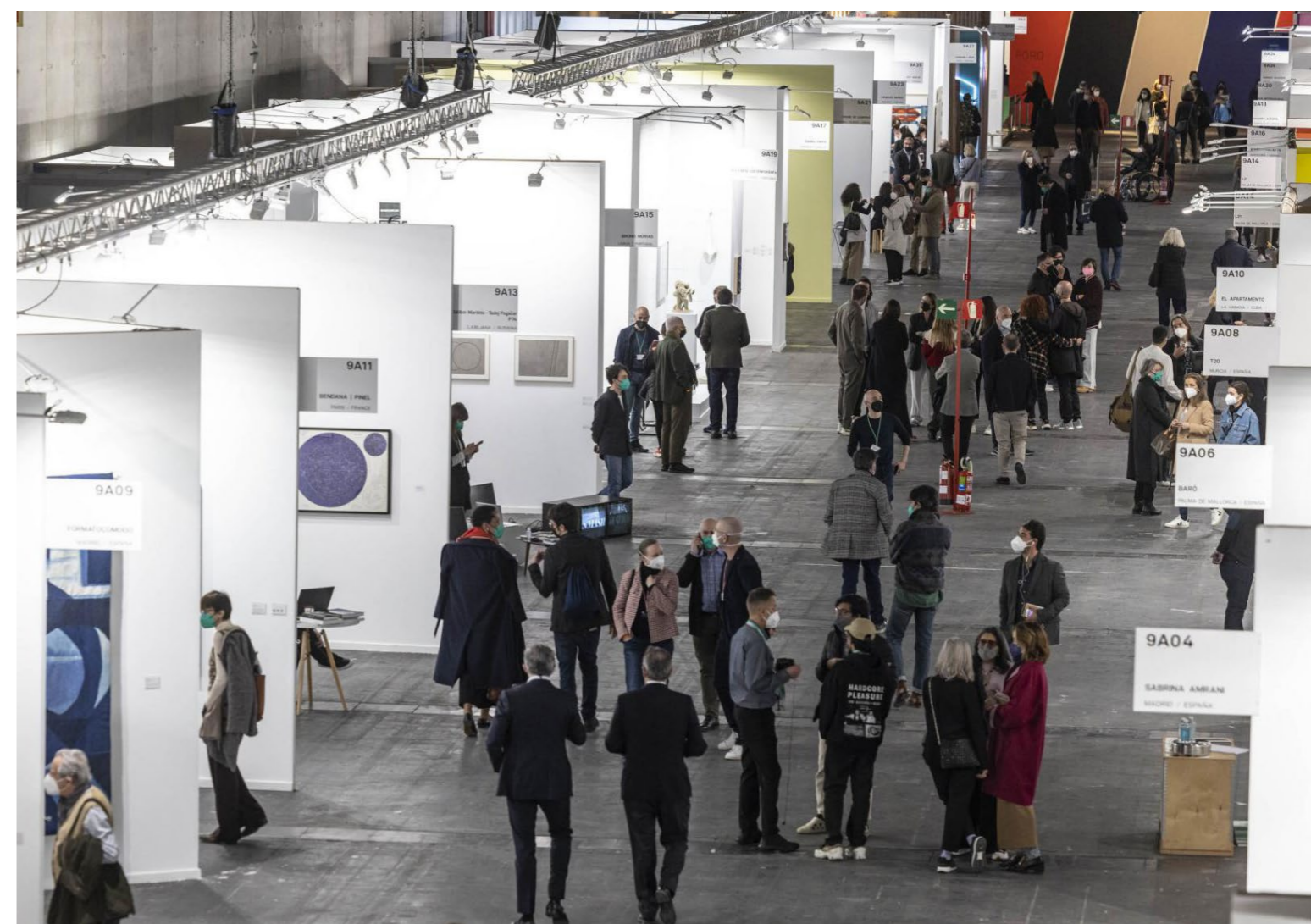
Esta visión fiduciaria limita y vacía de contenido la función fundamental de la filantropía en una sociedad democrática: participar en su construcción. E inhibe el estímulo de un coleccionismo que es parte esencial en el intercambio y desarrollo normal del arte, que no se agota en el museo donde la comunicación con el público es unidireccional. Los artistas necesitan el contraste y validación que impone el coleccionismo y la proyección que garantiza un coleccionismo internacional: no se trata solo de subsistencia, sino del desarrollo crítico y competitivo de su práctica y las posibilidades que se abren más allá del puntual encargo institucional.

El sector de la cultura, tanto como el tercer sector social, necesitan ampliar las medidas de estímulo a la filantropía no solo para poder financiarse sino también para ser independientes de los vaivenes políticos y de sus intereses ideológicos puntuales y, a veces, artificiales, diversificando y ampliando los sujetos de interés general de una sociedad plural. Y el sector del arte necesita, además, medidas que asuman el mecenazgo, el coleccionismo, como parte fundamental en el engranaje y desarrollo de la creación, tanto por ser el coleccionista un agente activo en la interlocución con el artista como por constituir su soporte económico principal, diversificado y plural. Sin olvidar que sus fondos constituyen, potencialmente, nuestro futuro patrimonio.

Artículo publicado por primera vez en «Textos y reflexiones» en la web de ARCOmadrid (<https://www.ifema.es/arco/reading>)

1 Pérez Díaz, Víctor, «Sociedad civil, esfera pública y esfera privada. Tejido social y asociaciones en España en el quicio entre dos milenios», Research Paper 39(A)/2000 ASP, Gabinete de Estudios. (<https://www.asp-research.com/sites/default/files/pdf/Asp39a.pdf>)

2 Ruiz Olabuena, José Ignacio (Dir.), *El sector no lucrativo en España*, Fundación BBVA, 2006. (https://www.fbbva.es/wp-content/uploads/2017/05/dat/DE_2007_sector_no_lucrativo.pdf)



ARCOmadrid 2022, ambiente en el recinto ferial. Cortesía ARCOmadrid.

Al otro lado del espejo: lo que el metaverso muestra del verso

(O cómo las nuevas políticas digitales
han impactado el ecosistema artístico)

Por Rocío Gracia Ipiña

(Historiadora del Arte y profesora asociada
en la Universidad Complutense de Madrid)

A lo largo del pasado año, los medios de comunicación se hicieron eco de las estratosféricas cifras que alcanzaron en subasta algunas piezas de criptoarte, así como difundieron los beneficios de las tecnologías *blockchain* para la distribución de las obras y la salvaguarda de los derechos de los artistas.

Al margen de las discusiones sobre la volatilidad de este mercado específico y la nebulosa de subsistemas que empieza a articular, su aparición (o más bien, su normalización actual) propone interesantes reflexiones sobre conceptos y nociones establecidos en el sistema del arte –la definición de la colección y su motivación, el papel de las galerías y los sistemas de inclusión y exclusión de las obras de arte–, por el uso de unas herramientas que, facilitando su comercialización, se conciben precisamente para evadir el entramado institucional que ventila las jerarquías de valor tradicionales. Sin pretensión de ser exhaustiva, ¿cuáles serían las potenciales adquisiciones y retos de lo que proponen?

Los medios generativos propuestos por el uso de ordenadores introducen un elemento de variabilidad con el que se viene experimentando desde los sesenta, con un ejemplo español pionero en los talleres del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, hoy Complutense, desde 1968¹. El uso de algoritmos en piezas digitales puede incorporar una nueva dimensión si, más allá de la generación de múltiples resultados, convierte la constante evolución de la pieza y su «crecimiento» ilimitado en parte esencial de la obra. A esto se añaden las posibilidades que ofrecen los medios actuales de interacción entre el artista y el coleccionista tras la venta, que ya han explorado algunas obras como *Human One* de Beeple, sin duda más conocida por haber alcanzado 69,5 millones de dólares en subasta en 2021².

Pero ni su materialidad ni su reproductibilidad plantean nuevos retos sustanciales. Por un lado, los desafíos ante la ausencia de materialidad están ensayados en las propuestas planteadas por la desmaterialización del arte conceptual a finales de los sesenta. Y, exceptuando quizá la ausencia de un original que se reproduce –al generarse a partir de un código, no de una matriz–, el arte con o en medios digitales no propone conceptualmente ningún reto que no asumieran las obras en formato orgánicamente múltiple, empezando por la gráfica y todos los derivados de la utilización de nuevos medios como la fotografía o el vídeo, más allá de una mejor distribución y de una total fidelidad, ya que no hay diferencia entre las copias, si es que a eso se le asigna valor. Pero sí hay algunas cuestiones subyacentes en los planteamientos del criptoarte más radical que invitan a reflexionar sobre la percepción, más que la realidad, del sistema arte.

El criptoarte recoge muchos de los principios que animaron los precedentes antes mencionados o sus posteriores usos a partir de los sesenta: la democratización tanto de las prácticas artísticas como de la distribución de la obra, con una voluntad descentralizadora que trataba de eludir las instituciones de validación tradicionales y reforzar la capacidad de control individual del artista sobre su obra, en todos los ámbitos. Sobre el papel, los nuevos medios permiten la realización de muchos de estos principios que en la práctica de hace más de cincuenta años funcionaron más como gesto y denuncia. Pero su realización práctica, aún tentativa, revela, más allá de malas prácticas, los prejuicios en la percepción del sistema del arte. Al mismo tiempo, las potenciales vías de desarrollo que se apuntan desde su práctica

(su comercialización) avanzan hacia una normalización que embridaría esta radicalidad de la misma forma que hasta ahora ha contenido los excesos de sus precedentes, aunque fuera por la vía del *residuo* (el documento).

El criptoarte es arte en formato digital que incluye un testigo (*token*) criptográfico embebido en el propio código de la obra de forma única e inalterable y registrado en *blockchain*, una tecnología de inscripción notarial y, sobre todo, contable, distribuida³.

El testigo asociado al código de la obra introduce el concepto de escasez digital (*digital scarcity*) por el que un activo de origen digital tiene un suministro inmutable y permanentemente limitado verificable. Es decir, que algo naturalmente múltiple y en circulación libre tiene un número fijado de «originales», generando una artificial escasez de activos que se entienden como «auténticos». Otros activos con escasez digital, como Bitcoin, son también transferibles y con la capacidad de demostrar su escasez, pero los *Non Fungible Tokens* (NFT) asociados a las obras de arte son únicos e indivisibles frente al carácter fungible de la moneda virtual⁴.

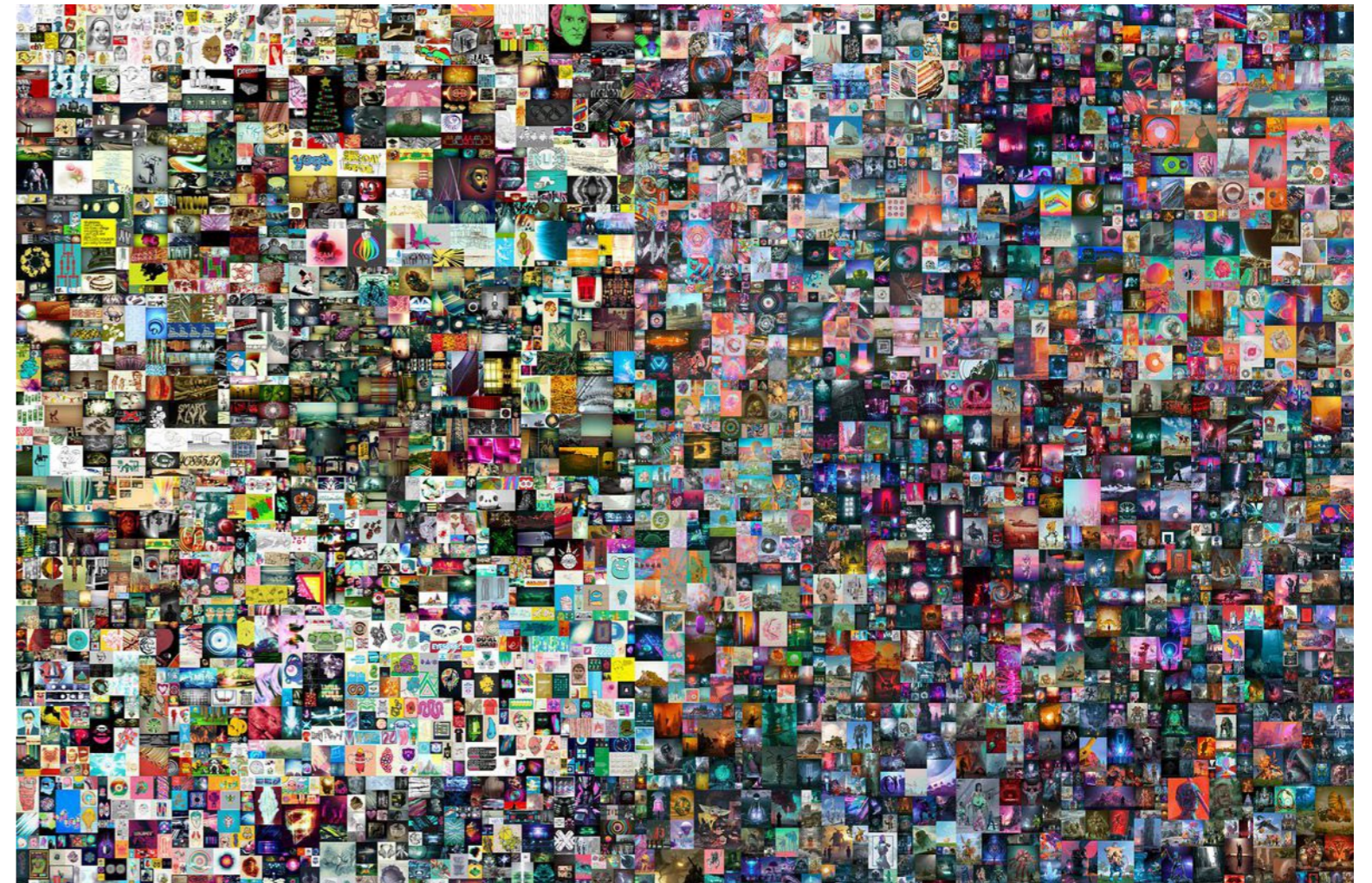
La definición tradicional de una colección asume como condiciones básicas la reunión de objetos despojados de su utilidad primigenia, retirados de la circulación económica, contenidos en espacios específicamente concebidos para su protección y exhibición, cuya nueva funcionalidad es una intermediación entre lo visible y lo invisible⁵. La autonomía de la obra de arte contemporáneo, la que Foucault observa en la *Olimpia* de Manet como la primera obra creada para el museo, elude el primer requisito con obras creadas específicamente para su recolección más o menos normalizada que comparte el criptoarte, cuya exhibición en nuevos medios no cuestionan en esencia su disposición pública⁶. Pero el concepto de escasez digital de un bien que permanece accesible introduce algunas novedades.

La escasez digital otorga a los objetos digitales una *autenticidad* «vieja» que los convierte en objetos coleccionables bajo las premisas anteriores: el vídeo de una jugada de baloncesto se convierte en un coleccionable cuya autenticidad verifica un NFT en un sistema normalizado como cualquier serie de cromos⁷. Se convierte así en un «rival good», un bien que solo puede ser poseído y consumido por un único usuario (o un número limitado de ellos). Pero, en su condición de objeto digital inserto en medios digitales, es posible seguir accediendo a ellos en su formato original, aunque ahora tengan un «propietario».

La doble naturaleza del patrimonio cultural establece que determinados bienes, por su valor cultural, artístico o histórico y preservando el interés general, están sometidos a una propiedad condicionada que debe permitir el derecho de acceso a la cultura garantizado, en el caso de la Constitución española, como derecho fundamental. Las piezas de criptoarte mantienen su disposición pública eludiendo la reclusión de la obra, su retirada económica y *material* de circulación: la reclusión *egoísta* de un cuadro o una escultura adquirida por un coleccionista que dispone sus condiciones específicas de acceso hasta que su eventual declaración como Bien de Interés Cultural las limite parcialmente.

En el coleccionista de criptoarte pueden operar las mismas mecánicas que describe Baudrillard, donde una recolección de objetos *poseídos*, separados de su función, son puestos en relación con el sujeto, pero no en la tradicional atmósfera cerrada, «de clandestinidad y ocultamiento, de secreto y secuestro»⁸. Porque no es el *objeto* lo que se posee sino un título de propiedad, como por otra parte sucede con muchas

Beeple, *Everydays – The First 5000 days*, 2021. ©Beeple Fuente: exihart.com



obras conceptuales. La diferencia es que en estas está implícita una potencial realización, incluso en su imposibilidad, mientras las obras de cryptoarte mantienen su existencia original en los medios digitales.

Pero, además de esta restitución de «escasez» a los bienes digitales, la utilización de las tecnologías *blockchain* conllevan otras potencialidades que no solo se limitan a los bienes digitales. La tecnología de «cadena de bloques» instaura un libro de contabilidad compartido (distribuido), programable con seguridad criptográfica. El sistema da fe, como un notario, de la autenticidad del objeto al que se asocia el testigo a través de un sistema descentralizado y transparente y puede llevar asociado toda clase de acuerdos entre las partes implicadas en su transacción.

Este elemento de autenticación transparente y pública, y las posibilidades de seguimiento de cualquier aspecto convenido en la transacción, lo convierten en una herramienta potencialmente útil para la implementación real de muchas reclamaciones tradicionales relacionadas con los derechos morales y patrimoniales de los artistas. Su adopción por el mercado del arte, pudiendo registrar, por ejemplo, en *blockchain* los documentos privados que en el mercado primario articulan galerías y artistas, permitiría, eventualmente, el cumplimiento del derecho de seguimiento (*droit de suite*) que la legislación europea en general reconoce o la realización de cláusulas relativas a condiciones de exposición, reconocidas también en



Beeple, *Everydays – Biological Collectible*, 2021. ©Beeple. Fuente: exibart.com

las leyes de propiedad intelectual, pero de difícil observancia en la práctica. Aunque la ausencia de regulación del mercado del arte limita aplicaciones, otras posibilidades, como la posesión compartida (una suerte de participación en la obra) ya están siendo ensayadas y queda por ver si serán aceptadas más allá del entorno aún cerrado de iniciados.

Como se pone en evidencia, las posibilidades que se abren ponen el foco de forma muy relevante en el intercambio mercantil de las obras, como valor de inversión y de ahí que los primeros actores del sistema arte en entrar en su comercio hayan sido las casas de subastas. Más allá de la hiperportabilidad del «objeto», los beneficios de eludir la intermediación de terceras partes con estos registros contables alternativos y abiertos que tratan de evitar la asimetría de la información, presuponen en el fondo unos sistemas de validación sometidos únicamente a intereses de mercado. No solo se busca evitar las galerías de arte tradicionales, cuya dimensión se reduce a la mercadería, también a los museos y las instituciones académicas.

Al tratar de eludir museos, academia y galerías se pone en cuestión la relevancia de estas instituciones en la transferencia de capitales más allá del económico. Como enuncia Bourdieu, es ingenuo ignorar la reductibilidad universal a la economía, pero una visión exclusivamente economicista ignora la eficacia específica de los capitales social y cultural y la transustanciación del valor de la moneda en estas formas inmateriales de capital necesarios en la sociedad tal y como la concebimos. No es solo que el valor económico de una pieza esté condicionado por su prestigio y validación en los circuitos académicos y museales; es que la elusión de estos sistemas de validación propone otro tipo de intercambios donde el arte se reduce a una experiencia privada y en circuito cerrado que sustituye la piel por el código, el conocimiento por experiencia o mero consumo. Lo que es relevante, si seguimos hablando de arte.

La labor de una galería no es la mera intermediación económica, siendo esta fundamental, sino el acompañamiento y sostenimiento de una carrera a largo plazo, así como el asesoramiento en la construcción del discurso de una colección. La labor de un museo, aparte de su condición de depósito y su obligación de conservación, es garantizar el acceso efectivo de sus fondos: la intermediación que ponga en relación física al sujeto con el objeto, pero también que dote al sujeto de las herramientas para su análisis, a partir de discursos que se elaboran y reelaboran desde la academia. Resulta paradójico y significativo que muchas de las propuestas que se están produciendo desde el propio entorno del cryptoarte para evitar la hiperinflación de estas obras incluyan, por ejemplo, la curaduría de experiencias por parte de terceros ajenos a la selección que proponen galerías comerciales de cryptoarte. ¿Es esto un desafío al rol usual de construcción y selección de las instituciones «tradicionales» o un deseo de reemplazar un sistema de valores por otro?

La pandemia ha vuelto a poner de actualidad el metaverso, que, con desarrollos anteriores más vinculados al ocio, permitió articular recreaciones donde sostuvimos la tensa espera del confinamiento en una suerte de reflejo



Beeple, *Human Adaption*, 2021. ©Beeple. Fuente: exibart.com

pixelado del mundo real. Las posibilidades de estos espacios son algo aún por explorar en mucha medida, pero quizá conviene reflexionar cómo su arraigo actual, más allá de la instrumentalidad alternativa de los pasados meses, puede responder también a un cambio en los modelos de relación que pasa de lo universal a lo singular.

Estos nuevos modelos sustituyen el intercambio en la plaza –mercado, pero también ágora–, los lugares de roce y negociación naturales de una comunidad, por experiencias privadas, desde la intimidad doméstica de nuestras pantallas. Consolas a las que nos asomamos para habitar espacios de afirmación identitaria que garantizan los algoritmos, constituyendo comunidades atomizadas en una multiplicación de espacios públicos encapsulados y muy alejados de los presupuestos de esa universalidad como valor instituyente de las sociedades europeas en las que se basan, por ejemplo, las colecciones de los museos tradicionales, a este lado del espejo. Al otro lado, es casi inevitable imaginarse el humo de la pipa de un nuevo gato de Cheshire que nos desea, muy sonriente, que vivamos tiempos interesantes.

Artículo publicado por primera vez en «Textos y reflexiones» en la web de ARCOmadrid (<https://www.ifema.es/arco/reading>)

- 1 El Centro de Cálculo se funda en 1966 a partir de un acuerdo con la compañía IBM que aporta el equipamiento informático (una máquina IBM 7090) para el que se construye un edificio diseñado por Miguel Fisac. <https://eventos.ucm.es/25869/detail/50-aniversario-del-centro-de-calculo-de-la-universidad-computense-de-madrid.html>
- 2 Christie's, «Beeple gets real», noviembre, 2021. <https://www.christies.com/features/Beeple-gets-real-with-human-one-11940-7.aspx>
- 3 Para las siguientes definiciones y la base de estas prácticas: Whitaker, Amy «Art and Blockchain. A Primer, History, and Taxonomy of Blockchain Use Cases in the Arts», *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, vol. 8, no. 2, summer 2019 y Whitaker, Amy y van Haften-Schick, Lauren, «From the Artist's Contract to the blockchain ledger: new forms of artists' funding using equity and resale royalties», *Journal for Cultural Economics*, 2022.
- 4 En «Crypto Art: A Decentralized View» de M. Franceschet, G. Colavizza; T. Smith; B. Finucane; M. Lukas Ostachowski; S. Scalet; J. Perkins; J. Morgan y S. Hernández, se presenta una visión poliédrica del estado de la cuestión incluyendo a artistas, coleccionistas y galeristas de cryptoarte, en *Leonardo*, no. 54 (4), 2021. Por último, Rachel O'Dwyer analiza las implicaciones de la escasez digital en «Limited edition: Producing artificial scarcity for digital art on the blockchain and its implications for the cultural industries», *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 26(4), 2020.
- 5 Pomian, Krzysztof, «The collection: between the visible and the invisible» (1990), en Pearce, Susan (Ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, 1994.
- 6 Foucault, Michel, «La biblioteca fantástica» (1967), publicado por primera vez como prólogo a una edición alemana de *La tentación de San Antonio* de Gustave Flaubert.
- 7 NBA Top Shot: <https://nbatopshot.com/about>
- 8 Baudrillard, Jean, «A Marginal System: Collecting» (1968), en *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, 2010.

GALERÍA	CIUDAD	PAÍS	GALERÍA	CIUDAD	PAÍS	GALERÍA	CIUDAD	PAÍS
— PROGRAMA GENERAL								
1 MIRA MADRID	Madrid	España	ESPACIO VALVERDE	Berlín / París / Seúl	Alemania / Francia / Corea Del Sur	MARTA CERVERA	Madrid	España
3+1 ARTE CONTEMPORÁNEA	Lima	Perú	ESTHER SCHIPPER	Berlín / París / Seúl	Alemania / Francia / Corea del Sur	MAX ESTRELLA	Madrid	España
80M2 LIVIA BENAVIDES	Lisboa	Portugal	EUGSTER II BELGRADE	Belgrado	Serbia	MAYORAL	Barcelona / París	España / Francia
ACB GALLERY	Budapest	Hungría	F2 GALERÍA	Madrid	España	MEHDI CHOUAKRI	Berlín	Alemania
ADN GALERIA	Barcelona	España	FERNÁNDEZ - BRASO	Madrid	España	MENDES WOOD DM	São Paulo / Bruselas / Nueva York	Brasil / Bélgica / Estados Unidos
ALARCÓN CRIADO	Sevilla	España	FERNANDO PRADILLA	Madrid	España	MEYER RIEGGER	Berlín / Karlsruhe / Basilea	Alemania / Suiza / España
ALBARRÁN BOURDAIS	Madrid	España	FILOMENA SOARES	Lisboa	Portugal	MIGUEL MARCOS	Barcelona	España
ALEXANDER LEVY	Berlín	Alemania	FORMATOCOMODO	Madrid	Alemania	MIGUEL NABINHO	Lisboa	Portugal
ÁLVARO ALCÁZAR	Madrid	España	FORSBLOM	Helsinki	Finlandia	MONITOR	Lisboa / Roma / Pereto	Portugal / Italia
ANA MAS PROJECTS	L' Hospitalet del Llobregat	España	FRANCISCO FINO	Lisboa	Portugal	MOR CHARPENTIER	Lisboa / Roma / Pereto	Portugal / Italia
ÁNGELES BAÑOS	Badajoz	España	FREIJO GALLERY	Madrid	España	MPA / MOISÉS PÉREZ DE ALBÉNIZ	Madrid	España
ANGELS BARCELONA	Barcelona	España	GALERÍA ALEGRÍA	L' Hospitalet del Llobregat	España	NÁCHST ST:STEPHAN ROSEMARIE SCHWARZWÄLDER	Viena	Austria
ANI MOLNÁR GALLERY	Budapest	Hungría	GALERÍA DE LAS MISIONES	Montevideo	Uruguay	NEUGERRIEMSCHEIDER	Berlín	Alemania
ANIMAT GALERÍA	Santiago De Chile	Chile	GALERIE POGGI	París	Francia	NF/ NIEVES FERNÁNDEZ	Madrid	España
ANNIE GENTILS	Amberes	Bélgica	GIORGIO PERSANO	Turin	Italia	NICOLAI WALLNER	Copenhague	Dinamarca
ARRÓNIZ ARTE CONTEMPORÁNEO	Ciudad De México	México	GUILLERMO DE OSMÁ	Madrid	España	NOGUERASBLANCHARD	L'Hospitalet del Llobregat / Madrid	España
ARTNUEVE	Murcia	España	HARLAN LEVEY PROJECTS	Bruselas	Bélgica	NORDENHAKE	Berlín / Ciudad de México / Estocolmo	Alemania / México / Suecia
ATM	Gijón	España	HELGA DE ALVEAR	Madrid	España	NORDÉS	Santiago de Compostela	España
AURAL	Madrid / Alicante	España	HENRIQUE FARIA	Nueva York	Estados Unidos	NUEVEOCHENTA	Bogotá	Colombia
BALCONY	Lisboa	Portugal	HERLITZKA + FARIA	Buenos Aires	Argentina	P74 GALLERY	Liubliana	Eslovenia
BÁRBEL GRAESSLIN	Frankfurt	Alemania	HOUSE OF CHAPPAZ	Valencia / Barcelona	España	PARRA & ROMERO	Madrid / Ibiza	España
BARÓ GALERÍA	Palma De Mallorca	España	HUA INTERNATIONAL	Berlín / Beijing	Alemania / China	PASTO	Buenos Aires	Argentina
BECKERS + KORNFIELD	Frankfurt / Berlín	Alemania	HUNT KASTNER	Praga	República Checa	PATRICIA READY	Santiago De Chile	Chile
BENDANA PINEL	París	Francia	JAHN UND JAHN	Múnich / Lisboa	Alemania / Portugal	PEDRO CERA	Lisboa	Portugal
BOMBON	Barcelona	España	JOAN PRATS	Barcelona	España			
BRUNO MÚRIAS	Lisboa	Portugal						
CAPTAIN PETZEL	Berlín	Alemania						
CARLIER GEBAUER	Berlín /	Alemania /						

GALERÍA	CIUDAD	PAÍS	GALERÍA	CIUDAD	PAÍS	GALERÍA	CIUDAD	PAÍS
CARLOS CARVALHO	Madrid	España	JOCELYN WOLFF	Romainville	Francia	PELAIRES	Palma de Mallorca	España
CARMEN ARAUJO ARTE	Lisboa	Portugal	JOCHEN HEMPEL	Leipzig	Alemania	PERES PROJECTS	Berlín / Seúl / Milán	Alemania / Corea del Sur
CARRERASMUGICA	Caracas	Venezuela	JOEY RAMONE	Róterdam	Paises Bajos	PERROTIN	París / Dubai / Nueva York / Las Vegas / Hong Kong / Shanghai / Seúl / Tokyo	Italia / Francia / Emiratos Árabes / Estados Unidos / China Corea del Sur / Japón
CASADO SANTAPAU	Bilbao	España	JORGE LÓPEZ GALERÍA	Valencia	España	PETER KILCHMANN	Zúrich / París	Suiza / Francia
CAYÓN	Madrid	España	JOSÉ DE LA MANO	Madrid	España	PIERO ATCHUGARRY POLIGRAFA OBRA GRÁFICA	Miami / Garzón / São Paulo / Barcelona	Estados Unidos / Uruguay / Brasil / España
CEYSSON & BÉNÉTIÈRE	Madrid / Madrid / Menorca / Manila	España / Filipinas	JUAN SILLIÓ	Santander / Madrid	España	PONCE + ROBLES	Madrid	España
CHERTLÚDDE	Berlín	Alemania	JUANA DE AIZPURU	Madrid	España	PROJECTESD	Barcelona	España
CHRISTIAN BERST ART BRUT	París	Francia	KADEL WILLBORN	Düsseldorf	Alemania	PROMETEO GALLERY IDA PISANI	Milán	Italia
CIBRIÁN	San Sebastián	España	KEWENIG	Berlín / Palma De Mallorca	Alemania / España	QUADRADO AZUL	Oporto / Lisboa	Portugal
CONTEMPORARY FINE ARTS	Berlín	Alemania	KLEMM'S	Berlín	Alemania	RAFAEL ORTIZ	Sevilla	España
CONTINUA	San Gimignano / Roma / Beijing / Les Moulins / París / La Habana / São Paulo / Dubai	Italia / China / Francia / Cuba / Brasil / Emiratos Árabes	KRINZINGER	Viena	Austria	RAFAEL PÉREZ HERNANDO	Madrid	España
CRISTINA GUERRA CONTEMPORARY ART	Lisboa	Portugal	KUBIKGALLERY	Oporto / São Paulo	Portugal / Brasil	REPETTO	Londres	Reino Unido
CRONE	Viena / Berlín	Austria / Alemania	L21	Palma de Mallorca / L'hospitalet del Llobregat	España	RICHARD SALTOUN	Londres / Roma	Reino Unido / Italia
DANIEL FARIA	Toronto	Canadá	LA CAJA NEGRA	Madrid	España	ROCIOSANTACRUZ	Barcelona	España
DAVID ZWIRNER F2 GALERÍA	Londres / París	Reino Unido / Francia	LAVERONICA ARTE CONTEMPORANEA	Módica	Italia	RODEO	Londres / El Pireo	España / Reino Unido / Grecia
DVIR GALLERY	Tel Aviv / Bruselas / París	Israel / Bélgica / Francia	LEANDRO NAVARRO	Madrid	España	wRODRÍGUEZ GALLERY	Poznan	Polonia
EHRHARDT FLÓREZ	La Habana	Cuba	LEHMANN + SILVA	Oporto	Portugal	ROLF ART	Buenos Aires	Argentina
EL APARTAMENTO	Madrid	España	LELONG	París / Nueva York	Francia / Estados Unidos	ROSA SANTOS	Valencia / Madrid	España
ELBA BENÍTEZ	Madrid	España	LEVY	Hamburgo	Alemania	RÜDIGER SCHÖTTLE	Múnich	Alemania
ELVIRA GONZÁLEZ	Bolonia	Italia	LEYENDECKER	Santa Cruz de Tenerife	España	RUTH BENZACAR	Buenos Aires	Argentina
ENRICO ASTUNI	Madrid	España	LIVIE GALLERY	Zúrich	Suiza	SABRINA AMRANI	Madrid	España
ESPACIO MÍNIMO	Madrid	España	LUIS ADELANTADO	Valencia	España	SEMIOSE	París	Francia

GALERÍA	CIUDAD	PAÍS	GALERÍA	CIUDAD	PAÍS	GALERÍA	CIUDAD	PAÍS
SENDA	Barcelona	España	EHRHARDT FLÓREZ, Laia Estruch	Madrid	España	FOCO	Lisboa	Portugal
SET ESPAI D'ART	Valencia	España	ELLEN DE BRUIJNE PROJECTS, Pauline Jardin Curnie	Ámsterdam	Países Bajos	FORO.SPACE	Bogotá	Colombia
SOCIÉTÉ	Berlín	Alemania	FRANCESCO PANTALEONE, Letizia Battaglia	Palermo / Milán	Italia	GILDA LAVIA	Roma	Italia
SOY CAPITÁN	Berlín	Alemania	GALERIST, Semih Berksoy	Estambul	Turquía	GINSBERG	Lima	Perú
STUDIO TRISORIO	Nápoles / Capri	Italia	GYPSUM, Huda Lutfi	Ei Cairo	Egipto	HOA	Sao Paulo	Brasil
SUZANNE TARASIEVE	París	Francia	HOLLYBUSH GARDENS, Jumana Manna	Londres	Reino Unido	PEQUOD CO.	Ciudad de México	México
T20	Murcia	España	KALFAYAN GALLERIES, Silvia Der Meguerditchian	Atenas / Tesalónica	Grecia	SPERLING	Múnich	Alemania
THADDAEUS ROPAC	París / Salzburgo / Seúl /Londres	Francia / Austria / Corea del Sur / Reino Unido	KAMEL MENNOUR, Mohamed Bourouissa	París	Francia	THE LIMAL	Valencia	España
THE GOMA	Madrid	España	KOW, Anna Boghiguan	Berlín	Alemania	UNA	Plasencia / Milán	Italia
THE RYDER	Madrid	España	LAMBDA LAMBDA LAMBDA, Hana Miletic	Pristina	Kosovo	ZINA	Ciuj-Napoca	Rumanía
THOMAS SCHULTE	Berlín	Alemania	MARTIN JANDA, Nilbar Güres	Viena Palma	Austria	— NUNCA LO MISMO. Arte latinoamericano		
TIMOTHY TAYLOR	Londres / Nueva York	Reino Unido / Estados Unidos	PELAIRES, Jannis Kounelis	Palma	España	CRISIS	Lima	Perú
TRAVESÍA CUATRO	Madrid / Guadalajara / Ciudad de México	España / México	RODEO, Iman Issa	Ei Pireo / Londres	Grecia / Reino Unido	DIEGO OBLIGADO	Rosario	Argentina
UMA LULIK_	Lisboa	Portugal	SELMA FERIANI, M'Barek Bouhchichi	Cartago	Túnez	EXTRA	Ciudad De Guatemala	Guatemala
VERA CORTÉS	Lisboa	Portugal	TRAVESIA CUATRO, Asunción Molinos Gordo	Madrid / Ciudad De México / Guadalajara	España / México	HACHE	Buenos Aires	Argentina
VERMELHO	São Paulo	Brasil	— Opening by Allianz			JAUQUELINE MARTINS	São Paulo	Brasil
VOLOSHYN GALLERY	Kiev	Ucrania	ANNE-SARAH BÉNICHOU	París	Francia	KAREN HUBER	Ciudad De México	México
WALDBURGER WOUTERS	Bruselas / Basilea	Bélgica / Suiza	BELMONTE	Madrid	España	LLANO	Lisboa	Portugal
W-GALERÍA	Buenos Aires	Argentina	CHIQUITA ROOM	Barcelona	España	MAX MAYER	Düsseldorf	Alemania
— MEDITERÁNEO: Un Mar Redondo			CONSTITUCIÓN	Buenos Aires	Argentina	PROYECTOS ULTRAVIOLETA	Ciudad De Guatemala	Guatemala
1. MIRA MADRID, Sanja Iveković	Madrid	España	DIEZ	Ámsterdam	Países Bajos	SENRÓS	Buenos Aires	Argentina
A.ANTONOPOULOU,ART, Stefania Strouza	Atenas	Grecia	DOUBLE V	Marsella / París	Francia			
DOMINIQUE FIAT, Safaa Erruas	Tel Aviv / Bruselas / París	Israel / Bélgica / Francia	EAST CONTEMPORARY	Milán	Italia			
DVIR GALLERY, Sigalit Landau	Tel Aviv	Israel						

Ethics of Collecting

— A Code of Conduct for Contemporary Art Collectors

[Ética del coleccionismo — Un código de conducta para coleccionistas de arte contemporáneo]

Entrevista por Carolina Ciuti

Hay diferentes agentes que desempeñan un papel esencial en el ecosistema del arte. Si bien lxs artistas constituyen (o deberían constituir) su núcleo, hay otras figuras que, en distinta medida, han contribuido a lo largo de los siglos a crear un contexto que gira en torno a la producción, las exposiciones, las adquisiciones, la promoción, la mediación, la comunicación, etc. Entre ellos, lxs coleccionistas quizá sean lxs más antiguxs; de hecho, los orígenes del coleccionismo datan del tercer milenio antes de Cristo, en las antiguas civilizaciones de Egipto, Mesopotamia, China o la India. Está claro que las prácticas del coleccionismo se han transformado desde entonces, adaptándose a un ecosistema artístico en constante evolución y a un mercado del arte no siempre transparente o justo.



Cabe señalar que, en las últimas décadas, diferentes colectivos han alzado la voz para reclamar un ecosistema más inclusivo, así como la implantación de estructuras sociales y jurídicas de protección para lxs artistas y lxs profesionales de la cultura en general. Sin duda, la pandemia contribuyó a acelerar este proceso y a arrojar luz sobre las grietas ya existentes en la estructura del sistema.

En este contexto, un colectivo de coleccionistas de arte activxs tanto a nivel local como internacional y procedentes de Europa, Latinoamérica y Estados Unidos, se reunió para abordar este debate y reaccionar ante un «sector del arte históricamente desconectado de algunos de los fundamentos de la ética profesional». Así nació *Ethics of Collecting – A Code of Conduct for Contemporary Art Collectors* [Ética del coleccionismo – Un código de conducta para coleccionistas de arte contemporáneo].

- 1 ¿Cuál fue la razón original que os llevó a reuniros y a dar un paso en la dirección de hacer menos opaco, menos irresponsable y menos desregulado el ecosistema del arte?

Los coleccionistas han sido una parte esencial del mundo del arte desde sus inicios. A lo largo de los siglos, han desempeñado un papel esencial en apoyar y promover el trabajo de los artistas; siguen contribuyendo positivamente y de varias maneras a lo que hoy es considerado el mundo del arte.

Al mismo tiempo, todos hemos oído –y a menudo presenciado personalmente– historias sobre coleccionistas poco éticos. ¿Por qué en muchos otros sectores estas historias de terror se tratan como ‘conflictos de intereses’, ‘uso de información privilegiada’ o ‘abuso de poder’, mientras que en el nuestro están plenamente aceptadas? ¿Por qué, como coleccionistas, aún no hemos llegado a aceptar plenamente que estos comportamientos son injustos hacia otros coleccionistas, abusivos hacia los artistas, explotadores de cara a las instituciones y perturbadores para el mercado? ¿Por qué existe un punto ciego tan gigantesco entre este grupo bien educado, bien dotado de recursos y bienintencionado?

- 2 ¿Qué es el Código y cómo se creó? ¿Quién está detrás?

El Código es un conjunto voluntario de principios y normas que pretende inspirar y guiar la conducta de los coleccionistas de arte contemporáneo, invitándolos a hacerse preguntas importantes para afrontar los retos del presente y del futuro, y convertirse así, en agentes proactivos para un mundo del arte más justo y socialmente equitativo. Queda a total discreción de cada coleccionista elegir si adhiere a este código y al espíritu que lo guía. En otras palabras, el Código no es un intento de moralizar o dictar a nadie cómo debería coleccionar. Hay tantas formas de coleccionar como coleccionistas y esa diversidad es preciosa. Nadie podrá forzar el cumplimiento del Código, este dependerá de la responsabilidad individual de cada sujeto. Sin embargo, creemos que, en este momento, es imperativo un intenso debate entre coleccionistas sobre estos temas, una conversación necesaria para repensar nuestra práctica.

Como coleccionistas de arte contemporáneo, quizá hayamos escapado a algunos de estos cuestionamientos fundamentales, posiblemente debido a nuestra privilegiada posición económica dentro del sector. Ahora urge cuestionar algunas de nuestras prácticas y permitir que nuestro papel prospere como agentes positivos en el mundo del arte.

En respuesta a esta línea de cuestionamiento, y para reafirmar que los coleccionistas tienen un papel positivo fundamental en la producción y experimentación artísticas, decidimos elaborar un código de conducta. El Código destaca normas básicas como: pagar a los artistas de forma justa y puntual; no interferir en los programas y adquisiciones de las instituciones que financiamos; actuar en el interés de las instituciones donde actuamos como miembros del comité; evitar conflictos de intereses; evitar pedir obras de arte gratuitas o descuentos excesivos; poner nuestras colecciones a disposición del público; rechazar y luchar en contra del *artwashing*.

El Código fue redactado a lo largo de más de un año por un grupo internacional de coleccionistas, contando con aportaciones y comentarios de distintos agentes de la comunidad artística. El Código pretende ser un documento abierto y vivo: se revisará periódicamente para tener en cuenta las modificaciones de los lectores compartidos en nuestra página web www.ethicsofcollecting.org.

El equipo de redacción original está compuesto por Pedro Barbosa (Brasil), Haro Cumbusyan (Turquía), Iordanis Kerenidis (Grecia), Evrim Oralkan (Estados Unidos), Jessica Oralkan (Estados Unidos), Piergiorgio Pepe (Italia), Sandra Terdjman (Francia) y Andre Zivanari (Alemania). También hemos recibido el increíble apoyo de otros coleccionistas, como Benedicta Badia Nordenstahl (Argentina).

- 3 Entendiendo el coleccionismo como una práctica en constante diálogo con otros agentes del ecosistema artístico, a lo largo del proceso de escritura, ¿también habéis mantenido conversaciones con artistas, críticxs de arte, comisarixs, galeristas, directorxs de museos, etc.?

Hicimos circular el Código como borrador para consulta a varios profesionales; entre ellos, unos cincuenta coleccionistas, artistas, profesionales de los medios de comunicación, comisarios y *art dealers*, esta vez queriendo abrirnos a un ámbito geográfico más amplio y a experiencias diversas; sus comentarios y sugerencias se han debatido e integrado en el Código, para reflejar puntos de vista múltiples sobre estas cuestiones.



“He acquired my work, so my job is now to stand next to it for the foreseeable future so that I can answer any questions about it for him and his guests.”

De la serie *Artcoons* realizada por Pablo Helguera y encargada por Ethics of Collecting.

- 4 El Código responde a un ambicioso esfuerzo para hacer más justas las prácticas del coleccionismo, a escala internacional. Sin embargo –y según la procedencia de las personas que componen su consejo editorial– se centra sobre todo en Europa y Estados Unidos. ¿Estáis dispuestxs a ampliar su alcance a otras latitudes geográficas –como también os sugirieron, tras haber presentado la primera versión del Código?

Nuestro equipo actual está compuesto por coleccionistas de Chipre, Turquía, Grecia, Italia, Suiza, Francia, Estados Unidos, Brasil y Argentina. Cuando redactamos el Código y lo distribuimos para su consulta, intentamos incluir perfiles de otra procedencia geográfica y con una experiencia diversa, incluyendo, por ejemplo, Oriente Medio y Asia. A pesar de este esfuerzo consciente, aún nos queda camino por recorrer para garantizar que el Código refleje de forma más global las prácticas del coleccionismo y del mercado. Por ello, estamos estableciendo un enfoque más estructurado para la revisión del

Código, que incluirá un proceso de consulta más estable y la participación de coleccionistas y profesionales del arte de un ámbito geográfico más amplio. Estamos muy abiertos a involucrar voluntarios que colaboren en la próxima edición del Código. Para llenar este vacío, esperamos crear una «asamblea» internacional de coleccionistas y un conjunto de consejos asesores conformados por profesionales del arte de diversas procedencias. Estamos ya recibiendo el interés de Oriente Medio, Asia y África. Haremos todo lo necesario para ampliar aún más nuestra base desde el punto de vista geográfico.

- 5 ¿En quién pensasteis cuando empezasteis a redactar el Código? ¿Quiénes son sus destinatarixs finales?

El Código se dirige a los coleccionistas de arte contemporáneo. Al promover cambios concretos dentro de las dinámicas relacionales que el coleccionismo establece con el mercado, el Código aboga por la figura del coleccionista como alguien que propicie de forma justa y transparente al proceso artístico y creativo, operando en diálogo con los artistas y los trabajadores del arte. Según el Código, los coleccionistas deben respetar la autonomía de todos los profesionales del mundo del arte, esforzándose en comunidad para garantizar el bienestar y los derechos de todas las partes implicadas. El objetivo es alejarnos del coleccionismo como una

actividad «secreta», basada en el poder de compra, utilizada como vehículo para alcanzar estatus social o entendida como una pasión privada de índole caprichosa (y, a veces, abusiva), trabajando hacia la transformación del estereotipo actual del coleccionista y, en cierta medida, proporcionando una guía para crear una nueva imagen. En otras palabras, el Código busca establecerse como una guía para fomentar el rol de los coleccionistas como agentes responsables y transparentes en el mundo del arte, reconociendo así, de manera justa, el importante papel que hemos desempeñado, y seguiremos desempeñando en la historia del arte.

- 6 ¿Qué lenguaje se ha usado para escribir el Código? ¿Tenía el Código la ambición de ser lo más accesible posible, o era importante mantener un enfoque estricto en la terminología jurídica y ética?

El Código se redactó utilizando el lenguaje de la ética profesional –también conocida como ética empresarial– disciplina bien establecida en sectores de interés público (como, por ejemplo, sanidad, transportes, energía), pero infrutilizada en el mundo del arte. La ética profesional se refiere al comportamiento de los profesionales y a las relaciones de poder que pueden desencadenar

conflictos de intereses, falta de transparencia e integridad, corrupción, abuso de posición dominante, influencia indebida, etc. Esta elección fue muy deliberada, ya que observamos una verdadera laguna en el sector a la hora de abordar estas cuestiones. Así, optamos por utilizar un lenguaje inequívoco, directo y pragmático.

- 7 Tal y como problematiza el Código, el mercado del arte es conocido por su resistencia a la transparencia y la integridad. ¿Habéis encontrado alguna vez resistencia o críticas por este motivo?

En general, el Código ha recibido una respuesta muy positiva por parte de coleccionistas, artistas, comisarios, galerías u otros profesionales del arte. Como se detalla en nuestra página web www.ethicsofcollecting.org, el Código ha sido recibido con aprobación y muchos comentarios alentadores por parte de perfiles de diversas profesiones artísticas y procedentes de distintas zonas geográficas. Han expresado públicamente su apoyo al Código artistas de la talla de Hito Steyerl (Múnich, 1966), Ahmet Ögüt (Diyarbakir, Turquía, 1981) o Walid Raad (Chbaniyeh, Líbano, 1967). El comisario Manuel Segade (Director, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid) dijo muy recientemente sobre el Código: «Este código, que aún se encuentra en su fase de elaboración, es una aportación muy importante fruto de un trabajo colectivo, en defensa de la responsabilidad, la transparencia y la justicia en nuestro campo». Por supuesto, también hemos recibido, lo que agradecemos, comentarios constructivos y consejos de mejora –por ejemplo, en relación con la ampliación de la base geográfica del Código o con la cuestión de los

puertos francos. También hemos notado cierta resistencia por parte de ciertos coleccionistas que perciben nuestro sector como un espacio de libertad para ellos y, por lo tanto, se muestran menos partidarios de que ciertas normas lleguen a afectar esa libertad. Todos los comentarios son una oportunidad para mejorar y esperamos recopilar más y de forma sistemática para garantizar que la segunda versión del Código, que presentaremos en 2023, sea aún más representativa de nuestro campo, tanto en términos de adaptación de algunas normas a una mayor flexibilidad como de otras disposiciones más ambiciosas y estrictas.

- 8 La creación artística está asociada a una gran variedad de medios, desde los más tradicionales –como pintura, escultura, fotografía o dibujo– hasta incluir otros tipos de expresiones relacionadas con la evolución del pensamiento artístico, de la tecnología y de las posibilidades del mundo digital –como performance, vídeo, arte digital y *net art*. ¿El Código tiene también en cuenta la especificidad de cada medio a la hora de repensar las prácticas de coleccionismo? ¿Existe algún apartado específico dedicado a la adquisición y circulación de vídeo y performance, conocidos por ser formas de expresión no tangibles y efímeras? ¿Y qué ocurre con la aparición de las nuevas políticas digitales, como, por ejemplo, los NFT?

El Código aplica a todos los medios, desde los más tradicionales hasta los más recientes. También tiene en cuenta los NFT y la tecnología *blockchain*. En este sentido, en su artículo 2.11, el Código invita a aprovechar el potencial de mayor transparencia y trazabilidad que ofrecen estas tecnologías, y a no utilizarlas para manipular el mercado. En particular, se invita a los coleccionistas a utilizar únicamente plataformas que cumplan con la normativa aplicable, que sean éticamente responsables y, también, respetuosas con el medio ambiente. Es decir,

plataformas que: promuevan la transparencia de los usuarios y verifiquen su identidad; permitan una pista de auditoría sólida; no participen en la evasión fiscal o el blanqueo de dinero; no socaven activamente el papel de otros profesionales del arte (por ejemplo, trabajadores del arte, comisarios, *art advisors* y galerías, críticos); limiten su impacto en el medioambiente (por ejemplo, en relación a conseguir la neutralidad de carbono); y garanticen que los creadores de obras digitales reciban una parte justa de los ingresos correspondientes.

- 9 Y para acabar, si tuvierais que dar una definición de coleccionismo, ¿cuál sería?

Una definición de coleccionismo es muy difícil y ha fluctuado a lo largo de los siglos. Sus límites son flexibles y difíciles de precisar. A efectos pragmáticos, el Código ha intentado definir el término ‘coleccionista’ como cualquier «individuo, entidad o colectivo que adquiere obras de arte contemporáneo o materiales relacionados con el arte, con fines distintos a la reventa comercial».

El Código pretende cuestionar las definiciones de términos como ‘coleccionista’ o ‘mecenas’. ¿Cómo podemos cuestionar la implicancia histórica del concepto de ‘patrono’¹, una palabra que deriva del latín *pater*, el padre romano, el único que decide qué es lo que es más conveniente para toda su familia, el hombre dominante que regula por el bien común bajo la protección social de la heteronormatividad? ¿Cómo podemos replantear una palabra que comparte la misma raíz que patriarcal, paternalista, patrocinar² y patrullar? ¿Cómo podemos incluir lo ‘colectivo’ al coleccionismo, reconociendo el privilegio de nuestro rol y utilizándolo para sumar positivamente a la construcción de múltiples narrativas no dominantes? ¿Cómo puede nuestro apoyo plasmarse sin perpetuar la dependencia y la vulnerabilidad en los artistas y trabajadores del arte? En síntesis, el Código nos invita a repensar colectivamente y reformular, desde el llano y sin tapujos, el papel del coleccionista de arte contemporáneo como agente socialmente justo, responsable y transparente con el mundo del arte.

1 Del inglés *patronage* y *patron*, comúnmente llamado en español ‘mecenas’ y ‘mecenas’, respectivamente.

2 Del inglés *patronise*, comúnmente en español traducido como condescendiente.



DEAR ART COLLECTOR:

Art is sooo expensive! Even for billionaires!
We completely understand why you can't pay
all your employees a living wage! *Guerrilla Girls*

Ethics of Collecting, una selección. El Código desde cerca

El Código se articula alrededor de siete puntos fundamentales, que tienen en cuenta la construcción y difusión de una colección, el rol de los coleccionistas en el conjunto de prácticas que intervienen en el mundo del arte y su interacción con otros profesionales. Cada punto contempla distintos artículos, con

el objetivo de crear una guía lo más exhaustiva posible que contribuya a la implementación de prácticas justas y transparentes entre coleccionistas particulares y que, a su vez, constituya un referente para instituciones compradoras.

1 LA INTERACCIÓN CON LOS ARTISTAS

El Coleccionista deberá interactuar con los artistas con integridad y transparencia, respetando sus opiniones, honrando su independencia, reconociendo y recompensando su trabajo. El Coleccionista evitará utilizar su poder o influencia para obtener cualquier ventaja indebida de los artistas, con el fin de beneficiar sus propios intereses financieros o personales.

2 CONSTRUIR, MANTENER Y MOSTRAR LA COLECCIÓN

Al adquirir obras de arte y construir su colección, el Coleccionista deberá hacerlo de manera responsable, ejerciendo cuidado al almacenar, conservar y exponer las obras de arte. El Coleccionista se esforzará por hacer que las obras de arte de su colección sean accesibles al público cuando existan las condiciones adecuadas.

5 PERTENECER A COMITÉS Y CUERPOS DE GOBIERNO

El Coleccionista podrá ser designado como miembro de los comités y cuerpos de gobierno de las instituciones en función de su pericia, experiencia, conocimientos, competencia, capacidad para abogar por la institución, y otras habilidades específicas relacionadas con el arte. Aceptará el nombramiento y realizará las actividades correspondientes en interés de la institución, sin esperar ninguna contrapartida directa para sí mismo o para su colección.

6 INTERACCIÓN CON AGENTES DE COMERCIALIZACIÓN DE ARTE (AGCA)

El Coleccionista establecerá relaciones responsables y transparentes, evitando cualquier comportamiento reservado, colusorio, abusivo o de explotación con los AGCA.

3 ENCARGAR O APOYAR LA PRODUCCIÓN DE OBRAS DE ARTE

El Coleccionista encargará o apoyará la producción de obras de arte de forma responsable y justa, sin abusar nunca de su posición de poder para interferir en el contenido artístico o para obtener cualquier ventaja indebida.

4 APOYO A LAS INSTITUCIONES

El apoyo del Coleccionista a las instituciones debería realizarse en interés de la institución, tal y como la define la propia institución, respetando su autonomía, política de adquisición y las líneas curatoriales, sin procurar obtener un beneficio directo para sí mismo o su colección.

7 INTERACTUAR CON OTROS PROFESIONALES

El Coleccionista se relacionará con comisarios, historiadores del arte, críticos, otros trabajadores del arte, profesionales de los medios de comunicación y con el público (colectivamente: otros profesionales) de forma transparente, responsable y justa, nunca abusando de su posición de poder para manipular a dichos profesionales u obtener ventajas indebidas. El Coleccionista transmitirá una imagen positiva del coleccionismo y abogará por una regulación justa del sector del arte.

A continuación, se presenta una selección de artículos significativos sobre el pago de las obras de arte, el rol de los coleccionistas dentro de las instituciones, el concepto de *art washing*, la especulación y la accesibilidad a las colecciones.

Para leer el Código completo en su versión original en inglés, visitar la página web <https://ethicsofcollecting.org/>. Para la traducción al castellano, visitar la página web.

1.1 COMPENSAR A LOS ARTISTAS DE FORMA JUSTA Y RÁPIDA

El Coleccionista deberá siempre compensar a los artistas por el tiempo de trabajo o los servicios que pueda solicitar (por ejemplo, presentaciones, textos, ayuda en la instalación, performances), y reembolsar cualquier gasto asociado en base a las normas de honorarios existentes en el sector. En el caso que compre obras de arte directamente a los artistas, el Coleccionista se asegurará que los artistas perciban la compensación solicitada, que esta sea un precio de mercado justo y que reciban el pago de la transacción sin demora.

1.3 NO SOLICITAR OBSEQUIOS DE LOS ARTISTAS

El Coleccionista no deberá solicitar a los artistas, directa o indirectamente, regalos, donaciones, obras de arte, u obras de arte por debajo del precio justo de mercado, y/o cualquier otro beneficio. Si estos beneficios son ofrecidos por los artistas de forma no solicitada, el Coleccionista deberá considerar cuidadosamente las implicaciones y expectativas de aceptar estos beneficios. El Coleccionista nunca debería solicitar ni aceptar dichos beneficios cuando estos estén relacionados, o puedan tener la apariencia de estar relacionados, con cualquier función que puedan desempeñar como miembros de un comité de gobierno.

2.3 DISPONIBILIDAD DE LA COLECCIÓN PARA EXHIBICIONES

El Coleccionista pondrá las obras de arte de su colección a disposición de los artistas, las instituciones y profesionales con el objetivo de que las obras de arte sean prestadas para ser exhibidas, siempre que las condiciones de transporte, conservación y exhibición, así como el contexto de exhibición, sean adecuadas. En todos los casos, sería conveniente consultar o informar a los artistas cuando se solicite el préstamo de una obra de arte.

2.8 INFORMAR A LOS ARTISTAS

Los artistas suelen perder la pista de sus obras cuando estas pasan a manos privadas. Aunque el Coleccionista sea propietario de las obras, el Artista sigue siendo su autor moral, y detentador del derecho a saber dónde y cómo se expone su obra. El Coleccionista informará a los artistas sobre el estado de sus obras en su colección y consultará con ellos cualquier acción relacionada (préstamo, reventa, contrato, exposición).

4.1 APOYAR A LAS INSTITUCIONES SIN INFLUIR EN ELLAS

Apoyar a museos o espacios de arte independientes es un acto de generosidad, un deber cívico y, a menudo, muy necesario. El Coleccionista se asegurará de que su apoyo no requiera ni sea percibido como una influencia en cualquier aspecto de la organización, línea curatorial, política de adquisición, de programación o financiera de la institución apoyada.

4.3 RECHAZAR EL ART WASHING

El Coleccionista no apoyará a las instituciones para mejorar su imagen individual, familiar o corporativa (es decir, con fines de *art washing*).

6.6 NO PARTICIPAR EN LA MANIPULACIÓN DEL MERCADO JUNTO CON AGCA

El Coleccionista no participará junto con los AGCA en ningún comportamiento que sea, o pueda ser percibido destinado a manipular el mercado del arte o las transacciones relacionadas, incluyendo prácticas secretas, colusorias o abusivas, o cualquier otra conducta destinada, por ejemplo, a inflar artificialmente los precios de las obras de arte, o a ejercer presión sobre los artistas e instituciones.

Miscelánea: Han dicho sobre el coleccionismo...

Una recopilación de reflexiones, comentarios, apuntes sobre «el arte de coleccionar» en el ámbito privado e institucional, escuchados o leídos en redes sociales, Internet, textos críticos, entrevistas y foros de debate.

«Así, hay en la vida de un coleccionista una tensión dialéctica entre los polos del desorden y el orden. Naturalmente, su existencia está ligada también a muchas otras cosas: a una relación muy misteriosa con la propiedad, algo sobre lo que tendremos más que decir más adelante; también, a una relación con los objetos que no enfatiza su valor funcional, utilitario, es decir, su utilidad, sino que los estudia y los ama como la escena, el escenario, de su destino. El encantamiento más profundo para el coleccionista es encerrar artículos individuales dentro de un círculo mágico en el que quedan fijados mientras la emoción final, la emoción de la adquisición, pasa sobre ellos. Todo lo recordado y pensado, todo lo consciente, se convierte en el pedestal, el marco, la base, la cerradura de su propiedad. El período, la región, la artesanía, la propiedad anterior: para un verdadero coleccionista, todo el trasfondo de un artículo se suma a una enciclopedia mágica cuya quintaesencia es el destino de su objeto.»

Walter Benjamin, filósofo, crítico literario, traductor y ensayista alemán, en *Unpacking My Library, A Talk About Book Collecting*, 1931.

«El coleccionismo no está separado de la cultura empresarial. No se trata de formas de comportamiento antagónicas; al contrario, cada día vemos cómo más empresas se formulan como empresas creativas, de innovación, y cómo van absorbiendo características que parecían propias del mundo del arte contemporáneo. Hoy en día el arte está afectando a las nuevas economías.»

Carles Guerra, comisario independiente, crítico de arte, escritor, artista y docente (Barcelona), en el marco de la charla «Coleccionismo contemporáneo. Una patología incurable», Círculo Ecuestre de Barcelona. 10 de diciembre de 2020.

«Creo que, como coleccionista, mi colección y su visibilidad no tiene ahora ninguna trascendencia, más allá de servir de fomento e impulso para que otros sigan comprando y lo hagan, como yo lo he hecho siempre en nuestro país. Mi compromiso es ayudar a artistas y galerías españolas cuyas obras de arte estén a mi alcance en estos momentos.»

Alicia Aza, abogada, poeta, coleccionista y mecenas (Madrid). #pensandoelfuturo / #pensandonofuturo, proyecto informativo de reflexión liderado por Arteinformado, 13 de abril de 2020.

«Yo siempre le digo a los jóvenes que deben coleccionar a artistas de su generación. De esta manera, creces con ellos, tienes la oportunidad de ver su obra, de conversar con ellos. No hace falta mucho dinero para coleccionar, sino las ganas de hacer el proceso con los artistas, de acompañarlos.»

Ella Fontanals-Cisneros, filántropa y empresaria (Cuba), en «El arte de coleccionar», entrevista con Wendy Guerra para CNN español, 26 de agosto de 2022.

«Tras la quiebra de Lehman Brothers en 2008, las colecciones públicas de las instituciones españolas se estancaron y no realizaron adquisiciones significativas. El Museo Reina Sofía y la Comunidad de Madrid han adquirido algunas obras, pero el resto de las comunidades autónomas prácticamente nada. En el sector privado, son fundaciones como Santander, Botín, La Caixa, Tabacalera las que determinan el dinamismo del sector del arte, junto con el coleccionismo privado, más vinculado a las historias individuales.»

Jaime Sordo, empresario y coleccionista, Colección Los Bragales (Santander), en «Il collezionismo sviluppa dinamismo a cavallo fra imprenditoria e creatività», artículo publicado en *Il Sole 24 ore* por Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, 29 de noviembre de 2022.

«Me encantaría definirme coleccionista, pero creo que soy solo un amante. (...) Me encanta invertir en algún artista cuya obra transmite algo más que estético. Me gusta cuando las obras transmiten espacialidad, volumen, búsqueda, investigación, o cuando adelantan el futuro. A este le llamo 'arte con movimiento'; un arte que adelanta lo que será. Desde que los seres humanos existimos, siempre ha existido el arte. La performance es el hombre mismo. Siempre hemos hecho performance, siempre hemos intentado representarnos, en el espacio, con el espacio o siendo nosotros mismos el espacio.»

Teresa Sapey, arquitecta, interiorista y amante del arte (Madrid), en la entrevista en el marco de la exposición *Video-régimen*, comisariada por Carles Guerra y producida por LOOP Barcelona, Museo Lázaro Galdiano, Madrid. Publicada el 15 de abril de 2015.

«Me gusta el arte conceptual, minimalista. No me atraen los trabajos kitsch o demasiado pop, ni me interesa el arte excesivamente espectacular; prefiero el arte comprometido, que tenga un sentido más político y social. Las colecciones deben reflejar la realidad que les rodea y deben representar el zeitgeist, o lo que es lo mismo, el espíritu de su tiempo.»

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, coleccionista y filántropa, Presidente de Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Turín), en *Tendencias del mercado del arte*, abril de 2021.

«A veces hay una visión demasiado monumental de la colección, hecha de una vez y para siempre, cuando debería ser un instrumento para entender el mundo en el que vivimos, que no tiene que ver con el de 15 años atrás. Cada época tiene un formato para crear su relato: en el siglo XV-XVI era el cuadro, en el XVII el teatro, en el XIX la novela, y posiblemente el del XXI sea la serie, no necesariamente televisiva, que implica cierta inconclusión y permite saltos en el tiempo, no ser lineal.»

Manuel Borja-Villel, Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), entrevistado por Luisa Espino, 7 de septiembre de 2021.

«Esta nueva aproximación a la Colección se sirve, en gran parte, de obras adquiridas en los últimos años que buscan nuevos escenarios de relación con obras existentes de la Colección, pero también con obras en préstamo de artistas de dentro y fuera de la misma. Se configura, así, un nuevo relato de historias que abarca ausencias y favorece otros discursos en tanto que espacios comunes y escenarios de lo posible. Cuando las historias entran en el museo, desplazan el relato unificador de la Historia. Es entonces cuando se abren vías para cuestionar y actualizar las formas de relación que establecen las prácticas artísticas con los sujetos. Dando paso a las obras, son ellas mismas las que articulan su legitimidad, su extensión hacia el mundo, lo que niegan y lo que afirman, lo que excluyen y aquello a lo que invitan. Consideremos, pues, el museo como un lugar para que las obras sean.»

Elvira Dyangani Ose, Directora, MACBA, Barcelona, **Antônia M. Perelló Ferrer**, Jefa de la Colección y Conservadora, MACBA, Barcelona, **Claudia Segura Campins**, Comisaria de Exposiciones y Colección, MACBA, Barcelona, **Patricia Sorroche**, Comisaria adjunta, MACBA, Barcelona, en el texto curatorial de la exposición *Colección MACBA. Preludio. Intención Poética*, 13 de diciembre de 2022.

«Quiero formar parte de este mundo, y quiero compartir esta experiencia tan enriquecedora con otras personas. La idea de coleccionar para tener obras no me interesa. Yo colecciono experiencias con formas muy diferentes y me gusta compartirlas. (...) A lo largo de los años fui notando que muchos creadores precisaban de ayuda económica para poder realizar su trabajo. De ese modo me di cuenta de que producir es mucho más interesante que comprar una obra ya creada. ¿Por qué? Porque es una aventura que comienzas con el artista, que te transmite sus dudas y sus anhelos, porque lo vas siguiendo en el proceso, porque el resultado puede ser sorprendente, y porque lo que estás diciendo es: 'Adelante, viendo lo que has hecho, confío en ti'.»

Han Nefkens, filántropo y Presidente de la Fundación Han Nefkens (Barcelona), entrevistado por Dani Levinas para *El País*, 20 de septiembre de 2022.

«Estaba pensando de nuevo en la coexistencia, como lo que significa vivir con ciertas palabras durante mucho tiempo, y lo que significan términos como 'reparar' y 'restituir', que son dos cosas diferentes. Creo que una de las cuestiones es que, políticamente hablando, 'restituir' significa el acto de devolver, también en términos económicos, cierto material cultural. Pero 'reparar' es otra cosa con la que todos podemos comprometernos, que tiene que ver con dónde nos posicionamos para empezar a trabajar hacia el sentido en el que 'lo normal' es un espectro más amplio de cosas y 'lo normal' ya no es solo una categoría occidental. (...) Cuando coleccionamos o exponemos, necesitamos saber cuáles son los contextos en los que se produce una obra y luego también apoyar el contexto, apoyar lo que está ocurriendo en otro lugar. (...) No tengo problemas con los museos enciclopédicos siempre que exista la necesidad de restitución, y la voluntad de apoyar a otros museos enciclopédicos en otras partes del mundo.»

Elvira Dyangani Ose, Directora, MACBA, Barcelona, en conversación con Carles Guerra en el marco de *Talking Galleries Barcelona Symposium 2022*, 3 de octubre de 2022.

«Lo que fue importante fue el compromiso con la colección y el trabajo que inició Nuria Enguita y que nosotras hemos continuado después. En cuanto a la colección, se hace necesario un trabajo de investigación profundo y continuado para arrojar luz sobre la obra desconocida pero esencial de ciertas artistas mujeres; los ejemplos no son tan evidentes, tienes que buscarlos. Pero existe ese compromiso, porque pese a los siete años que llevamos coleccionando, nos dimos cuenta de que teníamos a poquísimas artistas mujeres. Eso requiere un trabajo de conciencia, incorporación y de inclusión.»

Susana Lloret, Vicepresidenta y co-fundadora de la *Fundació Per Amor a L'Art* (Valencia) y **Sandra Guimarães**, Directora Artística, *Bombas Gens Centre d'Art* (Valencia), entrevistadas por Gabriel V. Luciani para *exibart.es*, 28 de enero de 2022.

«Lo cierto es que para incorporar una pieza a la Colección DKV nos fijamos en la calidad de la obra, en la trayectoria del artista y en la coherencia con las líneas de nuestros fondos, más que en el origen del artista. Si bien es cierto que en la Colección DKV están representados una veintena de artistas andaluces, cada uno de ellos tiene una individualidad tan marcada que me cuesta pensar en ellos como un colectivo coherente, como una escena. (...) Lo que sí es verdad es que esa abundancia de artistas interesantes habla bien del trabajo que desarrollan en Andalucía los centros de formación, primero, y las galerías e instituciones museísticas, después.»

Alicia Ventura, gestora cultural y directora de la Colección DKV (Zaragoza), entrevistada por Pamela Medina para *Presente Continuo*, 6 de abril de 2015.

«Evidentemente, es necesario replantear el léxico que utilizamos cuando miramos a las prácticas en categorías híbridas, ya que las herramientas generadas por los equipos de conservación y comisariado de los museos son a menudo castrantes. Debemos convertir la imaginación en un potencial político que, con sus nuevas fórmulas y gramáticas, destile otras formas de abordar cuestiones centrales como la adquisición, la propiedad, la conservación y la durabilidad.»

Claudia Segura Campins, Comisaria de Exposiciones y Colección, MACBA (Barcelona), en el texto «Disappearing Without a Trace: A Case Study of María Teresa Hincapié» en *Performing Collections*, editado por *L'internationale confederation*, octubre de 2022.

«Nuestro objetivo final es servir de correo de transmisión de los artistas y mostrar al mundo otras realidades. El arte ya no tiene barreras geográficas ni sociales, el arte es una de las herramientas más potentes con las que contamos para eliminar los nuevos muros de la incomunicación en un mundo, paradójicamente, cada vez más conectado.»

Javier Quilis, Director general de la empresa INELCOM y responsable de la Colección INELCOM de Arte Contemporáneo, (Madrid), en el catálogo de la exposición *Cambio de rumbo. Colección DKV - Colección INELCOM Arte Contemporáneo*, Tabacalera, Madrid, 28 de septiembre - 19 de noviembre de 2017.

«La misión de una colección es poder ser disfrutada y vista por el público. Por esta razón nuestras obras, más allá de estar expuestas en nuestro espacio de Lleida en el marco de una exposición temporal, están a menudo cedidas en préstamo a otras instituciones (siempre y cuando se puedan presentar en condiciones). Muchas veces, estos contextos aportan nuevas lecturas sobre una pieza, lo que es súper enriquecedor. (...) Por otro lado, más allá de mantener vivo el sector mediante la adquisición de piezas, también ayudamos a posibilitar producciones o proyectos artísticos a diferente escala.»

Gemma Avinyó, Directora Adjunta de la Fundación Sorigué (Lleida), entrevistada por Carmen Corbera para el podcast «El mundo del arte con Carmen Corbera», 13 de diciembre de 2022.

«Coleccionar se puede definir como la acción de acumular obras de arte con un propósito. Es decir, cualquier tipo de colección es el resultado de elecciones establecidas con criterios más o menos conscientes. En el caso de una colección pública, los criterios están probablemente más establecidos, más explicitados, y se refieren a su función de servicio cultural. (...) Coleccionar con el objetivo de exponer al público tiene, quizá, un impacto más profundo, ya que también da a conocer a los artistas y ayuda a difundir su obra entre los profesionales del arte y el público en general.»

Benjamin Weil, Director del Centro de Arte Moderna de la *Fundação Calouste Gulbenkian* (Lisboa), anteriormente, Director Artístico del Centro Botín de Santander, entrevistado por LOOP Barcelona, en diciembre de 2018.

«La obra de arte se convierte en algo que no solo debe estudiarse en función de la diversidad de la condición social y psicológica humana, sino que de hecho la promueve y magnifica. De este modo, la colección erosiona la centralidad del artista y disemina este protagonismo convencional en múltiples direcciones. Inicialmente, hacia las condiciones de producción de la obra y, por último, hacia los espectadores y su potencial para convertirse en agentes transformadores en lugar de meros receptores pasivos de nociones superiores. Y, entre ambas, otra más que apunta a la propia existencia de la colección y a las circunstancias en las que se desarrolla, desafiando el 'sentido común' en el que se basa el dominio ideológico del utilitarismo.»

Ferran Barenblit, historiador del arte y comisario; anteriormente, director del MACBA (Barcelona), entrevistado por LOOP Barcelona, diciembre de 2018.

Un glosario sobre el «arte de coleccionar»

Por Carolina Ciuti

COLECCIONAR

Recopilación sistemática de objetos, que presenten características de originalidad y refinamiento o generen un interés particular en el ámbito cultural, social, político o económico.

Adquisición por parte de un privado o de una institución pública de obras de arte tangibles o intangibles, por motivos relacionados con: 1) la construcción de un relato histórico, identitario, político, social y económico; 2) la creación de una experiencia individual o colectiva; 3) el compromiso de conservación y transmisión; 4) el apoyo a artistas emergentes o la consolidación de artistas con trayectoria; 5) la aspiración a un determinado *statu quo*; 6) la inversión financiera o el beneficio económico; 7) el placer, la determinación, la curiosidad, la inquietud, el goce estético, la vanidad, la manifestación de poder y subordinación.



SELECCIONAR

Elección, operación [...] de extraer de un grupo, incluso muy numeroso, los elementos mejores o más adecuados para determinados fines: hacer una selección.

En el acto de coleccionar es implícita una selección. Quien colecciona, sea un ente privado o público, opera una elección, expresa una preferencia. Esa preferencia se materializa en un conjunto de obras de arte tangibles o intangibles que, agrupadas, generan un discurso determinado. Ese discurso –específico desde un punto de vista geográfico, temporal, conceptual, simbólico y formal–, puede representar la voluntad de un individuo o de una multitud, de una clase social u otra, y apelar a un relato íntimo o compartido. Seleccionar unas obras de arte significa apostar por una narración determinada; significa poner en valor unos horizontes y dejar fuera otros.

CUIDAR

Poner diligencia, atención y solicitud en la ejecución de algo. Asistir, guardar, conservar. Discurrir, pensar.

Es posible –y debería ser necesario– coleccionar cuidando. Esto se verifica cuando el acto de coleccionar no está exclusivamente ligado a la posesión o a la celebración de uno o de una entidad. El cuidado, o la cura, se refleja en el respeto a los artistas, a las obras, a los contextos, a las relaciones contractuales y no contractuales. La cura es un acompañamiento prolongado en el tiempo, más allá del acto de compraventa o transmisión.

APOYAR

Poner una cosa de manera que otra la sostenga para que no se caiga, para poder hacer un esfuerzo o, simplemente, para descansar. Ayudar a que una persona consiga algo o que una cosa se desarrolle o suceda, colaborando o influyendo en ciertos aspectos, o manifestando conformidad o acuerdo.

Apoyo directo por parte de un individuo privado o de una institución pública a un artista o un grupo de artistas a través de la adquisición o producción de obras. Contribución al desarrollo de la carrera de un artista o de un grupo de artistas. Promoción continuada de un artista o de un grupo de artistas a lo largo del tiempo, a través de: 1) la difusión por medio de exposiciones y/o presentaciones públicas; 2) la creación de un conocimiento crítico; 3) el acceso a un portfolio de contactos en ámbito nacional e internacional; 4) la lucha por el establecimiento de sistemas de tutela social y económica para quien crea.

Una relación de apoyo genuino se basa en el respeto de la creación artística en todos sus aspectos por parte de quien colecciona: el mensaje, los requerimientos expositivos, el precio de la obra, entre otras cosas. Las acciones de apoyo genuino son transparentes, justas y desinteresadas.

RESTITUIR

Devolver algo a quien lo tenía antes; restablecer o poner algo en el estado que antes tenía. Dicho de una persona: volver al lugar de donde había salido.

Devolver los bienes depredados, robados e importados ilícitamente en un determinado momento histórico a su lugar de origen.

La restitución implica un trabajo esencial para establecer la procedencia de los objetos; ese trabajo no siempre es inmediato, sobre todo cuando las sustracciones se han perpetrado en un contexto de dominio colonial. Las obras de arte sustraídas indebidamente de su contexto de origen se clasifican como símbolos emblemáticos de desigualdad racial y social. El tema de la restitución de obras de arte expoliadas por parte de potencias coloniales se encuentra en la agenda de los gobiernos europeos de manera intermitente. Algunos coleccionistas privados –sin manifestarse abiertamente sobre ello– también están empezando a reflexionar sobre esta cuestión. Recientemente, este debate ha resurgido gracias a las protestas del movimiento Black Lives Matter en Estados Unidos, si bien aún falta un marco legislativo internacional en materia de restituciones. A falta de ello, los países que están empezando a asumir su herencia (como Francia, Alemania, Países Bajos o Bélgica) proponen soluciones individuales. En el foco del debate en torno a las restituciones se encuentran, a menudo, los museos enciclopédicos.

Restituir significa reconocer.

REPARAR

Arreglar algo que está roto o estropeado. Enmendar, corregir o remediar. Desagraviar, satisfacer al ofendido. Remediar o precaver un daño o perjuicio. Mirar con cuidado, notar, advertir algo. Atender, considerar o reflexionar.

El proceso de restitución de obras saqueadas indebidamente y/o por medio de violencia o sumisión se inscribe en un debate más amplio sobre el concepto de reparación. En este contexto, reparar implica no solo indemnizaciones económicas, sino también una admisión de culpabilidad por parte de los responsables de la colonización, de la esclavitud o de cualquier expresión de control racial.

Restituir significa reconocer. Reconocer significa reparar. Reparar significa celebrar el contexto de origen.



CONSERVAR

Mantener o cuidar de la permanencia o integridad de algo o de alguien. Mantener vivo y sin daño a alguien. Continuar la práctica de hábitos y costumbres. Guardar algo con cuidado.

Conservar una obra de arte significa respetar su naturaleza. Puede implicar la creación de condiciones necesarias para la preservación de la pieza en el tiempo o la aceptación del deterioro de la misma. En este sentido, una colección –sea privada o pública, sea la casa de alguien o un museo– deberá cumplir con los requerimientos necesarios para responder a esas necesidades –se trate de continuidad en el tiempo o de desintegración. El acto de conservación es un acto de garantía. Un pacto en el cual quien conserva acepta obedecer a las condiciones dictadas por la pieza –sea esta de naturaleza permanente o efímera.

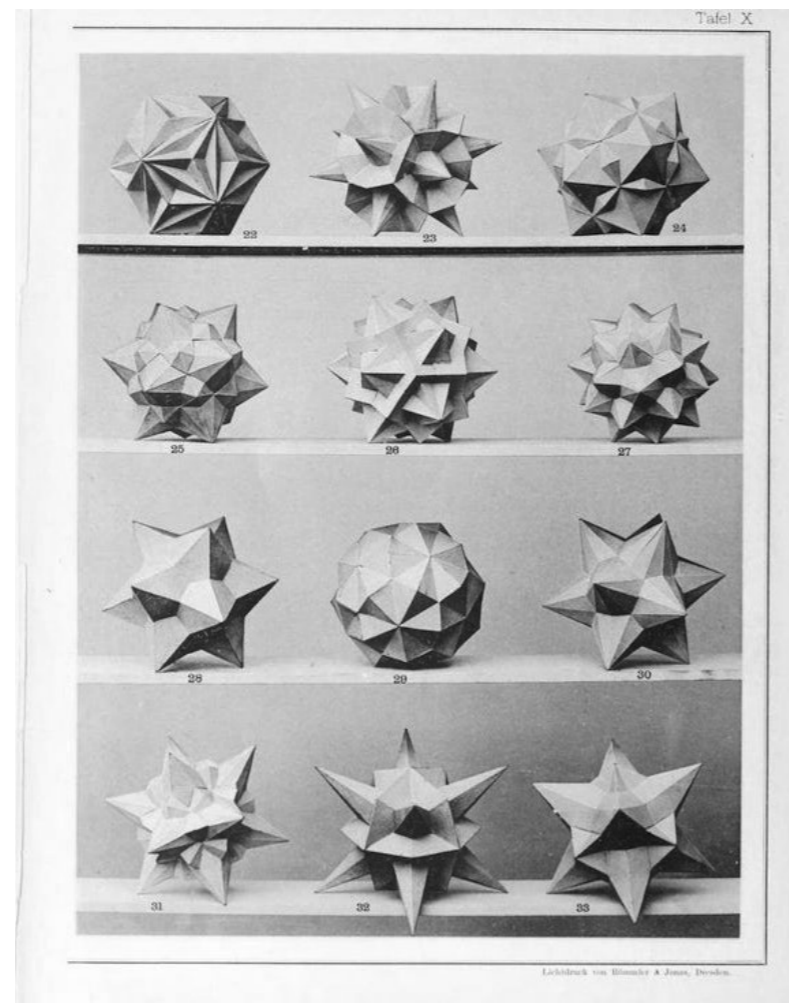
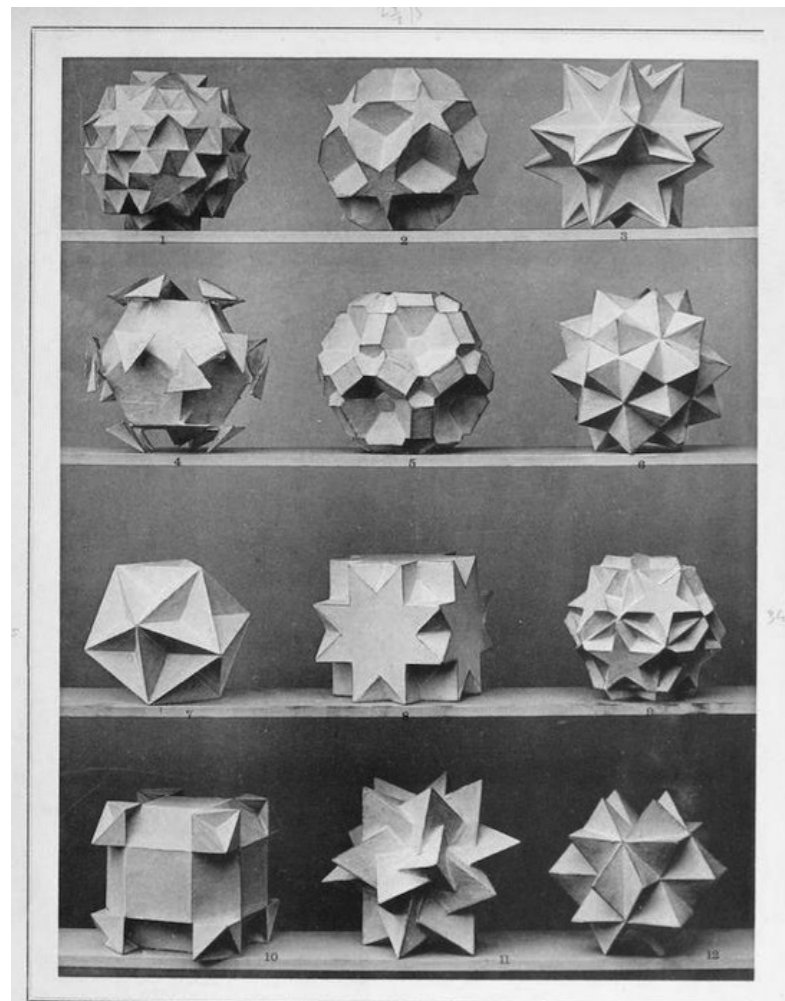
Conservar significa también transmitir. Sostener un discurso para la posteridad próxima y remota.

#COLECCIONES / IMÁGENES / CURIOSIDADES

Esta sección presenta dos colecciones peculiares, recopiladas a lo largo de los siglos XIX y XX. Las colecciones destacan por su carácter singular, curioso y por la meticulosa organización, clasificación y catalogación de los ítems que las conforman.

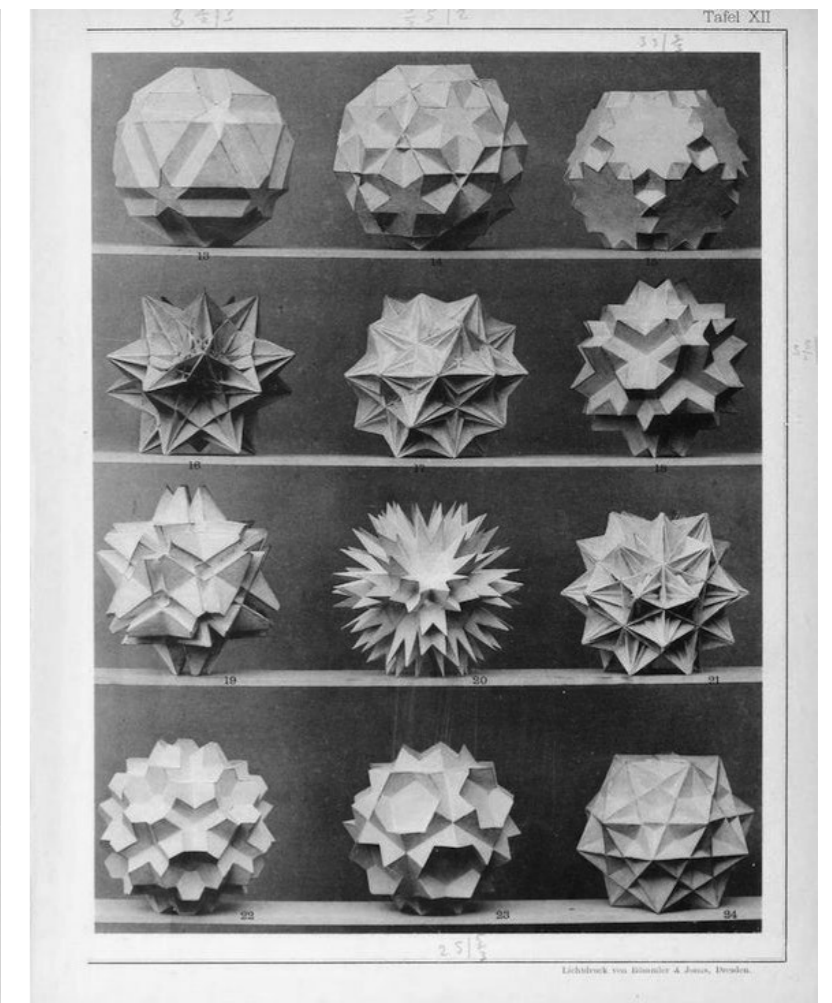
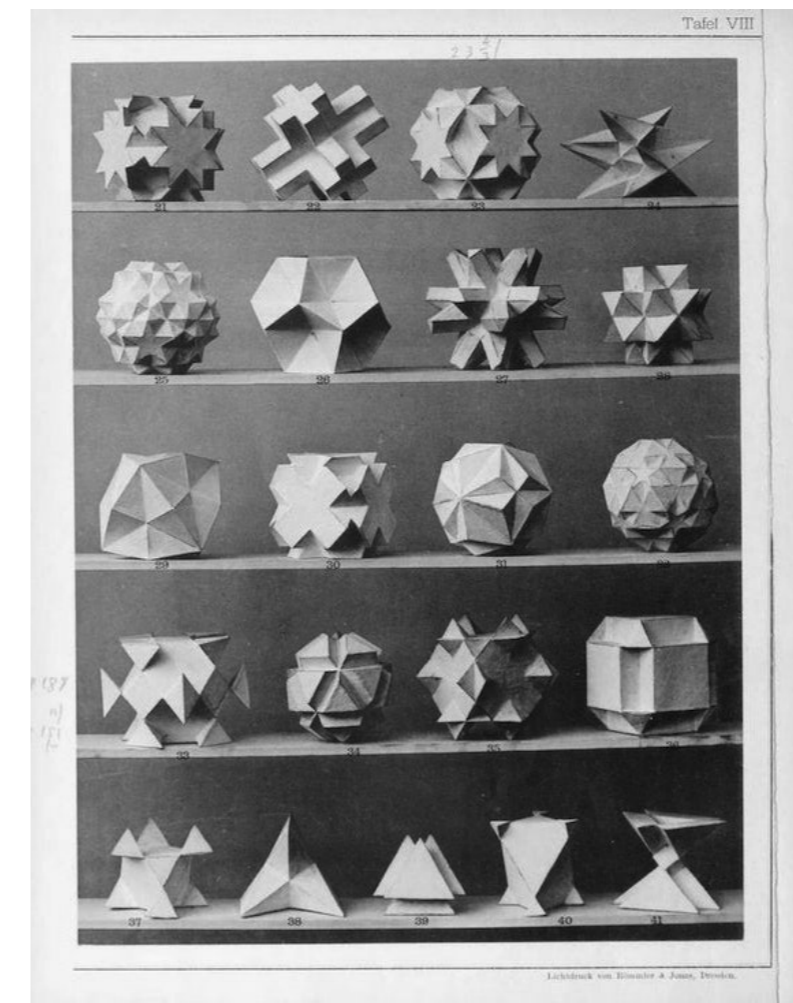
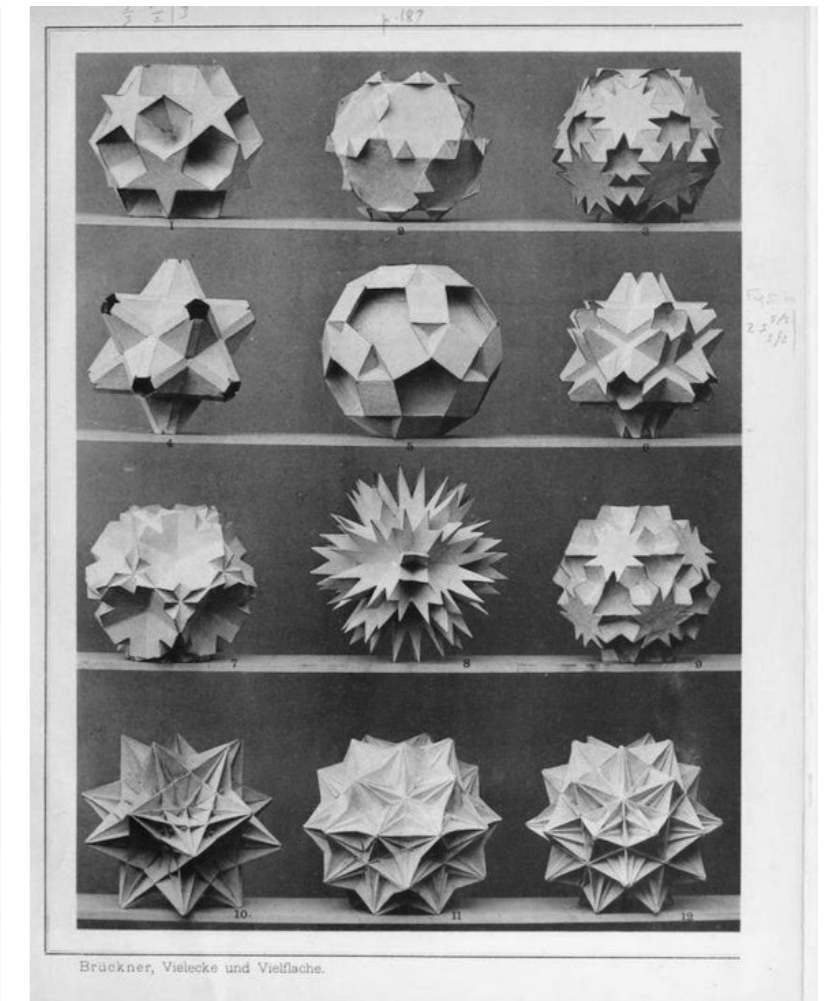
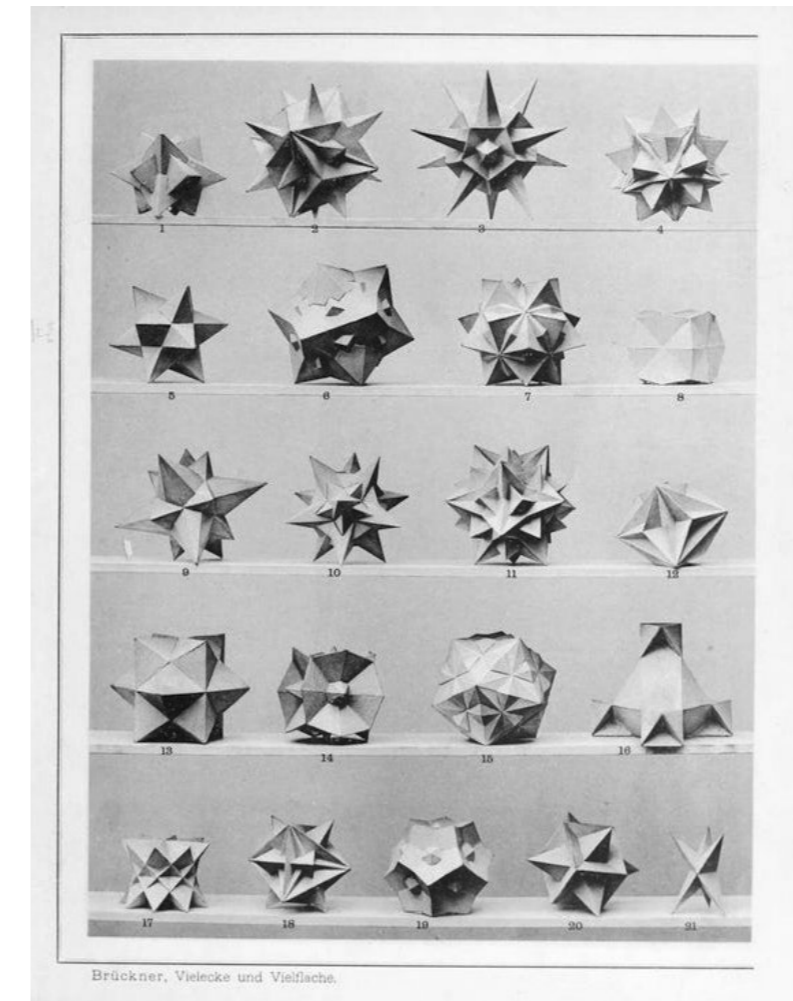
1

La colección de modelos poliédricos de Johannes Max Brückner



Johannes Max Brückner (1860-1934) fue un matemático y geómetra alemán. Entre otras cosas, fue conocido por su amplia colección de poliedros estrellados y uniformes, documentada en forma gráfica en el libro *Vielecke und Vielflache: Theorie und Geschichte* [Polígonos y poliedros: teoría e historia],

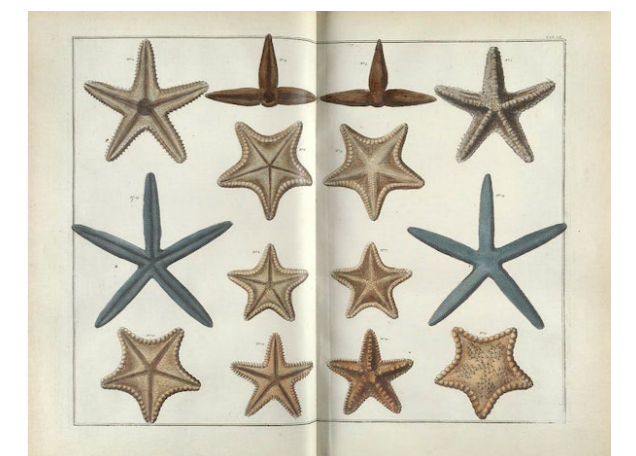
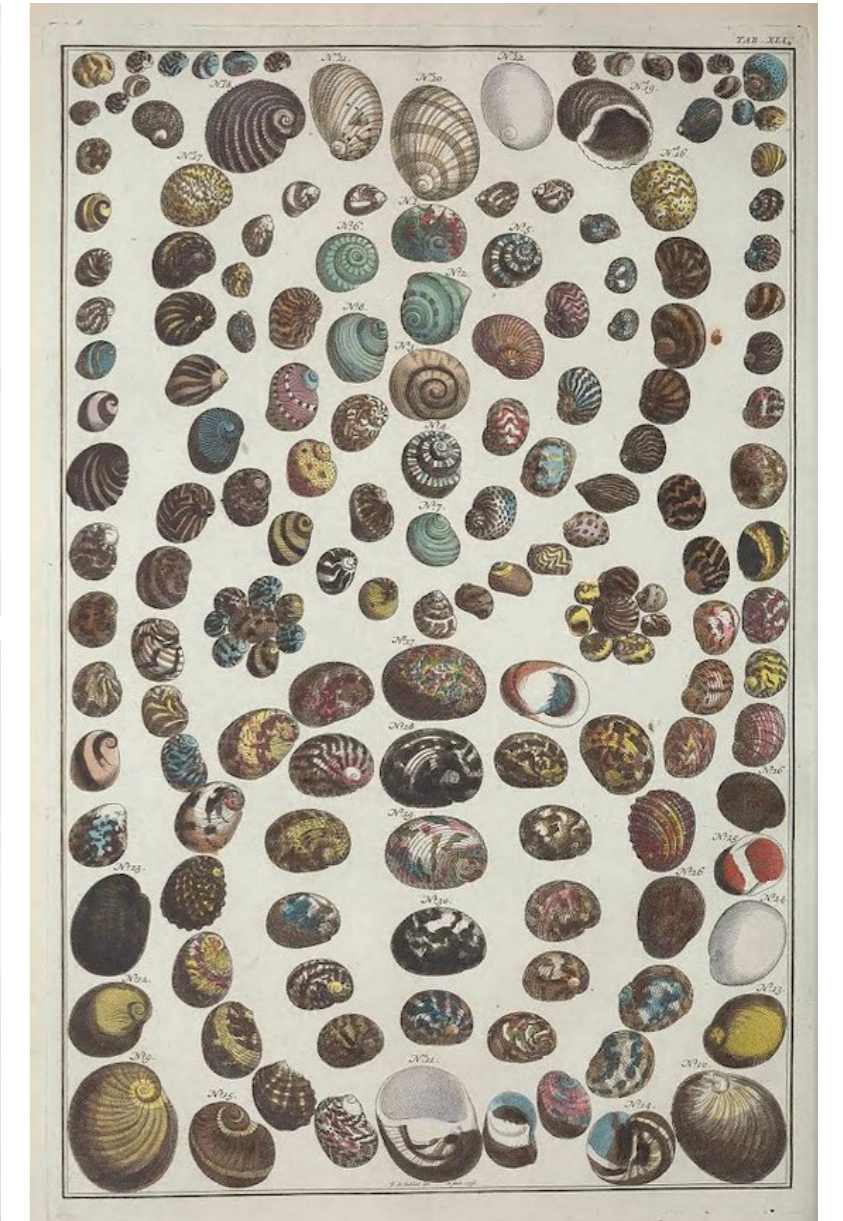
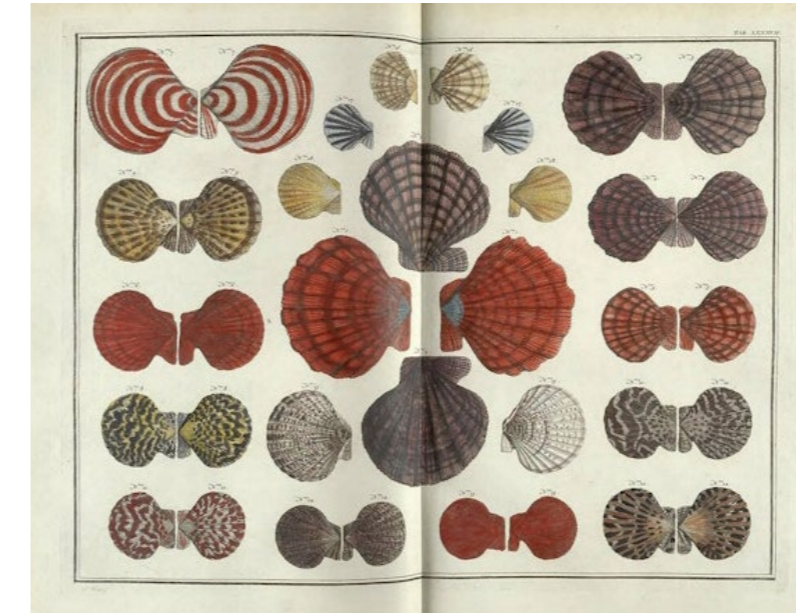
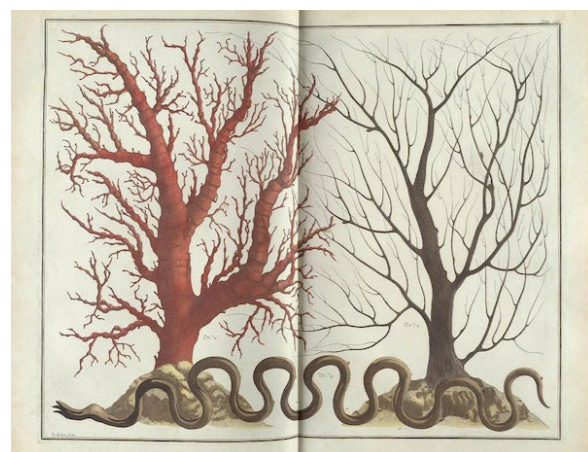
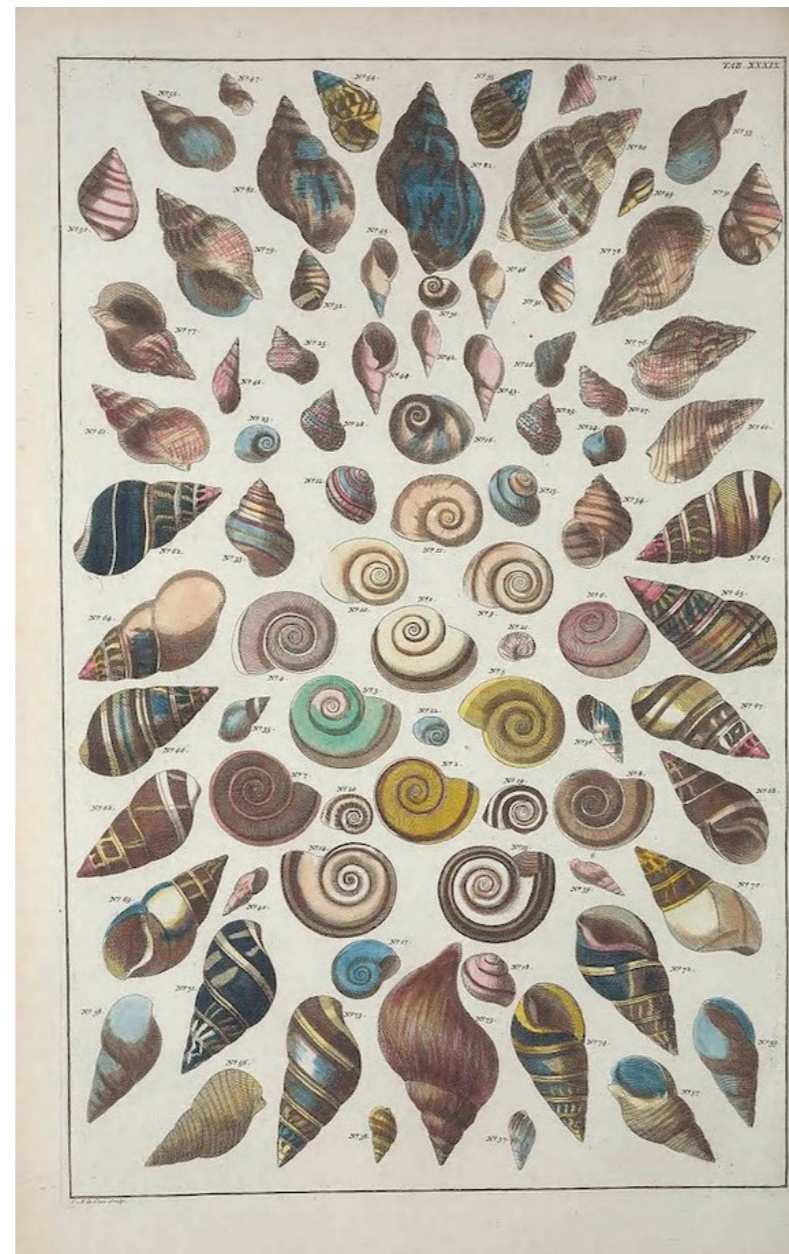
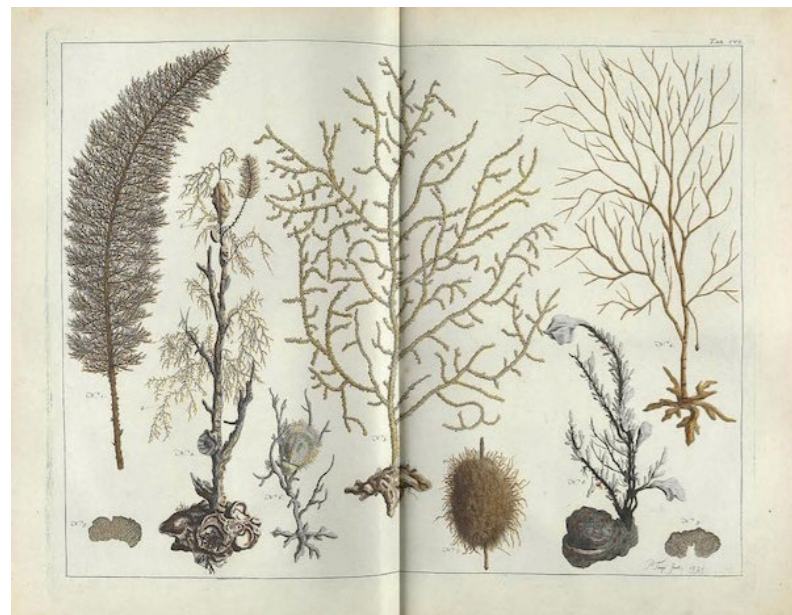
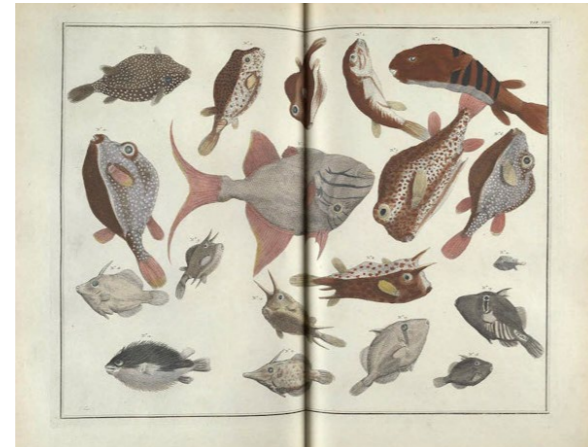
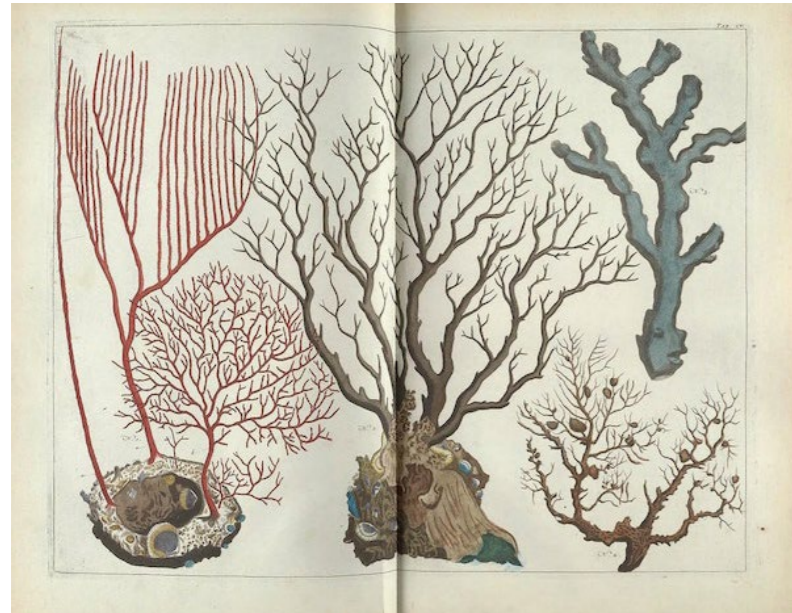
publicado en 1900. Aquí, los polígonos y poliedros están organizados por nombre, tipología y clasificación. La colección incluye también una figura compuesta por tres octaedros, que inspiró posteriormente el artista neerlandés M. C. Escher para la realización de la incisión *Stars* [Estrellas] (1948).



Las imágenes forman parte del archivo en línea Public Domain Review: <https://publicdomainreview.org/>. Todos los materiales publicados en el archivo son de dominio público.

2

Conchas y otras formas de vida marina del Gabinete de Curiosidades Naturales de Albertus Seba



El farmacéutico holandés Albertus Seba (1665-1736) fue un ferviente coleccionista de plantas, insectos y animales. Su amplia colección fue adquirida por el Zar ruso Pedro el Grande en 1716. Junto con la colección del botánico y anatomista Frederik Ruysch (1638-1731), la de Seba formaba parte de los

fondos del Kunstkammer de San Petersburgo, el primer museo de Rusia. En 1734, Seba publicó su Tesoro, titulado *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio* [Descripción precisa del riquísimo tesoro de los principales y más raros objetos naturales]; el manuscrito consta de cuatro

volumenes, dos de los cuales se publicaron tras la muerte de Seba. Los grabados que se encuentran en estas páginas pertenecen al volumen dedicado a la vida en el mar, incluyendo las representaciones de varias conchas, peces y plantas.

Las imágenes forman parte del archivo en línea Public Domain Review: <https://publicdomainreview.org/>. Todos los materiales publicados en el archivo son de dominio público.

TALKING
GALLERIES

Talking Galleries

The Think Tank for Galleries

Talking Galleries es una plataforma internacional dedicada al debate y conocimiento en torno a las galerías y el mercado del arte. Con base en Barcelona, elabora contenidos relevantes en torno a la profesión del galerismo mediante simposios internacionales, programas de formación, publicaciones y un canal de vídeo en línea.

© talking_galleries
www.talkinggalleries.com

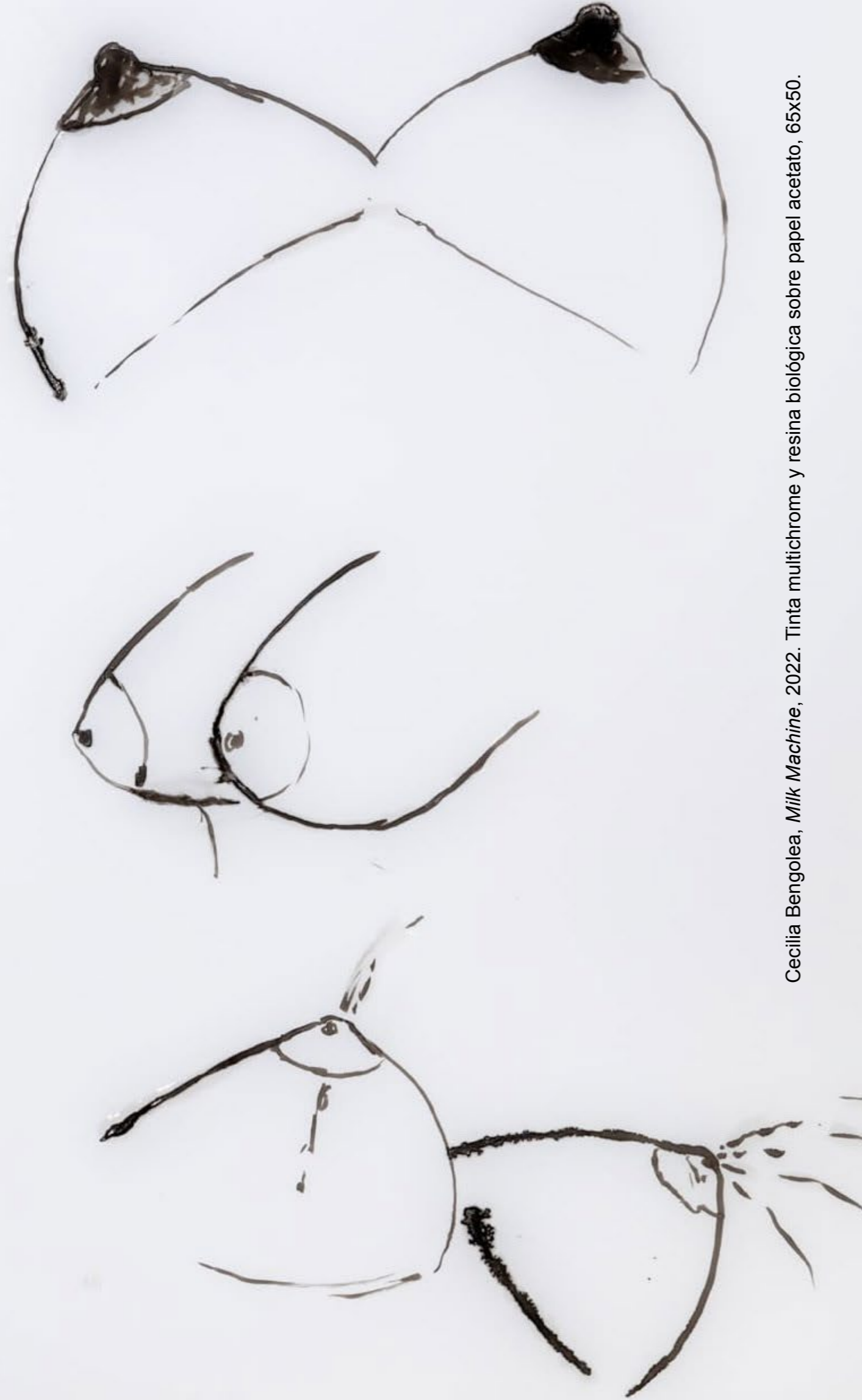
bombon

C/Trafalgar 53B, 08010 Barcelona. info@bombonprojects.com

ARCOmadrid 2023
Stand 9A16

Josep Maynou , 'Joker', 2022. Pantalón tejano y teléfono móvil, 95 x 40 cm.





Cecilia Bengolea, *Milk Machine*, 2022. Tinta multichrome y resina biológica sobre papel acetato, 65x50.

02

METERSE EN JUEGO

*51-54 Relaciona: A cada artista, su obra.
Una exploración de los fondos de la Fundación ARCO*

55 Artoons, por Pablo Helguera

56-57 Soluciones y traducción del cómic

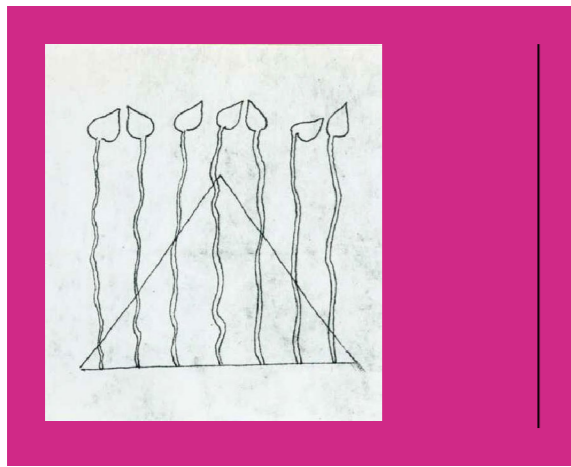
*Relaciona:
A cada artista, su obra.
Una exploración de los fondos
de la Fundación ARCO*

Si has leído atentamente este número, ya sabrás que el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid) alberga la Colección ARCOMadrid. Con más de 300 títulos, la colección cuenta con una gran variedad de medios, expresiones artísticas y latitudes geográficas. En ocasión de esta edición de la Feria, hemos tenido la suerte de poder organizar una serie de visitas a los almacenes del Centro, para poder ojear las piezas que están albergadas ahí. ¡Qué emoción inexplicable!

Sacamos centenares de fotografías, pero desafortunadamente nos olvidamos de apuntar los detalles referentes a cada pieza: artista, título, año y técnica.

¿Te apetecería ayudarnos a hacer orden?

1



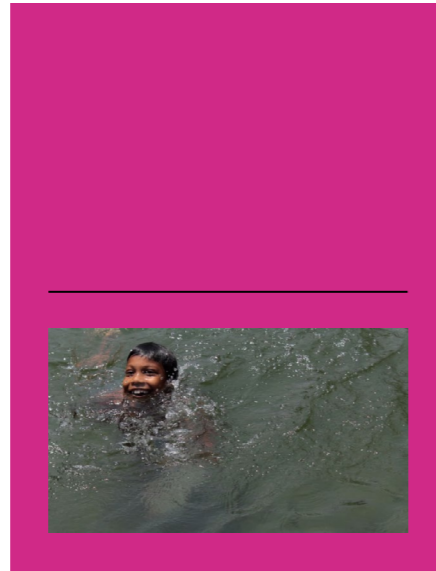
2



4



3



5



6



7



ARTISTXS:
 Francesco Clemente (Nápoles, Italia, 1952);
 Eugenio Dittborn (Santiago de Chile, Chile,
 1943); Carlos Motta (Bogotá, Colombia, 1978);
 Daniela Ortiz (Cuzco, Perú, 1985); Lia Perjovschi
 (Sibiu, Rumania, 1961); Sigmar Polke
 (Oels, Polonia, 1941 – Colonia, Alemania, 2010);
 Babi Badalov (Lerik, Azerbaiyán, 1959).

AÑO:
 1979; 1985-2006; 2013; 2018; 2000-2016;
 1986; 2015.

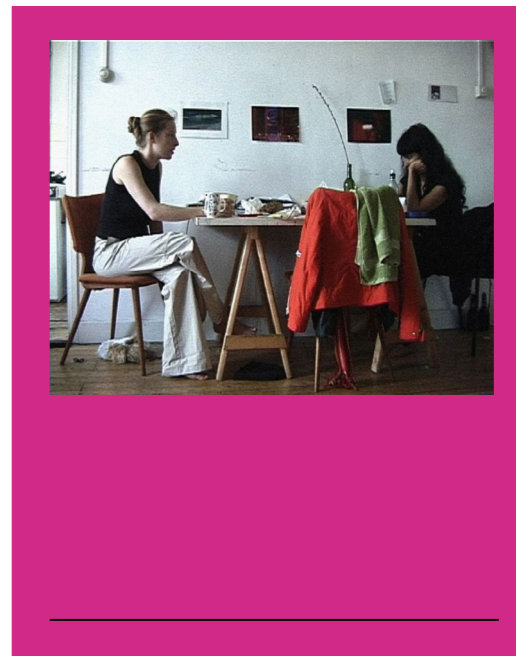
TÍTULO:
*Sagittaria; Palotes rojos – Airmail Paing
 Nº39; Nefandus; Anti-colonial Monuments;
 Diagrane (Diagrams); Sin título; Art is myth,
 I am real.*

TÉCNICA:
 Carboncillo sobre papel kraft; Pintura, técnica
 mixta sobre lienzo; Modelado, cerámica; Video HD,
 color, sonido; Dibujo, tinta, cartulina; Pintura
 acrílica y tinta caligráfica sobre tejido
 de algodón; Óleo sobre lienzo.

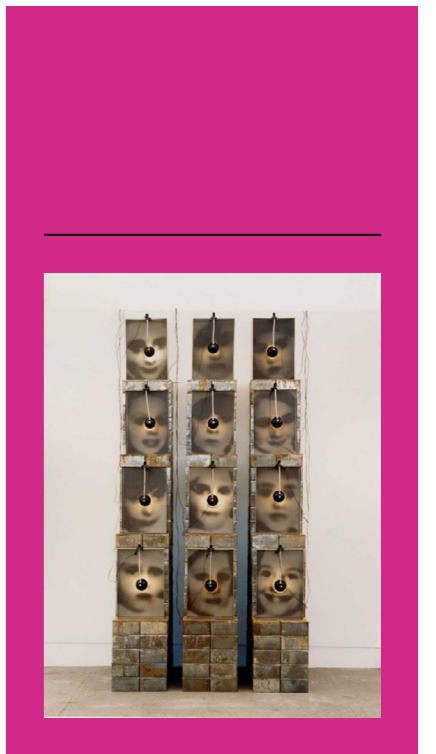
8



13



10



9



12



11



ARTISTXS:
 Armando (Ámsterdam, Países Bajos, 1929);
 Christian Boltanski (París, Francia, 1944);
 Keren Cytter (Tel Aviv, Israel, 1977);
 Katharina Grosse (Friburgo, Alemania, 1961);
 Laure Provost (Croix, Francia, 1978);
 Carolee Schneemann (Fox Chase, Estados
 Unidos, 1939).

AÑO:
 1991; 1990; 2005; 2005; 2016; 1962-1991.

TÍTULO:
*Kopf; Reliquaire; Atmosphere; Untitled (1036L);
 Behind the lobby doors, the pepper is
 in the right eye; Unexpectedly Research.*

TÉCNICA:
 Grabados en color y collage con texto;
 Textil; Ensamblaje [cajas metálicas,
 fotos y flexos]; Acrílico sobre lienzo;
 Acuarela sobre cartón; Vídeo digital,
 color, sonido.

14



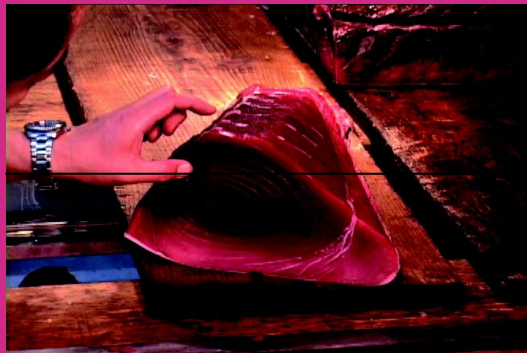
16



17



15



18



ARTISTXS:

Santiago de Paoli (Buenos Aires, Argentina, 1978); Hassan Khan (Londres, Reino Unido, 1959); Allan Sekula (Erie, Estados Unidos, 1951 - Los Ángeles, Estados Unidos, 2013), Akram Zaatari (Sidon, Líbano, 1966), The Atlas Group / Walid Raad (Chbanieh, Líbano, 1967).

AÑO:

2017; 1997-2002; 2001; 2002; 2005.

TÍTULO:

Lonely Moon; Single Channel; Desert Panorama; We decided to let them say, «We are convinced» twice; Tsukiji.

TÉCNICA:

Fotografía digital en color; Óleo; Vídeo digital, color, sonido; Vídeo con sonido; Vídeo en blanco y negro.

Artoons

Por Pablo Helguera
De un encargo de Ethics of Collecting



"I am sure that by donating one of your works to my collection you will be greatly honored by being next to other famous artists who I also cajoled into donating their works to me."



"I will only buy the work if you can guarantee that I will be able to resell it at twice the amount next year."



"The collector knows that he is not supposed to tell you what kind of artwork you need to make—so he casually left his wish list of subject matter, color, size and composition on the table."



"The museum has a 24-hour curatorial concierge service for our donors so that we can chaperone you around at every art fair, help you hang your collection in your beach home and answer any of your emergency painting-couch-matching questions in the middle of the night".



"And now that I have been named board chair of our museum and you are a captive audience, I will take this opportunity to give you an 8-hour walking tour of my collection."



"I don't know what I want. Can you show me something in that category?"

Soluciones

Relaciona: A cada artista, su obra

- 1..... Francesco Clemente
..... (Nápoles, Italia, 1952)
..... *Sagittaria*
..... 1979
..... Pintura, técnica mixta sobre lienzo
- 2..... Daniela Ortiz
..... (Cuzco, Perú, 1985)
..... *Anti-colonial Monuments*
..... 2018
..... Modelado, cerámica
- 3..... Carlos Motta
..... (Bogotá, Colombia, 1978)
..... *Nefandus*
..... 2013
..... Vídeo HD, color, sonido
- 6..... Sigmar Polke
..... (Oels, Polonia, 1941 – Colonia,
..... Alemania, 2010)
..... *Sin título*
..... 1986
..... Pintura, óleo sobre lienzo
- 7..... Babi Badalov
..... (Lerik, Azerbaiyán, 1959)
..... *Art is myth, I am real*
..... 2015
..... Pintura acrílica y tinta caligráfica
..... sobre tejido de algodón
- 8..... Carolee Schneemann
..... (Fox Chase, Estados Unidos, 1939 –
..... New Paltz, Estados Unidos, 2019)
..... *Unexpectedly Research*
..... 1962-1991
..... Obra gráfica, grabados en
..... color y collage con texto
- 13..... Keren Cytter
..... (Tel Aviv, Israel, 1977)
..... *Atmosphere*
..... 2005
..... Vídeo digital, color, sonido
- 14..... Santiago de Paoli
..... (Buenos Aires, Argentina, 1978)
..... *Lonely Moon*
..... 2017
..... Pintura al óleo
- 15..... Allan Sekula
..... (Erie, Estados Unidos, 1951–
..... Los Ángeles, Estados Unidos, 2013)
..... *Tsukiji*
..... 2001
..... Vídeo digital, color y sonido

- 4..... Eugenio Dittborn
..... (Santiago de Chile, Chile, 1943)
..... *Palotes rojos –*
..... *Airmail Paing Nº39*
..... 1985-2006
..... Serigrafía carboncillo
..... sobre papel kraft
- 5..... Lia Perjovschi
..... (Sibiu, Rumania, 1961)
..... *Diagrame*
..... (*Diagrams*)
..... 2000-2016
..... Dibujo, tinta, cartulina
- 9..... Laure Provost
..... (Croix, Francia, 1978)
..... *Behind the lobby doors,*
..... *the pepper is in the right eye*
..... 2016
..... Textil
- 10..... Christian Boltanski
..... (París, Francia, 1944)
..... *Reliquaire*
..... 1990
..... Ensamblaje [Cajas metálicas,
..... fotos y flexos]
- 11..... Katharina Grosse
..... (Friburgo, Alemania, 1961)
..... *Untitled (1036L)*
..... 2005
..... Acrílico sobre lienzo
- 12..... Armando
..... (Ámsterdam, Países Bajos, 1929)
..... *Kopf*
..... 1991
..... Acuarela sobre cartón

- 16..... Hassan Khan
..... (Londres, Reino Unido, 1959)
..... *Single Channel*
..... 1997-2002
..... Vídeo con sonido
- 17..... Akram Zaatari
..... (Sidon, Líbano, 1966)
..... *Desert Panorama*
..... 2002
..... Vídeo en blanco y negro
- 18..... The Atlas Group / Walid Raad
..... (Chbanieh, Líbano, 1967)
..... *We decided to let them say,*
..... *«We are convinced» twice*
..... 2005
..... Fotografía digital en color

Traducción Artoons

1

«Estoy seguro que, tras haber donado uno de tus trabajos a mi colección, estarás enormemente honrado de estar al lado de otros artistas famosos, que también he engatusado para que me donaran una pieza.»

2

«Solo compraré este trabajo si puedes garantizarme que podré venderlo por dos veces su valor el año que viene.»

3

«El coleccionista sabe que no tendría que decirte qué tipo de obra hacer –así, ha dejado accidentalmente su *wish list* sobre el contenido, el color, la dimensión y la composición arriba de la mesa.»

4

«El museo tiene una recepción curatorial abierta 24 horas para nuestros donantes, así que podremos acompañarte a cualquier feria, ayudarte a colgar tu colección de verano, y contestar cualquier pregunta urgente sobre la concordancia de color entre tus pinturas y el sofá en el medio de la noche.»

5

«Y ahora que he sido nombrado presidente del *board* del museo y que tengo delante a un público atento, aprovecharé esta ocasión para daros un tour de ocho horas a través de mi colección.»

6

«No sé lo que quiero. ¿Puede mostrarme algo en esta categoría?»

LOOP Barcelona

The place for video art lovers

Festival & Fair: November 2023

www.loop-barcelona.com
info@loop-barcelona.com

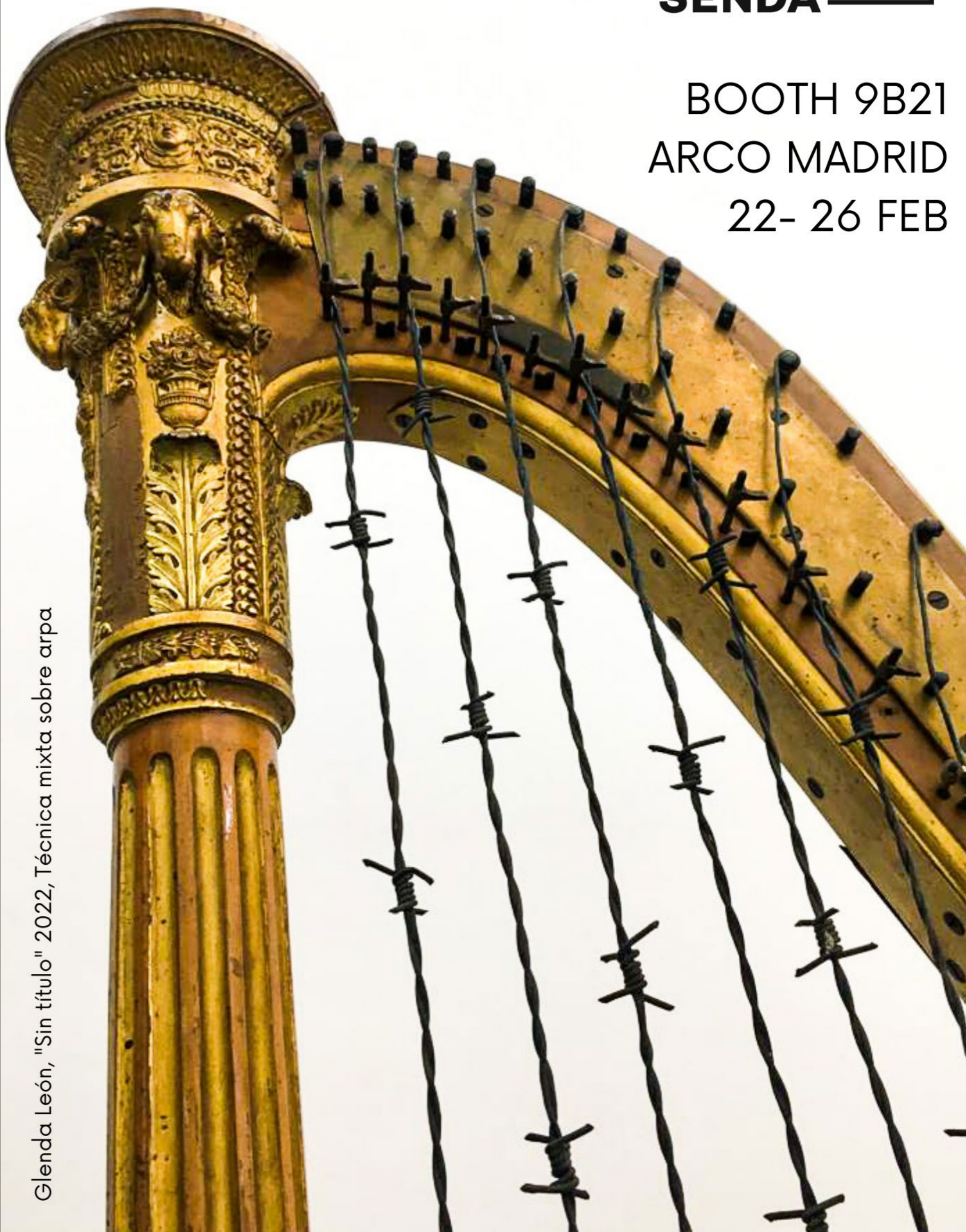


Instagram: [@loopbarcelona](https://www.instagram.com/loopbarcelona)
[@loop_festival_barcelona](https://www.instagram.com/loop_festival_barcelona)

c/Trafalgar, 32
08010 Barcelona, Spain
info@galeriasenda.com

galeria
SENDA

BOOTH 9B21
ARCO MADRID
22- 26 FEB



Glenda León, "Sin título" 2022, Técnica mixta sobre arpa

**PROM
ETEO
GALL
ERY** ■
Ida Pisani

PROMETEO GALLERY IDA PISANI

**AR
CO**

Madrid

at

ARCO MADRID 2023

with

REGINA JOSÉ GALINDO

and

SANTIAGO SIERRA

Hall 9 - Booth D19

22 - 26.02.2023

IFEMA MADRID
Av. del Partenón, 5, 28042 Madrid
www.ifema.es

PROMETEO GALLERY IDA PISANI
Via Giovanni Ventura, 6, 20134 Milan
www.prometeogallery.com

PAS
UNE ORANGE



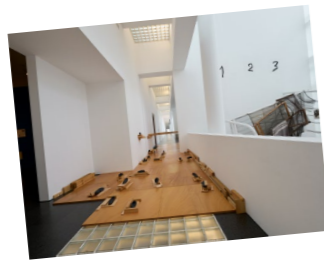
ART PROJECT

www.pasuneorange.com
Instagram: @pasuneorange

¿Te has suscrito ya a nuestra newsletter semanal?

Cada viernes, recibe información sobre los eventos y las exposiciones en la agenda artística nacional; mantente al día sobre las ayudas y las convocatorias de residencias de creación e investigación en el campo de las artes visuales y no te pierdas ninguno de nuestros artículos, entrevistas y contenidos especiales. <https://www.exibart.es/suscribete-a-la-newsletter/>

exibart.es/weekly



1 El MACBA (Barcelona) estrena la nueva presentación de la Colección, bajo la dirección de Elvira Dyangani Ose.



2 El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) comparte su programación 2023.



3 Adriano Pedrosa será el comisario de la 60ª Bienal de Arte de Venecia.



4 Las obras de Pipilotti Rist, Patricia Domínguez, Olafur Eliasson, Tomás Saraceno y Teresa Solar llegan a Córdoba de la mano de TBA21-Art Contemporary.



5 exhibart.es entrevista: Lolo y Sosaku, artesanos de un presente posthumano.

AR CO

Madrid

Feria Internacional
de Arte Contemporáneo

22-26
Feb

2023

Recinto Ferial
ifema.es

