LA SUERTE ESTÁ ECHADA
LA COLECCIÓN
MORAES-BARBOSA

PEDRO BARBOSA
Coleccionista

© del texto, su autor
© de las imágenes, sus autores
© de la traducción, su autor
© de la edición, Fundación Arte y Mecenazgo, 2016
Avda. Diagonal, 621, Torre 2, Planta 4, 08028 Barcelona

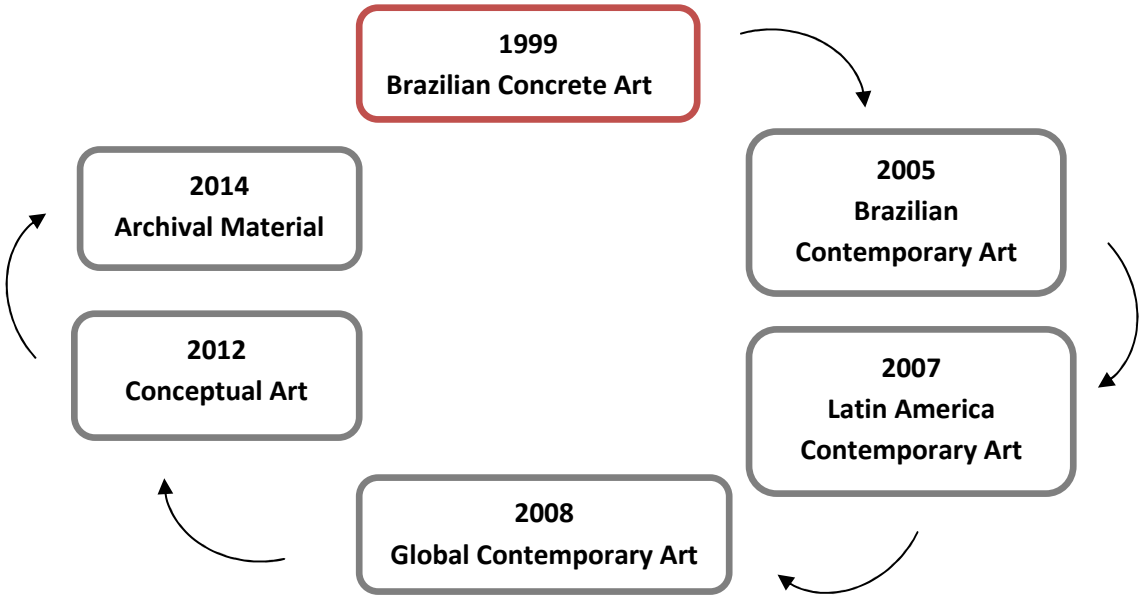
La suerte está echada - La colección Moraes-Barbosa

Pedro Barbosa
Coleccionista

Voy a presentar brevemente la cronología de la colección y analizar el trabajo que Jacopo Crivelli Visconti, nuestro comisario, y yo hemos llevado a cabo en los últimos años.

La obra de Lawrence Weiner *The Die is Cast* (*La suerte está echada* -«Alea jacta est», en latín-) dice mucho de mí. Fui agente de cambio y bolsa durante veinte años hasta 2005, cuando empecé a dedicarme a la colección. Esta obra conceptual se convirtió en una pieza clave de la colección, pues habla de mi vida pasada y de mi vida futura, que está dedicada al arte conceptual.

La colección se remonta a 1999.



Tengo una prima que es marchante en Brasil y representa a muchos artistas reconocidos. Una vez tuve oportunidad de ver una obra de arte de Jesús Rafael Soto y le dije que si en algún momento tenía ocasión de mostrarme más obras suyas, me lo hiciera saber porque me gustaría comprar alguna.

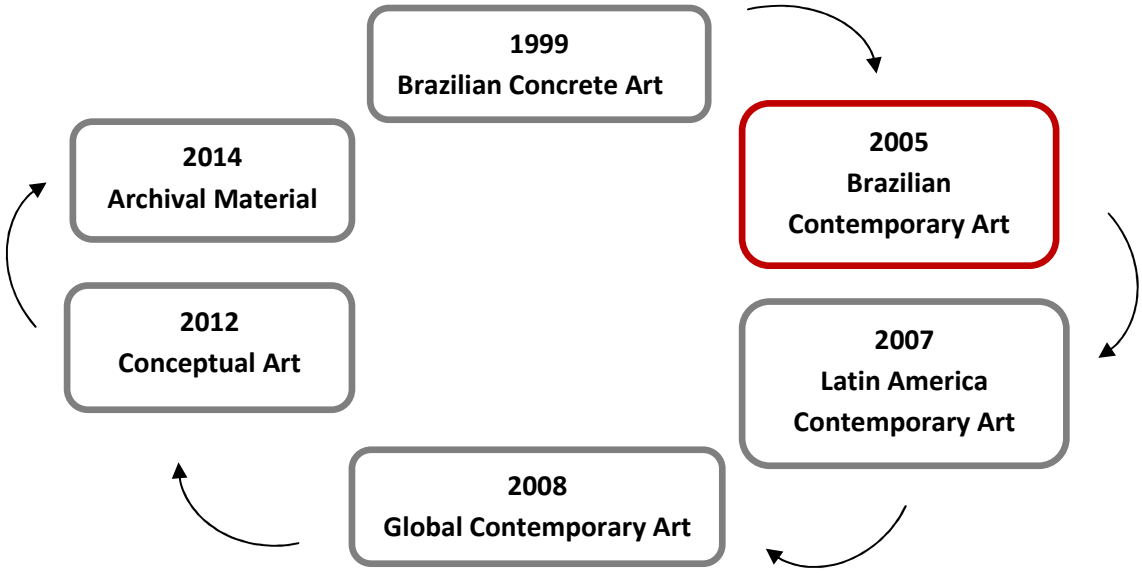
Durante una de las crisis de Brasil, que estamos acostumbrados a tener, un coleccionista necesitaba vender un Soto, y pude adquirirlo a buen precio. Esta

obra de Jesús Soto se convirtió en nuestra primera pieza. Como mi prima estaba muy involucrada con la abstracción geométrica y el arte concreto, me incliné hacia éste de inmediato y comencé a comprar obras de artistas importantes que ella representaba, como Sergio Camargo, Mira Schendel, Lygia Clark, etc.

La obra *Untitled (Grupo Frente)* de Lygia Pape, una artista de ese grupo, es uno de sus primeros trabajos.

[Imagen de la obra de Lygia Pape, *Untitled (Grupo Frente)*, 1954]

Unos cinco o seis años más tarde, entre el nacimiento de mi hijo y el de mi hija, el mercado brasileño estaba en su máximo auge y los precios estaban por las nubes.

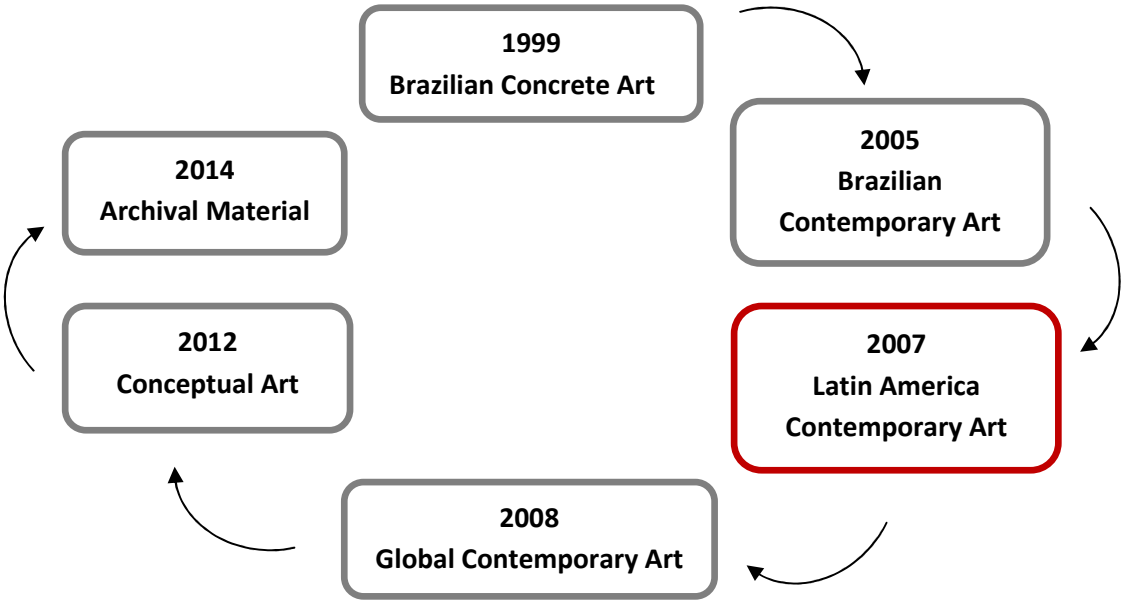


Tenía que hacer un cambio drástico en mi enfoque, puesto que ya no podía permitirme comprar esos nombres brasileños consagrados, pero quería mantenerme involucrado con el coleccionismo de arte en Brasil. Lo que hice fue avanzar treinta años y empezar a comprar nombres jóvenes. Investigué artistas de ese grupo y en algunos casos incluso les conocí. Todos ellos encajaban en nuestro plan de futuro, que consistía en establecer una colección de arte conceptual sin cuadros, ni imágenes, ni obras figurativas.

Aquí muestro una obra de Marcelo Cidade, *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011). Para aquellos que han estado en el Museo de Arte de São Paulo (MASP), Lina Bo Bardi creó esta base de hormigón y cristal que hizo posible colgar las obras, ya que el museo es un gran espacio abierto sin ningún tipo de paredes.

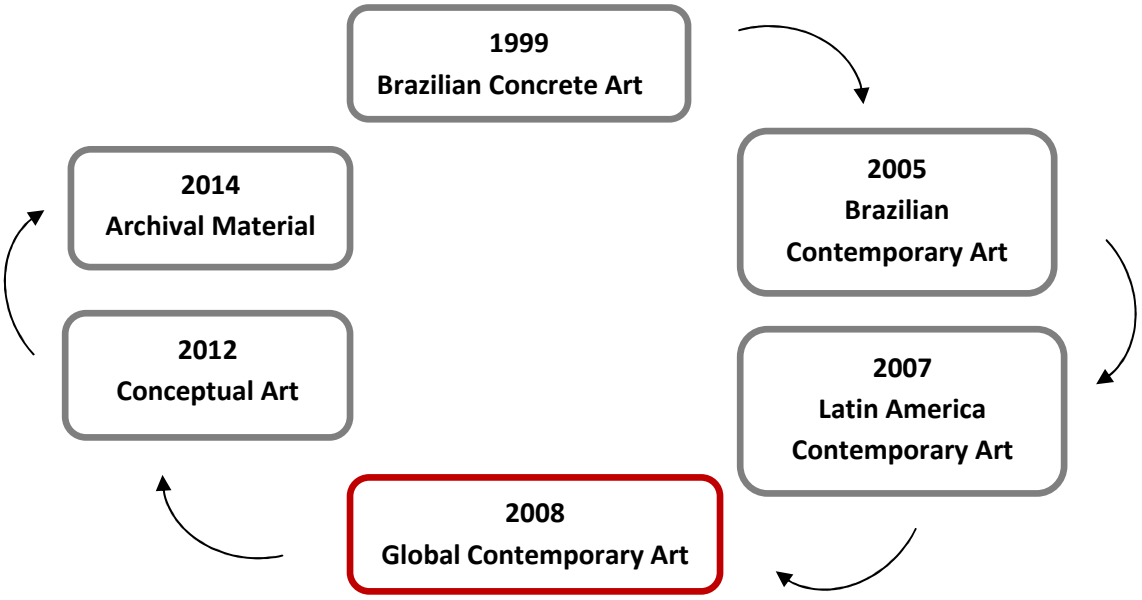
[Imagen de la obra de Marcelo Cidade, *Tempo suspenso de um estado provisório*, 2011]

Poco después empecé a interesarme en otros países. Los dos primeros fueron Argentina y Colombia, por razones obvias pues la abstracción geométrica allí también está muy desarrollada y su estética es similar a la brasileña.



[Imagen de la obra de Jorge Macchi, *Mars Attacks*, 2009]

Aquí muestro la pieza *Mars Attacks* (2009) de Jorge Macchi, que, como se puede apreciar, representa varios compases inscribiendo círculos. Así pues la abstracción geométrica está presente.



Conferencia de Pedro Barbosa, *La suerte está echada – La colección Moraes-Barbosa*, Fundación Arte y Mecenazgo.

Con la crisis financiera mundial de 2008 tuve ocasión de empezar a buscar artistas extranjeros. Después de la crisis de Wall Street, compré una pieza de Olafur Eliasson durante la feria de arte Frieze, que, probablemente, fue el comienzo de mi aventura fuera de América Latina. Mostraré un par de fotos de cada continente.

[Imagen de la obra de Iman Issa, *Material*, 2010]

Esta obra, *Material* (2010), es de Iman Issa, una artista egipcia cuyo trabajo está muy relacionado con la Primavera Árabe y se exhibió en la Trienal del New Museum de 2012.

[Imagen de la obra de Mike Nelson, *After Kerouac*, 2012]

Aquí está Mike Nelson con la obra sobre Jack Kerouac, el escritor *beatnik*. Una instalación en forma de espiral en la que al final, al abrir una vieja puerta chirriante, uno se encuentra frente a un gran número de neumáticos.

[Imagen de la obra de Ken Okiishi, *Gesture/Data*, 2013]

No soy especialmente fan de la pintura, pero la obra de Ken Okiishi, *Gesture/Data* (2013), es una pintura sobre una pantalla de televisión, y me gusta la mezcla entre pintura de la vieja escuela y el mundo actual de la televisión. Además, en la televisión se proyecta un *collage* de imágenes provenientes de diversas cintas de vídeo grabadas por su padre, que era una especie de coleccionista compulsivo de cintas de vídeo, con grabaciones de programas como «60 Minutes» de la CBS. Compone este ensamblaje de imágenes que se proyectan en la pantalla, y luego encontramos esta pintura.

El trabajo de Okiishi se convirtió en una parte muy importante de la colección, en el sentido de que hablamos a menudo y me conecta con el panorama artístico de Nueva York.

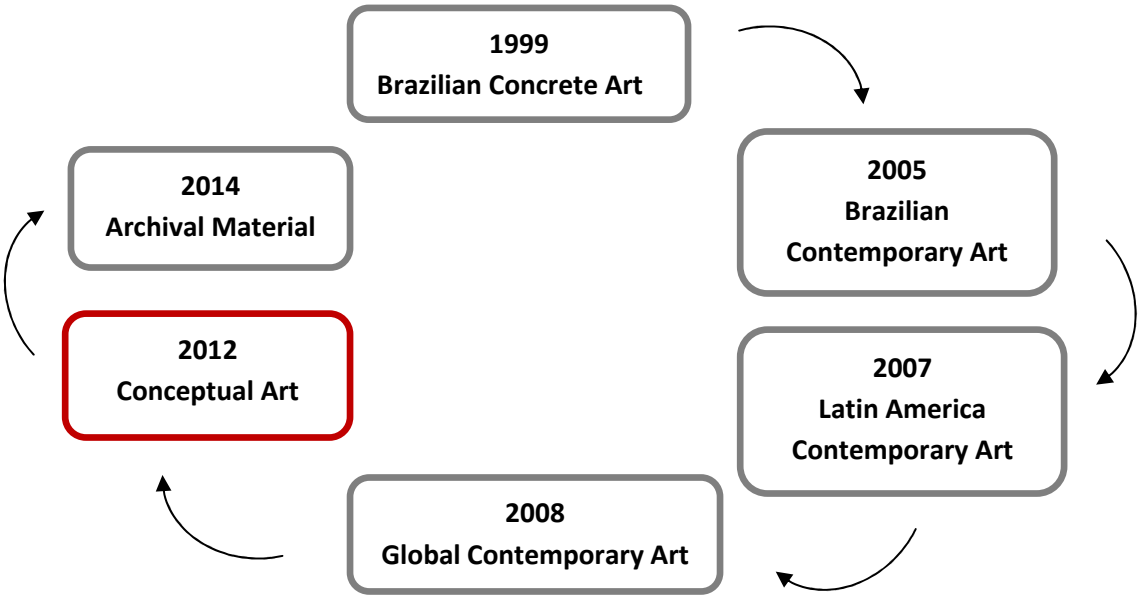
[Imagen de la obra de Park McArthur, *Ramps*, 2012-2014]

He aquí *Ramps* (2012-2014), una obra que compramos hace un par de años. Es de Park McArthur, una artista de la que hablaré más adelante. Estamos muy implicados con su obra. Actualmente tiene una exposición individual en la Chisenhale Gallery de Londres. Se trata de un trabajo con una gran carga política que muestra cómo se trata todavía en Estados Unidos a las personas discapacitadas. Son rampas para facilitar el acceso de las personas con movilidad

reducida a los museos americanos. Algunas de ellas pertenecen a museos muy importantes que no voy a mencionar por razones obvias; no quiero abrir un debate sobre esto.

[Imagen de la obra de Hajra Waheed, *What to Say Every Ocean Reminds Me of Ours*, 2013]

Aquí vemos a la artista canadiense, Hajra Waheed. Su familia es de la India y su padre vivió en Arabia Saudí, donde trabajaba para la empresa petrolera ARAMCO. Los temas en los que trabaja están estrechamente relacionados con preocupaciones propias de Oriente Medio, como la relación entre la India y el Oriente Medio. Este es un poema suyo «What to Say Every Ocean Remind Me of Ours» («Qué decir si cada océano me recuerda al nuestro»). Una de estas polaroid es parte de esta frase.

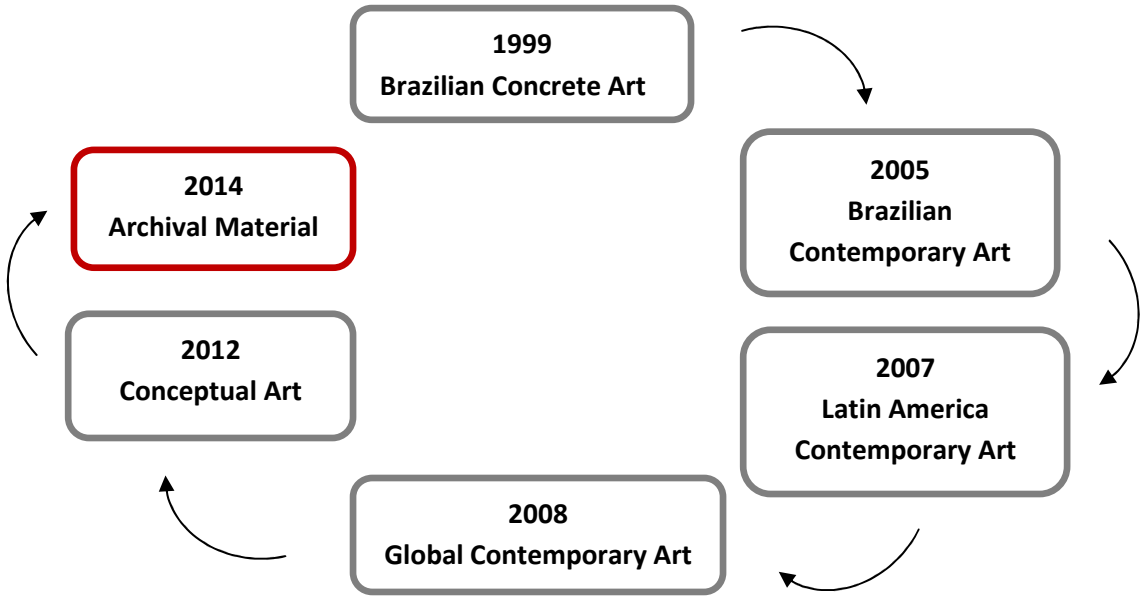


Se produce un gran cambio en 2012, cuando Jacopo Crivelli Visconti se incorpora a la colección como comisario. En ese momento dimos un giro importante y nos centramos en el arte conceptual. Tenemos fuertes lazos políticos y económicos. Por poner un ejemplo, y solo es una coincidencia, Jan Mot está exponiendo en ARCO las obras de Mario García Torres e Ian Wilson, que son artistas conceptuales relevantes. Para mí, la obra de Mario García Torres se encuentra entre las más importantes de la colección.

[Imagen de la obra de Mario García Torres, *Title Working*, 2010]

Además, cuando hablamos de la obra *Title Working*, hay que señalar que se trata de una obra que hemos comprado, pero en realidad no existe y solo se materializa cuando se tiene una lista de obras, en este caso las obras que Jan Mot está exponiendo en ARCO. La próxima vez cuando haya una exposición con otra lista, el trabajo se materializará tal y como lo hizo con esta. Lo curioso es que cuando compré esta obra, mi mujer dijo: «No has comprado nada». Todos mis amigos me dijeron que era ridículo, que no había comprado nada, pero Mario actualmente tiene una individual en el Museo Tamayo y he recibido una solicitud de préstamo de esta pieza. Así que tengo que firmar un contrato, tengo que decir a cuánto asciende el seguro, etc. Después de eso le he enseñado el contrato a mi esposa. Así que, aunque la obra no existe, a veces existe, y esto mismo es lo que les digo a mis amigos.

Justo después de esta implicación con el arte conceptual, concluimos que en vez de tener una buena colección de arte conceptual debíamos avanzar en cuanto al material de archivo.



Muchas cosas se publicaron sólo de modo efímero, como la invitación de una galería, revistas o folletos distribuidos por un espacio independiente. Buscamos esta clase de materiales.

[Imagen de la obra de Jorge Glusberg (ed.), *Arte de Sistemas*, 1969]

Aquí tenemos parte de documentos importantes que compramos al Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC), en Argentina. Este centro se creó a principios de la década de 1970 y muestra el carácter vanguardista de los

artistas conceptuales. Los artistas que exponían allí nunca se habían visto en Brasil. Por ejemplo, obras de Lawrence Weiner fueron expuestas por primera vez en Brasil en 2005. Exponían artistas conceptuales de Argentina, Brasil, Chile y Hungría, entre otros. También tenían exposiciones de su programa en el MoMA, en Hungría, como intercambio en Bélgica y así sucesivamente. Fue un centro muy importante para el arraigo del arte conceptual en América Latina.

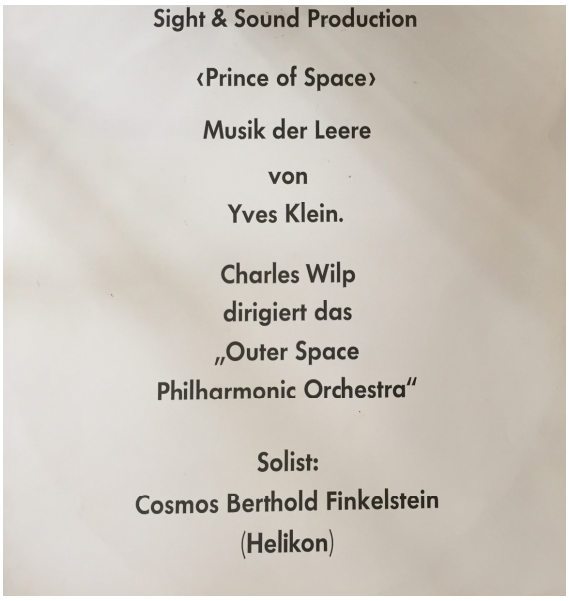
[Imagen de la revista *Aspen*, núms. 3, 5-6 y 8, 1965-1971]

Aquí vemos *Aspen*, otra revista efímera que tuvo solo diez números porque se quedó sin presupuesto, por lo que en un determinado momento tuvieron que abandonar el proyecto y comenzar uno nuevo; algo que ha ocurrido varias veces con algunas de estas revistas. Aquí muestro el número 3 de la revista, el de Andy Warhol, fácilmente reconocible. El otro es el número 8, diseñado por Dan Graham, y el de la película es el número 5 y 6. En este número se publicó el importante ensayo de Roland Barthes, «La muerte del autor», en inglés. Este texto es fundamental para alguien que colecciona arte conceptual.

Esta revista, *Art & Project Bulletins*, es de las más famosas publicaciones de arte conceptual en Europa. Lanzaron 156 números entre 1968 y 1989.

[Imagen de la revista *Art & Projec Bulletins*, núm. 38, 1971]

Y aquí, artistas como Stanley Brouwn, en la imagen, Lawrence Weiner, Robert Barry, artistas clave de la colección, fueron publicados en varias ocasiones.



Yves Klein, *Musik der Leere*, 12", 1965

También estamos involucrados con las grabaciones, tanto si la cubierta ha sido producida por un artista como si el disco en sí es una obra de arte. En este caso, se trata de una grabación de Yves Klein llamada «La sinfonía del silencio», lo que significa que no se produce ningún sonido cuando se coloca la aguja en el disco. Una vez más, habla de Mario García Torres, de Robert Barry, por lo que está en una intersección entre nuestro arte conceptual y el sonido, algo con lo que también estamos implicados: audio poesía, poesía visual, entre otras.

Curated collection

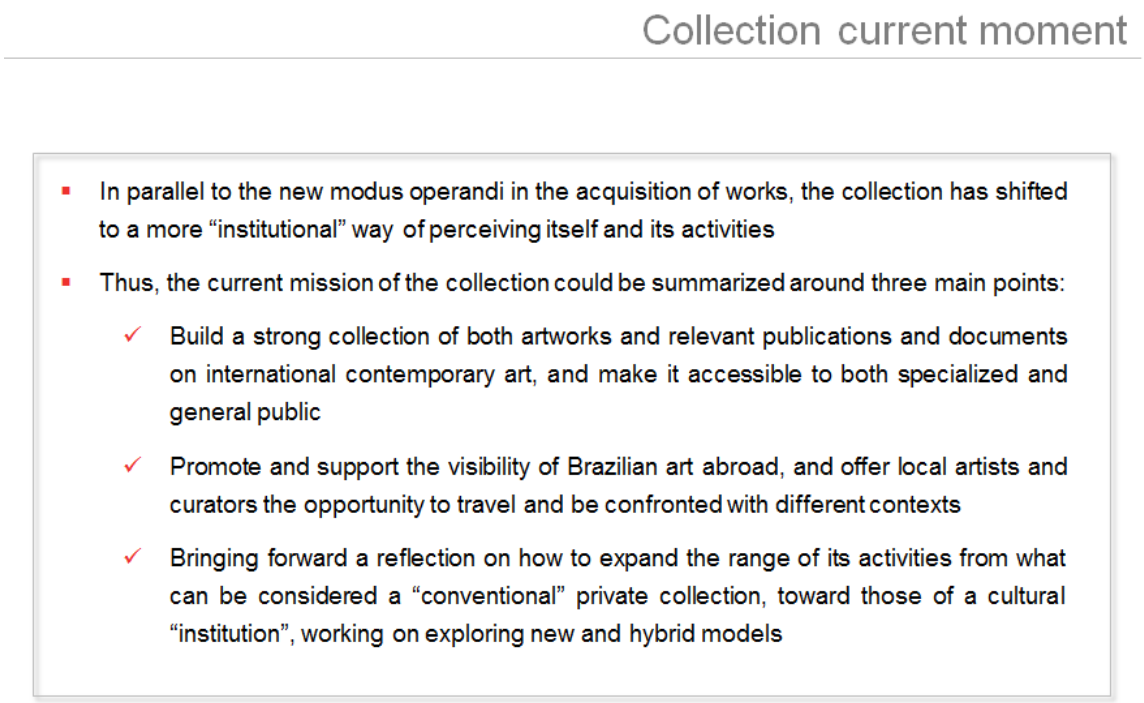
- In 2012 the collection makes an important change, when Jacopo Crivelli Visconti starts as curator. The new phase includes:
  - ✓ Review of the works of the collection up to that moment
  - ✓ Development of a shortlist of artists (mainly aged 30-40), including a small group of artists to constitute the core of the collection, and a larger one to be closely followed
  - ✓ Definition of an annual budget
  - ✓ Rationalization of the acquisition process with the following rationale:
    1. Build a relevant group of works by each collected artist
    2. Buy works by artists that have been thoroughly followed and studied
  - ✓ Increased emphasis on conceptual practices, specifically artworks that take a political and/or social stance

Ahora les hablaré de lo que hemos hecho en los últimos años relacionado con el activismo en el panorama brasileño.

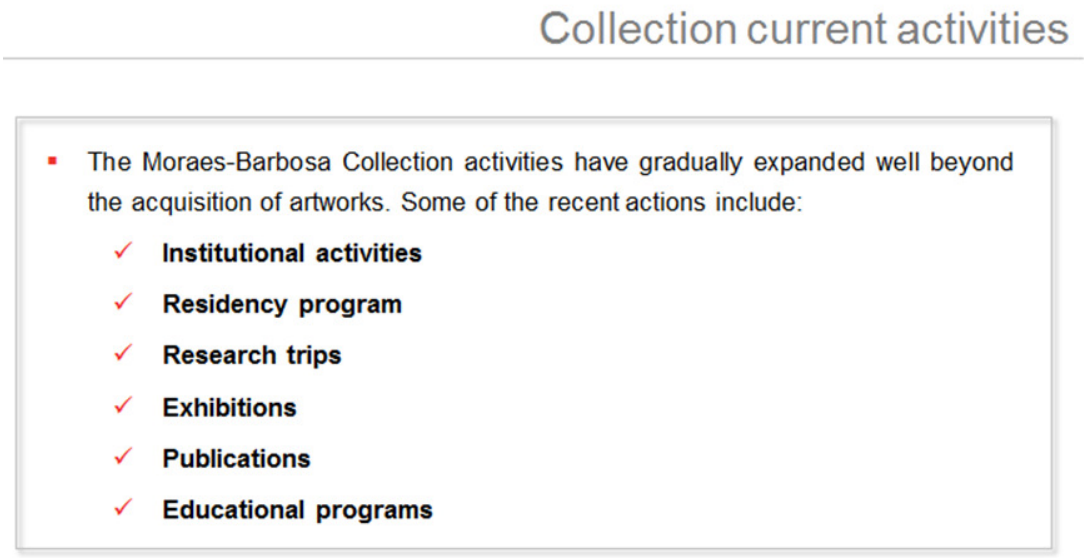
Cuando Jacopo Crivelli se unió a la colección se produjo un gran cambio y una gran reorganización. Revisamos la colección, decidimos qué obras queríamos mantener y vendimos algunas que pensábamos que ya no encajaban en la colección. Elaboramos una lista de artistas, en su mayoría entre los 30 y 40 años de edad, cuyas obras queríamos explorar más a fondo. Establecimos un presupuesto y racionalizamos el proceso de adquisición, en el sentido de que no nos limitábamos a ir a una feria de arte y comprar una obra, sino que teníamos un proceso sistematizado. No es que no fuésemos a las ferias de arte a comprar, pero las aprovechábamos más para conocer gente e intercambiar ideas. Como ya he dicho anteriormente, pusimos el énfasis en el arte conceptual.

La colección actualmente ha adquirido un enfoque más institucional. Creo firmemente en el concepto estadounidense de mecenazgo aunque con reservas. Creo que las personas deberían financiar los museos y los espacios de arte experimental, y a ello me dedico. Habrá cada vez menos dinero para los museos, para el arte, para sanidad, para el transporte, así que mejor que nos acostumbremos a ello. Es muy importante para el mundo del arte involucrarse más con las instituciones públicas y privadas. Por eso decidí jugar un papel diferente en Brasil. Empezamos a compartir la colección con el público general y especializado. Empezamos a promover encuentros e intercambio de información entre coleccionistas, galeristas, artistas y estudiantes, así que a veces reúno a un grupo de gente en casa, visionamos algunos vídeos, hablamos de la obra de un artista desconocido... La idea es enriquecer la forma en que los artistas, los comisarios y los coleccionistas ven la producción artística actual. Por lo que el enfoque está cambiando poco a poco de la colección privada convencional hacia

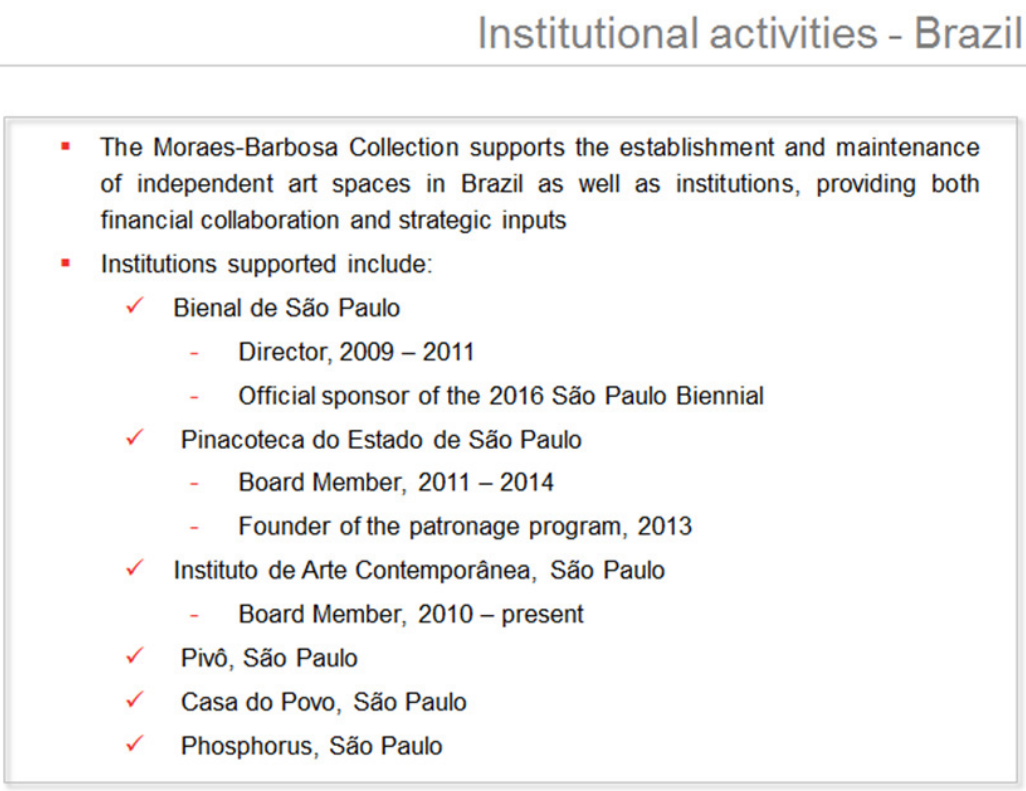
un enfoque institucional y con esto no quiero decir que sea necesario tener un espacio como un museo, sino un espacio donde se puedan compartir ideas y contenidos. Se pueden financiar algunas experiencias, tal vez un libro, un programa de residencia, viajes de investigación, etc. No se trata de invertir mucho dinero en una determinada obra, sino más bien de pequeñas acciones que contribuyan a resolver ciertas necesidades de la escena brasileña.



Nuestras actividades actuales incluyen algunas acciones institucionales internacionales que presentaré a continuación; el programa de residencia del que también hablaré, los viajes de investigación, las exposiciones, las publicaciones y el programa educativo.



Conferencia de Pedro Barbosa, *La suerte está echada – La colección Moraes-Barbosa*, Fundación Arte y Mecenazgo.



Permítanme que les hable acerca de las actividades institucionales en Brasil.

En 2009 un grupo de personas, incluido yo mismo, nos implicamos en la reorganización de la Bienal de São Paulo, que en aquel momento atravesaba una situación muy difícil, y lo conseguimos. Actualmente la Bienal de São Paulo funciona con normalidad: tiene patrocinadores, ha saldado su deuda con el gobierno, hay un equipo de directivos, etc. Ahora funciona como una empresa y no como un lugar a donde la gente va a dejarse ver o al que acuden aspirantes del mundo del arte. De modo que resultó una aventura interesante conocer cómo funciona una bienal. Además, conocí a un gran número de artistas y comisarios, así que en conjunto me aportó muchas satisfacciones. Este año estamos colaborando con la bienal, proporcionando alojamiento para comisarios y artistas.

Durante mi experiencia como miembro de la junta en la Pinacoteca, otras tres personas y yo mismo iniciamos un programa de mecenazgo utilizando el modelo de la Tate y el MoMA, dos instituciones con las que estoy familiarizado. El objetivo de este programa era la compra de obras de arte para la colección del museo. Las aportaciones económicas no eran deducibles de impuestos, por lo que se hacían auténticas donaciones. No era mucho dinero, unos 6.000 dólares al año. Con esta suma pudimos implicar a unas cuantas personas y, lo crean o no, alcanzamos la cifra de 300.000 dólares en un año. Ya saben cómo funciona, corre la voz, y después la gente se pregunta por qué no le invitan y tiene celos, desean participar, y entonces puedes obtener una contribución que es importante

para estos museos. Esta fórmula ha sido reproducida por la actual dirección del Museo de Arte de São Paulo (MASP).

También apoyo algunos espacios de arte independientes y experimentales como Pivô y Casa do Povo, un espacio muy importante que se caía a pedazos. Durante la dictadura fue un baluarte de un grupo judío muy progresista. Un hombre judío de origen francés y tunecino se enamoró de Brasil y decidió irse a vivir allí y darle vida. Sea por coincidencia o no, ofrecí una cena kosher en mi casa con algunos amigos judíos para recaudar fondos. Un par de personas dieron dinero, así que valió la pena.

En Phosphorus, un espacio experimental independiente que tarde o temprano desaparecerá debido a la falta de apoyo y dinero, hemos financiado un par de exposiciones de artistas brasileños, Luiz Roque y Cristiano Lenhardt, y una de la artista argentina Amalia Pica, de la que hablaré más adelante.

La escena independiente es muy interesante, ya que desde 2010, en Brasil, han aparecido un buen número de espacios. Tuvimos la oportunidad de traer a Polly Staple, la directora de la Chisenhale Gallery de Londres, y aprender con ella cómo gestionar este tipo de espacios, muy mal gestionados en Brasil. Pudimos intercambiar información con las personas que se encargaban de su funcionamiento y ayudarles no solo con la financiación, sino también con el

contenido, la experiencia en gestión, ideas y contactos. Esto fue mucho más importante que la donación de 1.000 dólares que aportamos, puesto que contribuyó a atraer nuevos visitantes y aumentar el interés del público en la programación de estos espacios.

Estas son algunas de las actividades que he incluido en la sección «En el extranjero».

Lo que caracteriza la diferencia en mi enfoque es la implicación con las publicaciones y el material de archivo, y esto es algo que aprendí en el MoMA: que este material al que la gente no presta mucha atención se exhibirá en museos como material educativo.

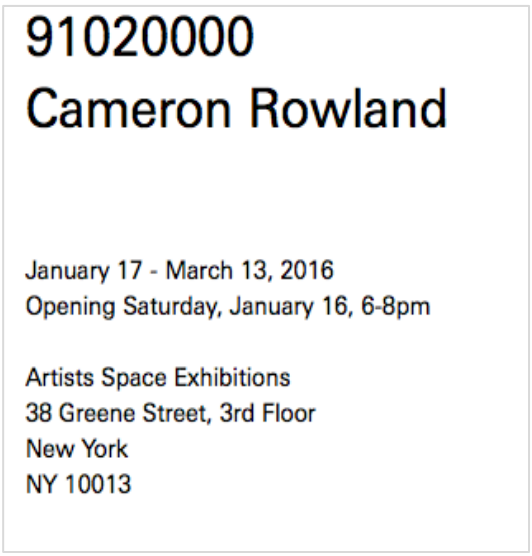
Hubo una exposición de Roy Lichtenstein en la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (GAM) de Turín. Tenía tres o cuatro cuadros importantes, junto a una gran cantidad de material efímero y de documentación, de manera que podía contar toda la historia de la producción del artista. Esto significa que no es necesario llenar un espacio con 75 obras de arte, sino más bien una línea del tiempo, un lugar donde se pueda aprender de qué trata esa obra de arte de ese artista en particular. Este material de archivo resultó muy importante. Pude proporcionar algo de este material de Brasil al MoMA, puesto que el museo no había tenido acceso a él. El otro modelo con el que trabajo es proporcionando y creando un grupo de donantes de obras de arte brasileño para museos. En lugar de pedirle a alguien 20.000 dólares, pido 4.000 a cinco personas. Así puedo

volver a pedir 4.000 dólares la próxima vez. Lo mismo ocurrió con el mecenazgo de la Pinacoteca. Lo difundimos mediante el boca a oreja y se convirtió en realidad.

También estoy muy implicado con el Artists Space en Nueva York y la Chisenhale Gallery de Londres.

Aquí les muestro un par de proyectos en los que he colaborado. Jonathas de Andrade, en la imagen, es un artista de especial importancia para la colección. No solo coleccionamos la obra de Jonathas; estamos en constante diálogo con él, sobre su trabajo, su carrera y sus oportunidades. Estamos muy contentos y orgullosos de tener este tipo de relación con los artistas; nos ayuda a entender mejor lo que quieren y si encaja con la línea de nuestra colección. Es una experiencia muy interesante que recomiendo a todo el mundo, porque se aprende rápidamente y se llega a entender lo que pasa por la mente del artista.

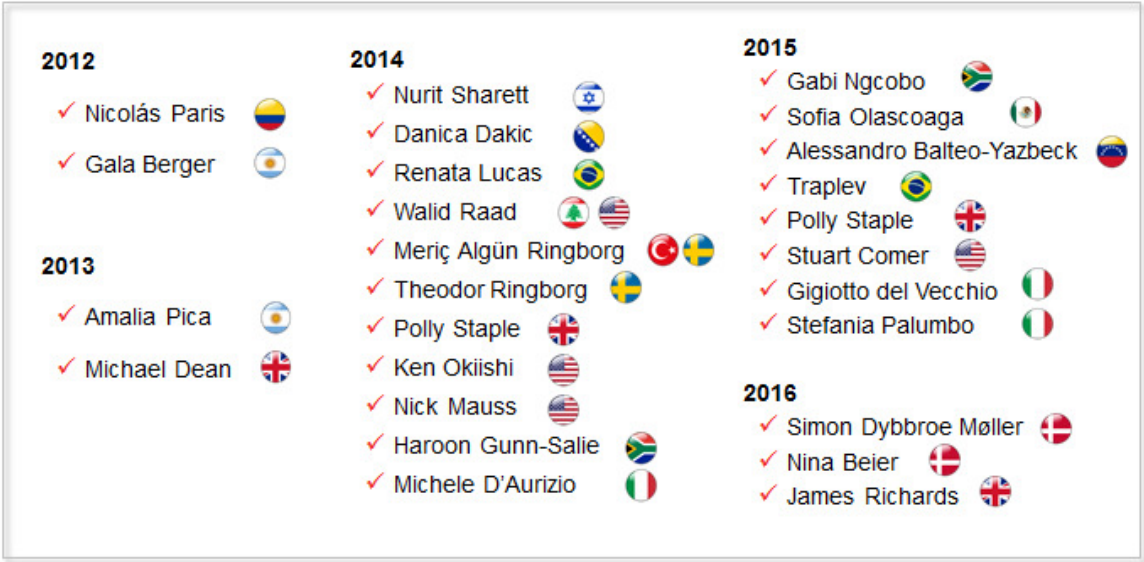
Aquí se ven las dos exposiciones que patrocinamos actualmente: Park McArthur en la Chisenhale Gallery, si están en Londres creo que no deberían perderse la oportunidad de verla. La otra es de Cameron Rowland en el Artists Space de Nueva York. En esta exposición, en concreto, colaboramos en la financiación parcial de la exposición y del catálogo que se publicó.



Ahora me centraré en Cameron y su obra: lo interesante de él es que no vende la mayor parte de su obra, sino que la alquila. Establece una relación con el aburguesamiento de las grandes ciudades, donde la gente que no puede permitirse comprar un apartamento o una casa paga un alquiler y al final no tiene nada. Cameron dice: «¿Sabes qué? Voy a mostrar a estos ricos coleccionistas que pagarán el alquiler toda la vida y al final no tendrán nada». O sea, lo plantea al revés. La obra que produce es extremadamente política. La verdad es que me enamoré de este trabajo y me hizo muy feliz reunirme con Cameron varias veces y comprender las cosas de las que habla.

Esta exposición en el Artists Space no tiene nada que ver con el aburguesamiento pero tiene mucho que ver con las condiciones de trabajo en el sistema privado de prisiones de EE. UU.

El programa de residencia en Brasil es una actividad nueva, iniciada en 2012. Es un programa muy relajado. Cuando traemos a un artista o a un comisario a Brasil, no pedimos nada a cambio. Pueden ir a la playa y quedarse en Brasil un mes. Creo que ésta es una de las razones por las que el proyecto tiene tanto éxito. La gente quiere tomarse las cosas con calma. Están bajo presión después de un año de exposiciones, bienales, lo que sea, y luego simplemente desaparecen de su día a día e interactúan con el panorama artístico de São Paulo. Así que la idea de traer artistas extranjeros es que ellos conozcan el mundo artístico, interactúen con él. Algunos de ellos nunca han estado por debajo del Ecuador, por lo que es su primera experiencia en el hemisferio sur. Ha sido un proyecto muy desafiante e interesante. Este año, como ya he comentado, el programa de residencia unió fuerzas oficialmente con la Bienal de São Paulo. También les ayudamos en la bienal anterior.



Ahora hablaré de las exposiciones que hemos relacionado con el programa de residencia. La exposición de Amalia Pica es especialmente importante porque fue la primera, pero también porque era en el espacio Phosphorus que puede desaparecer en el futuro. Y otra razón es que pudimos reunir tres cosas importantes: la residencia, el espacio independiente de arte experimental y la financiación. Creo que en esto consiste la colección en la actualidad. No es solo cuestión de dinero, se trata también de ideas.

[Vista de la exposición de Amalia Pica en Phosphorus durante el programa de residencia]

¿Cómo podemos adaptarnos al cambio del panorama artístico? Tal vez por medio de espacios experimentales. No estoy muy preocupado por los museos, porque encontrarán la manera, pero los espacios experimentales sí están atravesando un momento complicado, no solo en Brasil sino en todo el mundo; y no sé lo que será del panorama artístico sin ellos. Si no existen, el mundo del arte va a ser muy aburrido, con la misma producción y la gente hablando de los mismos temas. Si el enfoque en España se orientara hacia la línea de estos espacios experimentales, creo que el resultado sería muy positivo.

Otro artista invitado fue el británico Michael Dean, que terminó haciendo una exposición en la Mendes Wood DM, una galería privada que ahora lo representa. Se trata del caso contrario de Amalia Pica, fue totalmente privado en vez de ser totalmente público. Eso demuestra que se pueden representar ambas caras de la moneda.

[Imagen de la obra de Michael Dean, *Yes No*, 2012]

Otra persona a la que me gustaría mencionar es un artista sudafricano muy joven, Haroon Gun-Salie. Era su primer viaje fuera de Sudáfrica, nunca había estado en

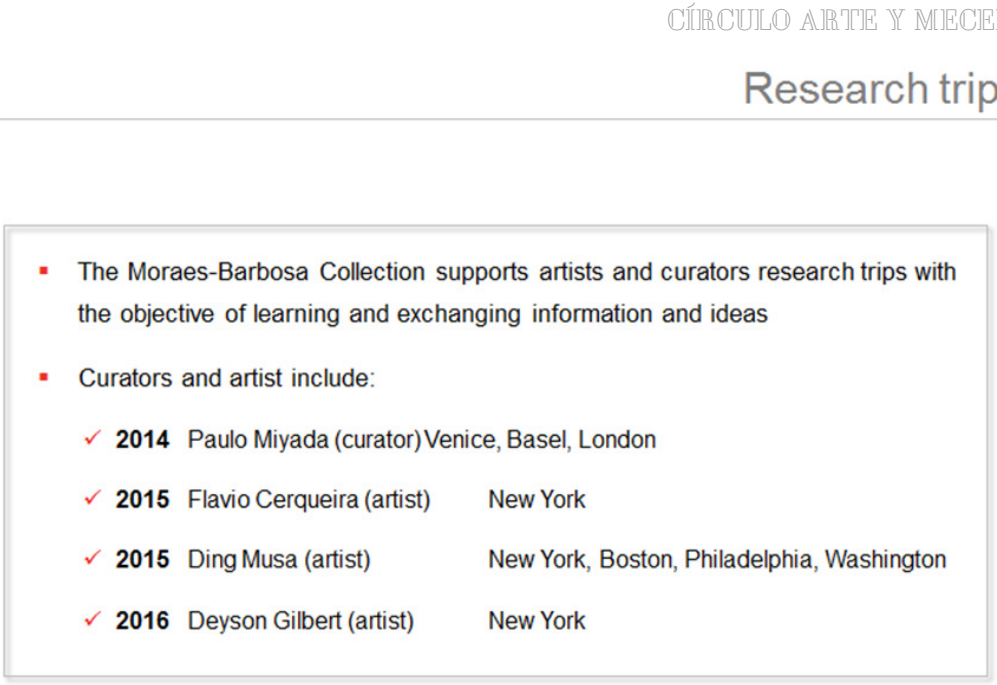
el extranjero. Así que este chico de 20 o 21 años de edad aterrizó en Brasil con unos ojos como platos. De la sorpresa inicial pasó a participar en la edición de 2015 de V*ideo Brazil*, donde tendrá una exposición individual este año. Y, sea por coincidencia o no, formó parte del Pabellón de Sudáfrica en la última Bienal de Venecia de 2015.

[Imagen de la obra de Haroon Gunn-Salie, *History After Apartheid (Uganda)*, 2015]

Delfina Foundation Residence

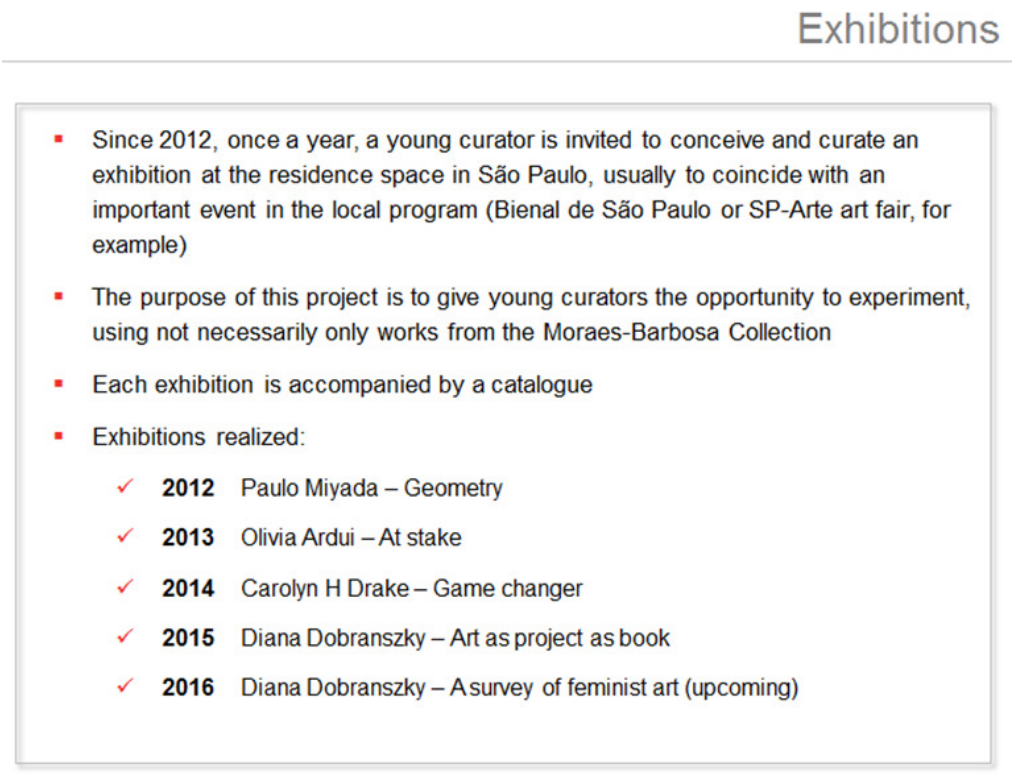
- The partnership with Delfina Foundation started in 2014, with the aim of providing a residence program for Brazilian artists in collaboration with a solid institution, with a highly recognized project
- The Moraes-Barbosa collection sponsors the residence of one Brazilian artist a year, fostering his/her exposure to the current production in different parts of the world and to relevant issues of the current political, economical and art scenarios around the world, from the privileged observation point of London
  - ✓ **2014** Luiz Roque (video)
  - ✓ **2015** Roberto Winter (multimedia)
  - ✓ **2016** Luísa Nóbrega (performance)

Yendo aún más lejos, en cuanto al programa de residencia, nos planteamos: ¿por qué no atender a artistas brasileños también, y no solo extranjeros? Felizmente convencimos a mi amigo Aaron Cezar. Por él supimos que la Fundación Delfina todavía no había explorado Sudamérica de la manera en que querían hacerlo. Y entonces me dije que teníamos una oportunidad. Así que empezamos a hablar y llegamos a un acuerdo. No teníamos forma ni infraestructuras para gestionar un programa de residencia fuera de Brasil, por lo que creímos que la idea era unir fuerzas con alguien que tiene una sólida reputación y que sabe cómo hacerlo. Nos pusimos en contacto y les pareció bien. Elaboramos un plan e iniciamos el programa. Ahora, en nuestro tercer año, traeremos a la artista de performances Luísa Nóbrega, que hace cosas muy exóticas y creo que será una experiencia divertida para ambas partes, tanto para Luísa como para la Fundación Delfina.



El objetivo de los viajes de investigación es conseguir que los artistas brasileños se familiaricen con los museos y ferias fuera de Brasil y que entiendan cómo actúan, no simplemente exhibir y vender obras en ferias, sino entender qué es una feria.

Si alguien se plantea que va a tener una oportunidad, lo llevo conmigo de viaje. Cuando se encuentran en Nueva York, eligen las bibliotecas en las que quieren investigar, y yo puedo abrirles algunas puertas. Se trata de una experiencia muy interesante, no solo para mí, sino para el artista. Cuando pasas de tres a cinco días con un artista, entiendes mejor su obra, sus ideas. Es una gran experiencia.



Conferencia de Pedro Barbosa, *La suerte está echada – La colección Moraes-Barbosa*, Fundación Arte y Mecenazgo.

Otra cuestión respecto a nuestro espacio de exposición, que está en el mismo lugar que el programa de residencia, es que durante la Feria de Arte de São Paulo tenemos una exposición que muestra las obras de arte de la colección, pero no necesariamente solo de la colección. Pedimos a un comisario joven, que nunca haya tenido ocasión de dirigir nada, que aproveche la oportunidad. Así que volvemos a estar en el punto en que «La suerte está echada». No sé cuál será el resultado, pero la idea es que experimenten utilizando las obras de la colección, y después publicamos un pequeño cuaderno que servirá como muestra para sus futuros proyectos. Es una manera de ayudarles.

El año pasado se centró todo en libros de artista, y fue una exposición de libros de artista. Este año hablaremos de feminismo y las protagonistas serán las Guerrilla Girls, que están muy implicadas en el planteamiento de la exposición.

Esta es una imagen de la primera exposición, que tenía que ver con la geometría. Yo soy ingeniero. Había dos salas, una dedicada a la geometría euclidiana, y la segunda a la geometría no euclidiana; trataba de las formas curvas. Esta es una instantánea del apartamento donde se celebran las exposiciones.

En esta exposición colaboró un comisario brasileño de 23 años. Fue una exposición eminentemente política. Se pueden ver las obras de Jimmie Durham.

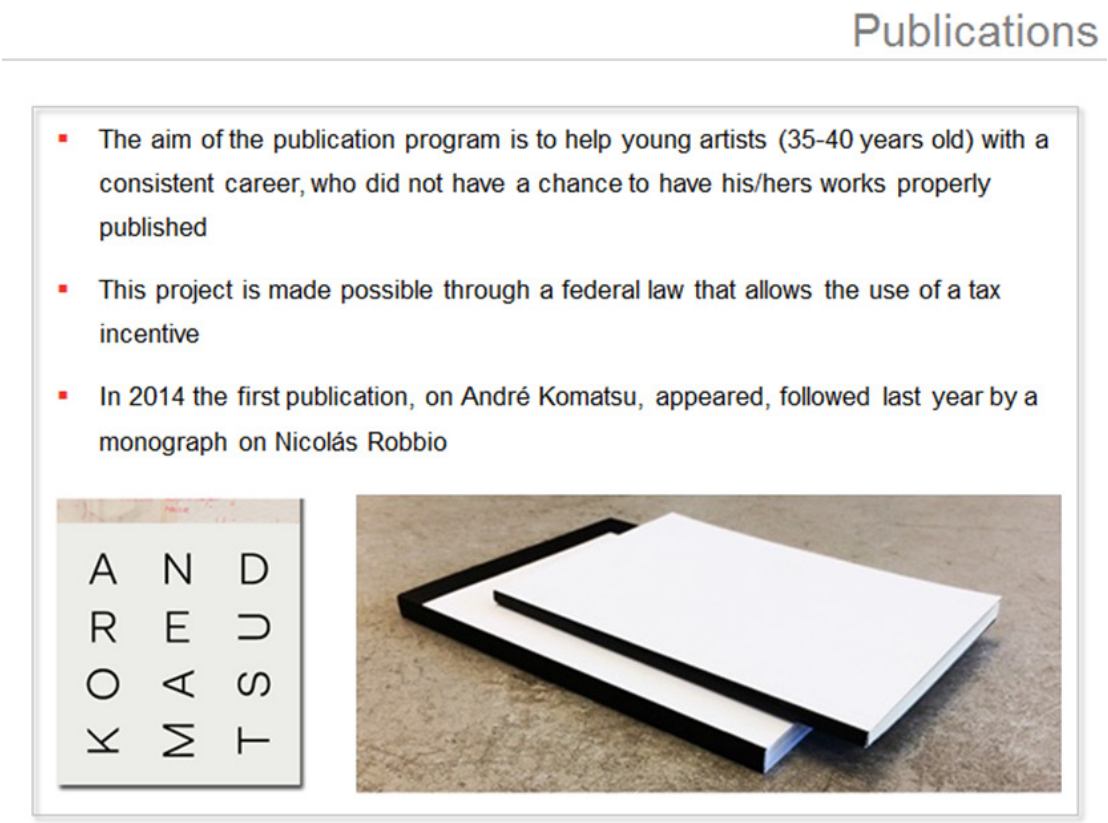
En la exposición *Eu*, un joven comisario holandés decidió hacer una entrevista y un programa sobre mí. Esa fue la primera vez que enseñé la obra de Mario García Torres, *Title Working*, en el listado de obras de la exposición. La gente buscaba donde estaba la obra número 17. Encontraba la 16, la 18, pero no la 17. Fue bastante interesante.

Conferencia de Pedro Barbosa, *La suerte está echada – La colección Moraes-Barbosa*, Fundación Arte y Mecenazgo.

Esta última exposición fue para mí la más importante por su carácter educativo. La idea era exponer una obra de arte junto a una selección de libros de artista y material efímero. En esta sala se muestra la obra de Lawrence Weiner. Vemos un vinilo adhesivo, un póster, sus primeras publicaciones desde finales de 1960 hasta 1973. En un rincón está la copia de un correo electrónico que intercambié con él. Compré esta pieza, que es de 1980, cuando no existían los archivos vectoriales que ahora se utilizan para imprimir en vinilo y había que pintarlo todo a mano o imprimir letra a letra. Tenía otras obras suyas en archivo vectorial. No tenía claro qué hacer para imprimirlo. Así que decidí llamarle, puesto que le había tratado un par de veces. Como nunca contestó, llamé a Alice, su esposa, para preguntarle qué hacer. Su respuesta fue: «La obra no se puede crear». Pero yo la quería e insistí en el archivo vectorial. Si acuden a la Dia Art Foundation de Nueva York, verán esa gran obra que dice: «THE WORK NEED NOT BE BUILT». Pero finalmente me dio los archivos vectoriales, así que ahora puedo imprimir el vinilo y tratar su arte de una manera contemporánea.

También hemos creado un programa de publicaciones con el objetivo de ayudar a jóvenes artistas, entre 35 y 40 años, con una carrera consistente, pero que no han tenido la oportunidad de publicar su trabajo. En Brasil hay una ley que incentiva la financiación de diversos tipos de arte (teatro, cine, ayudas a exposiciones, ayudas a libros de arte, música, etc.) con el seis por ciento de los impuestos. Con este dinero, pensamos que podíamos trabajar más estrechamente con los artistas que coleccionamos y que nunca han tenido la oportunidad de publicar su trabajo. Hasta el momento tenemos dos publicaciones de dos artistas jóvenes y actualmente estamos hablando con un galerista para hacer una sobre

un grupo de artistas que tuvieron un papel muy importante en la escena artística de São Paulo en la década de 1970.

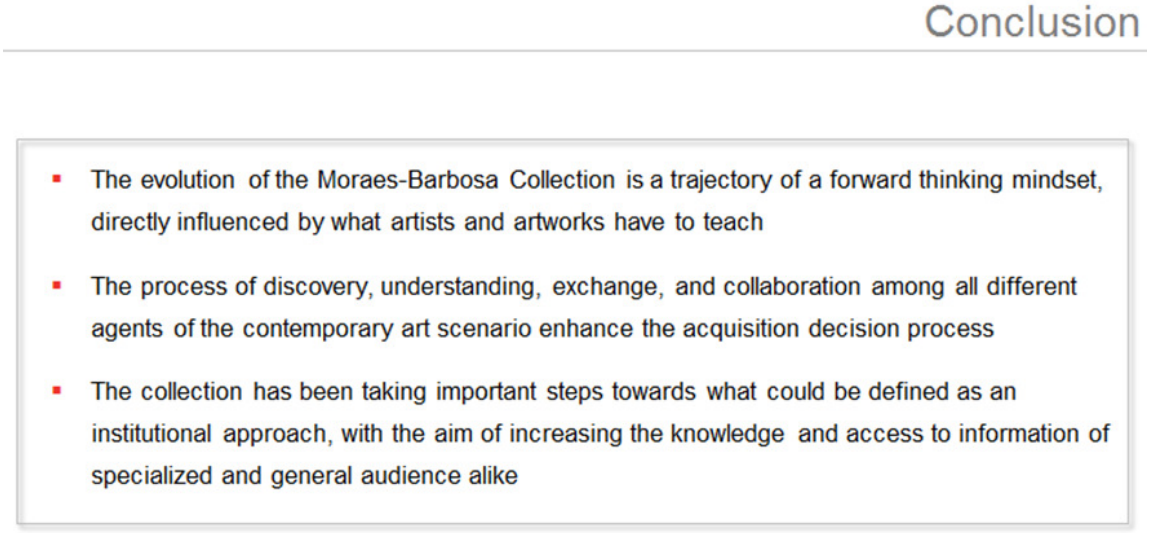


Otro tema al que nos hemos dedicado es el programa educativo. El año pasado abrí la colección a los estudiantes de la Universidad Pontificia Católica de São Paulo que están en el programa de comisariado. El director de ese programa me llamó y me preguntó si los estudiantes podían tener acceso a la colección y utilizar las obras para montar una exposición colectiva como trabajo de fin de grado. Por supuesto, respondí afirmativamente a su propuesta e hicimos el proyecto.

Lo que más nos interesa es promover encuentros y charlas entre comisarios, artistas, compradores, museos y personas que no tienen nada que ver con el arte, para que participen. Una vez participó un psiquiatra en una de estas charlas. La idea es crear una plataforma para intercambiar ideas y experiencias; el resultado es muy interesante. Como los artistas viajan mucho, no es fácil de organizar. Hasta ahora han tenido lugar cuatro encuentros.

Por otra parte, desde que hemos creado una muy buena colección de material de archivo, hemos abierto esta parte de la colección a los estudiantes. Así, por ejemplo, algunos de ellos están estudiando el arte conceptual, y seguramente han leído sobre el *Xerox Book*, pero nadie lo ha visto en Brasil. Pueden venir y tocar los libros, pasar las páginas, lo que les permite otra forma de estudio, mediante una interacción física con este tipo de publicaciones. En este momento, estamos

prestando estas piezas a exposiciones privadas. Además hemos convocado una reunión entre las diferentes partes para tratar exclusivamente este tipo de publicaciones.



Podemos concluir considerando que se trata de una colección extremadamente dinámica. Creo que hemos cambiado sus objetivos unas cuantas veces, y cada reto al que nos enfrentamos nos hace salir de la zona de confort. Cuando llegue la zona de confort, la colección habrá terminado. En mi opinión, no creo que valga la pena coleccionar si no hay diversión. Por lo tanto, tenemos que marcarnos retos. Y así seguirá siendo. Si me preguntan qué es lo siguiente que voy a hacer, créanme, no tengo ni idea. Como dijo Donald Rumsfeld: «Hay conocidos conocidos, conocidos desconocidos y desconocidos desconocidos». Preferiría quedarme con los desconocidos desconocidos porque si conozco algo, ya no es divertido.

Muchas gracias.

Preguntas

Felicidades, su conferencia encaja perfectamente con la Fundación Arte y Mecenazgo, ya que trata el arte y la filantropía. Usted, que hace tanto por el coleccionismo y la filantropía, desde un punto de vista pragmático, ¿cómo trabaja? ¿Es una fundación? Realiza una actividad casi de museo sin serlo. ¿Cuánta gente trabaja con usted y cómo hace todo esto?

Tan solo Jacopo Crivelli y yo, eso es todo. No somos una institución, ni tampoco una fundación. Ni queremos serlo. Si nos institucionalizamos demasiado no seremos tan libres como somos ahora. Tenemos la flexibilidad de estar donde queremos estar. Pienso que esta libertad es clave para nuestro proyecto.

¿Tiene algún asesor de arte que trabaje para usted?

¿Asesores? No, Jacopo es el conservador de la colección. Se trata de una relación muy intensa. Intercambiamos decenas de emails al día, hablamos aproximadamente cinco veces al día, no estoy dando un número al azar. Es realmente una relación muy intensa.

Cuando compró su primera obra de arte, hace ya 17 años, ¿fue el punto de partida? Desde entonces, a través de un proceso muy analítico, su relación con el arte se convirtió en una forma de vida, un día a día donde la investigación, la lectura y la comunicación con el arte es un trabajo a tiempo completo.

Interesante pregunta, pero no sé si tengo respuesta. La semana pasada, mientras revisaba la presentación y hablaba con mi mujer, fui consciente de la cantidad de cosas que hacemos, lo cual es divertido y muy sencillo. Si lo hacemos complicado ya no funciona.

¿Cuándo tomó consciencia de ser un coleccionista?

No sé qué significa ser un coleccionista. Debería consultarlo en el diccionario. Sé que tenemos un número significativo de obras.

¿Cuántas?

Puede que tengamos 800. La colección es... considerable.

¿Cómo archiva y conserva las obras que ha reunido?

Excelente pregunta. Estoy aprendiendo. En un momento dado la colección de 800 obras se convirtió en un problema. Ahora estamos en ese proceso. La adquisición del material de archivo ha complicado aún más el trabajo, ya que conservar y organizar este material es mil veces más difícil que mantener el registro de las 800 obras. Ahora el verdadero desafío es organizar el material de archivo, ya que le da un valor muy singular a la colección en el contexto de Brasil. El coleccionismo de obras de arte es relativamente sencillo, pero el trabajo de investigación que comporta la compra del material de archivo preciso es muy complejo. Como decía, no quiero estar en la zona de confort, los documentos de archivo son en este momento un reto para mí.

[CaixaForum Madrid, 24 de febrero de 2016]

PEDRO BARBOSA

Pedro Barbosa ha sido miembro del Consejo de varias instituciones brasileñas, tales como la Fundación Bienal de São Paolo, el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) y la Pinacoteca del Estado de São Paolo, en la que también fue miembro fundador de su Comité de Adquisiciones de arte contemporáneo. En el ámbito internacional, formó parte del Comité de Adquisiciones de América Latina de la Tate Modern, Londres. Actualmente es miembro del Fondo de América Latina y el Caribe del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y presta un apoyo activo al Artist's Space, en Nueva York, y a la Chisenhale Gallery, en Londres.

Conferencia publicada en:
www.fundacionarteymecenazgo.org

Fundación Arte y Mecenazgo
Avda. Diagonal, 621, 08028 Barcelona
aym@arteymecenazgo.org

Fundación
Arte y
Mecenazgo

Obra Social "la Caixa"

Avda. Diagonal, 621
08028 Barcelona
www.arteymecenazgo.org
aym@arteymecenazgo.org