

Tendencias del Mercado del Arte, 04/ 04/ 2016

# «Colecciono para pensar»

*Más que obras, Pedro Barbosa colecciona procesos de pensamiento. Junto a su esposa, Patricia Moraes, ha reunido uno de los fondos de arte conceptual más audaces de los últimos lustros. Su colección abarca desde jóvenes talentos brasileños, como Jonathas de Andrade y Andre Komatsu, a autores consagrados como Tomas Saraceno, Olafur Eliasson y Wolfgang Tillmans.*

**Inés Martínez Ribas**



**P**orque sabe lo que sabe, busca lo que no sabe. Porque posee arte, atesora el no-arte. Porque es hombre de números, no da cifras. Conversar con Pedro Barbosa (São Paulo, Brasil, 1965) es un regalo para el intelecto. La cita es un acierto de la Fundación Arte y Mecenazgo. Su directora, Mercedes Basso, le ha invitado a Madrid para dar una conferencia en el marco del 35º aniversario de la feria internacional de arte contemporáneo ARCO. En la sala noble de CaixaForum aguarda un hombre vivaz. Es diestro en mercados, y el del arte ocupa todos sus días desde hace una década.

El vacío, la nada, la desmaterialización total de la obra es una de las singularidades de la Colección Moraes-Barbosa. "La nuestra es una posición de conflicto respecto a lo que representa hoy en día el mercado. No nos interesa el 'yo tengo, usted no tiene'; el nuestro es un coleccionismo diferente. Más que la posesión de una obra determinada, nos atrae el proceso de pensamiento que la conforma", explica.

La colección es ingente. Reúne piezas y documentos de artistas consagrados, como On Kawara, Lawrence Weiner, Lygia Pape, Sergio Camargo y André Cadere; artistas jóvenes brasileños, como Jonathas de Andrade, André Komatsu y Clara Ianni; y nuevos descubrimientos internacionales, como Park McArthur, Martine Syms y Cameron Rowland. También están representados artistas preferidos como Stanley Brouwn, Jimmie Durham, Fabio Morais y, entre los españoles, Dora García. "Es muy sutil; tiene una poética muy suave", dice de ella Barbosa.

Hay en la Colección Moraes-Barbosa, por ejemplo, una pieza que solo existe como título en un listado. Se ha 'no-exhibido' en galerías. Solo los más perspicaces han preguntado al vigilante de sala: "¿Y dónde está la pieza de Mario García Torres que aparece listada?". Museos internacionales han solicitado la obra en préstamo, cursando el seguro por su 'no-traslado'. También hay una sinfonía, la del silencio, de Yves Klein. Consiste en un disco donde no hay nada grabado. Mejor dicho, sí hay algo: silencio.

"Coleccionamos producciones con una fuerte carga de pensamiento detrás. Apenas hay pinturas, solo una. Destacan los objetos, los documentos, las publicaciones y las

conceptos", detalla. No da números de su colección; tampoco le interesa el concepto de unicidad. "Prefiero la idea duchampiana del 'ready made'. Tenemos una obra de Baldessari que apenas costó nada. Es una edición de dos mil. ¿Cuál es el problema?", pregunta. Aunque no sea una obra única, es icónica en la trayectoria del artista. Representa un hito, y este es el reto verdaderamente fructífero para el pensamiento.

Barbosa lleva mucho camino recorrido a sus espaldas. Estudió ingeniería, sin llegar a dedicarse. "Prometí a mis profesores que nunca lo haría", bromea. Luego, durante veinte años, trabajó en la banca, como operador de bonos. Ahora, desde el año 2005, vive inmerso en su colección. Hay mucho en común entre las tres



disciplinas. "La simetría de números, precios e informaciones es la misma. Por eso el mercado me resulta tan fascinante. ¿Por qué un artista joven cuesta 2.000 y otro parejo, 8.000?", se pregunta este coleccionista dotado de una mente matemática ágil.

"La suerte está echada (A sorte está lançada). Así se titula la conferencia que

## Su colección se centra en el arte conceptual y el material de archivo

ha impartido Barbosa en CaixaForum Madrid. La frase está extraída de una obra de Lawrence Weiner que conforma su colección: *The die is cast*. "La compré hace cinco años. Me sentí identificado con ella desde el primer instante. Porque habla de mí, de mi vida pasada y de mi presente. El riesgo está presente en mi colección, y siempre me ha acompañado", revela. También explica que la obra originaria de Weiner llevaba por título: *El dado está lanzado*. Por mediación del galerista, el artista accedió a realizar una variante más acorde con la expresión portuguesa. Esta suerte está 'echada' ahora en el piso de su casa, en São Paulo.

"La zona de confort no me resulta excitante. Es en el desafío, en el riesgo, donde aparecen las cosas verdaderamente interesantes. Vivir

más allá del confort es para mí una prioridad, y cuando regrese a esa situación de comodidad, el proceso de la colección habrá finalizado. Porque la vida es un proceso. Mi colección es algo muy personal: es como una lectura de mi vida, da las claves de cómo pienso", explica.

Compró su primera obra en 1999: una escultura cinética de Jesús Rafael Soto. Es como una metáfora de lo que ha acontecido después. Para Barbosa, la vida es dinámica. "Mi idea era dar a mis hijos la oportunidad que yo no tuve, es decir, una educación paralela: crecer conviviendo con la abstracción, con el arte conceptual, e invitarles a no pensar de forma lineal, a generar cosas



nuevas", explica. "Claro que me gustó tanto que se me fue de las manos: perdí el control. Mi colección es ahora pura adicción. Por suerte, ahora el riesgo es más comedido, mucho más pensado que cuando tenía 20 años y empecé en la Bolsa", reconoce con esa pizca de humor con la que adereza la vida.

"Todo cambia: es dinámico. Es como la práctica relacionada con el material de archivo que yo colecciono", resume. A continuación, hace un símil con las revistas que atesora. "No fueron sostenibles en el tiempo. *Aspen Magazine*: diez números y se fue. *Avalanche*: catorce números y adiós. *Real Life*, veinticuatro. Esta es la dinámica: que las cosas empiecen y acaben. Esto es algo muy importante: si no se entra en un círculo vicioso. La muerte es importante. Es la única certeza que tenemos, ¿no?"

Guarda series completas de estas revistas míticas. "Soy como un cazador de reliquias antiguas, principalmente de material de archivo", constata. "Soy de los que llegan a la página cuarenta de Google. Cuando consultas las dos primeras páginas, encuentras prácticamente todo lo que buscas. Yo no solo voy mucho más allá; modifico la búsqueda con el uso de comillas o del signo más [+] entre las palabras. Así las pesquisas son diferentes. Cambia el 20% de la nueva búsqueda. Haciendo combinaciones diferentes puedes encontrar documentos preciosos. Es un poco obsesivo compulsivo", reconoce este ex operador de bonos acostumbrado a jugar con los números,

y capaz de porfiar para lograr un resultado.

Está familiarizado con el conflicto de intereses que se da en el mercado del arte, y reflexiona acerca de él. "Parte de la red está corrompida. Hay jugadores con información interna privilegiada. Yo estoy a favor de la reglamentación, como en todo. Infelizmente, los humanos tenemos tentaciones malas. A mí me gustaría tener un mercado más puro. Lo que pasa es que hay un flujo de dinero que no es necesariamente limpio. Es importante que haya impuestos, y destinarlos a las cuestiones sociales. Tendríamos que cambiar ciertas pautas. Un código de conducta me resulta más interesante que una ley. No es cuestión de implantarlo a la fuerza. Vivimos en sociedad. Es más bien una cuestión de respeto mutuo", asegura.

Más que coleccionista, se define como "archivista". El suyo es un estilo de vida que le ocupa todas las horas. Su hogar está en São Paulo, y pasa muchos días del año a bordo de aviones, viajando de un país a otro, en busca de procesos de pensamiento con los que "fertilizar" el mundo del arte. "Empecé porque hay en Brasil una ley

## 'Mi primera pieza fue una escultura cinética de Jesús Rafael Soto'

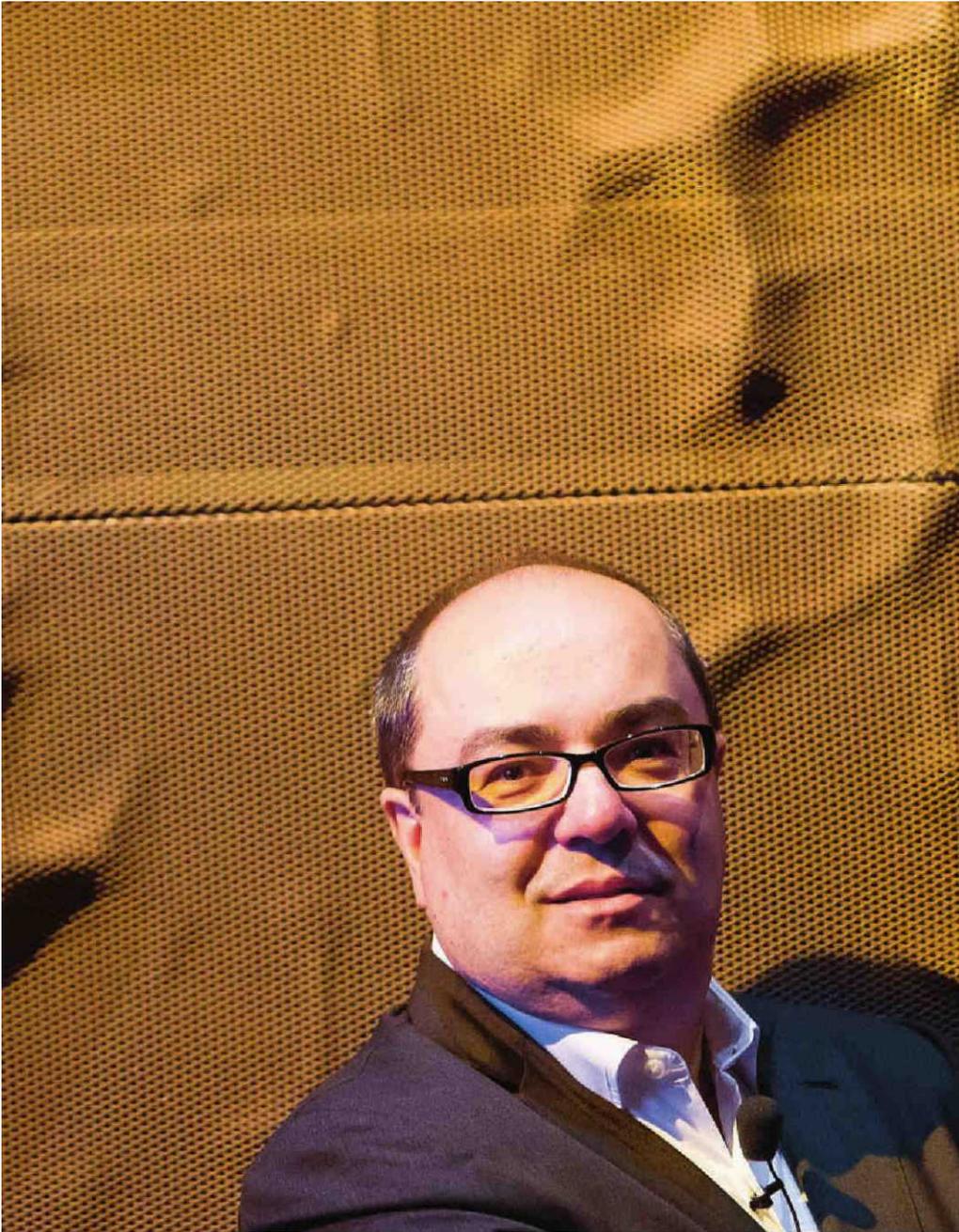
de incentivo fiscal según la cual las personas físicas pueden emplear el 6% de impuestos en arte en general. La idea inicial era comprar obras, editar libros de artista y ayudar a un par de instituciones. De forma paralela, empezamos a realizar un programa de residencia artística", detalla.

Este fue el germen de la Colección Moraes-Barbosa. Más que privada, hoy es institucional, y ha ido conformándose a lo largo de quince años. Empezó en 1999, con la adquisición de arte concreto y neoconcreto brasileño. Con la subida de precios de estos creadores ya consagrados, desplazó la horquilla treinta años para adelante, comprando obra de artistas brasileños jóvenes. En 2007 se expandió a la creación latinoamericana, y en 2008 atesoró la primera obra de un europeo: Olafur Eliasson, abriéndose al mercado internacional. Desde 2012, la colección está "totalmente inmersa en el arte conceptual y el material de archivo".

Barbosa está interesado en "fertilizar" el terreno del arte. El suyo es un modelo relacional heterogéneo. Tiene un programa educativo y otro de residencias múltiples, dirigido a artistas y comisarios brasileños para que viajen a otros países, y también a creadores y profesionales del arte extranjeros para que visiten Brasil. También organiza exposiciones, en su casa y en espacios museísticos o creativos ajenos, edita libros de artista y expande sus relaciones en el sector universitario.

Asimismo, es miembro de varios comités artísticos internacionales, como la Fundación Bienal de São Paulo, el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) de Brasil, la Pinacoteca del Estado de São Paulo y el Fondo de América Latina y el Caribe del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York; y apoya de forma activa al Artists Space de Nueva York y The Chisenhale Gallery de Londres. También participa en la financiación de producciones artísticas internacionales, ya sea donando dinero de forma particular o en asociación con otros coleccionistas.

Si bien el interés inicial de la Colección Moraes-Barbosa nunca fue el financiero, el valor del acervo reunido es hoy impresionante. Como activo cultural y económico. El conjunto es de gran coherencia y consistencia. La clave: "No compramos nunca obras porque sean bonitas, sino a partir de una ecuación: contenido + forma = arte", concluye.



MÁXIMO GARCÍA DE LA PAZ

# Pedro Barbosa

## “Sin espacios de experimentación, los museos se quedarían vacíos”

Representa un nuevo tipo de coleccionista comprometido. El brasileño Pedro Barbosa asume el rol tradicional del mecenas para compensar la falta de fondos públicos en las instituciones. Además de adquirir obras de arte, contribuye a su producción como promotor de residencias artísticas, publicaciones y exposiciones.

El brasileño Pedro Barbosa (São Paulo, 1965) comenzó a coleccionar obras de arte en 1999, después de casarse. “Quería que mis hijos crecieran rodeados de arte”, explica. Empezó por el concretismo, corriente hermana de la poesía concreta, muy popular en Brasil y que él había estudiado en el colegio. Su entrada en el mundo del arte fue, pues, una cuestión de futuro –sus hijos– y de pasado –su memoria como estudiante–. Ingeniero y operador de bonos, ahora se dedica en exclusiva a su colección, una de las más destacadas de su país. En ella hay jóvenes artistas brasileños, como Jonathas de Andrade y André Komatsu, y grandes nombres internacionales, como André Cadere, On Kawara o Lawrence Weiner.

Barbosa rechaza el coleccionismo especulativo y ejerce de mecenas, especialmente de creadores jóvenes. Entre otras iniciativas, dispone de un apartamento junto a su casa que funciona como residencia para artistas. Muy ligado a la Bienal de São Paulo, ha sido consejero de otras instituciones de la ciudad, y en el ámbito internacional formó parte del comité de adquisiciones de América Latina de la Tate Modern de Londres y actualmente cumple la misma función en el MoMA de Nueva York. Hablamos con el coleccionista con motivo de su conferencia en la Fundación Arte y Mecenazgo de “la Caixa” en Madrid.

**Pregunta.**— ¿Cómo ha evolucionado su colección desde su inicio?

**Respuesta.**— Empecé con obras de arte concreto de artistas brasileños. Después me centré en la producción de jóvenes artistas y luego abrí la colección al arte latinoamericano, sobre todo de Argentina y Colombia. Con la crisis de 2008 tuve la oportunidad de comprar algunas obras en el mercado internacional y en 2012 contraté al co-

misario Jacopo Crivelli Visconti para que me ayudara a elegir de manera más inteligente y menos emocional. Con su llegada, la colección se encaminó hacia el arte conceptual, que es el que nos interesa hoy, pero siempre con un componente político y social muy fuerte.

**P.**— ¿El reto de los coleccionistas es asumir un mayor compromiso con la creación, más allá de comprar obras?

**R.**— No juzgo a los demás, pero creo que uno tiene que sentirse satisfecho con su esfuerzo sin esperar nada a cambio. Yo he querido estar cerca de los artistas para entender mejor su producción, sus necesidades y su manera de pensar. Para mí fue inevitable empezar a organizar residencias artísticas, exposiciones y otros eventos.

**P.**— Ayuda especialmente a artistas emergentes y promueve la experimentación. ¿Cuáles son las condiciones necesarias para que ésta pueda llevarse a cabo?

**R.**— La palabra *emergente* no me gusta porque tiene una connotación económica, prefiero hablar de artistas jóvenes. Hacen falta tres cosas para garantizar la experimentación: artistas, dinero y espacios independientes. No es posible ayudar a los artistas jóvenes solo con dinero, tiene que haber espacios públicos independientes que les permitan experimentar y mostrar su trabajo, porque de lo contrario los museos se quedarían vacíos en el futuro.

**P.**— ¿Cómo debe ser la relación entre los coleccionistas y los museos, que se ha vuelto más estrecha en los últimos años?

**R.**— Tiene que ser estrecha por una razón básica: desde la crisis de 2008, el dinero público para educación y cultura se ha esfumado, así que los museos han tenido que buscar otras fuentes de dinero y contenido para sobrevivir. Los coleccionistas



OBRA DE LA COLECCIÓN DE PEDRO BARBOSA EN SÃO PAULO

cumplen ahora ese papel, pero debe existir una regulación para evitar interferencias en el proceso curatorial del museo y los flujos de información privilegiada hacia sus coleccionistas. El museo debe mantener su independencia y recibir dinero sin que los donantes esperen un beneficio a cambio.

**P.**— Desde hace más de una década, los museos europeos y norteamericanos han mostrado mucho interés en el arte latinoamericano. ¿Cuáles son las razones de ese cambio de actitud?

**R.**— El caso del MoMA es muy especial porque tiene a la coleccionista Patricia Phelps de Cisneros como patrona. Gracias a ella, el museo está comprometido con América Latina desde hace mucho tiempo, y también otros museos como el Museum of Fine Arts de Houston, la Tate Modern de Londres y el Reina Sofía tienen programas de adquisiciones en Latinoamérica. La economía ha in-

fluido en esta tendencia. Con el *boom* de China a principios de los 2000 y con el dinero que se movió en todos los países productores de mercancías, los museos se dieron cuenta de que debían prestar atención al arte de estos países de América Latina, de África y del sur de Asia.

**P.**— ¿Qué diferencias encuentra entre el mercado europeo y el latinoamericano?

**R.**— El mercado del arte es igual en todos los sitios, se basa en la relación dinero-arte-dinero-arte... El escenario artístico sí que es muy distinto entre

Latinoamérica y Europa o Estados Unidos. En Europa y EE.UU. aún queda algo de dinero público, en Brasil queda muy muy poco. También en Europa y EE.UU. hay más experimentación artística, un mayor intercambio de ideas entre diferentes nacionalidades y una mezcla mayor entre las distintas disciplinas.

**P.**— Y concretamente en Brasil, ¿qué momento vive la escena galerística?

**R.**— En los últimos diez años, con el *boom* del mercado del

talismo. Los que se habían metido en el mundo del arte porque era una oportunidad de negocio son los primeros que han abandonado.

**P.**— ¿Cree que la Bienal de São Paulo, que ha sido durante años una de las citas artísticas imprescindibles, ha perdido fuerza en el globalizado mundo de bienales y otros eventos?

**R.**— Cuando empezó la Bienal de São Paulo solo existía la de Venecia. Ahora hay una bienal cada 20 días en algún sitio del mundo, por eso su importancia se ha diluido, pero en el ámbito organizativo, hoy la Bienal de São Paulo vive su mejor momento.

**P.**— ¿Las ferias también han quitado protagonismo a las bienales en los últimos años?

**R.**— Sí, por supuesto. Pero una feria es muy diferente a una bienal. En cuanto al flujo de turismo cumplen el mismo papel, pero en las ferias no hay espacio para experimentar. En este sentido, las bienales siguen teniendo una función extremadamente importante.

**P.**— ¿Conoce la escena artística española?

**R.**— Solo los artistas que están en el mercado internacional. Tengo obras de Dora García. Su trabajo es muy conceptual, por eso encaja tan bien en la colección. Es una artista que nos gusta mucho.

**P.**— ¿Hacia dónde quiere ensanchar su colección próximamente?

**R.**— Además del arte conceptual, que me fascina, estamos muy interesados ahora por la relación entre el arte y la moda, y también miramos un poco más hacia la pintura, pero mezclada con otros formatos.

**FERNANDO DÍAZ DE QUIJANO**

Los que se habían metido en el mundo del arte porque era una oportunidad de negocio son los primeros que han abandonado por la crisis"

arte, hubo un gran crecimiento del número de galerías y, como consecuencia, del número de artistas. Pero ahora muchas de ellas están cerrando por culpa de la crisis. Esto no es malo, si usted ofrece un buen producto o servicio, se quedará en el mercado. Es la regla básica del capi-

[PEDRO BARBOSA | COLECCIONISTA Y MECENAS](#)

## “Cuantas más crisis, mejor para el arte”

Ingeniero químico brasileño, apuesta por el arte experimental, las publicaciones y la creación de becas para artistas

**MIGUEL ÁNGEL GARCÍA VEGA**

Madrid 26 FEB 2016 - 17:56 CET



Pedro Barbosa es un Medici contemporáneo que vino de las finanzas. Hizo plata y fortuna trabajando para Citibank y Bank of América. Pero en 2005 este ingeniero químico brasileño pasó del tener al ser y en vez de acumular dinero decidió atesorar, sobre todo, arte conceptual. Obras que muchas veces ni siquiera tienen una presencia física. A partir de esta epifanía se ha convertido en un agitador del —por lo general— tranquilo mundo del coleccionismo. “Hay un momento en el que la acumulación de arte no tiene sentido”, lanza. Incluso se permitió abandonar el Comité de Adquisiciones de América Latina de la Tate Modern de Londres. Porque su apuesta es el arte experimental, las publicaciones y la creación de becas para artistas. Un empeño transformado en un trabajo a tiempo completo. Por eso junto con su comisario, Jacopo Crivelli Visconti, peinan el mundo en busca de talento nuevo. Ese viaje les ha llevado a artistas como Cameron Rowland, Park McArthur o Martine Syms. Estos días Barbosa [detiene los pasos en Arco](#) invitado por la Fundación Arte y Mecenazgo de la Caixa.

**Pregunta.** ¿Cómo empezó a coleccionar?

**Respuesta.** Fue en una de las múltiples crisis de Brasil. Tuve la oportunidad de comprar una pieza de un coleccionista que necesitaba plata. Era una obra de Jesús Rafael Soto. Y la adquirí a buen precio. A partir de ese momento fui comprado y la colección empezó a tomar un tamaño en el que te planteas hacer algo serio.

**P.** ¿Por qué el arte y no dedicar el dinero a la Bolsa o los inmuebles?

**R.** Porque quería que mis hijos crecieran en un ambiente en el que pudieran ver cosas distintas frente a las casas de sus amigos. Hoy conviven con la abstracción, con el arte conceptual. Es un viaje para educarles de una manera más heterodoxa. Un camino para que no piensen de una forma lineal.

**P.** En el mercado hay más especuladores que nunca e incluso surgen webs que tratan a los artistas como si fuera acciones de Bolsa. Son tiempos turbulentos para coleccionar...

**R.** No. Puede ser turbulento para unas personas y no para otras. En el arte conceptual, que es en el que yo estoy involucrado, no existe la especulación. Porque muchas veces no tiene una concreción física, como sí le sucede a una pintura. Es un mercado más sofisticado.

**P.** ¿Cree que la creación de riqueza y el aumento de la producción de arte son movimientos paralelos?

**R.** Sí. Cuando una persona hace algo más de plata quiere tener también una aprobación cultural. Resulta más fácil comprar un *tàpies* que leer un libro de Thomas Mann.

**P.** Pero España, cuando ha sido más pobre y bajo una dictadura, ha dado a Picasso, Miró, Dalí o el propio *Tàpies*.

**R.** La gestión artística está relacionado con la sociedad. Por eso a mayores turbulencias más creatividad. De ahí que durante las crisis haya buen arte. Cuántas más crisis mejor, al menos para el arte [ríe].

**P.** ¿Coleccionar es para usted un trabajo a tiempo completo?

**R.** Hoy sí. Yo divido mi tiempo entre mis hijos y la colección. Porque desde que dejé el mercado financiero en 2005 me dedico por completo a los proyectos de arte.

**P.** A partir de 2012 deja de coleccionar solo arte brasileño y se abre a las corrientes internacionales. ¿Cómo fue ese cambio?

**R.** El proceso empezó, de verdad, en 2007. Con la Recesión de 2008 tuve la posibilidad de comprar algunas obras más importantes. Porque las crisis pueden ser oportunidades, y como se dice: “*Cash is king*” (*El efectivo es el rey*).

**P.** O sea, le vino bien la quiebra del banco Lehman Brothers.

**R.** Sí, porque no había invertido. Mi plata estaba en *cash*.

**P.** Entonces, ¿la colección es resultado de una serie de oportunidades económicas?

**R.** No. El interés nunca fue financiero. Claro que la revalorización de todo el acervo es algo impresionante. Pero la colección nunca se pensó como un activo económico. No compro una obra porque sea bonita. La ecuación es contenido más forma igual a arte.

**P.** Tiene una colección de más de medio millar de obras. ¿Es necesario tener tantas piezas?

**R.** No. Hay un momento en el que la acumulación de obras de arte carece de sentido. Por esa razón me enfoqué en el conceptual. Muchas son piezas que no existen físicamente. Y como activo financiero es una pérdida de plata.

**P.** Toda esta catarata de artistas que forman parte de los nombres que maneja machaconamente el mercado del arte, ¿pueden crear buenas obras?

**R.** Sí, porqué no. Producen buenas y malas obras. Le pondré un ejemplo. ¿Puede acreditar que una pieza de Jeff Koons vale 60 millones de dólares? ¿No? Pues es posible llegar a ese número. Imagine que tiene un casino y que coloca una de sus obras, una de grandes dimensiones, en medio. El *koons* atrae a más público. Y, además, esas personas que llegan se sientan en las mesas de juego. Entonces empiezan a apostar más y la facturación del casino aumenta. Si en 15 años, por ejemplo, el incremento de los ingresos supera el valor de la pieza, entonces, tenerlo habrá merecido la pena.

**P.** ¿Pero cree que el arte genera esta capacidad de atracción?

**R.** Un arte de cincuenta millones de dólares, sí. Una cosa loca de Mario García Torres [joven artista conceptual mexicano] de 5.000 dólares, no.

**P.** Hace algo que resulta muy habitual en Estados Unidos pero que choca en otras geografías, recorre las escuelas de arte brasileñas a la búsqueda de talento. A veces, además, compra obra a los chicos. ¿No es lanzarles muy jóvenes al mercado del arte?

**R.** La adquisición de obra es algo que sucede muy de vez en cuando. No soy un buscador de artistas, no es mi papel. Mi implicación surge con mis programas de residencias, la edición de publicaciones o la puesta en marcha de espacios experimentales. Una de las cosas que más me preocupa es que si no hay experimentación no habrá producción de buenas obras. Tienen que existir turbulencias. De hecho si hay un momento político turbulento la probabilidad de tener una producción artística interesante es alta.

**P.** Ha formado parte del comité de adquisiciones de museos importantes. ¿Regalan algunos coleccionistas piezas para aumentar el valor de las obras de esos mismos artistas que aún mantienen en sus fondos?

**R.** Es una realidad. Pero una cosa que aprendí en esas instituciones es que cuando compran una pieza no hay necesariamente una aprobación de ese artista. Porque los museos hacen también adquisiciones cerradas.

**P.** ¿Qué quiere decir?

**R.** Puede pensar que los museos cuando compran tienen certeza de la compra. Que ese artista quedará para siempre, que esa pieza que adquieren será un trabajo importante en su carrera. Pero no es así. El artista simplemente puede desaparecer.

Estoy trabajando con un símil. Los artistas muy jóvenes son *venture-capital*[capital riesgo], los jóvenes, pero con cierto currículum, serían *private-equity*[capital inversión] y quienes tienen una presencia constante en bienales o muestras individuales son *equity* [acciones]. Mientras que las piezas de 50 millones de dólares son una reserva de valor. O sea, oro. Mi mirada está en el *venture-capital*. Todo o nada.

**P.** ¿Vende obra?

**R.** Raramente. Habré vendido menos de 20 piezas. Pero todos los años hacemos una revisión de lo que tenemos y si hay artistas que ya no tienen sentido en la colección los vendemos.

**P.** ¿Trabaja con un presupuesto anual?

**R.** Sí.

**P.** ¿Cuánto?

**R.** No lo voy a decir. Pero lo supero todos los años [risas].