

Arte y coleccionismo en la Argentina 1930-1960 : Construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos

Autor:

Bermejo, Talía

Tutor:

Wechsler, Diana B.

2008

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado

Tesis
5.5.3.1

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 844.165	MESA
30 MAY 2008 DE	
TESIS DOCTORAL Agr.	ENTRADAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ARTE Y COLECCIONISMO EN LA ARGENTINA
1930-1960: CONSTRUCCIÓN DE NUEVOS VALORES CULTURALES,
SOCIALES Y SIMBÓLICOS



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 Dirección de Bibliotecas

Directora de Tesis y Consejera de Estudios
 Dra. Diana B. Wechsler
 Doctoranda
 Lic. Talía Bermejo
 2008
 Buenos Aires

TOMO I

ÍNDICE

Introducción	1
Parte I	
1. Imágenes y palabras para coleccionar la historia argentina	32
1.1. Lo antiguo y lo moderno; lo nacional y lo cosmopolita	
1.2.a. El pasado nacional entre la palabra y la imagen	
1.2.b. Montaje y exhibición. ¿Obras de arte o testimonios?	
1.2.c. Intervención en los relatos del arte argentino	
1.2.d. Intervención en la escritura de la historia nacional	
2. “Una especie nueva y reciente”: los coleccionistas de arte argentino moderno	82
2.1.a. Luis León de los Santos	
2.1.b. Un mecenas de pequeño formato en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez	
2.1.c. Proyección institucional de las adquisiciones privadas	
2.1.d. San José del Rincón	
2.2.a. Luis Arena y la consolidación del coleccionismo moderno	
2.2.b. Itinerario profesional	
2.2.c. La colección	
2.2.d. El museo de Flores	
3. ¿Revolucionarios en el <i>living-room</i>? El coleccionismo a la vanguardia del arte	127
3.1.a. Ignacio Pirovano: “Tenemos que ser contemporáneos o no seremos nada”	
3.1.b. De Guttero al concretismo	
3.2. El “mandato de la hora”	
Parte II	
4. El coleccionismo en los textos: colecciones imaginarias, crítica y ediciones de arte	185
4.1.a. <i>Ver y Estimar</i> : coleccionista de arte moderno	
4.1.b. Inventario de las colecciones porteñas	
4.1.c. El horizonte francés	
4.1.d. Los ausentes	
4.2. La producción discursiva sobre el coleccionismo: del prestigio a la profesionalización	
4.3. El auge editorial de los '40 y el coleccionismo de arte argentino	

5. El precio de la belleza -----	218
5.1.a. El circuito <i>Florida</i> , o las diez cuadras del mercado artístico porteño	
5.1.b. Disputas callejeras	
5.2. Amigos del Arte en Van Riel	
5.3. Entre la captura del comprador y la promoción de la modernidad	
5.4. Subastas de arte, y algo más...	
5.5. Escaparates de lujo	
5.6. ¿Cuánto cuesta amar la belleza?	
6. Conclusiones -----	284
Bibliografía -----	288
Anexo documental -----	327
Índice de ilustraciones -----	338

AGRADECIMIENTOS

El desarrollo de esta investigación fue posible gracias al apoyo económico de la Beca Doctoral Interna otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de 2002 a 2007. El proyecto fue radicado en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Deseo expresar mi agradecimiento a José Emilio Burucúa, director del Instituto durante los primeros años de esta investigación y al actual director, Darko Bosidar Sustersic, así como también a todo personal académico y, especialmente, a Germán Justo, Lisa di Cione y Lucía Bauzá. En el transcurso del trabajo se han consultado numerosos archivos y bibliotecas de la ciudad de Buenos Aires, Rosario y Santa Fe, a cuyo personal deseo agradecer por su excelente predisposición y profesionalismo, particularmente a la directora de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Alejandra Grinberg, así como también al equipo de bibliotecarios. La colaboración del Departamento de Investigación y Documentación de la misma institución ha sido de gran utilidad para este trabajo, en especial la cooperación de María José Herrera y de Paula Casajús. Asimismo, han contribuido Beatriz Flastersztein del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Pedro Domínguez Neira de la Fundación Forner Bigatti, e personal del Museo Nacional de Arte Decorativo, de la Biblioteca Nacional, de la Fundación Espigas y Fiaar, del Centro de investigación y documentación de culturas de izquierda (CEDINCI), de las bibliotecas del Museo Provincial de Bellas Artes Juan E. Castagnino de Rosario, del Museo Histórico Provincial Julio Marc de la misma ciudad y del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe. Quiero agradecer a todos aquellos que me concedieron entrevistas y muy especialmente a la familia de Luis Arena. A Héctor Arena, quien me ayudó en los momentos iniciales de la investigación, a Eduardo Arena y Amalia quienes me recibieron en su propia casa y colaboraron con todo entusiasmo con el trabajo por momentos interminable en los archivos y en la biblioteca de su padre. También a Guillermo Whitelow, Frans Van Riel, Laura Feinsilber, Irene Pécora, Emilio Ellena y Silvana Chiavetti.

Mi profundo agradecimiento a Diana B. Wechsler quien además de brindarme confianza y apoyo durante el todo proceso de investigación, ha sido un estímulo invaluable a través de su lectura meticulosa, su orientación certera y por brindarme con absoluta generosidad su tiempo y su talento para debatir sobre los temas de esta tesis. Sin su ayuda y su dirección no hubiera sido posible la conclusión de este trabajo.

Son numerosos los colegas y amigos que estuvieron presentes en diferentes momentos de la investigación y con quienes el diálogo y el intercambio de opiniones contribuyó a generar nuevas preguntas y a enriquecer mis reflexiones. Agradezco muy especialmente las atentas lecturas de Mariana Marchessi y Silvia Dolinko quienes, además, junto a María Amalia García, me ayudaron en las últimas y siempre difíciles etapas de revisión e impresión del trabajo. También conté con las lecturas y los comentarios de Verónica Tell, Ana Spivak L'Hoste, Soledad Villafañe y Ariel Williams; asimismo, el apoyo de Teresa Riccardi, Isabel Plante, Viviana Usubiaga, Agustina Rodríguez Romero, Marisa Baldasarre y Verónica Menéndez. Agradezco en particular a Verónica Meo Laos, por la generosidad con que puso a mi disposición numerosos materiales de archivo. A Victoria Lopresto por sus pacientes búsquedas y a Julia Ariza por su ayuda con el trabajo de edición final de esta tesis.

Mi gratitud hacia toda mi familia, empezando por Yuyi a quien debo su apoyo inquebrantable, a Osvaldo por la confianza ciega en todos mis proyectos; a Melisa, Rovená, Ruy, a Tina y Stefan porque de diferentes maneras siempre estuvieron presentes; a la pequeña Olivia, por su alegría y la perseverancia de sus juegos infantiles junto al teclado. Finalmente, mi reconocimiento más profundo a Marcelo Valko, no sólo por sus lecturas incansables, su comprensión y el aliento incondicional, sino también, y por sobre todo, por su amor y su compañerismo permanente.

PRINCIPALES SIGLAS EMPLEADAS

AACI: Asociación Arte Concreto Invención
AFE: Archivo Fundación Espigas
AFFB: Archivo Fundación Forner-Bigatti
AJRB: Archivo Jorge Romero Brest
ALA: Archivo Luis Arena
ANBA: Academia Nacional de Bellas Artes
ANH: Academia Nacional de Historia
AP: Archivo Ignacio Pirovano
AWFE: Archivo Witcomb, Fundación Espigas
BMNAD: Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo
CNC: Comisión Nacional de Cultura
CNMMLH: Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares históricos
DNBA: Dirección Nacional de Bellas Artes
MAMBA: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
MHPR: Museo Histórico Provincial de Rosario
MNAD: Museo Nacional de Arte Decorativo
MNAMP: Museo Nacional de Arte Moderno de París
MNBA: Museo Nacional de Bellas Artes
MRGR: Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe

INTRODUCCIÓN

En los primeros años del siglo XX un sector del coleccionismo artístico porteño comenzó a dirigir su atención hacia el arte argentino. Hasta ese momento, las elecciones que habían alimentado los principales acervos de la ciudad de Buenos Aires estuvieron mayoritariamente inclinadas a la pintura europea. Este cambio se vio traducido en distintos tipos de decisiones que privilegiaron la presencia de obras de una u otra procedencia dentro de un panorama de convivencia artística. Sin embargo, las decisiones que impulsaron las transformaciones más significativas en el consumo artístico fueron aquellas que definieron una re-orientación ostensible de las adquisiciones de obras hacia las producciones argentinas. Esta tesis se propone estudiar la emergencia, particularmente visible hacia la década de 1930, de un nuevo tipo de coleccionismo centrado en las obras de los artistas locales y las consecuencias que tuvieron estas transformaciones en la dinámica del campo cultural. En este sentido, se busca identificar los rasgos centrales que caracterizaron esta práctica y sus articulaciones con procesos más generales de la trama social y cultural del período 1930-1960. La atención está centrada en el impacto del coleccionismo en los terrenos específicos del campo artístico relativos a su institucionalización, a la circulación y al consumo del arte argentino. A partir de esta mirada, el análisis recae sobre los roles asumidos por el coleccionista y sus posibilidades de actuar no sólo como un promotor artístico, sino también como un agente distribuidor y consagrador de valores estéticos y sociales.

La adquisición de obras de arte, así como la de productos suntuarios en general, suele ligarse al prestigio social que implica la posesión de ciertos objetos codificados históricamente como bienes simbólicos. La distinción y la construcción de identidades por parte de los sectores económicamente mejor posicionados es uno de los aspectos que incumben a la compra sistematizada de arte pero no agotan las posibilidades de intervención social que puede involucrar esta práctica. Cuando el coleccionismo artístico se vuelve un fenómeno visible y activo, revela su capacidad para dinamizar o transformar ciertas áreas del campo cultural. De acuerdo a estos roles que podemos atribuir al coleccionismo, el terreno de la adquisición y la posesión de obras de arte también puede considerarse un escenario privilegiado para abordar las relaciones entre cultura, prestigio y poder socio-cultural. En el momento en que estas consideraciones se aplican al territorio del coleccionismo de arte argentino, la

opción por las producciones locales delimita nuevas áreas de significación al tiempo que se activan componentes simbólicos específicos y diferentes a los que competen al coleccionismo de arte internacional.

Por otro lado, el análisis enfocado en el coleccionismo de arte argentino apunta a delimitar la especificidad de esta práctica estudiando los componentes que distinguen a sus protagonistas de los consumidores de arte en un sentido genérico. A su vez, este enfoque propone analizar las vinculaciones entre la adquisición de obras de arte y el consumo de otros bienes culturales, particularmente dentro de los sectores coleccionistas emergentes. En este sentido, se estudian los procesos de apropiación y resignificación de modelos de coleccionismo no sólo dentro de los sectores más tradicionales, sino también por parte de individuos provenientes de las capas medias de la sociedad. En esta línea, se hace hincapié en la consideración de las variables socioculturales que enmarcaron los cambios producidos dentro de esos sectores con respecto a la expansión del consumo, las costumbres del habitar, los ámbitos de sociabilidad, los procesos de ascenso social y económico, etc.

Una historia del coleccionismo puede acercarse a una historia de la vida privada en tanto se estudien los impulsos individuales que determinan la elección de ciertas obras artísticas, la puesta en práctica de ciertos hábitos de consumo, la materialización de una determinada orientación del gusto estético en adquisiciones y consumos privados. Sin embargo, esta tesis no pretende realizar un estudio panorámico sobre el desarrollo del coleccionismo privado en la Argentina. De lo que se trata es de analizar un conjunto de casos acotados a la ciudad de Buenos Aires considerados paradigmáticos de determinados perfiles de coleccionismo y reveladores de los contactos, los pasajes y las transformaciones que se establecen a través de la selección y la adquisición de obras. En este sentido, los primeros tres capítulos presentan estudios de caso; cada uno aborda pormenorizadamente las trayectorias de ciertos individuos que definen modalidades coleccionistas específicas y diferentes. Y en virtud de que han sido elaborados con un estilo cercano al monográfico, pueden leerse con cierta independencia del conjunto. No obstante, debido a que están dispuestos cronológicamente, en cierta medida también se presentan como cortes transversales de una historia que puede encontrar en este trabajo la reconstrucción de ciertos momentos clave de su desarrollo. Por otra parte, los últimos dos capítulos, abocados a las relaciones entre el coleccionismo, la crítica y el mercado, buscan redimensionar los procesos estudiados en los recorridos individuales a partir de la

consideración de otras variables que integran al análisis nuevos actores, escenarios y debates.

El estudio está centrado en los factores que estimularon la emergencia de estas prácticas de consumo orientadas hacia las producciones locales y uno de los principales objetivos consiste en estudiar el rol que desempeñó el coleccionismo en la instauración de nuevas modalidades de valorización y reconocimiento de estas producciones. Por lo tanto, considero que la visibilidad pública, la posibilidad de intervenir activamente en el desarrollo artístico y constituir modelos de coleccionismo, son parámetros clave que permiten delimitar el corpus confeccionado, así como definir el recorte temporal en el que éste se inscribe. El punto de partida, situado en la década de 1930, pretende identificar el momento de emergencia de esta nueva figura del coleccionista de arte argentino, que si bien comienza a percibirse en la década precedente, adquirirá una entidad pública evidente durante la cuarta década del siglo. En este sentido, el arte local no ocupará un lugar protagónico en las prácticas adquisitivas hasta avanzadas las primeras décadas del siglo XX, cuando se inició un movimiento que marcó su revalorización desde el espacio de la compra y de la posesión.

Los años '40 y '50 señalan el período de consolidación de este movimiento y de puesta en circulación de unos modelos de coleccionismo que delimitaron diferentes modalidades de apropiación del arte local. Hacia finales de la década de 1960, algunos de los acervos considerados aquí ya se habían dispersado y otros comenzaban a disolverse a partir de ese momento. Es entonces cuando se asiste a la emergencia de nuevos actores en la escena del coleccionismo de arte argentino, en el marco de un auge del mercado de firmas nacionales y definición de nuevas modalidades de selección y adquisición de obras. De manera que los últimos años de la década del '60 permiten establecer el límite temporal que circunscribe los alcances de esta investigación.

En síntesis, el trabajo indaga los procesos de formación, transformación, maduración y eclipse de las colecciones seleccionadas a fin de identificar las motivaciones individuales siempre consideradas en el marco de la trama social en la que se tejen las decisiones y estrategias personales. En este sentido, se subrayan aspectos relativos a la conformación del gusto estético de los coleccionistas; los mecanismos de adquisición de obras de arte y su incidencia en el perfil de la colección; las motivaciones para la compra y posesión de obras; y finalmente, se

considera la incidencia del posicionamiento económico-social de los sujetos protagonistas en la definición de un determinado perfil coleccionista.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El coleccionismo artístico –tanto público como privado– así como el análisis del mercado de este tipo de bienes ha tenido, hasta no hace mucho tiempo, un tratamiento lateral dentro de la historiografía artística argentina.¹ En los últimos años estas áreas temáticas adquirieron cierto interés a partir de la inclusión de nuevos abordajes teórico-críticos. Estos estudios centraron su atención de manera casi excluyente en un tipo preciso de consumo artístico: el de arte europeo. En este sentido, el coleccionismo de arte argentino y su comercialización durante el siglo XX no ha sido objeto hasta el momento de un análisis exhaustivo. Esta tesis se propone abordar un conjunto de aspectos relevantes de la trama de problemáticas socioculturales que da cuenta de aquellos procesos. En ocasiones el acercamiento al tema se ha realizado a través de la descripción desproblematizada en términos socioculturales de una colección en particular o de visiones panorámicas que omiten protagonistas centrales para este abordaje. También se hallan análisis acotados a

¹ Las problemáticas que enfoca esta tesis no han constituido un eje significativo dentro de los estudios canónicos de la disciplina. Eduardo Schiaffino (1858-1935), a través de sus “apuntes” sobre arte –que publica desde 1883 en las páginas de *El Diario*–, de sus diversos ensayos y, fundamentalmente, en su obra *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)* (Buenos Aires, Edición del autor, 1933) registra los aportes de los primeros movimientos en materia de coleccionismo hacia fines del siglo XIX, cuando “(...) en la vida social argentina, comenzaba silenciosamente el juego normal de adquisiciones y ventas de obras de arte, ciertas agrupaciones se deshacían, para que otras se enriquecieran” (p. 325). En segundo lugar, entre la generación posterior de historiadores, José León Pagano (1875-1964) fue uno de sus exponentes más destacados; en su monumental obra *El arte de los argentinos* (Buenos Aires, Edición del autor, 1937-1940) el tema de esta tesis no aparece más que a través de la escueta mención de ciertos aficionados. En estos casos, la contribución del coleccionista se limita a la estricta posesión de ciertas obras representativas –en el marco de la lectura que efectúa Pagano– de la plástica nacional. Por el contrario, los escritos de Carlos Ripamonte (1918, 1930) publicados con anterioridad suponen un aporte significativo que estudiaremos en cuanto testimonios de la consideración del *amateur* durante las primeras décadas del siglo XX. Otro tanto se puede argumentar acerca de la visión que Córdova Iturburu despliega en su obra *80 Años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración* (Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1978). Allí las problemáticas del coleccionismo, el mercado y el consumo artístico se ven restringidas a una breve observación anclada en el período 1910-1924, momento en que “el interés por las artes y el respeto por quienes las cultivan se acrecientan”, y como consecuencia, “son menos raros los hombres de fortuna y las entidades sociales que comienzan a adquirir obras extranjeras y hasta argentinas con vistas a la formación de colecciones” (p. 28). Cabe destacar que allí se retoman prácticamente los mismos postulados relativos al arte argentino que había desarrollado veinte años antes en *La pintura argentina del siglo XX* (Buenos Aires, Atlántida, 1958). Asimismo, hace una somera referencia al comercio artístico pero, no obstante, es éste el único momento en el que el autor subraya estos fenómenos, aun cuando luego se ocupa de registrar minuciosamente cada centro de exposición, cada galería privada, omitiendo los estrechísimos vínculos entre éstas y la formación de colecciones.

ciertos aspectos del mercado artístico o que se vinculan al coleccionismo indirectamente, a través del estudio de los circuitos de distribución y consumo artístico.

A continuación se plantea una revisión de los principales puntos de referencia dentro de la historiografía nacional y extranjera que han guiado la presente investigación. Se parte de investigaciones que contribuyen a reconstruir la trama sociocultural del período, pasando por estudios que se vinculan lateralmente con el tema que ocupa a esta tesis, o que desarrollan aspectos parciales, hasta los escritos centrados en el estudio del coleccionismo de arte argentino. Sin pretender agotar el panorama de referencias posibles, se mencionan los antecedentes que, organizados en núcleos temáticos, pueden articularse más eficazmente con las problemáticas que pretendo desarrollar, buscando circunscribir los aportes específicos del presente trabajo.

En el transcurso de la tesis, el análisis del coleccionismo se conjuga con la problemática del consumo, para la cual los estudios de Pierre Bourdieu y Jean Baudrillard² constituyen referencias básicas a fin de discriminar las diferencias entre consumo artístico y coleccionismo, buscando delimitar los componentes específicos de esta última práctica. Entre las primeras investigaciones que abordaron el consumo como objeto de estudio específico en el ámbito local se ubican los trabajos de Fernando Rocchi.³ Asimismo, son antecedentes significativos los textos que analizan las vinculaciones entre consumo y cultura de Francisco Liernur y Graciela Silvestri; los estudios compilados por Fernando Devoto y Marta Madero; el análisis de Ernesto Goldar; el de Juan José Sebrelí; el de Francis Korn y, por último, el trabajo de Anahí Ballent.⁴

² Pierre Bourdieu, *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998 [1979]; Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Madrid, Siglo XXI, 2004 [1968]; *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970. También se recurrirá a *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1999 [1972].

³ Fernando Rocchi, "Consumir es un placer: la industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado", en *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 37, n. 148, Buenos Aires, enero-marzo de 1998, pp. 533-558. Véase también "Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en la Argentina, 1860-1940", en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo 2, *La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 301-321; "El péndulo de la riqueza: la economía argentina del período 1880-1916", en Mirta Zaida Lobato (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo 5, *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 15-69.

⁴ Francisco Liernur y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993; Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo 2, *op. cit.* y tomo 3, *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus, 1999; Ernesto Goldar, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del '50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980; Juan José Sebrelí, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo XX, 1964; Korn, Francis, "La gente distinguida" y "La aventura del ascenso", en José Luis Romero y Luis Alberto Romero (comps.), *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, 1978, pp. 45-63; Anahí Ballent, *Las huellas de la política*.

Por otra parte, los análisis relativos a la construcción de un discurso modernista durante el siglo XX y su vigencia en las artes plásticas señalan un conjunto de problemáticas dentro de las que se enmarca el estudio del coleccionismo de arte moderno. En este sentido, las reflexiones de Marshall Berman constituyen una orientación clave para este trabajo.⁵ También los textos de Arthur C. Danto, Francis Frascina, Paul Wood, Jonathan Harris y Charles Harrison⁶ incluyen análisis críticos centrados en los procesos socioculturales de la posguerra que enriquecen la lectura sobre los procesos de la modernidad local articulada con ciertos desarrollos artísticos internacionales. Asimismo, en el espacio de la historiografía argentina se encuentran los estudios de Beatriz Sarlo y Oscar Terán, entre otros.⁷

En los últimos quince años se han producido algunos trabajos que, centrados en el análisis del arte argentino, se apoyan en una visión de la historia del arte que comparte formas de abordaje, metodologías, preguntas y objetos con la historia social, política y cultural del país. A fin de comprender el proceso de formación de un coleccionismo de arte argentino, propongo situar el análisis en un contexto de referencias denso, dentro del que considero estudios contemporáneos sobre aquellas variables que se articulan con esta práctica como son la circulación, el consumo y la recepción. Entre otros, se destacan los estudios coordinados por Diana B. Wechsler, José Emilio Burucúa, y también los llevados a cabo conjuntamente por Marta Penhos y Wechsler.⁸

Asimismo, los textos de Julio E. Payró⁹ y Jorge Romero Brest¹⁰ involucran en su trabajo histórico y crítico la problemática del arte moderno como objeto de sus estudios y, simultáneamente, del proyecto cultural del que participaron y al que dieron forma. En este sentido, fueron referentes –y asesores en muchos casos– de aquellos

Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955, Bernal y Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo, 2005.

⁵ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.

⁶ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999; Francis Frascina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985; Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999.

⁷ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999. [1988]; *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001; Oscar Terán, *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, OSDE-Siglo XXI, 2004.

⁸ Diana B. Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1998; José Emilio Burucúa, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, 2 tomos, Buenos Aires, Sudamericana, 1999; Marta Penhos y Diana B. Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1999.

⁹ Julio E. Payró, *22 pintores. Facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Poseidón, 1944; *Picasso y el ambiente artístico social contemporáneo*, Buenos Aires, Nova, 1957.

¹⁰ Jorge Romero Brest, *La pintura europea (1900-1950)*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952; *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

coleccionistas argentinos que decidieron invertir en el país. Los trabajos de ambos críticos resultan sumamente significativos para los fines de esta investigación, independientemente de las modestas referencias al coleccionismo que pudieran encontrarse, por cuanto sus esfuerzos confluyen en un intento de orientación de las apreciaciones estéticas del público de arte, entre quienes se piensa a los coleccionistas. Con relación a estas figuras, se encuentran los valiosos aportes de Diana B. Wechsler¹¹ y Andrea Giunta¹² respectivamente. Aparte de los textos mencionados en las notas al pie, el tomo *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*¹³ reúne un conjunto de ensayos críticos que abordan desde diferentes perspectivas el desarrollo de la revista en el contexto nacional y a partir de las redes internacionales que construyó su publicación.

Un conjunto de trabajos que toman como eje problemáticas inherentes a la fundación y desarrollo de los museos de bellas artes en el ámbito nacional permiten confrontar las políticas públicas de conformación del patrimonio con las decisiones particulares en lo que al arte argentino se refiere, y al arte moderno en particular, además de aportar reflexiones sobre el desarrollo de las artes en otras áreas del país.

El Museo Nacional de Bellas Artes ha sido quizás el más observado por nuestra historiografía de acuerdo a la centralidad que supone albergar el principal reservorio artístico del país. Desde los textos “clásicos” en la disciplina hasta la actualidad, los principales trabajos de referencia se han abocado a los orígenes de este espacio y a la gravitación de los coleccionistas privados en la constitución de su acervo fundacional (Malosetti Costa, Baldasarre).¹⁴ Asimismo, se ha abordado el desarrollo de las políticas adquisitivas haciendo hincapié en el núcleo central de las incorporaciones de fines del siglo XIX y comienzos del XX, la pintura española y francesa, como ejes preferenciales en la constitución del patrimonio del museo

¹¹ Diana B. Wechsler, “Crítica de arte en la década del veinte. Los textos críticos de Julio E. Payró (1924-1930)”, en *Boletín de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, n. 4, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1991; *Crítica de arte. Condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de las obras. Buenos Aires, 1920-1930*, Granada, Universidad de Granada, Serie tesis doctoral, 1995; “Julio Payró y la construcción de un panteón de los ‘héroes’ de la pintura viviente”, en *Boletín de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, n. 10, 1999, pp. 27-40; *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, Serie monográfica n. 8, 2003.

¹² Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

¹³ Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

¹⁴ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001, cap. X; Ma. Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, especialmente pp. 253-263.

(Marcelo Pacheco, Ana Ma. Telesca, Celia Alegret),¹⁵ así como también el lugar de la pintura italiana (Ángel Miguel Navarro).¹⁶ El rol del arte argentino en esas políticas de compras así como la interacción con el coleccionismo privado avanzando en el siglo XX no ha recibido mayor tratamiento aparte de algunos acercamientos parciales, que no obstante representan aportes pertinentes a esta tesis, como el de Giunta referido a la gestión de Romero Brest a partir de 1955.¹⁷

Corresponde citar aquí el artículo de Raúl Antelo¹⁸ donde recorre los pasos que sigue la formación de una colección de arte moderno brasileño hasta su consolidación institucional, proceso en el que interviene el accionar de Emilio Pettoruti como director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata dentro de un incipiente proyecto de integración regional. Asimismo, los ensayos de Diana B. Wechsler¹⁹ referidos al Museo Emilio Caraffa de Córdoba y al Museo de Bellas Artes de La Plata enfocan el ingreso del arte argentino moderno en esas instituciones a través de las políticas de adquisiciones iniciadas en los años '20 y que luego continuarían otros museos como el Juan B. Castagnino de Rosario o el de Artes Plásticas Eduardo Sívori en Buenos Aires. Interesa destacar las articulaciones entre estas instituciones, en las que Wechsler reconoce una "matriz común", su inscripción en el proyecto moderno, y los

¹⁵ Celia Alegret, "La pintura francesa en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires", en *Arte francés y argentino del siglo XIX*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1990, pp. 26-27; Marcelo Pacheco, "La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes", en *Ciento veinte años de pintura española, 1810-1930*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, pp. 7-17 y "Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930", en *Ramona*, n. 53, Buenos Aires, agosto de 2005, pp. 6-18. Ana María Telesca, "El coleccionismo, la escultura francesa y el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes", en *Rodin en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fundación Antorchas-Museo Nacional de Bellas Artes, 2001, pp. 91-96.

¹⁶ Ángel Miguel Navarro, *Dibujos italianos de los siglos XVI al XVIII en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, Serie monográfica n. 2, 1997 y también "To be or not to be: museos y catálogos", en *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, pp. 282-288. Adriana van Deurs y Marcelo Renard, "Escultura italiana en el Museo Nacional de Bellas Artes", en *II Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 1998, pp. 126-131.

¹⁷ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., capítulo 1. Aunque excede el recorte temporal de este trabajo, véase también el texto de Mariana Marchesi enfocado en las transformaciones experimentadas por la institución en la década del '70, "Crisis y desarrollo. Proyectos del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en la década del '70", en *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, São Paulo, FAAP, 16-18 de octubre de 2006, pp. 244-255.

¹⁸ Raúl Antelo, "Coleccionismo y modernidad: Marques Rebelo, marchand d'art", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 125-140.

¹⁹ Diana B. Wechsler, "Un registro moderno del arte en Córdoba", en *100 años de plástica en Córdoba 1904-2004*, Córdoba, 2004, pp. 117-154; "Coleccionismo público y proyecto moderno. Un mapa para el arte de las primeras décadas del siglo XX en la Argentina", en *Arteamérica*, n. 12, La Habana, Casa de las Américas, junio de 2007, <http://www.arteamerica.cu/12/dossier/dossier.htm>. Sobre el mismo museo también contamos con el trabajo de Mariana Pancetta, *El museo y su historia*, Córdoba, Museo Provincial Emilio A. Caraffa, 2001.

proyectos del coleccionismo privado.²⁰ En una línea cercana, la investigación de Silvia Dolinko²¹ sobre la creación del Museo Nacional del Grabado proporciona un análisis productivo sobre la actuación de su gestor y fundador, Oscar Pécora. Éste es uno de los protagonistas de la escena artística debido a su actuación desde los años '50 como dinamizador del mercado de arte y promotor del coleccionismo a través de la fundación y dirección de su galería *Plástica*.

En la misma línea analítica relativa a la articulación entre lo público y lo privado deben señalarse algunos trabajos centrados en la conformación del patrimonio de museos vinculados a donaciones o al mecenazgo de particulares, como por ejemplo el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe analizado por María Teresa Constantin.²² Es de singular relevancia para esta tesis el hecho, destacado por la autora, de la paulatina afirmación del museo como espacio para el arte argentino y el aporte de Luis León de los Santos en particular. Sobre este último, recientemente he propuesto un primer análisis en el texto "Mecenas de pequeño formato: Luis León de los Santos y el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez",²³ cuyo objetivo es analizar la inauguración de una modalidad peculiar de consumo artístico en estrecha vinculación con el museo por parte de un sujeto que, a diferencia de los mecenas tradicionales, proviene de las capas medias de la sociedad porteña.

Por otra parte, la inauguración del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en 2001 gracias al aporte personal del empresario y coleccionista Eduardo Costantini ha sido enfocada en varios artículos y ensayos críticos, empezando por el texto de Pacheco²⁴ incluido en el catálogo general del museo. En este caso, el autor se concentra en presentar la figura del coleccionista en el marco de lo que denomina el "nuevo coleccionismo" de los años '80-'90. También el texto de Giunta y el que he

²⁰ También la intervención privada en la formación del Museo Municipal Juan B. Castagnino de Rosario ha sido objeto de estudio en la ponencia de Pablo Montini, "El arte de los barcos: la primera etapa de la colección de 'Pinturas y Dibujos' de Juan B. Castagnino. Rosario, 1907-1915", en *Actas de las III Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, septiembre de 2004 (CD-ROM), si bien aquí el arte argentino no tiene mayor protagonismo, a diferencia de la pintura italiana que conformó el grueso de la donación fundacional de Castagnino. Aunque con un perfil distinto al coleccionismo que estudia esta tesis, el texto de Gustavo Tudisco, "El Museo Fernández Blanco: el sueño del coleccionista", *Revista de Museología*, a. IV, n. 14, Madrid, junio de 1998, pp. 88-91, constituye otro de los antecedentes críticos que ligan las prácticas individuales con la afirmación institucional del coleccionismo.

²¹ Silvia Dolinko, *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, tesis doctoral, FFyL, UBA (inédita), capítulo 4.

²² María Teresa Constantin, "El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, op. cit., pp. 161-169.

²³ Talía Bermejo, "Mecenas de pequeño formato: Luis León de los Santos y el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez", en *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*, IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte/XII Jornadas del CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 345-358.

²⁴ Marcelo Pacheco, "Introducción", en *Malba. Colección Costantini*, Milán, Landucci Editores, 2001, pp. 15-39.

realizado en colaboración con Isabel Plante buscan interpretar la presencia del MALBA en el circuito museístico de Buenos Aires.²⁵

Con respecto a los textos que analizan el coleccionismo de arte argentino, algunos autores, a través de visiones generales del asunto, han focalizado el tema destacando la adquisición de obras argentinas en particular, como en el caso de los artículos de Ana María Telesca quien esboza, en términos descriptivos, un cuadro esquemático del coleccionismo en Buenos Aires desde el siglo XIX hasta la actualidad; Rodrigo Gutiérrez Viñuales,²⁶ con una reseña breve referida a los primeros años del siglo XX, y también Marcelo Pacheco,²⁷ quien realiza una aproximación general a una historia del coleccionismo argentino en la que identifica y sitúa algunos de los principales acervos formados hasta fines del siglo XX.

Con una visión igualmente panorámica, el ensayo de Andrea Giunta, Marcelo Pacheco y Mari Carmen Ramírez²⁸ proporciona, no obstante, un acercamiento crítico a dos problemas centrales en esta investigación: el de los vínculos entre coleccionismo y arte contemporáneo y las relaciones entre ámbito público/ámbito privado. El texto analiza el rol que ocupó el coleccionismo privado en un contexto oficial deficitario y conservador en cuanto a las políticas de adquisición; así como el de las nuevas galerías comerciales que, a partir de los años '50, se presentan como estímulos para un coleccionismo atento a la renovación artística.

El carácter público de la colección y su inserción social será retomado por Giunta²⁹ en su análisis del caso Di Tella, un estudio pormenorizado de las estrategias de constitución del acervo en el marco de un proyecto modernizador eminentemente político. Considerando los postulados desarrollistas en el terreno económico, Giunta concibe la colección como "un agente de cambio capaz de colaborar en la transformación del país" desde el ámbito de la cultura, con lo que este enfoque aporta

²⁵ Andrea Giunta, "Museos entre lo público y lo privado", en *Punto de Vista*, n. 71, Buenos Aires, diciembre de 2001, pp. 17-20; Talía Bermejo e Isabel Plante, "Cinco años del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires", en *Artemérica*, op. cit.

²⁶ Ana Ma. Telesca, "El coleccionismo en Buenos Aires", en *Lápiz*, a. XIX, n. 158/159, Madrid, 1999, pp. 169-173; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo", en *Goya. Revista de Arte*, n. 273, Madrid, noviembre-diciembre de 1999, pp. 353-360.

²⁷ Marcelo Pacheco, "Historia del coleccionismo en la Argentina", en *Algunos textos, 1993-1999*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000, pp. 104-110.

²⁸ Andrea Giunta, Marcelo Pacheco y Mari Carmen Ramírez, "De lo público a lo privado... y viceversa: estrategias del coleccionismo artístico en la Argentina", en *Cantos paralelos*, catálogo de la exposición en el Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 1999, pp. 261-271.

²⁹ Andrea Giunta, "Poseer y usar la belleza: crónica de una colección", en *Block*, n. 5, Buenos Aires, diciembre de 2000, pp. 78-87. Este artículo será retomado y ampliado por la autora en *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., capítulo III, pp. 134-144.

una reflexión crítica sobre las potencialidades del coleccionista como un agente particularmente activo en el campo intelectual.

En el ámbito internacional, los textos de Walter Benjamin³⁰ continúan siendo referencias “clásicas” en los estudios sobre coleccionismo artístico. Benjamin presenta una reconstrucción de los impulsos que operan en la constitución del patrimonio de Eduard Fuchs y las concepciones teóricas de las que participa. Éste encarna al coleccionista ideal, por su calidad de erudito, autoridad en materia de arte y autor de numerosos escritos que tienden a fundamentar sus adquisiciones y a promover obras “despreciadas, apócrifas” como la caricatura y el arte erótico, lo que lleva al coleccionista a profetizar “una nueva belleza apoyada en una jerarquía diferente de valores”. Por estas razones, aun cuando se trata de un hombre de fines del siglo XIX, estas consideraciones resultan especialmente pertinentes para esta investigación. Así como lo es la idea del “coleccionista exhibicionista” que no oculta el orgullo de su patrimonio, sino que más bien busca hacerlo público, explicarlo, fundamentarlo, y que representa casi un *tópico* literario.

El volumen coordinado por John Elsner y Roger Cardinal³¹ bajo el sugestivo título *The Cultures of Collecting* reúne un conjunto de ensayos históricos, descriptivos y teóricos, empezando por el trabajo de Jean Baudrillard, “The System of Collecting”, que retomaremos más adelante. Entre otras problemáticas, en el artículo de Elsner se aborda el proceso de transición de la colección particular al museo, el pasaje y las interdependencias entre lo privado y lo público.³² La idea de la casa-museo, mencionada en este volumen, el domicilio particular que funciona como museo de arte hasta la clausura de la colección individual es una cuestión presente en varios de los casos estudiados en esta tesis. También constituyen referencias productivas para los asuntos y los conceptos tratados aquí especialmente los textos de John Windsor, de Mieke Bal y de Susan Stewart.³³

Por otro lado, el estudio de Baldasarre³⁴ sobre el primer coleccionismo argentino y sus vínculos con la institucionalidad del medio artístico, representa un antecedente significativo para este trabajo, ya que reconstruye los procesos de

³⁰ Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 [1972]; también “Desempacando mi biblioteca: una charla sobre los coleccionistas de libros”, en Claudia Kerik (comp.), *En torno a Walter Benjamin*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 13-22.

³¹ John Elsner y Roger Cardinal (eds.), *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Harvard, 1994.

³² John Elsner, “A Collector’s Model of Desire: The House and Museum of Sir John Soane”, en John Elsner y Roger Cardinal, *op. cit.*, pp. 155-176.

³³ John Windsor, “Identity Parades”, *ibid.*, pp. 49-67; Mieke Bal, “Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting”, *ibid.*, pp. 97-115; Susan Stewart, “Death and Life, in that Order, in the Works of Charles Willson Peale”, *ibid.*, pp. 204-223.

³⁴ Ma. Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte...*, *op. cit.*

consumo artístico desarrollados entre fines del siglo XIX y los primeros años del XX, analizando la formación de las primeras colecciones y el perfil de los pioneros en esta práctica. Asimismo, corresponde citar los escritos de Lucrecia de Oliveira César³⁵ abocados también a las primeras colecciones argentinas, aunque en este caso se trata prácticamente de una fuente, ya que tiene el valor de recoger desde el lugar de los mismos actores, y sus herederos, la memoria de aquel coleccionismo en formación.³⁶

Las ideas de exhibición y articulación entre lo público y lo privado se vinculan a la cuestión de la visibilidad pública de las prácticas de consumo individuales que garantizan o favorecen la creación de modelos efectivos de consumo y las interrelaciones establecidas a distintos niveles por cada sujeto con diversas formaciones del campo cultural. Sobre esta problemática específica y el proceso de profesionalización que puede observarse en el desarrollo de las prácticas adquisitivas he realizado un primer avance en "El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública"³⁷ donde se recorren ciertas colecciones modélicas vigentes entre 1930 y 1960. Continuando la línea inaugurada en ese texto, esta tesis profundiza la indagación acerca de la imagen del coleccionista en nuestro medio, y la definición de un perfil que va cambiando desde los primeros años del siglo XX, hasta los últimos de la década de 1960, en un movimiento de paulatina afirmación de su presencia en el campo cultural.

El acento puesto en el activismo de los coleccionistas, en su capacidad para actuar como promotores y gestores artísticos –acciones que redundan en la mayor visibilidad del acervo– así como en la difusión de diferentes modelos de selección estética, de gusto en definitiva, constituye uno de los ejes que se desarrollan en la tesis, lo que supone un paso más en la consideración del coleccionismo de arte como un fenómeno complejo y definitivamente alejado de la idea de mera compra y

³⁵ Lucrecia de Oliveira César, *Coleccionistas argentinos. Los Guerrico*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988; *Coleccionistas argentinos. Aristóbulo del Valle*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1993. Corresponde mencionar aquí también el volumen aparecido recientemente donde se reúnen las clases sobre el coleccionismo argentino dictadas en 1995 por Oliveira César en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Véase Ángel Miguel Navarro y Teresa Tedín Uriburu, *Lucrecia de Oliveira César de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, FADAM, 2007.

³⁶ Asimismo, para este período véanse el texto de Román Pardo y Eduardo de Oliveira Cesar quienes, a pesar de circunscribir el abordaje al punto de vista del género, contribuyen a la identificación de algunas protagonistas notorias: "Las damas argentinas y el coleccionismo", en *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, n. 13, Buenos Aires, 1983, pp. 26-36; también el trabajo de Julián Cáceres Freire que se remonta hasta el siglo XVIII abarcando no sólo obras de arte, sino también objetos antropológicos y antigüedades: "Las primeras colecciones y exposiciones de objetos antropológicos, históricos y artísticos de la Argentina. Notas para su historia (siglos XVIII y XIX)", en *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, n. 14, Buenos Aires, 1984, pp. 19-46.

³⁷ Talía Bermejo, "El coleccionista en la vidriera: definición de una figura pública (1930-1960)", en *Poderes de la imagen, I Congreso Internacional/IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (2001), Buenos Aires, CAIA, 2003 (CD-ROM).

acumulación de objetos. El texto de María Amalia García,³⁸ focalizando en la relación entre Ignacio Pirovano y Tomás Maldonado, realiza un análisis puntual que avanza en la consideración del rol del coleccionista en la promoción artística, en este caso de las producciones concretas. Como parte de este tema que involucra al coleccionista como un agente activo en el campo cultural, he realizado una primera aproximación al caso de Alejo B. González Garaño y el consumo de las producciones de los llamados "precursores del arte nacional".³⁹

El nexa entre el coleccionismo y los medios gráficos constituye otro de los núcleos de esta investigación. Contactos, compromisos y diálogos tejen los hilos de una trama densa que enlaza visibilidad y publicidad de unas prácticas de consumo con los modos de comprender y valorizar el acto de adquirir arte. Uno de los primeros aportes a esta línea de pensamiento lo constituye el texto de Diana B. Wechsler⁴⁰ donde se analiza la revista *Plus Ultra* como un espacio para la producción y difusión de un gusto estético legítimo a partir de la exhibición de acervos privados. Siguiendo esta línea, he avanzado en el estudio sobre el tratamiento dado al coleccionismo en los medios gráficos, a través del análisis particularizado de este tema en la revista *Ver y Estimar*, pensada en sí misma como otro coleccionista.⁴¹ Esta perspectiva de trabajo permite señalar, y circunscribir, aspectos vinculados a la construcción ideológica que efectúa la crítica local cuando opera sobre el patrimonio artístico existente en Buenos Aires. Asimismo, los ensayos compilados por María Inés Saavedra y Patricia Artundo⁴² suponen un aporte interesante al estudio de la circulación de imágenes en un conjunto de revistas culturales.

En un registro de análisis que resulta productivo para confrontar las problemáticas señaladas, Yvette Sánchez⁴³ aborda el fenómeno del coleccionismo estableciendo un paralelo con la literatura para llegar a lo que denomina una "poética

³⁸ María Amalia García, "El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto", en *Poderes de la imagen, op. cit.* Véase también "Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la difusión y promoción del diseño industrial", en *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 2000, pp. 469-482.

³⁹ Talía Bermejo, "Alejo González Garaño y la construcción de una historia gráfica nacional", en *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música* (2004), Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 2006 (CD-ROM).

⁴⁰ Diana B. Wechsler, "Revista *Plus Ultra*: un catálogo del gusto artístico de los años '20 en Buenos Aires", en *Boletín de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, n. 4, Buenos Aires, FFyL, UBA, 1991, pp. 199-209.

⁴¹ Talía Bermejo, "Ver y Estimar: coleccionista de arte moderno", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.), *Arte de posguerra...*, op. cit., pp. 203-220.

⁴² María Inés Saavedra y Patricia Artundo (dirs.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, Serie monográfica n. 6, 2002.

⁴³ Yvette Sánchez, *Coleccionismo y literatura*, Madrid, Cátedra, 1999.

del coleccionismo”. Sánchez dedica también un capítulo a las conexiones entre arte moderno y coleccionismo, ocupándose principalmente de la tipología de los objetos coleccionables, de las finalidades expresivas y de las colecciones de arte adquiridas por artistas. Siguiendo esta línea, Teresa del Conde⁴⁴ recupera el abordaje literario del tema en “El coleccionismo narrado. Dos prototipos notables. El *cavaliere*, de Susan Sontag. *Utz*, de Bruce Chatwin”, abriendo nuevamente el campo de interés hacia el coleccionismo ficcional.⁴⁵

El mercado artístico y la interacción del coleccionismo privado en diferentes niveles de la dinámica de compra y venta de obras constituye otro de los núcleos temáticos de este trabajo. A continuación mencionaré algunos textos situados en contextos geográficos diferentes que presentan enfoques atractivos desde el punto de vista analítico. En este sentido, los estudios de Serge Guilbaut⁴⁶ son referentes operativos en tanto analizan la constitución de un mercado de arte moderno en los Estados Unidos en un contexto de redefinición del panorama político-cultural durante la Segunda Guerra y la proclamación de un nuevo centro hegemónico en Nueva York. Algunos de los temas que atraviesan los textos de Guilbaut –como el impacto de una clase media fortalecida en el mercado del arte tradicional y la compra de pintura norteamericana de vanguardia como un elemento diferenciador para las elites, entre otras cuestiones– constituyen antecedentes relevantes para los intereses de esta tesis. Asimismo, se destaca el ensayo de Guilbaut “Dripping on the modernist parade: The failed invasion of abstract art in Brazil, 1947, 1948”, donde retoma la actuación del crítico belga León Degand en el campo brasileño y su relación con Francisco Mattarazzo; y el trabajo de Ingrid Leonie Severin centrado en el contexto alemán de la segunda posguerra.⁴⁷ Encuentro otros enfoques sugerentes para la perspectiva que me interesa tomar en esta tesis en los trabajos de Raymonde Moulin y Pierre

⁴⁴ Teresa Del Conde, “El coleccionismo narrado. Dos prototipos notables. El *cavaliere*, de Susan Sontag. *Utz*, de Bruce Chatwin”, en *Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1997, pp. 595-605.

⁴⁵ Entre los estudios locales, contamos también con el trabajo de María Cristina Ares, “La representación de los museos en la literatura”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/X Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, 2003, pp. 553-565.

⁴⁶ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990 [1983]; *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare Fonca, 1995.

⁴⁷ Serge Guilbaut, “Dripping on the modernist parade: The failed invasion of abstract art in Brazil, 1947, 1948”, en *Patrocinio, colección y circulación de las artes...*, op. cit., pp. 807-816; Ingrid Leonie Severin, “Re-collections: Facts and Fiction. Collecting Strategies after World War II in Germany”, *ibid.*, pp. 463-487.

Gaudibert⁴⁸ con respecto al mercado francés y a la transformación de Nueva York en nuevo centro hegemónico en detrimento de París. Por otro lado, Francesco Poli,⁴⁹ aun cuando presenta un panorama general del mercado internacional contemporáneo, también se propone como un modelo teórico-metodológico viable para el análisis sociológico del mercado artístico.

En el marco de los estudios latinoamericanos y particularmente aquellos centrados en México, rescato el significativo volumen de publicaciones referidas a los vínculos entre este país y Estados Unidos, en lo que concierne al mercado artístico y a la circulación de obra de artistas mexicanos en general. Por su parte, James Oles⁵⁰ se ocupa especialmente de reseñar las fuentes primarias imprescindibles para escribir una historia del coleccionismo extranjero de arte mexicano entre los años '30 y '40. Entre aquellas destaca las memorias de Inés Amor,⁵¹ directora de la Galería de Arte Mexicano y uno de los principales gestores en las transacciones de arte entre ambos países.⁵² Asimismo, interesa mencionar aquí el trabajo de Catha Paquette,⁵³ quien se ocupa de la contribución de Mackinley Helm a través de sus diversos roles de patrono, coleccionista, escritor, curador y síndico de museos, en la promoción del arte mexicano moderno en Estados Unidos. Dentro de este interés en el papel desempeñado por los coleccionistas extranjeros en la promoción del arte mexicano, se encuentra el trabajo coordinado por Ida Rodríguez Prampolini *México en el mundo de*

⁴⁸ Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, París, Minuit, 1967; Pierre Gaudibert, "Le Marché de la peinture contemporaine et la crise", *La Pensée*, n. 123, París, octubre de 1965.

⁴⁹ Francesco Poli, *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976 [1975]. Mencionaré también el trabajo de William D. Grampp, *Arte, inversión y mecenazgo*, Barcelona, Ariel, 1991, que ubicado en el ámbito del coleccionismo español y con una perspectiva centrada en la comitencia, hace hincapié en las variables comerciales y los aspectos concernientes a la inversión en arte. Por último, cabe citar el texto de Ignacio Gutiérrez Zaldivar que, aun dentro de una perspectiva panorámica y descriptiva, consigna ciertos aspectos relevantes concernientes al mercado de arte en Latinoamérica, como son las relaciones entre los mercados nacionales y los internacionales, el consumo artístico, la evolución de los gustos y la respuesta de mercado, así como el tema de las falsificaciones y su injerencia en los circuitos comerciales, "El mercado de arte en Iberoamérica. Notas de actualidad", en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 459-467.

⁵⁰ James Oles, "Colecciones disueltas: sobre unos extranjeros y muchos cuadros mexicanos", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes...*, op. cit., pp. 623-635.

⁵¹ Entre los autores que han trabajado sobre las relaciones de Inés Amor y el coleccionismo extranjero se destaca el trabajo de Jorge A. Manrique y Teresa del Conde en *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987.

⁵² Sobre el auge de los mexicanos en Estados Unidos también podemos recurrir a otros estudios de James Oles como *South of the border: México en la imaginación norteamericana, 1914-1947*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1993; *Frida Kahlo, Diego Rivera, and Mexican Modernism from the Jacques and Natasha Gelman Collection*, San Francisco Museum of Modern Art, 1996.

⁵³ Catha Paquette, "U.S. perceptions of art both Mexican and Modern: The collecting, publishing, and curatorial activities of Mackinley Helm", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes...*, op. cit., pp. 637-669.

las colecciones del arte.⁵⁴ Finalmente, los casos estudiados por Ana Garduño,⁵⁵ también en el contexto mexicano, presentan un análisis crítico de los diversos roles que asume el coleccionista Alvar Carrillo Gil a través de sus compras y de sus relaciones con los muralistas mexicanos. Resulta interesante este caso por cuanto pueden establecerse ciertos paralelismos con el argentino Pirovano con base en las diversas actividades que desempeñaron ambos en cuanto coleccionistas y promotores culturales del arte contemporáneo; también con respecto a la relación que establecieron con los artistas, a la independencia de sus criterios estéticos, y a la capacidad, y osadía, para promocionar una obra desconocida o todavía no consagrada.

Con respecto al desarrollo del mercado en Argentina durante el siglo XIX, destaco un texto en gran medida pionero de Roberto Amigo Cerisola,⁵⁶ que analiza aspectos relativos a la circulación y comercialización de las obras previas a la institucionalización de un comercio formal y especializado. Baldasarre, por su lado, también aborda la emergencia del mercado de arte a fines del siglo XIX y principios del siguiente, haciendo hincapié en el movimiento comercial de la pintura española y francesa.⁵⁷ También, para ese último período, retomo la inserción en el mercado de una figura emblemática del arte argentino como Fernando Fader, que ha sido trabajada por Gutiérrez Viñuales, especialmente a partir de su relación con la galería de Federico Müller en los años '10.⁵⁸

En cuanto a la comercialización de obras argentinas y la actividad impulsada por galeristas particulares durante el siglo XX, los textos que pueden tomarse como

⁵⁴ Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *México en el mundo de las colecciones del arte*, 2 vols., México, Azabache, 1994.

⁵⁵ Ana Garduño, "Enfermedad fatídica e incurable: el coleccionismo de Alvar Carrillo Gil", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes...*, op. cit., pp. 671-688; "Roles de un coleccionista. El encuentro Carrillo Gil-Siqueiros", en *Arte y Recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 271-282; y "Génesis de una colección: Carrillo Gil frente a Orozco", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, op. cit., pp. 183-194. Cabe mencionar en este conjunto de referencias el trabajo de María C. García Sáiz que abre un sucinto recorrido histórico sobre la formación de las colecciones en América Latina y la dificultosa fundación de sus museos, recalando en el ejemplo mexicano especialmente, "Museos y colecciones en América Latina", en *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica...*, op. cit., pp. 439-457

⁵⁶ Roberto Amigo Cerisola, "El resplandor de la cultura de bazar", en *II Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, op. cit., pp. 139-148.

⁵⁷ Ma. Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte...*, op. cit., cap. 6. Corresponde mencionar también el texto de Francisco Palomar, *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires XVIII, 1972, que representa una de las primeras introducciones a los intentos por constituir un mercado local.

⁵⁸ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Granada, Instituto de América, 1998, especialmente capítulos 5 y 7. También citamos el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, *Fernando Fader*, Buenos Aires, Benson & Hedges, 1988.

referencia brindan aportes de muy distinto perfil. El trabajo de Giunta⁵⁹ en el que analiza las estrategias comerciales llevadas a cabo por el galerista Alfredo Bonino y su incidencia en la formación de colecciones privadas, resulta un antecedente relevante para nuestros análisis. Entre otros agentes protagonistas del proceso que busco precisar, Bonino se instaló en la escena local –que luego extendería a los circuitos internacionales– con una actividad inusitada orientada a crear un mercado para la pintura argentina. Aparte de promocionar tendencias emergentes, la galería fomentó la exhibición de colecciones privadas como la Franceschini, De los Santos o la Minetti, en una operación que registraba escasos antecedentes.⁶⁰

El ensayo de Patricia Artundo⁶¹ sobre la Galería Witcomb brinda un material de referencia para el estudio de estos temas, fundamentalmente a partir del trabajo de reconstrucción y sistematización documental que presenta la autora. Operadores contemporáneos han atraído asimismo el interés de algunos investigadores como Victoria Verlichak,⁶² cuyo trabajo es uno de los pocos ejemplos en este sentido con un ensayo sobre la actuación de Ruth Benzacar, una de las protagonistas del mercado de arte en las últimas décadas. Por otra parte, el economista Claudio Golonbek⁶³ ofrece, desde la visión de un actor que participa activamente en el mercado de arte, un abanico de consejos y advertencias para iniciarse en la compra y el coleccionismo de arte. Aunque Golonbek se mantiene en el orden más pragmático del asunto, enfoca cuestiones de interés para esta tesis como el proceso de valoración de la obra en el marco comercial, la formación del precio o la evolución del mercado local a partir de la década de 1960, entre otros temas que posibilitan su confrontación con los años sobre los que centro este análisis.

Recientemente, el coleccionismo contemporáneo (me refiero al que se gesta en las últimas tres décadas) ha generado un movimiento de interés en el contexto de la

⁵⁹ Andrea Giunta, "Hacia las nuevas fronteras: *Bonino* entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en *El arte entre lo público y lo privado*, op. cit., pp. 277-284. Cabe mencionar aquí también el artículo sobre la misma galería de Marcelo Pacheco, "Alfredo Bonino fue uno de los galeristas más importantes del país", *La Maga: noticias de cultura*, a. 3, n. 97, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1993, p. 40.

⁶⁰ Entre los escasos trabajos que abordan problemáticas relativas al mercado a partir de la inserción de un artista en particular destaca el ensayo de Isabel Plante, "Ese hombre que todos requeconocemos. Antonio Berni entre el arte *engagé* y el éxito" (inédito).

⁶¹ Patricia Artundo, "La Galería Witcomb. 1868-1971", en Marcelo Pacheco y Patricia Artundo (eds.), *Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes-Fundación Espigas, 2000.

⁶² Victoria Verlichak y Daniel Lariqueta, *Ruth Benzacar*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2005.

⁶³ Claudio Golonbek, *Guía para invertir en el mercado de arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, Patricia Rizzo, s. f.

crítica de arte, así como a nivel institucional. La revista *Ramona*,⁶⁴ por ejemplo, publicó dos números especiales que incluyeron además de artículos sobre el mercado de arte, notas y entrevistas a coleccionistas activos, las que aportan un panorama atractivo sobre las distintas prácticas adquisitivas. No obstante, muchas de las consideraciones referidas a los perfiles de consumo que se desenvuelven actualmente en el espacio artístico carecen de cierta perspectiva histórica que permita contextualizar las decisiones, preferencias, actitudes y estrategias puestas en práctica y que allí asumen el valor de inauguraciones, rupturas o innovaciones devaluando el peso de las numerosas continuidades que pueden establecerse con relación a los protagonistas activos desde las primeras décadas del siglo XX. En esta tesis me propongo avanzar sobre algunos aspectos en este sentido, buscando reponer los antecedentes centrales y los referentes más significativos que han actuado en la conformación de ciertas colecciones contemporáneas.⁶⁵ También mencionaré aquí algunas propuestas institucionales como la desarrollada desde la Fundación ArteBA⁶⁶ y académicas como el proyecto del que formo parte financiado por el CONICET y dirigido por la Dra. Diana B. Wechsler,⁶⁷ que en los últimos años se han abocado al coleccionismo artístico contribuyendo a expandir el interés sobre estos temas y su incorporación a la investigación histórico-crítica.

PRESUPUESTOS QUE GUÍAN LA INVESTIGACIÓN

I.

La idea central que guía la tesis sostiene que **entre 1930 y 1960 en la ciudad de Buenos Aires se consolidó un nuevo tipo de coleccionismo artístico que privilegió las producciones nacionales**. En ciertos casos esto significó la exclusión de la adquisición de obras de arte extranjero; y en los casos en que los coleccionistas

⁶⁴ "Coleccionismo. Primera Parte", *Ramona*, n. 53, Buenos Aires, agosto de 2005 y "Coleccionismo. Segunda Parte", *Ramona*, n. 59, abril de 2006.

⁶⁵ Por otra parte, Laura Malosetti Costa ofrece una reflexión crítica a partir de la confrontación de tres modalidades diferentes y novedosas de encarar el acto de coleccionar, recuperar y preservar en la actualidad, analizando un caso de Porto Alegre (Tessler), uno en Leeds (Walker Barker) y otro en Buenos Aires (La *Re-colección*), en "Artes de coleccionar arte contemporáneo", *Jornadas sobre coleccionismo de arte en Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Palermo, 1 de septiembre de 2005 (inérito) y también "Más allá del paisaje", exposición en la Royal West of England Academy, Bristol, 2005 (inérito), donde retoma el caso de David Walker Barker.

⁶⁶ Desde esta entidad se promovieron charlas sobre el "Círculo argentino" de coleccionismo artístico como las desarrolladas en el MACRO (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario) en las que intervinieron críticos y coleccionistas, y que fueron publicadas en la revista *Ramona*, n. 59 (ver nota 65).

⁶⁷ *Colecciones y coleccionismos. Argentina (1880-1990)*, PIP 5197, (2006-2008).

optaron por obras de artistas de otros países, las producciones argentinas se mantuvieron formando parte de una entidad particular, es decir que podían constituir por sí mismas una serie artística independiente dentro de cada acervo artístico, lo cual no impidió la búsqueda de puntos de contacto entre las firmas locales y las extranjeras que compusieron ciertos conjuntos.

El proceso de incorporación progresiva de obras de arte argentino dentro de las colecciones locales se registra a partir de las décadas de 1910 y 1920, momento en el cual podemos identificar las primeras señales de un cambio en las elecciones estéticas del coleccionismo local. Sin embargo, es **en torno a los años '30 cuando la emergencia de un coleccionismo abocado a las obras de artistas argentinos empieza a constituir un fenómeno visible promocionado por los distintos agentes del campo artístico local**, que se irá robusteciendo durante las décadas siguientes.

Esta inclinación hacia las producciones nacionales **se materializó en tres modalidades centrales de coleccionismo desde el punto de vista de las elecciones estéticas que definieron el perfil de cada acervo**: el coleccionismo de obras producidas durante el siglo XIX y calificadas bajo la categoría de “precursores del arte nacional” (Vidal, Bacle, Pallière, Pueyrredón); el coleccionismo de producciones enmarcadas en lo que contemporáneamente se denominó “arte moderno” (Spilimbergo, Victorica, Soldi); y la adquisición y coleccionismo de producciones vanguardistas, en particular las vinculadas con los movimientos concretos y abstractos de los años '40 y '50. Esta inclinación, si bien mantuvo cierto grado de excepcionalidad durante el período que ocupa esta tesis, instauró desde la década de 1950 un modelo de consumo artístico que se consolidaría una década más tarde. A estas modalidades debe agregarse el coleccionismo de aquellas obras portadoras de lenguajes “residuales”⁶⁸ y temáticas costumbristas que se insertaron en la categoría de “arte nacional” centralmente a partir de 1910 (Fader, Quirós, Bermúdez, Guido). Sin embargo, considero que este último caso no reviste la misma entidad que los mencionados anteriormente desde el punto de vista de los criterios que guían el corpus de esta tesis. Las colecciones seleccionadas –de Alejo B. González Garaño, Luis León de los Santos, Luis Arena e Ignacio Pirovano– reúnen casos considerados paradigmáticos: primero en razón de su visibilidad pública, y en consecuencia, de la posibilidad de constituirse en modelos de consumo activos y vigentes durante el período; en segundo lugar, por la posición que ostentaron de

⁶⁸ Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Biblos, 1997 [1977], pp. 143-149.

agentes dinamizadores del espacio artístico; y finalmente, por su capacidad potencial de constituir relatos visuales de una historia del arte argentino.

II.

La emergencia y el afianzamiento del coleccionismo de arte argentino estuvo vinculado a procesos socioculturales específicos. En primer lugar, **se produjo en el marco del proceso de institucionalización de las artes plásticas**. En este sentido, su aparición estuvo ligada fundamentalmente a los siguientes factores derivados de la consolidación del campo artístico en Buenos Aires:

- **El afianzamiento institucional de los espacios de circulación y legitimación del arte argentino**, desde la fundación y desarrollo del Museo Nacional de Bellas Artes, la inauguración de los Salones Nacionales o la Asociación Amigos del Arte en las décadas del '10 y el '20 respectivamente; la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en los años '30, y los emergentes Museos Sívori (1934) y de Arte Moderno (1956), entre otras entidades que contribuyeron a la difusión y promoción de las diversas tendencias del arte local.

- **La ampliación de los circuitos comerciales de arte** constatada a partir de la inauguración, fundamentalmente desde los años '30, de nuevas galerías y espacios para la promoción artística concentrados en la comercialización de las firmas locales; así como a partir del *aggiornamento* de establecimientos preexistentes, todo lo cual repercutió en un incremento de la circulación y la oferta de obras de arte argentino.

- Específicamente, con respecto al desarrollo de un coleccionismo de obras portadoras de lenguajes renovadores desde la segunda y tercera década del siglo XX, ese proceso estuvo estrechamente asociado con la **consolidación del movimiento moderno**, hacia comienzos de los años '30, que supone la presencia de una dinámica de tensiones entre la tradición y la renovación vanguardista, dinámica en la que el coleccionista se constituirá como un actor más y muchas veces como un actor clave.

- **La difusión de monografías de artistas argentinos**, los ensayos teóricos y las numerosas traducciones al castellano de autores reconocidos internacionalmente, formaron parte de un movimiento editorial particularmente intenso durante estos años. El auge de las publicaciones sobre arte que fue impulsado en gran medida por el accionar de los republicanos españoles exiliados en Buenos Aires, impactó en el consumo artístico y estuvo asociado de diferentes maneras al coleccionismo privado, en particular al de arte argentino moderno. Las ediciones de Losada, Poseidón y Kraft, entre las principales firmas, proveyeron a los compradores un corpus de obras y

artistas que en muchos casos permitieron acotar el panorama de las elecciones posibles. En el anverso de este fenómeno, fueron colecciones preexistentes las que conformaron el estrato básico para el mercado editorial y un guión artístico a seguir.

- Asimismo, **un conjunto de revistas culturales contribuyeron a estimular el consumo artístico a través de dispositivos** como la puesta en circulación de obras provenientes de colecciones privadas y la difusión de una "página de arte", independiente y coleccionable. En el marco de estas mismas estrategias, se sostiene que ciertas **revistas de arte, como por ejemplo *Forma o Ver y Estimar*, asumieron un carácter de coleccionistas virtuales** a través de la reproducción de obras que organizaban series más o menos orgánicas.

III.

Por otro lado, **la opción por el arte argentino en materia de adquisiciones artísticas estuvo vinculada a la posibilidad de participar en la construcción de una cultura nacional**. Es decir, en los casos trabajados aquí la práctica del coleccionismo de arte argentino estuvo asociada al compromiso asumido con los desarrollos artísticos y culturales nacionales y con la intención de ocupar un lugar activo en la promoción o gestión de aquellos. Además de los deseos de trascendencia personal, según este imaginario lo importante era trabajar en pos de la creación de una cultura nacional, y comprar pintura argentina formaba parte de esa actuación patriótica. En algunos casos ese compromiso derivó en la gestión formal dentro de instituciones culturales o en la donación de obras de la colección a museos públicos. En otros casos se extendió a través de un accionar informal de apoyo a las artes a través del mecenazgo privado, los préstamos de obras para exhibiciones o el ejercicio de una crítica de arte *amateur* o profesional. Esquemáticamente, la práctica del coleccionismo estuvo vinculada a tres funciones centrales interconectadas y asociadas a esta problemática de "lo nacional": una función educativa, una de promoción artística y una función patriótica. El peso de una u otra de estas funciones varió de acuerdo a la posición relativa que ocupó cada uno de los coleccionistas en el campo artístico.

IV.

Otra de las ideas fundamentales de este trabajo sostiene que las elecciones estéticas que confluyeron en la constitución de un nuevo tipo de colección focalizada en el arte argentino respondieron a un **deslizamiento en la elección de los signos de distinción** de los actores sociales que adquirieron obras artísticas, considerando la

posesión del arte como un elemento de prestigio, poder y legitimidad sociocultural. De este modo, el coleccionista realizaba una operación de cimentación de nuevos valores en arte y, fundamentalmente, nuevos valores simbólicos de representación e identificación del grupo social a través de las obras artísticas.

Este deslizamiento se produjo **tanto en aquellos que se iniciaban en la práctica del coleccionismo como en aquellos para quienes ésta representaba una tradición familiar**. Es decir, este presupuesto se aplica al caso de los sujetos coleccionistas insertos en una tradición del consumo de arte europeo que diversificaron sus prácticas adquisitivas incorporando progresivamente el arte nacional (por ejemplo Alejo González Garaño e Ignacio Pirovano), así como al de los sujetos que inauguraron (en un contexto familiar y social) el hábito del coleccionismo y cuyas elecciones estéticas se encaminaron de manera claramente preferencial hacia las producciones locales (los ejemplos de Luis Arena y Luis de los Santos).

Particularmente, aquellos casos que optaron por el arte argentino moderno permiten plantear la hipótesis de que **el coleccionismo constituyó una práctica que actuaba en la misma línea de los canales formales de legitimación y consagración artística. Es decir, que tuvo capacidad para instituir valores artísticos y desempeñarse como una verdadera instancia legitimadora** que, a su vez, generaba efectos en otras áreas del campo. Y fundamentalmente, de acuerdo a lo que interesa destacar, generaba sus propias reglas de aceptación y rechazo. En consecuencia, puede postularse que los sujetos que dirigieron sus elecciones estéticas hacia el arte argentino, optaron por artistas que en numerosos casos aún no estaban definitivamente *canonizados* por el coleccionismo local, siempre más inclinado a las obras europeas. Eran las firmas de la *gran tradición* francesa o las de la escuela española contemporánea las que constituían regularmente el principal atractivo de las grandes colecciones publicitadas en la prensa durante las primeras décadas del siglo. Los casos tratados aquí se desviaron de ese modelo estético y construyeron a su vez otros modelos de consumo.

V.

En el marco de la mayor predisposición hacia la compra de obras nacionales por parte de quienes representaron en los '30 el coleccionismo emergente o los que protagonizaron su momento de madurez en los '40 y '50, **se distingue un sector social, las capas medias**, que asumieron un protagonismo inédito en la historia del coleccionismo argentino. En efecto, un conjunto de profesionales, médicos, abogados

o docentes se introdujeron en la adquisición de obras de arte, sistemática o regulada por determinados criterios, con recursos económicos moderados y fueron protagonistas notorios en este terreno.

Las colecciones identificadas dentro de estos sectores **se abocaron con preferencia al arte argentino moderno** y confeccionaron algunos de los principales conjuntos que reunieron esas producciones centralmente a partir de la década de 1930. Entre los factores que explican las prácticas adquisitivas, específicamente dentro de esos grupos sociales, deben señalarse aquellos que se enmarcan en un proceso de ampliación del consumo cultural y los que se ciñen al coleccionismo de obras de arte propiamente dicho, a lo que deben integrarse las explicaciones sostenidas para el coleccionismo de arte argentino en general (puntos del I al IV inclusive).

- **La expansión del consumo cultural dentro de los sectores medios** estuvo íntimamente vinculada a la consolidación de estos sectores. Los sujetos que se convirtieron en coleccionistas fueron ciertos individuos que experimentaron cambios cualitativos en su estándar de vida, asociados con los intensos procesos de movilidad y ascenso social operados en la sociedad argentina durante las primeras décadas del siglo. Estas circunstancias marcaron **el mejoramiento progresivo del nivel de vida en las capas medias de la sociedad y el acceso a un amplio repertorio de bienes materiales y simbólicos culminó, en un conjunto de casos paradigmáticos, con la formación de colecciones artísticas**. Los casos sobre los que se enfoca el análisis constituyeron los conjuntos más visibles y reconocidos por sus contemporáneos. Adentrarnos en el estudio de estos procesos significa sondear un sector del consumo artístico que en gran medida ha permanecido bajo el anonimato, exceptuando tal vez los casos de legados a museos públicos. Sin embargo, se verá que este sector tuvo un rol muy significativo desde el punto de vista de la promoción del arte argentino contemporáneo, así como en la confección de relatos visuales que resultaron complementarios a la escritura de los textos canónicos de la historia del arte local.

- Las elecciones estéticas dentro del repertorio artístico nacional tuvieron que ver con **las modalidades de adquisición más habituales (que no constituían una novedad en este momento pero que sí fueron una de las condiciones que favorecieron el coleccionismo en las clases medias)**: los vínculos personales entre comprador y artista, la visita regular a los *ateliers*, los lazos de amistad y camaradería. Esto evitaba el papel del intermediario y en consecuencia el costo de un *marchand* o

galería. El ácrvo de Luis León de los Santos o el de Luis Arena, debieron su impulso inicial y gran parte de su fisonomía al contacto directo con los artistas. Pero más allá de que esta situación describe una extendida modalidad en la adquisición de obras, es significativa porque permite visualizar el grado de compenetración del comprador con el medio artístico y la posibilidad de incidir de manera deliberada o involuntaria en el proceso de la producción artística.

- Por otro lado, la emergencia de este nuevo coleccionismo se relaciona con el **carácter incipiente del mercado para las obras argentinas: la compra directa y, por lo tanto, la comercialización no formalizada ampliaba las posibilidades adquisitivas**. A mediados de siglo esta situación no había experimentado grandes transformaciones respecto a la evolución de los precios, que despegarían recién en los años '60 y '70, cuando la pintura moderna y nacional llegó a cotizaciones inéditas al mismo tiempo que terminaba por cerrar filas a este perfil de compradores modestos. Sin embargo, para mediados de siglo la plaza comercial de Buenos Aires se había expandido considerablemente con el surgimiento de nuevos espacios de venta que otorgaron un lugar preponderante a los artistas locales; y con el *aggiornamento* de antiguos establecimientos siguiendo idéntica política. A esto debe sumarse la disponibilidad de ofertas comerciales que apuntaba a captar compradores de recursos económicos moderados. Aun cuando muchas de las adquisiciones no se hicieran con intermediarios, esto generó un movimiento de obras que si bien todavía no tenía un efecto contundente sobre el mercado estimulaba el consumo y preparaba el terreno para futuras adquisiciones. Además, muchas de estas colecciones estaban formadas en un porcentaje significativo por obras de medianas y pequeñas dimensiones, también grabados y dibujos que habitualmente tenían un costo menor que los óleos. Estas condiciones favorecían la opción por originales locales en lugar de firmas de segunda línea o buenas reproducciones de artistas internacionales.

Adicionalmente, **la constitución de estos patrimonios se vivió, desde el punto de vista simbólico, como el punto máximo de ascenso social**. Esta situación guarda cierta relación con el pensamiento positivista decimonónico según el cual el desarrollo de "las Bellas Artes" representa la etapa más elevada en el progreso de un país, una prueba fehaciente de su civilización y sofisticación cultural. El coleccionismo de obras artísticas ocupó el lugar de la práctica, deslizándose desde los productores hacia los poseedores particulares el estandarte del progreso y la civilización.

Se alude a la **consolidación de estos procesos durante los años '40 y '50** no sólo por la expansión del consumo artístico dentro de los sectores medios durante esos años, sino también porque a partir de ese momento se volvió más frecuente la autopromoción del coleccionismo. Las exposiciones que reunían a varios propietarios o bien *exhibían* a uno solo, los créditos que identificaban la procedencia de cada obra y el puntilloso registro de la prensa que en ocasiones ponía en el tapete a los dueños antes que a los artistas, nos habla de cierto esnobismo, de una ostentación del gusto, del deseo de mostrar refinamiento en las elecciones y adquisiciones artísticas.

Por último, este trabajo sostiene que **la afirmación de un coleccionismo de arte argentino afincó esta práctica en el terreno historiográfico**. Es decir, **la formación de acervos orgánicos** centrados en determinadas corrientes y períodos de la producción local, **visibles**, que por diferentes canales circularon en el ámbito artístico y que fueron secundados por una **producción discursiva**, así como una producción teórica que acompañó su exhibición pública, **tiende a configurar relatos de la historia de arte del período**, en diálogo y por momentos con anticipación a los discursos historiográficos canónicos.

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

El abordaje de las problemáticas enunciadas se propone a partir de una metodología que supone la combinación de elementos extraídos de diferentes campos disciplinarios. Fundamentalmente, guían el trabajo conceptos procedentes de la sociología cultural desarrollados por Pierre Bourdieu y Raymond Williams. Retomo la noción de "campo cultural" de Bourdieu,⁶⁹ ya que este concepto permite pensar articuladamente las instituciones, los productores, las producciones, así como las instancias de legitimación, las formaciones y los actores, entre los que los coleccionistas cumplen el rol que propongo distinguir y precisar a lo largo de esta tesis. Esta noción resulta eficaz y operativa para avanzar en una reconstrucción socio-histórica y cultural, porque permite considerar las mediaciones, tensiones, pasajes e interdependencias entre el fenómeno que estudio, y variables como la economía, el mercado, las coyunturas políticas, etc.

⁶⁹ Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon *et. al.*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

Me ocupo en especial de la problemática relativa al posicionamiento del coleccionista en el campo artístico, y a su incidencia en la legitimación y consagración de las obras, así como de los aspectos relativos al papel desempeñado por el mercado artístico en estos procesos. Como se vio, la reunión de un conjunto de obras obedece a determinados criterios, que a su vez estarán diseñados de acuerdo a las competencias, o habilidades, del coleccionista –asumidas en ciertos casos por el asesor especializado– para darle un perfil específico al conjunto. En este sentido, la noción de “capital cultural” resulta operativa para este análisis, ya que en función de éste se define la posición de cada actor en el campo, respecto de lo que se considera el “patrimonio cultural legítimo”, los significados, las convenciones, los valores, que a su vez forman parte de la tradición cultural de una sociedad. Se trata de un “principio de diferenciación” social que se relaciona, y se opone según el caso, al “capital económico”. Estas diferencias se corresponden con el concepto de “*habitus*” que Bourdieu define en *La Distinción*⁷⁰ como el “principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de aclasamiento (*principium divisionis*) de esas prácticas”.⁷¹ Pero lo esencial de estas diferencias recalca en el momento en que se transforman en diferencias simbólicas, y los conocimientos, aficiones, hábitos, prácticas y, especialmente, bienes poseídos devienen en “signos distintivos”.⁷² En este sentido, entiendo las obras de arte que son patrimonio del coleccionista en tanto “bienes simbólicos”, y la colección como un modo de identificación y diferenciación del grupo social implicado, asociado a ciertas prácticas sociales, políticas, culturales, vinculadas a lo que Bourdieu define como “estilo de vida”.⁷³

Entre los aportes teóricos de Williams⁷⁴ retomo la distinción que hace de cuatro aspectos dentro de cualquier proceso cultural a los que da los nombres de “tradiciones”, “instituciones”, “formaciones” y “tradición selectiva”. Me interesa fundamentalmente, de los referentes teóricos enunciados, la posibilidad que ofrecen de desmontar las prácticas y representaciones sociales vigentes en nuestro campo artístico y cultural durante el período analizado. Dentro de este interés por comprender la compleja trama sociocultural del lapso 1930-60 y en particular del campo artístico, los conceptos de “dominante”, “residual” y “emergente” ayudan a interpretar la dinámica interna del proceso que me

⁷⁰ Pierre Bourdieu, *La Distinción...*, op. cit. sup., nota 2.

⁷¹ *Ibid.*, p. 170.

⁷² Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997 [1994], p. 20

⁷³ “Los estilos de vida son así productos sistemáticos de los *habitus* que, percibidos en sus mutuas relaciones según los esquemas del *habitus* devienen sistemas de signos socialmente calificados (...). La dialéctica de las condiciones y de los *habitus* se encuentra en la base de la alquimia que transforma la distribución del capital, resultado global de una relación de fuerzas, en sistema de diferencias percibidas, de propiedades distintivas, es decir, en distribución de capital simbólico, capital legítimo, desconocido en su verdad objetiva.” Pierre Bourdieu, *La Distinción*, op. cit., pp. 171-172.

⁷⁴ Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, op. cit.; *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997 [1989].

propongo estudiar. Asimismo, se articula el concepto clave de “hegemonía” que define Williams desde la perspectiva gramsciana.⁷⁵ La hegemonía, en definitiva, representa un “sistema de significados y valores”, un “sentido de la realidad”.⁷⁶ Entendido de este modo, el concepto permite comprender los fenómenos culturales como el coleccionismo de arte, en tanto prácticas sociales, significantes, inscriptas en un entramado de relaciones, que en este contexto se definen como “hegemónicas”. Indagar las articulaciones entre los discursos que se construyen en el hacer de los coleccionistas y los discursos oficiales, hegemónicos, manifiestos no sólo en las políticas de adquisiciones de obra llevadas a cabo desde los museos públicos, sino en el sentido más general de las políticas culturales, es uno de mis principales objetivos. Son estas relaciones con “lo hegemónico”, las que ayudan a pensar hasta qué punto la colección de arte puede manifestarse como un elemento constitutivo de la hegemonía cultural, de acuerdo con los valores que promueve y con los intereses a los que responde. O bien, la colección puede presentarse como una propuesta alternativa “emergente”, como en el caso de los aficionados al arte argentino de vanguardia, por cuanto pretenden instaurar “nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones”,⁷⁷ definiéndose de este modo con relación al orden dominante.⁷⁸

Por otra parte, retomo reflexiones de historiadores como Roger Chartier y Carlo Guinzburg⁷⁹ que, desde la “nueva historia” sociocultural, permiten avanzar sobre lo particular, sobre lo heterogéneo, sobre una dimensión discontinua de la historia. Se posibilita así la inclusión de matices al tener en cuenta los diferentes grupos, formaciones y actores independientes que intervienen en la dinámica del campo artístico en los diferentes momentos del período en cuestión.

También, las consideraciones en torno al “poder de las imágenes” que desarrolla David Freedberg,⁸⁰ así como las propuestas de Peter Burke⁸¹ y las de Ernst H.

⁷⁵ “(...) la hegemonía no es solamente el nivel superior articulado de la ‘ideología’ ni tampoco sus formas de control consideradas habitualmente como ‘manipulación’ o ‘adoctrinamiento’. La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo.” Raymond Williams, *Marxismo y Literatura...*, op. cit., p. 131.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁸ Véase una consideración sobre la aplicación en el campo local de los conceptos teóricos enunciados en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983; *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

⁷⁹ Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1999; también retomo los ensayos reunidos en *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

⁸⁰ David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.

⁸¹ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005 [2001].

Gombrich⁸² son productivas a fin de profundizar en el aspecto relativo a los “usos” sociales de las imágenes. Respecto de los usos y las funciones que asumen las obras de arte en el contexto específico del coleccionismo, resulta productiva la confrontación de estas propuestas con los análisis de Pierre Bourdieu y Roger Chartier.

Dentro de las reflexiones teóricas de Jean Baudrillard,⁸³ retomo en particular la idea de la “posesión” que es siempre –de acuerdo a este análisis– la de un objeto abstraído o despojado de su función; así como la idea de “serie” a la que se remite el objeto poseído,⁸⁴ asimismo, la distinción entre acumular y coleccionar, pensada esta última como una práctica que “tiene en la mira objetos diferenciados, que a menudo tienen valor de cambio, que son también ‘objetos’ de conservación, de tráfico, de ritual social, de exhibición, (...) incluso fuente de ganancias”.⁸⁵ Sin embargo, aun cuando la colección puede convertirse “en discurso a los demás”, interesa también el carácter, subrayado por Baudrillard, de “discurso para sí mismo”. Por otro lado, resulta especialmente sugerente para este estudio el análisis que hace el mismo autor de la subasta de obras de arte, haciendo hincapié en los significados que transporta su organización y realización desde el punto de vista del estatus y los procesos de diferenciación social operados en el marco del mercado y el consumo artístico.⁸⁶

Los elementos teóricos aportados por este análisis, apoyado en una perspectiva psicológica, pueden articularse con otras miradas focalizadas en los aspectos sociales del consumo artístico y el coleccionismo. Además de los referentes mencionados anteriormente vinculados a una mirada sociológica o culturalista, cito el trabajo de Mary Douglas y Baron Isherwood, así como el de Arjun Appadurai, centrados en el consumo de objetos en general y de objetos artísticos en particular en las sociedades modernas.⁸⁷ Otros referentes productivos para este análisis serán los estudios enfocados en el análisis del patrimonio cultural como los propuestos por Krzysztof Pomian y Llorenç

⁸² Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, FCE, 2003 [1999].

⁸³ Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, op. cit. sup., nota 2; *El sistema de los objetos*, op. cit. sup., nota 2.

⁸⁴ “Sólo una organización más o menos compleja de los objetos, que remita los unos a los otros, hace de cada objeto una abstracción suficiente para que pueda ser recuperado por el sujeto en la abstracción vivida que es el objeto de posesión. Esta organización es la colección.” Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos...*, op. cit., pp. 98-99.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁸⁶ “La competición de tipo aristocrático sella su *paridad* (que no tiene nada que ver con la igualdad formal de la competencia económica), y por lo tanto su privilegio colectivo de *casta* por relación a todos los demás, de los cuales los separa ya no su poder de compra, sino el acto colectivo y suntuario de producción y de intercambio de valores.” Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, op. cit., p. 129.

⁸⁷ Mary Douglas y Baron Isherwood, *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, México, Grijalbo, 1990 [1979], Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991 [1986].

Prats.⁸⁸ De acuerdo a este último, el factor determinante en la definición del patrimonio es “su carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una identidad”, lo que “explica el cómo y el porqué se movilizan recursos para conservarlo y exponerlo”, interpretación que permite re-pensar la proyección social del coleccionismo privado y su desarrollo articulado con instituciones públicas como los museos de arte.⁸⁹ Siguiendo estas ideas, se verá cómo en la base de este proceso fueron movilizados unos componentes identitarios de corte nacionalista cuyos últimos fines derivarían en la consolidación de una tradición argentina.

Por último, las propuestas teórico analíticas de Hal Foster y Didi-Huberman⁹⁰ han constituido puntos de partida clave para la formulación y articulación de las problemáticas sobre las que se centra esta investigación. En particular retomo las reflexiones de Foster, que a partir del sentido dado al término “archivo” por Michel Foucault, postula ciertos corrimientos en torno a las “relaciones archiviales” dominantes entre la práctica moderna del arte, el museo y la historia del arte entre 1850 y 1950.⁹¹

SECUENCIA DEL RELATO PROPUESTO

Al mismo tiempo que se expandía el consumo de obras modernas, en las décadas de 1920 y 1930 emergía con fuerza un coleccionismo centrado en las obras producidas en el territorio rioplatense durante los siglos XVIII y XIX. El primer capítulo de la tesis se ocupa de analizar la actuación de Alejo B. González Garaño, quien representó un modelo paradigmático dentro de una línea que privilegió lo que contemporáneamente se denominó “iconografía argentina”. Estas producciones vehiculizaban otros contenidos y redefinían las funciones normalmente atribuidas al coleccionismo artístico. ¿Cuáles eran los criterios de apreciación y validación de estos corpus de obras? Adentrándose por otro costado en esa polifacética opción por lo nacional, en este caso eran los orígenes de la Nación los que entraban en juego, era la recuperación de una tradición, de una memoria y de una identidad. ¿Cuáles eran las imágenes que cumplirían la alta misión de preservar la memoria histórica del país? Por otro lado, la difusión de estas representaciones a través del coleccionismo permitió a

⁸⁸ Krzysztof Pomian, “Musée, Nation, Musée Nacional”, en *Les Débats*, n. 65, mayo-agosto de 1991, Gallimard, París; Llorenç Prats, *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel, 1997.

⁸⁹ Llorenç Prats, *Antropología...*, op. cit., p. 22. (Destacado original.)

⁹⁰ Hal Foster, “Archivos de arte moderno”, en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004; Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006; *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

⁹¹ Hal Foster, “Archivos de arte moderno”, en *Diseño y delito y otras diatribas...*, op. cit., pp. 65-82.

la historia del arte argentino escribir un capítulo central sobre sus orígenes, el de los "precursores del arte nacional". Aquí se analizará de qué modo González Garaño influyó, mediante la consubstanciación de su rol como teórico y militante de un coleccionismo de arte nacional, en la consolidación de un relato canónico de la historia del arte argentino del siglo XIX.

Luis León de los Santos y Luis Arena fueron protagonistas clave en la introducción de la práctica del coleccionismo dentro de los sectores medios, por lo que el segundo capítulo está dedicado al análisis de sus trayectorias. El primero fue uno de los precursores del viraje hacia las obras nacionales y modernas que despuntó en las primeras décadas del siglo XX; el segundo fue uno de los representantes más visibles en el momento de expansión de este coleccionismo durante las décadas del '40 y '50. Ambos constituyeron modelos reconocidos y valorados por sus contemporáneos, siguieron guiones estéticos semejantes, pero al mismo tiempo definieron modalidades diferentes de consumo artístico de acuerdo a los destinos que planificaron para sus adquisiciones. Este capítulo analiza cómo estas trayectorias, con sus paralelos y divergencias, culminaron en la formación de colecciones paradigmáticas de obras de arte argentinas y modernas; así como también busca identificar los rasgos distintivos de lo que en 1950 el crítico español Guillermo de Torre calificó como una "especie nueva y reciente".

En las antípodas de las primeras versiones del coleccionismo de arte argentino desarrolladas a principios del siglo XX, Ignacio Pirovano se arriesgó con los representantes de la vanguardia concreta y con ciertos sectores del abstraccionismo geométrico en el momento en que estas corrientes representaban la renovación más radical del campo, desde mediados de los años '40. A su vez, estas elecciones confluyeron con adquisiciones de firmas internacionales. No obstante el carácter excepcional de esta colección, Pirovano delineó un perfil que sería frecuente a partir de las décadas del '60 y '70, con un coleccionismo más atento a las últimas producciones vanguardistas. Aquí se estudia este acervo como representante de un modelo alternativo a las selecciones vigentes y visibles contemporáneamente. A su vez, resulta un exponente particularmente atractivo de un fenómeno apreciable en otros casos, como es la mutación de las colecciones hacia las firmas nacionales, o bien hacia el reemplazo por otras corrientes estéticas. Esta situación demuestra el carácter dinámico del coleccionismo que puede transformarse, reorientarse, reposicionarse, en base a la incorporación de nuevas ideas estéticas.

El capítulo cuatro aborda diferentes modos de articulación entre el coleccionismo y la circulación de imágenes en revistas especializadas y libros de arte durante las décadas del '40 y el '50. En primer lugar, se analiza la revista *Ver y Estimar* pensada como un caso emblemático a partir del carácter que asume de coleccionista virtual a través de la reproducción de obras que organizan series más o menos orgánicas y que provienen de colecciones privadas, contribuyendo a la promoción de ciertos individuos y de la práctica misma del coleccionismo. Con relación a esta revista, se enfoca la publicación de las "páginas de arte" (una reproducción suelta) como un incentivo dirigido a incipientes aficionados o a sectores de menores recursos económicos que puede derivar en un coleccionismo artístico alternativo. En segundo lugar, este capítulo analiza el tratamiento que recibe la práctica del coleccionismo en los medios gráficos haciendo hincapié en los tópicos utilizados por la crítica de arte que diseñan y proyectan una imagen determinada del sujeto y de su actividad, que delimitan sus perfiles y que, en definitiva, construyen una idea de coleccionismo. Por último, se estudia la relación entre el coleccionismo y el auge editorial de los años '40, haciendo foco en la producción y circulación de libros de arte argentino. El presupuesto inicial sostiene que la publicación de libros especializados y el extenso repertorio de monografías de artistas argentinos publicados por Losada, Poseidón, Kraft y Peuser, entre las principales editoriales, proveyó al coleccionismo incipiente un corpus de obras y artistas que en gran medida sirvieron para acotar el panorama de las elecciones posibles. Asimismo brindó distintos relatos sobre el arte argentino contemporáneo que pudieron funcionar como base de apoyo e instancia de legitimación para las selecciones estéticas efectuadas por las editoriales.

Finalmente, el último capítulo aborda ciertos aspectos relativos a la constitución progresiva del mercado de arte argentino, haciendo hincapié en el papel del coleccionismo como uno de sus engranajes centrales. Sin embargo, este capítulo no pretende realizar un estudio económico del mercado, sino que su propósito es analizar los principales canales de circulación comercial de obras a fin de analizar qué estaba a disposición de conocedores, *amateurs* y coleccionistas desde el punto de vista de los partidos estéticos, los artistas y los premios. La atención está puesta en el papel de las galerías comerciales en la consolidación de un coleccionismo de arte argentino moderno, por lo que se puntualiza en las estrategias implementadas por los principales *marchands*, así como en los lazos establecidos entre compradores, operadores comerciales, críticos e instituciones de promoción artística con el objeto de expandir la comercialización de las firmas locales y promover la práctica del coleccionismo.

CAPÍTULO 1

IMÁGENES Y PALABRAS PARA COLECCIONAR LA HISTORIA ARGENTINA

En el momento de expansión del consumo de obras modernas, durante las décadas de 1920 y 1930, emergieron con fuerza figuras de coleccionistas que centraron sus elecciones estéticas en obras producidas en el territorio rioplatense durante los siglos XVIII y XIX. En este contexto, Alejo B. González Garaño protagonizó un modelo paradigmático dentro de una línea que privilegió lo que comúnmente se denominó “iconografía argentina”, retomando una tradición iniciada a fines del XIX. A su vez, este caso se instaló como una suerte de bisagra entre el nuevo coleccionismo y los intereses de las clases dominantes. En esta oportunidad, la opción por lo nacional integró una vertiente del coleccionismo artístico que participaba de un imaginario moderno, aunque no desde el punto de vista de su materialización en los objetos –como veremos en los próximos capítulos– sino en términos de las modalidades que se implementaron para llevar a cabo estas prácticas de consumo. Es decir, dentro del concepto de coleccionismo moderno también pueden incorporarse los casos cuyas elecciones estéticas se efectivizaron sobre repertorios de imágenes y lenguajes residuales pero que siguieron aquellos lineamientos que permiten identificarlos bajo esta categoría: desarrollo a partir de una idea o un conjunto de ideas directrices; concreción de un conjunto de adquisiciones de carácter orgánico; regularidad de las adquisiciones y conservación de las obras en un mismo ámbito durante un período determinado de tiempo; difusión de las piezas en su carácter de serie y visibilidad pública del coleccionista. De la conjunción de estos factores surge la posibilidad de confeccionar un modelo de coleccionismo, cuyas imitaciones o reelaboraciones posteriores nos permiten corroborar su vigencia a través del tiempo.

Bajo el rótulo “iconografía argentina”, entraron en esta colección conjuntos de imágenes que reproducían el aspecto de ciudades y territorios del país, las costumbres de sus habitantes, acontecimientos políticos o sociales, episodios bélicos o la efigie de personalidades destacadas. Estas producciones vehiculizaban otros contenidos y redefinían las funciones normalmente atribuidas al coleccionismo artístico. ¿Qué significaba para González Garaño poseer las imágenes del Buenos Aires antiguo? ¿Cuál era su apreciación de estos corpus de obras? Adentrándose por

otro costado en esa opción polifacética por lo nacional, que procuraré analizar a lo largo de esta tesis, en este caso eran los orígenes de la Nación los que entraban en juego, era la recuperación de una tradición, de una memoria y de una identidad. Entonces, un nuevo valor irrumpía en la consideración de las obras coleccionadas, según sus poseedores: el valor de la verdad. ¿Cuáles eran las representaciones más fidedignas? ¿A través de qué imágenes podía reconstruirse nuestro pasado? ¿Cuáles eran las que cumplirían la alta misión de preservar la memoria histórica del país? ¿Dónde estaba la verdad de nuestro origen y de nuestra historia?

En el coleccionismo de estas piezas se impone la omnipresencia de otro soporte, el papel; y otra tecnología de la producción artística, el grabado. El soporte y la técnica, junto a una temática definida con precisión y fuertemente connotada desde el punto de vista ideológico, crearon la necesidad de elaborar nuevos marcos de legitimación para la adquisición de estas obras, que eran consumidas en el contexto de la revalorización de las producciones artísticas locales por parte del coleccionismo privado. En este sentido, el estatus mismo de los objetos reunidos fue una cuestión cuya definición delimitó campos conceptuales diferentes para el desenvolvimiento de este coleccionismo, relacionados alternativamente o en simultáneo con valores estéticos o extra artísticos. Por un lado, la apreciación estética de las obras afincó la práctica de su coleccionismo en el terreno historiográfico, así como en el de la distribución y promoción artística. Por otro, la aplicación de unos criterios de validación conformes a valores testimoniales e históricos situó esa apreciación en un contexto de reconstrucción del pasado y la memoria histórica en el que la centralidad de las imágenes otorgaba poderes renovados al registro icónico.

En este capítulo propongo analizar los significados que transportó el coleccionismo de la iconografía argentina y cómo se fueron construyendo las diferentes valoraciones de que fue objeto. Se analizarán las motivaciones y las matrices ideológicas que guiaron las adquisiciones de Alejo B. González Garaño, haciendo hincapié en las modalidades a través de las cuales, pivoteando entre lo público y lo privado, intervino en la activación patrimonial¹ de un conjunto de piezas íntimamente asociadas con los valores que por entonces reivindicaban amplios sectores del campo cultural y político, involucrados en la definición de una identidad nacional. De la misma manera, veremos cómo influyó, mediante la consubstanciación

¹ Sobre el concepto de patrimonio seguimos las definiciones de Llorenç Prats para quien "el factor determinante es *su carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una identidad*", lo que "explica el cómo y el porqué se movilizan recursos para conservarlo y exponerlo", *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 22. (Destacado original.)

de su rol como teórico y militante de un coleccionismo de arte nacional, en la consolidación de un relato canónico de la historia del arte local.

1.1. Lo antiguo y lo moderno; lo nacional y lo cosmopolita

Nadie vió jamás un sitio tan desagradable como Buenos Aires. Difícil expresarlo. Nunca ningún paraje me disgustó tanto y suspiro cuando pienso que podré quedar siempre aquí. Siempre tengo a Italia en mi memoria para aumentar mi mortificación en esta localidad de barro y pútridas osamentas; no hay carreras, ni caminos, ni casas... ni libros, ni teatro soportable... Nada bueno, no siendo carne.

Carta de Lord Ponsonby a Sir Charles Bagot
(Buenos Aires, c. 1828)

Escritas por un extranjero que residía temporalmente en la ciudad a principios del siglo XIX, estas palabras sintetizaban una percepción general entre aquellos que recorrieron el territorio rioplatense para esas fechas y que se mantendría vigente durante gran parte del siglo siguiente.² En ese sitio hostil, cuasi salvaje, extremadamente lejos de la civilizada Europa y falto de las bellezas naturales que deslumbraban en otros paisajes sudamericanos, la carne parecía ser el único sabor local que entusiasmaba al viajero: sólo la carne –suerte de prefiguración de nuestro destino manifiesto como país agroganadero– lograba mitigar el “castigo” de permanecer en el “desierto”, aunque sólo fuera temporalmente. Sin embargo, a pesar de las ideas de carencia y hastío que transmitía esta representación de una de las principales zonas portuarias de la región, se trataba de un capítulo recurrente en una historia que en los años '30 no sólo valía la pena contar (o seguir contando) sino que también formaba parte del repertorio de lo coleccionable. Es decir, junto a los documentos escritos, las imágenes visuales que podían dar testimonio sobre la vida y las miserias (para usar una palabra a tono con esa mirada) del pasado nacional,

² De hecho, tomamos este extracto de la carta que cita Alejo B. González Garaño en 1943, quien como veremos hace suyas las apreciaciones que reflejan estas líneas.

fueron objetos privilegiados del consumo cultural al mismo tiempo que se expandía el consumo de imágenes modernistas o vanguardistas.

Para Alejo B. González Garaño (1877-1946) la afición al coleccionismo era parte de la tradición familiar. Sus hermanos, Celina y Alfredo (1886-1969), también fueron coleccionistas, y entre los tres constituyeron un foco de atención en la calle Rodríguez Peña al 1820, donde ocuparon a lo largo de varias décadas tres pisos de un antiguo edificio. Desde los años '30 acostumbrarían a sus vecinos a los movimientos habituales de entrada y salida de cuadros, esculturas, enormes bultos cuidadosamente embalados, muebles antiguos, objetos exóticos; así como también éstos verían entrar con frecuencia artistas, críticos, personalidades de la cultura y el arte. Emparentados por parte de madre con el historiador y coleccionista Enrique Peña,³ los hermanos González Garaño continuaban una estirpe de coleccionistas y bibliófilos. En Rodríguez Peña reunieron tres colecciones que si bien perfilaron lineamientos estéticos diferentes, mantuvieron un tronco de intereses comunes por las piezas vinculadas con la historia argentina e hispanoamericana.

La menor de los hermanos González Garaño, Celina, se dedicó esencialmente a las pinturas, esculturas, muebles, platería y objetos de arte del período colonial, aunque también incorporó varios ejemplares dentro de la iconografía argentina. Entre objetos diversos, adquirió un conjunto de peinetas y peinetones diseñados por el célebre Manuel Masculino, que luego serían ridiculizados en la prensa de Hipólito Bacle y cuyas estampas, de las primeras décadas del siglo XIX, atesorarían Alejo y Alfredo. Junto con sus primos Elisa Peña y Enrique Udaondo y sus amigos Gustavo Barreto y José Marcó del Pont, Celina fue una de las protagonistas en la revalorización de las producciones coloniales dentro de los sectores de altos recursos económicos de la sociedad porteña.⁴ A diferencia de sus hermanos, ella mantuvo un perfil significativamente más bajo para sus actividades de coleccionista que estuvieron

³ Enrique Peña fue miembro fundador de la Junta de Historia y Numismática, de la que también sería miembro Alejo y que tendría, como veremos, un rol significativo en la escritura de la historia nacional. Además, formó una colección de periódicos y revistas argentinas que su hijo Enrique A. se ocuparía de clasificar, y que su hija Elisa "no deja de completar con una constancia en que la devoción filial se suma a una tendencia propia, indiscutible". Manuel Mujica Láinez, "La colección de Alejo B. González Garaño" (*El Hogar*, Buenos Aires, 26 de diciembre de 1947), reproducido en *Los porteños*, Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1979, pp. 159-161.

⁴ Referencias breves a esta colección en Adolfo Luis Ribera (prólogo), *Colección Alfredo González Garaño. Iconografía argentina/sudamericana siglo XIX*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1979, s. p. y Román F. Pardo y Eduardo de Oliveira César, "Las damas argentinas y el coleccionismo", en *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, n. 13, Buenos Aires, 1983, pp. 34-35.

circunscriptas a la adquisición privada de obras y, eventualmente, a la circulación de las piezas en forma de préstamos para exhibiciones.⁵

Aquéllos, en cambio, articularon con eficacia el perfil de compradores especializados con el de promotores culturales y escritores. Definieron modelos de coleccionismo muy cercanos entre sí y sus intereses estéticos estuvieron centrados en las obras de los llamados “precursores del arte nacional”. De hecho, entre los dos reunieron y estudiaron conjuntos de imágenes costumbristas producidas en el escenario rioplatense desde fines del siglo XVIII hasta el último cuarto del siglo XIX, demarcando en los años '20 los ejes de validación de estas producciones que se mantendrían vigentes en las décadas siguientes. Desde las vistas del Buenos Aires colonial que registró Fernando Brambila en 1790, hasta las producciones litográficas que salieron de la prensa de Julio Pelvilain en la década de 1860; pasando por el marino inglés Emeric E. Vidal, Carlos Morel, uno de los primeros artistas nativos del país, o el polifacético ingeniero saboyano Carlos E. Pellegrini, son algunos de los hitos que atraviesan ambas colecciones.

Compartieron varias tribunas de acción en instituciones de promoción artística, especialmente en la Asociación Amigos del Arte y en la Academia Nacional de Bellas Artes, entre otros sitios.⁶ A menudo se asociaron en la búsqueda y en la investigación; separados apenas por una escalera en el edificio de Rodríguez Peña, intercambiaban láminas, información y documentos, además de compartir pesquisas para ubicar y comprar imágenes, tacos de madera o las planchas metálicas originales que sirvieron para estampar algunas de las láminas que coleccionaron. El año 1942 marcó un hito para las empresas culturales que encararon en forma conjunta con la organización de la muestra *El grabado en la Argentina 1705-1942*, montada en el Museo Juan B. Castagnino de Rosario, donde pudieron exhibir –como veremos más adelante– obras y estudios comenzados por lo menos 20 años antes.

Para entonces los hermanos González Garaño eran referentes ineludibles en estas materias gracias a su actuación pública y sus escritos, especialmente en el caso de Alejo. Alfredo, por su parte, fue un activista temprano en la promoción del grabado y otras técnicas en la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores como miembro fundador, desde 1915, luego secretario y dos veces presidente. Allí, en 1919,

⁵ Mientras que podemos conocer con cierto grado de detalle la actuación de Alejo y Alfredo en los diferentes campos en los que se desarrollaron públicamente a través del diccionario biográfico *Quién es quién en la Argentina* (editorial Guillermo Kraft), no aparecen referencias a Celina en ninguno de los tomos que se ocupan de la biografía de sus hermanos.

⁶ También participaron conjuntamente en otro tipo de entidades, de perfil político, como la agrupación antifascista y pro-aliada Acción Argentina. Véase Andrés Bisso, *Acción Argentina. Un antifascismo en tiempos de la Guerra Mundial*, Buenos Aires, Prometeo, 2005.

impulsó una de las primeras muestras de conjunto con la obra de los “precursores” que se anticipó a las organizadas por Alejo unos años después y sentó un antecedente para la que protagonizaron ambos en el Museo Castagnino.

Sin embargo, la inclinación por estas viejas imágenes no implicó la exclusión de otro tipo de piezas, especialmente para Alfredo, cuyas heterogéneas adquisiciones fueron habitualmente publicitadas en los medios gráficos. A fines de la década del '30, la revista *Forma* –donde además colaboró con críticas de arte– exhibió la multiplicidad de sus gustos que podían abarcar tanto la pintura moderna de un Amedeo Modigliani, un Isidoro Nonell o un Anglada Camarasa, así como piezas exóticas del Tíbet o la Costa de Marfil, acuarelas de Brambila, litografías de Pellegrini o la pintura contemporánea rioplatense con Pedro Figari a la cabeza. El eclecticismo ostensible en las elecciones de Alfredo no parecía sorprender al cronista de la publicación de la Asociación Argentina de Artistas Plásticos, que en la primera línea del artículo se apresuró a calificar de “señoril buen gusto y sobria elegancia” los ambientes que albergaban las piezas.⁷ La convivencia de lo antiguo y lo moderno, lo local y lo exótico que, indudablemente, conllevaba unas ideas bien diferentes sobre el arte de coleccionar, no sólo era consensuada por la crítica de arte, también era motivo de admiración y respeto.

Una carrera algo fluctuante como pintor lo puso en contacto con artistas y obras modernas europeas, especialmente con Hermen Anglada Camarasa, a quien conoció durante sus años de academia en París. Junto al lienzo y algunos dibujos de Modigliani, una cabeza femenina de Nonell y los óleos de Camarasa, Alfredo también colocó estampas de Picasso, afiches originales de Toulouse-Lautrec, esculturas de Rogelio Yrurtia y Alberto Lagos, a los que se sumaron imágenes costumbristas de Perú, con los personajes y escenas urbanas del pintor autodidacta Pancho Fierro. Finalmente, Figari, con quien Alfredo y su esposa Marieta mantuvieron una estrecha amistad. Tal vez el lugar que ocupó este uruguayo haya sido uno de los sectores más célebres del conjunto, con sus escenas de candombe, sus paisajes pampeanos y sus paisanos.

Este conjunto heterogéneo, formado a lo largo de numerosos viajes, en las prolongadas estancias del matrimonio en París y Mallorca, y al contacto con los artistas, definió un perfil diferente al de Alejo y que la historiografía ha querido ver como “más cosmopolita”.⁸ Sin embargo, la pintura europea contemporánea, especialmente la

⁷ “La colección de Don Alfredo González Garaño”, *Forma*, n. 5, Buenos Aires, enero de 1938, pp.16-17.

⁸ Adolfo L. Ribera se apoya en las palabras de Alfredo, extraídas del catálogo *El grabado en la Argentina. 1705-1942* (Rosario, Dirección Municipal de Cultura, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B.

francesa y en menor medida la argentina, también formaron parte de los intereses de Alejo y en alguna oportunidad fueron señalados por la crítica. Pero en ninguno de los dos casos –modernidad europea o argentina– sus adquisiciones en estos terrenos tuvieron la misma promoción pública que las secciones dedicadas a la iconografía nacional. Esto se explica al constatar la militancia ininterrumpida que sostuvo el mayor de los González Garaño, fundamentalmente a través de sus escritos, para la difusión de las obras que involucraba esa categoría. De manera que, aun cuando otras imágenes –por ejemplo las de Figari, por quien Alejo también manifestó una afinidad evidente– eran igualmente punto de encuentro para los hermanos, ellos tendieron a ocupar roles diversos de acuerdo a las apariciones públicas de cada uno que demostraban la erudición en uno u otro terreno artístico.⁹

Las tres colecciones tuvieron destinos diversos, y tal vez los hermanos menores fueron los más afortunados en ese sentido. Celina estableció por disposición testamentaria que a su muerte todo el acervo sería legado al Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (MIFB).¹⁰ También Alfredo donó a este museo, y en varias oportunidades al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), donde se conservan secciones representativas de lo que fue su patrimonio.¹¹ En cuanto a Alejo, todo indica que lo sorprendió la muerte antes de que decidiera el destino de sus obras. En 1947, un año después de su fallecimiento, todavía Mujica Láinez confiaba en que el acervo pasara a manos públicas.¹² Sin embargo, la viuda resolvió la venta con cierto apresuramiento, disolviendo el patrimonio y también, de alguna manera, desperdigando décadas de búsqueda e investigación; algo que hubieron de lamentar amigos y concedores, a excepción, tal vez, de los que se beneficiaron con la

Castagnino, 25 de octubre-22 de noviembre de 1942), para sostener su espíritu cosmopolita: "Es del otro lado del Atlántico que debemos esperar elementos de cultura, de ese inmenso y bello mar que baña las playas de los pueblos legendarios, de donde salió nuestra civilización de occidente y a los cuales nos aproxima". *Colección Alfredo González Garaño...*, op. cit., s. p. Marcelo Pacheco retoma la misma idea en "Entre Modigliani y Figari: la presentación de una donación", en el catálogo *Exposición-Donación González Garaño*, Buenos Aires, MNBA, octubre-noviembre de 1991.

⁹ En este sentido, ciertas intervenciones de Alfredo en la crítica de arte, más atento a las manifestaciones artísticas de las principales capitales internacionales, contribuyeron a sedimentar esta característica en su gusto estético. Véase a modo de ejemplo "El arte dirigido y la exposición francesa", *Forma*, n. 16, Buenos Aires, diciembre de 1939-enero de 1940, pp. 9-11.

¹⁰ Agradezco la colaboración que me brindó Gustavo Tudisco sobre la donación de esta colección.

¹¹ En especial, las piezas de la iconografía sudamericana que formaron parte de la donación efectuada por la viuda Marieta Ayerza de González Garaño en 1975. Cf. Adolfo L. Ribera, *Colección Alfredo González Garaño...*, op. cit., s. p. Con respecto a las obras europeas, en su mayoría fueron donadas en 1989 y en 1991 se expusieron al público. Véase el catálogo *Exposición-Donación González Garaño...*, op. cit.

¹² "¿Cuál será el destino de la colección González Garaño? El tiempo lo dirá. Nos gustaría verla –como, sin duda, le hubiera gustado a quien la creó– en alguna institución pública, para beneficio de todos, del estudioso y del artista, del curioso y del escolar. Esfuerzos como éste es difícil que vuelvan a realizarse. Alejo B. González Garaño trabajó para todos. Es justo, pues, que todos gocen de su trabajo." Manuel Mujica Láinez, "La colección de Alejo B. González Garaño", art. cit., pp. 159-161.

adquisición de sus bienes artísticos. En efecto, a partir de ese momento, otros núcleos artísticos emergieron con fuerza tomando como base las elecciones de González Garaño; el entonces joven Bonifacio del Carril se preparaba para ocupar el puesto vacante que había dejado aquél, obteniendo no sólo gran parte de las piezas que le habían pertenecido, sino también continuando su trayectoria de investigación en la historia del arte argentino. Los libros de Alejo tuvieron mejor suerte, ya que la totalidad de su biblioteca fue acogida por la Academia Nacional de Bellas Artes, contribuyendo a mantener intacto un acervo literario especializado para futuras investigaciones. Aun así, el deseo de trascendencia, al que no escaparía ninguno de estos personajes, en este caso se cumpliría ya no a través de la prestigiosa sala de un museo, pero sí mediante los estudios, textos y múltiples catálogos que difundieron las adquisiciones de Alejo.

1.2.a. El pasado nacional entre la palabra y la imagen

Alejo B. González Garaño ha sido identificado como el iniciador de los *estudios iconográficos* en el país. Sin duda, sus textos pueden ubicarse entre los pioneros que se ocuparon de los desarrollos artísticos de la primera mitad del siglo XIX, y también entre los que buscaron historiar y revalorizar las imágenes representativas del escenario rioplatense legadas por los viajeros que recalaron en la región desde el siglo XVI. A medida que confeccionaba su patrimonio, González Garaño investigaba y publicaba estudios sobre los artistas que iban formando parte de su acervo; de manera que, en el momento de adquirir, el coleccionista tenía en mente el lugar que ocuparía cada una de las piezas seleccionadas dentro de un relato que él mismo procuró construir y difundir. La abundante producción literaria de Alejo, asociada directamente con la adquisición de obras, abre una vertiente particularmente rica en este caso para abordar las diferentes posibilidades de articulación entre la palabra y la imagen, entre el registro escrito y el registro icónico.

Tres grandes sectores de interés pueden identificarse en las prácticas de González Garaño como investigador y coleccionista: uno vinculado a las representaciones de la región rioplatense desde el siglo XVI hasta 1820, año de publicación en Londres del álbum de Emeric Essex Vidal *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*; otro relativo a las producciones de viajeros y nativos realizadas a partir de esa fecha hasta el último tercio del siglo XIX; y el último, acotado

de acuerdo a la temática y al género, vinculado específicamente a las personalidades ilustres que jalonaron la historia nacional desde las luchas independentistas hasta la reorganización nacional.

Respecto del primer sector, Alejo procuró relevar todos los testimonios gráficos conocidos hasta el momento y aquellos todavía inéditos relativos a la iconografía colonial rioplatense. Para ello sistematizó la información proveniente de investigaciones previas y dispersas en estudios parciales o artículos periodísticos, y elaboró una síntesis general del tema que sería su *caballito de batalla* en numerosas publicaciones, así como en exhibiciones de perfil variado realizadas durante los años '30 y '40. Uno de sus principales referentes entre los investigadores contemporáneos fue el historiador y también coleccionista Félix F. Outes. Muchos de los temas que ocuparon a González Garaño habían sido ya presentados por Outes, pero mientras que este último se concentraba en las vistas más antiguas del escenario rioplatense y hacía una entrada minuciosa por los principales casos,¹³ Alejo elaboraba un recorrido histórico más abarcativo en el que organizaba cronológicamente las piezas iconográficas “descubiertas” por él mismo o por sus antecesores.

Los repertorios de imágenes estudiadas y/o adquiridas representativas de la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, previos a los procesos independentistas, constituyeron una sección cuantitativamente menor de la colección, pero ocuparon un capítulo sumamente significativo en los escritos de González Garaño. Antes de embarcarse en el análisis, el autor adelantaba que la iconografía argentina era una de las más escasas del continente en relación a las producciones de países como Perú o Brasil, y para explicar esta diferencia apelaba a un *topos* vigente desde el siglo XIX en la literatura de viajes y continuado por la historiografía local de principios del siglo siguiente: Perú había sido cuna de grandes civilizaciones precolombinas y, una vez colonizado, fue un emporio de riqueza, centro comercial y sede gobernante; Brasil era el paradigma de la belleza tropical, cuyos paisajes exuberantes lo convertían en un lugar exótico y atractivo para los europeos.¹⁴ Nada de todo esto existía en el territorio

¹³ Véase Félix F. Outes, “Las vistas más viejas de Buenos Aires y las inéditas anteriores al siglo XIX”, *La Prensa*, Buenos Aires, suplemento, 26 de diciembre de 1929, s. p. Para el momento de publicación de este artículo Outes llevaba alrededor de 30 años estudiando estos temas y aunque le llevaba a Alejo varios años de ventaja en sus investigaciones, probablemente compartieron algunas de sus pesquisas, en particular las referentes al pintor italiano Fernando Brambilla.

¹⁴ Sobre la percepción de los territorios sudamericanos por parte de los viajeros véase el ya clásico trabajo de Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003 [1996]; también Rodolfo Giunta, “El imaginario exterior: Buenos Aires en los relatos de los viajeros”, en Horacio Vázquez Rial (dir.), *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 72-81; Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*, Barcelona, Lumen, Quinto Centenario, 1992; Laura Malosetti Costa y Marta Penhos, “Perfiles de la ciudad. Aspectos de la iconografía de Buenos Aires entre los siglos XVII y XIX”, en *Actas del V Congreso*

rioplatense: "Nuestros primitivos habitantes fueron tribus poco civilizadas, y el inmenso territorio argentino no encerraba bellezas naturales comparables a las de aquellos países, ni brindaba minerales que procuraran riqueza fácil a los heroicos españoles que lo descubrieron y colonizaron".¹⁵ De manera que la iconografía argentina se reducía casi exclusivamente a la de Buenos Aires, la pampa que la rodeaba y sus habitantes. "La pobreza de nuestra iconografía guarda relación así con lo que fue Buenos Aires en los primeros siglos de su existencia: miserable villorrio, triste reunión de ranchos levantados en un paraje huérfano de belleza...".¹⁶ [Figs. 1 y 2]

Esta historia abarcaba desde las primeras vistas de la ciudad aparecidas en las memorias del bávaro Ulrico Schmidl, editadas por Hulsius en 1599,¹⁷ [Figs. 3 y 4] hasta llegar al primer mojón significativo en la búsqueda de documentos fidedignos, con los difundidos panoramas de Fernando Brambila de 1794, catalogados como las representaciones más fieles de la ciudad en tiempos del coloniaje. En ese recorrido Alejo pasaba revista a las primeras representaciones de sus habitantes aparecidas en la crónica de Hendrick Ottsen de 1603; a la acuarela proveniente del estudio del famoso cartógrafo holandés Juan Vingboons de 1628, considerada "el documento gráfico más antiguo conocido que nos da una idea bastante aproximada a la realidad de lo que era Buenos Aires a mediados del XVII";¹⁸ [Fig. 5] seguía con el grabado anónimo de origen holandés, datado en el mismo siglo, perteneciente a Juan Carlos Amadeo y Artayeta y que llevaba, como era usual en este tipo de representaciones, la inscripción "Bvones Aires".¹⁹ Entre otras imágenes del siglo XVIII, destacó las ilustraciones que José Antonio Puig plasmó en su diario de navegación, cuyo manuscrito conservaba Alejo en su biblioteca. Después de Brambila y las diversas reutilizaciones de sus grabados a principios del siglo XIX, esta historia avanzaba sobre las representaciones relativas a las invasiones inglesas hechas en el país y en Londres; grabados sobre regiones limítrofes que presentan aspectos iconográficos

Brasileiro de História da Arte, San Pablo, Comitê Brasileiro de História da Arte/FAPESP/USP-ECA, 1995; "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la Pampa", en *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA/Coedigraf, 1991, entre otros.

¹⁵ Alejo B. González Garaño, *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E. E. Vidal*, Buenos Aires, Emecé, Colección del Buen Aire, 1943, p. 9 y ss.

¹⁶ La misma idea planteada por Félix F. Outes en "Las vistas más viejas...", art. cit., s. p.

¹⁷ Schmidl formó parte de la expedición de Pedro de Mendoza, estuvo en la fundación de Buenos Aires y luego permaneció por más de veinte años en la región. Alejo toma como ejemplo las reproducciones de los dos grabados en cobre que llevan las siguientes leyendas: "Buenas Aeres, 1536" y "Buenos Aires es atacada por los indios en 1536".

¹⁸ Con esta pieza arrancaba su análisis Outes, que se ocupó de datar la imagen, mientras que Alejo buscaba pruebas de su verosimilitud cotejando la representación con las descripciones de la ciudad halladas en fuentes escritas, como el relato de Acarate de Viscaya quien la visitó en 1657.

¹⁹ González Garaño expuso esta lámina a través de una reproducción fotográfica y de acuerdo a los datos que recopiló habría sido realizada entre 1671 y 1683.

similares a los del Río de la Plata y los dibujos del jesuita Florián Baucke, entre otras obras. Las piezas “más bellas e importantes” de ese período eran atribuidas a William Holland y sus tres grabados publicados en Londres en 1808 bajo los títulos *Ladies of Buenos Ayres*, *Pions of Buenos Ayres* y *Pions of South America Throwing a Lasso*, de los que Alejo exhibía sus propias estampas.²⁰ [Fig. 6 y 7]

Hasta aquí, en el balance de las representaciones gráficas relativas a la ciudad y sus habitantes antes de 1820, el saldo era ciertamente reducido. La producción gráfica referente a Montevideo, por ejemplo, resultaba bastante más copiosa que la argentina; lo que se explicaba por el hecho de que poseía mejor puerto y durante el siglo XVIII la mayor parte de las naves extranjeras fondeaban allí. Por otra parte, el estudioso prácticamente no podía contabilizar ninguna obra de artistas nativos, a excepción de los grabados realizados por indígenas en las misiones jesuíticas después de que se fundó la primera imprenta en la región (1700), y en esos casos, sólo se conocían imágenes religiosas que poco aportaban al estudio de la historia de las costumbres seculares.²¹ En los primeros años del siglo XIX, entre los numerosos artistas extranjeros que llegaron al territorio, el platero correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra constituía una de las pocas excepciones en este sentido, aunque el suyo fuera un “arte balbucente” según González Garaño.²² [Fig. 26] Entonces, una reconstrucción fidedigna del pasado durante este período sólo era posible gracias a la ayuda de otros elementos aparte de los “recuerdos iconográficos”: documentos oficiales como cédulas reales, memorias de virreyes y gobernadores, ordenanzas, bandos, estadísticas, actas de cabildo, etc.; así como planos, mapas y cartas, entre otros instrumentos que permitían reconstruir la evolución de las ciudades y las transformaciones arquitectónicas. Los diarios de viaje publicados en Europa, con

²⁰ Alejo B. González Garaño, *Iconografía argentina...*, *op. cit.*, pp. 32-33. Como lo haría en muchos otros casos, Bonifacio del Carril refutó las hipótesis de su predecesor con nuevas pruebas, en especial a partir de una minuciosa exhumación de la colección del geógrafo de la Expedición Malaspina, Felipe Bauzá, que le permitió reconsiderar atribuciones y dataciones de obras de fines del XVIII vinculadas a la expedición y a los pintores que la integraron. El inglés Holland, en particular, grabó esas 3 láminas cuyos originales atribuyó a Juan Ravenet (quien integró la expedición junto a Brambila y, mientras que éste se dedicaba a la ejecución de vistas y paisajes, se ocupó de los tipos humanos y de las escenas de costumbres), cuando González Garaño mencionaba a “algún bisoño aficionado militar o civil”. Además, del Carril clasificó estas obras como escenas correspondientes a Montevideo, a pesar de las leyendas que indicaban la ciudad de Buenos Aires. Véase “Acerca de las primeras pinturas en la Argentina”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 8, Buenos Aires, 1955, pp. 18-19.

²¹ Alejo B. González Garaño, *Iconografía argentina...*, *op. cit.*, pp. 34-37.

²² En los últimos años se han propuesto nuevas interpretaciones para abordar la obra de ciertos artistas contemporáneos a Núñez de Ibarra, tradicionalmente catalogados como artistas de poco mérito o faltos de oficio, considerando la existencia de tradiciones plásticas alternativas que intervinieron en la producción de artistas locales como Félix Revol o Fernando García del Molino. Véase Roberto Amigo, “La tradición olvidada. Notas sobre la pintura regional rioplatense”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/X Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 273-282.

descripciones de territorios y habitantes, eran particularmente ricos para seguir estos procesos y a partir de mediados del siglo XIX se volvían aun más atractivos gracias a la progresiva incorporación de ilustraciones litográficas.

Ésta era la forma en que González Garaño organizaba una historia sintética de la iconografía local anterior a 1820, utilizando *tópicos* de larga data que delineaba en sus primeros escritos y que luego retomaría en la mayoría de sus trabajos. Para ello desplegaba parte del aparato metodológico y erudito del historiador profesional: viajaba y rastreaba la documentación en diversos archivos, trabajaba sobre fuentes de primera mano, confrontaba textos e imágenes, hacía entrevistas, ponía a prueba los estudios realizados hasta el momento, etc. Sin embargo, como veremos a lo largo de las páginas que siguen, la búsqueda de información tendió a obedecer casi exclusivamente a un objetivo central: mostrar la verosimilitud de las representaciones, consideradas como documentos fidedignos para el conocimiento de la vida en el pasado, es decir que aquí las imágenes cumplían el papel de documentos históricos verdaderos que eventualmente podían complementar o suplir la falta de textos escritos.²³ Deudor de la escuela histórica positivista de fines del siglo XIX y principios del XX, Alejo ponía las imágenes en circulación en tanto que pruebas históricas. Frente a ellas, descubría su capacidad de descripción objetiva de los hechos del pasado, soslayando su propia intervención en la selección y organización de los documentos; así como el valor de *verdad* otorgado a los mismos tendía a anular cualquier otra lectura posible. En *El orden de la memoria*, Jacques Le Goff propone una crítica a los documentos, repensados como monumentos, a partir de la consideración de las relaciones de poder en que aquellos fueron producidos. De acuerdo a este planteo, “no existe un documento-verdad”, incluso, extremando los argumentos, según Le Goff “todo documento es mentira”.²⁴ En este sentido, los planteos del coleccionista nos dejarían un extenso margen de la historia sin contar, en particular respecto del uso que hacía de las imágenes.

Con aquellos presupuestos en mente, el investigador identificó y seleccionó las imágenes que consideró más adecuadas para estos objetivos; las organizó, rastreó

²³ Véase Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005 [2001].

²⁴ “El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo han producido, pero también de las épocas posteriores durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio. El documento es una cosa que queda, que dura y el testimonio, la enseñanza (apelando a la etimología) que aporta, deben ser en primer lugar analizados desmitificando el significado aparente de aquél. El documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro –queriendo o no queriéndolo– aquella imagen dada de sí mismas. En definitiva, no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira. Corresponde al historiador no hacerse el ingenuo.” Jacques Le Goff en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991 [1977], p. 228.

cierta información relativa a su producción y construyó un relato que le servía para seguir ciertos procesos sociopolíticos. Entonces, al apoyar en los registros visuales todo el andamiaje de su análisis, el recorrido por la historia nacional hacia hincapié en los progresos de la cultura material testimoniados a través de las imágenes producidas en cada período: partía de la fundación de la ciudad (cuando ésta era un “villorio”) y puntualizaba testimonios gráficos asociados a la creación de la Gobernación de Buenos Aires en 1617 y al auge del contrabando, la creación del Virreinato en 1776, así como las invasiones inglesas (suceso que generó una producción significativa de obras como las de José Cardano). También registró ciertas producciones gráficas de las misiones jesuíticas como los dibujos del padre Florián Baucke sobre la vida de los indios mocovíes; éstos habían sido difundidos por el padre Guillermo Furlong en 1935, en una obra de referencia obligada para González Garaño.²⁵ Aunque los testimonios visuales entre el siglo XVI y el XVIII fueran bastante pobres, y recién hacia fines del XVIII, y fundamentalmente durante el XIX, la producción gráfica fue verdaderamente significativa en número y calidad, la iconografía se volvía una herramienta preciosa a lo largo de estos estudios, a medida que se iban registrando progresos económicos y culturales en el territorio rioplatense y la producción de imágenes aumentaba.

Siguiendo los criterios más extendidos contemporáneamente, González Garaño agrupó los documentos visuales de acuerdo a los motivos representados –por un lado las obras que exhibían distintos aspectos de ciudades y territorios, y por otro las escenas que testimoniaban los respectivos hábitos sociales, costumbres, indumentaria, así como retratos, y acontecimientos históricos–; y a su vez los clasificó en base al grado de verosimilitud de las representaciones. Aquí entraban en acción los diversos textos más o menos cercanos en el tiempo a las imágenes que contenían descripciones de sitios y habitantes, por ejemplo libros de viajes, apuntes de artistas, diarios de navegación, etc., más una revisión crítica de los estudios previos referidos a estos temas. De la confrontación de textos e imágenes debía salir una aproximación cada vez mayor con la “realidad” histórica. No me detendré a analizar aquí si estos objetivos fueron cumplidos en toda su extensión, pero sí adelantaré que las investigaciones de Alejo sobre la iconografía local fueron referencias ineludibles durante las siguientes décadas, cuando fueron retomadas *in extenso* por distintos autores, así como revisadas e incluso refutadas en algunos casos, dentro del mismo

²⁵ Furlong publicó reproducciones de los dibujos originales conservados en Austria en la obra *Iconografía colonial rioplatense, 1749-1767. Costumbres y trajes españoles, criollos e indios*, Buenos Aires, Vial y Zona, 1935.

terreno en que se movió aquél, a medio camino entre lo documental y lo artístico.²⁶ En síntesis, la verosimilitud marcó el valor de las imágenes como documentos gráficos representativos de ciudades y territorios, de sus habitantes y sus modos de vida; por lo tanto, definió el ingreso de este corpus al campo de los estudios relativos a la iconografía argentina y también, como veremos más adelante, al campo de intereses de los historiadores profesionales.

Uno de los “descubrimientos” más espectaculares que Alejo podía contar en su haber, según su propio testimonio, fueron los famosos panoramas de Fernando Brambila que ya mencionamos: *Buenos Aires desde el río* y *Buenos Aires desde el camino de las carretas*.²⁷ [Figs. 8 y 9] Los había hallado en el Depósito Hidrográfico de Madrid en 1925, sin embargo, sería el mencionado Félix Outes (presentado por aquél como “mi distinguido y sabio amigo”)²⁸ el que los divulgaría poco después por medio de reproducciones fotográficas tomadas directamente de los originales y publicadas en el artículo citado (“Las vistas más viejas...”). De las seis vistas del Buenos Aires colonial que González Garaño identificó y describió en su historia de la iconografía, ninguna resultaba lo suficientemente verosímil como para ser considerada un verdadero “documento iconográfico, en el sentido estricto del término”.²⁹ Obras imaginativas, carentes de habilidad o malas interpretaciones de bocetos originales,³⁰ aquellas representaciones ocupaban la antesala cuasi fantástica de las acuarelas del italiano.³¹

²⁶ Al año siguiente de que apareciera la *Iconografía argentina anterior a 1820...*, la última versión del recorrido iconográfico de González Garaño, Guillermo H. Moores publicó *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires* (Buenos Aires, 1944); poco después se publicó *El grabado en la Argentina durante el período colonial* (Buenos Aires, 1949) del historiador Rodolfo Trostiné. En la década del '50 (recordemos que Alejo falleció en 1947) apareció una cantidad significativa de estudios que retomaban los mismos objetos y temáticas que habían interesado a Alejo desde los primeros años del siglo XX. Entre los numerosos libros y artículos publicados se pueden destacar los de José Mario Mariluz Urquillo, “Artistas poco conocidos en la época de Rosas”, *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, n. 3, Buenos Aires, 1952, pp. 83-90; Anibal O. Espíndola Trasande, “Pelvilain acrecentó la fama de la ex Litografía de las Artes”, *Alada*, Buenos Aires, enero de 1953, pp. 5-7; José Joaquín Figueira, “Un colaborador de César Hipólito Bacle. De la vida y obra de Arthur Onslow. Nuevos datos para su estudio”, *Revista Historia*, n. 33, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1963, pp. 5-14, entre otros. Dejamos aparte las publicaciones de Bonifacio del Carril, que mencionaremos a lo largo del capítulo, por haber sido uno de los autores más prolíficos y perseverantes en estos temas y quien, además de revisar muchas de las atribuciones que manejaba González Garaño, continuó en la misma senda literaria y coleccionista hasta la década del '80.

²⁷ En los años en que escribió Alejo, la segunda de las obras fue objeto de discusiones respecto de su autoría, no obstante él optó por la opinión más generalizada que la atribuía al italiano.

²⁸ González Garaño, “E. E. Vidal, autor de las ‘Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video’”, *La Nación*, Revista semanal, a. I, n. 40, Buenos Aires, 6 de abril de 1930, pp. 12-13.

²⁹ Félix F. Outes, “Las vistas más viejas...”, art. cit., s. p.

³⁰ González Garaño, *Iconografía argentina...*, op. cit., p. 21 y ss.

³¹ Son varios los autores contemporáneos a González Garaño que se ocuparon de este tema, entre ellos Félix Outes, *Iconografía del Buenos Aires colonial*, Buenos Aires, 1940 (este caso es una reedición póstuma del citado artículo de Outes de 1929 que apareció ilustrado con láminas cuya explicación estuvo a cargo de Alejo); José Torre Revello, *Los artistas pintores de la expedición Malaspina*, Buenos Aires,

¿Qué elementos transformaban estas obras en verdaderos documentos iconográficos? En primer lugar su carácter testimonial: habrían sido realizados *dal vero*, algo fundamental para empezar a discernir su grado “de verdad”; en segundo lugar, el autor podía acreditar sus capacidades para el dibujo y la pintura. Se trataba de un artista destacado cuando llegó a las costas locales como pintor y dibujante de la Expedición comandada por Alejandro Malaspina entre 1789 y 1794; y más tarde, al regresar a España, terminó por consagrarse llegando a ser profesor de la Real Academia de San Fernando y Pintor de Cámara de Fernando VII. Estas eran las condiciones necesarias y los argumentos que legitimaban la presencia de varias estampas de Brambila representativas de distintos escenarios rioplatenses en la colección de Alejo (así como en la de Alfredo González Garaño y más tarde en la de Bonifacio del Carril, entre otros), y que constituían el nudo central de su relato.

Siguiendo este esquema valorativo, según el cual las piezas eran organizadas como testimonios verídicos apoyados en la observación directa del artista, este caso se ubicaba en un punto álgido dentro de las producciones del período colonial: eran las imágenes más “fieles” del Buenos Aires del siglo XVIII; las representaciones visuales de Brambila equivalían a la “realidad” de entonces. Este sistema que aplicó Alejo tanto como sus contemporáneos,³² se anclaba en la autoridad absoluta de la visión y desplazaba de la consideración aquellos factores que podían inducir una aproximación a las obras en tanto que construcciones plásticas sometidas a convenciones estilísticas y otras variables socioculturales y no exclusivamente al orden de la percepción visual.³³ Los testimonios escritos (diarios de viajes, relatos extraoficiales, etc.), se articulaban en la misma dirección, es decir, las fuentes textuales que podían confrontarse con los registros visuales eran buscadas con el

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1944; Bonifacio del Carril, “Las primeras pinturas sobre la Argentina”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1955 (y su otra versión en *Anales*); *La expedición Malaspina en los mares americanos del sur. La colección Bauzá. 1789-1794*, Buenos Aires, 1961, también *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964; Del Carril y Aníbal Aguirre Saravia, *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982; Guillermo Furlong, S.J., *Historia social y cultural del Río de la Plata 1536-1810/Arte*, 2 vols., Buenos Aires, TEA, 1969. Bastante más abundante es la bibliografía reciente dentro de la que puede destacarse Carmen Soto Serrano, *Los pintores de la Expedición Malaspina. Catálogo de documentos y catálogo razonado de dibujos, acuarelas y grabados de la expedición*, 2 vols., Madrid, Real Academia de la Historia, 1982; Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005 (3ª parte).

³² Especialmente en el caso de Outes, Torre Revello y del Carril.

³³ Esta mirada todavía participaba del imaginario científico del siglo XVIII, con lo que el papel de “registro fiel” otorgado a las imágenes continuaba la misma valoración de que habían sido objeto estas producciones por parte de sus contemporáneos, al respecto véase Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar, op. cit.*, pp. 18-20 y pp. 279-345.

objeto de corroborar la exactitud de aquellos. La misma mirada sostendría Alejo sobre las producciones iconográficas posteriores a la emancipación nacional.

Sin embargo, aun cuando la mayoría de los estudiosos del tema y también González Garaño, sostuvieron que los panoramas fueron realizados en base a apuntes tomados en el sitio por el mismo Brambila, verdadero o falso,³⁴ esto no había impedido la utilización de ciertas tipologías de larga data para la representación de paisajes, como lo eran las llamadas "vistas". Éstas eran tomadas desde dos puntos principales: desde el río o el mar y desde el interior de la ciudad o sitio representado.³⁵ De acuerdo al primer modelo, en la versión de Brambila *Buenos Aires desde el río*, [Fig. 8] la ciudad se observa desde un punto de vista levemente sobreelevado y, precedida de algunas embarcaciones, se extiende a lo largo de una línea horizontal en la que se disponen en abigarrada ordenación y escasa profundidad los principales edificios, cuyos perfiles se recortan sobre una porción de cielo que ocupa más de la mitad de la superficie de la obra. La otra imagen del italiano, *Buenos Aires desde el camino...*, [Fig. 9] obedece al modelo interior y representa parte de la ciudad desde el llamado camino de las carretas ubicado al sudoeste; en este caso el punto de vista escogido es más elevado, lo que permite una profundización de la perspectiva y abarca una porción de la ciudad dispuesta sobre una diagonal que contiene el paso de los coches junto al río.

Como ya se dijo, dentro del relato de Alejo, igual que en el de Outes y Torre Revello, estas imágenes informaban de manera fidedigna sobre el aspecto de la ciudad a fines del siglo XVIII, independientemente de los convencionalismos a los que obedecieran, que además seguirían vigentes durante gran parte del siglo XIX como esquemas básicos para abordar el paisaje local. Por ejemplo, en la vista desde el río se destacaron los detalles de las diversas embarcaciones, los lanchones y las carretas ocupadas en la embarazosa tarea del desembarque de mercaderías y tripulantes, hasta las lavanderas inclinadas sobre las rocas y los pescadores de red sobre sus caballos, así como las carretillas que circulaban por la ribera.³⁶ De la misma manera,

³⁴ De acuerdo a los estudios de Penhos no habría evidencia que pruebe que el artista estuvo efectivamente en Buenos Aires. Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar...*, op. cit., pp. 332-333.

³⁵ Las "vistas" se vincularon a la cartografía y fueron desarrolladas principalmente por artistas de los Países Bajos desde el siglo XVI. Sobre este tema y en particular sobre las vistas producidas durante la Expedición Malaspina en Buenos Aires véase un análisis detallado en Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar, op. cit.*, pp. 321-342; también Fernando Aliata, "De la vista al panorama: Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación", en *Estudios del Hábitat*, vol. II, n. 5, Buenos Aires, 1997.

³⁶ "Todos estos detalles, tratados algunos de ellos con gran meticulosidad, y que se refieren a tipos constructivos, dispositivos especiales, usos y costumbres mal conocidos y peor documentados iconográficamente, poseen singular interés y valorizan, aun más, la obra realizada por Fernando Brambila." Félix F. Outes, "Las vistas más viejas...", art. cit., s. p.; cf. González Garaño, *Iconografía argentina...*, op. cit., pp. 23-24; "¿Qué descripción evocadora podría darnos la literatura histórica sobre el

los principales edificios civiles y religiosos fueron objeto de observaciones minuciosas, ya que no sólo constituían el principal punto de referencia, también podían revelar información estratégica.³⁷ Aquellos prototipos iconográficos también sirvieron al mismo Brambila para representar otros parajes rioplatenses, como el denominado *Incendio en las Pampas de Buenos Aires*, que repite el esquema de la vista desde el *camino de las carretas*.³⁸ Por otra parte, ambas vistas de la ciudad tenían el mérito de haber servido de base para numerosas reproducciones y reutilizaciones posteriores, como la de Félix de Azara y José Cardano, aun cuando en ellas persistiera “algo de verdad y mucho de falso”.³⁹

Seguramente Alejo hubiera deseado completar su acervo con aquellas acuarelas, pero no pudiendo concretar estas adquisiciones resolvió el espacio destinado al italiano y a las primeras vistas fidedignas de la ciudad con algunas láminas grabadas que, de acuerdo a lo que podemos reconstruir en base a los catálogos de la colección, corresponderían a las tituladas *Vista de las pampas de Buenos Aires cuando el terreno está incendiado* (aguafuerte, 1809) y *Representa el modo de enlazar el ganado vacuno en los campos de Buenos Aires* (aguafuerte, 1809).⁴⁰ [Fig. 10] Sólo con la tenacidad de Bonifacio del Carril, un original de cada una de las famosas aguadas podría verse en Buenos Aires poco después que se disolviera

Buenos Aires dieciochesco que se acerque a todo lo que nos dice la lámina de Brambila? La prosa colonial no nos ha dejado nada tan plástico y sugerente como ese noble dibujo del artista italiano.” Torre Revello, *Los artistas pintores...*, op. cit., p. 35. No deja de ser interesante el poder que atribuye Torre Revello a las imágenes, a las “descripciones” visuales por sobre las literarias, cuando entre sus principales objetos de estudio, dentro de la llamada “historia social”, estuvieron presentes los escritos antiguos, véase “Viajeros, relaciones, cartas y memorias (siglos XVII, XVIII y primer decenio del XIX)”, en Ricardo Levene (dir.), *Historia de la nación argentina (Desde los orígenes hasta la organización definitiva en 1862)*, vol. IV, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, Junta de Historia y Numismática Americana, 1938, pp. 519-545.

³⁷ Torre Revello identificó cada uno de principales edificios civiles y religiosos en *Los artistas pintores...*, op. cit., pp. 34-35.

³⁸ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar*, op. cit., pp. 336-338.

³⁹ Alejo arrojó esta sospecha particularmente sobre Félix de Azara quien reprodujo en 1809 la vista de la ciudad de Buenos Aires grabada, pero olvidó invertir el original al grabar la plancha, con lo que la vista de la ciudad aparece invertida. Esta explicación, también presente en los trabajos de Guillermo H. Moores y otros investigadores, fue cuestionada unos años después por Bonifacio del Carril. Según este último, es “imposible” que se cometa tal error ya que “la inversión del modelo es algo que *mecánicamente* ejecutan los grabadores, por hábito profesional”; y la diferencia obedecería a que se utilizó un original distinto. Véase “Acerca de las primeras pinturas en la Argentina”, art. cit., pp. 17-18. Entre los que tomaron como base estas piezas, González Garaño también destacó la obra de José Caradano, *Los ingleses atacan a Buenos Aires y son rechazados, 1807*, quien utilizó como base el panorama tomado desde el sudoeste, pero reemplazó las carretas por las tropas inglesas, incurriendo en un error histórico. Véase *Iconografía argentina...*, op. cit., pp. 27-28; Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar...*, op. cit., pp. 198-199 y pp. 338-339.

⁴⁰ Cf. *Homenaje de la Academia Nacional de Bellas Artes a Alejo B. González Garaño. Catálogo de la muestra de obras representativas de su colección realizada en la Asociación Amigos del Libro*, agosto de 1948. Con respecto a Alfredo, entre las piezas donadas al MNBA, pueden observarse las litografías tituladas *La Casa de la Cumbre...*; *Rincón de Bustos...*; *Vista de las pampas de Buenos Aires cuando el terreno está incendiado*; *Caza de perdices en las Pampas...* y *Representa el modo de enlazar el ganado vacuno...*

la colección González Garaño. Los grabados mencionados formaron parte de las series de láminas de la expedición impresas desde 1798, entre las que se destacó un pequeño grupo referido a distintas zonas y aspectos del actual territorio argentino.⁴¹

En el intento de ofrecer un argumento documentado y riguroso, Alejo articuló en sus escritos información relativa al contexto de producción de las imágenes, la procedencia de los buques que traían a dibujantes o grabadores, la formación profesional, etc., así como información sobre las distintas ediciones en las que aparecieron las obras y su ubicación actual. Además de referir otras publicaciones de especialistas, con frecuencia utilizó su extensa biblioteca para demostrar sus tesis o confrontar la bibliografía contemporánea con manuscritos o antiguas ediciones originales que conservaba bien a mano. Así, por ejemplo, cuando mencionó las láminas aparecidas en la crónica del marino Hendrick Ottsen,⁴² no pudo dejar de revisar el prefacio de Paul Groussac que acompañó la publicación de ese texto en el tomo IV de los *Anales de la Biblioteca* (Buenos Aires, 1905) y señalar los errores en que había incurrido el autor, apelando a sus propios ejemplares.⁴³ El uso productivo de los libros que buscaba afanosamente como parte de sus prácticas coleccionistas transformaba la biblioteca González Garaño en un organismo muy activo que funcionaba en relación a sus colecciones de imágenes. Entre los textos que ocupaban los estantes de la biblioteca y las pinturas y grabados que llenaban gran parte de los espacios del departamento de Rodríguez Peña, González Garaño sostenía un perfil intelectual desdoblado en múltiples caras que emergían con mayor o menor relevancia, según fuera necesario el protagonismo del bibliófilo, el coleccionista de arte, el historiador, el curador de exposiciones, o todos a la vez. Pero, sin duda, la misma posesión de los objetos de referencia constituía una de las armas más preciadas para cualquier debate intelectual.

⁴¹ González Garaño, *Iconografía argentina...*, *op. cit.*, pp. 25-26. Bonifacio del Carril disiente con respecto al número de láminas correspondientes a los paisajes locales y alega que sólo 6 (en lugar de las 7 que menciona Alejo) están correctamente identificadas como *argentinas*, a saber: *La casa de la cumbre*; *El puente del Inca*; *El rincón de Bustos*; *Las pampas incendiadas*; *Representa el modo de enlazar el ganado vacuno en los campos de Buenos Aires* y *Caza de perdices en las Pampas de Buenos Aires*. Mientras que *El callejón de la Guardia* y *Vista de lo más elevado de la Cordillera* fueron clasificadas por el autor como *chilenas*. En base a los diarios de viaje de Alejandro Malaspina, del capitán Joseph de Bustamante y Guerra y del artista español Tomás de Suria, entre otros documentos y, esencialmente, a la confrontación de las obras existentes en la colección de Bauzá, del Carril llega a la conclusión, avanzando sobre las tesis de Torre Revello, de que las aguadas y acuarelas originales de Bauzá habrían servido de base para los grabados de Brambila mencionados y para otros cuyos originales también le fueron atribuidos. Véase "Acerca de las primeras pinturas...", *art. cit.*, pp. 14-18.

⁴² González Garaño, *Iconografía argentina...*, *op. cit.*, pp. 13-15.

⁴³ Uno de los errores había consistido en que Groussac suponía que las láminas de la edición alemana de 1604 eran idénticas a las de la primera edición de 1603; lo que González Garaño refutaba a partir de la observación directa de un ejemplar original de esa fecha que poseía el investigador uruguayo Buenaventura Caviglia, y de otra edición de 1614 existente en su propia biblioteca, para cuyas láminas fueron utilizados los cobres de la primera.

Hasta aquí hemos presentado los lineamientos del primer sector de intereses que ocuparon los estudios de Alejo, tal como se mencionó al comienzo de este apartado; corresponde a un segundo sector la producción de Emeric Essex Vidal. ¿A qué obedecía esta división en la narración? Al situar el año 1820 y la publicación del álbum *Picturesque Illustrations...* como parte-aguas de la historia, la presencia de Vidal en el Río de la Plata, su producción y posterior divulgación, eran leídas como el momento más significativo de la iconografía argentina desde la independencia; incluso como un escalón superior respecto de las producciones anteriores, en tanto ofrecía una visión más “exacta” y “verídica” de las cuestiones que describía y, a diferencia de aquellas, exhibía cualidades artísticas.⁴⁴ Con esta marca temporal, el coleccionista enfatizaba un recorte de esa iconografía que ponía en valor sus propias adquisiciones por sobre el resto de los acervos contemporáneos o previos, y reactualizaba el gusto por esas imágenes “históricas”, ahora desde una mirada que se pretendía más selecta y rigurosa. La posesión de las piezas estudiadas iba de la mano de la investigación, por lo que historiador y coleccionista funcionaban al unísono. Por otro lado, veremos que la mayor parte de las imágenes mencionadas en sus estudios (de 1931, 1940 y 1943, esencialmente) serán utilizadas para confeccionar relatos visuales en muestras de perfil histórico o bien enfocadas con objetivos artísticos.

Entre los numerosos artistas que incorporó a su narración, hago hincapié en la figura de Emeric E. Vidal (1791-1861), no sólo porque las obras de este marino inglés constituyeron la sección más extensa y difundida del acervo, sino también porque fue uno de los primeros objetos de interés para el estudioso, así como para el coleccionista que fue González Garaño. Las modalidades de análisis que empleó para este caso son aplicables, en sus puntos fundamentales, a los artistas que le siguieron en el trayecto de sus estudios, compras y exhibiciones. De manera que, al enfocar el análisis sobre Vidal de manera individual y pormenorizada, obtendremos una visión de su metodología de trabajo, sus concepciones respecto de la iconografía argentina del siglo XIX y, esencialmente, podremos comprender la interdependencia entre adquisiciones y escritos, entre imágenes y palabras, que marcó la mayor parte de su trayectoria.

González Garaño adquirió alrededor de 70 acuarelas originales realizadas en territorios americanos por Emeric E. Vidal. Entre ellas, una veintena habían sido reproducidas en 1820 bajo la forma del lujoso álbum de grabados ya mencionado,

⁴⁴ González Garaño, *Iconografía argentina...*, op. cit., p. 39.

Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo, editado en Londres por R. Ackerman.⁴⁵ [Fig. 11] Desde los años '20 investigó vida y obra de este marino que demostró afición a la pintura durante sus servicios como agregado a la marina inglesa. A comienzos de la década siguiente, el coleccionista difundió estudios y obras de Vidal en varias publicaciones y exposiciones que él mismo promovía y organizaba en diferentes espacios. En más de una oportunidad reeditó sus trabajos (no sólo sobre Vidal, también los referidos a otros artistas) en versiones ampliadas y actualizadas con el aporte de nuevas investigaciones, datos sobre obras y manuscritos desconocidos hasta el momento, así como referencias a adquisiciones de coleccionistas argentinos.

Desde hacía sólo unos pocos años, el álbum editado por Ackerman se había transformado en una pieza codiciada por los bibliófilos y en la década del '40 resurgió un interés evidente por comercializar esta obra en Argentina, tal como quedó demostrado por la publicación de por lo menos dos ediciones en inglés idénticas al original.⁴⁶ Alejo capitalizó la curiosidad incipiente que despertaban esas obras para lanzarse en un estudio pormenorizado sobre el artista y sus producciones, específicamente en el Río de la Plata; lo que justificó su auto-representación como un especialista en los estudios iconográficos, empezando por la revalorización de la figura artística del inglés, mojón principal de sus escritos. En 1939 consiguió adquirir su propio ejemplar de la primera edición inglesa de *Picturesque...*, con anotaciones manuscritas del artista que luego utilizaría en función de sus argumentos.

El escritor se valió de diferentes estrategias para justificar la relevancia de sus investigaciones apelando a los valores intrínsecos de las pinturas y, fundamentalmente, a los conocimientos extra artísticos que podían lograrse a partir de su estudio. Hábil en cuestiones de publicidad y autopromoción, y desafiando la existencia de cualquier publicación previa, casi siempre expuso sus escritos y la reproducción gráfica de sus posesiones en términos de primicias exclusivas. Y la "novedad" parecía estar a la orden del día con Vidal, desde el momento en que el coleccionista se propuso difundir todas las acuarelas originales e inéditas de su patrimonio. Sin duda, habrá sido arduo el trabajo de búsqueda, de rastreo de imágenes e información sobre los itinerarios del marino que ilustraban aquellas pinturas; más dificultoso habrá sido, tal vez, cumplir el deseo de adquirir todas las

⁴⁵ Con un tiraje de 800 ejemplares, el álbum apareció mensualmente en seis cuadernos, de mayo a octubre de 1820, con 25 aguatinas coloreadas. Véase Alejo B. González Garaño, "E. E. Vidal, autor de las 'Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video'", *La Nación*, art. cit., p. 13; *Iconografía colonial rioplatense...*, op. cit., pp. 73-74.

⁴⁶ La primera fue editada por Viau en 1943 con un tiraje de 3500 ejemplares; y la segunda se imprimió en 1944 para la editorial Mitchell's English Book Store con un tiraje de 2000 ejemplares.

imágenes que le fuera posible referidas a Buenos Aires y sus habitantes. Embarcado en una tarea cuasi detectivesca, el coleccionista se propuso develar las incógnitas que pesaban sobre la trayectoria de Vidal, alguien que “los amantes de nuestro pasado (...) ignoraban por completo”.⁴⁷ La suya había sido una acción pionera para rescatar prácticamente del anonimato y reconstruir la biografía del artista, para lo que incursionó en archivos públicos y privados de Buenos Aires, Londres y Montevideo, entre otras ciudades, y obtuvo información en entrevistas realizadas a los familiares que residían en Inglaterra.

Los primeros resultados de esas búsquedas fueron volcados en el artículo “E. Vidal, autor de las ‘Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video”, publicado en el diario *La Nación* el 6 de abril de 1930.⁴⁸ Aunque de manera sucinta, aquí se anunciaban los principales *tópicos* que desarrollaría extensamente en los años siguientes y, lo que es más significativo, sentaba las bases que le permitirían construir la legitimidad de sus adquisiciones artísticas haciendo hincapié en el carácter inédito de las piezas, entre otros factores.

Las adquisiciones habían comenzado en 1919, cuando compró el primer lote de acuarelas originales al Dr. Francisco P. Moreno con el que estaba emparentado por parte de su esposa, María L. Chaves. Se trataba del conjunto de acuarelas que Vidal había pintado en 1819 con el objeto de grabarlas para el álbum de Ackerman.⁴⁹ En ellas se reproducían los temas de sus primeras pinturas realizadas en el terreno entre 1817 y 1818, que también adquirió Alejo, esta vez a la familia Gore, condes de Arran, en Inglaterra hacia 1928.⁵⁰ Estas últimas componían un grupo de 15 obras referidas a Buenos Aires que el coleccionista, emulando la primera iniciativa de Ackerman en 1820, publicó en un álbum titulado *Quince acuarelas inéditas de E. E. Vidal. Precedidas por un estudio de la iconografía argentina anterior a 1820 y una noticia de la vida del autor* (Buenos Aires, 1931). Ésta fue una edición de lujo limitada a 150 ejemplares, para la que hizo una reproducción facsimilar de las acuarelas en su tamaño y color original. Ahora, González Garaño ocupaba el primer puesto como editor póstumo del inglés, por lo menos en lo que se refiere a sus pinturas rioplatenses. Ese mismo año de 1931, una vez aparecido el álbum mencionado, el escritor renovaba la apuesta con su público y presentaba un artículo en la revista del

⁴⁷ *Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817 y 1818*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1931, p.174.

⁴⁸ Art. cit., pp. 12-13. Aquí, la primicia en términos de ilustraciones fue el retrato de Vidal en daguerrotipo.

⁴⁹ A las que también se sumaron otras dos de mayor tamaño relativas a Brasil y ejecutadas en 1829.

⁵⁰ Alejo menciona que 10 de estas acuarelas pertenecieron a la familia Gore, pero no da ninguna información sobre los antiguos propietarios de las 5 pinturas restantes.

Museo Antropológico y Etnográfico dirigido entonces por Félix F. Outes, "Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817 y 1818".⁵¹ [Fig. 12] La urgencia por publicar las últimas adquisiciones realizadas inmediatamente después que apareció la edición anterior, explicaba esta superabundancia editorial. Enterado de que la bisnieta del artista, Miriam Vidal Pridham, poseía una cantidad importante de acuarelas "totalmente inéditas", 25 referidas a Brasil y 22 al río de la Plata, el coleccionista se apresuró a comprar este último lote y a difundirlo de inmediato. Con éstas, tenía la idea de haber completado la serie de pinturas realizadas en territorio nacional,⁵² y la presencia de nuevos motivos dentro del conjunto terminaba por justificar la nueva publicación ilustrada con varias láminas a color. Más tarde, en 1933, montaría en la Asociación Amigos del Arte una muestra con la totalidad de las acuarelas de Vidal que conformaban su acervo.

Si González Garaño había logrado desarrollar una cantidad de argumentos legitimadores para sus colecciones de pinturas, ¿cuál era su apreciación personal de la obra de Vidal? En principio se refirió a ésta como a una "labor artística", aunque —argumentó— no superaba la que sus contemporáneos Juan Mauricio Rugendas y Juan Bautista Debret habían realizado en Brasil, por ejemplo, donde también el marino había permanecido cierto tiempo a bordo de buques ingleses. A pesar de sus virtudes artísticas moderadas, desde el punto de vista del oficio, el escritor sostuvo que Vidal no sólo dominaba la acuarela sino que también se había distinguido en esa técnica. Entonces, sus méritos eran dobles, pues además había sido el primero en realizar un conjunto de obras "de un alto valor evocativo y documental" sobre Buenos Aires, sus habitantes y costumbres en plena época revolucionaria.⁵³ Dentro de una producción abundante, las obras realizadas durante su segunda estadía en el continente y dedicadas al Río de la Plata resultaban las más significativas, aunque no tanto por sus valores estéticos como por su carácter precursor, es decir, por el hecho de que, en los otros países que visitó, ya habían pasado artistas de renombre como el mencionado Rugendas, de quien existían profusas representaciones gráficas. La de Vidal era la primera "revelación iconográfica" de "nuestra vida"; sus acuarelas "nos hacen conocer

⁵¹ Revista *Solar. Órgano de divulgación del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras*, Buenos Aires. Poco después reprodujo íntegramente este texto bajo el mismo título editado por la imprenta de la Universidad de Buenos Aires, ver nota 47.

⁵² Incluso buscó tener ejemplares representativos de los cuatro periodos en los que el artista estuvo en América del Sur y los respectivos países que visitó, aunque no pudo concretar sus planes en lo respecta a la primera vez que el marino estuvo en la región en 1808. En cambio, consiguió obras relativas a su segunda estadía en los años 1816, 1817 y 1818; a la tercera en 1828 y 1829, limitada a Brasil; y a la última en 1837 y 1838. Cf. *Acuarelas inéditas de Vidal...*, *op. cit.*, p. 176. Por supuesto, hubo otros interesados en las acuarelas de Vidal y que Alejo se ocupó de mencionar con el objeto de ubicar todas las obras posibles debidas al artista; es el caso de Ricardo W. Staudt o Carlos Dormal, por ejemplo.

⁵³ *Acuarelas inéditas de Vidal...*, *op. cit.*, p. 173.

todo lo más característico, pintoresco, y a la vez miserable y triste del Buenos Aires de aquellos años en los cuales aún conservaba su fisonomía original"; constituyen "documentos importantísimos para el estudio de la raza, costumbres de los habitantes, industrias del país y el comercio", ya que habían sido ejecutados por el artista directamente del natural;⁵⁴ en suma, una suerte de "Génesis" de la Patria. La conclusión obligada para estas consideraciones era que, a través del estudio metódico de los motivos que representaba Vidal, se podían reconstruir diversos aspectos de la vida en el pasado relacionados con la economía del país, su composición étnica y sus hábitos sociales, aparte de la descripción edilicia y topográfica. Nuevamente eran la autoridad de la observación directa y el registro *in situ* los que inducían a identificar imagen y realidad.

A lo largo sus textos, Alejo procuró ajustar progresivamente la información obtenida por diferentes medios y en 1943 publicó la biografía más completa del artista, articulada dentro del recorrido general por la iconografía *argentina* desde la colonia.⁵⁵ Este trabajo retomaba varios de los planteos esbozados en sus primeros estudios (*Quince acuarelas inéditas de Vidal...*, 1931), y que a su vez sirvieron de base para el capítulo "Iconografía colonial rioplatense", aparecido en la *Historia de la nación argentina (Desde los orígenes hasta la organización definitiva en 1862)*, publicada por la Academia Nacional de Historia y dirigida por Ricardo Levene.⁵⁶ Vale la pena destacar el hecho de que los escritos de González Garaño lograron, en cada período en que fueron difundidos en primeras y segundas ediciones, insertarse en el área de intereses promovida por los distintos agentes del mercado editorial, así como se integraron con las líneas de investigación desarrolladas en los ámbitos académicos. Precisamente en 1943, cuando se publicó *Iconografía argentina anterior...*, la editorial Emecé anunciaba la aparición de una cantidad de títulos vinculados con la literatura de viajes, por ejemplo, *Buenos Aires visto por los viajeros ingleses*, *Viaje al Río de la Plata* de Ulrico Schmidl o *Relación del primer viaje de Cristóbal Colón*, entre otros volúmenes.

Emeric E. Vidal provenía de una familia de marinos, y aunque no había sobresalido por su actuación como agregado de la flota naval inglesa, fueron sus pinturas las que lo habían lanzado a la fama a través de la publicación de Ackerman. De hecho, no había sido un marino corriente. En el cargo de secretario de diferentes almirantes entre 1831 y 1853, se destacaba por su extensa cultura y su "don de

⁵⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁵⁵ *Iconografía argentina...*, *op. cit.*, pp. 39-82.

⁵⁶ *Historia de la nación argentina...*, Vol. IV, *op. cit.*, pp. 605-631.

gentes”, aparte de sus aficiones artísticas. Ahora bien, el investigador no terminó de definir cuáles habían sido las motivaciones del inglés para pintar en cada uno de los lugares donde tuvo asiento la escuadra naval a la que estaba agregado, y en las costas de Buenos Aires en particular. Aunque en algún momento mencionó que sus habilidades como dibujante fueron de utilidad para los cargos que ocupaba, no especificó en qué formas aquéllas serían utilizadas ni por quién, y más bien se inclinó a pensar que la pintura era un mero pasatiempo para los “ratos de holganza”; es decir que Vidal realizaría profusos apuntes gráficos de manera completamente independiente a su profesión.⁵⁷ Estas suposiciones estaban basadas en los testimonios del artista plasmados en el prefacio de las *Picturesque...*, donde aquel no mencionaba los motivos que lo habían llevado hasta el Río de la Plata ni tampoco especificaba una finalidad para sus pinturas más allá de la supuesta curiosidad que le despertaba lo que veía de singular a su alrededor; y luego, debido a la inexistencia de ediciones con ilustraciones sobre estas tierras –según constataba Vidal–, consideró que sus diseños resultarían de interés para el público si los publicaba.⁵⁸

Sin duda, junto al interés por difundir en Europa las imágenes inéditas de una de las principales capitales sudamericanas –y que la corona británica había intentado conquistar infructuosamente en 1806 y 1807–, gravitaba con fuerza la expectativa de una empresa económica exitosa y todavía en boga, 50 años después del auge editorial que había significado la publicación de libros de viajes a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque, tal vez, el interés personal no representaba sino una motivación derivada de intereses más poderosos a los que podían servir estas imágenes, según podría extraerse de las sintomáticas palabras con que Vidal iniciaba el texto editado por Ackerman y que González Garaño decidió obviar en sus referencias:

Los acontecimientos importantes de los cuales han sido teatro en los últimos años las colonias españolas de Sud América, y la airosa lucha por la independencia, que aquellas mantienen todavía contra la madre patria, han atraído poderosamente la atención de todo el mundo civilizado. La consecuencia política de ser Buenos Aires la capital y centro de una de las repúblicas recientemente establecidas, y su importancia desde un punto de

⁵⁷ *Iconografía argentina...*, op. cit., p. 43.

⁵⁸ “(...) the author of this work contented himself with sketching, originally without any view to publication, some of the characteristic features presented by the cities of Buenos Ayres and Monte Video, and such peculiarities in the habits, manners, and customs of three years in the country. These delineations will, he presumes, prove the more acceptable to the curious, inasmuch as, to his knowledge, no graphic illustration of those places has hitherto been submitted to the public.” Emeric. E. Vidal, “Prefacio”, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, Londres, R. Ackerman, 1820.

vista comercial, harían de ello un objeto de singular interés para la primera nación mercantil del mundo, aún sin el atentado de conquista realizado durante la última guerra por las armas británicas.⁵⁹

Alejo tampoco mencionaba la Introducción donde el autor se proponía dar un panorama histórico de la colonización y de lo que acontecía durante esos convulsionados momentos de la década de 1810. Aunque Vidal no asociaba en ningún momento sus pinturas con la información que brindaba en el escrito, y aun cuando intentó despejar la publicación de cualquier connotación política y focalizar toda la responsabilidad de lo dicho y lo pintado sobre su persona,⁶⁰ de la misma yuxtaposición de imágenes y texto podía desprenderse algo más que simple curiosidad o afán económico personal. Sin embargo, Alejo tampoco demostraría interés por vincular de alguna forma ambos registros en sus propias disquisiciones.

Por otro lado, el detalle de los acontecimientos políticos de esos años de ninguna manera representaba un conocimiento ajeno a los estudios de González Garaño, quien en el desarrollo de lo que podemos considerar una biografía intelectual⁶¹ del inglés reconstruyó parte del contexto histórico en el que aquél había llegado a las costas americanas; y en todo caso, lo que no pudiera cubrir con sus propias investigaciones, sin duda habría de subsanarlo a través no sólo de sus cuantiosas lecturas, sino también en el intercambio fluido con los historiadores del período, con quienes compartía varios espacios de acción. De hecho, en la versión castellana del álbum, publicada por el Instituto de Investigaciones Históricas en 1923 —edición que seguramente conoció González Garaño—, Emilio Ravignani exponía en la “Advertencia” la hipótesis que vinculaba el acopio de conocimiento sobre las colonias americanas por parte de las grandes potencias marítimas con la expansión y la penetración económica, cuestiones que evidenciaban en sus memorias los viajeros ingleses que antecedieron a Vidal como John Pullen y Lewis Paine en el siglo XVIII.⁶²

⁵⁹ Emeric. E. Vidal, *Ilustraciones pintorescas de Buenos Aires y Montevideo*, versión castellana de Carlos Muzio Sáenz Peña, en *Colección de viajeros y memorias geográficas*, vol. I, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, Jacobo Peuser, 1923.

⁶⁰ “La parte descriptiva, desprovista de políticos prejuicios, es el resultado de la observación personal, con el agregado de algunas informaciones derivadas de escritores de reconocida autoridad.” Emeric E. Vidal, *Ilustraciones pintorescas...*, *op. cit.*, p. 81.

⁶¹ Véase Ernst Gombrich y Didier Eribon, *Lo que nos cuentan las imágenes. Charlas sobre el arte y la ciencia*, Madrid, Debate, 1992.

⁶² “Entre todos los viajeros europeos que nos hablan de América, en el siglo XVIII, y en especial de la América Española, se destacan los de procedencia británica, no sólo por la forma en que dan cuenta de lo que han visto, y por ende, como testigos, sino también por la finalidad que los guía.

La posición de Gran Bretaña, a comienzos del siglo referido, después del tratado de Utrecht, se vuelve, poco a poco, dominante en los mares, cimentándose, así, la expansión colonial a que asistimos en nuestros días. (...) Definidas así las posiciones, toda la lucha se circunscribía a cortar la expansión

Es significativo, además, el interés que generaba en los círculos académicos de historiadores de principios del siglo XX la publicación de Vidal, como para justificar su traducción y la incorporación a una colección dedicada a memorias de viajeros editada por la Universidad de Buenos Aires.

Si González Garaño contaba con la información necesaria para avanzar en estos temas; si estaba evidentemente interesado en incorporar a su discurso los acontecimientos políticos, en particular los que habían traído parte de la escuadra inglesa estacionada en Brasil a las costas de Buenos Aires con el objeto de proteger sus intereses comerciales,⁶³ ¿por qué omitía toda consideración sobre las obras que pudiera cargarlas de un sentido utilitario? No estamos frente a un lector ingenuo de los textos, ni tampoco de las imágenes, entonces ¿por qué desplazaba del estudio la posibilidad de que las acuarelas de Vidal, como los registros visuales de otros pintores itinerantes, excedieran la avidez personal por retratar nuevos paisajes?

Parte de la respuesta a estos interrogantes podemos buscarla en el modo que el estudioso concebía y se enfrentaba al documento visual, que ya hemos constatado respecto de otras producciones enfocadas a partir de sus cualidades descriptivas. Pero también debemos considerar que, en los escritos sobre Vidal, actuaba una decisión que, apoyada en las cualidades artísticas de las obras rioplatenses del marino, se encaminaba a confeccionar una suerte de catálogo razonado de las adquisiciones particulares cuyo valor testimonial se desligaba de los que podrían ser sus componentes más conflictivos, aun los referidos previamente por otros historiadores. Otras publicaciones demostrarían hasta qué punto, para González Garaño, las imágenes estaban muy lejos de cumplir exclusivamente el papel de descripciones pintorescas, aunque “verídicas”, de usos y costumbres del pasado.

Estos silencios del historiador se hacen tanto más evidentes desde que en su propio relato aparecen algunas pistas para inquirir a las imágenes desde otros puntos de vista. Aparte de las *entradas* históricas que jalonan el texto contextualizando la

francesa en el continente europeo, y a despojar a España de su inmenso poderío colonial, ya sea mediante la ocupación o la penetración económica, que, también, era un aspecto de la política Británica. (...) Fracasada la tentativa de penetración política [con las invasiones de 1806 y 1807], en lo que a nosotros respecta, volvieron al primitivo plan: el predominio comercial: plan que siguieron con tenacidad, desde las vísperas de la revolución hasta nuestros días. (...) Estos dos aspectos del razonamiento, que acabamos de mostrar, se hallan fundados en PULLEN y PAINE, como exponentes de la tendencia del siglo XVIII, y en VIDAL, como arquetipo de viajero al comenzar nuestra vida independiente.” *Colección de viajeros...*, *op. cit.*, pp. xi-xiv.

⁶³ *Iconografía argentina anterior...*, *op. cit.*, pp. 50-53. Para una referencia del período véase Noemí Goldman, “Crisis imperial, revolución y guerra (1806-1820)”, pp. 21-69; Marcela Ternavasio, “Las reformas rivadavianas en Buenos Aires y el Congreso General Constituyente (1820-1827)”, pp. 159-197, ambos en Noemí Goldman (dirección de tomo), *Nueva historia argentina*, tomo III, *Revolución, república, confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

producción de las imágenes, González Garaño no dejó de mencionar en ningún caso las leyendas y señalizaciones que normalmente utilizaba el artista para identificar los temas representados en cada pintura: el sitio geográfico, los nombres de montañas e islas, los principales edificios civiles y religiosos de cada ciudad, la descripción de las embarcaciones fondeadas en sus costas, los buques costeros y mercantes, los buques de guerra extranjeros, etc. La descripción minuciosa de lo observado en apoyo del registro visual abona la idea sobre el específico interés informativo que alentaría las pinturas.⁶⁴ Siguiendo esta línea de interpretación, los “apuntes” del marino tomados del natural y que detallaban desde aspectos relativos a la cotidianidad doméstica de los habitantes, pasando por las actividades productivas y comerciales, hasta las escuadras navales que estacionaban en las costas locales, también podían constituir un material visual de interés para la corona británica que, precisamente, estaba anclada en el Río de la Plata para defender sus intereses comerciales en la zona.⁶⁵ González Garaño concluía que estas “anotaciones junto con las de su libro de apuntes, fueron las bases del texto de su *Picturesque Illustrations*. Vidal estudió prolijamente nuestra vida y el relato que nos presenta en su obra es exactísimo”.⁶⁶

No deja de ser interesante la actitud crítica, o tal vez cierto extrañamiento por parte de Vidal frente a lo que veía y que reflejan algunas de las leyendas incorporadas al dorso de las acuarelas dedicadas a Buenos Aires y sus habitantes (y que fueron adquiridas por Alejo). En esas descripciones de las escenas que observaba respecto de los movimientos del puerto, la aduana, el comercio y las industrias locales, deslizaba su visión personal sobre algunos comportamientos, aparte de brindar información precisa sobre los objetos representados. Por ejemplo, en la leyenda que acompaña la pintura titulada *Bosquejo de un carro duraznero, en la Plaza del Mercado. Buenos Aires* (febrero de 1818) [Fig. 13] escribe:

La única leña que crece cerca de Buenos Aires y que sirve para alimentar el fuego, es la del durazno. Abunda este árbol formando bosques bajos, en todos los alrededores de la ciudad, llegando a una distancia de cinco o seis millas. Pasados estos montes, hasta donde la mirada se pierde se extiende la llanura. Se podan los árboles generalmente cada tres años. La cantidad de fruta que producen es tan abundante, que a menudo

⁶⁴ Incluso, Alejo menciona que las embarcaciones representadas por Vidal “han venido a constituir hoy documentos valiosísimos para conocer las distintas características de las embarcaciones de aquellos años”, *Iconografía argentina anterior...*, op. cit., p. 50.

⁶⁵ Horacio Botalla retoma esta idea en el catálogo de exposición *Viajeros I. El primer retrato de Buenos Aires. Emeric Essex Vidal*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, 1997.

⁶⁶ *Acuarelas inéditas de Vidal...*, op. cit., p. 179.

sobrepasa el consumo. La fruta se vende muy barata, pero su calidad rara vez es buena, lo que únicamente sucede cuando se la recoge directamente del árbol. La fruta llega en muy malas condiciones a la ciudad, a causa del malísimo transporte, en el cual no se pone el cuidado necesario.

En otra acuarela que describe el traslado de mercaderías a lomo de mula, titulada *Mulas viñateras. Buenos Aires* (17 de septiembre de 1817), [Fig. 14] menciona que “Habiendo traído una carga desde Mendoza –300 leguas– estas mulas se cargan otra vez con los cascos vacíos para su regreso”. Y tal vez una de las representaciones más interesantes que acapararon la atención del inglés es la que refiere la dificultosa tarea del desembarque de personas y mercaderías en la rada de Buenos Aires, asunto que también había ocupado a Brambila. A propósito de la pintura que lleva por título *Un carro de Buenos Aires, llevando mercaderías a la Aduana*. (1818), [Fig. 15] el pintor detalla la siguiente información: “Estos carros altos se usan exclusivamente en Buenos Aires, en razón de la poca profundidad del río, que dificulta el acceso de los botes a la orilla. Se emplean gran número en la carga y descarga de los lanchones que se dedican al movimiento marítimo. Los carros son arrastrados por medio de unas correas de cuero sujetas a la vara, y que pasan por los anillos de cuero que tienen las cinchas de los caballos”. Entre las imágenes y los textos que las acompañan, se extraen datos que nos acercan a la visión que tuvo este marino inglés sobre algunas de las actividades productivas y comerciales locales: respecto de la cosecha del durazno, sus observaciones dejan como conclusión implícita que los argentinos no sabían aprovechar eficientemente los productos del suelo que poseían en abundancia; en relación a la utilización de las mulas, no queda claro si el observador está más admirado de la resistencia de los animales, que del maltrato propinado por los hombres que las utilizaban sin descanso; en cuanto a los problemas del fondeadero del río de la Plata, describe una escena de extrema precariedad sobre una cuestión de vital importancia tanto para la ciudad como para los buques extranjeros que pretendieran introducir sus productos.

González Garaño interpretó la reiteración de ciertos motivos por parte de Vidal como un agotamiento de los temas que le ofrecía la ciudad y sus alrededores.⁶⁷ Sin embargo, los artistas que le siguieron, aun retomando gran parte del repertorio de imágenes explorado por el marino, demostrarían no sólo que las posibilidades iconográficas de ninguna manera estaban agotadas sino que también el interés que

⁶⁷ *Iconografía argentina anterior...*, op. cit., p. 54.

seguirían despertando las costumbres locales alimentaría un significativo número de álbumes enteramente dedicados a estos temas.⁶⁸ La repetición podía obedecer, lógicamente, al interés por representar determinadas temáticas en detrimento de otras, y tal vez perfeccionar aquellos motivos que más le habían llamado la atención. También es posible que en algunos casos Vidal haya echado mano de motivos utilizados por otros pintores –por ejemplo Rugendas– para otras ciudades, y que los haya incorporado en sus propias observaciones. En cualquier caso, según la lectura más frecuente a la que adscribió González Garaño y que sería reiterada *a posteriori*, el pintor había legado al país no sólo un repertorio acotado de imágenes, sino un “rincón de realidad, arrancado (...) a nuestra vida social” hacía poco más de un siglo.⁶⁹

La de Vidal también había sido la mirada del viajero en más de un sentido. Por un lado, muestra el interés que le despertaban ciertas escenas cotidianas para cualquier porteño que habitara la ciudad o el campo; escenas que brindarían pocas señales de “civilización” al europeo que pretendiera informarse a través de ellas sobre las características de estas tierras. Por otro lado, sus pinturas evidencian lo que puede calificarse como una *mirada exterior* a los temas representados: no traspasa el umbral de los edificios que representa, parece no haber conocido el interior de las iglesias o de las pulperías y no accede a la vida doméstica de las casas familiares urbanas o rurales como lo haría, entre otros, Carlos E. Pellegrini veinte años después. A través de sus imágenes, Vidal parece deambular por las calles sin tomar contacto con los habitantes, a excepción tal vez de una conocida dama de la alta sociedad porteña, Doña Mariquita Sánchez de Thompson, cuya residencia le había servido como punto de observación para una de sus láminas. Aparte de las vistas de la ciudad, Vidal centró su atención en actividades comerciales, como en *El mercado*, *Boceto de un carro aguatero* o *Pescadores*; [Fig. 16] en aspectos relativos a las modas y hábitos de los porteños, como en *Señoras paseando. Trajes*; [Fig. 17] o en actividades recreativas, como en *Carrera de caballos*. Los tipos populares que explotaría en la producción icónica posterior con múltiples variantes plasmadas en la mayor parte de los álbumes costumbristas, aquí aparecen representados a través del gaucho, observado en distintas faenas, el mendigo a caballo, los vendedores ambulantes (lecheros, aguateros, etc.), los indios pampas que comerciaban sus productos en la ciudad, etc.

⁶⁸ Como los de Carlos Morel, Carlos E. Pellegrini o Juan León Pallière, por ejemplo.

⁶⁹ Emilio Ravnani, “Advertencia”, en *Colección de viajeros...*, *op. cit.*, p. xvi.

Ya hemos mencionado que González Garaño echó mano de antiguos *tópicos* que identificaban llanura pampera y desierto; así como de las visiones decimonónicas que describían la ciudad en términos de un villorio carente de belleza e interés, tal como se lee en la cita que inicia este capítulo. Alejo tomó esas palabras y las hizo propias para describir las imágenes del Buenos Aires antiguo y sus alrededores.⁷⁰ Estas últimas constituían documentos *imprescindibles* para la reconstrucción de un pasado cuyo aspecto más reiterado parecía ser el barro de su pobreza material. El repertorio de imágenes confeccionado por Vidal no mostraba ese otro aspecto de la historia más glorioso de las heroicas luchas por la independencia. Sin embargo allí, en esas escenas tan alejadas de Londres o París, tan cercanas a lo que Sarmiento identificaría con un estado de barbarie, estaban representados los orígenes de la nación. Esto justificaría la atención puesta sobre el período y sobre el corpus, pero no alcanza para explicar las motivaciones del coleccionista para lanzarse a una búsqueda que lo trasladó de Buenos Aires a Londres y de Londres a Montevideo en varios viajes, que lo llevó a involucrarse intensamente en las tareas del investigador, rastreando datos y siguiendo pistas, y que culminaría proveyendo de un basamento histórico y biográfico a sus colecciones.

Frente a esas representaciones del pasado nacional, González Garaño mantuvo una mirada prendada de percepciones anteriores, precisamente en el momento en que la percepción territorial del país se transformaba de manera progresiva. Efectivamente, durante la década del '30, a medida que avanzaba la red de carreteras, se popularizaba el uso del automóvil y cundía la explotación del turismo en zonas suburbanas, la posibilidad de llegar a otros sitios y conocerlos con una velocidad y una facilidad inauditas, conseguía amplificar la mirada sobre los territorios nacionales y extender el horizonte de lo abarcable por el progreso y la civilización.⁷¹ La vigencia de esos *tópicos* que describían el paisaje local del siglo XIX –aun con el grado de verosimilitud que aquellos pudieran sostener– puede vincularse con ciertas posiciones respecto del pasado y el presente nacional, y con los cambios operados desde entonces hasta la actualidad de 1930. En este sentido, podemos hablar de una apropiación de esas manifestaciones icónicas desde un lugar atravesado por intereses

⁷⁰ "Buenos Aires fué siempre una ciudad fea, triste y sin color. Sus calles, tiradas a cordel, flanqueadas por estrechos veredones, con sus postes uniformemente alineados, eran de una monotonía enorme. (...) Fuera de la ciudad, la misma tristeza, monotonía y falta de color, hallábanse en las dilatadas pampas...", *Acuarelas inéditas...*, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁷¹ Sobre este tema véase Elisa Pastoriza, "Mar del Plata en los años '30: entre la regresión política y el progresismo social", en J.C. Melón Pirro y E. Pastoriza (eds.), *Los caminos de la democracia, 1900-1943*, Buenos Aires, Biblos, 1996, pp. 241-268; Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

distintos, en el que se cruzan un interés histórico afín con las representaciones que en esos años difundían algunos sectores del nacionalismo y el deseo de coleccionar objetos que, al mismo tiempo que preservaban la memoria, llamaban la atención sobre las transformaciones de Buenos Aires en particular. Es decir, se trataba de bucear en los orígenes barrocos de la ciudad (que aquí funciona como sinécdoque del país), buscar una identidad en los lodazales, pero también mostrar el progreso por comparación del antes y el ahora, progreso materializado en realizaciones ostensibles y funcionales para miles de argentinos, como lo fueron las carreteras. Las imágenes articulaban un discurso que podría sintetizarse en “fuimos aquello y nos hemos transformado en esto”. Como integrante de los sectores industriales de la sociedad, González Garaño podía encontrar buenas razones para considerarse parte del engranaje que impulsaba el avance civilizatorio. A su vez, la misma práctica de un *coleccionismo moderno*, implementado conjuntamente con el acopio de conocimiento histórico, abonaba las ideas de progreso cultural y simbólico desarrollado por los sectores de altos recursos económicos.

Después de Vidal, ¿cuáles eran los hitos que jalonaban esta historia de la iconografía argentina durante el siglo XIX? Aparte del marino inglés, González Garaño incorporó obras del saboyano Carlos E. Pellegrini, el argentino Carlos Morel y el ginebrino César H. Bacle, cuyas trayectorias abordó en ensayos difundidos en catálogos de exhibiciones –fundamentalmente, de la Asociación Amigos del Arte–, ediciones comerciales o institucionales.⁷² Además de estos artistas, en los años '30 su patrimonio ya contaba con secciones formadas por obras del bávaro Jean M. Rugendas, el franco-brasileño José León Pallière y otro marino, el francés Adolfo D'Hastrel, entre otros que asimismo fueron presencias relevantes a lo largo de sus investigaciones.⁷³ [Figs. 18 a 25]

⁷² A modo de ejemplo, véase *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1939; *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo* (prólogo), Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946; *Carlos Morel, 1813-1894*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838. Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo González Garaño*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires. 36 litografías en colores de Bacle y Cía. Impresores litográficos del Estado* (prólogo), Buenos Aires, Edición facsimilar, Viau, 1947.

⁷³ Entre otras publicaciones pueden consultarse las siguientes: *Pallière*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1935; *Pallière. Ilustrador de la Argentina. 1856-1866*, Buenos Aires, Sociedad de Historia Argentina, 1942; *El pintor Juan León Pallière: ilustrador de la vida argentina del 1860*, Buenos Aires, Sociedad de Historia Argentina, Apartado del *Anuario de Historia Argentina*, n. 3, 1943; “El pintor y litógrafo francés capitán Adolfo D'Hastrel. Su residencia en el Río de la Plata en 1839 y 1840”, *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de enero de 1937.

La selección de imágenes que reúne estos nombres privilegia las temáticas costumbristas donde se relata la vida cotidiana desde la mirada del forastero que apunta cada detalle en un extenso repertorio iconográfico cuyos primeros pasos estuvieron dados por Vidal. En su mayor parte litografías, grabados y acuarelas, estas piezas exhiben vistas panorámicas de Buenos Aires, representan diferentes aspectos de la arquitectura de la ciudad y el campo, de las costumbres de sus habitantes, de los modos de vestir, de los hábitos sociales. También se pueden ver, por ejemplo a través de las acuarelas de Bacle, al igual que en las representaciones del marino, descripciones de actividades comerciales como la venta de comestibles, el transporte de agua, la pesca, el trabajo en los mataderos, etc.

Asimismo, el coleccionista buscó cubrir otros aspectos del período –ausentes del corpus vidaliano– a través de la reunión de retratos de la sociedad civil y militar, los que componen el tercer sector de intereses que hemos identificado en los estudios y en las adquisiciones de Alejo. Los retratos ponían en escena temas relacionados con la introducción de modas europeas, merced a la apertura comercial y a la renovación de las ideas que trajo aparejado el nuevo orden político y económico. En esa coyuntura, se popularizaron las representaciones de los nuevos héroes, políticos y personalidades ilustres encumbradas a partir de los procesos independentistas: efigies litografiadas de Belgrano, Saavedra, San Martín, Rivadavia, entre otros, aparecen bajo las firmas de Manuel P. Núñez de Ibarra (cuyos retratos de San Martín y Belgrano fueron posteriormente litografiados por el renombrado Théodore Géricault, también dentro de este conjunto), Bacle, Arthur Onslow, Juan B. Douville, por mencionar sólo algunos ejemplos. [Figs. 26 a 28] Caudillos como Manuel Dorrego o Facundo Quiroga, Rosas y numerosos representantes de la Federación, así como políticos que protagonizaron la historia posterior a Caseros, nutrieron el acervo en un recorrido que buscó cubrir hasta el último cuarto del siglo XIX. Por último, escenas de batalla desde las invasiones inglesas, las guerras civiles entre Buenos Aires y las provincias o el enfrentamiento con el Brasil, marcaron algunos de los momentos que atravesó la colección.

Por otra parte, vimos que el grupo reunido aquí es el que normalmente ha sido clasificado por la historiografía artística como los “precursores del arte nacional”. Eran aficionados, como vimos en el caso de Vidal, y también lo sería D’Hastrel por ejemplo, pintores viajeros como Rugendas, o profesionales en otras disciplinas, como Pellegrini. La presencia itinerante de artistas foráneos o la radicación de muchos de ellos en el ámbito rioplatense desde las primeras décadas del siglo XIX, equilibró la escasez de

artistas nativos y la creciente demanda de imágenes que generaban los procesos de la independencia.⁷⁴ Casi un siglo después, el ingreso a la colección González Garaño les otorgó una suerte de pasaporte que favoreció el proceso de *argentinización* de estos extranjeros, que después seguirían presentes en todas las historias generales dedicadas al arte local. Su coleccionismo también nos habla de la intención de incorporar estos nombres a un todavía incipiente relato de la historia del arte argentino articulado no sólo a través del discurso escrito, sino también mediante la exhibición de las imágenes.

1.2.b. Montaje y exhibición. ¿Obras de arte o testimonios?

Desde los años '30 Alejo montó sus obras en la Asociación Amigos del Arte, un espacio que contribuiría a afianzar la incorporación de la iconografía a los relatos artísticos. Al igual que Alfredo, integró la Comisión Directiva como vocal desde los primeros años de la institución junto a otros tantos coleccionistas reconocidos en el ámbito local como Francisco Llobet, Antonio Santamarina, Eduardo J. Bullrich o Ignacio Pirovano.⁷⁵ Al mismo tiempo que actuaban en la gestión de muestras, conciertos, conferencias y publicaciones, los coleccionistas –y entre ellos los González Garaño en particular– mantenían una presencia regular para el público que visitaba sus salones, en tanto organizadores y propietarios que exhibían sus adquisiciones.⁷⁶

La Asociación era un punto de reunión para las elites sociales de Buenos Aires; los nombres principales de la alta sociedad porteña estampaban créditos de obras y poblaban los catálogos de numerosas muestras. Fieles a un estilo de conducción

⁷⁴ Sobre este tema véase Lía Munilla Lacasa, "El siglo XIX: 1810-1870", en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomo 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 105-160 y "A los grandes hombres, la patria agradecida: primeras representaciones del héroe en la plástica argentina", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 253-264. Cf. Adolfo Luis Ribera, "La Pintura", en AA.VV., *Historia general del arte en la Argentina*, tomo 3, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, pp. 110-351.

⁷⁵ Mientras que Alfredo aparece en las memorias de la Asociación como vocal desde 1930, se puede ver a Alejo desde 1933, cuando organiza sus propias exhibiciones. Véase *La obra de "Amigos del Arte", julio 1924-noviembre 1932*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1932 y *La obra de "Amigos del Arte" en los años 1933-1934-1935-1936*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1936. Sobre el rol que cumplió la Asociación en la consolidación del campo artístico porteño durante los años '20 y '30, véase Diana B. Wechsler, "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes", en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina*, tomo 1, *op. cit.*, pp. 269-314. Un estudio reciente sobre la trayectoria de la Asociación en Verónica Gabriela Meo Laos, *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 2007.

⁷⁶ Hubo oportunidades en que la presencia de Alfredo, en particular, se vio desplegada en pertenencias institucionales múltiples, como cuando gestionó en la Asociación Amigos del Arte la muestra de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores en 1930, entidad que integraba desde la década de 1910.

flexible y habitualmente muy permeable, los coleccionistas podían ceder sus ejemplares de Eugene Carrière o bien exponer mesas decoradas por señoras y señoritas “de sociedad”; podían exhibir sus colecciones de numismática o sus antiguos floreros. Pero independientemente del regodeo y la ostentación suntuaria de las familias patricias, la institución albergaba propósitos más altruistas de promoción y difusión cultural. Brindaba un espacio de exhibición para los artistas argentinos consagrados o principiantes; los conferenciantes nacionales eran remunerados al igual que se hacía con los extranjeros; se distribuían entradas gratuitas a conciertos y conferencias para escritores y artistas; se promovía la difusión de pinturas resguardadas en galerías particulares; además de publicar ediciones de lujo como el *Fausto*, de Estanislao del Campo, ilustrado por Héctor Basaldúa, o *Carlos Enrique Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo* (1946), prologado por Alejo B. González Garaño. También se tiraban ediciones populares vendidas a un precio menor que su costo; asimismo, la edición de tarjetas postales que procuraban mostrar una evolución de la pintura argentina desde el siglo XIX constituían estrategias que alimentaban el espíritu coleccionista de consumidores modestos que podían formar colecciones alternativas de arte nacional con reproducciones económicas y accesibles. Aparte del apoyo de los particulares, la Asociación contó con subsidios estatales desde su fundación que, si bien estuvieron sujetos a las sucesivas crisis económicas del país, le permitieron mantener estas modalidades de funcionamiento.

En las memorias 1933-1936, la Comisión Directiva podía jactarse de haber sido la primera institución en exponer las colecciones completas de las pinturas de Emeric E. Vidal (1933), Juan M. Rugendas (1932), César Hipólito Bacle (1933), Juan L. Pallière (1935), Carlos E. Pellegrini (1932) y Prilidiano Pueyrredón existentes en el país. El principal responsable de esta impronta historicista afincada en la obra de los “precursores de la pintura argentina” era Alejo B. González Garaño. Aparte de mostrar sus propias obras, “nuestro erudito compañero de comisión”, al decir de su presidenta, Elena Sansinena de Elizalde,⁷⁷ catalogó y prologó todas las exhibiciones, excepto la de Pueyrredón, a cargo del crítico José León Pagano; y fueron sus ensayos los que poco tiempo después integraron las publicaciones de Amigos del Arte sobre estos artistas. Como organizador de exposiciones, cabeza visible de los estudios iconográficos y reconocido coleccionista, su accionar contribuyó, además, a dar a conocer a todo un sector del coleccionismo contemporáneo que por entonces se inclinaba hacia los mismos objetos.

⁷⁷ La obra de “Amigos del Arte”..., *op. cit.*, 1936, p. 7.

El año 1933 fue particularmente prolífico para Alejo dentro de la Asociación. Las exposiciones de Emeric E. Vidal y César H. Bacle se montaron ese año exclusivamente para exhibir sus colecciones; [Fig. 29 y 30] en el caso de Carlos Morel, sumó también las propiedades de Celina, Antonio Santamarina, Santiago Maguirre y Antonio C. Leloir. De todas ellas se hicieron catálogos ilustrados costeados con fondos de la institución y el aporte de su locuaz organizador. La gestión personal en cada una de las muestras lo convirtió si no en el protagonista del año, en el coleccionista más promocionado del momento, aunque sus primeras apariciones databan de varios años atrás. De esta forma, sumaba abundantes páginas al movimiento de revalorización de la iconografía, visible en los principales diarios nacionales durante toda la década. Con aquellos catálogos el coleccionista e historiador cumplía con varios objetivos: daba a conocer las piezas y sus autores, garantizaba su divulgación, revalorizaba las obras desde el punto de vista de sus valores estéticos –y por extensión el acervo personal– y promovía su coleccionismo desde un espacio privado, pero intensamente articulado con la esfera pública. La puesta en circulación y la producción teórica que acompañó la difusión del conjunto, sumadas a la actuación institucional de González Garaño, son cuestiones clave para pensar el impacto público que ejerció la activación patrimonial de la iconografía argentina, pensado desde los valores históricos y estéticos puestos en juego.

En los años '30, las muestras de Alejo estuvieron centradas en las trayectorias individuales de cada uno de los artistas que ocuparon las salas de Amigos del Arte, aunque siempre prevaleció el intento por contextualizar históricamente esas producciones. En simultáneo, Alfredo confeccionaba sus propias series de grabados, litografías y acuarelas y, al igual que su hermano, procuró sostener un recorrido cronológico por las obras producidas en el país, ya fueran de artistas nativos, extranjeros o viajeros aficionados. La citada muestra de 1942 (*El grabado en la Argentina...*) [Fig. 31] ofrecía una selección de las colecciones de ambos en la que puede identificarse el modelo de coleccionismo que prevalecía en las mentes de estos hombres, así como también los criterios de validación aplicados para las piezas enmarcadas en la iconografía y, en particular, las circunscriptas a las técnicas gráficas. Las adquisiciones de uno y otro se complementaban en el entramado de un mismo relato que buscaba historiar el desarrollo del grabado en el país.⁷⁸ Con sus textos en el

⁷⁸ El trabajo en equipo evidentemente también conllevaba una equitativa distribución de los créditos, ya que las obras aportadas por cada uno de los hermanos para representar a la mayoría de los artistas a su cargo estaban distribuidas en partes iguales. Véase el catálogo *El grabado en la Argentina. 1705-1942*, op. cit. supra, nota 8. 50 años más tarde, los textos de Alejo y Alfredo serían reutilizados en la muestra

catálogo y las fichas confeccionadas por Alfredo con información precisa sobre cada artista y cada obra expuesta, terminaban de definir su propia comprensión de esa historia.

A cargo de Alejo, la primera parte del guión que organizaba esta muestra arranca precisamente con las piezas que integraban el acervo de cada uno de los hermanos, datadas entre principios del siglo XVIII y fines del siglo XIX. A partir de ese momento, Alfredo tomó la posta y relató la historia del grabado hasta 1942 integrando las propiedades de otros coleccionistas como Abel Chaneton, Carlota Stein de Sirio o Francisco de Aparicio.⁷⁹ Parten de los primeros grabados realizados en el Virreinato del Río de la Plata, atribuidos a los indios Tomás Tilcara y Juan Yapari realizados en las imprentas de los jesuitas. En el catálogo se incluyeron dos láminas debidas a Yapari que habían formado parte de las ilustraciones incluidas en *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* (1705), del padre Eusebio Nieremberg.⁸⁰ [Fig. 32] Por su parte, los cuzqueños Manuel Rivero y Juan de Dios Rivera fueron distinguidos como los primeros grabadores rioplatenses.⁸¹ En cuanto al correntino Núñez de Ibarra, es presentado como el primer grabador argentino.⁸² La última adquisición de Alejo, *Santa Rita de Cassia. Vencedora de los imposibles*, le sirvió para corregir la fecha propuesta por los biógrafos del artista, que situaban su actividad en Buenos Aires a partir de 1814, gracias a la leyenda que llevaba la estampa de su propiedad "Bs. As. -1809- un correntino la dibujó y la grabó".⁸³ Sin embargo, para la muestra, el coleccionista eligió entre sus pertenencias (y las de Alfredo) el retrato ecuestre del General José de San Martín (1818), [Fig. 26] que más tarde sería difundido extensamente, y que en ese momento sintonizaba mejor que las estampas religiosas del correntino con los retratos

100 años de gráfica en Rosario y su región (Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1994). Resulta llamativo que, si bien la palabra "gráfica" podía darle un cierto aire de actualidad a la muestra, aquí seguía funcionando el mismo recorrido de 1942.

⁷⁹ Aparte de los coleccionistas privados, el Museo Histórico Provincial y el Museo Municipal Juan B. Castagnino de Rosario cedieron algunas obras en préstamo para el sector de la muestra dedicado al siglo XIX.

⁸⁰ Se trata de las reproducciones de dos imágenes grabadas en cobre que forman parte de las 43 que ilustran el texto. Alejo mandó a hacer estas copias del ejemplar de Nieremberg, uno de los únicos dos que se conocían en ese momento, conservado en la biblioteca de su tío Enrique Peña, a cargo de su prima, Elisa Peña.

⁸¹ Alfredo mencionó a Zinny como el autor de esta interpretación, que también seguía Alejo en sus propios textos. A Rivero se le atribuían tan sólo dos obras que los González Garaño podían exhibir con orgullo bajo su custodia: *San Benito de Palermo* y el *Verdadero retrato de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Luján*, fechadas en 1783 y 1789, respectivamente. De Rivera se exponían el grabado conocido como *Lámina de Oruro* (1808) y el *Escudo Nacional*, grabado por encargo de la Asamblea Constituyente en 1813.

⁸² *El grabado en la Argentina...*, op. cit., p. 11. Véase en la misma obra el índice de autores por orden cronológico, pp. 27-52.

⁸³ *Idem*.

propiedad del Museo Histórico Provincial de Rosario (MHPR) de Bernardino Rivadavia y del General Manuel Belgrano.

A éstas les seguían las piezas del ginebrino César Hipólito Bacle y un conjunto de 21 obras con el que los organizadores entraban de lleno en un tema capital para la historiografía del período, como fue la introducción de la litografía en Buenos Aires. Aun cuando Bacle no había sido el precursor en esta empresa (le antecedió el francés Juan Bautista Douville), fue quien la instaló profesionalmente y reunió en ella desde 1828 hasta 1838, año de su muerte, a varios de los artistas más conocidos del momento. La "Litografía del Estado", como se dio en llamar el establecimiento de Bacle gracias a la protección de Juan Manuel de Rosas, publicó retratos de la mayoría de los hombres destacados a partir de la revolución emancipadora, y en esta muestra estuvieron presentes las imágenes de los Brigadieres Estanislao López y José María Paz (propiedad del MHPR); a las que se sumaron las de Félix de Olazábal, Vicente López y el Coronel Pascual Echagüe (propiedad de Alejo), [Fig. 33] entre otras realizadas por Carlos E. Pellegrini. Pero fueron las series de cuadernos titulados *Trages y costumbres de Buenos Aires* (1833-1834) las que definieron la presencia del ginebrino en la muestra a través de 19 estampas pertenecientes a los hermanos González Garaño. Tal vez el *Vendedor de pescado*, la *Porteña en traje de invierno* o las caricaturas de los peinetones que formaban parte de ese álbum resultaban más seductoras para representar la litografía de Bacle, en el contexto de esta muestra, que los hombres ilustres de la historia nacional.⁸⁴ No obstante, otros autores proveyeron al relato de varios representantes históricos, como los que agrupó Narciso E. J. Desmadryl en el álbum *Galería de celebridades argentinas* impreso en la litografía de Julio Pelvilain (1857); y también de escenas de batallas, como las del italiano Carlos Penuti, referidas a la derrota de Rosas en Caseros, entre otras.

Gregorio Ibarra fue el exponente argentino más destacado en esta selección después de la muerte de Bacle. De su establecimiento litográfico salieron los álbumes conocidos como *Serie Grande* y *Serie Chica de Ibarra*. Esta última copiaba los motivos de Bacle difundidos en la década de 1830 y la primera estaba compuesta por obras del argentino Carlos Morel y el francés Julio Daufresne. Alfredo fue quien cedió las litografías que representaron a esos artistas con escenas de la campaña y la ciudad

⁸⁴ Aun cuando la selección de imágenes expuestas privilegió las temáticas costumbristas, en el catálogo se citaron varios antecedentes significativos para la historia cultural de la nación que justificaban, desde otras ópticas, la presencia de este artista y su taller litográfico. De su prensa habían salido las primeras cartas topográficas del territorio; el primer registro de marcas de ganado; había fundado el periódico *Boletín de Comercio* y el *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires* en 1835; había impreso el semanario ilustrado *El Museo Americano* en el mismo año, y por último, *El Regulador*, un año después. *El grabado en la Argentina...*, op. cit., pp. 28-29.

de Buenos Aires; y en el caso de Morel expusieron obras, propiedad de ambos, piezas realizadas en la "Litografía de las Artes", fundada por Pellegrini en 1945, bajo el título *Usos y costumbres del Río de la Plata*. Y la historia seguía subrayando la actuación de este saboyano que fue colaborador de Bacle, el "supremo ilustrador de la época" o el "dibujante de moda de toda una generación", con estampas de la serie titulada *Recuerdos del Río de la Plata* (1841), dibujada e impresa en su propio establecimiento. Continuaba con las litografías del álbum *Escenas americanas* (1864), del artista franco-brasileño Juan León Pallière, salido de la prensa de Pelvilain. Conocido como uno de los mejores ilustradores gráficos del país en tiempos de la "organización nacional", Pallière representa un punto culminante en el relato de Alejo; y subrayados entre otros dibujantes y litógrafos, los franceses Enrique Meyer y Enrique Stein cerraban este capítulo de la historia que continuaría Alfredo. Meyer fue destacado por haber editado el famoso periódico *El Mosquito*. Con éste también se vincularía Stein; además, aquél había sido ilustrador en el *Correo del Domingo* y en obras literarias como el *Fausto* de Estanislao del Campo, en su primera edición de 1866.⁸⁵

Hasta aquí, algunos de principales nombres que jalonaron la historia del grabado y, simultáneamente, protagonizaron las colecciones de Alejo y Alfredo González Garaño. Dentro de un repertorio extenso de litografías producidas en el país, la historia que escribían ambos destacaba las posesiones que por un motivo u otro tenían carácter de iniciación, inauguraban algún tipo de empresa artística, o sobresalían por su maestría técnica, su fidelidad y también su belleza, es decir, se aplicó un criterio que sobreelevaba precursores de precursores. Según Alejo, se había hecho primar "un criterio de valoración estética" por sobre –podemos suponer– la documentación de los hechos históricos y sus protagonistas, algo que sería enfatizado en otros espacios. Aquí, el acento estaba puesto sobre las imágenes costumbristas, de tipos sociales o vistas urbanas y, en menor medida, en los retratos o las escenas de batalla. Veremos que el énfasis en uno u otro criterio dependía del contexto específico donde se exponían las piezas y del público al que fueran dirigidas. De todas maneras, la litografía apareció siempre asociada a un instrumento de difusión, de preservación de la memoria, de veneración de los "prohombres" que forjaron la patria.

⁸⁵ Alejo expuso dos litografías de su propiedad realizadas por Meyer para ilustrar esa obra, con la que ya había estado vinculado a partir de la reedición que había hecho Amigos del Arte en 1931 con ilustraciones de Héctor Basaldúa. Los dibujos y litografías originales de esta nueva edición fueron exhibidos ese mismo año en la Asociación junto al manuscrito de la obra propiedad de Martiniano Leguizamón, así como las primeras ediciones del poema y litografías de la época, propiedad de Alfredo y Alejo González Garaño y del citado Leguizamón; y por último también se expusieron retratos del poeta y sus padres, propiedad de Cupertino del Campo. Véase *La obra de "Amigos del Arte"...*, op. cit., 1932, p. 34.

Sin embargo, la memoria parecía lidiar con el arte, ya que cuando “muriera” la litografía, hecho que cerraba el capítulo de Alejo, resurgiría el “grabado como expresión artística”. En todo caso, si la litografía del XIX podía tener cualidades artísticas además de los atributos memorísticos, en el campo del grabado durante el siglo XX, el segundo atributo perdía relevancia.

1.2.c. Intervención en los relatos del arte argentino

Hemos visto que la valoración de las piezas reunidas por Alejo González Garaño estuvo marcada por una fuerte impronta de sus aspectos históricos y rememorativos; también se consideraron los factores que indujeron una lectura simultánea –a veces reñida con la anterior y a veces planteada en forma complementaria– apoyada en sus valores artísticos. El valor de “recuerdos iconográficos” asignado a estas imágenes, de acuerdo a sus características rememorativas, se sostenía a partir de su exhibición como testimonios del pasado relacionados con la vida cotidiana, la política o la guerra. La historia del país podía ser narrada a través de la evolución de la ciudad de Buenos Aires (en sus aspectos arquitectónicos o sociales) desde la etapa colonial hasta la independencia haciendo hincapié en sus actividades productivas (las acuarelas de Vidal); los procesos independentistas a través de los retratos de personajes ilustres (Pellegrini) y las escenas de batallas, las guerras civiles, el rosismo y la reorganización nacional después de 1852. Desde este punto de vista, las imágenes eran rehabilitadas a fin de ser difundidas y preservadas en virtud de su valor iconográfico/histórico, de su carácter de documentos, de testimonios “verídicos” de la historia. Sin embargo, la misma actuación institucional del coleccionista introducía otros matices en la recepción de este corpus.

Además de incorporarse a la Asociación Amigos del Arte, González Garaño integró la Academia Nacional de Bellas Artes a fines de 1930, entidad que representó otra de sus principales y mejor posicionadas plataformas para desplegar sus actividades.⁸⁶ La intervención en estas instituciones marcó un aspecto central de su

⁸⁶ Dentro de su extensa trayectoria institucional pueden destacarse las siguientes adscripciones: desde 1928 fue secretario de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos; al año siguiente se incorporó como miembro al Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay; en 1921 comenzó a desempeñarse como tesorero de la Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes; desde 1933 fue miembro de la Sociedad de Historia Argentina y, desde 1934, miembro del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades. En ese mismo año, formó parte de la Comisión Organizadora de la Exposición Retrospectiva de Arte Religioso

actividad en el campo específicamente artístico, ya que esta situación le garantizaba un espacio calificado desde el cual podía desarrollar y exponer su propio relato de un período de la historia del arte local y avanzar en el proceso de consagración de las obras a través de la difusión de su coleccionismo. Ya se mencionó que el hecho de integrar “muestras de arte” organizadas en instituciones de promoción artística podía reorientar la percepción de las obras e inducir su aprehensión desde el punto de vista de sus valores estéticos.

De la misma manera, en el momento en que este corpus pasó a ser incluido en las “historias canónicas” del arte nacional, su misma inclusión promovía una consideración específica, aunque los diversos autores se encargaron de advertir sobre las cualidades artísticas prácticamente inexistentes en estas piezas. Efectivamente, en este contexto, la construcción de esa apreciación estuvo signada por el pensamiento evolutivo que situaba las imágenes en un estadio primitivo dentro del desarrollo de las artes plásticas argentinas. Por otra parte, en la medida que pudieran insertarse en ese relato y de alguna manera comparecieran ante el canon artístico vigente, también merecerían el beneplácito general para apoyar no sólo la apreciación estética por parte del espectador, junto a la valoración del conocimiento histórico que promovían, sino también su conservación y su patrimonialización por parte de los entes oficiales.

En cuanto a los estudios de Alejo B. González Garaño, éstos se insertaron desde fines de la década del '20 en el proceso de escritura de la historia del arte local, incorporando en ella su propia serie de iconografía argentina. Entre sus principales referentes, reconoció en Eduardo Schiaffino al “primero que estudió los albores del arte argentino y marcó rumbos a cuantos perseveran en esa especialidad”.⁸⁷ Desde los pioneros “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires” (1910), aparecidos en *El Diario*, los juicios del crítico resultaron una orientación positiva para el guión de esta colección, así como alimentaron la producción literaria de Alejo.⁸⁸ Años después, aquella proveería un corpus icónico especializado e insoslayable para *La pintura y la*

realizada con motivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional de Buenos Aires y, desde 1935 en adelante, integró la Comisión Directiva de la Asociación Amigos del Arte. En 1936 fue miembro de la Comisión del IV Centenario de la Fundación de la Ciudad de Buenos Aires; ejerció el cargo de secretario y fue miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde su fundación en 1936. En 1948 esta misma institución le rindió un homenaje con una exposición parcial de su colección. Desde 1937 fue miembro del Instituto Americano de Arte y, desde 1938, adscripto honorario del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. En el mismo año pasó a ser miembro de la Academia Nacional de la Historia, de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, del Comité Técnico (Sección Ciencias Sociales, Letras y Artes) de la Institución Cultural Española a partir de 1939 y, desde ese mismo año, se desempeñó como Director del Museo Histórico Nacional (MHN).

⁸⁷ *El grabado en la Argentina...*, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁸ Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, 1910. Recopilación de Godofredo Canale, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

escultura en Argentina... de Schiaffino (1933), y también para José L. Pagano en *El arte de los argentinos* (1937).⁸⁹ En el primero de estos volúmenes, junto a coleccionistas como Matías Errázuriz (que publicó sus piezas de Jean Philippe Goulu), Emma Sundblad Roseti de Rodríguez (representada con el mismo artista), Luis García Lawson (con pinturas de García del Molino) y Elvira Soto de Castro (propietaria de obras de Pueyrredón) entre otros, Alejo tuvo su propia exhibición como propietario a través de numerosas piezas de Vidal, Pallière, Pellegrini y algunos más.⁹⁰ Otro tanto ocurrió en Pagano, quien reunió a gran parte del coleccionismo activo en la década del '30, dentro del que se contabilizaron las piezas de Alejo como las más representativas para integrar los capítulos dedicados a los precursores.⁹¹

También José M. Lozano Mouján, en 1922, había recurrido a este acervo –en plena formación para ese momento– a la hora de referirse a los artistas posteriores a la emancipación.⁹² Con respecto a Vidal en particular, armó su relato utilizando las acuarelas que pertenecían a González Garaño para ubicar al marino en primera línea dentro del grupo de viajeros ingleses que llegaron a la zona, y sostuvo que, si bien sus trabajos no eran de un “valor artístico seguro, interesan de otra manera”. Siguiendo los pasos del coleccionista, argumentó que quizá aquellos son los únicos en que se puede ver el Buenos Aires anterior a 1820.⁹³ Por último, el autor destacó una cuestión que seguramente habría alentado las compras de Alejo: la existencia de un mercado internacional para estas obras.⁹⁴

En estos casos, la selección previa, que no podía dejar de patentizar una lectura y una comprensión personal de los objetos que reunía y, por lo tanto, que era susceptible de ser sometida a nuevas reflexiones, funcionó como un referente, e incluso, como un apoyo fidedigno para reconstrucciones posteriores que en ningún momento cuestionaron su legitimidad. Años después, seguiría funcionando de la misma manera cuando, en la *Historia general del arte en la Argentina*, editada por la

⁸⁹ Sobre la ubicación de Schiaffino y Pagano en el marco de la historiografía local, véase José Emilio Burucúa y Ana M. Telesca, “El arte y los historiadores”, en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, tomo 2, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996, pp. 226-235.

⁹⁰ Del primero pueden observarse *El fuerte de Buenos Aires* y *El Mercado*; de Pellegrini, *Minué en casa de Escalada*, y de Pallière *Un nido en la Pampa*, *La familia*, *La porteña en el templo*, *El corral* y *Tropa de carreta en la Pampa* (junto con Sheridan). También eran de su propiedad las pinturas de Tomas Phillips, *Retrato de Don Bernardino Rivadavia*; de Otto Grashof, *La doma en tiempo de Rosas*; de Stuz, *Baile en el rancho: el gato* y de José Aguyari, *Un rancho en el campo*. Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933.

⁹¹ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, 3 vols., Buenos Aires, Edición del autor, 1937-1940.

⁹² *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de García Santos, 1922.

⁹³ *Ibíd.*, p. 24.

⁹⁴ “Da idea de lo que hoy se valoran los trabajos de este viajero, la venta realizada el año 1916 en Londres, de un cuaderno con unos simples croquis hechos en Santa Elena, por el que se dio 500 libras esterlinas.” *Idem*.

Academia Nacional de Bellas Artes en 1984, los capítulos de Adolfo L. Ribera y Bonifacio del Carril sobre pintura y grabado, respectivamente, no sólo retomaron las imágenes y los escritos de aquél, sino que también siguieron criterios similares a la hora de organizar sus relatos y seleccionar obras y artistas.⁹⁵

La inclinación hacia estas viejas imágenes significó una apuesta fuerte por un corpus que, evidentemente, requería parámetros de valoración distintos a los que tradicionalmente legitimaban las piezas escogidas por el coleccionismo en tanto “obras de arte”, de acuerdo a su doble apreciación estética e histórica, pero también al hecho de que los grabados movilizaban unas modalidades particulares de consumo y apreciación. Este coleccionismo implicaba un gesto diferente frente a esos objetos que, siendo mayoritariamente litografías, no eran ejemplares únicos, a excepción de las acuarelas. Siguiendo el pensamiento de Walter Benjamin, la existencia en colecciones locales de más de una estampa proveniente de la misma matriz, y sus posibilidades de reproducción múltiple, podrían atentar contra el endiosamiento aurático de la obra de arte única e irrepetible,⁹⁶ valor primario (aunque no excluyente) del coleccionismo privado de obras de arte. Sin embargo, el goce personal de la estampa no necesariamente entrañaría una relación muy diferente a la establecida, en el caso de la pintura y la escultura, entre el coleccionista y sus posesiones. Según la crítica de Peter Burke a las tesis de Benjamin, una litografía también puede ser consumida como un ejemplar único, independientemente de la existencia de múltiples copias.⁹⁷ Podríamos agregar que, en comparación con un lienzo, el grabado posibilita una relación de intimidad con el objeto cercana a la lectura del libro (en tanto que acto individual realizable bajo unas condiciones mínimas de espacio e iluminación) y, por lo tanto, continúa siendo valorado en su unicidad.

⁹⁵ Adolfo L. Ribera, “La pintura”; Bonifacio del Carril, “El grabado y la litografía”, ambos en *Historia general del arte...*, tomo 3, *op. cit.*, pp. 110-351 y 355-404, respectivamente. Cabe señalar que el relato organizado por estas historias del arte hasta hace unos pocos años aún mantenía su vigencia en los claustros universitarios, en tanto continuaba alimentando el eje temático del programa de las materias especializadas.

⁹⁶ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 [1972].

⁹⁷ Peter Burke, *Visto y no visto...*, *op. cit.*, p. 22. Cf. Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 [1999]. También podemos preguntarnos, junto con David Freedberg, si la reproductibilidad de la imagen afecta la respuesta, “la impresión emocional”, que ésta suscita en el espectador. Véase David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992 [1989], pp. 39-40. Silvia Dolinko ha estudiado esta problemática específicamente en el terreno del grabado argentino del siglo XX, véase *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, tesis doctoral, FFyL, UBA (inédita), especialmente capítulo 1.

La misma disposición de las obras en carpetas y muebles especialmente diseñados para conservarlas, obligaba a una visualización diferente de las pinturas que colgaban en los muros de la vivienda de González Garaño, con una exposición semipública relativamente estable. Veremos la misma situación en el caso de la colección Arena que, manteniendo un grado de apertura pública considerable, reservaba las carpetas de estampas en su escritorio personal, en la biblioteca inmediata a su mesa de trabajo, con lo que quedaban vedadas al visitante hasta tanto el coleccionista no dispusiera de ellas para mostrarlas a los eventuales interesados.

De todas maneras, el deseo de poseer el "original" no reproducible nunca desaparecería, aun en los conjuntos predominantemente compuestos por grabados. Para coleccionistas-historiadores como González Garaño, así como Bonifacio del Carril, la posesión de estampas antiguas llevaba consigo la búsqueda, motivada doblemente por el deseo de la posesión y el de la investigación, no sólo de los bocetos realizados *in situ*, sino también de las matrices consideradas como otra obra original. Vale decir, la multiplicidad de las piezas implicaba otros gestos, otras actitudes por parte del propietario, pero también obligaba a extensos y minuciosos trabajos de develamiento y atribución de originales, identificación de distintos tirajes, copias y versiones, todo lo cual podía ser objeto de numerosas controversias. La confección de catálogos que incluían todos los datos posibles sobre cada estampa, empezando por la firma y la fecha de ejecución, materializaban estas preocupaciones buscando individualizar y jerarquizar cada pieza adquirida por sí misma. A su vez, la información precisa, sumada a la descripción iconográfica, situaba los objetos en un terreno propicio para entrar en otro relato, el de la historia argentina.

1.2.d. Intervención en la escritura de una historia nacional

Nuestros museos, guardadores de las reliquias de aquellos tiempos, deben reconstruir esa vida y no falsearla. Mucho más que las artísticas obras de platería o las espléndidas tallas, representativas de pasadas riquezas peruanas o bolivianas, evoca en nuestro espíritu el recuerdo de lo que fuimos, la contemplación de un lujoso apero, poncho pampa, mate porteño, peinetón de Masculino o un aspecto de la ciudad pintada por Pellegrini o por Vidal.

Alejo B. González Garaño, *Acuarelas inéditas de Vidal*
(Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1931)

Alejo B. González Garaño manifestó una clara conciencia de la función que podían cumplir los estudios iconográficos y la difusión de las imágenes en la reconstrucción del pasado. Esto resulta claro cuando describe la iconografía como un instrumento complementario e “imprescindible” para la investigación histórica, revelador de aspectos y matices de la vida en el pasado que escapan a otro tipo de fuentes y documentos. Estas consideraciones estuvieron avaladas desde el campo de la historia profesional, tal como quedó expuesto en el acto de recepción del coleccionista como miembro de número de la Academia Nacional de la Historia (ANH), durante el que el historiador Emilio Ravignani se explayó sobre la renovación de los conocimientos históricos mediante el aporte de los estudios encabezados por aquél.⁹⁸ En este contexto, la iconografía argentina era concebida como una disciplina independiente, capaz de contribuir a la consecución de los mismos objetivos que la disciplina histórica. Con esa idea en mente, González Garaño trabajó para otorgarle a su colección el rango de *relato gráfico* del pasado y buscó promoverlo por distintos canales, en paralelo con la constitución de otros relatos, de otras versiones de la historia nacional. En estos años, aquellas versiones fueron promovidas y combatidas desde las asociaciones profesionales de historiadores, desde el aparato estatal a través de los Ministerios de Instrucción Pública y de Educación, así como desde las visiones y representaciones del pasado nacional que también construyeron los partidos políticos.⁹⁹

La violenta coyuntura ideológica que signó la década del '30 –cuando ya se ha formado el grueso de este acervo– marca otro espesor en el significado de estas consideraciones. Durante esos años, una parte de los debates intelectuales, dentro de sectores oficialistas y por fuera de ellos, giraron alrededor de temas relacionados con la búsqueda de las “raíces de la nacionalidad”, con la identificación de la “verdadera” tradición argentina con vistas a consolidar una “conciencia nacional”. Cuestiones que no eran nuevas entonces, desde fines del siglo XIX y durante los años cercanos al Centenario de la Revolución de Mayo ya habían sido discusiones centrales motivadas en parte por el impacto de los flujos inmigratorios. Pero en esos años, especialmente con el avance de los grupos nacionalistas después del golpe de Uriburu, esos temas

⁹⁸ Véase “Palabras de presentación del Dr. Emilio Ravignani”, en Alejo B. González Garaño, *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875...*, *op. cit.*, pp. 8-15.

⁹⁹ Véanse los estudios de Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian en *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*, Buenos Aires, Alianza, 2003.

fueron retomados en acciones puntuales y estrategias claramente orientadas a reforzar la cohesión social y los sentimientos de nacionalidad.¹⁰⁰ En este sentido, puede mencionarse la incorporación de nuevas fechas al calendario de fiestas cívicas que terminó de completar la liturgia patriótica con la declaración del Día del Libertador General San Martín en 1933 (17 de agosto); el Día del Himno en 1934; el Día de la Bandera en 1937 (20 de junio) y el Día de la Escarapela en 1941, como parte de estas acciones. También se definieron por decreto los atributos (colores, diseños y versiones) de los símbolos patrios bandera, escudo y el himno nacional. Por último, la inauguración de monumentos y la acción implementada desde la escuela primaria fueron otros de los mecanismos retomados y desarrollados durante estos años. En este panorama el recurso a la historia “patria” constituyó un factor clave para sostener aquellas intenciones.¹⁰¹

Desde el oficialismo se buscó construir y difundir un relato del pasado nacional –aunque esta pretensión no necesariamente tuvo como resultado un relato homogéneo y absolutamente consensuado– y, en esta acción, las asociaciones de historiadores cumplieron algunos de los papeles más relevantes. Es el caso de la ANH, una de las entidades profesionales más importante de la década que gozó del apoyo oficial, obteniendo subsidios para publicaciones o participando en decisiones de trascendencia nacional como, por ejemplo, la definición de atributos de los símbolos patrios.¹⁰² González Garaño publicó un extenso estudio sobre la obra histórico-artística de Carlos E. Pellegrini editado por la Academia,¹⁰³ e intervino –como ya se mencionó– en el IV tomo de la *Historia de la nación Argentina* dirigida por el entonces presidente de la institución, el historiador Ricardo Levene, con un capítulo sobre la “Iconografía colonial rioplatense”. Asimismo, fue miembro honorario de la Sociedad de Historia Argentina y del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, bajo cuyos auspicios publicó ensayos sobre artistas como el que dedicó a Pallière, y promovió la

¹⁰⁰ Véase Alejandro Cattaruzza, “Descifrando pasados: debates y representación de la historia nacional”, en A. Cattaruzza (dirección de tomo), *Nueva historia argentina*, tomo 7, *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 429-476. Cf. Cristián Buchrucker, *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999 [1987], pp. 14-276; María Inés Barbero y Fernando Devoto, *Los nacionalistas (1910-1932)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 143-169.

¹⁰¹ Alejandro Cattaruzza, “Descifrando pasados...”, *op. cit.*, pp. 464-467. Véase un abordaje de estos temas a partir del análisis de los manuales escolares en “Los textos de Historia: el relato del pasado”, en Luis Alberto Romero (coord.), *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 39-78.

¹⁰² Cattaruzza, *ibid.*

¹⁰³ Carlos E. Pellegrini. *1800-1875...*, *op. cit.* La publicación de este volumen fue realizada en ocasión del ingreso de Alejo a la institución como miembro de número.

organización de exposiciones de iconografía argentina.¹⁰⁴ Entre estas últimas, la muestra que reunió las representaciones de Rivadavia en el Instituto¹⁰⁵ revela una de las estrategias más usuales para retratar a un personaje célebre de la historia patria, acreditando el valor documental de las imágenes expuestas.

Continuando esta línea y con vistas a enaltecer los símbolos más visibles de la argentinidad, en 1939 se creó la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y de Lugares Históricos (CNMMLH), entidad de la que formó parte activa González Garaño como director del MHN a partir de ese mismo año. Éste y todos los museos históricos del país cayeron bajo la jurisdicción de la Comisión, cuyos principales objetivos apuntaron a la defensa y preservación del patrimonio nacional.¹⁰⁶ Se ocupaba, entre otras actividades, de determinar qué sitios y edificios merecían ser considerados parte del patrimonio histórico argentino promoviendo las leyes y decretos que los impusieran como tales. La Casa de Tucumán, por ejemplo, fue declarada monumento nacional desde 1941, cuando comenzaron los estudios para su reconstrucción. Un año antes, la CNMMLH había impulsado la restauración del Cabildo de Buenos Aires y fue González Garaño, plenamente compenetrado con el afán patrimonializador del momento, quien se ocupó de organizar una muestra inaugural para la reapertura de sus salas. La *Exposición de aspectos del Cabildo, Fuerte, Catedral, Recova y Plaza de Mayo (con motivo de la restauración del Cabildo de Buenos Aires, 12 de octubre de 1940)*, reunió un conjunto de imágenes –la mitad provenientes de su acervo– que buscaba registrar los cambios urbanos ocurridos en la Plaza de Mayo y sus alrededores, destacando esta zona céntrica de la ciudad como el escenario clave de los grandes acontecimientos que jalonaron la historia nacional.¹⁰⁷

Nuevamente la actuación de este actor conjugaba las responsabilidades del gestor, coleccionista e historiador del arte con la *misión patriótica* que perseguía aquel organismo. Misión que enfrentaba a diario desde la dirección del MHN, cuyo ejercicio mantenía no pocos contactos con la actividad privada, o semipública diremos mejor, de coleccionista de iconografía argentina. Como es usual en las instituciones denominadas con el calificativo genérico de “históricas”, el patrimonio de este museo

¹⁰⁴ Pallière. *Ilustrador de la Argentina. 1856-1866...*, op. cit. Con este ensayo difundió un estudio sobre el artista bastante más extenso y documentado que el que presentara para la muestra de Amigos del Arte realizada en 1935.

¹⁰⁵ *Iconografía de Rivadavia*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1945.

¹⁰⁶ Véanse los Boletines de la CNMMLH, n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, Buenos Aires, desde 1939.

¹⁰⁷ Allí se vieron estampas del siglo XVI hasta fines del XVIII, entre ellas, las vistas de la ciudad de Brambila; también pinturas y acuarelas de principios del XIX debidas a Vidal, Pellegrini, R. Adams, D'Hastral, E. de Kretschmar, J. C. Dulin, entre otros. Véase Alejo B. González Garaño, *Exposición de aspectos del Cabildo, Fuerte, Catedral, Recova y Plaza de Mayo (con motivo de la restauración del Cabildo de Buenos Aires, 12 de octubre de 1940)*, Buenos Aires, CNMMLH, 12 de octubre de 1940.

fundado en 1889 por Adolfo P. Carranza guarda hasta la actualidad una reserva de objetos de las más diversas categorías (desde pinturas hasta artículos domésticos pasando por armas, mobiliario, libros y documentos), reunidos con el fin de relatar una historia argentina apoyada en sus principales héroes y en ciertos episodios considerados hitos clave. Inicialmente, la idea que organizó el guión histórico de sus salas fue la de evocar los sucesos de mayo y las luchas independentistas; sin embargo, con el ingreso de nuevas colecciones, los límites temporales y espaciales fueron excedidos, abarcando objetos representativos desde la conquista española hasta las últimas décadas del siglo XIX.¹⁰⁸ En gran medida, los criterios que nutrieron el acervo particular de González Garaño se entroncaban con esta visión histórica escenificada contemporáneamente en las salas del museo. La colección reunía una variedad de testimonios gráficos que buscaban exhibir un *relato* del pasado, *relato* que no respondía a una estricta cronología; pero que se sostenía sobre la idea de reconstruir aspectos de la vida cotidiana, tradiciones arquitectónicas, procesos políticos y socioeconómicos.

De esta manera, la producción escrita y la intensa actuación institucional de González Garaño representaron una vía doble que permitía legitimar sus adquisiciones y otorgarles un fundamento teórico y ético al mismo tiempo, demostrando su contribución al conocimiento de “la patria vieja”.¹⁰⁹ Dando un paso más en ese sentido, mientras que historiaba las antiguas producciones artísticas, el autor se proponía la construcción de una historia gráfica centralmente articulada a partir de sus posesiones.¹¹⁰ Y en la base de esa *historia*, que resultaba el corolario de los fines patrióticos que habían alentado según sus propias palabras el inicio de la colección,¹¹¹ se articulaban un conjunto de presupuestos que alimentaban una idea de tradición nacional. ¿Qué es lo que se transmitía a través de esa tradición? Y ¿cómo se veía la “patria vieja”, según la historia que narraban esas imágenes?

De acuerdo a las definiciones de Raymond Williams, la tradición “siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso”, y en este sentido debe considerarse como *tradición selectiva*: “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente

¹⁰⁸ Véase Alejo B. González Garaño, *El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario 1889-1939*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, CNMMLH, Publicaciones del MHN, serie I, n. I, 1939.

¹⁰⁹ Ricardo Gutiérrez, “La colección de A. B. González Garaño”, *Caras y Caretas*, a. XL, n. 2019, Buenos Aires, 12 de junio de 1937, pp. 20-21.

¹¹⁰ También, cuando resultaba imprescindible, recurría a imágenes tomadas del MHN o de colecciones particulares.

¹¹¹ “Palabras de presentación del Dr. Emilio Ravignani”, en Alejo B. González Garaño, *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875...*, *op. cit.*, p. 11.

preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”.¹¹² Desde esta perspectiva, es la evocación de esa *tradición selectiva* la que autorizaba la ritualización de las festividades civiles conmemorativas, regularizadas en la década del '30, y la que justificaba el conjunto de modalidades que se seguían en cada puesta en escena del acto patriótico. Asimismo, en nombre de la tradición eran movilizados unos componentes identitarios –idea de pertenencia, raíces y pasado en común– con fines de cohesión, consenso y consolidación de una identidad colectiva asociada a una idea de nación. Desde el punto de vista de la activación patrimonial, aquel conjunto de visiones del pasado representado por la colección de González Garaño apelaba a la autoridad de la tradición para legitimar el corpus de imágenes e imponerle el valor de un acervo patriótico.

A su vez, la lectura e interpretación de las imágenes tendía a construir un relato lineal sin fisuras ni contradicciones. La extensa reunión de motivos iconográficos que buscaban la “veracidad histórica” a partir de la representación de aspectos múltiples de la vida en el pasado, a partir de una reconstrucción de la historia, evocaba una *tradición selectiva* que eludía conflictos, exhibiendo su punto más fuerte en la vida cotidiana, en los hábitos domésticos de la alta burguesía porteña, en el pintoresquismo de los tipos populares, en aspectos caricaturescos o risibles como los famosos peinetones de Masculino. Al mismo tiempo, evitaba filiarse políticamente integrando al mismo relato iconográfico todas las facciones partidarias a través de las efigies de sus personalidades ilustres.

Este relato pretendidamente homogéneo y despolitizado se situaba en la línea instalada contemporáneamente en el centro de los debates historiográficos por la Nueva Escuela Histórica, cuyos postulados hacían hincapié en la objetividad o neutralidad metodológica.¹¹³ Sin duda, el soporte teórico de las investigaciones de González Garaño, y el prestigio que obtenía desde el ejercicio en algunas de las principales instituciones culturales del país, además de los estrechos contactos con algunos de los protagonistas de la Nueva Escuela, garantizaba el valor documental y el rigor histórico de su relato. La selección operada en esta colección materializaba una versión del pasado nacional, costumbrista, popular y didáctica, bajo la que

¹¹² *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1997 [1977], p. 137.

¹¹³ Véase Jorge Myers, “Pasados en pugna: la difícil renovación del campo histórico argentino entre 1930 y 1955”, en Federico Neiburg y Mariano Plotkin (comps.), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 67-106. Entre los miembros más destacados de la Nueva Escuela estaban Ricardo Levene, Emilio Ravignani, Rómulo Carbia y Diego Luis Molinari.

subyacía una intención de objetividad apoyada en el recurso a las fuentes históricas, en este caso, las imágenes. El resultado final, que conjugaba textos e imágenes, era un relato lineal, ajeno a polémicas, inofensivo, capaz de ser celebrado como parte de los orígenes más “puros” y antiguos de la nación.

De acuerdo a la doble valoración artístico-histórica de estas piezas, otros factores aparte de los mencionados decidieron las elecciones y decisiones del coleccionista respecto de los objetos que integrarían el conjunto. Si consideramos, siguiendo los análisis de Pierre Bourdieu, que no existen objetos más *enclasantes* que las obras de arte,¹¹⁴ la vinculación del adquirente con sus imágenes también refiere a cuestiones relativas a su origen social. González Garaño formaba parte de una familia porteña tradicional de altos recursos económicos y ligada, a través de sus actividades productivas, a la industria y al agro. El gusto estético y la afinidad por las temáticas localistas que exhibe en sus elecciones (por lo menos en la parte de ellas que se analiza aquí) se puede leer en relación con esa pertenencia de clase, con los intereses de un sector terrateniente por rodearse de imágenes que ponían en circulación valores relativos a la tradición, a las raíces de la nación, a la importancia del terruño, a la historia del país, historia que tendió a identificarse con la propia historia familiar: los dueños de la tierra fueron también “los fundadores de la nación”, los que “hicieron patria”, los que habían trabajado y trabajaban “para el país”. No en vano el coleccionismo de “objetos históricos” fue calificado como una “acción patriótica”, de la misma manera que la adquisición de obras de artistas argentinos o nacionalizados. De esta forma, la constitución del acervo y su circulación ponían en funcionamiento un núcleo de asociaciones que tendieron a activar los mecanismos de legitimación y distinción social dentro de este sector de consumidores de arte.

Durante más de 20 años, González Garaño se abocó a la tarea de rastrear piezas dispersas en el país y en colecciones extranjeras; contactó a los descendientes de algunos artistas; investigó la trayectoria de cada uno de los que ingresaron a su patrimonio y confeccionó un museo propio alojado en un espacio personal, ligado a los intereses comunes que lo unían con su familia y, simultáneamente, con su actividad pública. En los años '30 ese *museo* puede leerse como una proyección de las aspiraciones nacionalistas impulsadas desde las entidades oficiales que, trasladadas al registro específico de las imágenes, adquirirían otro tipo de visibilidad y nuevas

¹¹⁴ “...de todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen ningunos más *enclasantes* que las obras de arte legítimas que, globalmente distintivas, permiten la producción de distingos al infinito (...)”, *La Distinción*, Madrid, Taurus, 1998 [1979], p. 13.

posibilidades de difusión. En un momento en que la celebración ritual de la patria asumía nuevos impulsos, en que las energías institucionales se volcaban con medidas precisas a "consolidar la nacionalidad" y cuando la escritura de la historia argentina reasumía un valor central entre las estrategias culturales del nacionalismo, la labor pública de intelectuales como González Garaño revistió una dignidad "patriótica". La misma dignidad que afanosamente buscó asociar a su coleccionismo. Contemporáneamente la formación de otras series artísticas sería interpretada en términos similares pero, esta vez, para referirse al arte argentino moderno.



Fig. 1 Alejo B. González Garaño, *Iconografía argentina anterior a 1820*, Buenos Aires, Emecé, 1943

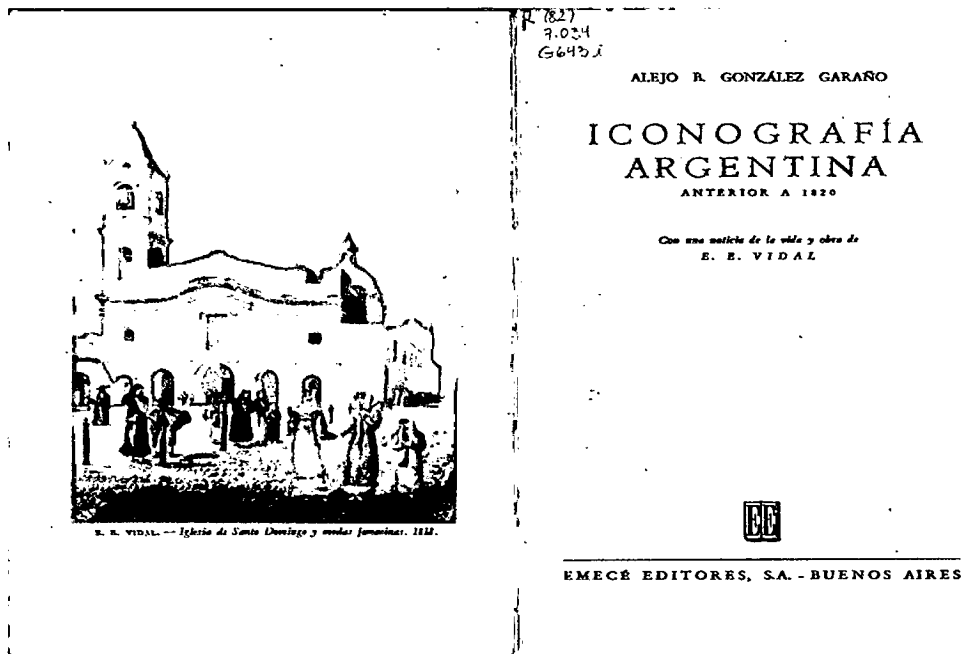


Fig. 2



Fig. 3 *El hambre en Buenos Aires*, grabado reproducido en la crónica de Ulrico Schmidl, 1597.

Fig. 4 *Habitantes del río de la Plata*, grabado reproducido en la crónica de Hendrick Ottsen, 1603.





Fig. 5 Juan Vingboons, *Buenos Aires*, dibujo, 1628.



Fig. 6 William Holland, *Pions of South America Throwing a Lasso*, grabado, 1808.

Fig. 7 William Holland, *Ladies of Buenos Ayres*, grabado, 1808.





Fig. 8 Fernando Brambila, *Buenos Aires desde el río*, grabado, 1794.

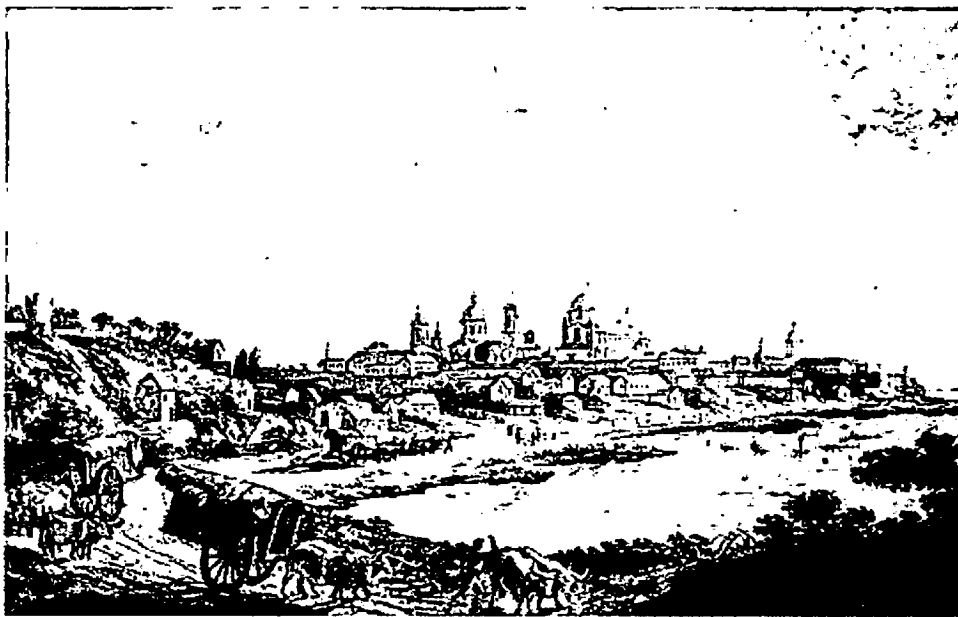


Fig. 9 Fernando Brambila, *Buenos Aires desde el camino de las carretas*, grabado, 1794.



Fig. 10 Fernando Brambila, *Representa el modo de enlazar el ganado vacuno en los campos de Buenos Aires*, aguafuerte, 1809.



Fig. 11 Emeric Essex Vidal, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, Londres, R. Ackerman, 1820.

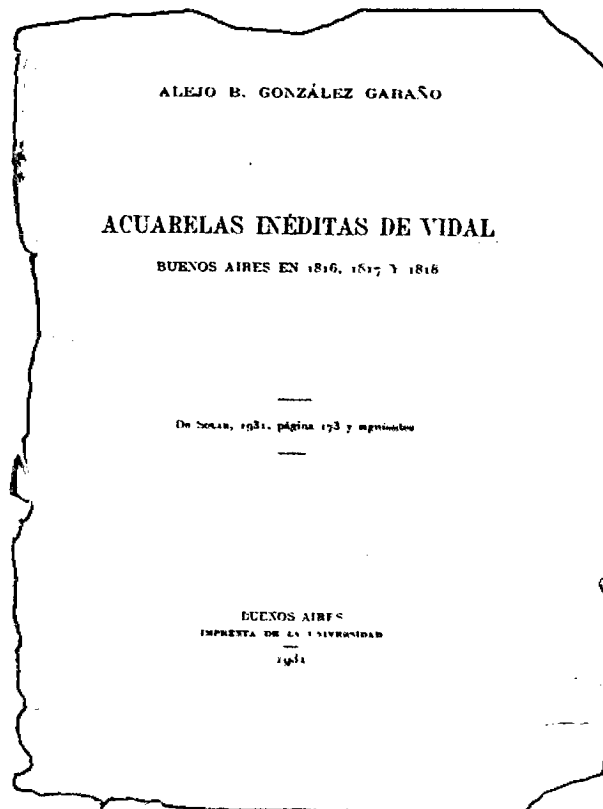


Fig. 12 Alejo B. González Garaño, *Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817 y 1818*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1931.

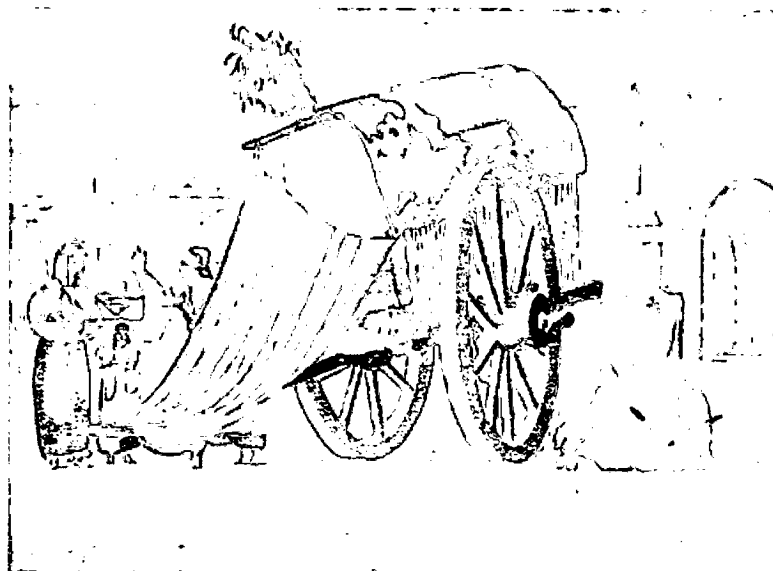


Fig. 13 Emeric Essex Vidal, *Bosquejo de un carro duraznero en la Plaza del Mercado. Buenos Aires*, acuarela, 1818.

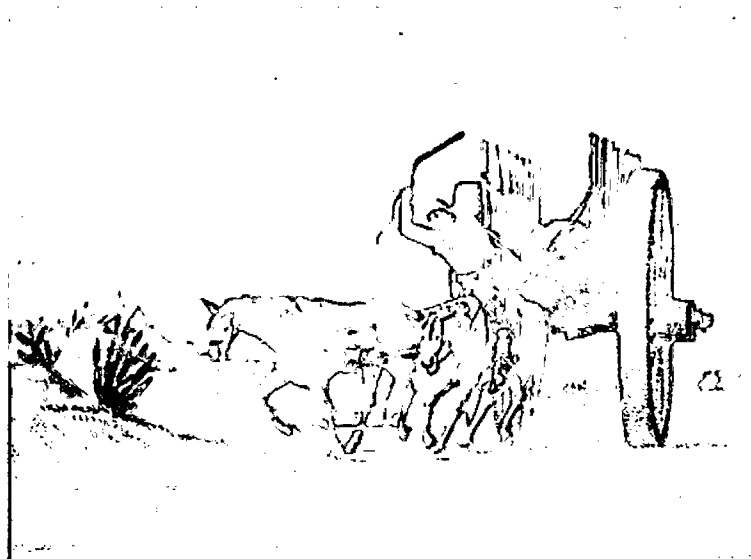


Fig. 15 Emeric Essex Vidal, *Un carro de Buenos Aires llevando mercaderías a la aduana. Rada*, 1818.

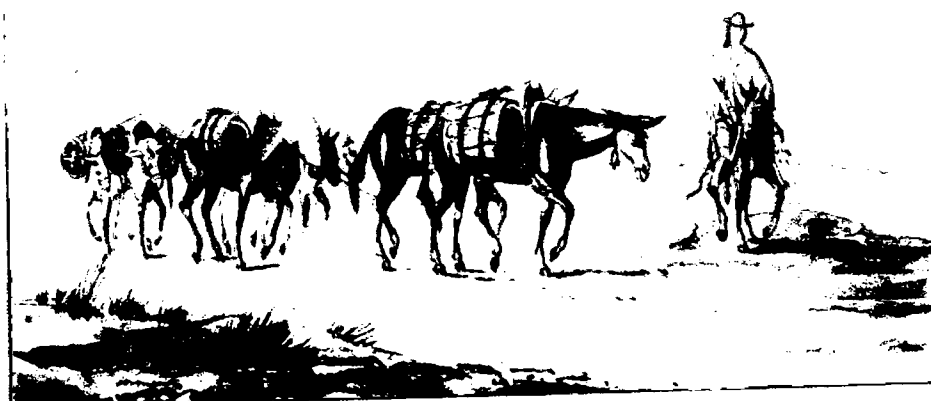


Fig. 14 Emeric Essex Vidal, *Mulas viñateras. Buenos Aires*, acuarela, 1817.



Fig. 16 Emeric Essex Vidal, *Pescadores*, acuarela, 1817.



Fig. 17 Emeric Essex Vidal, *Señoras paseando. Trajes*, acuarela, 1817.



Fig. 18 Carlos Enrique Pellegrini, *Minué*, litografía coloreada, 1841.



Fig. 19 Carlos Morel, *La familia del gaucho*, litografía, 1941.

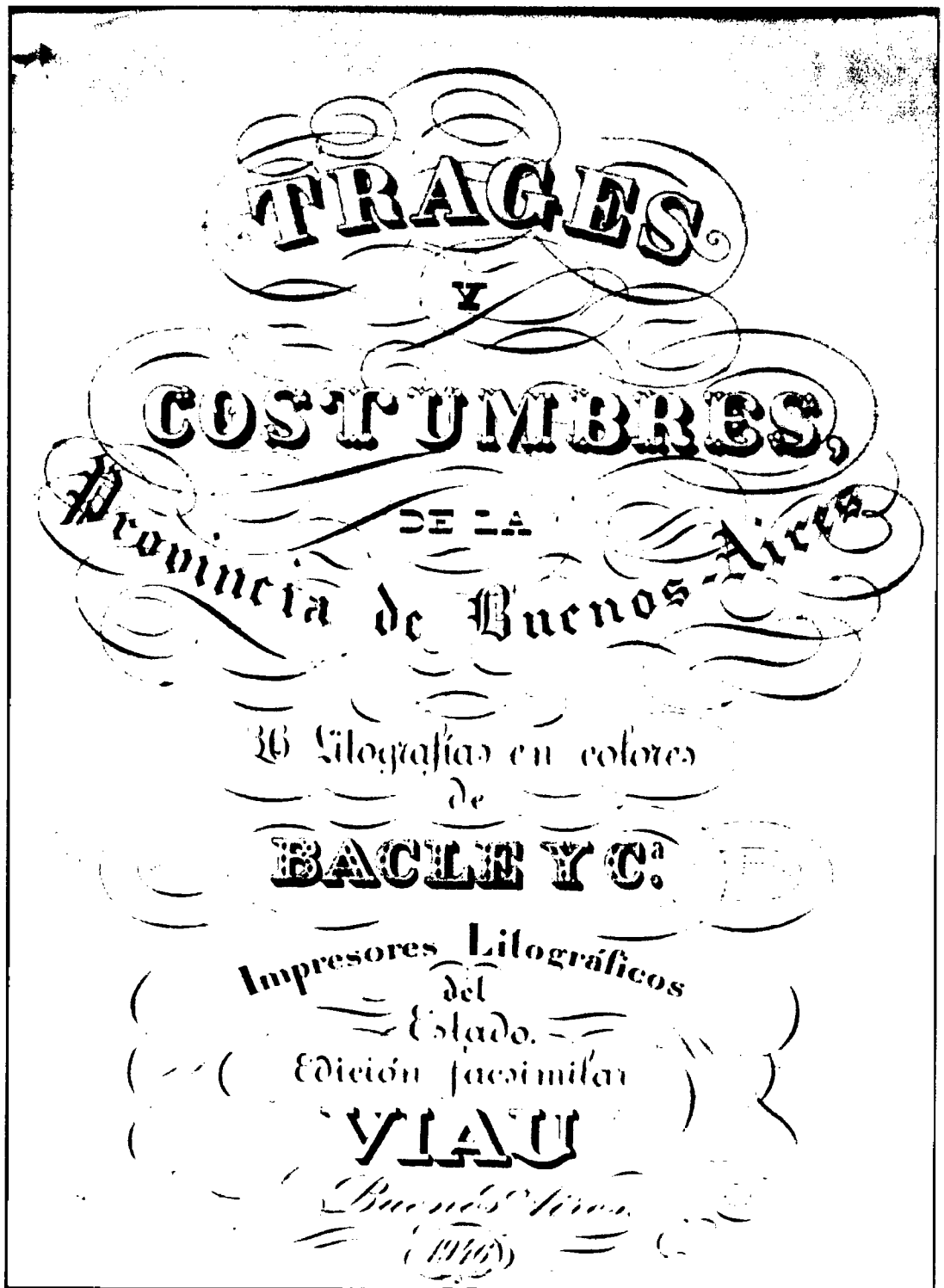


Fig. 20 Trajes y costumbres de la Provincia de Buenos Aires. 36 litografías en colores de Bacle y Cía. Impresores litográficos del Estado (prólogo), Buenos Aires, Edición facsimilar, Viau, 1947.



Fig. 21 César Hipólito Bacle y Cía., *Peinetones en el paseo*, litografía coloreada, 1834.



Fig. 22 César Hipólito Bacle y Cía., *Peinetones en el baile*, litografía coloreada, 1834.



Fig. 23 Julio Pelvilain, según José León Pallière, *Un nido en la pampa*, litografía, 1864.



Fig. 24 Julio Pelvilain, según José León Pallière, *La pulpería*, litografía, 1864.



Fig. 25 Adolfo D'Hastrel, *Gaucha propietario* (Gervasio Posadas), litografía coloreada, c. 1842.



Fig. 26 Manuel Pablo Núñez de Ibarra, *General San Martín*, grabado, 1818.



Fig. 27 Theódore Géricault, *General Belgrano*, litografía coloreada, 1819.



Fig. 28 Andrea Bacle, según autor anónimo, *General Belgrano*, litografía, 1828.

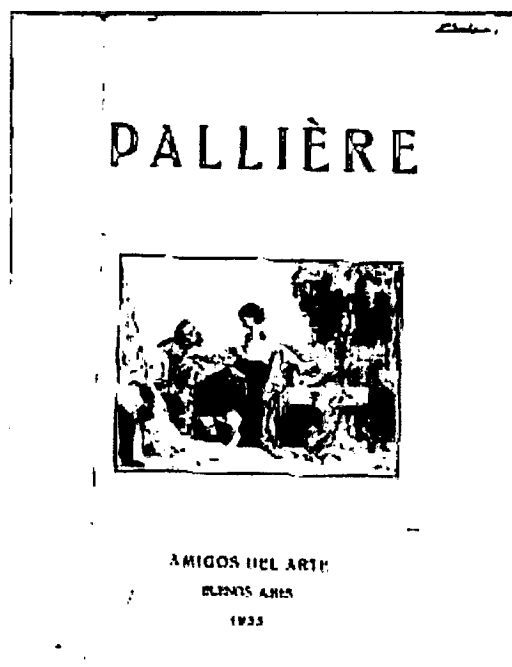


Fig. 29 Asociación Amigos del Arte, *Bacle. Litógrafo del Estado 1828-1838*, Buenos Aires, 1933.

Fig. 30 Asociación Amigos del Arte, *Pallière*, Buenos Aires, 1933.

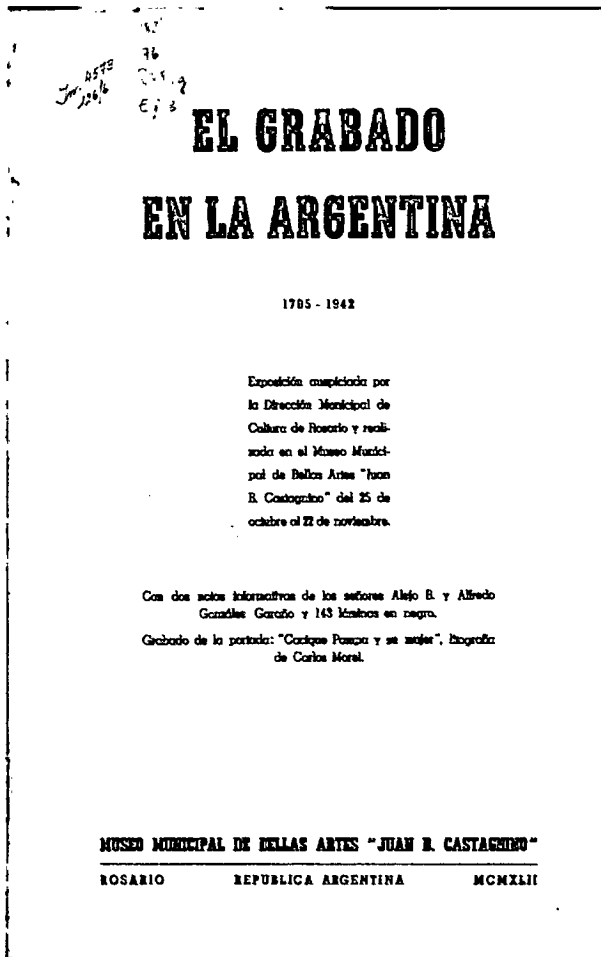


Fig. 31 Alejo B. y Alfredo González Garaño, *El grabado en la Argentina. 1705-1942*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Dirección Municipal de Cultura, 25 de octubre-22 de noviembre de 1942.

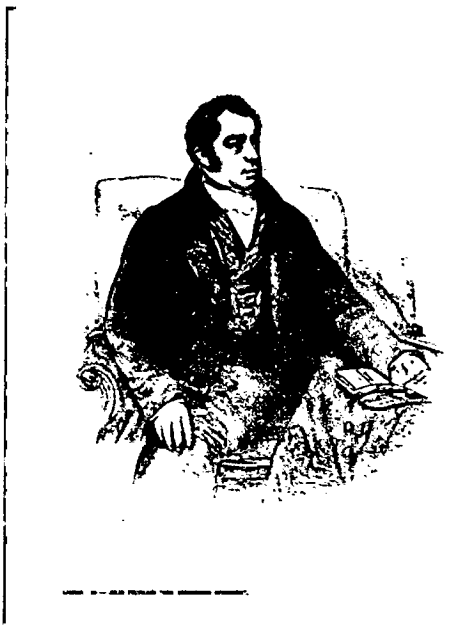


Fig. 32 Juan Ypari, ilustración para el volumen del padre Juan E. Nieremberg *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, Misiones Jesuíticas, 1705.



Fig. 33 Carlos Enrique Pellegrini, *General Estanislao López*, litografía, 1830.

CAPÍTULO 2

“UNA ESPECIE NUEVA Y RECIENTE”: COLECCIONISTAS DE ARTE ARGENTINO MODERNO

No se cómo expresarle mi reconocimiento por su generosidad y desprendimiento a favor del Museo 'Rosa Galisteo de Rodríguez', que no ha tenido hasta la fecha un mecenas como Ud., a pesar de que Ud. no es rico. Ya ve cómo la riqueza –al revés de lo que pasa con el otro rico– no se puede improvisar. Ud., además de su grandeza espiritual, es dueño de un capital en obras de arte que, aunque Ud. no lo crea, lo convierte frente al Museo, y en el caso presente de su donación, en un hombre muy importante que no tiene nada que envidiar (...) a los ricachos más pistonudos. Es Ud., pues doblemente rico, mi querido de los Santos. Es Ud. millonario...¹

En marzo de 1943 el director del Museo de Bellas Artes de Santa Fe, Horacio Caillet-Bois, enviaba estas líneas a Luis León de los Santos en agradecimiento por sus últimas donaciones. El calificativo “millonario” estaba ciertamente lejos de sus posibilidades adquisitivas reales. Sin embargo, este maestro y funcionario de educación pisaba terrenos habitualmente ocupados por sectores de altos recursos económicos, como era el coleccionismo de obras de arte. ¿Sería la excepcionalidad de esta situación lo que explicaba ese contraste entre de los Santos y los “ricachos más pistonudos”? Pocos años después otro maestro, Luis Arena, que también era pedagogo y escritor de textos escolares, iniciaba una colección artística de características similares, aunque el destino de sus obras no sería el institucional.

Ambos tuvieron papeles protagónicos dentro del coleccionismo privado. El primero fue uno de los precursores del viraje hacia las obras nacionales y modernas que despuntó entre los años '20 y '30; el segundo fue uno de los representantes más visibles en el momento de expansión de este coleccionismo desde fines de la década del '40. Ambos constituyeron modelos reconocidos y valorados por sus contemporáneos; siguieron guiones estéticos semejantes, pero al mismo tiempo

¹ Carta de Horacio Caillet-Bois a Luis León de los Santos, Santa Fe, 11 de marzo de 1943, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe [en adelante MRGR].

definieron dos modalidades diferentes de consumo artístico de acuerdo a los destinos que planificaron para sus adquisiciones.

De los Santos compró la mayor parte de sus obras con la intención expresa de donarlas a un museo en particular. Esta decisión imprimió a sus prácticas de consumo una proyección pública de carácter institucional y el museo favorecido representó una plataforma eficaz para la difusión de su coleccionismo. Mientras tanto las elecciones estéticas de Arena estaban destinadas, en primera instancia, a cubrir las paredes de su casa. Sin embargo, esto no impidió que desplegara estrategias múltiples para hacer circular y publicitar sus adquisiciones. De modo que en el apogeo de ambas colecciones –a mediados de la década del '50– Arena y de los Santos mantuvieron una presencia sostenida en el medio artístico en exposiciones, en la prensa y a través de la participación en las redes culturales porteñas, así como también santafesinas en el caso de de los Santos. En las páginas que siguen analizaré cómo ambas trayectorias, con sus paralelos y divergencias, culminaron en la formación de dos colecciones paradigmáticas de obras de arte argentinas y modernas. Buscaré reconocer los rasgos distintivos de lo que en 1950 el crítico español Guillermo de Torre calificó como una “especie nueva y reciente”.

2.1.a. Luis León de los Santos

Una valija de pintor, un par de recipientes con pinceles, obras en papel dentro de una gran carpeta, más algunos cuadros distribuidos entre las paredes de la habitación y el suelo son los elementos que eligió José Antonio Fernández Muro [Fig. 1] para retratar a Luis León de los Santos en un ámbito de trabajo y producción artística. Al mismo tiempo que los objetos denotan la presencia del artista, vedada al espectador, en el centro se ubica al verdadero protagonista de esta escena: con riguroso traje gris apenas interrumpido por un pañuelo rojo, de los Santos aparece sentado y observa con atención un boceto mientras sostiene un cigarrillo con la mano izquierda. Su postura, recostada sobre la silla y el acto de fumar, muestran al coleccionista en una situación de comodidad y confianza que enmarca la contemplación intelectual. Sin embargo, la actitud algo afectada y una posición sin dudas difícil de sostener –recostado ligeramente hacia atrás, pero sin respaldarse–, más bien delatan el tiempo invertido en elaborar esta pose con el fin de presentar la

imagen de un *connaisseur* habituado a la observación de las obras, al ambiente de taller, un coleccionista compenetrado con las producciones que apoya y adquiere.

Ésta fue la imagen elegida por la Comisión de Homenaje a Luis León de los Santos reunida en 1970 –el año de su muerte– para la tapa y contratapa del libro publicado en ese momento. [Fig. 2] Allí se incluyeron, además de un catálogo completo de la colección, una selección de documentos, fotografías y datos biográficos, testimonios de artistas, escritores y críticos que habían tenido algún tipo de contacto con de los Santos.² Entre los proyectos que buscaron resguardar su memoria y brindarle un homenaje que se prolongara en el tiempo, se decidió imponer el nombre de Luis León de los Santos a una calle en San José del Rincón, la localidad santafesina donde vivió desde 1955 hasta su muerte. La Comisión también se propuso realizar un Salón de Escultura otorgando un premio adquisición; instalar en su casa un museo de arte dependiente de la Dirección General de Cultura de la provincia; editar un libro biográfico con reproducciones de sus donaciones y realizar un acto homenaje en Buenos Aires organizando una exhibición con las obras que formaron su colección. A partir del primer aniversario de su fallecimiento en 1971, se fueron materializando algunos de estos proyectos promovidos por un amplio conjunto de artistas, escritores y periodistas al que se sumaron varias adhesiones oficiales.³

¿Cómo llegó a hacerse acreedor de estos reconocimientos? Su trayectoria en el campo de la cultura atravesó el siglo desde fines de la década de 1910 cuando se graduó como maestro (1916) y profesor en Letras (1919), hasta convertirse en un mecenas generoso para Santa Fe cuando decidió donar la totalidad de sus adquisiciones al Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de esta ciudad (1940-1970). Inmigrante de ascendencia española y francesa, hizo un recorrido casi idéntico al que veremos transitar, contemporáneamente, por Luis Arena, aunque este último reunió su colección artística cuando de los Santos hacía unos años que había empezado a desprenderse de la suya y ya era un personaje conocido del ambiente cultural porteño y santafesino.

² Comisión de Homenaje a Luis León de los Santos, *Luis León de los Santos 1897-1970*, Santa Fe, Colmegna, 1973.

³ Como la del gobierno municipal y provincial de Santa Fe, de la Dirección de Cultura de la provincia, del MRGR y de la Alianza Francesa de Santa Fe. La Comisión estuvo presidida por el pintor santafesino Francisco Puccinelli, Horacio Caillet-Bois ofició de secretario, el crítico Jorge Taverna Irigoyen la integró como encargado de publicaciones junto a Jorge Reynoso Aldao, el coleccionista César Franceschini fue el presidente de la Comisión en Buenos Aires, y, entre los numerosos adherentes, firmaron otros coleccionistas como el mencionado Arena y Román S. Barousse, críticos y escritores como Cayetano Córdoba Iturburu y Germán Berdiales, artistas como Norah Borges, Miguel Diomede, Benito Quinquela Martín, Raúl Soldi, Marcos Tiglio, César Fernández Navarro entre muchos otros. Además, algunos artistas como José Arcidiácono, Mario Dario Grandé, Matías Molinas, Juan Vergel o Ricardo Supisiche donaron obras para contribuir a solventar la edición del libro.

De los Santos llegó a la Argentina con su madre y sus hermanas en 1905, a los ocho años de edad. Ingresó en la Escuela Normal, cursó el Profesorado, fue designado vicedirector de la Escuela n. 20 del Consejo Escolar XVII en Villa Devoto (1932) y ejerció como maestro en la Escuela n. 1 del barrio de Flores. Un año más tarde marcó un hito en su carrera profesional, cuando se convirtió en secretario técnico docente del mismo Consejo Escolar, y luego, del n. 4 del barrio de la Boca (1941). Allí logró potenciar sus funciones en el campo de la educación abriendo un nuevo foco de interés hacia las artes plásticas de la zona cuando se abocó a la tarea de organizar un museo de artistas boquenses.⁴

En 1949, en reconocimiento a su trayectoria, fue designado representante cultural de la Universidad de Tucumán en Buenos Aires. Además, estuvo ligado circunstancialmente a la comercialización de obras de arte a través de una fugaz experiencia como anticuario a mediados de los años '50, y después junto al *marchand* Alfredo Bonino. También fue crítico de arte y conferencista en el país, en España y en Perú. Escribió y disertó sobre temas vinculados, esencialmente, a las obras que adquiría, así como sobre sus propias prácticas de consumo artístico y las de otros coleccionistas.⁵ Entre los nombres que ocuparon sus disertaciones estuvo el mencionado César Franceschini, quien mantuvo un perfil adquisitivo muy cercano al de los Santos, así como al de Luis Arena. Fueron compañeros en varias empresas culturales y en 1953 se asociarían para exhibir sus obras en los salones de Bonino y en el MRGR, como veremos más adelante. En ese momento Franceschini trabajaba para el *marchand* y al año siguiente de los Santos sería convocado para escribir el prólogo a la muestra de Miguel Diomedede montada en esa misma galería.

Para entonces la colección de los Santos ya había tomado forma siguiendo un camino fuertemente asociado a su presencia en el campo artístico y a sus estrechos vínculos con los pintores. Desde los años '30 "vive el mismo ambiente que los artistas", relataba Horacio Caillet-Bois, quien se transformaría en el principal biógrafo del coleccionista.⁶ Aunque nunca llevaría la vida bohemia que dejan traslucir esas palabras, hacia fines de 1920 de los Santos trabó amistad con Ana Weiss y Alberto

⁴ La nómina de artistas que lo compusieron incluyó a José Arcidiácono, Víctor Cúnsolo, Eugenio Daneri, Juan del Prete, Fortunato Lacámara, Alfredo Lazzari, Horacio March, José Luis Menghi, Carlos Otto Müller, Quinquela Martín, Víctor Rebuffo y Miguel C. Victorica, entre otros.

⁵ Así la pintura de Victorica, Soldi, Figari o Torres García fueron algunas de sus temáticas predilectas. En varios casos su tribuna fue la Asociación Estímulo de Bellas Artes en Buenos Aires y, especialmente, el MRGR en Santa Fe. En este último caso, las conferencias estuvieron asociadas con la donación de las obras. También habló acerca de su pasión por los libros y la literatura, sus viajes y el coleccionismo.

⁶ Horacio Caillet-Bois (prólogo), *La donación Luis León de los Santos 1942-1952*, Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura, Academia Provincial de Cultura, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1952, p. 11.

Rossi; se integró al núcleo de personas que el matrimonio de artistas congregaba en su casa de Palermo y a través de ellos conoció a muchos de los pintores y escultores cuyas obras adquiriría paulatinamente durante esos años. Así, orientó sus decisiones estéticas hacia el arte contemporáneo, centralmente hacia aquellas áreas de la producción nacional ligadas a la renovación plástica de entreguerras. El denominado arte moderno que, en la década del '30, cuando empezaba a adquirir obras, avanzaba con pie firme sobre los espacios de legitimación artística,⁷ se impuso como el sector más destacado de la colección. Es decir, sus elecciones apoyaban una renovación moderada mientras que ésta se instalaba progresivamente en el campo artístico, contribuyendo de esta forma a su proceso de institucionalización.

En 1930 el incipiente coleccionista se hizo retratar por su amiga y pintora Carlota Stein; a ésta le seguirían José Antonio Fernández Muro (mencionado al comienzo), Alfredo Sturla, Alberto Bruzzone y Miguel C. Victorica, entre los artistas que plasmaron su imagen en el lienzo o en el bronce. Estas obras evidencian una práctica frecuente como fue la incorporación al patrimonio personal de varias imágenes de su artífice, algunas veces por medio de encargos, y la mayoría como un desprendimiento de esos lazos de amistad y camaradería que compartían retratistas y retratados.⁸ Analicemos cómo vieron algunos de esos artistas al hombre que los apoyaba, que creía en ellos y que tendió los puentes necesarios para que sus obras fueran colgadas en las salas de un museo.

Victorica era uno de los amigos más antiguos y cercanos al coleccionista. Con frecuencia lo acompañaba en sus viajes a Santa Fe, y fue uno de los que alentaron las donaciones al museo. Con 18 obras, entre óleos, dibujos, tintas y acuarelas, fue el artista mejor representado de la colección.⁹ De los Santos no sólo estaba permanentemente al tanto de su producción, también sería promotor en la organización de exposiciones que exhibían, entre otras, las piezas de su propio acervo.¹⁰ Más de una vez fueron retratados por Anatole Saderman en fotografías que

⁷ La utilización del término "arte moderno" a lo largo de esta tesis se circunscribe a la denominación aplicada durante el período acotado para referirse a las producciones nacionales que, desde principios del siglo XX, incorporaron la experiencia de las vanguardias históricas europeas y que, posteriormente, fueron desarrolladas y reelaboradas durante las décadas de 1930 y 1940. Sobre la introducción del arte moderno en el ámbito local véase Diana B. Wechsler, *Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 21-237 e "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes", en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, tomo 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 269-314.

⁸ Más adelante veremos que Arena atesoró varios retratos suyos y de su familia; también Domingo Minetti y en menor medida Ignacio Pirovano.

⁹ Algunas de éstas fueron obsequios del artista y no adquisiciones, como el *Autorretrato* de 1936-1946.

¹⁰ De la misma manera se ocupó del artista en ensayos críticos, como el que publicó en la revista rosarina *Arte Litoral*, "Un autorretrato de Victorica", a. 1, n. 2, mayo-junio de 1958, pp.17-18. Allí relató la mala fortuna del lienzo de Victorica, pintado en 1936, y retocado 10 años después para obsequiárselo a de los

testimonian los lazos de camaradería que los unieron durante años. Algunas imágenes registran los puntos de encuentro, en el *atelier*, en cada inauguración, en el museo o junto a otros artistas. Una de ellas los muestra observando *Cocina Bohemia* [Fig. 3]: Victorica habla y gesticula con orgullo frente a la pintura que recibiría el Gran Premio Adquisición de 1941, mientras que un paso más atrás se ubica de los Santos, atento, con algo de devoción en la mirada.¹¹

En el retrato del coleccionista realizado por Victorica [Fig. 4] tal vez el menos fiel en cuanto al parecido físico, aquél aparece con los atributos típicos del intelectual, situado en un escenario que podría ser parte de su propio ámbito cotidiano. Con un encuadre de $\frac{3}{4}$ de perfil y medio cuerpo, se destaca el tomo que sostiene entre sus manos, y un pequeño estante sobre la pared que intenta contener otros tantos libros a punto de desbordarlo. La mirada de de los Santos se despega del texto y sobrevuela con destino indefinido el espacio que lo rodea, prácticamente vacío, ininterrumpido, con cierto aire de misterio acentuado por la paleta terrosa y los contornos desdibujados. Esta vez, son pocos los objetos que diseñan la imagen de un amante de los libros, un ser pensante, reflexivo. Bruzzone construyó un retrato similar, [Fig. 5] en cuanto recogió, también, la idea del libro, la lectura y la actividad intelectual. La imagen (representada por el coleccionismo de obras de arte) y la palabra (representada a través de la práctica de la lectura), fueron dos ejes centrales que sirvieron a los artistas para representar a de los Santos; para identificarlo a través de la alusión a lo que significaron dos núcleos de interés primordiales, la pintura y los libros.

Distribuidas a lo largo de dos décadas, estas imágenes que, inevitablemente, registraban el paso del tiempo, persistían en aquellos aspectos invariables que de obra en obra iban contorneando distintos perfiles del sujeto. En el acto hedonista de posar una y otra vez, el coleccionista perpetuaba y confería más de un rostro visible a su misión de mecenazgo. Modelo y comitente, a medida que su propia imagen se incorporaba al acervo personal a través de diferentes expresiones artísticas, en cierta forma, el retratado se transformaba en coleccionista de sí mismo.¹²

Santos. El texto reproduce parte del diálogo que habría sostenido con el artista en ese momento como una constancia de los hechos y de su propia participación en la historia: “(...) para enriquecer el fondo ¿qué quiere Ud. que le ponga?” Reflexioné un instante y le dije: ‘Quizás un crucifijo’”. Luego de los Santos decidió que la pintura ingresaría al MNBA el día de su muerte, pero la muerte de Victorica en 1955 lo decidió, junto a su hermana Amparo, a adelantar la decisión. Sin embargo, el *Autorretrato* no sería expuesto hasta 1958, durante la gestión de Jorge Romero Brest.

¹¹ Esta fotografía ingresó al museo Rosa Galisteo como parte las donaciones de 1952.

¹² A la vez, su efigie convivía con la de amigos coleccionistas como César Franceschini realizada por Carlos Alonso (tinta, 29 x 39 cm); artistas como Spilimbergo retratado más de una vez por Luis Szalay (cuatro tintas); y autorretratos como el de Ana Weiss (óleo, 19 x 37cm) o Daneri (lápiz, 32 x 41 cm). Sobre el retrato como “forma simbólica”, véase Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 25-41. Otros estudios sobre el retrato moderno en.

2.1.b. Un mecenas de pequeño formato en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez

El coleccionismo de Luis León de los Santos tomó un giro diferente a partir de su primer viaje a Santa Fe en 1940. Fue entonces cuando decidió la primera de una serie de donaciones aisladas hasta convertirse, en la década del '50, en el mecenas más importante del museo después de su fundador Martín Rodríguez Galisteo. En 1922, este último había construido y legado a la comunidad santafesina un edificio construido *ex profeso*, siguiendo un estilo historicista, neoclásico, destinado exclusivamente a albergar un museo de bellas artes y su biblioteca. [Fig. 6] Si bien el acervo inicial estuvo constituido por un puñado de obras europeas, en la Carta de donación, Rodríguez Galisteo sentó las bases para la continuidad del museo como un reservorio del arte nacional.¹³ Con la entrada de la colección de los Santos, además de engrosar el patrimonio de arte argentino contemporáneo, se institucionalizaba una versión personal de estas producciones, y a su vez, cristalizaba el perfil nacional del acervo artístico santafesino.

Desde entonces, las motivaciones que alentaron las adquisiciones del coleccionista estuvieron ligadas a las posibilidades que le ofrecía el MRGR de proyectarse públicamente, al compromiso que asumió con la institución y, particularmente, con quien fuera su primer director hasta 1959. La comunicación fluida y la amistad con Horacio Caillet-Bois¹⁴ facilitó a de los Santos una intervención más activa que la sola incorporación de sus obras al patrimonio del museo. Para el director, y entonces presidente de la Comisión Provincial de Bellas Artes, la colección de los

AA.VV., *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Caja Madrid-Kimbell Art Museum, 2007.

¹³ Sobre el ideario que sostuvo la fundación y el perfil del museo véase María Teresa Constantín, "El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 161-169. Para una reseña breve de la historia de la institución y sus colecciones véase AA.VV., *Arte argentino del siglo XX. Intercambio patrimonial. Obras de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", noviembre de 2003-febrero de 2004.

¹⁴ La actuación de Caillet-Bois al frente del museo imprimió a la institución una política de gestión más dinámica, con relación a la actividad de otros museos provinciales. La organización de Salones Anuales; el recambio regular de exposiciones temporales con artistas consagrados o artistas noveles, la edición de catálogos que incluían los trabajos de investigación personal, y una labor permanente de difusión de las actividades del museo en la prensa local y nacional, fueron algunas de sus principales tareas. Aparte de se actividad febril en el museo (que no puede dejar de contrastarse con la parsimonia en que se desenvuelve actualmente esta institución) y en la Comisión Provincial de Bellas Artes, Caillet-Bois fue intendente de la ciudad de Santa Fe. Aparentemente, su actividad y su presencia pública fueron lo suficientemente notorias como para que los vecinos de la ciudad le adjudicaran el título de "gloria santafesina". Véase Leonardo Castellani Conte-Pomi, *Una gloria santafesina. Horacio Caillet-Bois. Vida y obra*, Buenos Aires, Ediciones Penca, 1976.

Santos representaba en nuestro país “lo que las breves y conocidas colecciones de artistas contemporáneos de los pequeños museos donados por el arquitecto Mr. Soan y el comerciante Mr. Cognac-Jay a Londres y París respectivamente”.¹⁵

Sin embargo, el argentino diseñó una modalidad de coleccionismo peculiar al promover una dinámica de adquisiciones-donaciones en la que predominaron el movimiento y el recambio de obras, frente a una estabilidad que sólo fue visible con el último legado, póstumo, y la instalación en el museo de unas salas especiales con su nombre. [Figs. 7, 8, 9 y 10] A partir del ingreso al Rosa Galisteo de las primeras 24 obras que había adquirido, de los Santos se propuso ampliar progresivamente su donación en la medida que sus recursos se lo permitieran, “para ir integrándola con firmas y obras que faltan o que sabe que van a faltar en ella”.¹⁶ Según este *modus operandi*, la mayor parte de las adquisiciones artísticas tenían un destino público prefijado, y sólo un porcentaje menor estaba destinado al goce personal.

Mucho más que una afinidad de intereses estéticos alimentó el intercambio epistolar que ambos mantuvieron durante las décadas del '40 y '50. La regularidad de las cartas que salían de Buenos Aires y Santa Fe, alcanzando en algunos períodos una frecuencia semanal, testimonia la actividad en común y el desempeño de de los Santos como un asesor externo y *ad honorem* del museo. En agosto de 1942 Caillet-Bois escribía: “Yo también espero que la momentánea tranquilidad de nuestras relaciones artísticas no significará de ninguna manera la interrupción de nuestra frecuentación epistolar”.¹⁷ Y es que para entonces había concluido un “éxito”, producto de esas “relaciones artísticas”: el proyecto de llevar al museo una muestra de Victorica, en calidad de *Invitado de Honor* del XIXº Salón Anual de Santa Fe.¹⁸ Entre los tres idearon el evento por escrito, y de los Santos ofició de intermediario entre el artista y el director. Sugirió obras, cantidades y formatos, y entre las que consideraba importante reunir, propuso tres piezas especialmente visibles y consagradas, para entonces propiedad del MNBA: *Desnudo*, *Retrato de Madariaga* y el mencionado *Cocina Bohemia* recientemente galardonado con el Gran Premio.

¹⁵ Horacio Caillet-Bois (prólogo), *La donación Luis León de los Santos 1942-1952*, op. cit., p.11.

¹⁶ *Ibid.*, p.13.

¹⁷ Horacio Caillet-Bois, Carta a Luis León de los Santos, Santa Fe, 2 de agosto de 1942, MRGR.

¹⁸ Véase Horacio Caillet-Bois, *Primeros Premios e Invitados de Honor del Salón Anual de Santa Fe 1922-1956*, Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura, Departamento General de Bellas Artes, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1956.

Por su parte, Caillet-Bois dispuso de todos los recursos institucionales para gestionar esos pedidos,¹⁹ y resolver detalles de orden económico como transporte, pasajes, costos de impresión, etc. Además, confeccionó el catálogo con el listado de obras y los datos biográficos del artista enviados por de los Santos, y como solía hacer en la mayoría de las muestras del museo, se ocupó del ensayo crítico.²⁰ Como era de esperarse, de los Santos sumó las obras de su propiedad y, una vez concretado el proyecto, decidió legarlas al museo.²¹ Por pedido expreso del director, incluyó su propio retrato, que también se integraría al acervo institucional, aunque esta vez en calidad de adquisición.²² Posiblemente, la insistencia de Caillet-Bois obedeciera a la intención de homenajear al coleccionista y reconocer públicamente sus méritos, a través de la incorporación de su efigie al conjunto. Al mismo tiempo que reforzaba la presencia del principal gestor del proyecto mediante la imagen, testimoniaba el estrecho vínculo entre éste y el artista, y por último, el círculo se cerraba con la compra del retrato.

Pero la organización no progresaría sin algunos contratiempos. El año anterior se habían suspendido provisoriamente las invitaciones especiales para el certamen, mientras duraran los trabajos de ampliación del museo encarados en ese momento. Estos fueron los motivos por los que en marzo de 1942 Caillet-Bois propuso a Victorica, por intermedio de de los Santos, posponer el proyecto pensado para el 25 de mayo, hasta el 9 de julio, "fecha igualmente solemne en los fastos del museo", y la inauguración de las refacciones. Sin embargo, frente a la preferencia del artista, el director decidió que el caso ameritaba resolver de inmediato los problemas de espacio, ocasionados por la construcción, e invitarlo para el 25 de mayo. Así y todo, un "colapso momentáneo" determinó a Victorica a suspender la muestra abruptamente. En esos días Caillet-Bois escribió a de los Santos:

¹⁹ Se hicieron pedidos al MNBA, al Museo Municipal de Buenos Aires, al Museo de la Escuela Pedro de Mendoza, al Museo Provincial de Bellas Artes de la Plata, al Museo de Bellas Artes de Rosario, al Museo Provincial de Córdoba y al Museo Provincial de San Juan.

²⁰ Horacio Caillet-Bois (prólogo), *Miguel Carlos Victorica. Invitado de Honor, XIXº Salón Anual de Santa Fe*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1942.

²¹ *La Madre* (óleo), *Notre Dame* (óleo), *Flores serranas* (óleo), *Una granada* (óleo), *Homme Endormi* (acuarela) y *Jardins du Louvre* (dibujo).

²² Aparentemente, Caillet-Bois conocía esta obra sólo a través de las fotografías enviadas por Victorica, sin embargo, manifestó una particular preocupación por que fuera exhibida en la muestra. "Le ruego encarecidamente me traiga su retrato para exponerlo, como lo desea Victorica. Ud. por modestia está buscando la forma de suprimirlo de la exposición. De ninguna manera. Lo necesito doblemente: porque estoy seguro de que debe ser uno de los grandes trabajos de Victorica, tratándose del modelo que se trata; y porque yo lo cito varias veces en mi prólogo, anticipándome a la importancia que tendrá en el conjunto." Horacio Caillet-Bois, Carta a Luis León de los Santos, Santa Fe, 17 de mayo de 1942, MRGR.

Yo quedo sin ningún resquemor, porque sé que estos altibajos están en el álea de todas las empresas con artistas. (...) Más lo siento por Ud., mi estimado amigo, que tan generosamente se tomó el trabajo de preparar todo lo concerniente a la exposición y que estaba tan ilusionado y contento como si se tratara de Ud. mismo. Ya haremos esta exposición, pierda Ud. cuidado, y la organizaremos con despacio y con tiempo para que resulte el más grande triunfo de Victorica, que Ud. tendrá derecho de celebrar como propio, dada la fraternal amistad que le profesa.²³

Por fortuna para de los Santos, al poco tiempo pudo retomar las gestiones y llevar a Victorica en la fecha prevista con el repertorio de obras que habían pensado inicialmente. Era el desenlace feliz para un proyecto propio que terminaba –o más bien recomenzaba reformulado– legando sus pinturas al museo. En junio la exposición continuaba, según Caillet-Bois, “con extraordinario interés”,²⁴ sin embargo, apenas aparecieron algunos interesados en comprar obras. Otra vez la gestión se realizó por intermedio de de los Santos que retransmitió al artista ofertas y precios, y luego le informaba sobre el cierre de la operación y el envío de un giro postal con el pago por las obras. Los “éxitos” continuaron y en julio, a pedido del director del Museo de Paraná, la muestra viajó para ser montada en esa ciudad. En ese momento la mayoría de los cuadros ya no eran propiedad de Victorica, algo que certificaba el nivel de consagración que había alcanzado en 1942. Por esta razón, Caillet-Bois debió repetir las gestiones institucionales para llevar todo el conjunto a Paraná. Además de las obras que pertenecían a museos públicos, otras tantas venían de colecciones privadas. Para entonces su firma se había vuelto *obligatoria* en cualquier acervo dedicado al arte moderno local y, en su mayoría, todos contaban por lo menos con una obra suya. Vimos que el año anterior había recibido el máximo galardón oficial, con lo que llevar su producción a Santa Fe no era una tarea menor. Sin duda, el halo de legitimidad que cubría el proyecto fue lo que lo sostuvo hasta el final, a pesar de las contrariedades e incluso del quiebre momentáneo del artista. Victorica era, para usar la expresión de Neil MacGregor, “la *star* de la cultura visual moderna” local.²⁵

Volviendo a Santa Fe, el Salón Anual ofrecía una oportunidad excelente para exhibir a Victorica. Nacido junto con el museo en 1922, alentaba la intención de

²³ Y sigue “Yo me pongo en su caso afectivo y me doy cuenta de lo que debe haber sufrido con la sorpresiva reacción del artista, y le compadezco. Yo estoy más acostumbrado y curtido porque llevo más de 20 años en estos ajeteos con pintores y artistas de todo género, y sin embargo, no acabo de acostumbrarme”, Horacio Caillet-Bois, Carta a Luis León de los Santos, Santa Fe, 20 de abril de 1942, MRGR.

²⁴ Horacio Caillet-Bois, Carta a Luis León de los Santos, Santa Fe, 3 de junio de 1942, MRGR.

²⁵ Neil MacGregor, “¿Es la obra maestra un valor seguro?”, en Arthur C. Danto, Spies Werner y otros, *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 77.

proveerlo de firmas nacionales, y en 1931 se implementó la exhibición paralela del *Invitado de Honor*. Allí fueron convocados artistas como Benito Quinquela Martín, Lía Correa Morales, Agustín Riganelli, Gonzalo Leguizamón Pondal, Jorge Soto Acebal, Alberto Lagos, Francisco Vidal, Rogelio Yrurtia, Lino Enea Spilimbergo, Eugenio Daneri, Leopoldo Presas y otros.²⁶ Se trataba de artistas consagrados, por lo tanto, con una trayectoria cargada de premios y reconocimientos. El museo podía comprar obras a los invitados, además de los Premios Adquisición implementados en el mismo salón. Era una práctica que buscaba reforzar las ocasiones regulares para acrecentar al patrimonio e instalar un referente prestigioso en el certamen.

Por otra parte, la elección del 25 de mayo como fecha anual para la inauguración no sólo significaba ubicarse en un período diferente respecto del salón nacional que abría en octubre. También, el hecho de que uno de los principales “fastos” del museo se organizara de acuerdo a las efemérides patrias, le otorgaba un perfil de alcance nacional. Este era uno de los recursos para promocionar el suceso cultural más importante del año artístico santafesino. En efecto, gran parte de las energías de Caillet-Bois estaban dirigidas a defender un proyecto moderno y con pretensiones de alcance nacional; y si bien no lograría neutralizar los efectos del centralismo porteño, en gran medida, a juzgar por el registro permanente en los grandes diarios y los artistas que convocaba, consiguió posicionar al Salón Provincial en un lugar destacado dentro del panorama artístico nacional.

La muestra de Victorica también inauguraba una relación más estrecha entre donante e institución. De los Santos extendía sus márgenes de intervención en las actividades del museo y reforzaba su presencia en la vida cultural de la ciudad. Incluso, poco después sería elegido como representante oficial del museo y de la provincia para el 1º Congreso sobre Turismo realizado en Mendoza.

2.1.c. Proyección institucional de las adquisiciones privadas

En 1952 Caillet-Bois montó una muestra con la totalidad de la donación realizada hasta ese año, en la que se incluía un pequeño grupo de obras del uruguayo Joaquín Torres García y algunos de sus discípulos. La exhibición parecía ser una suerte de *retrospectiva de compras y obsequios*; sin embargo, la colección seguía activa, incorporando nuevas firmas y al mismo tiempo desprendiéndose de otras.

²⁶ Horacio Caillet-Bois, *Primeros Premios...*, *op. cit.*

[Figs. 11 a 13] Cuando en 1963 el nuevo director del museo, Enrique Estrada Bello, repitió la operación con un patrimonio visiblemente ampliado, el catálogo incluyó como novedad una biografía del coleccionista a cargo de Caillet-Bois. Si bien el primer catálogo de 1952 había incluido referencias a la formación y características del conjunto, comentarios relativos a la personalidad del coleccionista y sus motivaciones para donar las obras, ahora se exponía una biografía condensada que terminaba de presentarlo públicamente dando a conocer los pormenores de su vida familiar y profesional. Por esta vía, Caillet-Bois intentó contextualizar el carácter individual de las decisiones estéticas situándolas en el marco de las redes sociales dentro de las que se movía de los Santos, mencionando sus vínculos con el ambiente artístico porteño y, particularmente, la amistad que los unía desde años atrás. De manera que al mismo tiempo que el ex director reconstruía la protohistoria de las adquisiciones artísticas del mecenas, enlazaba su propia actuación con la gestación de la colección y su transformación en patrimonio público. Con esta operación retomaba, de manera retrospectiva, su desempeño como director del museo y reforzaba los argumentos que habían legitimado la entrada de las obras durante su gestión.²⁷

En ambos catálogos se destacó a los artistas asociados con el barrio de La Boca, empezando por Miguel C. Victorica, Miguel Diomede, Eugenio Daneri, Benito Quinquela Martín, Fortunato Lacámara o Alfredo Guttero; también se enfatizó la presencia de Fray Guillermo Butler y de los “los muchachos de París”: Raquel Forner, Lino E. Spilimbergo, Horacio Butler, Juan Del Prete, Aquiles Badi, Norah Borges, Raúl Soldi; artistas santafesinos como Juan Grela o cordobeses como Ernesto Farina, que exhibían en su trabajo diferentes niveles de apropiación de los nuevos lenguajes; y por último, algunas piezas del uruguayo Joaquín Torres García y sus discípulos, entre ellos Sergio de Castro. Así, reproducciones de las naturalezas muertas de Victorica como *Flores serranas*; *Manzanas*, de Daneri [Fig. 14] o *La soperá azul*, de Marcos Tiglio [Fig. 15] entraban en diálogo con las figuras de características constructivas y fuerte asiento en una base de composición geométrica de Forner en *Figura* [Fig. 16] o Spilimbergo en *Adolescente* [Fig. 17]; lo mismo sucedía con *Arlequín cantando*, de Soldi [Fig. 18] y con las mujeres de N. Borges en *Concierto (Homenaje a Bach)* [Fig. 19], entre otras piezas. Un interior de Lacámara, *Rincón de estudio*, poblado de objetos definidos por volúmenes rotundos y contornos claramente delineados; una *Composición* de Juan Del Prete [Fig. 20] de tendencia abstractizante y materia espesa;

²⁷ Véase Horacio Caillet-Bois (prólogo), *Luis León de los Santos*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1963.

una tinta de Emilio Pettoruti enrolada en las búsquedas del neocubismo contemporáneo, *Vaso con flores*, [Fig. 21] fueron algunas de las obras más difundidas del conjunto.

El acento constructivo, el alejamiento de la narratividad y el énfasis en la búsqueda plástica de muchas de estas piezas, enmarcadas centralmente en los realismos de entreguerras y las derivaciones del cubismo, contrastaba con ciertas obras de perfil costumbrista que también formaron parte de las elecciones de Luis L. de los Santos. Es el caso de Alfredo Gramajo Gutiérrez con *Aguateros de Aimogasta* [Fig. 22] o de Luis Gowland Moreno con *Esquina* [Fig. 23]. También responden a otras preferencias estéticas, y fundamentalmente temáticas, el grupo de obras de carácter religioso hechas por encargo como *Nuestra Señora de las Mercedes* de Forner, *Nuestra Señora de los Desamparados* de N. Borges o el *Santo Tomás de Aquino* de Juan A. Ballester Peña y otros.²⁸ [Figs. 24 a 27] Estas son las piezas que lo acompañaron hasta el último momento de su vida y que entraron al museo como parte de un legado póstumo; definen un gusto estético moderno, pero esta vez más ligado a las profundas convicciones religiosas del comitente.

En suma, las imágenes que sirvieron para promocionar la colección, las que definieron su costado más sonoro, apuntaban decididamente a los artistas que habían introducido sus obras en el ambiente local durante los años '20 y '30, reelaboradas a partir del contacto con las producciones europeas contemporáneas y que a mediados de siglo representaban los sectores consagrados del campo local. Sin embargo, esta visión terminaría por eclipsar otras áreas igualmente significativas, por lo menos desde el punto de vista de los intereses estéticos del coleccionista.

Esto resulta claro cuando se observan las reproducciones publicadas en diferentes medios, que en definitiva buscan armar un relato visual con los lineamientos estéticos del conjunto y que a la larga terminan constituyendo el núcleo fuerte que persistirá en la memoria de lectores y espectadores. Aquellos artistas con una fortuna crítica²⁹ descollante y que habían sido incorporados en todos los relatos contemporáneos dedicados al arte nacional constituían, lógicamente, el recurso más efectivo para la difusión de la colección y un factor legitimante para su conservación en un museo público. Precisamente, esa fue la estrategia de Caillet-Bois para presentar las donaciones del coleccionista y justificar su ingreso al MRGR.

²⁸ Esta línea religiosa sigue con *San Sebastián* de Luis Szalay; *San José*, *San Luis Gonzaga* y *San Miguel Arcángel* de Ballester Peña; *San Sebastián* de Bruzzone; *San Sebastián* de Richard Pautasso; dos *Ángeles músicos* obsequiados por Soldi y un *Cristo de los Temblores* de la Escuela cuzqueña.

²⁹ Retomo el término fortuna crítica de acuerdo a las definiciones de Nicos Hadjinicolaou, *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1986.

Con un total de 350 piezas distribuidas entre óleos, acuarelas, temples, dibujos, grabados y algunas esculturas,³⁰ en 1970 la Comisión de Homenaje volvió a publicar prácticamente la misma selección de imágenes que se vio en los catálogos de la colección diseñados por Caillet-Bois en 1952 y en 1963, ya bajo la dirección de Enrique Estrada Bello. Es decir, nuevamente se reproducía el mismo sector de artistas consagrados. Sin embargo, en la década del '60 se podían observar algunas evoluciones en el gusto del coleccionista a partir de la incorporación de nuevos artistas como Orlando Pierri, Víctor Pissarro, Ernesto Scoti, Antonio Scordia, Ricardo Supisiche; y otros menos atendidos por la historiografía artística como José Planas Casas, Francisco Puccinelli o Agustín Zapata Gollán. [Figs. 28 a 33]

Por otro lado, de los Santos decidió seguir la trayectoria de ciertos artistas, que estuvieron presentes desde el principio, adquiriendo nuevas obras que no serían consideradas en esas publicaciones. Es el caso de José Antonio Fernández Muro, a quien lo uniría una larga amistad, Alberto Bruzzone, Jorge Casals, Ernesto Farina o Pompeyo Audivert, entre otros. [Figs. 34 a 37] La consideración de estos nombres, junto a las grandes *estrellas* de la plástica nacional ayuda a identificar con más claridad sus preferencias estéticas, que sin duda no se limitaron a las obras reproducidas insistentemente como *Vaso con flores*, por ejemplo, la única pieza que compró a Pettoruti. En todo caso, la mención de esta pieza nos sirve para encuadrar el guión curatorial de la colección en un relato esencialmente figurativo y moderado respecto de las innovaciones plásticas de las primeras décadas del siglo.

Evidentemente, de los Santos no buscó relatar una historia del arte de principio a fin. La relación entre el total de obras (350) y la cantidad de piezas por artista evidencia el deseo de reunir un conjunto tal vez excesivamente dilatado de producciones contemporáneas. En muchos casos de los Santos no previó la mejor representación de los artistas más significativos sino más bien la incorporación de nuevas firmas hasta llegar a las 134 que pueden contabilizarse con la donación póstuma. Según Caillet-Bois estas decisiones obedecían a la idea de obtener un registro testimonial del arte de su época; y consideraba que entre la opción de coleccionar arte del pasado o abocarse al presente, la diferencia radicaba en la dificultad que ofrecía la segunda ya que involucraba el riesgo de equivocarse al tratar con obras aun no consagradas.³¹ Estas apreciaciones podrían funcionar para cierto

³⁰ Las cifras son aproximadas y la reconstrucción de esta colección se ha realizado a partir de las donaciones realizadas al Museo Rosa Galisteo, que lamentablemente no cuenta con un registro exacto de todas las piezas ingresadas.

³¹ Horacio Caillet-Bois (prólogo), *La donación Luis León de los Santos 1942-1952*, op. cit., p. 12.

número de piezas que, sin embargo, no se destacaron por sus innovaciones plásticas. Pero también se puede constatar que en esta “rapsodia de la pintura de hoy” –en palabras de Caillet-Bois– las “expresiones más audaces” fueron limitadas, mientras que predominaron los lenguajes consagrados. Por un momento la mirada del coleccionista buscó integrar representantes de la vanguardia rioplatense con la inclusión de Torres García y Sergio de Castro, entre otros; sin embargo, estas inclusiones o estas presencias no tuvieron su correlato con los representantes argentinos de las corrientes abstractas.

Aparte de los hitos de 1952 y 1963, hubo otras oportunidades –es decir, cada vez que ingresaba un nuevo conjunto de obras– para la organización de muestras y la edición de catálogos que publicitaban las últimas donaciones del coleccionista. Ese fue el caso de la exposición de 1953, cuando compartió escenario con César Franceschini y expusieron cada uno de ellos una treintena de dibujos que si bien estaban firmados por artistas reconocidos como Victorica, Larco o Castagnino, eran obras menores dentro de su producción. Poco antes, se había visto el mismo montaje en las salas de la Galería Bonino de Buenos Aires.³² Viejos amigos y colegas en la práctica del coleccionismo, ambos fueron convocados por el *marchand* para exhibir un conjunto de obras que, asociadas por la técnica, el formato y los autores, componían un montaje homogéneo y modélico para futuros aficionados. En la segunda y última escala de esta breve gira, las piezas de los Santos serían expuestas por última vez como parte de su propiedad, ya que pasaban a integrar definitivamente el patrimonio del museo santafesino. De esta forma, se proponía una práctica del coleccionismo sumamente activa con intervenciones públicas en las que estratégicamente se enrolaban otros coleccionistas, *marchands* o actores culturales. Y su imagen como mecenas, concededor y poseedor de obras de arte se actualizaba periódicamente en las numerosas exhibiciones que la mantenían vigente a través del tiempo.

En síntesis, aun cuando hizo donaciones a otros museos como el Nacional de Bellas Artes³³ y gestionó la formación de una colección artística para La Boca, el volumen definitorio de obras fue encauzado en el museo santafesino. De hecho, la operación más sobresaliente de su trayectoria como mecenas fue la que lo involucró de por vida al Rosa Galisteo al resolver de antemano en sus instalaciones el destino

³² 60 dibujos de pintores argentinos pertenecientes a las colecciones César Franceschini y Luis León de los Santos, Buenos Aires, Galería Bonino, 1953.

³³ Entre 1949 y 1958 ingresaron al MNBA en calidad de donaciones de Luis León de los Santos y Amparo de los Santos tres óleos y un bronce: *Autorretrato*, de Victorica; *Retrato de Eugenio Daneri*, de Antonio Alice; *Retrato de Luis León de los Santos*, de Alfredo F. Sturla (bronce) y *Estudio (Retrato de mujer)*, de Miguel Diomedede.

último de sus adquisiciones. El nombre de los Santos quedaría a partir de este momento inextricablemente unido a la historia del museo. Desde principios de la década del '40 adquiría pintura pensando en que sería alojada no en los muros de su casa (en todo caso, sólo temporalmente) sino en unas salas especialmente destinadas a sus obras y que además llevarían su nombre. Sin clausurar colección ni donación, a más de veinte años del primer legado seguía siendo el principal benefactor y, en definitiva, el principal responsable del aspecto que estaba adquiriendo el acervo de obras nacionales del museo. En cierta forma, lo que estaba haciendo era construir *su museo*: seleccionaba las piezas –con la libertad propia de un coleccionista particular– que luego se integrarían en el recorrido de *sus propias* salas; paradójicamente, donaba para sí mismo.

2.1.d. San José del Rincón

En 1955, cuando el museo ya contaba con más de 100 obras suyas, de los Santos decidió mudarse a San José del Rincón, a pocos kilómetros de la ciudad de Santa Fe. Esto sucedió unos meses antes que estallara la autodenominada Revolución Libertadora que derrocó a Juan D. Perón. Para entonces había sido jubilado de sus cargos como funcionario y docente. Sin embargo, la mudanza a Rincón no significó un retiro absoluto. [Figs. 38 y 39]

Esta pequeña localidad rural rápidamente se convirtió en el nuevo centro de reunión del coleccionista y eje de sus actividades culturales. Desde allí mantenía permanentes contactos con Buenos Aires y era visitado frecuentemente por el círculo de artistas e intelectuales que lo rodeaba en la capital. La persistencia de estos vínculos quedó asentada en el libro de visitas que llevaba de los Santos plagado de dibujos, poemas y dedicatorias de sus invitados. Asimismo, la asidua correspondencia que mantenía con los amigos de Buenos Aires registra una constante puesta del día respecto de lo que pasaba en el ambiente artístico capitalino.

Por otra parte, el coleccionista se convertiría en un vecino ilustre para los habitantes del pueblo. Según relata Caillet-Bois,

(...) en Rincón Dn. Luis León es la autoridad suprema en todas las cosas. La policía le cuida, las viejas matronas le mandan sus postres más sutiles, es presidente en todas las cooperadoras y los paisanos le consultan sobre todos sus problemas. 'Lo malo –dice Don Luis– es que creen que soy millonario...' No ha habido en San José del Rincón, desde

que se instaló allí el fraile Francisco de Paula Castañeda con su primera imprenta, un arraigado de mayor prestigio ni más querido en San José del Rincón, que este vecino forastero. Aquel franciscano les llevó la imprenta; este otro franciscano laico les llevó un museo.³⁴

Esta visión, cuando menos pintoresca, acerca del “franciscanismo”, la “generosidad” y el “desprendimiento” del mecenas, alimentó las semblanzas que fueron apareciendo a lo largo de las donaciones. En un intento por explicar su afición a la compra sistemática de obras de arte y deshacerse de ideas que identificaran esta práctica con la “enfermedad” o la “manía”, Caillet-Bois definió el coleccionismo como una “instancia espiritual” en la vida de Luis León. No llama la atención la asociación entre arte y espíritu, pero sí la idea que expone a continuación de ésta: su pasión por el arte le habría significado encontrar la “forma de un nuevo ascetismo”.³⁵ Paradójicamente, esa pasión –que en este caso se traducía en la posesión material de pinturas– se enlazaba con el perfil religioso del coleccionista y con el hecho de que cambiara la ruidosa metrópolis porteña por el silencio de un pueblo santafesino, marco ideal para construir lo que Manuel Mujica Láinez llamó su casa-oratorio.³⁶ También el “desinterés por los bienes materiales” y el hecho de que no fuera un hombre de fortuna, avalaban esa interpretación.³⁷

El tema de sus recursos económicos limitados para adquirir pinturas y la forma en que lo concretaba, “incluso a plazos o colectas familiares”,³⁸ fue *leitmotiv* de todas las reseñas periodísticas sobre la colección. También un elemento que sirvió para revalorizarla apelando a un recurso de impacto seguro: además de su importancia por las firmas que reunía, no era una “colección de rico”. “El coleccionista no tenía los recursos suficientes para correr el riesgo de equivocarse. Tenía que valorar sus inversiones. Su cultura, su versación en la materia y su certero instinto de artista le orientaron con segura premonición. No se equivocó nunca. (...) era demasiado pobre para poder darse aquel lujo.”³⁹ Esta situación marcaba una diferencia evidente con la disponibilidad económica, de tiempo y de recursos para adquirir obras que tenía otro

³⁴ Horacio Caillet-Bois (prólogo), *Luis León de los Santos*, op. cit., p. 17.

³⁵ Horacio Caillet-Bois (prólogo), *La donación...*, op. cit., p. 9.

³⁶ Manuel Mujica Láinez, “La casa de Luis León de los Santos”, *El Litoral*, Santa Fe, 30 de diciembre de 1959 (reproducido en Comisión de Homenaje..., *Luis León de los Santos 1897-1970*, op. cit., pp. 25-28).

³⁷ Comisión de Homenaje..., *Luis León de los Santos 1897-1970*, op. cit., p. 12.

³⁸ Hernández-Rosselot, “León de los Santos en San José del Rincón”, *La Razón*, Buenos Aires, 1 de marzo de 1969 (reproducido en Comisión de Homenaje..., *Luis León de los Santos 1897-1970*, op. cit., pp. 20-22).

³⁹ Horacio Caillet-Bois (prólogo), *Luis León de los Santos*, op. cit. (reproducido en Comisión de Homenaje..., *Luis León de los Santos 1897-1970*, op. cit., pp. 16-17).

coleccionista santafesino, como fue Domingo Minetti. La posesión de una fortuna para comprar o deshacerse de las piezas que deseara, refinando constantemente el perfil de su colección con la ayuda de asesores especializados, le brindaba a este hombre de negocios unas oportunidades que estaban fuera del horizonte de posibilidades de Luis L. de los Santos.

Si en el caso de los Santos, una decisión mal tomada constituía un "lujo", el riesgo podía reducirse apostando a partidos estéticos consagrados. Además, la cercanía de personas que conocían profundamente el medio artístico como Caillet-Bois o Mujica Láinez, sin duda otorgaba una confianza aun mayor a las elecciones del coleccionista. En este sentido, se puede conjeturar que intervinieron otras miradas en el diseño del conjunto, en especial la de Caillet-Bois. El diálogo permanente entre ambos nos hace pensar que detrás de gran parte de las elecciones estéticas de Luis León estaba la opinión del director del museo, más aun desde el momento en que aquel decidió que todas sus adquisiciones estarían destinadas a esa institución.

¿Cuáles fueron los motivos que impulsaron las donaciones al Rosa Galisteo? La bibliografía hace hincapié en rasgos que lo harían un habitante querido y respetado en Buenos Aires y Santa Fe. Sin duda, atributos como la generosidad, el desinterés y su amistad con los artistas constituyeron la explicación más habitual y definieron el perfil público del coleccionista. Pero su vínculo peculiar con el museo parece haber alentado otros deseos más allá del altruismo. Las donaciones significaban la perpetuación del capital simbólico acuñado con esfuerzo durante toda una vida y en este sentido, el deseo de trascendencia personal sin duda constituiría una motivación para efectuarlas. Al mismo tiempo su accionar puede ser interpretado como un intento por involucrarse activamente en la promoción y difusión de los artistas contemporáneos. Por este camino, se integraría al proceso de institucionalización del arte moderno en la provincia. La formación del museo de artistas boquenses poco antes de empezar el ciclo de legados a Santa Fe es un antecedente directo de esta voluntad de gestión. Voluntad que mantendría vigente y activa, como vimos antes, en el desarrollo de proyectos artísticos junto a Caillet-Bois.

De los Santos eligió para sus obras un destino lo suficientemente cercano a Buenos Aires como para no perder el contacto con la capital, y al mismo tiempo lograba otros beneficios despegándose del principal centro cultural del país. Desde el primer momento el Rosa Galisteo le aseguró un sitio para su colección; recalar allí significaba obtener un protagonismo y un margen de acción posiblemente mucho más difícil de sostener en los museos públicos capitalinos. En Santa Fe de los Santos

habría encontrado el mejor destino para resguardar las piezas coleccionadas durante años: la institución las protegería, eventualmente las podría restaurar y asegurar ciertas condiciones de mantenimiento de por vida. Al no tener descendientes directos que continuaran la colección, ésta mantendría su aspecto original en el museo.

Sin embargo, el impulso del coleccionista siguió alimentando los consumos de de los Santos. Después de donarlo todo, incluso por cláusula testamentaria, mantenía fuerte el deseo por la posesión de las obras al punto de comenzar nuevas colecciones. Así, reemplazó las obras de arte y se dedicó a otros objetos como poemas manuscritos de escritores latinoamericanos que luego donaría a la Biblioteca Nacional de Lima.⁴⁰ También coleccionó pinceles autografiados y llaves antiguas. Los cientos de notas, saludos y dibujos plasmados por los artistas que lo visitaban en San José del Rincón constituyeron a su vez una pequeña colección atesorada en varios tomos.

¿Qué significaba para el Rosa Galisteo la incorporación de estas donaciones? Desde su creación, Martín Rodríguez sugirió que por lo menos el 50% de la partida anual asignada por el Poder Ejecutivo fuera destinado a la adquisición de obras de artistas argentinos.⁴¹ Y el Salón Anual fue el mecanismo que garantizó la concreción de este deseo y la afirmación del museo como un espacio para el arte local.⁴² Con él Santa Fe encontraba un sitio frente a otras ciudades que ya contaban con una trayectoria en materia de firmas locales como Rosario, la vecina más próspera, cuyo Museo Juan B. Castagnino había sido fundado en 1916,⁴³ o Córdoba con su Museo Emilio Caraffa de 1914.⁴⁴

Por otra parte, a diferencia de los salones nacionales, el santafesino lograba crear un espacio un tanto más permeable a las imágenes renovadoras. En ediciones tempranas ya circulaban artistas como Antonio Berni, Fray Guillermo Butler, Emilio Centurión, Eugenio Daneri, Jorge Larco, Pedro Figari o Lorenzo Gigli, entre otros que exponían diferentes vertientes del arte nuevo.⁴⁵ Para la década de 1940, las políticas

⁴⁰ Hernández-Rosselot, "León de los Santos en San José del Rincón", art. cit.

⁴¹ Carta de donación del 19 de mayo de 1920, reproducida en el catálogo IV Salón Anual del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe, 1927.

⁴² Con los Premios Adquisición asignados en el certamen santafesino y las compras realizadas en los Salones Nacionales más algunas obras cedidas por el MNBA, el patrimonio institucional definía claramente esta orientación. Véase María Teresa Constantin, "El hombre propone...", en *Epilogos y prólogos para un fin de siglo*, op. cit., pp. 166-167.

⁴³ Véase AA.VV., *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2003.

⁴⁴ Véase Diana B. Wechsler, "Un registro moderno del arte en Córdoba", en *100 años de plástica en Córdoba 1904-2004*, Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, 2004. Cf. Mariana Panzetta, *El museo y su historia*, Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, 2001.

⁴⁵ María Teresa Constantin, "El hombre propone...", op. cit., pp. 166-167. Sobre los Salones Nacionales durante el período véase Diana B. Wechsler, "Salones y contra-salones" y Marta Penhos, "Aniversario. El Salón de 1935 como homenaje, retrospectiva y consolidación", en Marta Penhos y Diana Wechsler

implementadas por Caillet-Bois habían logrado incorporar un buen número de firmas representativas del arte moderno, entre las que se encontraba Victorica, por ejemplo.⁴⁶ Entonces, cuando de los Santos ingresó al museo su colección se integró con fluidez dentro de un repertorio de firmas que seguían búsquedas estéticas semejantes. Para el director era la oportunidad de abrir la puerta a un flujo de obras que acrecentaría rápidamente el acervo con pinturas, grabados y dibujos realizados entre los años '30 y '50.

No sólo no se discutiría la aceptación de las piezas legadas, sino que además los argumentos legitimadores parecían estar bien a mano. El sesgo nacionalista que alimentaba el salón anual situándolo en el lugar de un acto patriótico también funcionó en este caso. Así, la publicación del primer catálogo con las obras de de los Santos señalaba, en palabras de su director, "una forma ejemplar de volver por los fueros de nuestra independencia nacional recuperándola en lo que tiene de más puro, el arte, del mismo modo que ya se ha recuperado en todos los demás aspectos de su soberanía".⁴⁷ Con este remate imbuido de las consignas del peronismo, las publicaciones del museo se hacían eco de ideas con una trayectoria extensa en el país, como la asociación entre la promoción de los artistas locales (por lo menos de algunas facciones) y la consolidación de las raíces de la nacionalidad. Durante los años '40 y '50 estas ideas se materializaron en políticas y decretos que buscaron intervenir en las actividades artísticas. Son ejemplos contundentes los cambios introducidos en el reglamento de los Salones Nacionales, como el que dispuso para el Gran Premio el nombre "Juan Domingo Perón".⁴⁸ A su vez los catálogos del MRGR incorporaron una máxima del General: "Debemos volver a encontrarnos nuevamente en lo que somos y en lo que debemos ser: no puede ser otra la orientación de la cultura argentina".⁴⁹

(comps.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1999, pp. 41-98 y 99-110, respectivamente.

⁴⁶ *Guía general de obras 1922-1947*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1948.

⁴⁷ Horacio Caillet-Bois (prólogo), *La donación...*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ Con la incorporación de los premios denominados "Ministeriales", por ejemplo, se buscaba favorecer las temáticas folklóricas o relacionadas con ciertos aspectos productivos del país. Véase Andrea Giunta, "Nacionales y populares: los salones del peronismo", en Martha Penhos y Diana B. Wechsler (comps.), *Tras los pasos de la norma...*, *op. cit.*, pp. 153-190. De la misma manera, los actos y festejos públicos con grandes despliegues escenográficos reforzaban la retórica oficial de corte clasicista. Véase Marcela Gené, "Política y espectáculo. Los festivales del primer peronismo. El 17 de octubre de 1950", en *Arte y Recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 185-192 y "Arte y propaganda: 'La Exposición de la Nueva Argentina'", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, *op. cit.*, pp. 225-232.

⁴⁹ Puede verse un ejemplo en Horacio Caillet-Bois (prólogo), *Miguel Carlos Victorica. Exposición de homenaje en el XXXIIº Salón Anual de Santa Fe*, Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura, Academia Provincial de Cultura, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 25 de mayo de 1955.

A través de sus donaciones, de los Santos logró consolidar una imagen como mecenas, conocedor y poseedor de obras de arte que actualizaba periódicamente en numerosas exhibiciones. De este modo, mantuvo vigente durante cierto tiempo un modelo de coleccionismo que apelaba a un grupo de *grandes firmas*, pero también a obras menores, formatos pequeños y accesibles, con lo que transformaba la adquisición de obras de arte en pasión verosímil para un docente.

2.2.a. Luis Arena y la consolidación del coleccionismo moderno⁵⁰

En 1947, Luis Arena colgó por primera vez en el living familiar una pequeña pintura de un artista argentino: una escena sombría de Enrique Policastro, *Suburbio*, que a través de unos pocos elementos describía la miseria en las periferias rurales de Santiago del Estero. Pese al estupor de la familia y a las dificultades que todos encontraron para asociar esta pintura con los paisajes españoles de segunda y tercera línea que hasta ese momento habitaban la casa, la entrada del pequeño y oscuro Policastro obligó a readaptar los sentidos a nuevas imágenes y a prepararse para lo que vendría. Desde ese año y hasta fines de la década siguiente, Arena compró pinturas, grabados, dibujos y acuarelas de artistas contemporáneos que, al mismo tiempo que cubrían los muros de la vivienda, transformaban los modos de habitarla: la intimidad de los espacios domésticos y la serena vida familiar tomarían otros sentidos y un nuevo ritmo ante la afluencia de artistas, críticos y coleccionistas que llegaban primero con el único objeto de conocer la colección, tal vez vender o comprar alguna pieza según fueran pintores o *amateurs*, para terminar como visitantes regulares o amigos de la casa.

2.2.b. Itinerario profesional

Luis Arena nació en 1902 en Corigliano Calabro, un pueblo del sur de Italia y llegó a Argentina en 1910. Al igual que de los Santos, la suya fue una de las tantas historias de inmigrantes que arribaron al país durante las primeras décadas del siglo con la esperanza de un progreso económico que muchas veces concretaron los hijos

⁵⁰ Este apartado no hubiera sido posible sin la generosa y prolongada colaboración de Eduardo y Héctor Arena; activos y apasionados guardianes de la memoria de su padre, a ellos mi más profundo agradecimiento.

argentinos o nacionalizados, como en estos casos.⁵¹ Con sus padres, Lucia Inmaculada Montalvo, costurera, y Giovanni Arena, jornalero, primero habitó un típico conventillo del centro de Buenos Aires y más tarde una casa de alquiler.⁵² Frente al panorama económico de la familia obrera, el acceso del hijo a la escuela elemental cumplió una función estratégica que trocó su destino distanciándose del de sus padres para iniciar una curva de ascenso social.

La formación de Arena empezó en la Escuela Normal de Profesores "Mariano Acosta", institución de la que egresó con el título de maestro en 1919. Poco después, en 1925, obtuvo el de profesor de enseñanza media en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario.⁵³ Durante esos años, las escuelas normales convocaron mayoritariamente a alumnos provenientes de sectores populares, hasta entonces excluidos de la enseñanza media y superior.⁵⁴ Esto supuso la extensión del horizonte educacional del inmigrante superando la exclusividad del ámbito familiar y la influencia de la Iglesia,⁵⁵ al tiempo que entraba en el programa de homogeneización y nacionalización implementado desde la escuela pública a través de la *educación patriótica*.⁵⁶ Los valores del nacionalismo –amor a la patria, glorificación de los héroes de la nación, respeto por los símbolos de la argentinidad, etc.– inculcados en los contenidos de la escuela primaria así como a través de las festividades y rituales civiles, tendrían un lugar de peso en los desempeños profesionales ulteriores de Arena traducándose en escritos de talante nacionalista⁵⁷ e intervenciones públicas relacionadas con la conmemoración de efemérides patrias. Por una vía indirecta estos contenidos también constituyeron el trasfondo que en parte alimentaría sus elecciones estéticas al momento de reunir la colección de arte.

⁵¹ La trayectoria de Arena tiene varios puntos en común con la recorrida contemporáneamente por Rosa del Río, el caso analizado por Beatriz Sarlo de una maestra normal salida de un hogar de inmigrantes obreros y para quien la escuela también cumplió un papel central en el ascenso social y económico. Sin embargo, para Rosa del Río la "escuela pública llenaba un supuesto vacío simbólico proporcionando todos los elementos culturales valorables. (...) la cultura era un capital a adquirir y no un conjunto de valores que debían ser desenterrados del pasado paterno o de las estrategias de la vida cotidiana". Véase *La máquina cultural*, Buenos Aires, Ariel, 1998, p. 63.

⁵² Entrevista de la autora con Eduardo Arena, Buenos Aires, 2004.

⁵³ Currículum Vitae, Archivo personal de Luis Arena.

⁵⁴ Inés Dussel, "El surgimiento de las disciplinas escolares. La literatura escolar 1880-1930", informe de investigación, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mimeo, 1995, p. 21. Citado en Beatriz Sarlo, *op. cit.*

⁵⁵ Adriana Puiggrós, "La educación argentina desde la reforma Saavedra-Lamas hasta el fin de la década infame. Hipótesis para la discusión", en Adriana Puiggrós (dir.), *Escuela, Democracia y Orden (1916-1943)*, Buenos Aires, Galerna, 1992, p. 16.

⁵⁶ Cf. Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian, *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*, Buenos Aires, Alianza, 2003.

⁵⁷ Es el caso de su libro *San Martín, prohombre de América*, aparecido en Buenos Aires en 1978 como contribución al homenaje que varios países latinoamericanos rindieron al Libertador; también *Independencia. Cancionero infantil de la patria*, Buenos Aires, Pellicer, 1966, compilado por Arena.

El acceso a una educación que no tuvieron sus padres significó entonces, para quien venía de una familia inmigrante de exiguos recursos económicos, no sólo un camino para mejorar sus condiciones de existencia, sino también la adquisición de un capital cultural que le aseguraba prestigio y respetabilidad. Pero no se trató exclusivamente de “adquirir” un conjunto de conocimientos. Las decisiones que tomó Luis Arena desde el comienzo de su carrera docente evidencian la intención de conjugar su origen italiano y la natural disposición hacia la lengua y la cultura materna con la formación profesional en Argentina: aparte de ejercer como maestro en escuelas normales durante algo más de una década, fue profesor de italiano en diferentes colegios secundarios y en el Instituto Nacional del Profesorado, donde además dictaba Metodología y Práctica de la enseñanza del mismo idioma. Sobre estos temas dictó varias conferencias en escuelas de la capital y del interior del país, escribió artículos, fue evaluador de italiano para el examen de ingreso a la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires y también jurado para el otorgamiento de becas a Italia por la Asociación Dante Alighieri.

Más tarde publicó sus traducciones de Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giacomo Leopardi y Giosuè Carducci en ediciones pensadas para bibliófilos, de tiraje reducido y volúmenes muy cuidados en los que gran parte del atractivo recaía en el aspecto visual, gracias a las ilustraciones de Víctor Rebuffo y Raúl Veroni.⁵⁸ [Fig. 40] Ambos artistas fueron presencias afectivas fuertes en la vida de Arena, algo que quedó patentizado con una importante representación de sus obras en la colección. Lo acompañaron en éste y en otros proyectos en los que la imagen siempre tuvo un lugar relevante junto a las letras italianas o los textos pedagógicos.

El pasado familiar, las raíces, fueron así protagonistas de una trayectoria que lo llevó a convertirse en un divulgador de la cultura italiana. A pesar del adoctrinamiento nacionalista impuesto por la escuela, la lengua natal se mantuvo como una suerte de bastión de la cultura de origen, exhibido en el perfeccionamiento del idioma, la enseñanza, las traducciones y los vínculos con entidades italianas, un ciclo que en cierta forma culminó a manos de sus hijos con la donación de gran parte de su biblioteca a la Asociación Dante Alighieri.

⁵⁸ *Carducci. Versiones de Luis Arena*, Buenos Aires, La Cabellera, julio de 1965 (123 ejemplares); *Francesco Petrarca. Versiones de Luis Arena, grabados de Raúl Veroni*, Buenos Aires, La Cabellera, marzo de 1975 (30 ejemplares); *Leopardi. Cantos e idilios. Versiones de Luis Arena, xilografías de Veroni*, Buenos Aires, La Cabellera, primavera de 1978 (50 ejemplares en papel filigranado); *Due poemi. Giosuè Carducci, versiones de Luis Arena, litografías de Raúl Veroni*, Buenos Aires, La Cabellera, diciembre de 1964 (17 ejemplares); *L'Antico Amor. Giacomo Leopardi*, Buenos Aires, invierno de 1951 (82 ejemplares en papel común y 55 en papel filigranado). Todos los volúmenes fueron compuestos a mano en el taller de Raúl Veroni.

Situado entre dos ejes nacionales, Arena asumió un fuerte compromiso con el movimiento de renovación educativa de la llamada Escuela Nueva o Escuela Activa que, en las décadas de 1920 y 1930, luchó por modernizar el viejo sistema del “normalismo” mitrista.⁵⁹ De acuerdo a los estudios de Puiggrós, en esos años cruciales para la redefinición de la pedagogía argentina se gestaron propuestas alternativas al discurso escolar dominante que gozaron de amplio consenso especialmente entre directivos y maestros de nivel medio y superior.⁶⁰ El Consejo Nacional de Educación fue uno de los escenarios candentes donde se libraron las batallas por la modernización de la enseñanza. En ese clima de reformismo, los educadores militantes del activismo y del pragmatismo pedagógico desempeñaron un papel intelectual que fue percibido como una amenaza para la reproducción de la cultura de elite, algo que denunció llanamente el diario *La Prensa*, contrario al espíritu de las reformas y representante de los intereses de los sectores terratenientes.⁶¹

Plenamente integrado a la vanguardia activista, Arena participó en la fundación y dirección de la revista de educación *La Obra* que, desde su aparición en agosto de 1921, fue vocero de la oposición docente durante el radicalismo y un órgano de difusión de las nuevas experiencias educativas, abierto a todos los interesados en las innovaciones del currículum escolar.⁶² Además de colaborar en otras publicaciones similares, como la *Revista de Instrucción Primaria* o *Nueva Didáctica*, integró la sección argentina de la *Liga Internacional de la Nueva Educación*. Asimismo, el futuro coleccionista avanzó en estos terrenos con la escritura de textos de lectura para la escuela primaria, de pedagogía y metodología de la enseñanza. También aquí hubo ilustraciones a cargo de artistas argentinos y en algunos casos incluyó piezas del incipiente acervo personal. La venta de estos libros –varias veces reeditados– garantizaron un ingreso adicional y el inicio de una curva de ascenso social y económico que finalmente posibilitaría la formación de la colección de arte.

El paso de Arena, de la misma manera que de los Santos, por la escuela pública y las posibilidades profesionales que se le abrieron a partir de allí estuvieron ligadas a las profundas transformaciones del período de entreguerras, cuando la

⁵⁹ Adriana Puiggrós, “La educación argentina desde la reforma Saavedra-Lamas...”, *op. cit.*

⁶⁰ “Una de las posiciones fuertes, que de ninguna manera coincide con la reducción de la obligatoriedad escolar, opta por reformar la escuela media, separando el bachillerato de la enseñanza profesional. La mayoría prefiere una educación utilitaria y pragmática y hace un gesto de desagrado, o manifiesta abiertamente su disconformidad por la inclinación clásica del plan de estudios desde el decreto de regularización del 22 de febrero de 1917. El espectro de preferencias era amplio, pero cobra fuerza la hipótesis de una fuerte demanda de reformas a la escuela enciclopédica, antiutilitaria, separada de la sociedad y dirigida solamente a dar instrucción básica elemental a grandes sectores y formación media superior y universitaria a las capas dirigentes.” *Ibid.*, p. 36.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 36-37.

⁶² *Ibid.*, pp. 44-45.

sociedad argentina asumió un carácter relativamente más fluido y móvil que en años anteriores y tendió a hacer más permeables los límites entre estratos sociales.⁶³ Aun cuando este fenómeno sigue presentando aspectos poco claros para la historiografía reciente,⁶⁴ podemos situar ambas trayectorias en el marco de estos procesos y asociarlas con los cambios que experimentaron entonces los sectores populares respecto de sus niveles y expectativas de vida y la influencia que ejerció sobre ellos la expansión de las capas medias.

Entre los itinerarios que marcaron numerosas aventuras de progreso individual, Arena y de los Santos recorrieron tres puntos clave para definir las suyas: escolarización, formación docente y especialización superior. En el caso de Arena, el plan inicial era ser abogado –incluso llegó a pagar las cuotas iniciales de la Facultad de Derecho de la UBA– pero los costos de esa carrera lo decidieron por la docencia, profesión que igualmente le permitió ganar el prestigio asociado durante esos años con la figura del maestro y, por otra parte, un estándar de vida superior al de los padres obreros. La nueva situación profesional impactó en el estilo de vida de ambos inmigrantes con la adopción de nuevos hábitos de consumo, gustos e intereses y la posibilidad de acceder a un repertorio mucho más extenso de bienes materiales. La adquisición de Arena, a mediados de 1930, de una vivienda propia representó el paso más significativo en ese sentido y una de las marcas elocuentes de su movilidad social.

Arena compró la casa en el momento en que las revistas de arquitectura y decoración (como *Casas y Jardines* o *Nueva Arquitectura*) difundían las nuevas estéticas del habitar y las tipologías de la “casa moderna”, a esas alturas ya fijadas y generalizadas entre sectores medios y altos.⁶⁵ Sin embargo, en lugar de las versiones modernistas en boga, optó por una antigua casa *chorizo*.⁶⁶ Es decir, eligió un modelo en decadencia que poco tenía que ver con las imágenes de confort, tecnificación del hogar y dinamismo urbano publicitadas en los medios gráficos como parte del estilo de

⁶³ Ricardo González Leandri, “La nueva identidad de los sectores populares”, en Alejandro Cattaruzza, (dirección de tomo), *Nueva historia argentina*, tomo 7, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 201-238. Cf. Leandro H. Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

⁶⁴ Ricardo González Leandri, “La nueva identidad de los sectores populares”, *op. cit.*, pp. 205-207.

⁶⁵ Véase Anahí Ballent, “La ‘casa para todos’: grandeza y miseria de la vivienda masiva”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo 3, *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 19-47.

⁶⁶ Los modelos más difundidos fueron el “estilo náutico” de paramentos lisos y claros, techos planos, con predominio del uso de cemento, y el “chalet californiano” para el que se usaba mayormente el ladrillo y el techo a dos aguas de tejas; este último era una adaptación de la casa de campo a la ciudad. *Ibid.*, p. 20.

vida del hombre moderno.⁶⁷ Así y todo, una década más tarde el arte contemporáneo poblaría los ambientes de la vieja casona produciendo un efecto, al menos curioso, entre modernidad y tradición al combinar una ecléctica decoración de muebles hindúes, alfombras persas, sillas tapizadas en terciopelo y escudos heráldicos, con pinturas y esculturas ligadas a los nuevos lenguajes. [Figs. 41 y 42]

La paulatina transformación de sus hábitos de consumo y las prácticas cotidianas ilustran, a través de este caso, el proceso de modernización económica y social que durante los años '30 coexistió, paradójicamente, con un régimen político regresivo, fraudulento y autoritario.⁶⁸ Junto a la difusión de nuevos estilos para el habitar doméstico, una serie de factores contribuyeron a transformar la vida cotidiana de Arena así como la de los sectores que lograban incorporarse progresivamente a las capas medias en pleno proceso de expansión. El surgimiento de nuevos espacios de sociabilidad y la ampliación de la oferta para el consumo turístico y recreativo, la moda del *weekend* por ejemplo, el auge del balneario Mar del Plata,⁶⁹ fueron movimientos que actuaron en ese sentido ayudados por ciertos factores como la implementación de vacaciones pagas, el sábado inglés o la expansión del automóvil y la red de caminos.⁷⁰ Las sierras de Córdoba, otro de los destinos habituales en temporada de vacaciones, lo fue también para el protagonista de este relato y su familia.⁷¹

Arena se rodeó de los objetos que fueron perfilando sus gustos, al tiempo que simbolizaban el cambio de estatus y definían los perfiles del coleccionista. Entre ellos, los libros y las revistas culturales ocuparon un lugar central. Desde los primeros años de maestro, su biblioteca tomaría forma con un nutrido conjunto de obras de la "literatura universal" (Cervantes, Dante Alighieri, Shakespeare, Miguel de Unamuno, etc.), numerosos autores italianos, una extensa sección de libros de educación (Decroly, María Montessori) y otra equivalente dedicada al arte argentino y europeo. Más tarde, ejemplares de diversas revistas como *Imago Mundi*, *Lyra* o *Plástica* formarían parte de su biblioteca. Junto a ellas se situaron las colecciones completas de *Sur* y *Ver y Estimar*, tribunas de la intelectualidad antiperonista, árbitros del gusto en materia de artes y letras. Esta breve relación de nombres da una idea de las

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 22-25. Por otra parte, no podemos dejar de tener en cuenta que las elecciones de Arena sin duda estuvieron condicionadas por las posibilidades económicas de ese momento y por las casas en venta disponibles a su alcance.

⁶⁸ Elisa Pastoriza, "Mar del Plata en los años '30: entre la regresión política y el progresismo social", en J. C. Melón Pirro y E. Pastoriza (eds.), *Los caminos de la democracia, 1900-1943*, Buenos Aires, Biblos, 1996, pp. 241-268. Cf. Anahí Ballent y Adrián Gorelik, "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis", en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo 7, *op. cit.*, pp. 143-200.

⁶⁹ Elisa Pastoriza y Juan Carlos Torre, "Mar del Plata, un sueño de los argentinos", en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo 7, *op. cit.*, pp. 48-75.

⁷⁰ Anahí Ballent y Adrián Gorelik, "País urbano o país rural...", *op. cit.*, pp. 156-171.

⁷¹ Entrevista de la autora con Eduardo y Héctor Arena, Buenos Aires, 2003.

lecturas que delinearon el horizonte intelectual individual, al mismo tiempo que registra tendencias generales de la sociedad porteña relacionadas con el valor otorgado a la cultura en los sectores populares, la circulación de libros en ediciones económicas,⁷² así como también la intensificación del movimiento editorial durante los años '40. Los volúmenes distribuidos durante esos años por algunas de las empresas editoriales más importantes del momento, como Losada, Poseidón y Kraft, al igual que las revistas de arte, integraron el *background* de este segmento de coleccionistas. Con extensos tirajes, profusamente ilustrados y a bajo costo, estos libros otorgaron un espacio inédito a los artistas nacionales, y mantuvieron una oferta accesible, visual e intelectualmente atractiva para un docente como Arena. En efecto, cuando éste compró su primera obra en 1947 ya se habían publicado numerosas monografías sobre los artistas que luego entrarían en su colección. Tal fue el caso de Lino E. Spilimbergo o de Luis Falcini, publicadas por Losada, de Emilio Pettoruti, editado por Poseidón, o de Ramón Gómez Cornet, por Kraft. Incluso, ciertas obras reproducidas en estas ediciones, como el *Bodegón* realizado por Juan Del Prete que podemos visualizar en el libro de Joan Merli de 1948 (*Juan Del Prete*, Poseidón), poco después serían adquiridas por Arena.⁷³ [Fig. 43]

Volviendo al derrotero de este acervo, en la secuencia observada aquí la colección aparece como el corolario de los progresos económicos ostentados en las rápidas transformaciones de la casa a medida que ingresaban libros, muebles y alfombras. Y, efectivamente, las obras artísticas fueron el último eslabón en cuanto a adquisiciones, aun cuando el interés por el arte argentino estuvo presente desde la publicación de sus libros escolares. Antes de colgar en la sala la primera pintura, sus libros de texto para la escuela primaria se publicaron con ilustraciones de artistas argentinos. Por ejemplo *Forjador*, editado por primera vez en 1933, tenía reproducciones de Antonio Alice, Fernando Fader, Ángel Della Valle, entre otros europeos que, sin embargo, nunca se vieron en la colección.⁷⁴ [Fig. 44]

Imágenes y textos condensarían una unidad de sentido que atravesaba el desempeño profesional de Arena, la formación de su biblioteca y su colección artística.⁷⁵ El coleccionismo formó parte de ese proceso de diversificación de las prácticas de consumo, y estuvo ligado a sus visitas a los *ateliers*, los recorridos por

⁷² Véase Luis Alberto Romero, "Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares", en Diego Armus (comp.), *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 39-67.

⁷³ Estos temas serán desarrollados en el capítulo 4.

⁷⁴ No obstante, en textos posteriores sí se incluirían obras que ya formaban parte del acervo.

⁷⁵ Pocos años antes, aunque bajo otro perfil, Alejo B. González Garaño desarrolló la misma y efectiva combinación entre coleccionismo artístico y escritura. Véase capítulo 1.

salones de arte, su afición al cine y al teatro. La reconstrucción de estas prácticas nos permite considerar la variedad de intereses, saberes, conocimientos e intuiciones que intervinieron en la formación intelectual del coleccionista y que sostuvieron o impulsaron sus elecciones estéticas. La participación en círculos de sociabilidad que fomentaron estos intereses y en particular los que contactó fortuitamente a través del trabajo docente, fueron un punto clave en ese sentido.

2.2.c. La colección

Spilimbergo, Daneri, Victorica, Soldi, son algunos de los nombres que protagonizaron esta serie y, simultáneamente, definieron el círculo íntimo de amigos del coleccionista. Al igual que para de los Santos, la compra directa al autor fue su recurso más habitual para proveerse de obras. Si bien este mecanismo no impidió otras modalidades adquisitivas, en cierta medida determinó la orientación de sus elecciones y favoreció la formación de una colección artística sin contar con grandes recursos económicos. El hecho de que seleccionara obras de artistas vivos facilitaba el acceso a las piezas que podían ser compradas directamente en los talleres a unos precios todavía accesibles para este sector social.

Entre los primeros contactos artísticos de Arena estuvo Pettoruti, colega en el Colegio Nacional Mariano Moreno y uno de los que lo iniciaron en el arte argentino contemporáneo.⁷⁶ El trabajo docente los encontró a menudo en las aulas escolares donde tuvieron un espacio de diálogo que con el tiempo se prolongaría en el *atelier* o el café. Sin duda no escaparía al interés del pintor la formación de nuevas colecciones privadas de arte contemporáneo. Para alguien involucrado profundamente en la difusión del arte moderno, ocupar algo de su tiempo en la educación de un coleccionista incipiente no sería una tarea menor. Desde 1930 Pettoruti dirigió el Museo Provincial de Bellas Artes de su ciudad natal, La Plata, hasta 1947 cuando quedó cesante por disposición del gobierno peronista.⁷⁷ Para entonces los años de gestión le habían abierto algunas puertas en el exterior y varias de sus mejores obras

⁷⁶ Entrevista de la autora con Héctor Arena, Buenos Aires, 2001.

⁷⁷ Véase Emilio Pettoruti, *Un pintor frente al espejo*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2004 [1969], pp. 209-219; Cayetano Córdova Iturburu, *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980.

integraban colecciones privadas y públicas como las del Museo de Arte de Nueva York y el Museo de Arte de San Francisco entre otras.⁷⁸

En Argentina algunos coleccionistas particulares buscaban sus pinturas, interesados en lo que se conoció como la primera vanguardia local.⁷⁹ Respecto de los acervos oficiales, Luis Falcini se había ocupado de proveer al Museo Municipal de Artes con obras del artista, que también estaba representado en el MNBA. Por su parte, Arena incorporó varios óleos como *El guitarrista* (1920) [Fig. 45] que luego compraría el rosarino Domingo Minetti; *Crepúsculo marino III* (1953), [Fig. 46] un estudio para el cuadro que ganó el Premio Continental Guggenheim de las Américas en 1956 y *Sol en la montaña*, entre las piezas que exhibieron los lenguajes más rupturistas del conjunto; y los dos últimos casos representaron excepciones a una línea eminentemente figurativa.⁸⁰ También adquirió varios dibujos y numerosas litografías como *La gruta azul*. [Figs. 47 y 48]

A esa altura la relación entre Arena y Pettoruti, que desde un principio había excedido la del comprador con el artista (tal como había sucedido en el caso de Luis L. de los Santos y Victorica), estaba afianzada y el coleccionista encontró más de una oportunidad para asumir el rol de su promotor artístico. En 1962 formó parte del Comité Ejecutivo que organizó la muestra *Homenaje nacional a 50 años de labor artística* junto a los críticos Jorge Romero Brest, Rafael Squirru, Julio E. Payró, Cayetano Córdova Iturburu y Ángel O. Nessi. Allí pudo mostrar con orgullo su *Crepúsculo marino III*. Montada en el MNBA durante el gobierno de José María Guido, la exhibición pretendía “saldar una antigua deuda” a los 68 años del artista.⁸¹ Arena conocía bien algunos momentos penosos de esa trayectoria, como cuando el artista debió abandonar por la fuerza el proyecto que lo había ocupado durante casi veinte años en el museo de La Plata y unos años después su exilio a París. Al igual que el resto de la intelectualidad antiperonista, parecían sobrarle motivos para identificarse

⁷⁸ Cf. Luisa Fabiana Serviddio, “Intercambios culturales panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU.”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en historia de las artes plásticas año 2003, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 56-82.

⁷⁹ Entre ellos, Mauricio Kohen fue uno de los coleccionistas más destacados. Asimismo, para mediados de la década de 1940 existían obras de Pettoruti en las colecciones de Blanca Sambucetti Pons, Alberto M. Candioti, Manuel J. Francioni y Bernardo Canal Feijoo, entre otros. Por otro lado, para las mismas fechas algunos críticos poseían piezas del artista, entre ellos Cayetano Córdova Iturburu, Leonardo Estarico, Romero Brest, Payró, Julio Rinaldini y algunos más.

⁸⁰ Asimismo se apartan de la línea figurativa un *Autorretrato* de tendencia abstractizante de Torres Agüero y una compra tardía realizada al pintor Carlos Silva, *Inicios*, adquirida en 1965.

⁸¹ Héctor Blas González, *Pettoruti. Homenaje nacional a 50 años de labor artística*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 1962, p. 1.

con el artista y participar del reconocimiento oficial que llegaba con unos veinte años de demora.

Otra presencia importante en la formación de la colección Arena fue la de Jorge Larco. Este polifacético pintor lo incentivó en sus primeras compras y lo puso en contacto con varios de los artistas que más tarde ingresarían a la casa a través de sus obras, pero también en calidad de visitantes.⁸² Entre otras piezas, varios retratos de la familia manifestaban los vínculos que lo unían con los Arena, como los óleos que protagonizaron los dos hijos del coleccionista: *Torero en rojo* (1947) y *Torero yacente* (1948) enmarcados en una temática netamente españolizante.

Estas imágenes ponían de manifiesto los profundos lazos con España del artista quien, además de haber vivido parte de su juventud en ese país, fue un conocedor del arte español en Argentina. Incluso reunió un conjunto de firmas ibéricas, entre las que se destacaron María Blanchard, Pedro Bueno y Vázquez Díaz.⁸³ Hijo de Atilio Larco, también coleccionista,⁸⁴ heredó su pasión por la posesión de obras de arte y, además de los españoles, adquirió algunas firmas canónicas como Pablo Picasso, Henry Matisse o Amedeo Modigliani, y llegó a formar una importante serie de artistas argentinos contemporáneos que luego donaría al MNBA.⁸⁵ De manera que, además de representar la voz autorizada del crítico de arte, la experiencia de Larco en el

⁸² Entrevista de la autora con Eduardo Arena, Buenos Aires, 2005.

⁸³ Aparte de las críticas que publicó en los medios locales, se transformó en una de las voces especializadas en el arte ibérico cuando apareció su estudio *La pintura en España. Siglos XIX y XX* (Buenos Aires, Editorial Futuro, 1947).

⁸⁴ De origen genovés, Atilio Larco había sido un hombre de negocios con cierta participación en la política de principios del siglo XX. Su inclinación al arte contemporáneo lo llevó a formar una colección que fue valorada por la crítica, aunque no tuvo una difusión particularmente significativa, a excepción de la cobertura del diario *La Prensa* en 1929. Para entonces había reunido un acervo con piezas de Lucas, Sorolla, Degas, Carrière, Ramón Zubiaurre, Pinazo, Modigliani, Gutiérrez Solana, Casorati, Vázquez Díaz, Cabanas Oteiza, Arrue, Vasilev, entre otros artistas extranjeros. Y dentro de la sección dedicada a los argentinos estuvieron Fader, Centurión, Giudice, Gramajo Gutiérrez, Rossi, Ana Weiss, Botti, Guttero, Pettoruti, Pedone, Vidal, Gigli, Gavazzo Buchardo, Horacio Butler, Badi, Berni, Basaldúa, Spilimbergo, Forner, Cúnsolo, Del Prete, entre otros. Véase "La galería de cuadros de Atilio Larco", *La Prensa*, 4ª sección, 6 de octubre de 1929, s. p. Cf. Julio E. Payró, *Jorge Larco*, Buenos Aires, Losada, 1948, pp. 12-13.

⁸⁵ Con respecto a las firmas internacionales, en su mayoría se trataba de obras menores y el soporte predominante fue el papel. Antes de donar su patrimonio realizó una muestra parcial en el museo donde se pudieron ver dibujos, grabados y acuarelas realizados por los artistas citados, y también por los argentinos Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Norah Borges, Horacio Butler, Juan Carlos Castagnino, Gustavo Cochet, Gertrudis Chale, Eugenio Daneri, José Fioravanti, Raquel Forner, Ramón Gómez Cornet, Horacio March, Emilio Pettoruti y Spilimbergo, entre otros. Véase *Colección Jorge Larco. Dibujos, grabados y acuarelas*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 3 de diciembre de 1960. Con esta exposición, al igual que otras que le antecieron en las mismas salas, protagonizadas también por aficionados a la adquisición de obras, el museo estrechaba los lazos que históricamente lo habían ligado con el coleccionismo privado. Al mismo tiempo, la institución contribuía a la promoción de esta práctica, poniendo a disposición de los acervos particulares unas salas de excepcional visibilidad. Cf. Marcelo Pacheco, "La relación de los coleccionistas con el Museo de Bellas Artes", *La Maga*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1996, pp. 36-37.

coleccionismo que aunaba la trayectoria familiar significó un incentivo clave para la introducción de Arena en la adquisición de obras locales y contemporáneas.

Además de Pettoruti y Larco, otros artistas prácticamente formaron parte del núcleo familiar. Victorica, amigo entrañable para de los Santos, también lo fue para Arena y su familia con quienes compartía incluso las vacaciones en las sierras de Córdoba. Daneri y Spilimbergo recibieron el desinteresado apoyo económico del coleccionista y eran recibidos regularmente como viejos amigos de la casa.⁸⁶ Son numerosas las obras que testimonian estos lazos de amistad y la propensión de Arena hacia el arte moderno.

Precisamente, Daneri, Spilimbergo y Victorica fueron los principales representantes de la colección que ascendió a 250 piezas distribuidas entre 63 pintores, escultores y grabadores. Las obras de Daneri constituyeron el lote más abultado de la colección con 35 óleos entre los que se contó *El libro de misa* de 1948, más la paleta del artista. [Fig. 49] Una *Figura* de 1931 y *Meditando* de 1928 representaron dos de las obras más significativas de Spilimbergo dentro de un conjunto de 28 piezas con óleos, temples, grabados y dibujos. [Figs. 50 y 51] Victorica estuvo presente con 9 óleos y entre ellos se destaca *Recuerdo de Santiago del Estero* de 1953, que años después compraría el empresario y coleccionista Eduardo Costantini, fundador del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires; [Figs. 52 y 53] y como había hecho antes de los Santos, Arena también conservó una de las paletas de colores del artista.

A este primer grupo le siguen Raúl Soldi con 4 dibujos al carbón más 7 óleos entre los que *Joven abrochándose* de 1948 fue uno de los más reproducidos en los catálogos de la colección; [Fig. 54] a Pablo Curatella Manes le compró en su taller *Ninfa acostada*, [Fig. 55] un bronce fundido de 1923 que salió de este acervo a muy bajo precio para luego entrar en la colección de Ignacio Gutiérrez Zaldívar; también tuvo del escultor 1 yeso, 3 dibujos y 3 terracotas. Completan el listado de los artistas mejor representados Héctor Basaldúa con 6 obras al temple y al óleo entre las que puede destacarse *La Mandolina* de 1927; [Fig. 56] Juan Carlos Castagnino aparece con una obra típica de su producción de los años '40, *Figura campesina* (1948), [Fig. 57] además de 5 óleos y 2 dibujos; por último citamos a Víctor Pissarro con un *Desnudo* de 1928, destacado entre 5 acuarelas y óleos.

A riesgo de caer en una enumeración tediosa, me interesa destacar la relación entre el número de obras y los artistas que compusieron el conjunto. Con estos datos

⁸⁶ Entrevista de la autora con Eduardo Arena, Buenos Aires, 2005.

se pueden explorar algunos aspectos del gusto estético de Arena y su interés en la producción de determinados artistas. A diferencia de lo que veíamos en de los Santos, la mayoría de las veces aquel decidió incorporar más de una pieza por firma. Las motivaciones fueron diversas. En algunos casos, como el de Daneri por ejemplo, al gusto por las escenas de puerto, la pincelada espesa y los colores brillantes, se sumó la voluntad de apoyar al artista que a fines de los '40 amontonaba infructuosamente óleos en el taller. En otras ocasiones buscó una obra conocida, una imagen que le permitiera identificar rápidamente al artista a través de los rasgos más característicos de su producción, como pudo ser en el caso citado de *Bodegón* de Del Prete (1943). [Figs. 58 y 59] Esta pintura, que había sido seleccionada para integrar la monografía de Joan Merli, podía ser escogida por Arena como una obra representativa entre las piezas figurativas del pintor que retomaban los objetos tradicionales del género a golpe de espátula y dentro de una resolución espacial abstractizante.⁸⁷

Posiblemente uno de los emblemas de la colección haya sido *Meditando* de Spilimbergo. [Fig. 51] Ubicada en un sitial de privilegio, esta enorme tela de 195 x 145 cm presidía desde una de las paredes del comedor reuniones familiares y veladas entre amigos. Sin duda, pocos serían los visitantes que escaparían al influjo del rojo imponente que ocupa casi toda la mitad inferior del cuadro. Es el vestido de una mujer que cae en pliegues pesados y profundos, detrás, otra mujer en azul equilibra los efectos del rojo. La contundencia de los paños se transforma en volúmenes facetados y perfiles netos cuando se llega a las figuras y los objetos del paisaje. Los cuerpos se apoyan sobre dos diagonales que atraviesan la superficie y concentran en su intersección el momento de la narración, la escena de dos jóvenes leyendo en voz alta sobre un paisaje italiano extendido por colinas y caseríos. La mirada absorta de la mujer que escucha, los ojos destacados, captan la mayor atención un poco más arriba en la superficie de la pintura. Al mismo tiempo, los recursos del color, las posibilidades de la construcción sobre una base geométrica, el estudio de los volúmenes en el espacio y la perspectiva retrotraen la observación hacia el lenguaje plástico.

Es la obra de un Spilimbergo joven que nutre su trabajo en los talleres europeos, explora y renueva sus recursos.⁸⁸ Entre sus pares y sobre los muros de Arena, esta pintura se imponía a fuerza de tamaño y color como el ejemplo más contundente de su gusto por lo moderno. También favorecería esta preferencia el paisaje italiano, un punto de identificación con la obra que sin duda no le sería

⁸⁷ Joan Merli, *Juan Del Prete*, Buenos Aires, Poseidón, 1946.

⁸⁸ Sobre Spilimbergo véase Diana B. Wechsler, *Spilimbergo y el arte moderno...*, *op. cit.*

indiferente a alguien tan compenetrado con la modernidad local como con sus propias raíces europeas. A su vez, retratos, naturalezas muertas y figuras fueron temáticas usuales en las elecciones del coleccionista. [Figs. 60 y 61] Los lenguajes predominantes oscilaron entre los realismos de entreguerras (con las excepciones mencionadas); derivaciones del cubismo; algunas imágenes vinculadas al surrealismo y a la metafísica italiana como un pequeño templo de Juan Batlle Planas (s/t, 1942) o *Calle cortada* de Horacio March (1937); y tan sólo tres ejemplares enrolados en la pintura *plein air* de principios de siglo con Martín Malharro, el pintor más antiguo de la serie. [Fig. 62]

En el recorrido por los *ateliers* el coleccionista se mantenía al tanto de las últimas producciones de los artistas que despertaban su interés; podía seguir de cerca las trayectorias estéticas e incorporar nuevas piezas con cierta regularidad. No obstante, también adquirió en galerías comerciales. En los primeros años del acervo frecuentó Alcora, instalada en las Galerías Pacífico y dirigida por Sara Larco, hermana de Jorge Larco. Sin duda, el pintor estimuló las compras realizadas allí, por ejemplo el mencionado *Suburbio* de Policastro; así como un relieve en terracota de Curatella Manes, *Desnudo* (1950); y el óleo *Niña* (1924) de Ramón Gómez Cornet. [Figs. 63 y 64] También Plástica, la galería de Oscar Pécora, ubicada en la calle Florida al 588 fue uno de los sitios recurrentes para las transacciones del coleccionista, entre las que puede destacarse *Plato con naranjas* (1946) de Miguel Diomede. Asimismo, Alfredo Bonino, Antú de Antonio Chiavetti y Rubbers de Jorge N. Povarché lo proveyeron de obras en más de una oportunidad.⁸⁹

Entre los circuitos comerciales de Buenos Aires, el Banco Municipal de Préstamos contribuyó significativamente a ampliar la oferta de obras artísticas y a captar consumidores y adquirentes entre las capas medias. La posibilidad de adquirir piezas que eran rematadas en algunos casos a precios muy bajos, podía tentar a incipientes coleccionistas o consumidores de recursos económicos modestos que no necesariamente llegaron a la formación de una serie artística. Como tantos otros, Arena fue un visitante regular de las exposiciones y subastas realizadas en el Banco: una terracota de Curatella Manes, *La dama del tapado*, de 1921; [Fig. 65] un bronce de José Fioravanti, *Niño*, de 1914; dos pequeños óleos y una acuarela de Martín Malharro, *Casa quinta*, de 1899, *La fábrica*, de 1907 y *Paisaje*, de 1907, fueron algunas de las piezas adquiridas allí. Por último, alguna compra esporádica a

⁸⁹ Sobre la circulación comercial de las obras modernas se avanzará en el capítulo 5.

coleccionistas particulares y otras en la Asociación Amigos del Libro⁹⁰ terminan por completar los circuitos de compra y venta que recorrió Luis Arena para la constitución de su acervo. [Figs. 66 y 67]

2.2.d. El museo de Flores

La casona familiar fue el marco de encuentro no sólo para los amigos artistas, también para críticos de arte, aficionados y personajes del ambiente. Un espacio de tertulias, copas de vino y charlas de camaradería ambientadas por una poblada galería artística que ocupaba todas las habitaciones de la casa. El ambiente doméstico llegó a transformarse en pocos años en una concurrida casa-museo abierta a quienes quisieran conocerla. Por allí circulaban críticos como Julio E. Payró, Cayetano Córdova Iturburu o coleccionistas-escritores como los hermanos González Garaño. Además, la casona estuvo entre los itinerarios didácticos organizados por Jorge Romero Brest desde su revista *Ver y Estimar* (1948 y 1955).⁹¹ La presencia de la crítica especializada aprobaba las elecciones de Arena y alentaba la difusión de la colección valorando las posibilidades de su apertura pública no sólo para la enseñanza artística, sino también para la difusión de un modelo de consumo artístico legítimo.

Estas circunstancias tendían a situar el acervo personal en pie de igualdad con los museos públicos. Especialmente el Museo Municipal de Artes gestionado por el escultor Luis Falcini y que Romero Brest instaba a visitar a quienes quisieran iniciarse en la pintura argentina.⁹² Entre las adquisiciones más o menos recientes del museo se podían ver la mayoría de los artistas seleccionados por Arena. También podía equipararse con el acervo en formación del MRGR de Santa Fe, que ya llevaba varios años de desarrollo, y que contaba con los aportes de Luis León de los Santos, entre otras modalidades de incorporación de obras. Pero mientras que de los Santos de alguna manera propiciaba para sus compras un estatus público que era oficializado progresivamente a medida que donaba, Arena mantenía a resguardo el perfil privado de su colección, y a la vez favorecía su publicidad.

⁹⁰ En la Asociación Amigos del Libro, que por otra parte estuvo muy vinculada a la colección, adquirió el *Paisaje húmedo* (1948) de Soldi y *Cabeza* de Emilio Centurión en ocasión de la Exposición de Artes Plásticas a beneficio de las víctimas del Ecuador de 1949.

⁹¹ Véase el capítulo 4.

⁹² Cada vez que tuvo oportunidad, Jorge Romero Brest destacó la gestión de Falcini en el museo y al momento de proponer un recorrido por la pintura nacional hizo hincapié en esta institución, además del Museo Nacional. Véase "Museo Municipal. Obra de sólida Cultura", en *Argentina Libre*, a. 1, n. 17, Buenos Aires, 27 de junio de 1940, p. 9; "Índice arbitrario de la pintura argentina actual para un turista desprevenido", *Saber Vivir*, a. 2, n. 10, Buenos Aires, mayo de 1941, pp. 46-51.

De hecho, el carácter de apertura y la regularidad con que las obras de este último se movilizaban para integrar muestras locales o internacionales, definieron una clara intención de proyección pública del acervo. La posibilidad de recalar en una institución solía estar presente en el horizonte del coleccionismo privado.⁹³ No sabemos si Arena albergaba expectativas de este tipo; por lo pronto, mientras el conjunto mantuvo cierta entidad como tal, sostuvo un carácter semi-público. Así lo demuestran, como veremos más adelante, las numerosas exposiciones en las que intervino con piezas de su acervo y aquellas exclusivamente destinadas a exhibir sus elecciones artísticas.

Con estas ideas de difusión en mente fueron pensadas las dos filmaciones que se hicieron de la colección en 1958, con el fin de obtener un registro y mostrarla puertas afuera.⁹⁴ En una de estas películas, la cámara introducía al espectador en la casona desde el hall de entrada, donde era recibido por la esposa del coleccionista que luego lo guiaba hacia el living donde hipotéticamente se observarían las obras dispuestas frente al visitante una tras otra. Al comienzo y al final de la película, la cámara se detenía en el estudio de Arena: sobre el escritorio se mostraba el tomo de Julio E. Payró *Veintidós Pintores. Facetas del arte argentino* publicado en 1944 por Poseidón. La presencia de este volumen era señalada especialmente en un texto leído durante cada proyección (la película era muda) para informar sobre las imágenes y sus autores.⁹⁵ En la última toma, uno de sus hijos lo cerraba cuidadosamente y de esta manera se ponía fin a dos recorridos virtuales asociados: el de la colección y el que proponía Payró con sus 22 pintores.

Es significativo el interés por exhibir este libro junto a la filmación de las obras. Sin dudas, su publicación en 1944 (3 años antes de la primera compra de Arena) resultó una guía segura para incipientes coleccionistas. Payró señalaba un número acotado de casos locales a través de los cuales resumía las tendencias internacionales de la primera mitad del siglo XX y terminaba por delimitar un espacio centrado en los lenguajes figurativos que incorporaban las enseñanzas de las

⁹³ En efecto, ésta fue una característica del coleccionismo privado desde fines del siglo XIX. Véase María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

⁹⁴ Para la primera de ellas se utilizó película blanco y negro y fue realizada por un aficionado al cine, Celio Magno, con la colaboración de Oscar Capristo quien realizó los carteles. La segunda película, ya en color, fue una idea original de Raúl Soldi, que contaba con antecedentes en el campo cinematográfico como asesor artístico.

⁹⁵ Ese escrito fue traducido a varios idiomas y, junto a la película y diapositivas, acompañó las charlas sobre arte argentino que dictó el hijo mayor del coleccionista, Héctor L. Arena, en Italia, Francia y Alemania. Por otra parte, y afianzando la voluntad de difusión, éste sirvió de base para la publicación, también de Héctor, *El arte argentino en Europa. Informe de una misión cultural*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 1960.

vanguardias europeas.⁹⁶ Este fue el eje central sobre el que se movió Arena y la filmación recordaba al público que varios de “sus propios” artistas, eran lo suficientemente representativos del arte argentino como para constituir algunas de sus “facetas” más significativas. Entonces, no podían dejar de mostrarse los ejemplares de Juan C. Castagnino, Horacio Butler o Juan Del Prete, entre otros ya destacados por el crítico.⁹⁷

Los *Veintidós pintores* se presentaban así como complemento y, esencialmente, como un aval, una cita de autoridad que sostenía las elecciones personales. Sin embargo, cinco artistas de los 22 erigidos en faros del arte moderno (Gustavo Cochet, Ballester Peña, Alberto J. Trabucco, Raquel Forner y Onofrio Pacenza) no entraron en la colección. Arena materializaba parcialmente la selección del crítico y en determinado momento se independizaba de aquél. Tal vez consideró que las ausencias bien podían ser cubiertas dentro de su propio relato del arte moderno con otros artistas, otras obras, posiblemente más accesibles para él. De todas maneras, el conjunto trascendió el espacio demarcado por Payró: además de vivenciar la progresiva consolidación de los museos de la ciudad, que entonces exhibían a varios representantes de estas poéticas, contaba con otros referentes –como Leopoldo Hurtado, el citado Córdova Iturburu o Romualdo Brughetti– que circulaban en las monografías editadas contemporáneamente.

De esta manera Arena reunía los valores consagrados del momento, enmarcados en los nuevos realismos y las derivaciones del cubismo, lenguajes introducidos en el país desde mediados de la década del '20 y plenamente vigentes durante los años '40. Simultáneamente, dejaba afuera las corrientes abstractas, los grupos concretos, hasta las vertientes que recogían los residuos de la pintura regionalista. La presencia de Del Prete podría remitir a las primeras exploraciones en el campo de la abstracción local. Sin embargo, las obras incorporadas fueron seleccionadas entre aquellas piezas del artista que ostentaban lenguajes figurativos. Algo similar ocurría con las reproducciones de Del Prete que incluyó Payró en *Veintidós pintores*.⁹⁸ El conjunto delimitaba así un territorio específico al tiempo que evocaba lo que deliberadamente había sido silenciado. Arena organizaba una versión

⁹⁶ Sobre el ideario estético de Payró véase Diana B. Wechsler, “Julio Payró y la construcción de un panteón de los ‘héroes’ de la pintura viviente”, en *Boletín de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, n. 10, FFyL, UBA, 2005, pp. 27-40; *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, Serie monográfica n° 8, 2003, pp. 165-172.

⁹⁷ Héctor Basaldúa, Gómez Cornet, Aquiles Badi, Emilio Centurión, Horacio March, Norah Borges, Juan Battle Planas y Domingo Pronsato completan esta lista.

⁹⁸ Cf. Diana B. Wechsler, *Juan Del Prete: un sujeto moderno*, Buenos Aires, Gaglianone, 1998.

de la modernidad local montada sobre los discursos historiográficos canónicos, y se proyectaba a sí misma como otro *relato*, materializando una idea de museo de arte moderno que hasta el momento no existía bajo esa nomenclatura. En este sentido, la serie puede pensarse como un *relato* del arte argentino moderno apoyado en un abanico de referentes teóricos autorizados que, desde ese lugar, se instalaba en el campo de las disputas por el poder simbólico.

Llegados a este punto podemos preguntarnos cuáles fueron las motivaciones personales que decidieron a este hombre a formar una colección de arte argentino. A la vista de los vínculos afectivos y profesionales que mantuvo durante toda su vida con la cultura italiana, podríamos preguntarnos por qué no coleccionó arte italiano. El conocimiento profundo de la lengua y la literatura de su país de origen, materializado en las traducciones de los poetas clásicos y permanentemente reactualizado a través de la enseñanza podría haber inclinado sus preferencias estéticas hacia las firmas italianas. Sin embargo esto no sucedió. Posiblemente, uno de los principales argumentos que justificaron las decisiones de Arena puede hallarse en su disponibilidad económica para comprar obra, y en este sentido la dificultad de formar una colección de arte italiano moderno equivalente a la de arte argentino habría sido decisiva. Pero también existieron otros factores significativos que confluyeron en la misma dirección.

Vimos que Arena logró desenvolverse con fluidez entre dos ejes de acción: el cultivo de las raíces italianas y el compromiso profesional que evidenciaba su integración plena con la patria de adopción (no olvidemos que como maestro apoyó la renovación activista). Es decir, la toma de partido por el arte nacional definía el arraigo a la nueva nación en la que había logrado desenvolver su desarrollo personal, profesional e intelectual.

Por otro lado, conoció a Pettoruti y través de él comenzó a interesarse en los artistas contemporáneos. Cuando mejoró su economía gracias a la publicación de los libros escolares y tuvo la posibilidad de decorar una casa propia, optó por los objetos que ostentarían indiscutiblemente no sólo progresos materiales sino también, y más significativo aun, cultura y progreso intelectual. En ese momento Larco representó la influencia más importante para sus primeras adquisiciones. Le presentó artistas y lo llevó a la galería de su hermana Sara. La amistad y los consejos de ambos pintores fueron determinantes en las decisiones estéticas de Arena. A través de ellos se introdujo en el ambiente de los artistas hasta transformarse en *habitué* de los talleres

de maestros como Spilimbergo o Victorica. Estableció un contacto personal con los autores que irían formando parte de su colección y de esta forma lograría adquisiciones más convenientes que las concretadas en una galería comercial. Los valores relativos de cada obra quedaban en gran medida sujetos al acuerdo entre comprador y artista, prescindiendo de los mediadores comerciales en tanto factores que contribuían a construir y engrosar el valor monetario de una obra de arte.

Como vimos, Arena también se decidió por algunas obras que comercializaban las galerías privadas. Durante los años de formación de su acervo, inauguraron varios establecimientos al mismo tiempo que se renovaban algunas galerías clásicas de la ciudad y apuntaban sus estrategias a este perfil de coleccionista. Arena tenía a la mano ofertas especiales para obras de artistas argentinos, facilidades de pago en cuotas y sobre todo publicidad. Como otros compradores dentro de los sectores medios, podía apelar a los formatos que más se adecuaban a su presupuesto sin renunciar a una firma reconocida dentro del repertorio de artistas locales. Así como de los Santos, Arena formó su colección con una significativa cantidad de estudios, obras de pequeñas y medianas dimensiones, grabados y dibujos que solían tener un costo menor que las pinturas al óleo. Las ofertas que exhibían estas características, más la financiación de las compras, formaron parte de las políticas implementadas por los galeristas para captar un público consumidor de recursos económicos moderados.

A su vez los precios de las firmas nacionales que podían estar en la mira de este hombre a fines de la década del '40, todavía permanecían dentro de sus posibilidades económicas, aun en los casos de artistas consagrados. Por entonces, los ingresos de Arena –conformados por un sueldo de \$880 como profesor secundario más las ventas de los libros escolares– le permitieron adquirir obras de arte entre \$200 y \$1000. Por ejemplo, en 1947 compró un óleo de Horacio March, *Calle cortada* (1937, 85 x 65 cm) por \$800 y, tres años después, adquirió el relieve de Curatella Manes, *Desnudo* (1952, 25 x 31 cm) por \$900. A la vista de estas cifras no debemos olvidar que independientemente del interés por los artistas locales, el repertorio de pintura europea que albergaban las tradicionales familias de terratenientes, industriales o grandes y recientes empresarios, le estaba vedado a Arena en razón de sus ingresos como docente y escritor de textos pedagógicos.

Por otro lado, dentro de los recorridos habituales por las salas de exposición, el coleccionista tenía la oportunidad de observar las muestras que organizaban algunas galerías comerciales o instituciones como Amigos del Arte, por ejemplo, montadas con piezas de distintos acervos privados y créditos visibles que ostentaban los nombres de

los respectivos propietarios, recreando modelos de consumo artístico eficaces y por entonces verosímiles para el docente. Estas exhibiciones son un ejemplo claro de las estrategias publicitarias extendidas en las décadas del '40 y el '50. Y más efectivas aun, desde el punto de vista de la promoción del consumo artístico, fueron las salas exclusivamente dedicadas a exponer una colección privada que era presentada y difundida con el nombre de su propietario. Estas estrategias de difusión, que empezaron a ser más frecuentes desde los años '30, fueron implementadas tanto por galerías comerciales, de cara a la activación comercial de ciertas obras, como por los museos, con el propósito de alentar las donaciones.⁹⁹ Tan pronto como en 1950, Arena dejó de ser espectador para transformarse en protagonista de exposiciones de este tipo. Es decir, pasó a ser *propietario* y con esa categoría ascendería a los numerosos escaparates que entonces se aprestaban para estimular el coleccionismo de arte.

En septiembre de ese año colgó en el Salón Kraft las primeras 29 obras que había comprado desde 1947. El conjunto era pequeño pero ya estaban marcadas las líneas que mantendría durante los siguientes 10 años, así como las piezas que se convirtieron en emblemáticas de la colección.¹⁰⁰ Ése fue el momento de consagración del coleccionista. Aun cuando no se realizó en una de las grandes galerías de la ciudad, su presentación en sociedad brilló con discreción y las palabras de Guillermo de Torre en el catálogo contribuyeron a posicionar públicamente la figura de Arena. El crítico español asoció el término "originalidad" con la tarea del coleccionista de arte argentino y habló de Arena como un precursor en este terreno por su audacia, su independencia de criterios y lo que calificaba como un "gusto seguro":

¿Acaso no es ésta, entre nosotros, una especie nueva y reciente, digna de un subrayado especial? En efecto, el coleccionista de arte con que hasta ahora contábamos lo era sólo indirectamente, como si dijéramos por procuración o delegación. Aplicado a reunir con

⁹⁹ Véase nota 86.

¹⁰⁰ En esa ocasión expuso las siguientes obras: Aquiles Badi, *Buenos Aires 1936*, 1936; Héctor Basaldúa, *Aldeana con mandolina*, 1927; Antonio Berni, *El puente*, 1928; Norah Borges, *La ventana*, 1947-50; Horacio Butler, *Decoración mural*, 1928; J. C. Castagnino, *Figura*, 1948; Santiago Cogorno, *Maison Mariette*, 1947; Víctor Cúnsolo, *Barcazas*, 1928; Eugenio Daneri, *El libro de misa*, 1948; Juan Del Prete, *La familia de Arlequín*, 1943; Miguel Diomedes, *Plato con naranjas*, 1946; Ramón Gómez Cornet, *Estudio*, 1937; Jorge Larco, *Torero en rojo*, 1947; Martín Malharro, *Casa quinta*, 1899, *La fábrica*, 1907; Horacio March, *Calle cortada*, 1937; Homero Panagiotópulos, *Flores*, 1949; Pettoruti, *El guitarrista*, 1920; Víctor Pissarro, *Paisaje de Sanary*, 1930; Enrique Policastro, *Interior santiagueño*, 1950; Leopoldo Presas, *Reposo*, 1948; Domingo Pronzato, *La oración*, 1943; Roberto Rossi, *La sopera*, 1946; Raúl Russo, *Descanso*, 1948; Raúl Soldi, *Mujer abrochándose*, 1948; L. E. Spilimbergo, *Meditando*, 1928; Juan B. Tapia, *Paisaje de Castilla*, 1917; Marcos Tiglio, *Los ajos*, 1950; Miguel C. Victorica, *El libro*, 1950.

preferencia pintores extranjeros, no hacía uso de su capacidad de iniciativa y selección; operando con valores distantes, se atenia a seleccionar y reunir lo ya acotado por otros. Pero he aquí un coleccionista –aunque él repruebe este término y prefiera el más íntimo de gustador– como don Luis Arena, quien se resuelve a explorar un territorio próximo, donde puede aventurarse con plena seguridad, sin guías ni criterios extraños: el territorio cada vez más firme y ensanchado de la pintura argentina contemporánea. Animado por una devoción de buena ley, pareja de un gusto seguro, exento del prurito antológico, tanto como de parcialismo unilateral, don Luis Arena ha reunido en el espacio de pocos años un conjunto de cuadros argentinos singularmente valioso y representativo.¹⁰¹

Sabemos que esta “especie” no nació 1950. Sin embargo, el hecho de situar a Luis Arena en un lugar de novedad garantizaba al crítico un argumento contundente para justificar el rol que adjudicaba a este “nuevo” coleccionismo en la evolución de la pintura argentina: un papel determinante en el proceso de consolidación de su estatus. La posibilidad de construir un modelo de consumo artístico, así como sus proyecciones públicas, eran movimientos que desembocaban en el cumplimiento de una “función social y estética”:

Tal hecho merece destacarse, empezando, en primer término, por su mostración pública, haciéndolo trascender –a modo de ejemplo– más allá de las paredes domésticas, según acontece ahora, por iniciativa de otro fino catador, don Alfredo González Garaño, presidente de la Comisión de Artes Plásticas de Amigos del Libro. Y después porque esta Colección Arena –al igual que otras similares en formación– contribuye a evidenciar plenamente un hecho afirmativo: la actual madurez del arte argentino.¹⁰²

Lo que finalmente se desprende de estas palabras es que el coleccionismo privado, encarnado en este caso por Arena, reemplazaba a los entes oficiales en la función de selección y divulgación de valores artísticos, así como en la orientación y depuración del gusto público “con un criterio –según el crítico– menos estático y conformista –sin trabas ni compromisos– que el de los jurados oficiales”. De Torre reservaba la mayor parte de los créditos al accionar privado, pero también omitía que esta selección se apoyaba en dos décadas de dictámenes oficiales; Arena no buscaba novedades en términos de lenguaje artístico, aunque sí contemporaneidad, empatía con ciertas obras y artistas consagrados. En 1950, decretado “Año del Libertador San

¹⁰¹ Guillermo de Torre, *Pintura argentina moderna de la Colección Arena*, Buenos Aires, Salón Kraft (Florida 681), 18 al 30 de septiembre de 1950, s. p.

¹⁰² *Idem.*

Martín”; para este republicano exiliado era el Estado peronista el que no recibía ninguna apuesta en lo que a la cultura y al arte se refería: “No sería difícil augurar que el arte argentino (...) habrá de encontrar, mediante la atención y el estímulo de los particulares, sus propios y nobles medios de afianzamiento y expansión”.

Mientras tanto Arena continuaría exhibiendo sus adquisiciones. En paralelo con la presentación en Kraft, mostraba otras obras en el local de la Sociedad Argentina de Escritores, y cedía sus ejemplares de Spilimbergo para una muestra montada en la galería Plástica de Oscar Pécora. Un año después era invitado con sus “Victoricas” para integrar la muestra-homenaje que organizaba Alfredo Bonino, y donde compartiría el estrado con el prestigioso Augusto Palanza, entre otros viejos y conocidos coleccionistas de la ciudad.¹⁰³ En 1955 Arena volvía a aparecer en público con una exposición personal: *Cuatro pintores en la Colección Arena, Victorica, Daneri, Spilimbergo, Soldi*.¹⁰⁴ [Figs. 68 y 69] Esta vez montaba 65 obras en plena calle Florida, en el salón de Frans Van Riel y con catálogo de Córdoba Ituruburu. Más tarde lo haría en las salas de la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires y en el Salón de la Municipalidad de la Plata (1960); en la Galería Dynasty en Florida 970 (1964) y en la Asociación “El Círculo” de Rosario (1965), entre otros sitios. [Figs. 70 y 71]

Las obras itineraban y los artistas eran relanzados a espacios ya conquistados por muchos de ellos, pero en estas circunstancias lo hacían bajo los auspicios de un mecenas cuya reputación y autoridad en materia de arte argentino les confería un plusvalor al estímulo económico que proporcionaba en cada una de sus adquisiciones. A lo largo de la década del '50 Arena consiguió transformar su colección en una de las más visibles y reconocidas del medio local.

A partir de aquí podemos especular qué significaba para Arena ser coleccionista. Evidentemente, lejos de agotar esta práctica en la transacción económica, también implicaba involucrarse en el desarrollo artístico de la ciudad y específicamente en la promoción del arte moderno. La intención de ocupar un lugar no institucional pero efectivo en el campo artístico se tradujo en el apoyo a ciertos artistas y en el seguimiento de sus trayectorias. También en la permanente circulación de sus obras a través de préstamos o directamente en exposiciones individuales; así como en la participación de homenajes, conferencias o inauguraciones. Esto definió una

¹⁰³ *Homenaje a Miguel C. Victorica*, Buenos Aires, Galería Bonino, 28 de mayo al 11 de junio de 1951.

¹⁰⁴ *Cuatro pintores en la Colección Arena, Victorica, Daneri, Spilimbergo, Soldi*, Buenos Aires, Galería Van Riel (Florida 659), 15 al 27 de agosto de 1955.

colección plenamente activa que terminaba por legitimar la voluntad de trascendencia personal.

Desde el punto de vista de la convivencia con las obras, el coleccionismo involucraba un espacio y un tiempo de dedicación exclusiva en la vida de Arena. Desde que ingresaban a la casa sufrían un proceso de apropiación que podía incluir hasta la imposición de un título en los casos en los que el artista no lo había decidido. El coleccionista se ocupaba personalmente de hacer enmarcar los cuadros para lo que contrataba los servicios de Juan Corradini,¹⁰⁵ los hacía fotografiar por el conocido Forero; colocaba las cartelas; y mandaba a restaurar o limpiar cuando era necesario. De manera que la atención puesta en el objeto artístico iba desde el registro documental –la conservación de folletos, catálogos, libros y prensa en general sobre las apariciones públicas de Arena y sus obras, así como sobre los artistas–, pasando por la elaboración de fichas con los principales datos de cada obra,¹⁰⁶ hasta el registro fotográfico y filmico.

Además, como muchos de sus contemporáneos, mantenía una relación diaria con las obras.¹⁰⁷ Colgadas a la vista, cubriendo desde los ambientes principales hasta los más íntimos de la casa, pinturas y esculturas también eran objeto de cambios que reconfiguraban la visualidad de la sala, el escritorio, el comedor o los dormitorios, con cierta regularidad. Las imágenes se reacomodaban en los espacios a medida que ingresaban nuevas piezas o cuando el gusto del coleccionista desplazaba la atención de unas a otras.¹⁰⁸

En 1958, once años después de colgar en su living una pintura moderna, Arena concretaba la primera venta y con ella comenzaba una desintegración lenta del acervo que, no obstante, permitiría mantener el estándar de vida alcanzado hasta ese momento. Tal vez no estuviera entre sus planes disolver el patrimonio que representaba toda una década de intensa fruición estética, aprendizaje e intercambio con artistas y una experiencia duradera que le permitió rodearse por una comunidad

¹⁰⁵ Corradini era consultado con frecuencia por los coleccionistas particulares y en 1956 publicó un manual dirigido, precisamente, a aquellos poseedores que pretendían ocuparse personalmente de la conservación de sus piezas. Véase Juan Corradini, *Cuadros bajo la lupa. Manual de conservación para uso de los coleccionistas, con un método de examen ocular y consejos sobre restauración*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1956.

¹⁰⁶ Allí hacía constar título de la obra, autor, precio y fecha de adquisición, pero lamentablemente no lo hizo todo lo sistemático que hubiera querido el investigador, por lo que faltan fichas para cierta cantidad de artistas que integraron la colección.

¹⁰⁷ Esta situación marca una diferencia significativa con algunos casos actuales en los que las dimensiones del acervo impiden exponerlo en la vivienda particular, situación que en gran medida restringe su visibilidad, ya que al conservarse en su mayor parte en depósitos, las obras son inaccesibles para el público en general y de alguna manera también para sus propietarios.

¹⁰⁸ Entrevista de la autora con Eduardo Arena, Buenos Aires, 2003.

—que él mismo contribuyó a formar— que seguía sus mismos intereses y pasiones. Sin embargo, varias circunstancias confluyeron para modificar su situación económica y en consecuencia, las posibilidades de sostener su colección artística e idénticos patrones de consumo sin verse obligado a modificar algunas de sus prácticas habituales.

Hasta 1953 el oficialismo peronista no había significado ningún tipo de obstáculo para el desarrollo de los proyectos de Arena. Sin embargo, ese año, tras cumplirse el aniversario del fallecimiento de Eva Perón, un episodio rompió la estabilidad de sus relaciones con un gobierno con el que nunca se había identificado: el entonces docente se negó a dar el discurso obligatorio para todas las instituciones escolares en conmemoración de la popular difunta.¹⁰⁹ La consecuencia fue inmediata: se le impuso una jubilación anticipada que terminó con su carrera docente no mucho antes de lo previsto por las leyes vigentes, pero bajo unas circunstancias humillantes que malograron una trayectoria extensa y reconocida en el campo educativo.

Poco después le tocó el turno a los libros escolares. Los decretos que imponían la incorporación de contenidos propagandísticos de la “Nueva Argentina” se efectivizaron para Arena cuando sus libros fueron retirados de circulación. Las ediciones en curso fueron interrumpidas y los textos “rectificados” —según los requisitos oficiales— con fotografías, dibujos y nuevos contenidos. Frente a la dificultad para mantener en circulación sus libros y con unos ingresos económicos reducidos, el escritor se vio obligado a transigir en más de una edición, aceptando a su pesar la transformación peronista de sus proyectos originales.

De esta forma, al recorte de ingresos como consecuencia de la jubilación se sumó la salida irregular de los libros y, completando el periplo de la decadencia económica, pocos años más tarde éstos cayeron en desuso. La venta de obras era casi inevitable si la familia pretendía mantener el estilo de vida y los consumos practicados hasta ese momento. Las décadas de 1960 y 1970 vieron entonces la desintegración progresiva del acervo artístico con la salida de sus piezas más importantes. Vimos que para entonces la colección era reconocida tanto en el campo porteño como en el rosarino, repetidas veces expuesta y difundida a través de la prensa. Esto definió que muchos de los compradores de Arena adquirieran sus piezas directamente en la casona de Flores.

Además de los que ya mencionamos, entre ellos estuvo el rosarino Gonzalo Martínez Carbonell quien se llevó el preciado *Meditando*. También Mario Manuillo,

¹⁰⁹ Entrevista de la autora con Héctor y Eduardo Arena, Buenos Aires, 2003.

director de la galería Van Eyck, quien además de comprar *Arrabal* de Spilimbergo, *Joven abrochándose* de Soldi y *Suburbio* de Policastro, reconoció la influencia de Arena en su propio coleccionismo.¹¹⁰ Marcando el itinerario inverso, ahora se despedían las obras que pasaban a integrar colecciones contemporáneas prestigiosas o acervos en formación. No obstante, la colección se mantenía vigente a través de nuevas exposiciones diseñadas en primera instancia sólo para exhibir las piezas.¹¹¹

Los cambios que experimentó la comercialización de obras y el ascenso de los precios del arte argentino en el momento en que Arena empezaba a vender sus piezas, a fines de los años '60, le permitió acceder a nuevas prácticas de consumo como los viajes a Europa. Por primera vez el coleccionista, y con él su familia, se puso en contacto con la cultura y el arte europeo, a lo largo de cinco viajes entre los años '60 y '70. Ya no eran tiempos de adquisiciones artísticas,¹¹² pero sí un período de expansión del capital simbólico del docente que recién hacia el final de su carrera profesional alcanzaba bienes corrientes entre los sectores de altos recursos como los viajes fuera del país. Además, el desprendiendo progresivo del patrimonio artístico no sólo garantizó el mantenimiento del estándar de vida después que se vio afectada la economía familiar, también sirvió para pensar en los herederos y apuntalar económicamente a sus hijos.¹¹³

La difusión y el reconocimiento público de las colecciones Arena y de los Santos ayudó a definir un modelo de consumo artístico centrado en las producciones nacionales que fue emulado contemporáneamente, dando lugar a la formación de pequeños acervos que siguieron las mismas líneas estéticas dentro de los sectores medios. En este sentido, pueden leerse como cabezas de serie de un conjunto de colecciones menores con perfil similar que tomaron como referentes los proyectos desarrollados por aquéllos. Menos protagónicos, los hombres que adscribieron a estas prácticas constituyeron una importante fracción de adquirentes dentro del público consumidor de obras de arte. Sus nombres pueden rastrearse en las numerosas muestras de arte nacional entre los años '30 y '60, entre quienes facilitaron sus piezas para ser exhibidas en galerías y salones, las mismas que también eran reproducidas

¹¹⁰ Manuillo también citó como referentes a Andrés Garmendia Uranga, Domingo Minetti, Gonzalo Martínez Carbonell e Ignacio Acquarone. Cf. "Mario Héctor Manuillo, coleccionista, galerista... 'El coleccionismo es una inversión sofisticada'", *Estímulo*, Buenos Aires, diciembre de 1998, pp. 14-16.

¹¹¹ Es el caso de la muestra *Spilimbergo en la colección Arena* de la Galería Dynasty (Buenos Aires, Florida 970), del 3 al 28 de agosto de 1964.

¹¹² No obstante, durante uno de estos viajes Arena realizó una de sus últimas adquisiciones con la mencionada tela de Carlos Silva.

¹¹³ Entrevista de la autora con Eduardo y Héctor Arena, Buenos Aires, 2003.

en las publicaciones artísticas. Varios de estos acervos reconocían la influencia directa de Arena, quien, oficiando de intermediario informal, instaba a colegas y amigos a recorrer talleres y realizar modestas adquisiciones de arte nacional, conectándolos con los artistas y las obras.¹¹⁴

Ambos marcaron no sólo pautas de consumo viables dentro de las capas medias, también definieron un modelo de integración activa del coleccionista al medio artístico. Sin embargo, aun sosteniendo una base común, como fue la apuesta por la plástica argentina moderna, desarrollaron modalidades de integración diferentes. De acuerdo a los destinos que planificaron para sus respectivas colecciones, de los Santos y Arena establecieron un margen de articulación intensa entre lo público y lo privado. Mientras que el primero proyectó un destino institucional para sus adquisiciones sin perder en ningún momento el espacio de acción privada e independiente, el segundo planificó un destino privado para sus obras que luego volcaría hacia el mercado, pero siempre sosteniendo unas prácticas de consumo con permanentes intervenciones en la esfera pública. No deja de ser paradójico que actualmente el grueso de esta última colección se halle dispersa entre distintos acervos y las últimas piezas que atesoran sus herederos, y que sin embargo consiga mantener su integridad en el imaginario artístico; *sus obras* continúan siendo elegidas por el coleccionismo local e integran publicaciones de arte. Mientras que la visibilidad que obtenía de los Santos con las salas especialmente destinadas para exhibir sus obras hoy no existe, y apenas logra cierta presencia en el museo que alberga la mayor parte de su colección en la reserva. En el capítulo que sigue veremos un modelo que si bien mantiene varias de las prácticas desarrolladas por aquéllos, establece un *modus operandi* diferente en cuanto a la integración social del coleccionismo privado, así como abre camino hacia las manifestaciones de vanguardia.

¹¹⁴ Es el caso del doctor Eduardo Nocito y del escribano Román Barousse, entre otros.



Fig. 1 José Antonio Fernández Muro, *Retrato de Luis León de los Santos*, óleo, 1,00 x 1,40 cm, c. 1950.

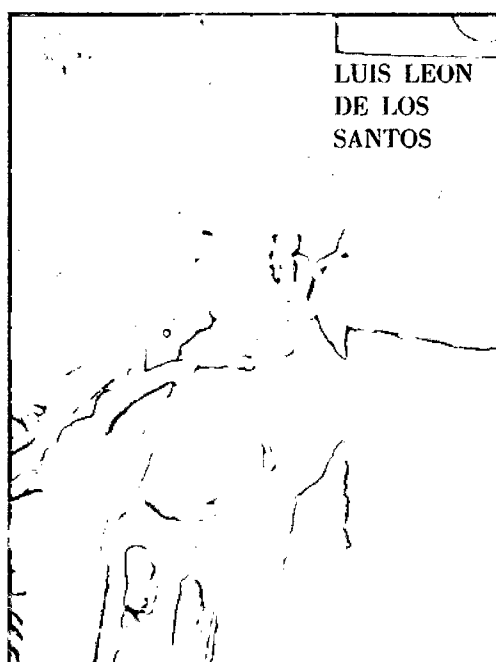


Fig. 2 *Luis León de los Santos 1897-1970*, Santa Fe, Colmegna, 1973.



Fig. 3 Miguel C. Victorica y Luis León de los Santos frente a *Cocina Bohemia*.



Fig. 4 Miguel C. Victorica, *Retrato de Luis León de los Santos*, óleo, 1943.



Fig. 5 Alberto Bruzzone, *Retrato de Luis León de los Santos*, óleo, 64 x 84 cm.



Fig. 6 Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe.

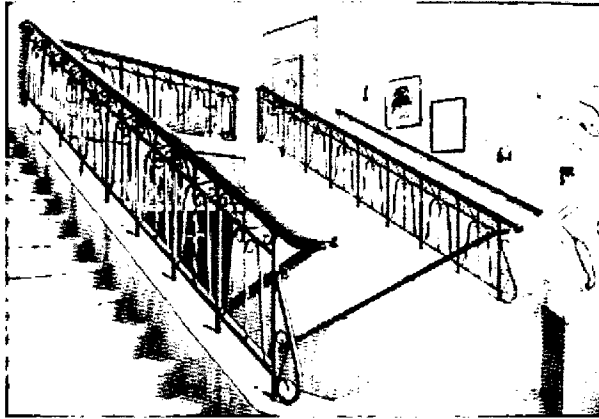


Fig. 7 Sala Luis León de los Santos, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.

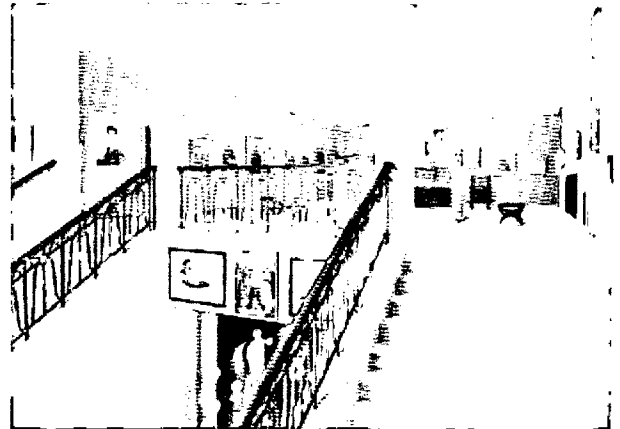


Fig. 8 Sala Luis León de los Santos, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.

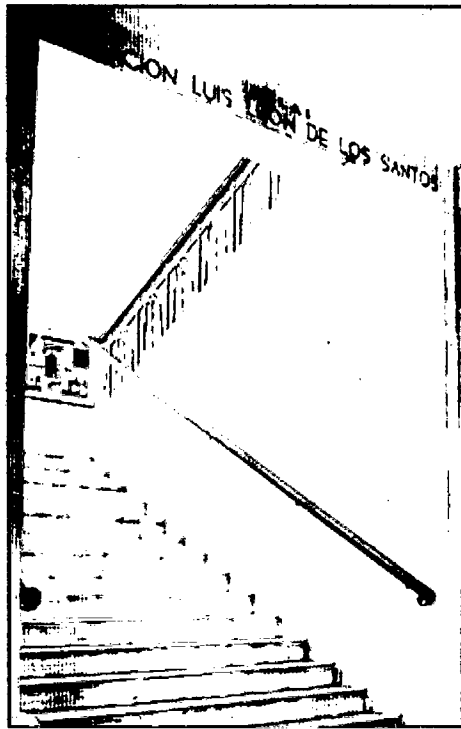


Fig. 9 Sala Luis León de los Santos,
Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.

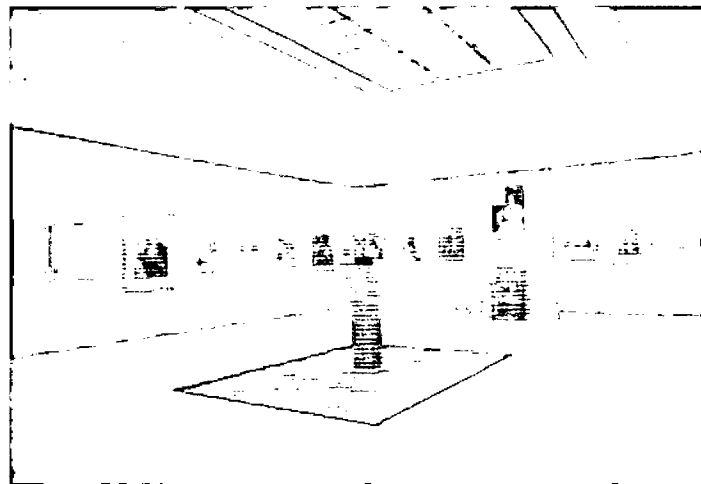


Fig. 10 Sala Luis León de los Santos, Museo Rosa
Galisteo de Rodríguez.



Fig. 11 Joaquín Torres García,
Cabeza, óleo, 40 x 40 cm.

Fig. 12 Sergio De Castro,
Realismo plástico, óleo.

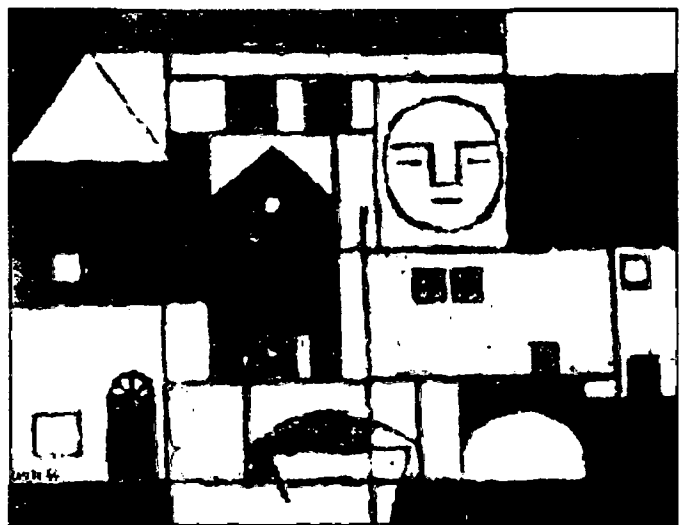
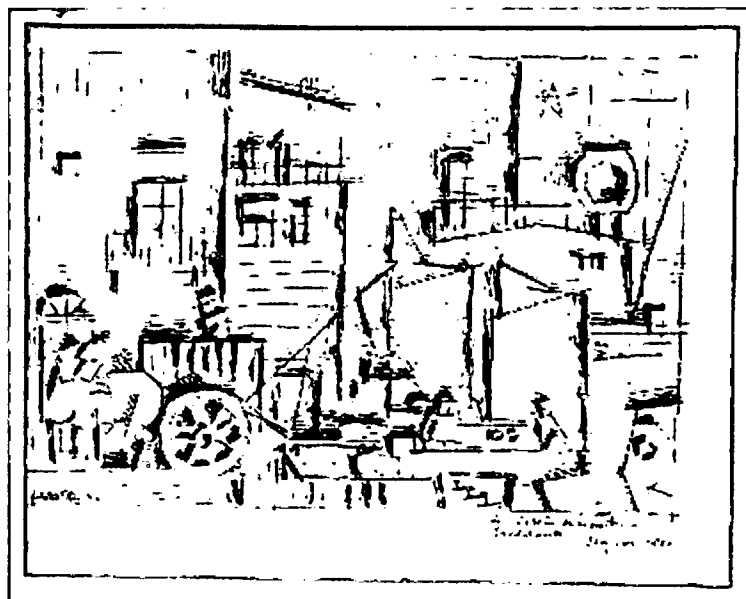


Fig. 13 Sergio De Castro, *Puerto*, tinta.



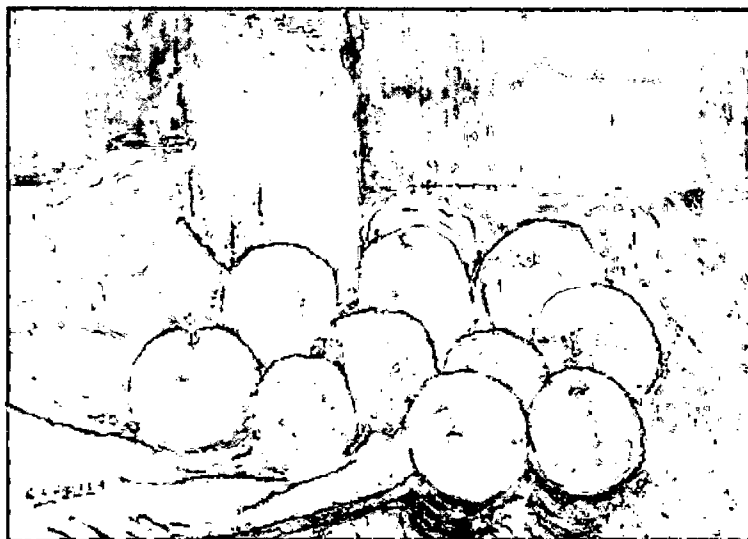


Fig. 14 Eugenio Daneri, *Manzanas*, óleo, 45 x 34 cm.



Fig. 15 Marcos Tiglio, *Bodegón con sopera azul*, óleo, 73 x 83 cm.



Fig. 16 Raquel Forner, *Figura*, témpera, 37 x 47   cm.



Fig. 17 Lino Enea Spilimbergo, *Adolescente*,  leo, 80 x 63 cm.



Fig. 18 Raúl Soldi, *Arlequín cantando*, óleo, 79 x 1,06   cm.

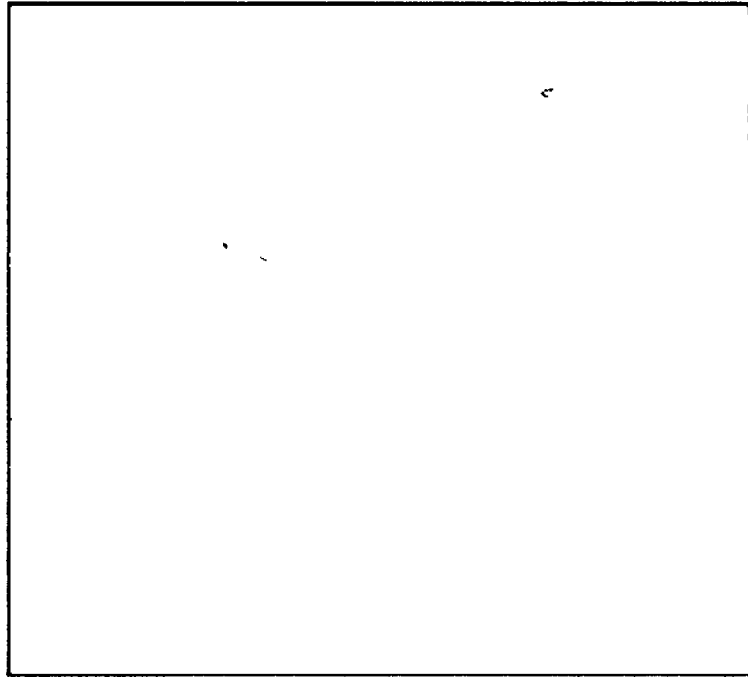


Fig. 20 Juan Del Prete, *Composición*, óleo, 36 x 50 cm.



Fig. 19 Norah Borges, *Concierto (Homenaje a Bach)*, óleo, 88 ½ x 80 ½ cm.

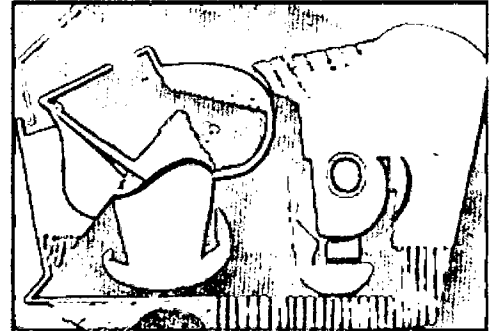


Fig. 21 Emilio Pettoruti, *Vaso con flores*, tinta, 18 x 24 cm.

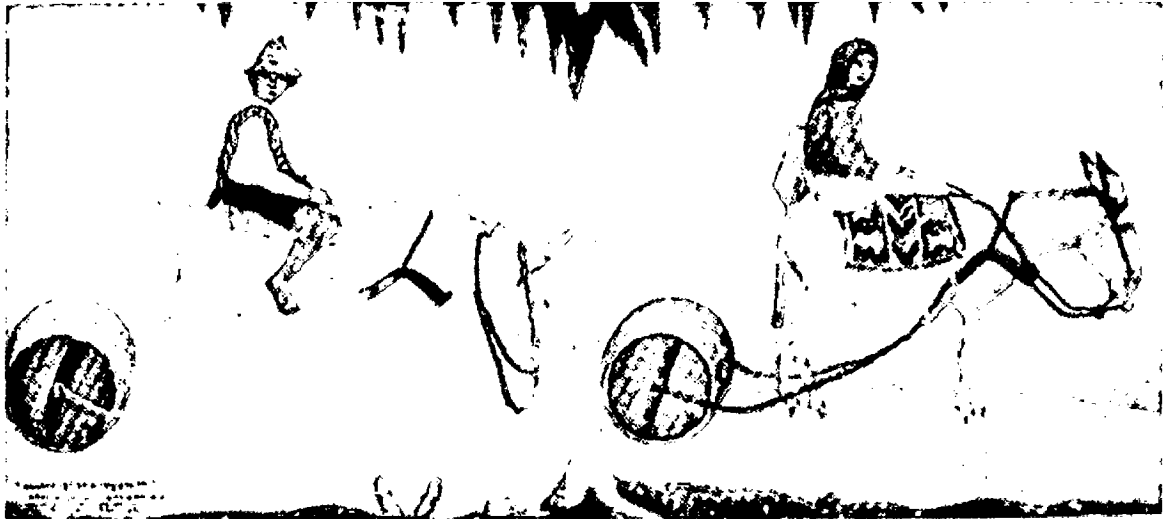


Fig. 22 Alfredo Gramajo Gutiérrez, *Aguateros de Aimogasta*, óleo, 38 ½ x 82 cm.



Fig. 23 Luis Gowland Moreno, *Esquina*, óleo, 59 x 68 ½ cm.



Fig. 24 Raquel Forner, *Nuestra Señora de las Mercedes*, óleo, 105 x 73 cm.

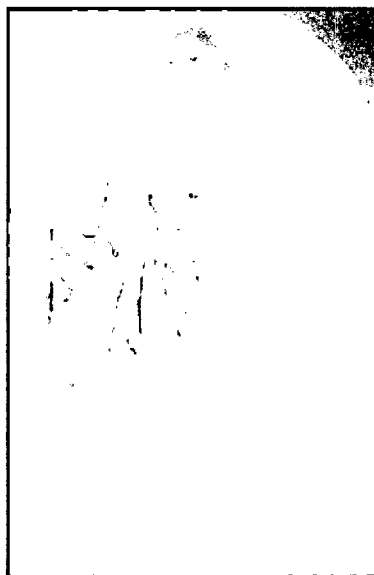


Fig. 25 Norah Borges, *Nuestra Señora de los Desamparados*, óleo, 164 x 111 cm.

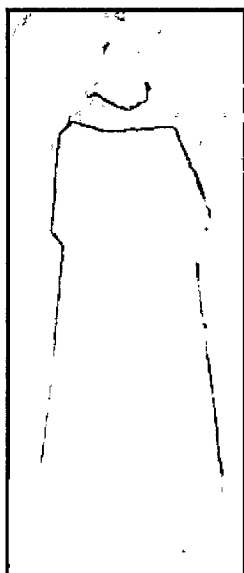


Fig. 26 Juan A. Ballester Peña, *Santo Tomás de Aquino*, óleo, 116 x 56 cm.

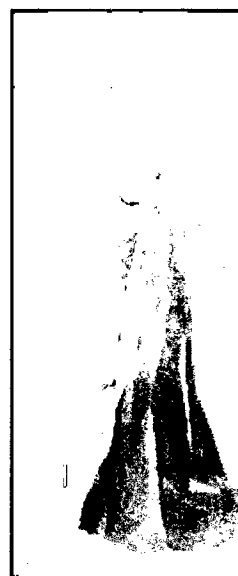


Fig. 27 Juan A. Ballester Peña, *San Miguel Arcángel*, óleo, 116,4 x 56,4 cm.



Fig. 28 Orlando Pierri, *Nisperos*, óleo, 72 x 82,5 cm.



Fig. 29 Ernesto Scoti, *Femme a Toilette*, tinta, 18,5 x 17,5 cm.



Fig. 30 Antonio Scordia, *Suonatori ambulante*, óleo, 92 x 77,5 cm.



Fig. 31 Carlos Sobrino, *El brote*, óleo.



Fig. 32 Gertrudis Chale, *Mujer del Ecuador*, tinta.



Fig. 33 Agustín Zapata Gollán, *Sirena y marinero*, xilografía, 25 x 13 cm.



Fig. 34 José Antonio Fernández Muro, *Anticuario de libros*, xilografía, 11 x 12 ½ cm.



Fig. 35 Alberto Bruzzone, *Troncos secos*, lápiz, 24,5 x 35,5 cm.

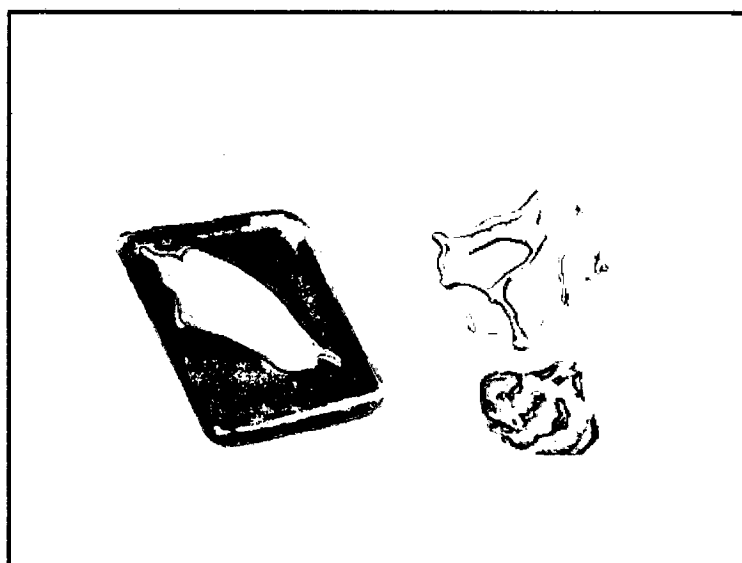


Fig. 36 Ernesto Farina, *Caracolas*, óleo, 54 x 40 cm.



Fig. 37 Pompeyo Audivert, *Nostalgia*, punta seca, 10 x 14 ½ cm.



Fig. 39 San José del Rincón, vista del escritorio de Luis L. De los Santos



Fig. 38 San José del Rincón, Vista del interior de la casa de Luis L. De los Santos.



Fig. 40 Víctor Rebuffo, Ilustración para *La Divina Comedia*, traducción de Luis Arena, xilografía.



Fig. 41 La casa de Luis Arena en Flores, comedor.



Fig. 42 La casa de Luis Arena en Flores, escritorio de Luis Arena.

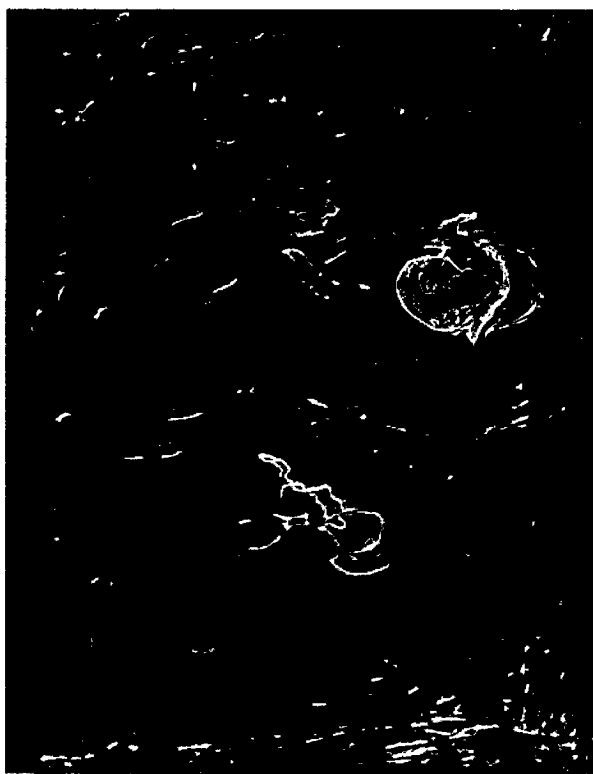


Fig. 43 Juan Del Prete, *Bodegón*, óleo sobre cartón, 70 x 42 cm, 1943.

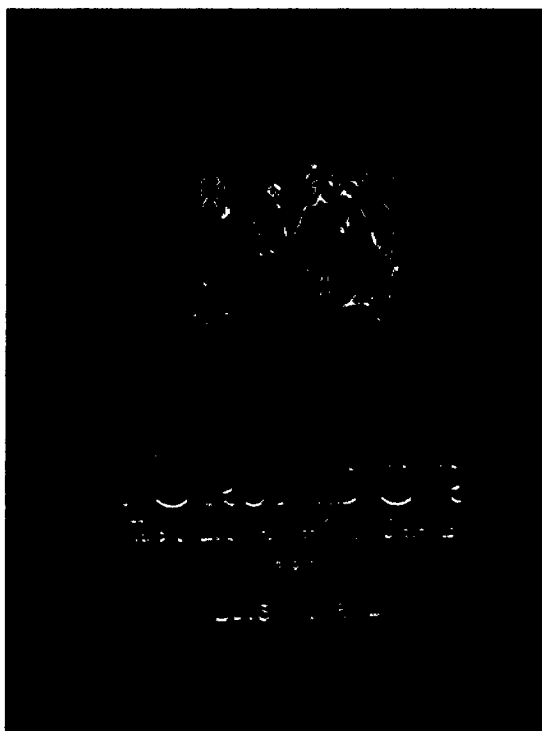


Fig. 44 Luis Arena, *Forjador*, Buenos Aires, 1933.

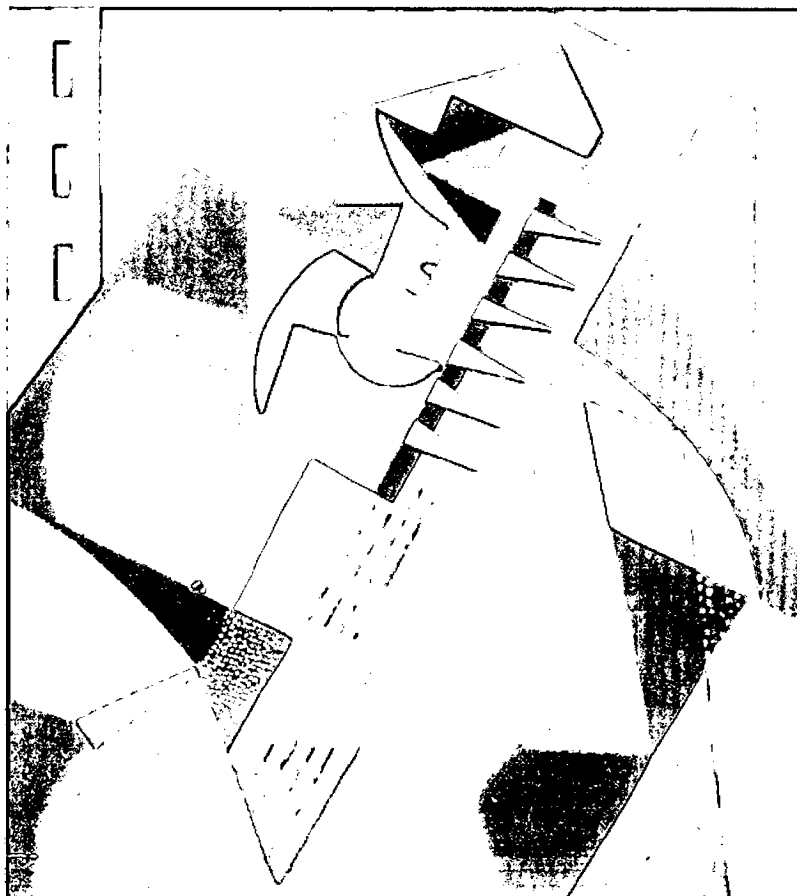


Fig. 45 Emilio Pettoruti, *El guitarrista*, óleo, 55 x 46 cm, 1920.

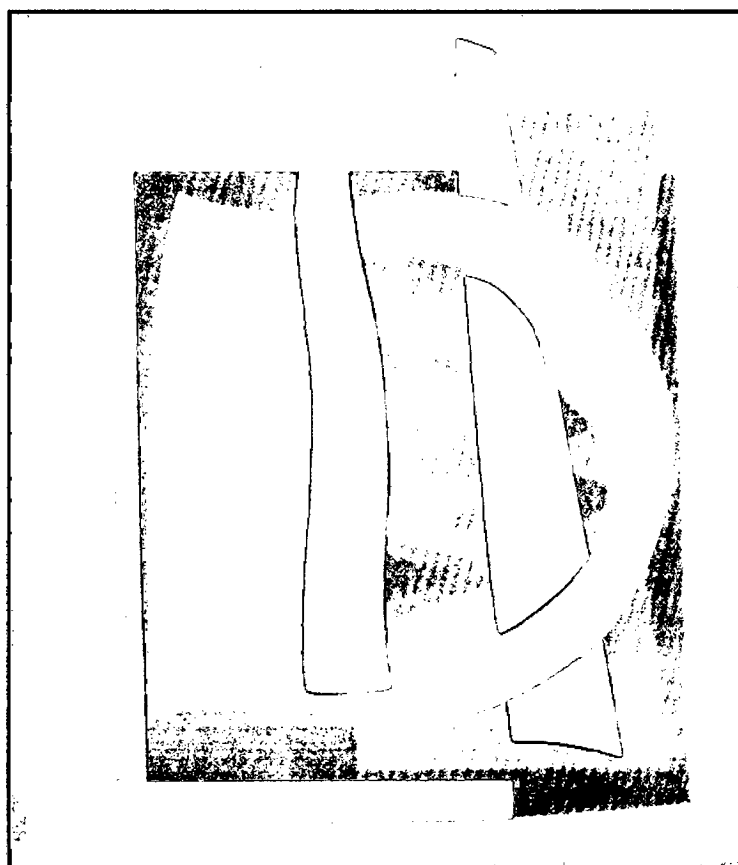


Fig. 46 Emilio Pettoruti, *Crepúsculo marino III*, (Estudio para el cuadro que ganó el premio Guggenheim), óleo sobre tela, 100 x 73cm, 1953.



Fig. 47 Emilio Pettoruti, *Sol en la montaña*, óleo.



Fig. 48 Emilio Pettoruti, *Vaso con flores*, tinta china, 21 x 18 cm.



Fig. 49 Eugenio Daneri, *El libro de misa*, óleo sobre tela, 1,10 x 75 cm, 1948.



Fig. 50 Lino Enea Spilimbergo, *Figura*, óleo sobre tela, 70 x 60cm, 1931.



Fig. 51 Lino Enea Spilimbergo, *Meditando*, óleo, 1,95 x 1,45 cm., 1928.



Fig. 52 Miguel C. Victorica, *Recuerdo de Santiago del Estero*, óleo sobre cartón, 70 x 1,00 cm., 1953.

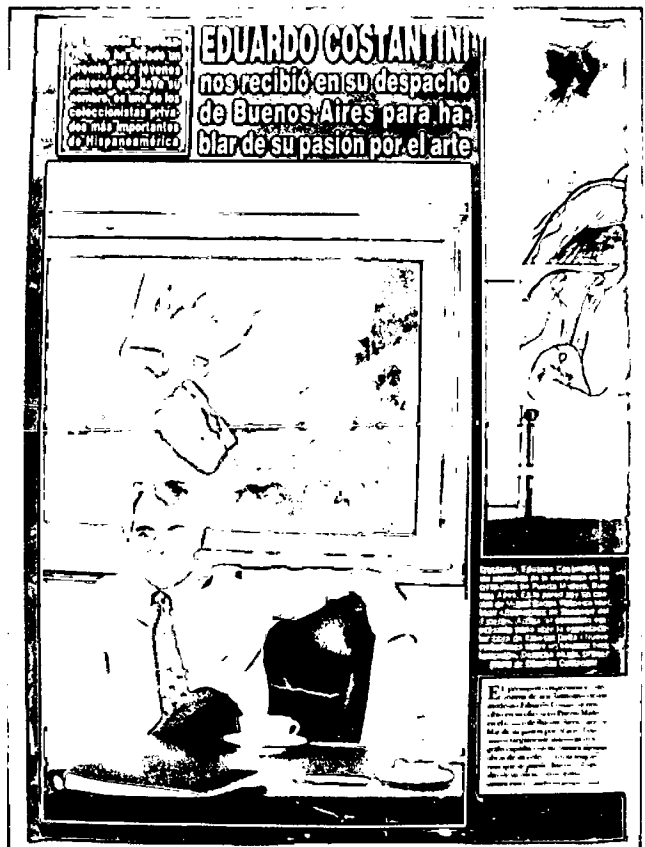


Fig. 53 Miguel C. Victorica, *Recuerdo de Santiago del Estero* en la colección Costantini.

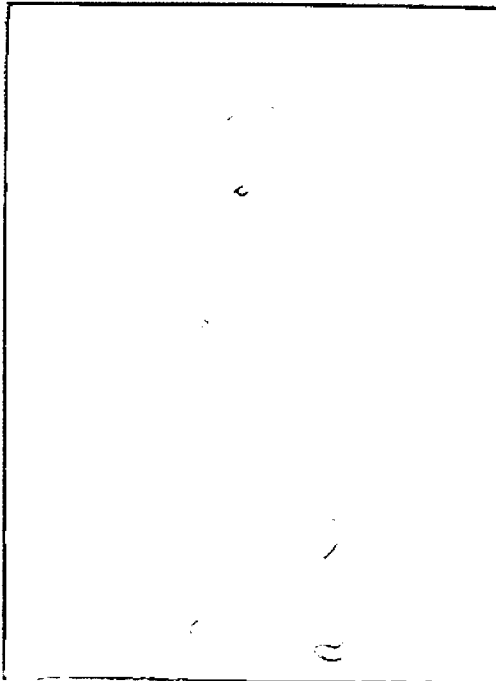


Fig. 56 Héctor Basaldúa, *La Mandolina*, óleo sobre tela, 56 x 74 cm., 1927.

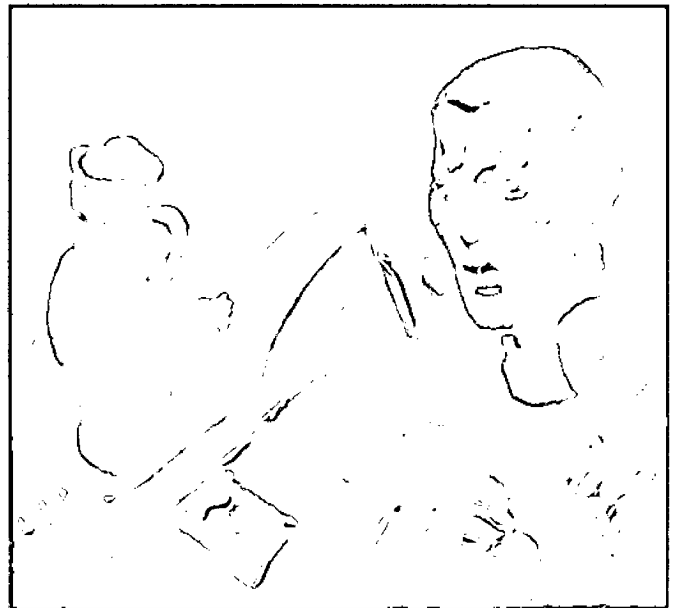


Fig. 54 Raúl Soldi, *Joven abrochándose*, 1948.



Fig. 55 Pablo Curatella Manes, *Ninfa acostada*, escultura de bronce fundido (París), 37 x 90 cm., 1923.



Fig. 57 Juan Carlos Castagnino, *Figura campesina*, 1948.

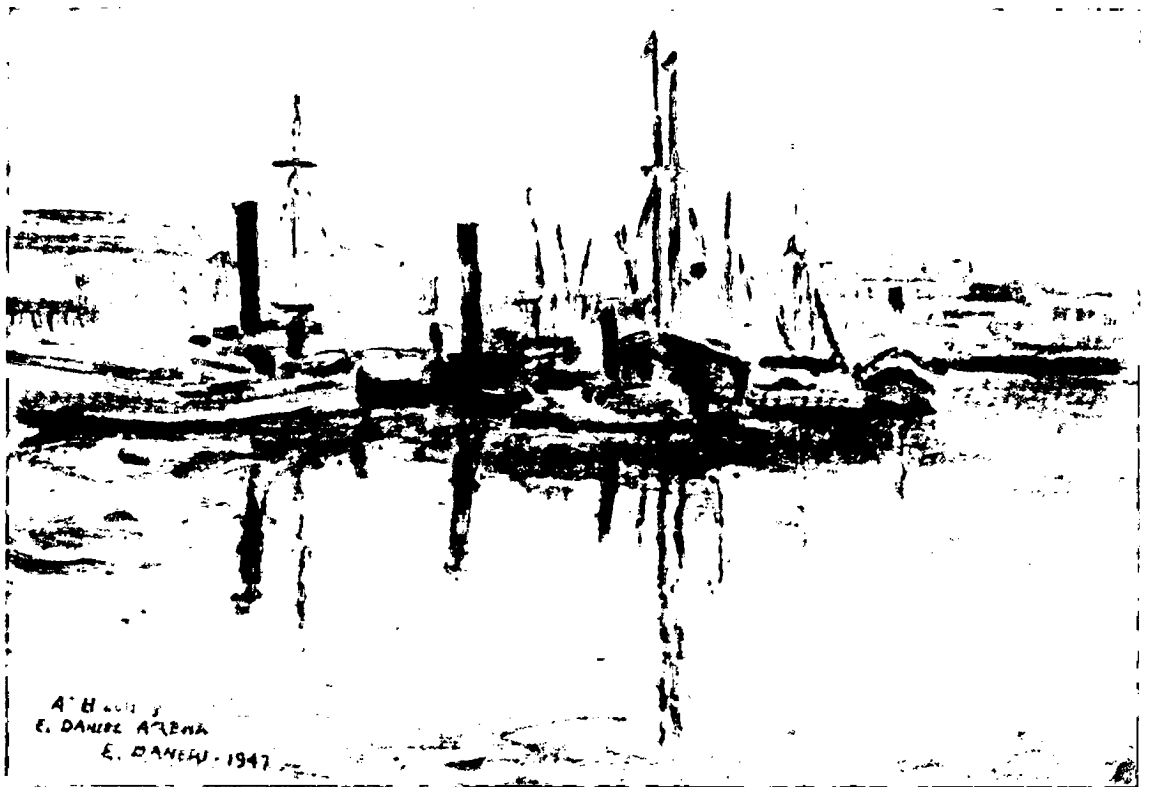


Fig. 58 Eugenio Daneri, *Reflejos*, 1947.

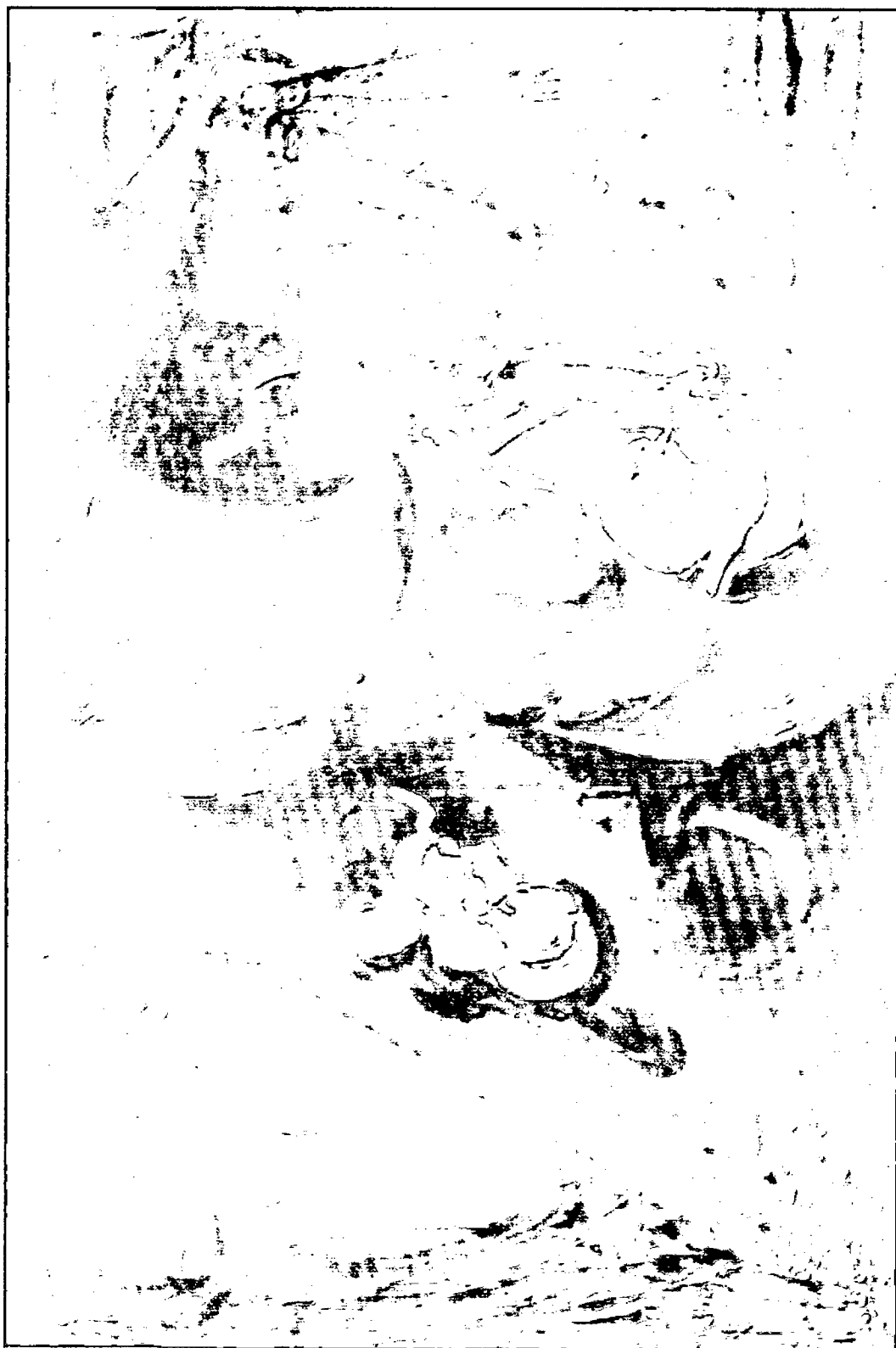


Fig. 59 Juan Del Prete, *Bodegón*, óleo sobre cartón, 70 x 42 cm, 1943.

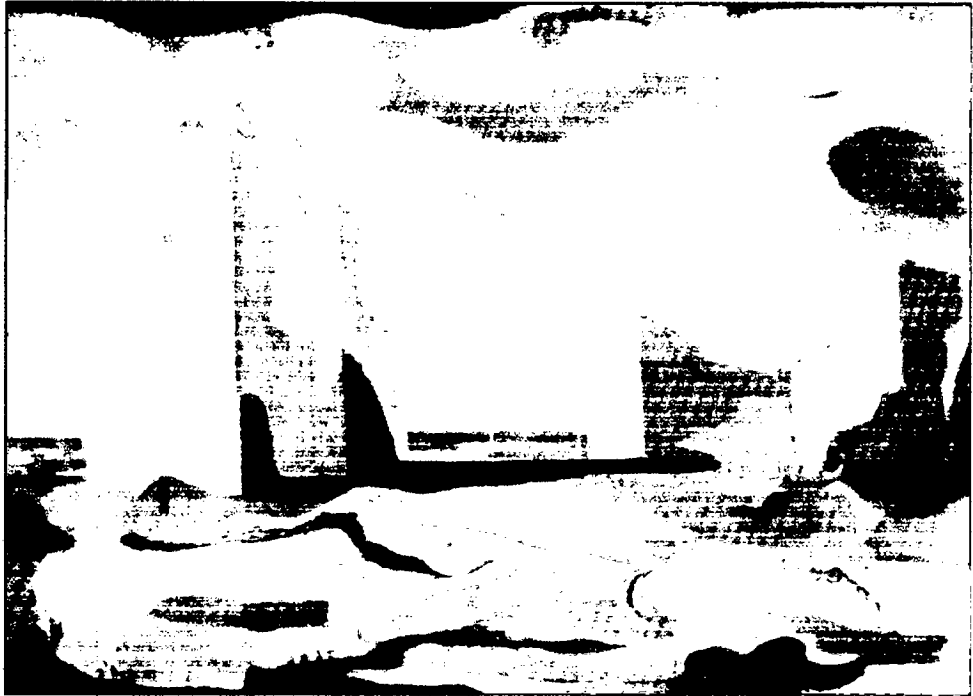


Fig. 60 Aquiles Badi, *Muerte de una sirena*, óleo sobre tela, 70 x 80 cm., 1935.



Fig. 61 Roberto Rossi, *La sopera*, 1946.

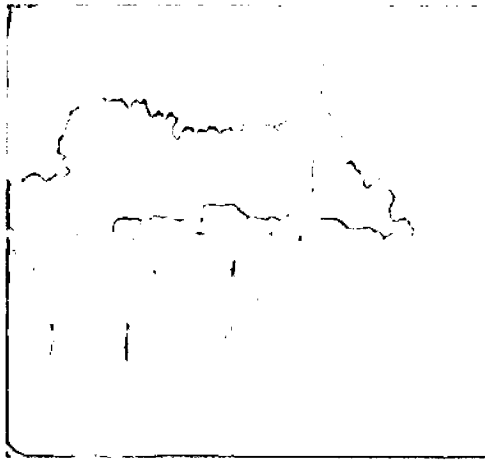


Fig. 62 Martín Malharro, *La fábrica*, óleo sobre tabla, 1907.

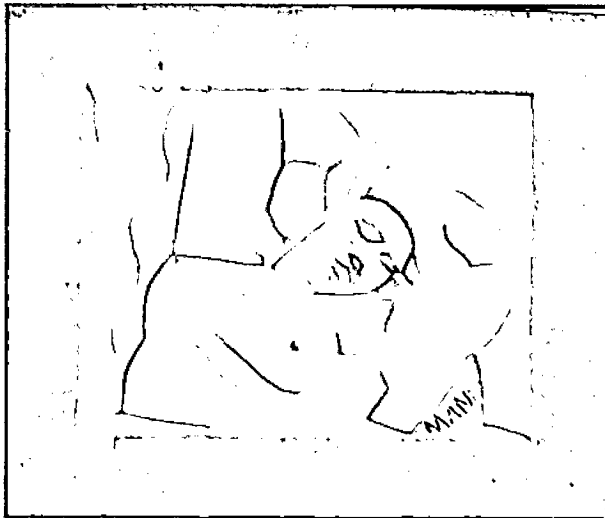


Fig. 63 Pablo Curatella Manes, *Desnudo*, piedra, 25 x 31 cm., 1952.

Fig. 66 Ramón Gómez Cornet, *Niña*, óleo sobre tabla, 35 x 27 cm., 1924.

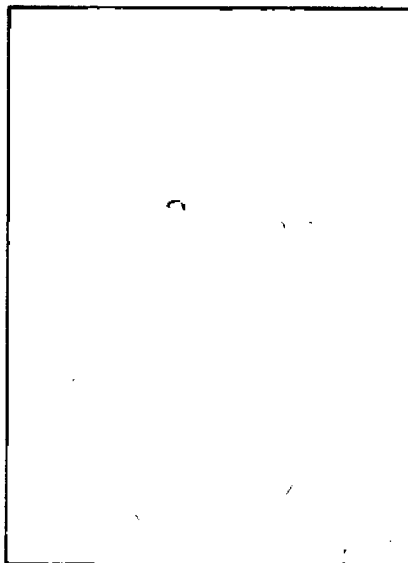


Fig. 65 Pablo Curatella Manes, *La dama del tapado*, terracota, 38 x 20 cm., 1921.

Fig. 64 Ramón Gómez Cornet, *Estudio*, óleo sobre tela, 50 x 40 cm., 1937.

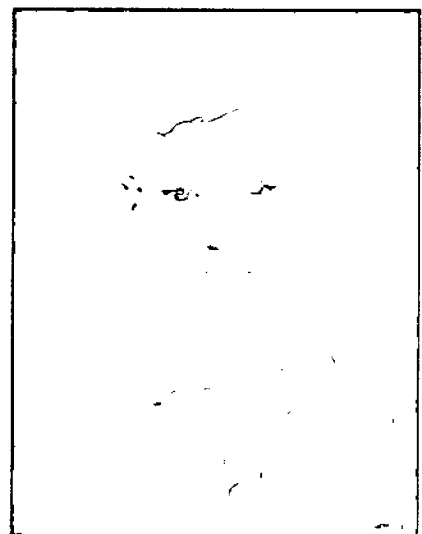




Fig. 67 Horacio Butler, *Decoración mural*, óleo sobre tela 130 x 80 cm., 1928.

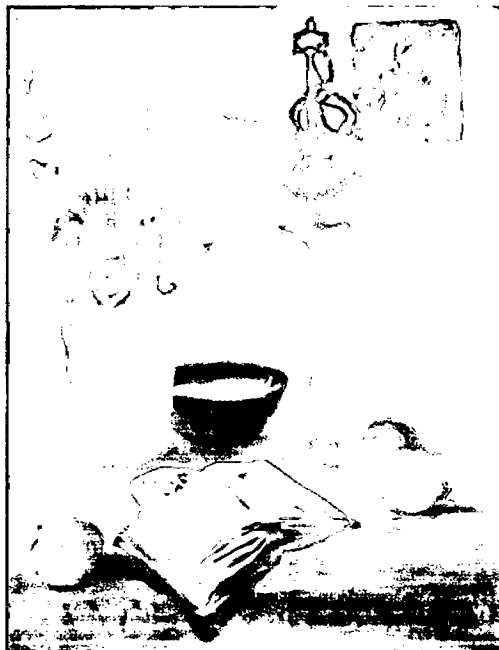


Fig. 68 Exposición *Cuatro pintores en la Colección Arena*: Victorica, Daneri, Spilimbergo, Soldi. Miguel Carlos Victorica, *Homenaje a Chopin*, óleo, 1,00 x 70 cm., 1952.



Fig. 69 Raúl Soldi, *El pollo*, óleo, 1949.

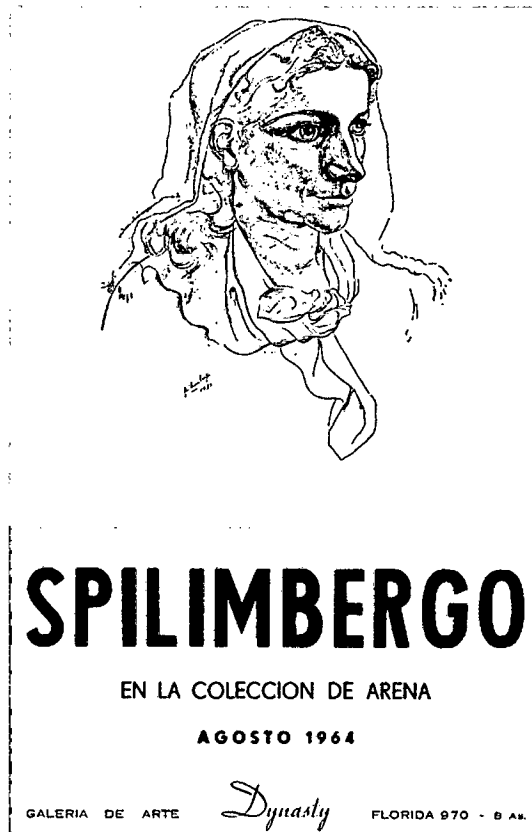


Fig. 70 Exposición en la Galería Dynasty en Florida 970, 1964.

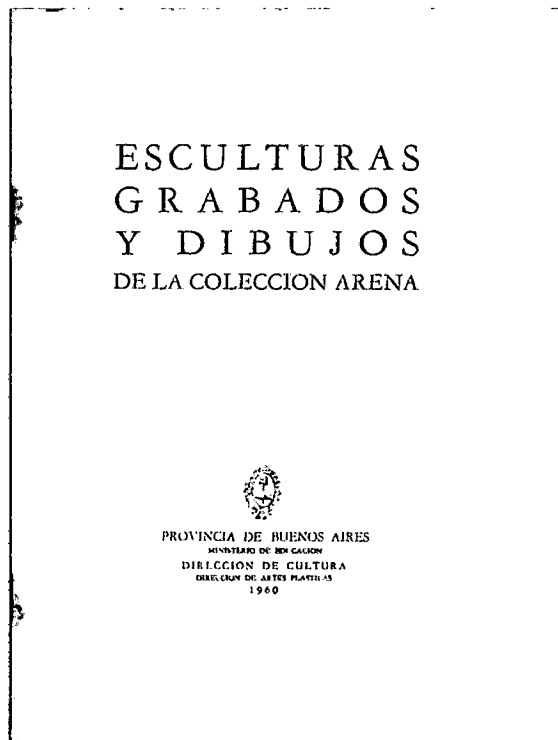


Fig. 71 Exposición en la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires y en el Salón de la Municipalidad de la Plata, 1960.

CAPÍTULO 3

¿REVOLUCIONARIOS EN EL *LIVING-ROOM*? EL COLECCIONISMO A LA VANGUARDIA DEL ARTE

En las antípodas de los coleccionismos desarrollados hasta aquí, Ignacio Pirovano hizo a un lado los repertorios de artistas consagrados y se arriesgó con la vanguardia no figurativa. Seleccionó representantes de los grupos concretos y sectores del abstraccionismo geométrico en el momento en que estas corrientes representaban la renovación más radical del campo desde mediados de los años '40. No obstante el carácter inusual de esta colección, Pirovano delineó un perfil que sería frecuente a partir de las décadas del '60 y '70, cuando se desarrolló un coleccionismo más atento a las últimas producciones vanguardistas. Asimismo, a través de una actuación pública desdoblada en múltiples roles como coleccionista, crítico, gestor y empresario, logró constituirse en un modelo de consumo alternativo a las selecciones vigentes y visibles en Buenos Aires fundamentalmente entre 1950 y 1965. Si bien sus adquisiciones se prolongaron durante la década del '70, el acento de este trabajo está puesto en los primeros quince años de formación del acervo porque fue, precisamente, en ese momento, cuando Pirovano consolidó una innovación decisiva en el coleccionismo argentino. En este sentido, representa un caso ejemplar para observar el carácter dinámico y las posibilidades de transformación de una colección artística. Este fenómeno, apreciable también en otros consumidores de arte, tuvo dos vertientes principales: la primera puede ser distinguida como un desplazamiento en las colecciones artísticas hacia las firmas nacionales contemporáneas, tal como fue el caso del rosarino Domingo E. Minetti, y la segunda estuvo dada por la reorientación de las elecciones estéticas materializadas sobre el terreno del arte argentino hacia poéticas diferentes a las seleccionadas previamente, tal como operó Pirovano desde el momento en que decidió apoyar la abstracción.

3.1.a. Ignacio Pirovano: "Tenemos que ser contemporáneos o no seremos nada"

Andará el tiempo, y cuando se lo evoque a través de una anécdota, de una comparación, de una añoranza, se advertirá que Ignacio Pirovano, nuestro amigo Ignacio Pirovano, se ha convertido en uno de los mitos del íntimo Buenos Aires, tan necesitado de ellos.

Manuel Mujica Láinez, "El Paraíso", mayo de 1983

¶

Para "Manucho" Mujica Láinez, amigo personal y colega del coleccionista, ya en el bisabuelo de Ignacio, el orfebre Aquiles Pirovano –el primero con este apellido que había llegado a Buenos Aires– estaba presente "ese raro 'don', en el cual convivían la destreza manual y la elegancia artística que caracterizan a la gente de esta casa".¹ Si era destacable que todos los integrantes de la familia habían recibido algo en la distribución de ese "don", también lo era el hecho de que los Pirovano podían asociarse a una colección de apellidos ilustres de la sociedad porteña como Álzaga, Alvear o Lezica. Posiblemente, fue la trayectoria en el campo de la medicina de quien dio el nombre al Hospital Pirovano en la ciudad de Buenos Aires, la que ofreció una de las ascendencias más ilustres a la genealogía familiar.

A pesar de no haberlo conocido, su nieto Ignacio tuvo una especial veneración por el prestigioso cirujano y fue quien se dedicó a recopilar todos los documentos y papeles personales del abuelo con el objeto de escribir una biografía que luego encargó a Vaccarezza.² Años más tarde, se publicaría una nueva biografía, esta vez editada por la Fundación Pirovano.³ Aparte de los logros que correspondieron a esta institución con relación a la promoción de las actividades familiares en el terreno empresarial y cultural, la fundación del pueblo homónimo en el partido de Bolívar (provincia de Buenos Aires) ya había asentado previamente sobre bases firmes el deseo de perpetuación del nombre Pirovano.

La protohistoria de ese pueblo empezó a fines del siglo XIX, después de la llamada "Conquista del desierto", cuando el médico se transformó en uno de los

¹ Manuel Mujica Láinez, "El 'don' de los Pirovano", en *Los porteños*, Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1979, pp. 171-175. [Publicado inicialmente en *El Hogar*, Buenos Aires, 9 de abril de 1948.] El italiano Aquiles Pirovano había sido platero, cincelador y orfebre, radicado en Buenos Aires a mediados del siglo XIX. En 1854 instaló su taller en la calle Victoria 182. Véase Vicente Gesualdo, *Enciclopedia del arte en América*, tomo 5, Buenos Aires, Bibliográfica Ameba, 1969.

² Oscar Andrés Vaccarezza, *Ignacio Pirovano, cirujano del 80*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983.

³ A cargo de Juan L. Gallardo Pirovano, primo de Ignacio, el volumen apareció bajo el título *Mi bisabuelo Pirovano. Médico de Buenos Aires*, Buenos Aires, Fundación Pirovano, 1985.

primeros terratenientes al adquirir una propiedad a Eduardo Madero en la provincia de Buenos Aires.⁴ Desde ese momento la familia viviría estrechamente ligada a la tierra y a la producción agropecuaria, aunque esto habitualmente no significaba para la alta burguesía porteña una permanencia constante en la vida de campo, ya que el año solía dividirse entre la pampa, la ciudad de Buenos Aires y prolongadas estancias en París.⁵ De hecho Ignacio Pirovano (nieta), nació en la “ciudad luz” en 1909, adonde volvería en numerosas oportunidades. Para entonces, la Argentina se integraba al mercado mundial como exportadora de granos,⁶ y los Pirovano formaban parte del sector que ya era ampliamente reconocido como la “clase propietaria más rica de América Latina”.⁷

Después de la muerte del cirujano devenido en terrateniente, la propiedad fue dividida en cuatro partes que correspondieron a cada uno de sus hijos: Rodolfo, Catalina, Celina y Mercedes. Luego, el mayor de los hermanos, Rodolfo, padre de Ricardo e Ignacio, fundó el pueblo Pirovano y más tarde, en estas tierras funcionó la cabaña⁸ Cume-Có de Holando Argentino que, durante la administración de los hermanos Ricardo e Ignacio, tuvo una actuación exitosa en la producción ganadera.⁹ El desempeño al mando de esa cabaña ocupó un espacio sumamente significativo no sólo para las actividades empresariales de este último, sino también para los intereses estéticos que lo llevarían a aplicar en el terreno agropecuario ideas e investigaciones surgidas en ámbitos completamente heterogéneos como el arte y el diseño industrial. Abogado y empresario agro-técnico, pintor y gestor en distintas áreas de la cultura,

⁴ Véase una reseña sobre la evolución de la tenencia de estas tierras y específicamente las propiedades de Pirovano en Virginia Carreño, *Estancias y estancieros del Río de la Plata*, Buenos Aires, Claridad, 1994, pp. 143-153 y Juan L. Gallardo Pirovano, *Mi bisabuelo Pirovano...*, *op. cit.*

⁵ Un testimonio de estos viajes puede leerse en los relatos autobiográficos de María Rosa Oliver, *La vida cotidiana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969 y Victoria Ocampo, *Autobiografía*, 4 vols., Buenos Aires, Sur, 1979-1980.

⁶ Véase Fernando Rocchi, “El péndulo de la riqueza: la economía argentina del período 1880-1916”, en Mirta Zaida Lobato (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo 5, *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 15-69; también Mario Rapoport, “El modelo agroexportador argentino, 1880-1914”, en M. Rapoport (comp.), *Economía e historia. Contribuciones a la historia económica argentina*, Buenos Aires, Tesis, 1988, pp. 168-217.

⁷ Para un estudio referido a la clase terrateniente argentina desde el punto de vista de una historia de su constitución y sus transformaciones a lo largo del tiempo, véase Roy Hora, *Los terratenientes de la pampa argentina. Una historia social y política 1860-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. Esta perspectiva puede confrontarse con los estudios sobre el mismo tema de Jorge Sábato, *La clase dominante en la Argentina moderna; formación y características*, Buenos Aires, CISEA-GEL, 1988.

⁸ Sobre las características de estos establecimientos en la pampa argentina, véase Roy Hora, *Los terratenientes de la pampa...*, *op. cit.*, p. 7.

⁹ En 10 años obtuvieron veintitrés campeones, dos Reservados de Gran Campeón (1959 y 1960) y finalmente un Gran Campeón de Palermo en 1963. Cf. Ignacio Pirovano, *El Partenón y el Toro. Alcance de la elección del logotipo de la Fundación Pirovano Cultural*, Buenos Aires, Fundación Pirovano Cultural, 1978, s. p. Además de dirigir la empresa familiar junto a su hermano Ricardo, el desempeño de Ignacio Pirovano en esta área incluyó también su intervención como miembro fundador del CREA, adherido a AACREA (Asociación Argentina de Consorcios Regionales de Experimentación Agrícola). Véase *Ignacio Pirovano. Su currículum vitae*, Buenos Aires, Archivo Pirovano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1981, sobre 719, folios 3 y 4. [En adelante AP, MAMBA, s. 719, f. 3 y 4.]

supo combinar profesiones e intereses múltiples que –como veremos más adelante– le permitieron deslizarse con la suficiente audacia entre uno y otro terreno como para teorizar acerca de la combinación entre arte y ganadería, entre las proporciones de un toro campeón y el Partenón de Atenas.

Como miembro fundador y vicepresidente de la Fundación Pirovano, Ignacio contó con una institución surgida del entorno familiar que también pudo ser escenario de proyectos tan creativos como heterodoxos. Creada para incentivar el desarrollo económico, técnico y cultural de la localidad pirovanense, la institución también se propuso mantener como centro de orientación para el pueblo y su área de influencia el establecimiento agro-técnico Cume-Có. Poco después, con el objeto de trabajar en un área independiente dedicada centralmente a los proyectos culturales, creó la Fundación Pirovano Cultural.¹⁰ Con este marco, aparte de la edición en memoria del abuelo médico, se publicó, a instancias de Ignacio, una recopilación de escritos del artista belga George Vantongerloo –miembro del grupo De Stijl y co-fundador de Abstraction-Création– quien tendría una presencia fundamental en la orientación de sus reflexiones estéticas, así como en la formación de su colección artística.

La veta empresarial de Ignacio Pirovano se extendió también hacia la industria de la madera y el diseño industrial a través de la firma Comte S.A., de la que fue fundador y miembro durante más de 30 años.¹¹ Su actuación en esta empresa, dedicada a la fabricación y venta de mobiliario y decoraciones en general, se enlazaría con sus intereses estéticos como coleccionista de arte, y en particular con su aproximación a las teorías de la Bauhaus.

A diferencia de los casos analizados en el capítulo anterior, para Ignacio Pirovano la adquisición de obras de arte y la práctica del coleccionismo no significó una escalada cuantitativa con respecto al consumo y a la posesión de objetos. En efecto, la posesión material de pinturas y esculturas se desarrolló en el marco de una disponibilidad económica significativamente mayor –en comparación con Arena y de los Santos, por ejemplo– y esta situación determinó la ampliación de las posibilidades de elección estética. Sin embargo, veremos que la opción por el arte de vanguardia constituyó una transformación en los hábitos de consumo artístico desplegados hasta el momento, tanto en el seno familiar como en relación a su grupo de pertenencia social. Pirovano desarrolló un gusto estético que en gran medida resultaba ajeno a los intereses de padres y hermanos respecto de este tema. Siendo algo excéntrico en el

¹⁰ Entre los primeros propósitos de la Fundación estuvo la creación de escuelas rurales en las cercanías de la localidad de Pirovano. Véase Juan L. Gallardo, *Mi bisabuelo Pirovano...*, op. cit. Ignacio Pirovano, *El Partenón y el Toro*, op. cit., 1978, s. p.

¹¹ *Idem.*

contexto familiar, seguramente las panteras negras que formaron parte de la redecoración de Cume-Có, encargadas por Ignacio a Edgardo Giménez,¹² habrían despertado poco interés, cuando no directamente el rechazo total, entre tíos y primos.¹³ [Fig. 1] De manera prácticamente independiente de los hábitos tradicionales, Ignacio logró instalar nuevas modalidades de apreciación artística en el coleccionismo local. Con excepciones, las expresiones más audaces del arte contemporáneo no abundaban entre los sectores que simultáneamente practicaban consumos de altos recursos económicos.¹⁴

Esta situación ya había sido particularmente visible en la Asociación Amigos del Arte, epicentro de reunión y exhibición para gran parte del coleccionismo local entre 1924 y 1942. El nombre Pirovano estuvo vinculado estrechamente a la Asociación a través de varios miembros de la familia, integrados plenamente en la elite social y cultural que gestionaba la institución y que frecuentaban círculos de sociabilidad como el Club de Armas y el Jockey Club de Buenos Aires. Por su parte, en 1932 Ignacio pasó a formar parte del *staff* presidido por Elena Sansinena de Elizalde, con quien se emparentaría al año siguiente a partir del matrimonio con su hija, Lía Elena de Elizalde. Desde entonces fue vocal y representante en París de la entidad, con lo que ésta significó un espacio de acción que facilitaría su compenetración con el ambiente artístico local, como pintor y también gestor cultural, en lo que fue la antesala de su cargo como director del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD) a partir de 1937.

El mismo año que expuso por primera vez sus pinturas en Buenos Aires, y lo hizo precisamente en esta asociación, prestaba obras de su propiedad para el Primer Salón de pintores modernos extranjeros, editado en 1929. Junto a Matías Errázuriz, Atilio Larco, Rodolfo Pirovano, Rafael A. Bullrich, Jacques Baron Supervielle, Rafael Bosch, Alfredo González Garaño y Enrique Bullrich entre otros coleccionistas, se montó un conjunto de obras integrado por las firmas de Vlaminck, Utrillo, Lhote, Van Dongen, Modigliani, Friesz, Signac o Redon entre otros.¹⁵

¹² Edgardo Giménez, Entrevista con la autora, Buenos Aires, septiembre de 2002.

¹³ Esta fue claramente la percepción de varios de los miembros de la familia como Juan L. Gallardo. Entrevista con la autora, Buenos Aires, julio de 2001.

¹⁴ La afición de Victoria Ocampo por la arquitectura moderna constituye una excepción atractiva en ese sentido. Al respecto, véase Gabriel Romero, "Acerca de una modernidad rioplatense. Victoria Ocampo y la Arquitectura Moderna", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 119-116. Cf. Beatriz Sarlo, *La máquina cultural*, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 93-194.

¹⁵ Véase Julio Noé y Elena Sansinena de Elizalde (prólogo), *La obra de "Amigos del Arte", julio 1924-noviembre 1932*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1932, pp. 22-23.

En las páginas que siguen se analizarán los caminos que siguió la conformación de la colección entendida como una práctica de consumo imbricada con otras prácticas más o menos cercanas, o directamente ajenas a los desarrollos artísticos. Es decir, se propone analizar el coleccionismo no como un hecho aislado del resto de las actividades profesionales de Pirovano, ni como resultado exclusivo de unas determinadas pautas del gusto estético, sino como el punto de intersección entre su actividad empresarial (dividida en la actividad agro-ganadera, y el desarrollo de una empresa de amoblamientos y decoración) y sus intereses estéticos como comprador, mecenas, crítico de arte y gestor cultural.

3.1.b. De Guttero al concretismo

Producción, gestión y consumo

Entre los antecedentes de Ignacio Pirovano se reúnen desde el título de abogado y una carrera trunca de pintor hasta el desempeño como empresario agro-técnico, pasando por la crítica de arte, la actividad editorial y la gestión cultural.¹⁶ Su interés por la plástica convivió con el desarrollo de una carrera universitaria acorde a las expectativas familiares; las leyes y las artes en ningún modo eran opciones irreconciliables para la familia Pirovano. No sólo el abuelo cirujano había incursionado en la pintura como aficionado; su padre Rodolfo era un escultor reconocido en el ambiente local y se desempeñaba en instituciones de promoción artística como gestor y organizador cultural.¹⁷ Por un lado, Ignacio mantenía la formalidad y el carácter previsible de la carrera universitaria y las profesiones liberales, los que cuajaban en el horizonte de expectativas de la alta burguesía porteña; y por otro continuaba desarrollando una línea ya abierta ligada a la sensibilidad estética.

Ignacio estudió pintura desde 1925 y desarrolló una poética ligada al fauvismo hasta 1945, cuando decidió abandonar la producción artística. Después de una primera etapa autodidacta (1925-1928), como muchos de sus colegas argentinos se formó en el taller parisino de André Lhote (1928)¹⁸ y luego en el de Vicente Puig (1929-

¹⁶ Ignacio Pirovano. *Su currículum vitae* [AP, MAMBA, s. 719, f. 3].

¹⁷ Véase Vicente Gesualdo, *Enciclopedia del arte en América*, Buenos Aires, Bibliográfica Omeba, 1969.

¹⁸ Sobre los itinerarios de formación europea que siguieron los artistas locales en las primeras décadas del siglo XX puede verse el caso de Spilimbergo en Diana B. Wechsler, *Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 21-237. Respecto de la trayectoria de André Lhote en su doble faz de pintor y teórico, véase el catálogo AA.VV., *André Lhote*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación MAPFRE, enero de 2007.

1930) en Buenos Aires.¹⁹ El Nuevo Salón organizado por Alfredo Guttero en 1929 en la Asociación Amigos del Arte, fue la primera oportunidad para exponer sus obras. Ésta, junto a la última exposición individual, una muestra retrospectiva en la Galería Carmen Waugh en 1972, marcaron dos hitos centrales de su carrera artística. Con el Nuevo Salón, la pintura de Ignacio Pirovano se vio asociada a los artistas que por entonces exploraban caminos estéticos novedosos en el contexto nacional.²⁰ Muchos de ellos estaban volviendo de Europa o bien seguían allá y enviaban regularmente sus obras con el objeto de introducirlas en los circuitos comerciales o competir en los certámenes locales. Entre las propuestas de Del Prete, Alcorta, Ballester Peña, Basaldúa, Borges de Torre, Butler, Figari, Forner, Gavazzo Buchardo, Morera, Pettoruti, Pissarro, Spilimbergo, Victorica, Solar, podían leerse algunos de los lineamientos del arte nuevo, como el desplazamiento del contenido narrativo y el acento puesto en los lenguajes, el interés por explorar la plástica pura, o el contacto con las experiencias de las vanguardias europeas y los realismos de entreguerras. Pirovano conseguía sumergirse en el movimiento moderno siguiendo uno de los derroteros habituales en cuanto a formación artística y difusión de su producción, y en 1932 hizo su primera exposición individual en Amigos del Arte, el sitio que entonces parecía ser el reducto *natural* para exhibir su pintura. [Fig. 2]

Aun cuando la recepción de sus obras fue mayormente positiva por parte de la crítica que se detuvo en ellas, evidentemente algunos cronistas no pudieron abstraerse del origen social ilustre que acreditaba el pintor y en algunos artículos referidos a los retratos de Pirovano se leían comentarios del tipo “el arte es, por definición, aristocrático, lo es por esencia y presencia”. La crítica formal de los cuadros no lograba separarse de la pertenencia de clase del artista. Sin duda, la cercanía familiar o los lazos sociales y amistosos que lo unían a sus modelos confirmaban esa asociación entre talento y linaje. Hermosas damas de la alta sociedad porteña poblaban los retratos exhibidos en Amigos del Arte: la Sra. Zuberbühler de Cullen, Mercedes Pirovano, Marta Rodríguez Alcorta, Elvira Lezica, su flamante esposa Lía Elena Elizalde de Pirovano, Josefina Lezica Alvear, Dolores Pacheco de Anchorena y otras. [Figs. 3 y 4] No obstante, esos cuadros, “elegantes, llenos de distinción y de chic”, según la nota de José María Lamarca Guerrico para la revista *Criterio*, también

¹⁹ Véase Vicente Gesualdo, *Enciclopedia del arte en América*, op. cit.

²⁰ Al respecto, véase Diana B. Wechsler, “Salones y contra-salones”, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1999, pp. 41-98.

acreditaban una filiación vanguardista: eran la obra del “joven Van Dongen argentino”.²¹

Distinción y talento fueron los atributos que definieron la inclusión de Pirovano en la historia de José León Pagano. A fines de los '30, el crítico afirmó que “el hombre de clase se autentica en el pintor de gusto refinado”, considerando que el joven artista demostraba conocimiento del oficio y destreza en sus retratos; soltura, pincelada rápida y trazo firme, aptitudes con las que “afirma lo ya logrado y deja vibrando otras condiciones en potencia”.²² Décadas más tarde, Córdova Iturburu recogió una impresión que, al igual que Lamarca Guerrico, ligaba extracción social, motivos y vocabulario plástico, observando en esos retratos la persistencia de ciertos “imponderables” de la *belle époque* presentes en “la acentuación de los perfiles propios de una obra realizada por quien se movía en un medio decididamente mundano. Como en Van Dongen, las mujeres del gran mundo –de nuestro gran mundo, en este caso– son sus modelos”. Y con respecto al lenguaje plástico, el crítico ligaba las obras de Pirovano con la llamada Escuela de París, una poética que no desdeñaba la tradición al mismo tiempo que aprovechaba las “libertades constructivas y cromáticas de las corrientes de avanzada”.²³

Después del '29, siguió presentando sus pinturas en las ediciones sucesivas del Nuevo Salón;²⁴ hizo envíos al Salón Nacional y en 1935 obtuvo el Premio Laura Bárbara de Díaz por su obra *Reposo* [Figs. 5 y 6]; participó en el salón de La Plata y en el de Santa Fe; en 1933 formó parte de la *Primera exposición retrospectiva de arte argentino*, organizada por la Dirección Nacional de Bellas Artes con motivo de la visita al Brasil del presidente de la república, Agustín P. Justo. Esta última muestra, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, fue montada por el padre de Ignacio, Rodolfo Pirovano, miembro de la DNBA y presidente de la delegación de artistas enviados en representación oficial. Asimismo, intervino en la mega *Exposición de la pintura y la escultura de este siglo* realizada en el MNBA en 1952.²⁵

²¹ José María Lamarca Guerrico, “Ignacio Pirovano”, *Criterio*, Buenos Aires, 1929, p. 5.

²² Véase José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor, 1937-40, pp. 334-336.

²³ Cayetano Córdova Iturburu, *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1978, p. 116. Cabe agregar que en la primera edición de este volumen, la trayectoria del artista apenas fue consignada en una línea que lo identificó como uno de los pintores influidos por la Escuela de París, véase *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958, p. 240.

²⁴ Véase *La obra de “Amigos del Arte”...*, *op. cit.*

²⁵ Aparte de las exposiciones mencionadas, también participó en el 1º Salón de Otoño de la Sociedad de Artistas Plásticos en 1934; en el *Homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile a los artistas argentinos*, realizado en Santiago de Chile en 1953; en la muestra *El desnudo. Siglos XIX-XX* montada en

Durante el período 1925-1945, el coleccionista practicó un consumo artístico que puede ligarse a su praxis como pintor, así como también a la gestión institucional que desempeñó desde los años '30. Al tiempo que desarrollaba una producción figurativa enmarcada en las búsquedas vanguardistas de principios de siglo, desde los años de estudiante en París empezó a formar una colección de arte argentino moderno. De manera que a sus inicios como artista, relacionados con el círculo de Guttero, le correspondieron unas adquisiciones realizadas dentro de ese mismo ámbito: Raquel Forner, Pablo Curatella Manes, el uruguayo Pedro Figari y el mismo Guttero entre otros artistas que constituyeron el repertorio de sus primeras elecciones estéticas. Asimismo, estos consumos estaban en sintonía con su integración desde 1933 a la comisión directiva de la Asociación Amigos del Arte.²⁶ Como se dijo antes, la asociación representó una plataforma para exhibir sus propias pinturas, así como las piezas que iban engrosando el acervo personal; entre la pléyade de coleccionistas que mostraban sus obras de arte internacional, Pirovano se situaba dentro del grupo, ciertamente menor, de aficionados a la compra de producciones locales contemporáneas. Desde principios de la década del '30, expuso entre otras piezas los yesos cocidos de Guttero, como por ejemplo *La virgen de la paloma* (1932) [Fig. 7], más tarde reproducida en la monografía sobre el artista de Julio E. Payró, publicada por Poseidón en 1943.²⁷

El Museo Nacional de Arte Decorativo

En 1937 se fundó el Museo Nacional de Arte Decorativo, después que el gobierno del general Agustín P. Justo adquiriera el palacio construido por Matías Errázuriz y su esposa Josefina de Alvear. La dirección fue adjudicada a Ignacio Pirovano, quien desempeñaría el cargo hasta 1956 junto a Manuel Mujica Láinez en calidad de secretario y Luis María Carreras Saavedra como experto museólogo.²⁸ Proyectado por el prestigioso arquitecto francés René Sergent en 1911, el palacio había sido decorado por figuras renombradas internacionalmente que trabajaron sobre

el MNBA en 1972, y en la exposición *Cien años de pintura y escultura argentina* organizada por la Municipalidad de Buenos Aires y el MNBA en las Salas Nacionales de Exposiciones durante junio y julio de 1978, entre otras. Por otro lado, hizo trajes y decorados basados en el álbum *Tipos y costumbres de Buenos Aires 1828-1838* de César H. Bacle para la obra *Fue una vez...* (Buenos Aires, 1870), estrenada en el Teatro Colón el 27 noviembre de 1942. Véase *Ignacio Pirovano. Su currículum vitae*, cit. y el catálogo *Ignacio Pirovano. Retrospectiva 1925-1945*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1972.

²⁶ Este tema, referido al espacio que ocupó el arte moderno en la asociación y su relación con el coleccionismo, está desarrollado en el capítulo 5 de esta tesis.

²⁷ Véase Julio E. Payró, *Alfredo Guttero*, Buenos Aires, Poseidón, 1943. Recientemente fueron reproducidas en el catálogo AA.VV., *Guttero, un artista moderno en acción*, Buenos Aires, MALBA, 2006.

²⁸ Véase Ignacio Pirovano, *Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo*, Buenos Aires, Kraft, 1947.

la base de estilos diferentes para cada uno de los ambientes del edificio.²⁹ Esta residencia suntuosa fue adquirida por el Estado con el conjunto de colecciones artísticas que albergaba en su interior, las cuales se fueron enriqueciendo con el aporte de numerosos benefactores y coleccionistas, entre los que estuvieron varios integrantes de la familia Pirovano.³⁰

La prensa asumió con naturalidad la elección del joven Ignacio Pirovano (en ese entonces tenía 28 años de edad) al frente del museo recientemente creado como la opción más acertada. ¿Cuáles eran los méritos que podía acreditar el flamante funcionario en ese momento? Sin duda, la gestión en Amigos del Arte desde 1932 había servido como antesala al permitirle desarrollar cierta experiencia en una institución de promoción cultural; además estaba vinculado directamente al ámbito artístico en tanto coleccionista y pintor (recordemos que gozaba de cierto reconocimiento, incluso ya existían obras suyas en museos públicos y colecciones privadas); y por otro lado, acreditaba conocimientos dentro de las profesiones liberales (era abogado por la Universidad de Buenos Aires). Sin embargo, el remate de una de las notas que aplaudían la decisión oficial recordaba a los lectores que se trataba de alguien que había vivido “entre galerías de cuadros famosos, entre muebles de época y porcelanas antiguas de su mismo hogar”, un hogar “tradicionalmente ilustre de nuestro país”.³¹ Las razones que legitimaban su designación terminaban apuntando al origen social de Pirovano y a su cercanía con los círculos de poder como solía ocurrir en otros casos similares. El empeño por actuar un rol protagónico en la escena artística desde un espacio que le permitiera desarrollar una voluntad de gestión tenaz, hallaba en su pertenencia familiar y social el punto de apoyo principal para concretarlo.³²

²⁹ Así por ejemplo, Nelson decoró el hall de entrada en un estilo renacentista y Hoentschel trabajó en los salones Luis XVI; por otro lado, había sido contratado el paisajista Achille Duchene para realizar el diseño de los jardines que rodeaban la construcción. Véase Ignacio Pirovano, *Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo*, op. cit., pp. 19-26.

³⁰ *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 1, n. 1, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1946.

³¹ “El Poder Ejecutivo acaba de designar director del nuevo Museo al Doctor Ignacio Pirovano. Ello equivale a decir que el problema de que hablábamos [encontrar a la persona idónea] ha sido resuelto y de la manera más inteligente, pues el doctor Pirovano es, indudablemente, el hombre más capacitado para desempeñar las funciones que acaban de confiarle. Dueño de una extensa cultura universitaria –es abogado– se apartó del campo jurídico para dedicarse, con afanoso entusiasmo y llevado por una arraigada vocación, a las cosas del arte.” Sin firma, “El Museo de Artes Decorativas”, 23 de marzo de 1937, s. d. (recorte de diario sin identificación, Archivo Elena Sansinena de Elizalde). Agradezco a Verónica Meo Laos el haberme facilitado este y otros documentos vinculados al accionar de Pirovano en la Asociación Amigos del Arte.

³² Con buenos resultados según el testimonio de Mujica Láinez, para quien Pirovano “logró transformar en museo al Palacio Errázuriz, sin renunciar a su condición de espléndida, de admirable casa de familia, con lo cual facilitó a los visitantes una doble y segura enseñanza”, véase Guillermo Whitelow, *Colección Pirovano. Donación Josefina Pirovano de Mihura*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1983.

Desde la apertura de la institución, Pirovano trabajó en la catalogación de las colecciones cuyos resultados aparecieron recién en 1947 con la publicación del primer catálogo del museo.³³ [Fig. 8] Desde octubre del año anterior, había comenzado a salir el *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo (BMNAD)*, publicado con regularidad hasta 1952. [Fig. 9] A pocos meses de la asunción de Juan D. Perón a la presidencia, y en un contexto poco alentador para gestores, artistas y organizadores culturales que habían manifestado su oposición a la gestión entrante,³⁴ los objetivos expuestos en el *Boletín*, sumados a la permanencia del primer director en el cargo, podían generar optimismo respecto de la continuidad de las actividades tal como se habían planeado desde 1937. La intención de establecer un puente de contacto entre “ese núcleo de la población cuyas inquietudes es necesario atender informándole desde los centros de cultura”, a través de la comunicación regular de las actividades del museo y noticias sobre otras instituciones y actividades afines, era uno de los objetivos principales del *Boletín*.³⁵ También estaba presente la idea de una institución abierta a los interesados en las artes decorativas de otros países mediante el intercambio cultural, un tema particularmente significativo para los detractores del “régimen”. La sección dedicada a las publicaciones internacionales recibidas por el museo formó parte de esa intención; también las noticias referentes a la actividad museística y al coleccionismo desarrollado fuera del país.³⁶ Relacionado con este punto, Pirovano intentó sostener una idea de museo moderno –según sus palabras– cuya “misión social” estaba enfocada en la divulgación, y para ello trabajó sobre un concepto de reservorio

³³ Este primer catálogo estuvo a cargo de Pirovano, Mujica Láinez y Luis María Carreras Saavedra. Para la clasificación de las diferentes áreas del patrimonio se solicitó la asistencia de especialistas, entre los que estuvo Eduardo Bullrich por ejemplo, quien además de integrar la Comisión Directiva de la Asociación Amigos del Arte, era ex presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Sociedad Argentina de Bibliófilos para la clasificación de los libros y manuscritos miniados. Se tiraron 10.000 ejemplares que terminaron de imprimirse en febrero de 1947 en los talleres gráficos de Guillermo Kraft Ltda., Sociedad Anónima de impresiones generales. Kraft fue el único anunciante del volumen, y en esa ocasión publicitó la apertura de su librería y galería artística en Florida 681, ediciones argentinas y extranjeras, encuadernaciones de lujo y ediciones con grabados de artistas argentinos (como el retrato de Montaigne de Raúl Veroni para la obra de Ricardo Sáenz Hayes editada por Kraft, y la xilografía de Víctor Delhez que figura en la edición de los *Cuatro Evangelios de N.S. Jesucristo*).

³⁴ Entre los episodios que anunciaban una relaciones tensas entre el mundo de la “alta cultura” y el peronismo, puede recordarse el conocido caso de Jorge Luis Borges, que en ese momento era director de la Biblioteca Nacional, y desde 1946 fue promovido al cargo de Inspector de Aves y Corrales, cargo al que el escritor renunció alegando su falta de capacidad para ejercerlo. En el caso del MNBA, también hubo cambio de autoridades y Juan Zocchi, designado interventor y director, ocupó el cargo que había desempeñado durante unos meses Augusto Da Rocha y, previamente, Domingo Viau entre 1941 y 1944.

³⁵ “El Museo Nacional de Arte Decorativo y su Boletín”, *BMNAD*, a. 1, n. 1, *op. cit.*, s. p.

³⁶ El museo recibía publicaciones especializadas de diversas instituciones provenientes de España, Finlandia, Francia, Holanda, Inglaterra, Polonia, Portugal, Estados Unidos, Brasil, Chile, Colombia y Guatemala. Véase un caso en la sección “Publicaciones recibidas-Europa”, *BMNAD*, a. 3, n. 9, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1948, s. p.

dinámico, impulsando adquisiciones y donaciones privadas,³⁷ al mismo tiempo que movilizaba el acervo con la salida de obras en préstamo para exhibiciones públicas y privadas como uno de los ejes de las actividades enmarcadas en la misión de la institución.³⁸

Por otra parte, el *Boletín* funcionó no sólo como un órgano de “orientación cultural y de intercambio”, según las palabras del director, sino que también llegó a constituir una tribuna publicitaria para el coleccionismo y el mercado artístico. Desde el primer número se estableció un nexo explícito con los acervos más reconocidos del campo local a través de dos mecanismos complementarios: artículos ilustrados que presentaban el panorama de las adquisiciones privadas y la publicación sistemática de las donaciones recibidas con la inclusión de referencias sobre los respectivos benefactores. Estos propósitos se apoyaban en la idea de que “es también misión principal [del museo] presentar lo que podríamos denominar la historia de la formación artística y cultural de un país, reflejo de la cual se advierte principalmente en la importancia y la calidad de las colecciones privadas que atesora”.³⁹ Por este motivo, el *Boletín* publicaría numerosas colecciones provenientes de familias tradicionales de la alta burguesía porteña.

Asimismo, el museo se vinculó al circuito comercial a través de secciones que difundían los resultados de ventas públicas de acervos cuidadosamente seleccionados. Entre otras, se cubrieron las operaciones realizadas por la casa de subastas Ungaro y Barbará, como la de septiembre de 1946, cuando salió a la venta la colección Mercedes Santamarina. En este caso, la institución tenía un interés particular en difundir la subasta efectuada en el Hotel de Ventas de esa firma, ya que el experto del MNAD, Carreras Saavedra, había estado a cargo del catálogo ilustrado. El *Boletín* presentaba el conjunto destacando la calidad de las piezas y el gusto

³⁷ La creación de la Fundación Museo Nacional de Arte Decorativo tuvo como objetivo central contribuir al enriquecimiento del patrimonio artístico de la institución a través de la captación de miembros cuya categoría, como es usual en este tipo de entidades, se discriminaba de acuerdo al aporte económico establecido en socios Activos, Vitalicios, Protectores y Benefactores. Véase “Fundación Museo Nacional de Arte Decorativo”, *BMNAD*, a. 1, n. 1, *op. cit.*, s. p. Además de Matías Errázuriz, entre los coleccionistas que fueron donadores del museo desde 1938 puede mencionarse a Miguel Pando, Enrique Larreta, Magdalena Ocampo de Casares Lumb, Luis M. Zuberbühler, Francisco M. Trelles, Federico Bemberg, Josefina Unzué de Cobo, Alfredo Hirsch, Diego Lezica Alvear, María R. Lezica Alvear de Pirovano, Lía Elena de Elizalde de Pirovano y otros. Véase “Las donaciones al Museo Nacional de Arte Decorativo”, *BMNAD*, a. 1, n. 1, *op. cit.*, s. p.

³⁸ Durante los primeros años de gestión de Pirovano, el museo colaboró con la *Exposición de Pintura Inglesa* organizada por Amigos del Arte en 1938; con la exposición de pintura francesa *De David a nuestros días*, realizada en el MNBA en 1939; con la *Exposición de pintura española* en Amigos del Arte de 1939; también prestó obras para muestras en galerías privadas, por ejemplo en 1942 para la muestra de Sorolla y Bastida, organizada por la Institución Cultural Español en Witcomb y para la *Exposición de Arte Gótico y Renacimiento* realizada en la Galería Müller en 1944, entre otras. Véase “Contribución del Museo a las exposiciones públicas y privadas”, *BMNAD*, a. 1, n. 1, *op. cit.*, s. p.

³⁹ Véase “Las donaciones al Museo Nacional de Arte Decorativo”, art. cit.

artístico de su propietaria, quien había demostrado un criterio de selección poco habitual, como era el color de los objetos decorativos, entre los que predominaba el azul.⁴⁰ Finalmente, la consagración del mercado preveía el último peldaño del proceso de legitimación de las piezas y el artículo terminaba destacando los precios alcanzados que habrían marcado *records* en la plaza local. Así por ejemplo, entre las pinturas, el *Follette* de Manet [Fig. 10] fue adquirido por Miguel Ángel Cárcano (h.) en \$88.000; un paisaje de Sisley en \$55.000 fue adjudicado a la nueva galería Viau; *Le buisson de roses* de Monet, valuado en \$48.000, fue comprado por Campos Menéndez; dos Corot se vendieron en \$33.000 y \$29.700 respectivamente; y un yeso original de Rodin, *Las sirenas*, fue adquirido por Enrique Bullrich en \$11.550.⁴¹

Sin embargo, los mecanismos comerciales no eran necesariamente los más adecuados para confirmar la calidad y el valor artístico de las obras, como sucedió en las ventas de Carlos Unzué, Antonio Santamarina (h.) o Diego Lezica Alvear, según se constataba en el *Boletín*. Si bien los resultados totales habían sido satisfactorios en el primer caso (llegaron a \$400.000), y se consignaban algunas cotizaciones “interesantes” como la de *El patroncito* de Cesáreo Bernaldo de Quirós adquirido por el mismo autor en \$30.000, de acuerdo a esta evaluación los valores parciales habían resultado bajos en relación con la calidad de las piezas.⁴² Como contrapartida, al igual que Quirós, para la misma época otro argentino había satisfecho las expectativas comerciales como fue el caso de Jorge Bermúdez, cuya pintura *El niño y el gallo*, propiedad de Dolores Acosta de Fernández Rivera, fue vendida en \$6200 a Berreta; mientras que el uruguayo Figari había acusado precios inferiores durante la misma subasta: *Pericón en la estancia*, \$2000, *El rancho*, \$1300 y *En el pueblo*, \$1200.⁴³

⁴⁰ Véase “La venta de la colección Mercedes Santamarina”, *BMNAD*, a. 1, n. 1, *op. cit.*, s. p. En mayo del mismo año se había rematado la reconocida colección de arte español contemporáneo de la sucesión Juan G. Molina, organizada también por Ungaro y Barbará en la galería Van Riel y destacada en el *Boletín*. Véase en el mismo número “Algunos resultados de las ventas públicas realizadas en el año 1946. Venta de la Sucesión Juan G. Molina”.

⁴¹ También se mencionaron las principales ventas de muebles y objetos artísticos como una *marquise* estampillada J.B.C. SENÉ, adquirida por Enrique Oyuela en \$6000; o entre las porcelanas chinas, un par de *cornets* de la época Kang-Hi vendidos a Paz Anchorena por \$11.000. Cf. con el catálogo de la subasta Ungaro y Barbará, *Colección Mercedes Santamarina*, Buenos Aires, Av. M. Quintana 407, 25 al 27 de septiembre 1946. [Archivo Fundación Espigas, en adelante AFE.]

⁴² Por ejemplo, el cuadro de J. Northcote, *Retrato de James Lock*, fue adquirido por Mario Hirsch en \$13.000; y una cómoda decorada con marquetería de la firma Seligmann, fue adjudicada en \$1600. Véase “Venta de la colección de Don Carlos Unzué”, *BMNAD*, a. 1, n. 3, Buenos Aires, abril-mayo-junio de 1947, s. p.

⁴³ “Venta de la colección de Doña Dolores Acosta de Fernández Rivera”, *ibid.*, s. p. Cabe mencionar que entre los compradores de esta subasta, destacada especialmente por sus objetos artísticos coloniales y decimonónicos, estuvieron Alejo González Garaño y Elisa Peña quienes adquirieron varias piezas, entre ellas un tradicional peinetón (Alejo) y un mate de calabaza y oro valuado en \$400 que había pertenecido a Manuelita Rosas (Elisa).

En cuanto a la venta de óleos y dibujos de la colección Antonio Santamarina, efectuada al igual que en los casos anteriores por los rematadores Ungaro y Barbará, algunas piezas alcanzaron sumas "respetables" como el *Retrato de Isabelle Lemonnier* ejecutado por Berthe Morisot, vendido en \$20.000. Mientras que en el caso de las obras en papel, se vendió una litografía de Toulouse-Lautrec por \$120, varios dibujos de Camille Pissarro, por ejemplo *Desnudo* en \$600; y otros tantos de Rodin entre \$600 y \$900, entre otras piezas autenticadas por Viau S.R.L., en cuyas instalaciones se realizó la venta.⁴⁴

Por último, durante la subasta de las obras propiedad de Lezica Alvear realizada por otra empresa rematadora, J.C. Naón y Cía., el total de ventas fue de \$240.000 y los precios individuales de los cuadros fluctuaron entre \$15.000 (por el *Retrato de Lord Londonderry* de Lawrence) y \$2500 (un *Retrato de María Leczinska* pintado por Nonotte y adquirido por Benvenuto). Con respecto a los muebles y objetos, salvo algunas excepciones, en general fueron pagados a precios muy reducidos con relación al valor artístico de las piezas, según lo constataban los expertos del MNAD.⁴⁵ Después de este panorama, la conclusión terminaba en un reclamo a las autoridades competentes en pos de la profesionalización del mercado de arte: "Resultados como los apuntados, indican la gran necesidad de que en nuestro país, como es norma en casi todos los países de Europa, se reglamenten oficialmente las ventas y que tasadores oficiales fijen los precios básicos con que deben defenderse la calidad de los elementos que salen a la venta; sólo así se logrará formar una verdadera conciencia sobre el valor de las obras de arte, que no deben estar libradas exclusivamente al gusto personal de los posibles adquirentes".⁴⁶ Más allá de este reclamo, cabe contrastar las cifras mencionadas con las ventas de arte argentino moderno entre 1946 y 1947, las cuales difícilmente superaban los \$2000, y por lo general se mantenían en valores cercanos a los adjudicados a las obras en papel de artistas europeos o a las telas de Figari.⁴⁷

Aparte de los casos destacados, dentro de un conjunto extenso de nombres prestigiosos, a los que se sumaron algunos modelos coleccionistas fuera del país,⁴⁸

⁴⁴ "Venta de la colección de óleos y dibujos del Doctor Antonio Santamarina (h.)", *ibíd.*, s. p.

⁴⁵ "Venta Diego Lezica Alvear", *ibíd.*, s. p.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Véase el capítulo 5.

⁴⁸ Como fue el caso de la colección de David Weill, por ejemplo, "la más importante de las formadas en los últimos cincuenta años". Comentado por Carreras Saavedra a propósito del catálogo que le enviara el entonces Presidente del Consejo de Museos Nacionales de Francia, este conjunto se volvía tanto más atractivo para los lectores locales en cuanto existían en el país varias piezas que había pertenecido a Weill, de la misma manera que sitios como el Museo del Louvre o la Frick Collection albergaban

Rafael A. Crespo obtuvo un espacio privilegiado en el *Boletín* n. 8 con motivo de la muestra organizada por la Asociación Amigos del Libro en octubre de 1948, poco después de su fallecimiento.⁴⁹ Se trataba de un personaje instalado con fuerza en el horizonte del coleccionismo local desde sus primeras apariciones públicas en la década del '30.⁵⁰ Ahora volvía a exhibir sus piezas en el Salón Kraft gracias a la viuda, María Luisa Bollini Roca de Crespo, y un texto del crítico Ernesto B. Rodríguez –colaborador frecuente del *Boletín* y amigo personal de Pirovano– lo integraba al *staff* virtual de coleccionistas que poblaban todas sus ediciones. El artículo se desplegaba a página completa con una reproducción de André Derain, *Cabeza*, [Fig. 11] y recorría los puntos principales de la muestra, empezando por el artista mejor representado del conjunto, Amedeo Modigliani (con seis óleos, tres dibujos y un grabado), para seguir con Pablo Picasso, Van Dongen, Marc Chagall, Derain, Georges Rouault, Maurice Utrillo, André Lhote y Maurice Vlaminck, entre otros que, en palabras de Rodríguez, resumían “una corriente viva de la modernidad”. De acuerdo a esta lectura, el conjunto mantenía su unidad en base a dos principios esenciales: el afán de síntesis o “economía de los medios” expresivos, y “un modo de decir directo” o desplazamiento de la anécdota.⁵¹ Estos eran algunos de los recursos plásticos que habían servido de modelo para el desarrollo de las poéticas realistas en la Argentina vigentes desde la década del '30. Desde esos años, la mayor parte de la crítica ya había coincidido en señalar los valores artísticos que albergaba este conjunto, y las potencialidades de su exhibición pública en un ámbito cuyos reservorios artísticos oficiales no llegaban a presentar un panorama de la pintura moderna internacional.⁵² El texto del *BMNAD* buscaba homenajear la selección del recientemente desaparecido Crespo, y alentar a otros coleccionistas a seguir su ejemplo, ofreciendo periódicamente “la fiesta del arte que supone la exhibición pública de sus colecciones”.⁵³ Asimismo, al año siguiente, en ocasión de la muestra *De Manet a nuestros días* realizada en el MNBA, pese a los

ejemplares de la misma procedencia. Véase “La colección de David Weill”, *BMNAD*, a. 2, n. 4, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1947, s. p.

⁴⁹ Véase el catálogo de la Asociación Amigos del Libro, *Colección Rafael A. Crespo*, Buenos Aires, Salón Kraft (Florida 681), octubre de 1948.

⁵⁰ En 1936 el MNBA organizó una muestra de la colección para la que se editó un lujoso catálogo confeccionado por Oliverio Gironde. Véase *Pintura Moderna. Colección Rafael Crespo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Asociación Amigos del Museo, 14 de agosto-6 de septiembre de 1936.

⁵¹ Ernesto B. Rodríguez, “La colección de Rafael Crespo”, *BMNAD*, a. 3, n. 8, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1948, s. p.

⁵² Véase Andrea Giunta, Marcelo Pacheco y Mari Carmen Ramírez, “De lo público a lo privado... y viceversa: estrategias del coleccionismo artístico en la Argentina”, en *Cantos paralelos*, catálogo de la exposición en el Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, The University of Texas at Austin, 1999, pp. 261-271.

⁵³ Ernesto B. Rodríguez, “La colección de Rafael Crespo”, art. cit., s. p.

"claros incomprensibles" que presentaba, se recuperó fundamentalmente el aporte de la colección Crespo.⁵⁴

De forma que el arte moderno también ocupaba un lugar destacado en el *Boletín* del museo, asociado íntimamente al coleccionismo privado, aunque tuviera que disputar ese espacio en medio de porcelanas chinas del siglo XVIII, tapices de Bruselas de fines del XVI según cartones de Julio Romano, la pintura de Sorolla y Bastida o la de Jean Philippe Goulu, antifonarios de coro del XV, medallas, más toda una parafernalia de objetos artísticos que ciertamente constituían un patrimonio ampliamente consensuado para integrar el museo de arte decorativo. También Giorgio De Chirico o Raoul Dufy estuvieron entre los modernos que circularon en las páginas de esta publicación. El primero lo hizo a través de una nota crítica de Rodríguez sobre la muestra realizada en la galería Peuser en junio de 1947;⁵⁵ y el segundo apareció a propósito de la donación que hicieran Marcelo Fernández Anchorena y su esposa Hortensia González de una puerta decorada por Dufy.⁵⁶ Era uno de los últimos trabajos realizados por el artista, según se constataba en el *Boletín* y había sido encargado en plena guerra, con lo que la reproducción de la obra [Fig. 12] con el artista posando delante, más allá de la intención de hacer público el agradecimiento por la donación y exhibir la pieza, aparecía también como una prueba de veracidad, de autenticidad y, por supuesto, remarcaba el vínculo de los mecenas con el artista. Por otro lado, Pirovano se ocuparía de subrayar el papel del museo durante los años de ocupación nazi (1941-1943), cuando la institución había sabido mantener "encendida la llama espiritual de Francia" a través de la exposición *Cinco siglos de historia a través del arte de Francia*, organizada por el gobierno para la Feria Internacional de USA en 1938.⁵⁷ Y así como mantenían encendida esa llama los benefactores del museo, otras muestras como la "Exposición de tapices contemporáneos de Francia",

⁵⁴ *BMNAD*, a. 4, n. 12, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1949, s. p.

⁵⁵ Ernesto B. Rodríguez, "Giorgio de Chirico", *BMNAD*, a. 2, n. 4, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1947, s. p. Volveremos sobre esta exposición en el capítulo 5.

⁵⁶ Véase "Nuevas donaciones enriquecen las colecciones del Museo Nacional de Arte Decorativo", *BMNAD*, a. 3, n. 9, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1948, s. p. Dos años después, durante el viaje oficial que le llevó a Francia, entre otros países, en una de sus disertaciones para el público francés destacaría especialmente el papel de estos coleccionistas: "¿No habla de la intuición y el instinto artístico argentino que el señor Marcelo Fernández Anchorena y su esposa, los Benefactores de nuestro Museo, hayan solicitado en plena guerra y ocupación la colaboración de los artistas más notables de nuestro tiempo, para la decoración del departamento que ocupan en la Avenida Foch considerado uno de los más hermosos de París?... Decoración en la que han participado Braque, Matisse, Cocteau, Jean Anouilh, Duffy, Chirico, Zadkine, Laurens, Berard, madame Leonor Fini, madame de Noailles, Touchagues, etc., y que el mismo Picasso haya prometido, no solamente completar este conjunto, sino también ilustrar 'Mis montañas', el libro célebre del Dr. Joaquín V. González, padre de la señora de Fernández Anchorena". Véase "El Museo Nacional de Arte Decorativo en el año del Libertador General San Martín, 1950. Viaje a Europa y Oriente del Director del Museo, Doctor Ignacio Pirovano", *BMNAD*, a. 5, n. 17, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1950, p. 15.

⁵⁷ *Idem*.

donde se presentaron obras de Picasso, Braque y Matisse entre otros,⁵⁸ buscaban inscribirse dentro de ese mismo relato modernista y francófilo.

A su vez el *Boletín* sostuvo un espacio para la promoción de los artistas argentinos contemporáneos con artículos como el dedicado a las escenografías de Héctor Basaldúa en el Teatro Colón, aunque en este caso el acento estaba puesto en la escenografía como una de las ramas del arte decorativo.⁵⁹ También se dispuso una agenda de exposiciones con una selección escueta de galerías porteñas.⁶⁰ Y con relación a este contexto de producciones artísticas, se promocionó la apertura de la Casa Museo Yrurtia, entre otros temas vinculados al movimiento museográfico. Aunque la consagración oficial del escultor partía de un proyecto de 1942, finalmente se materializaba durante la gestión del polémico ministro de Educación Oscar Ivanissevich (1948-1950), en lo que fue catalogado por el director del museo como "el acontecimiento de mayor trascendencia en la historia artística argentina".⁶¹ Dentro del ámbito institucional, el *Boletín* celebró la fundación del Instituto de Arte Moderno en 1949, por iniciativa de coleccionista Marcelo de Ridder donde ese mismo año se expuso *El arte abstracto de Francia y La joven pintura argentina*, entre otras muestras.⁶² Por otro lado, el interés de Pirovano en las poéticas innovadoras lo llevarían a promocionar la escultura de Sesostris Vitullo, a quien conoció en París durante el viaje que hizo en 1950 y del que obtendría buenos frutos para varios proyectos, su colección de arte y la gestión en el MNAD entre otros.⁶³ El arte decorativo, sus funciones y, específicamente, el papel del museo en la difusión de sus diversas vertientes fueron temas abordados largamente en el *Boletín* y a su vez vinculados de diferentes maneras con otras empresas culturales desarrolladas por Pirovano.

⁵⁸ Véase "La Exposición de los tapices contemporáneos de Francia", *BMNAD*, a. 6, n. 18, Buenos Aires, 1951, s. p.

⁵⁹ En 1921 Basaldúa había realizado su primera escenografía para la ópera *Ariadna y Dionysos*, y desde 1933 se desempeñó como director escenógrafo del Colón, con lo que a partir de ese momento la mayor parte de las decoraciones para óperas y ballets estuvieron a su cargo. Véase Héctor Basaldúa, "Mis escenografías en el Teatro Colón de Buenos Aires", *BMNAD*, a. 4, n. 10-11, Buenos Aires, febrero-marzo-abril-mayo-junio de 1949, s. p.

⁶⁰ Esta agenda de exposiciones se registró desde el 3º número de la publicación, editado durante el segundo trimestre de 1947.

⁶¹ Véase Ignacio Pirovano, "Museo 'Casa de Yrurtia'", *BMNAD*, a. 4, n. 12, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1949, s. p.

⁶² "Creación del Instituto de Arte Moderno", *BMNAD*, a. 4, n. 13, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1949, s. p.

⁶³ El viaje comenzó en febrero de ese año y además de Francia, Pirovano visitó Italia, Suiza, Holanda, Egipto y la India, países donde entabló contactos para organizar actividades y exposiciones internacionales en Argentina. Los resultados de esas gestiones fueron volcados en el *Boletín del Museo*, específicamente en el artículo "Viaje a Europa y Oriente del Director del Museo, Doctor Ignacio Pirovano". Asimismo, con respecto al escultor, relató sus impresiones en "Vitullo, un gran escultor argentino", ambos publicados en el *BMNAD*, a. 5, n. 17, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1950, pp. 10-11, y p. 7, p. 13 y p. 15 respectivamente.

Evita y España en el museo

Mientras tanto, una exhibición inédita para el museo intentaba reconstruir otras tradiciones por fuera de cualquier canon modernista, aunque podía enmarcarse en una de las ramas del arte decorativo: el vestido. Desde el 29 de noviembre de 1947 la *Exposición de trajes regionales españoles* establecía un nexo de unión inmovible con la tradición ibérica. Se trataba de la colección de trajes que Francisco Franco había obsequiado a Eva Perón durante su primera visita oficial a España en junio de ese año, cuando fue recibida con los mayores honores por parte del régimen franquista. Esto se producía en el marco de un panorama internacional polarizado por las tensiones que devendrían en el clima de la Guerra Fría, cuando el gobierno argentino estrechó sus vínculos con una España marginada del concierto europeo. Frente a la hostilidad del bloque occidental y especialmente de Estados Unidos, España buscaba en Iberoamérica nuevos interlocutores que le permitieran salir del aislamiento internacional al que fue sometida a partir de su condena en la ONU, y restablecer algo de su prestigio y credibilidad exterior. Su alianza con el gobierno peronista constituyó la opción más viable en este sentido, porque además de garantizarle un apoyo económico efectivo mediante el abastecimiento de productos básicos, esa alianza era vista como un puente hacia otros países latinoamericanos menos favorables al régimen.⁶⁴

Aparte de los acuerdos económicos y convenios de diversa índole que unieron a ambos países desde 1946, el franquismo promovió una campaña propagandística intensa buscando rehabilitar su imagen en Latinoamérica a la espera de una coyuntura favorable para su re inserción política en el mapa occidental. En la retórica oficial, esta campaña asumió el perfil de un intercambio cultural y, en 1947, dos muestras oficiales actuaron eficazmente en ese sentido: en octubre, la *Exposición de Arte Español Contemporáneo* montada en el MNBA representó uno de sus envíos más promocionados y espectaculares,⁶⁵ y en noviembre, la citada *Exposición de trajes*

⁶⁴ Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, Madrid, CSIC, Centro de Estudios Históricos, Monografías 6, 1998, pp. 109-149. Estos vínculos incluyeron además de su defensa en la ONU, desafiando las presiones de EE.UU., el restablecimiento de las relaciones diplomáticas cuando la mayoría de los países retiraban sus embajadores, así como créditos y provisión de alimentos. Finalmente esta relación alcanzó su cúspide con el protocolo Franco-Perón en 1948. Véase José Paradiso, "Vicisitudes de una política exterior independiente", en Juan Carlos Torre (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo 8, *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp. 523-572.

⁶⁵ La muestra se inauguró el 12 de octubre, fecha que ese año pasó a ocupar un lugar particularmente relevante en la agenda peronista, al tiempo que se transformó en un resorte estratégico para la

regionales españoles en el MNAD contribuía a reforzar las estrategias citadas. El despliegue de organización que movilizó primero las colecciones del MNBA y luego las del MNAD, su amplísima repercusión en la prensa, y la intervención oficial en ambas exhibiciones, demostraron la voluntad del "régimen" peronista de apoyar la propaganda oficial española.

Asimismo, esta colaboración se tradujo en la puesta a disposición del gobierno franquista de los principales medios periodísticos y radiales en ese momento monopolizados por el Estado argentino⁶⁶ a fin de promover las múltiples actividades que abarcó esa política: la captación de intelectuales, profesionales de distintas disciplinas y estudiantes a través de programas de becas, cursos y conferencias para realizar en España; la difusión de publicaciones españolas; espectáculos folklóricos; giras teatrales, etc.⁶⁷ El peronismo habilitaba los canales de difusión para la cultura española y consensuaba la nueva imagen que diseñaba la dictadura franquista para mostrarse al mundo. Estrategias que a su vez buscaban contrarrestar la influencia ejercida en la opinión pública local por el accionar de los exiliados republicanos, en su mayoría militantes de la oposición antiperonista e integrados desde los años de la Guerra Civil en formaciones locales antifascistas como la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, en revistas como *Sur* o *Forma*, por ejemplo, o en editoriales prestigiosas como Losada o Poseidón, entre otras.⁶⁸

El viaje de Eva, publicitado intensamente en ambos márgenes del océano, marcó un momento clave dentro de ese contexto de intercambios y desplazamientos hacia uno y otro lado.⁶⁹ Era un momento álgido en las relaciones entre ambos países que culminarían con el protocolo Franco-Perón en 1948. Más tarde, los cambios en el panorama internacional, la crisis argentina y la consecuente reorientación de las políticas peronistas deteriorarían estos vínculos y esta fecha (el 12 de octubre)

propaganda franquista. Para un análisis pormenorizado sobre la recepción de esta muestra véase mi trabajo "El segundo desembarco: la *Exposición de Arte Español Contemporáneo* (Buenos Aires, 1947)", en Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comps.), *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 189-221. Véase también Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 125-128.

⁶⁶ Véase Tulio Halperin Donghi, *Historia argentina*, tomo 7, *La democracia de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 65.

⁶⁷ Sobre los mecanismos de penetración cultural impulsados por el franquismo véase Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *op. cit.*, pp. 149-185.

⁶⁸ Sobre la inserción de los artistas exiliados en el ambiente cultural de Buenos Aires véase Diana B. Wechsler, "Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento intelectual argentino", en AA.VV., *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002, pp. 134-151; sobre la colaboración de intelectuales republicanos en *Sur* véase John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, FCE, 1989.

⁶⁹ Regresó a Buenos Aires el 23 de agosto de 1947. Véase Marysa Navarro, "Evita", en Juan Carlos Torre, *Nueva historia argentina*, *op. cit.*, pp. 313-354.

perdería las connotaciones que asumió en aquel momento.⁷⁰ Por lo pronto, en junio de 1947, la jovencísima “Dama de la Esperanza” –identificación que se correspondía con el discurso pacifista enarbolado internacionalmente por el “régimen”– fue objeto de una recepción fastuosa en España. Además de obsequiarle la colección de cincuenta trajes regionales representativos de las distintas provincias, el gobierno español le otorgó, entre otros homenajes, la Gran Cruz de Isabel la Católica.⁷¹ La prensa argentina registró esos honores apelando a términos que entonces ya eran usuales: se trataba del “testimonio de simpatía del pueblo de la Madre Patria hacia la gentil embajadora de la hija predilecta”.⁷² Los trajes fueron exhibidos inmediatamente después del cierre de la muestra de arte en el MNBA.

La exposición resultaba una materialización vistosa y atractiva de aquellos lazos reforzados durante el viaje de la Primera Dama.⁷³ Al igual que en el caso de la muestra *Arte español contemporáneo...*, se trató de un evento organizado por la Embajada española en Argentina, con un perfil distinto al anterior, más modesto, pero igualmente destacado en la prensa. Una ceremonia breve, los mismos actores que dijeron las mismas palabras. El discurso del embajador, José María de Areilza, conde de Motrico, se dirigió en primer lugar a Eva, la gran protagonista del evento. Tal vez porque se trataba de un obsequio para la esposa del Presidente, tal vez porque eran trajes femeninos, el acento de sus palabras estuvo puesto en el último término, partiendo de la consideración de la mujer como “el exponente más visible, privativo y original de un país, pues –decía Areilza– en sus rasgos y personalidad se hallaban quintaesenciados los del pueblo que integraban”. El mayor atractivo de la muestra, según el embajador, residía precisamente en ese carácter: “(...) aquí está, en toda su plenitud, el pueblo español representado en cincuenta mujeres”, así como Evita había representado al pueblo argentino.⁷⁴

El grado de empatía entre los dos regímenes tuvo otra manifestación visible durante la inauguración de la muestra con el obsequio de dos grandes retratos que

⁷⁰ Sobre los avatares de esta relación desde 1949 véase el mencionado estudio de Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, pp. 173 y ss. Para un análisis de las políticas implementadas por el gobierno argentino frente a la crisis con relación al contexto internacional, puede consultarse el trabajo de Mario Rapoport y Claudio Spiguel, *Estados Unidos y el peronismo. La política norteamericana en la Argentina: 1949-1955*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

⁷¹ Lila Caimari, “El peronismo y la Iglesia Católica”, en Juan Carlos Torre, *op. cit.*, p. 451.

⁷² *El Laborista*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1947, p. 12.

⁷³ La colección fue exhibida desde el 29 de noviembre hasta mayo de 1948 con un intermedio durante el verano y desde ese momento pasó a formar parte del acervo del museo.

⁷⁴ Entre otras cosas apelaba a la identificación del público hispano-argentino con la muestra: “Y, en fin, millones de ciudadanos de estirpe española, de esta grande y poderosa nación, reconocerán emocionados, al visitar este recinto, el traje de su madre o el de su novia el día de la despedida –que acaso fué la postrera–, allá, entre los verdes pasos de Galicia”. Véase “Discurso del embajador de España en el acto de inauguración de la exposición de trajes regionales españoles”, *BMNAD*, a. 2, número extraordinario, Buenos Aires, diciembre de 1947.

presidieron el acto con las efigies de Juan y Eva Perón realizados por Álvarez de Sotomayor. A la presencia española se superpuso la de los mandatarios argentinos, en persona y a través de la imagen, mediante un recurso visual que sería constante en todos los acontecimientos públicos del peronismo. En este escenario de intercambios, el franquismo correspondió a la condecoración que había recibido el director del Museo del Prado (Álvarez de Sotomayor) en ocasión de la muestra del MNBA,⁷⁵ homenajeando a Ignacio Pirovano por su labor como director del MNAD con la Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio.⁷⁶

Al igual que ocurrió con la exhibición de arte español, en este caso el aparato oficial buscó garantizar la asistencia masiva de espectadores publicitando intensamente la muestra con información precisa y abundante en los medios sobre horarios, días de apertura, visitas guiadas y actividades relacionadas.⁷⁷ La intención manifiesta en estas medidas de acercar la cultura artística tradicionalmente en manos de sectores minoritarios al “gran público”, formó parte de la cultura propagandística del oficialismo que se aplicó esencialmente a fiestas y actos públicos desarrollados en espacios urbanos externos capaces de concentrar grandes masas de espectadores.⁷⁸ Ahora, dos museos nacionales de arte, eran objeto de la misma política pero con el aditamento, urticante para algunos, de que eran ocupados literalmente por un país

⁷⁵ Álvarez de Sotomayor había presidido la organización y el montaje de la muestra y recibió la condecoración de la Orden del Libertador en el grado de Gran Cruz, entregada por Perón durante la ceremonia inaugural. También se había organizado una comida en su honor en el Club Español a la que adhirieron varias entidades españolas (la Asociación Española de Socorros Mutuos, la Asociación Patriótica Española y la Sociedad Española de Beneficencia), y un brindis de homenaje dedicado también a Eduardo Lloset y Marañón y José Aguiar, organizado por algunas asociaciones artísticas locales (la Asociación Estímulo de Bellas Artes, la Asociación de Artistas Argentinos, la Asociación de Dibujantes de la Argentina y la Sociedad Central de Arquitectos). Cabe destacar que entre estas últimas no estuvo la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos), una de las entidades más combativas del campo artístico, antifascista y núcleo agrupador del sector más “progresista” del colectivo de artistas. La revista *Forma*, el órgano de difusión de esta Sociedad, fue uno de los medios, dedicados a las artes plásticas, que obvió la exhibición española.

⁷⁶ “El gobierno de España concede la Orden de Alfonso el Sabio en el Grado de Encomienda al Director del Museo Nacional de Arte Decorativo Don Ignacio Pirovano”, *BMNAD*, a. 3, n. 9, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1948, s. p.

⁷⁷ Con la idea de atraer un público no habitual al recinto del museo, se puso con una amplia difusión en los medios, información sobre los horarios, el precio de entrada, los medios de transporte para llegar hasta el elegante Palacio Errázuriz, etc. *El Pueblo* fue uno de los diarios peronistas que dio más publicidad a esta muestra. Por otro lado, los fondos recaudados a través de la venta de entradas y de un catálogo, serían destinados a la “obra de ayuda social que [Eva Perón] viene realizando” (*El Pueblo*, 3 de abril de 1948, p. 9). De esta forma, el obsequio de Franco a la primera dama y flamante “embajadora”, fue reencauzado hábilmente hacia el contexto de las políticas sociales que luego comandaría desde la Secretaría de Trabajo y Previsión y, a partir de julio de 1948, desde la “Fundación Eva Perón”. Cf. Marysa Navarro, “Evita”, *op. cit.*, pp. 313-354.

⁷⁸ En efecto, esta política se aplicó fundamentalmente a los actos de masas, al aire libre y en grandes escenarios. Sobre este tema puede consultarse el trabajo de Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ariel, 1993, pp. 56-71. Y para el estudio de un caso particular véase Marcela Gené, “Arte y propaganda: ‘La Exposición de la Nueva Argentina’”, en: AA.VV., *Epílogos y Prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 225-232.

vinculado a las fuerzas derrotadas del Eje y con el que la Argentina peronista estrechaba “lazos de hermandad”. “Lo español”, en este caso, resultaba un ingrediente esencial y, sin duda, el principal motivo de repudio para la oposición.

Asimismo, la dirección del MNAD puso especial atención en la documentación y difusión de la muestra a través de la edición del *Gran Catálogo de la Exposición...*, preparado por el conde Agustín de Foxá e ilustrado con reproducciones a color de las cincuenta acuarelas realizadas por el español Vicente Viudes.⁷⁹ También apareció un número extraordinario del *Boletín* del museo, [Figs. 13 a 17] con documentación fotográfica de los trajes⁸⁰ distribuida a lo largo de la publicación entre notas y artículos de la dirección, de los organizadores, o colaboraciones como las de José Ortega y Gasset con “Para una ciencia del traje popular”,⁸¹ o Mario J. Errecalce sobre “El sentido social de la exposición”. Por su parte, Pirovano redactó “El punto de vista museográfico en la exposición de trajes regionales españoles”, artículo que sirvió para explicar pormenorizadamente la organización, puntualizando cada detalle desde la idea original (a cargo de la Embajada española), el traspaso de obligaciones y encargos entre las entidades nacionales competentes (Comisión Nacional de Cultura, MNAD), hasta las decisiones que se tomaron respecto del montaje de la muestra.⁸² Por último, se publicó un Cuaderno documental preparado por la CNC y tarjetas postales para la venta.

Entre las “lecciones” que deparó a la dirección del museo esta exposición, tal vez la más importante haya sido la constatación del “éxito excepcional” respecto de la afluencia de visitantes. En agosto de 1948, Pirovano evaluaba retrospectivamente los éxitos del suceso sin dejar escapar un solo rastro de improvisación o falla durante su gestión. La asistencia “masiva” de espectadores

⁷⁹ Véase el *Gran Catálogo de la Exposición de trajes regionales españoles. Ilustrado con reproducciones de las cincuenta acuarelas sobre le tema, originales del artista español D. Vicente Viudes*, Buenos Aires, MNAD, 1947.

⁸⁰ Hans Mann, fotógrafo de la ANBA, estuvo a cargo de la fotografía de cada uno de los trajes, así como también de las tomas de conjunto de la colección y del montaje de la muestra, que también aparecieron en el *Boletín*.

⁸¹ Este era un fragmento del ensayo que publicó el escritor bajo el mismo título y que figura en el volumen *España, tipos y trajes* de José Ortiz Echagüe.

⁸² Entre ellas estuvo la determinación de presentar la colección utilizando la misma arquitectura del edificio para ambientarla, así como elementos provenientes de las colecciones del museo, otros complementarios como plantas y muebles, sumado todo a una iluminación específica. También se decidió organizar la disposición de los trajes geográficamente y ubicarlos en el Gran Hall Renacimiento ya que la mayoría de los trajes habían sido originados entre el siglo XV y el XVII. Con respecto al modo de exhibir las vestimentas y destacarlas individualmente, se dispuso presentarlas en maniqués estilizados, con maquillaje neutro y adaptados al estilo de cada traje regional. Véase *BMNAD*, a. 2, número extraordinario, Buenos Aires, diciembre de 1947.

nos pone frente al interés indiscutido –sostuvo el Director– que significan [las] exposiciones de esta índole, para el más vasto sector del público, [ya que] con el pretexto de visitar una exposición, llamativa por todos sus significados, muchísimos habitantes de nuestra ciudad se han puesto por primera vez en contacto con el Museo Nacional de Arte Decorativo, que no conocían y, muchos de ellos, lo ignoraban. El nexo entre el gran público y el Museo se ha realizado (...).⁸³

Las 157.528 personas –según los registros oficiales– que desfilaron por los salones del museo, confirmaban esta aseveración.

Las consignas culturales del peronismo, aunque vagas e imprecisas, circularon abundantemente en el *Boletín* del museo. De modo que las intenciones de difusión y educación artística del pueblo, enmarcadas en lo que se entendió como la “misión social” de la institución, bien podían leerse en el contexto de los planes sociales del gobierno (aunque naturalmente aquellas no fueran prerrogativas exclusivas del peronismo). Aun cuando no tenemos un testimonio directo respecto de las convicciones políticas de Pirovano, su accionar al frente del museo y las características de sus publicaciones, nos muestran a un funcionario comprometido cabalmente con el cargo que ocupaba y en gran medida con la “revolución” peronista desde 1946. Tal es así que el *Boletín*, más allá de ser el órgano de difusión oficial, también puede ser leído como un instrumento propagandístico para las políticas culturales del peronismo. No obstante, el director manejó cierto margen de crítica y en diferentes momentos pueden leerse algunos llamamientos aislados que apelaban a las instancias políticas superiores como medio de completar la tarea que se proponía desde la Dirección del museo.⁸⁴ Y por otro lado, el acento permanente en el papel del coleccionismo privado como resorte principal (y por momentos único) de engrosamiento del patrimonio museológico, en gran medida nos habla de las deficiencias del Estado en cuanto a las políticas oficiales de adquisición de obras. Con todo, el tono general del *Boletín* estuvo marcado por el optimismo y una apuesta clara

⁸³ El entusiasmo era tal que esas cifras alentaron hasta un intento de análisis de la composición del público: los asistentes podían dividirse según Pirovano entre los que llegaron por simple curiosidad; por “inclinación estética” y por el “llamado de la belleza que se manifiesta en estas realizaciones”; los que llegaron buscando nuevas fuentes de inspiración; los que lo hicieron por el prestigio de Eva Perón y la “adhesión a la orientación de su obra social”, y finalmente, “el maravilloso y profundo llamado de la sangre y de la tierra llevaron al Museo caravanas de visitantes ligados por lazos indestructibles a la madre patria”. Véase Ignacio Pirovano, “La lección de la exposición del traje regional español”, *BMNAD*, a. 3, n. 8, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1948, s. p.

⁸⁴ Ya desde el primer número del *Boletín*, Pirovano escribió sobre la necesidad de aplicar políticas que escapaban a su jurisdicción: “Ninguna institución cuya misión, específicamente, sea la de fomentar, la de activar el advenimiento de fuerzas creadoras dentro de un conglomerado étnico de las características del nuestro, puede resultar efectiva sin el desarrollo de una política que tienda a suscitar entre el pueblo un gran interés por las cosas bellas. Tampoco existe misión relacionada con el espíritu si el mismo espíritu que la anima es de aislamiento y no de comunicación”.

por el desarrollo cultural del país a través de la vía institucional. En diciembre de 1947, cuando cumplía el décimo aniversario de su fundación, el MNAD parecía haber transitado una senda de éxitos:

Se hacía necesario, en verdad, que un país progresista en todos los órdenes, como es el caso del nuestro, contara con una institución dedicada esencialmente a la educación del gusto estético en base a una serie de magníficas colecciones que se han ido enriqueciendo con el correr del tiempo. Sabíamos, al tomar la responsabilidad de la Dirección del Museo que debíamos poner al mismo en función del gran público, y que sólo así cumpliríamos su primerísima función educadora. De que hemos alcanzado algo de esa meta anhelada, lo dicen el número de visitantes y el alto interés que han despertado en nuestro país y en el extranjero, muestras de jerarquía como fueron las grandes exposiciones denominadas: Exposición de Tapices de los Siglos XV a XVIII, Cinco Siglos de Historia a Través del Arte de Francia (...) y actualmente –aún en exhibición– la Exposición de Trajes Regionales Españoles, colección María Eva Duarte de Perón.⁸⁵

Esta visión de un país “progresista”, capaz de crear las condiciones propicias para el desarrollo cultural y estimular constantemente a los artistas plásticos,⁸⁶ ciertamente no era compartida por buena parte de la intelectualidad local. Dentro del ámbito artístico específicamente, destacaron críticos como Jorge Romero Brest, que en los años '40 definía la crisis del arte argentino prácticamente como un estado de situación crónico,⁸⁷ o Julio E. Payró, que arremetió contra dos de los envíos internacionales más importantes del peronismo, en reclamo de las “auténticas” obras maestras del arte moderno que, según su lectura, no habían llegado al país.⁸⁸

Cinco años más tarde, con la muerte de Eva Perón en 1952, por primera vez la portada del *Boletín* abandonó la tradicional fotografía de una vista del museo que se renovaba en cada número. En su lugar se reprodujo una de las imágenes que dejarían una huella indeleble en la memoria del peronismo: la despedida de Evita, representada a través de una multitud de cientos de miles de personas congregadas en medio de la

⁸⁵ La Dirección, “El Museo Nacional de Arte Decorativo en su décimo aniversario”, *BMNAD*, a. 3, n. 7, abril-mayo-junio de 1948, s. p.

⁸⁶ En 1951 el *Boletín* renovaba su apuesta y subrayaba el “Franco estímulo a los Artistas Plásticos”, producido gracias a las múltiples actividades culturales desarrolladas durante el año. Véase, *BMNAD*, a. 6, n. 18, 1951, s. p.

⁸⁷ Se volverá sobre este tema en el capítulo 4.

⁸⁸ Cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 64-65.

noche frente a su retrato gigantesco; mientras que una infinidad de velas salpicaban la oscuridad del que sería recordado como trágico 26 de julio. [Fig. 18] El Boletín n. 19 fue dedicado íntegramente a honrar la memoria de Eva Perón, aunque el epígrafe de la foto, lacónico y discreto, aclaró que el homenaje se limitaría “a su vinculación con la rama del Arte que representamos”.⁸⁹ La serie de fotos publicadas en esta ocasión testimoniaban esa intención al recordar el paso de la Primera Dama por el museo en ocasión de la muestra de trajes españoles. [Figs. 16 y 17] Sin duda, estas imágenes resultaban más elocuentes que la reproducción de fragmentos de *La razón de mi vida*, donde se hacía más difícil la asociación entre la obra de Eva y las artes decorativas. No obstante, se eligieron aquellas partes del texto que contenían las pocas referencias –por cierto muy superficiales– a la decoración de hospitales y hogares construidos por la Fundación, transformando en *slogan* las palabras de su gestora: “El buen gusto es lo último que se pierde en la pobreza”.⁹⁰ Además de los extractos de *Evita*, en las dos páginas centrales de la publicación apareció un texto de Pirovano debajo del busto escultórico que representaba a la ilustre difunta, enmarcado con las consignas de la “Nueva Argentina” –“Soberanía política”, “Independencia económica” y “Justicia social”– repetidas sin solución de continuidad en los cuatro lados de la página. Posiblemente, para el director del museo éste haya sido uno de los momentos de mayor cercanía con el ideario oficial a juzgar por sus palabras, escritas al modo de una elegía conmemorativa.⁹¹ Para entonces, la imagen de Evita ya había consolidado un proceso de “canonización” y constituía una imagen de culto.⁹²

En el siguiente número del *Boletín* (último trimestre de 1952), la portada se ocupó con un cuadro sinóptico bajo el título “La cultura en el plan Perón”.⁹³

⁸⁹ La fotografía había sido reproducida en el diario *La Razón*. Véase *BMNAD*, a. 7, n. 19, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1952, s. p.

⁹⁰ *Ibid.*, s. p. Cf. Eva Duarte de Perón, *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Peuser, 1951.

⁹¹ “Cuando tocan a vuelo las campanas, ningún otro sonido deberá alzar su propia voz. El lenguaje de las campanas es categórico, rotundo, por eso todo intento de hacer, en estos momentos, la alabanza de Eva Perón, sería una pobre frase musical perdida en la sonoridad de las campanas en vuelo. Cuando el paso por la vida y la muerte es un permanente plebiscito, las palabras ya no son más eficaces y todo adjetivo es deformante. La Historia, sí, dirá su palabra. Ella que como el Arte, recoge las formas movibles del Tiempo, podrá decir que Eva Perón fué la gran intérprete de un momento del mundo. El momento del tránsito de la teoría a la acción; de la moral que ‘debe’ hacer, al auténtico quehacer; del fácil pensar, al difícil obrar de acuerdo con el pensamiento. (...) Y Museo de Arte el nuestro, la evocamos también por su afinidad con la estética de nuestros días, estética de la gran dimensión, de los inmensos auditoriums y de las amplias sonoridades. El hombre, de temeroso espectador del mundo se transforma en su protagonista, cada ciudad en un informe escenario donde él realiza sin intermediarios la voluntad de Dios. Y dentro de ese marco está Eva Perón llenando el aire con el ardor de su mística que lleva ya, como en los viejos tiempos fabulosos y heroicos, la célula original del Mito. Dentro y desbordando el marco, porque ella representa la expresión de mujer más legítima de una época. En Arte el milagro de la supervivencia está en actuar dentro de su Tiempo que, como decía Platón, ‘es la imagen móvil de la Eternidad’. Quien en la vida lo realiza, ha obrado con la vida ese milagro.” Ignacio Pirovano, “Eva Perón”, *ibid.*, s. p.

⁹² Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón*, *op. cit.*, p. 130.

⁹³ Véase, *BMNAD*, a. 7, n. 20, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1952, s. p.

Comenzaba el 2º Plan Quinquenal y las políticas culturales reflejaron las intenciones, manifiestas en el orden económico y político, de renovación y apertura. En este sentido se ha interpretado la mega exposición *La pintura y la escultura de este siglo*, realizada en el MNBA entre septiembre de 1952 y octubre de 1953 y cuyo guión curatorial incluyó prácticamente a todas las tendencias posibles y, entre ellas, a los representantes de la abstracción.⁹⁴

Las temáticas vinculadas al peronismo ya estaban afianzadas para ese momento. Dos años antes, en 1950, declarado oficialmente *Año del Libertador General San Martín*, el MNAD se había adherido con diferentes acciones a los festejos de conmemoración de la fecha fundacional del “movimiento”, el 17 de octubre, Día de la Lealtad peronista. Además, según se anunciaba en el *Boletín*, las políticas conducidas por la Dirección con el objeto de “hacer llegar los beneficios de su acción al más vasto sector del público”, ahora se verían “reforzadas” mediante las directivas impuestas por las nuevas autoridades de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación, orientadas a vincular el accionar de las entidades culturales y artísticas del país con “los acontecimientos vivos de la Nueva Argentina”.⁹⁵ En este sentido, además del concierto de homenaje realizado en el Salón Luis XIV del museo, el *Boletín* registró los espectáculos y eventos culturales producidos para celebrar la efeméride peronista, buscando establecer un nexo entre éstos y los intereses específicos de la institución a través del artículo “El arte decorativo argentino en el Primer Festival ‘17 de octubre’”. A lo largo de dos páginas se hizo hincapié en los aspectos escenográficos, museográficos y en las artes gráficas que integraron el Festival, todo lo cual “patentizaba, una vez más –según la dirección del museo–, el grado cultural de nuestro país”.⁹⁶

⁹⁴ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., pp. 74-76. Sobre los cambios en el plano económico y político véase, Tulio Halperín Donghi, *La democracia de masas...*, op. cit.

⁹⁵ “El Museo Nacional de Arte Decorativo en el año del Libertador General San Martín”, *BMNAD*, a. 5, n. 17, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1950, p. 1.

⁹⁶ En el contexto de esta conmemoración, descrita como una fiesta para el arte argentino en todas sus facetas, se comentaron especialmente los espectáculos teatrales como la representación de *Electra* en la explanada de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, *Los caballeros de la tabla redonda* montada en el Teatro General San Martín o *El cantar de los gauchos* en la Avenida 9 de Julio entre otras, así como también la *Exposición del Libro Argentino*, como una demostración de la “alta jerarquía que han alcanzado en nuestro país las manifestaciones intelectuales y las artes gráficas”. Véase “El arte decorativo argentino en el Primer festival ‘17 de octubre’”, *ibid.*, pp. 4-6. Un estudio sobre la propaganda gráfica del peronismo en Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, FCE, 2005.

En el mismo boletín, la exaltación nacionalista, reflejada a través del festejo partidario y el homenaje al prócer, se extendía e incluso se consustanciaba con la modernidad plástica en el espacio dedicado al artista argentino Sesostris Vitullo.⁹⁷ [Fig. 19] Ese año Pirovano viajaba a Europa y por encargo del pintor Orlando Pierri visitó al escultor en su taller parisino de Montrouge-sur-Seine.⁹⁸ Para el coleccionista, la visión de los bloques graníticos, las maderas o el mármol cincelados en estructuras totémicas o masas horizontales, constituiría un descubrimiento absolutamente revelador; para el escultor, una oportunidad única para salir del anonimato.

Desde 1925, Vitullo vivía en París; trabajaba aislado en una casa de suburbio; había sido modelo de Antoine Bourdelle –uno de sus referentes paradigmáticos en la estatuaria francesa– y de otros colegas residentes para poder subsistir en la ciudad luz.⁹⁹ También había sido pedrero en las canteras francesas y era miembro de la Corporación de Tallistas de Piedra, asociación de origen medieval donde aprendió el oficio de la talla directa. Cuando Pirovano llegó hasta él, aunque había expuesto sus obras desde 1934 en el Salon des Indépendants, y en 1945 había presentado su primera exposición individual en la galería Jeanne Boucher, vivía con precariedad y en Argentina era prácticamente un desconocido.¹⁰⁰

El impacto que le produjo este “descubrimiento” impulsó al director del MNAD a recurrir a sus contactos para dar a conocer la producción del artista. Viajaba acreditado como representante oficial del Ministerio de Educación de la Nación y de la Comisión Nacional de Cultura, por lo que primero buscó despertar el interés del embajador argentino, Héctor Madero, y consiguió que éste visitara el taller de Vitullo; poco después llevó hasta Montrouge-sur-Seine a sus amigos Georges Salles, director

⁹⁷ Véase nota 63.

⁹⁸ Años después, Pirovano relató pormenorizadamente, “paso a paso” según dijo, los detalles de su primer encuentro con el artista y los acontecimientos que se sucedieron a partir de ese momento. Véase “Primera aproximación a Sesostris Vitullo”, *Argentina en el Arte*, Buenos Aires, Editorial Viscontea, 1966. Reproducido en *Vitullo. Esculturas*, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella-Fundación Proa, 1997, pp. 13-17.

⁹⁹ En este punto coincidieron el relato de Pirovano y el del mismo artista, así como también el de Horacio Butler, quien menciona en sus memorias el encuentro con Vitullo en París. Véase Horacio Butler, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 72.

¹⁰⁰ En Buenos Aires, Vitullo estudió en la Escuela de Bellas Artes de la calle Alsina y fue modelo en el taller de Alfredo Bigatti. Con el estímulo de este último y la ayuda económica de los compañeros artistas, en enero de 1925 consiguió embarcarse como marinero en un buque hacia Francia. Aunque la mayoría de los testimonios señalan el aislamiento en el que vivía en París, frecuentó a algunos de los artistas que también residían allí como Spilimbergo, Butler o Basaldúa; y mantuvo una estrecha amistad con el pintor holandés Bram Van Velde, en cuya producción se ha querido ver ciertas afinidades con la escultura del argentino. Cf. Sesostris Vitullo, *Autobiografía*, París, 10 de agosto de 1952 [AP, MAMBA, s. 719, f. 46-50]; Manuel Ameztoy, “Cronología”, en *Vitullo. Esculturas...*, op. cit., pp. 58-61; Ignacio Pirovano, “Primera aproximación...”, art. cit.

General de los Museos de Francia y Bernard Dorival, del Museo Nacional de Arte Moderno de París (MNAMP). Estas gestiones resultaron lo suficientemente persuasivas como para que a partir de ese encuentro, los franceses y el director argentino planificaran una exposición retrospectiva en el museo parisino; sitio que auguraba una vidriera excepcional para exhibir las esculturas, aunque finalmente no garantizaría un cambio muy significativo en la fortuna crítica del artista.¹⁰¹ Poco después, el Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria de París, cuya dirección ejercía Horacio Guerrico, le encargó un monumento de homenaje al prócer en el Año del Libertador General San Martín, que sería colocado en su casa de Boulogne Sur Mer.

La muestra del MNAMP se concretó en diciembre de 1952 con el auspicio de la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia y la Embajada de Argentina en París.¹⁰² [Fig. 20] Pirovano estuvo a cargo de la impresión del catálogo en Buenos Aires; escribió el prólogo y encargó el afiche publicitario a Tomás Maldonado y Alfredo Hlito, quienes entonces integraban la empresa de diseño gráfico AXIS junto al arquitecto Méndez Mosquera.¹⁰³ [Fig. 21] Todo se veía extremadamente auspicioso y el entusiasmo del promotor, que para entonces estrenaba el cargo de presidente de la CNC, no tuvo límites cuando en medio de las tratativas de la exposición se concretó el encargo oficial a Vitullo para realizar un monumento de homenaje a Evita, fallecida el 26 de junio de 1952. Esta obra, la última del artista, debía ser incorporada a la muestra retrospectiva, motivo por el que figura entre los 45 títulos mencionados en el catálogo. Sin embargo, nunca llegaría al MNAMP.¹⁰⁴

Podemos suponer que Pirovano, con pleno conocimiento del trabajo del escultor, sabía lo que estaba haciendo cuando fue consultado por Salvador María del Carril (encargado de negocios de la Argentina en Francia) acerca de quién podía ocuparse de esa obra y recomendó, sin dudar, a Sesostris Vitullo.¹⁰⁵ Con cierta obstinación, tal vez, dado el conservadurismo imperante en toda la iconografía oficial,

¹⁰¹ Ésta había sido ignorada por los colegas argentinos, Pirovano no dejó de citar los párrafos que Butler dedicó al artista en sus memorias obviando la exposición: "Butler, como la mayor parte de sus colegas y compatriotas pareciera que ignoraron que le tocó a Vitullo la máxima consagración a la que puede aspirar un artista de nuestro tiempo; la exposición retrospectiva de sus obras en el Museo de Arte Moderno de París (...)". Cf. Ignacio Pirovano, "Primera aproximación...", art. cit.

¹⁰² Asimismo, la muestra contó con la colaboración de la Asociación francesa de Acción Artística. Pueden seguirse los pormenores organizativos a través de la correspondencia que sostuvo Pirovano con los directivos de las entidades mencionadas [AP, MAMBA, s. 719].

¹⁰³ Carlos A. Méndez Mosquera, "Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina", *Summa+*, n. 15, Buenos Aires, febrero de 1969, p. 87.

¹⁰⁴ Véase Vitullo. *Sculpteur Argentin*, Musée National d'Art Moderne, París, diciembre de 1952.

¹⁰⁵ Cf. Orlando Barone, "Un gran escultor argentino, el necesario rescate de Sesostris Vitullo", *Crisis*, n. 2, Buenos Aires, junio de 1973, pp. 64-68.

y especialmente en las imágenes que difundían las efigies del primer mandatario y su esposa,¹⁰⁶ el presidente de la CNC soslayó la cuestión acerca de cómo se resolvería el tema desde el punto de vista plástico y centró la atención en el papel altamente significativo que había tenido Evita para la Argentina. Lo importante era que el artista (quien no había vivido el peronismo, ni había tenido oportunidad de adherir a la “revolución peronista”) comprendiera y valorara en su justa medida el carácter del encargo.

No se cómo encarará Ud. el busto de Eva Perón, no sé si será realista o simbólico... de cualquier manera es necesario que Ud. comprenda fácilmente lo que ha significado la personalidad de mujer más trascendente de nuestro país, y posiblemente la figura femenina más destacada de nuestro tiempo. Su prestigio ha sido enorme, y como lo digo en el artículo del Boletín del Museo, que le haré llegar no bien salga... “y dentro de ese marco, EVA PERON, llenando el aire con el ardor de su mística, mística que lleva ya, como en los viejos tiempos fabulosos y heroicos, la célula original del mito”.

Esta es la verdad, querido Vitullo, la verdad auténtica, aún de las personas que sin acompañarla espiritualmente y no comprendiéndola políticamente, están en la obligación de aceptar como un hecho real e indiscutible que ha provocado el movimiento más popular, más fabuloso que se conoce de nuestra historia, en el momento patético y trascendente de su muerte.¹⁰⁷

Con estas explicaciones, algunos otros materiales y la recomendación del film *Eva Perón inmortal*, “para que tenga una idea de la trascendencia a la que aludo”, Pirovano buscó situar al escultor en la coyuntura que rodeaba a su modelo. Finalmente, Vitullo respondió: “He comprendido todo. Eva Perón arquetipo símbolo. Libertadora de las razas oprimidas de América. La veo como un mascarón de proa rodeada de laureles”.¹⁰⁸ [Fig. 22] Como ha señalado Andrea Giunta, el escultor diseñó una pieza que, lejos de pretender el parecido físico, respondía plenamente al lenguaje plástico que había desarrollado hasta ese momento. Esto dio como resultado una imagen sumamente difícil de identificar con aquella otra producida por el pintor oficial Numa Ayriñac y difundida masivamente a través del libro *La razón de mi vida*, entre otros

¹⁰⁶ Véase un análisis comparativo sobre la recepción de las efigies de Evita difundidas a través de la pintura de Numa Ayriñac y la escultura de Vitullo en Andrea Giunta, “Eva Perón: imágenes y público”, en *Arte y Recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 177-184. Sobre la ritualización de los actos peronistas y la imagen de Eva, véase Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón*, op. cit.

¹⁰⁷ Carta de Ignacio Pirovano a Sesostris Vitullo, Buenos Aires, 18 de septiembre de 1952 [AP, MAMBA, s. 719 a, f. 24-25].

¹⁰⁸ Orlando Barone, “Un gran escultor argentino...”, art. cit., p. 67.

múltiples soportes.¹⁰⁹ [Fig. 23] Vitullo pensó en términos monumentales; dispó los detalles y trabajó la piedra (de más de un metro de altura) a la búsqueda de una síntesis expresiva que definiera los aspectos esenciales de su interpretación: un rostro de rasgos indígenas resuelto a golpes de cincel y enmarcado por la vegetación que remitía a una Evita aguerrida y libertaria, ya no estrictamente argentina, sino también latinoamericana. Estas características la situaban a una distancia considerable de las representaciones que se hacían eco de la descripción del “hada buena”, cristalizada poco después en el libro homónimo de Clelia Gómez Reynoso y que gozarían de un consenso extendido dentro del oficialismo.¹¹⁰ Si antes de su muerte, los retratos debían responder a los cánones de verosimilitud propios del género, según sus versiones realistas, durante esta coyuntura específica en que la imagen de la “Jefa espiritual de la nación” afianzaba su proceso de canonización,¹¹¹ sin duda el margen de innovación se vería reducido drásticamente en este aspecto. Esto explica el periplo de ostracismo que sufrió la pieza desde que Vitullo la presentó en la Embajada argentina en París, donde permaneció durante años resguardada por la oscuridad de un sótano.

En vista de estas circunstancias podemos preguntarnos qué fue lo que llevó al coleccionista a suponer que una Evita tallada por Vitullo sería aceptada por el peronismo. En una primera lectura, para quien había sabido desempeñarse en una institución oficial con un equilibrio admirable entre aspiraciones personales de renovación y la exaltación del “régimen”, tal vez esa elección no era la más atinada. Sin embargo, aun después del golpe que significó para el peronismo la muerte de Eva, Pirovano se mostraba optimista frente a la segunda presidencia y para él la innovación dentro del peronismo no sólo era una posibilidad, también era un hecho real. Durante aquel viaje de 1950, mientras se admiraba por su descubrimiento de Vitullo, dictaba una conferencia acerca de “La influencia francesa en la evolución artística argentina”, tema que abordó a través de un relato cronológico presentado en “cuatro actos”, al modo de un teatro histórico. El último acto era el de la “Realización Nacional”, según llamó el disertante al momento histórico que le tocaba vivir a los argentinos, y Perón representaba al gran creador de entonces. “La cultura Argentina –según el mandatario– se encuentra en plena proyección hacia sus grandes destinos. No es

¹⁰⁹ Andrea Giunta, “Eva Perón...”, en *Arte y Recepción...*, *op. cit.*, pp. 180-181.

¹¹⁰ Sobre la iconografía de Eva véanse las referencias citadas en la nota 106 y Anahí Ballent, “El *kitsh* inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón”, en *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Bernal y Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo, 2005, pp. 153-188.

¹¹¹ Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón...*, *op. cit.*, p. 130.

suficiente consagrar la libertad de pensamiento y de expresión, si al mismo tiempo no se declara la necesidad de elevar la cultura y aumentar la capacidad profesional a fin de que todas las inteligencias puedan orientarse hacia todas las ramas del saber gracias al esfuerzo individual".¹¹² Libertad de pensamiento y necesidad de elevar la cultura eran consignas que cuadraban perfectamente con las ideas de Pirovano referentes a la necesidad de propender a un equilibrio entre la "tradición foránea" y la "tradición nacional". Ideas que, por otro lado, compartía con gran parte de la intelectualidad local, particularmente con relación a la incidencia de la tradición francesa en el mapa cultural mundial, aunque introducía algunos matices: "Es en París donde ahora y desde hace 4 siglos se funden las esencias culturales y estéticas. Hasta tanto no se desplace ese centro como faro indicador del rumbo y de la ruta, todos los oídos y los ojos del mundo artístico deben dirigirse a él para percibir el mensaje. Pero también es cierto que las ideas directrices de cada hora flotan en el aire de lo universal".¹¹³ En este contexto, Vitullo representaba a un artista tan argentino como moderno. Profundo admirador de dos de los mayores creadores de la escultura francesa contemporánea, Rodin y Bourdelle, había sabido conservar "intacta su esencia nacional" a través de motivos que aludían a su país natal,¹¹⁴ y al mismo tiempo lograba "llegar a lo universal por un auténtico sentir nacional".¹¹⁵

Con todo, la realidad del peronismo depararía algunas grandes decepciones a Pirovano. Su apuesta por una modernización de la imagen de Eva fracasó y la obra cayó en el olvido, por lo menos hasta 1973, cuando la revista *Crisis* publicó el artículo que ya se ha mencionado, donde se relataron los hechos junto con la reproducción de la malograda efigie, y recién aparecería en público en la muestra retrospectiva de

¹¹² "Viaje a Europa y Oriente del Director del Museo...", art. cit., p. 15.

¹¹³ Y como asumiendo la responsabilidad que podría tocarle en el asunto continuaba: "Es obligación de todos los que tienen en sus manos el destino espiritual de sus pueblos, descubrir los misteriosos lazos invisibles que unen los países a través de la estética, para así lograr el panorama completo de la cultura de un tiempo dado, enlazando todas las voces individuales para la total orquestación. (...) No debemos eludir ni temer la tradición foránea. Sabemos que para que exista 'obra de arte' ella deberá superar el umbral de lo 'típico', completada por el soplo de la universalidad. (...) Es ya hora de desechar los peligros fantasmas. (...) Tanto más vigorosa y fuerte, será [la producción artística], cuanto en más fuentes se haya nutrido y enriquecido. Y así como la planta es más vigorosa cuando se desarrolla en tierra fértil, la obra de arte también resentirá las bondades de un clima espiritual capaz de absorber y filtrar renovándolas en su adaptación al medio, las nuevas corrientes que da el mundo en su constante transformación. Esta certidumbre es una razón más por lo que reconforta y alienta vivir en nuestro país: en él tenemos todas las puertas abiertas y el derecho de esperar el destino mayor". Estos párrafos provienen del artículo que el director dedicó a Christian Berard, fallecido en 1949, a quien presentaba como "la esencia misma de la tradición francesa". Véase Ignacio Pirovano, "Ha muerto Christian Berard. Reflexiones sobre estética", *BMNAD*, a. 4, n. 10-11, Buenos Aires, cit., s. p.

¹¹⁴ Por ejemplo, entre las obras presentadas en el MNAMP, se pueden destacar *Piedra tumbal a José Hernández*; *Corazón de gaucho* y el *Monumento al General San Martín, Libertador de América del Sur*, entre otras.

¹¹⁵ Ignacio Pirovano, "Primera aproximación...", art. cit., p. 15.

1997.¹¹⁶ Para empeorar las cosas, aun cuando sus esfuerzos se vieron compensados en cierta medida con la publicación de algunas críticas alentadoras a propósito de la exposición del MNAMP, y luego se organizaron algunas muestras de homenaje,¹¹⁷ la muerte del artista pocos meses después del cierre de aquella, y las circunstancias penosas que la rodearon, motivaron una nueva lucha de su principal promotor. A pesar de los reconocimientos y adhesiones que había logrado para la retrospectiva, Vitullo no pudo evitar, diría Pirovano, la “conspiración del silencio que signó toda su vida [y que] lo siguió después de muerto”. En una carta personal, la viuda le relató el periplo que hubo de seguir el cadáver de su marido, ya que no teniendo medios para darle sepultura apeló sin suerte a la Embajada argentina. Frente a la indiferencia de esta última, recién ocho días después de su muerte, ocurrida el 16 de mayo de 1953, se realizó el entierro gracias a la ayuda de un grupo de amigos. Sin embargo, Marie Vitullo detalló la lista de asistentes al sepelio –directivos del MNAMP y del Museo del Louvre, Bram Van Velde, De Stael, Menessier, Samuel Beckett, Duthuit, entre otros– en un intento por restablecer algo del prestigio que había logrado tan sólo unos meses antes y que ahora parecía diluirse en un final abrupto y deplorable, sin rastro alguno de gloria.¹¹⁸ La viuda acudió a Pirovano, posiblemente una de las pocas personas en condiciones de ayudarla, en busca de apoyo económico y reconocimiento para su marido a través de una muestra de sus obras en Buenos Aires, y le advertía que

Aquí en París, después de su muerte, ha empezado a crecer el valor artístico de ellas. (...) Usted debe saber y debe decirlo también, que Vitullo a pesar de su miseria, se negó a vender en estos últimos tiempos una obra por la que se interesaban unas personas de aquí, para no descomponer su colección y poderla mostrar, intacta en su país. Además no quiso hacer ninguna gestión ante el Museo de Arte Moderno a la espera de poder cederlas al Gobierno.¹¹⁹

¹¹⁶ Vitullo. *Esculturas*, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella-Fundación Proa, 1997.

¹¹⁷ Como la de Charles Estienne en *L'Actualité Artistique Internationale* o la de Michel Dufet en el semanario *Arts*. Véase Charles Estienne, “Un estilo moderno del barroco”, *L'Actualité Artistique Internationale*, París, diciembre-enero de 1953; Michel Dufet, “Vitullo y el mito”, *Arts*, 16-22 de enero de 1953. Las traducciones provienen de los documentos conservados en el Archivo Pirovano del MAMBA y fueron reproducidos en el catálogo de la exposición *Vitullo. Esculturas...*, *op. cit.*, pp. 21-24. Incluso, unos años después, el volumen de Michel Seuphor *La sculpture de ce siècle* (París, Griffen-Neuchatel, 1959) le dedicaba un apartado al escultor argentino. En 1954, el Salón de la Joven Escultura organizó una muestra homenaje en la Galerie Verneuil de París, presentada por Jean Cassou; en abril de 1963, el Stedelijk Museum montó una retrospectiva de las obras de Vitullo; en 1969 estuvo representado en la X Bienal de San Pablo con una sala de homenaje.

¹¹⁸ Carta de Marie Vitullo a Ignacio Pirovano, reproducida en *Vitullo. Esculturas...*, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹¹⁹ *Idem*. También el francés Raymond Ronze destacó el hecho de que Vitullo no hubiera querido “jamás” comercializar sus obras e intentó atribuir lo que consideró una posición personal a la “devoción” del artista por el Arte, quien “prefirió la miseria a la fortuna y los honores que su talento hubiera podido procurarle”. Con respecto al destino del busto de Evita, Ronze era extremadamente optimista e incluso felicitó a la Embajada argentina por haber comprado la pieza. Véase “La muerte de Vitullo. Escultor argentino”, *La*

El homenaje de su país de origen tardaría en llegar; mientras tanto el coleccionista exhibió en las salas de Comte –que también funcionaría como galería de arte– en agosto de 1953, las piezas que había comprado a Vitullo: *Cristo Rey* (1950), con reminiscencias religiosas; *Durmiente* (1950) [Fig. 24] y *Homenaje al Conde de Lautréamont* (1950). [Fig. 25] En 1956, con Romero Brest al frente del MNBA, volvió a exponer estas obras para el aniversario de su muerte. Para la década del '60, Pirovano contabilizaba como las únicas piezas del artista existentes en la Argentina, además de las propias,¹²⁰ una esfinge y una máscara de la colección Federico Vogelius, a las que se sumaban otras dos piezas de la Colección Numa-Rossotti y una placa de homenaje a su amigo Mateo, expuestas por primera vez en la Municipalidad de La Plata.¹²¹ Pero antes de esas muestras, inmediatamente después de la muerte del escultor, aquél ya había iniciado las gestiones para que el gobierno argentino brindara una ayuda económica a la viuda en vías de concretar un reconocimiento tardío, y también para recuperar las obras que consideraba una parte fundamental del patrimonio artístico nacional.¹²² En el momento de iniciar los trámites para la repatriación, sin duda no fue un ingrediente menor el temor de una venta apresurada en Francia, dada la situación crítica de la familia de Vitullo.¹²³ Nuevamente gracias a

Prensa, Buenos Aires, 2 de agosto de 1953. Este artículo había sido publicado en París en julio de ese mismo año. Reproducido en *Vitullo. Esculturas...*, *op. cit.*, pp. 27-29.

¹²⁰ A las mencionadas debe agregarse *El monje* de 1951, que formó parte de la donación al MAMBA.

¹²¹ Ignacio Pirovano, "Primera aproximación...", art. cit.

¹²² En julio de 1953 le viuda le proponía a Pirovano que oficiara de intermediario para que su gobierno adquiriese "una parte de sus obras concebidas especialmente para la Argentina". Pero no accedió a ceder el resto de las piezas argumentando que "la suma de las obras de mi marido sobrepasan el ámbito nacional y por esta razón pienso que la concentración de todas las esculturas en Buenos Aires no sería el modo más indicado para darlo a conocer al mundo (...)". Carta de Marie Vitullo a Ignacio Pirovano, Montrouge, 21 de julio de 1953 [AP, MAMBA, s. 719, f. 66-67]. Casi diez años después, en 1962, el argentino seguía en contacto con la familia Vitullo por este tema, y todavía en 1967 continuaban, sin mayores resultados, las gestiones oficiales de Pirovano para repatriar las esculturas, particularmente el grupo monumental dedicado a Martín Fierro y el monumento a San Martín. Véase el documento "Repatriación de las obras de Sesostris Vitullo, escultor argentino radicado en París, fallecido el 16 de mayo de 1953", s. f. (c. 1967) [AP, MAMBA, s. 719, f. 14-16]; Carta de François Vitullo a Ignacio Pirovano, s. l., 2 de noviembre de 1962 [AP, MAMBA, f. 19].

¹²³ En el AP se conserva el borrador de una carta dirigida al ministro de Educación argentino que si bien no tiene firma, dadas las características del texto, podemos atribuir a Ignacio Pirovano. En ella se describe con cierto detalle el problema: "La situación es desesperante, peligrando por otra parte que la obra monumental y al mismo tiempo exigua (en total unas cien obras) de Vitullo se pierda, al dispersarse malamente, por unos pocos pesos, para el patrimonio artístico nacional". La solución a estos problemas debía provenir del Ejecutivo: "El Estado es el encargado de salvaguardar las necesidades materiales y la obra de sus artistas y de sus derecho-habientes. Desgraciadamente la legislación respectiva no ha sido aún encarada entre nosotros. Solo la comprensión humanitaria y magnánima de nuestro Conductor, traducida en los Objetivos Generales y Especiales, del II Plan Quinquenal, orientan la gestión de los organismos responsables, para salvaguardar las necesidades espirituales y materiales de los creadores de cultura y el patrimonio artístico nacional". Incluso, la carta sugiere al ministro los pasos a seguir: enviar dinero a la viuda, adquirir la obra completa del escultor, trasladar las piezas a Buenos Aires y exponerlas, etc. [AP, MAMBA, s. 361, f. 33-36].

las gestiones de Pirovano, la Fundación Eva Perón les enviaría una remesa de dinero; pero deberían pasar varios años antes que el Estado comprara algunas de las obras.

Con respecto al monumento a Evita, finalmente llegaría a Buenos Aires. En vísperas de su repatriación en 1954, el coleccionista se vio en la obligación, "habiendo actuado directamente y a título personal con el escultor en la realización de la obra", de aclarar el "malentendido surgido a través de la misma, que empaña la obra y la memoria de uno de los artistas que más honran el arte argentino de nuestro tiempo". El punto que debía ser aclarado era el de la supuesta verosimilitud: "En ningún momento Vitullo pretendió realizar el 'retrato' de la señora Eva Perón". Antes que eso, "impresionado por la trascendencia de la revolución peronista, y comprendiendo el papel preponderante que en la misma representó Eva Perón, desde el primer momento pensó encarar el monumento como un homenaje". El objetivo de estas palabras era desprender aquellos rasgos indígenas, que los funcionarios de la Embajada no habían podido digerir, de cualquier intento de realismo, y ligarlos a una interpretación simbólica de la obra social encarada por la Primera Dama, quien "liberará –en palabras del artista– las razas autóctonas de América"; y continuaba "es así como quiero inmortalizarla: como un mascarón de proa que representa la avanzada de la argentinidad en la tierra de América en esta hora de los pueblos".¹²⁴ Sin embargo, el destino de la Evita cincelada por Vitullo no pudo evitar en nuevo ocultamiento y, como se dijo antes, el público porteño no la vería exhibida hasta 1997, cuando por primera vez se expuso un conjunto importante de la producción del artista. En esa oportunidad, la muestra que reunía las 10 esculturas adquiridas por Guido Di Tella y que forman actualmente parte de la colección de la Universidad Torcuato Di Tella, se presentó triunfal, llevando como estandarte, precisamente, el monumento a Eva.

¹²⁴ Carta de Ignacio Pirovano al ministro de Relaciones Exteriores y Culto, Jerónimo Remorino, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1954. Reproducida en *Vitullo. Escultura...*, *op. cit.*, p. 33. Más tarde, Pirovano, defraudado por la mala fortuna de su protegido y el fracaso de sus gestiones con respecto a las obras, volvería sobre este asunto: "Abandonado por la Argentina en todo momento, olvidado su humildísimo origen, su jerarquía artística y sus convicciones Peronistas, y sobre todo, haber estado encarcelado por las autoridades alemanas de ocupación como rehén argentino, en represalia de las personas internadas del Acorazado Graf Spee. Independientemente del acierto o desacierto de la obra en sí, que puede considerarse muy mala, la interpretación simbólica de Eva Perón como trasunto de expresión telúrica de América liberada por el Justicialismo en sus razas milenarias y autóctonas, por lo menos puede ser discutible en cuanto a realización, pero justificable en cuanto al sentido de la interpretación". Y, refiriéndose a la crítica que provocó en el diario *Democracia* [16 de septiembre de 1953] el homenaje de Raymond Ronze publicado en *La Prensa*, "al día siguiente, noticias argentinas del exterior publicaban la recepción que en la Embajada argentina en París se realizaba ese mismo día para condecorar al profesor Ronze con la Orden de Mérito Nacional en vista de la activa labor de intercambio cultural y artístico que realizara dicho señor. El ataque y el premio no guardan relación en la orientación política e internacional argentina". Ignacio Pirovano, "Exposición Vitullo y su significado", s. f. [AP, MAMBA, s. 361, f. 5-7]. Reproducido en *Vitullo. Esculturas...*, *op. cit.*, p. 36.

3.2.a. El “mandato de la hora”

Aun con las decepciones que sufrió durante el peronismo, recién después del golpe del 1955 Pirovano abandonó el cargo que había sabido mantener durante casi veinte años en el MNAD. Durante ese período, su trayectoria en el campo cultural se vio atravesada por dos abandonos reveladores. El primero ya lo adelantamos. Después de haber integrado el grupo de “los que se nutren del recetario del tráfuga Lhote” –diría Maldonado–,¹²⁵ el artista había dejado de pintar “convencido de que la condición esencial de la obra de arte es ser la expresión de su tiempo”.¹²⁶ Algunos acontecimientos le harían pensar en su pintura como en una producción anacrónica, alejada de las necesidades de la hora: “Arrastraba la carga romántica de mi generación que tenía que estrellarse inexorablemente contra las formas de ese mundo nuevo que vorazmente avanzaba (...)”.¹²⁷ El segundo abandono estuvo relacionado con su iniciación en el coleccionismo: a mediados de siglo interrumpió las líneas estéticas que habían definido sus elecciones hasta ese momento y paulatinamente fue desprendiéndose de las primeras obras para reorientar sus adquisiciones y concentrarse en las corrientes abstractas.¹²⁸ No obstante, el cambio no sería absoluto, y además de conservar algunas piezas de carácter representativo –como el tapiz de Monet, *Nenúfares* (1908) o el *Autorretrato* (1936) de Antonio Alice, entre otras– también adquirió o encargó obras figurativas, como fue el caso del *Retrato de Ignacio Pirovano* (1974-75) realizado por Héctor Giuffré.¹²⁹

¹²⁵ Tomás Maldonado, *Asociación de Arte Concreto-Invencción*, Buenos Aires, noviembre de 1945. [Reeditado en Tomás Maldonado, *Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Infinito, 1997, p. 37].

¹²⁶ *Ignacio Pirovano. Retrospectiva 1925-1945...*, op. cit., s. p.

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ Este cambio en las elecciones estéticas durante el desarrollo de la colección, que nos habla de un consumo dinámico que puede variar de acuerdo a los intereses estéticos del comprador, también fue visible en el rosarino Domingo E. Minetti. Este último comenzó su acervo con firmas internacionales que paulatinamente fue reemplazando por obras argentinas producidas desde principios del siglo XIX hasta 1960 aproximadamente. Si bien, en este caso, la opción por la pintura abstracta se limitó a unos cuantos ejemplares y no llegó a constituir una sección dentro del conjunto, la elección de artistas provenientes de la fila del Grupo de artistas modernos, como Sarah Grilo o Miguel Ocampo, por ejemplo, marcó una brecha tenue a mediados de siglo dentro del coleccionismo contemporáneo de arte argentino, mayormente inclinado hacia la figuración.

¹²⁹ Para un visión general de los principales componentes del conjunto véase el catálogo Guillermo Whitelaw, *Colección Ignacio Pirovano. Donación Josefina Pirovano de Mihura*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1983. Sin embargo, es necesario aclarar que el conjunto que actualmente integra el acervo de este museo constituye sólo una parte, tal vez la más significativa con respecto a las corrientes no figurativas, de la colección total que formó Pirovano desde mediados de la década del '20 hasta avanzada la década del '70 y que fue recambiando a medida que maduraban o viraban sus intereses artísticos. Este

¿Cuáles fueron las motivaciones de esos cambios? Aunque las razones principales podrían subdividirse en una sucesión de acontecimientos más o menos relacionados, el encuentro con Tomás Maldonado a mediados de la década del '40, no sólo lo llevaría a replantearse más de una idea, sino que también lo transformaría finalmente en uno de los pocos mecenas del concretismo.

Lo conocí una tarde, subíamos en el ascensor que conducía a la casa de una amiga común. No bien lo vi, deduje de inmediato que debía ser centroamericano; pero eso sí, un joven artista centroamericano. ¿Quién sería este joven artista centroamericano? Ya en la reunión, se lo pregunté directamente, sin más trámites; tuve que aceptar, sorprendido, que esta vez había fallado mi intuición... el joven centroamericano, era argentino, pintaba desde hacía varios años en Buenos Aires y lo que era más grave... yo no conocía su pintura... Superadas las dificultades de ese primer encuentro, deponiendo mi amor propio, (en ese entonces era más joven que ahora y creía poseer el monopolio de cierto tipo de información), admirando ya sus cuadros que todavía no comprendía, nació entre nosotros una gran amistad que no ha hecho sino afirmarse a través de los años.¹³⁰

Pirovano conoció a Maldonado cuando los artistas concretos atravesaban los primeros momentos de su aparición pública a la conquista de nuevos espacios en un ambiente mayormente hostil a la vanguardia abstracta.¹³¹ Desde su primera irrupción en 1944, con la publicación de la revista *Arturo*, hasta fines de la década, los intentos de ruptura encabezados por Arden Quin, Gyula Kosice, Edgar Bayley, Rhod Rothfuss, Maldonado y otros, se fueron abriendo paso con un apoyo muy limitado por parte de la

núcleo de obras prácticamente no da cuenta de las primeras elecciones, y tan sólo ofrece algunos ejemplares de las últimas; pero nos permite igualmente observar el perfil de los consumos estéticos del coleccionista entre 1950 y 1960 aproximadamente. Período que, por otra parte, corresponde específicamente al encuadre temporal de esta tesis.

¹³⁰ "Palabras pronunciadas por Ignacio Pirovano en el Banquete despidiendo a Tomás Maldonado en ocasión de su viaje a Ulm, Alemania Occidental, donde ha sido nombrado profesor del Instituto Superior del Diseño", Buenos Aires, 2 de mayo de 1954, p. 1 [AP, AFE].

¹³¹ Para un recorrido panorámico por la trayectoria de los grupos concretos, sus posicionamientos estéticos y políticos, las distintas agrupaciones, rupturas y reagrupaciones, véase el estudio ya clásico de Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del cuarenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983 y de la misma autora, *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Inventiva, Arte Madí, Perceptismo*, Buenos Aires, Museo Eduardo Sívori, 1980. También Juan Melé, *La vanguardia del cuarenta en la Argentina. Memorias de un artista concreto*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999; Gabriela Siracusano, "Las artes plásticas en las décadas del '40 y del '50", en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomo 2, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 13-56 y los catálogos AA.VV., *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa-Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, 2002-2003; Gabriel Pérez-Barreiro (comp.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Austin, The Jack S. Blanton Museum-University of Texas at Austin, 2007. Un trabajo que analiza la inscripción del discurso científico en la elaboración de las poéticas concretas en Gabriela Siracusano, "Punto y línea sobre el campo", en Diana B. Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1998, pp. 181-213.

crítica especializada y pocas salas para exhibir sus obras.¹³² En este contexto de escasa repercusión, el encuentro con Pirovano se tradujo en la posibilidad de exponer sus obras en Comte.¹³³ Asimismo, con respecto a la difusión en los medios gráficos, en 1945 la revista *Contrapunto* ofrecía un espacio a Maldonado, a Manuel Espinosa y a Raúl Lozza para disertar sobre las posibilidades de la pintura contemporánea.¹³⁴ Después de la *Primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención* realizada en la galería Peuser en marzo de 1946, el poeta Juan Jacobo Bajarlía se explayaba sobre el "invencionismo estético" en su libro *Literatura de vanguardia del Ulises de Joyce y las escuelas poéticas* de 1946 y Romualdo Brughetti ensayaba un artículo crítico sobre las nuevas tendencias en la revista *Cabalgata*.¹³⁵ Para entonces las producciones de la Asociación Arte Concreto Invención (AACI), se habían presentado en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y en el Ateneo Popular de La Boca; mientras que el movimiento Madí comandado por Gyula Kosice había hecho sus primeras apariciones en la Galería Van Riel y en las salas de Altamira, así como también lograban un lanzamiento internacional con su participación en la muestra parisina *Réalités Nouvelles* de 1946.¹³⁶ Otros textos explicativos se publicarían en órganos del Partido Comunista como la revista *Orientación*, pero también en diarios de gran tiraje como *Clarín*.¹³⁷

Desde estos diarios y revistas, que actuaron como medios de divulgación para las producciones artísticas y teóricas de los diferentes grupos abstractos, junto a *Sur*, *Ver y Estimar* y las revistas promovidas por los concretos, madí o perceptistas (*Ciclo*, *Boletín de la AACI*, *Nueva Visión*, *Perceptismo*, etc.), pueden seguirse las candentes

¹³² Lejos de pretender analizar la recepción de estas poéticas, aquí se recorren sólo algunos momentos significativos de ese proceso con el objeto de contextualizar las elecciones estéticas de Pirovano y su vinculación con la vanguardia. Respecto de la recepción crítica del arte concreto véase Nelly Perazzo, *El arte concreto...*, op. cit., pp. 121-132. Entre los trabajos más recientes puede consultarse el estudio de María Amalia García, *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)*, tesis doctoral, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mimeo, capítulo 2; Cristina Rossi, "En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo", *Separata*, a. VI, n. 11, Rosario, noviembre de 2006, pp. 35-54.

¹³³ De acuerdo a Laura Escot, desde fines de 1944 Maldonado pasó a ser un artista permanente de la galería. Véase Laura Escot, *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*, Buenos Aires, Patricia Rizzo, 2007, p. 331. Cf. Cayetano Córdova Iturburu, *80 años de pintura en la Argentina*, op. cit., p. 146.

¹³⁴ Encuesta "¿Adónde va la pintura?", *Contrapunto*, a. 1, n. 3, abril de 1945. [Reeditado en Tomás Maldonado, *Escritos preulmianos*, op. cit., p. 35.]

¹³⁵ Juan Jacobo Bajarlía, *Literatura de vanguardia del Ulises de Joyce y las escuelas poéticas*, Buenos Aires, Araujo, 1946; Romualdo Brughetti, "Un mundo más puro y sencillo. El arte abstracto en Argentina", *Cabalgata*, a. I, n. 4, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1946, p. 6.

¹³⁶ Pueden consultarse cronologías de estos movimientos en Nelly Perazzo, *El arte concreto...*, op. cit., pp. 202-207 y en AA.VV., *Arte abstracto argentino...*, op. cit., pp. 195-206.

¹³⁷ Edgar Bayley, "Sobre arte concreto", *Orientación*, n. 327, Buenos Aires, 20 de febrero de 1946; Juan Jacobo Bajarlía, "Arte concreto" y "Abstractos y figurativos", *Clarín*, octubre y noviembre de 1947.

polémicas entre abstracción y figuración provocadas durante esos años.¹³⁸ Las definiciones terminológicas y los paradigmas teórico-estéticos sobre los que cada grupo apoyaba su producción fueron algunos de los ejes centrales del debate.¹³⁹ Pero también los posicionamientos políticos e ideológicos, en particular los vinculados con la militancia en el Partido Comunista por parte de varios integrantes o promotores de la abstracción.¹⁴⁰ En este sentido, el endurecimiento de Moscú con respecto al cumplimiento del canon realista desde 1948,¹⁴¹ provocó disidencias en las filas partidarias como la del crítico belga León Degand, quien en 1949 montaba la muestra *Arte abstracto* en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires; y la expulsión de Córdova Iturburu en el ámbito local, que no obstante continuó abogando por la abstracción desde el diario *Clarín* entre otros medios.¹⁴²

Si en un primer momento la revista de Jorge Romero Brest no se mostró muy entusiasta con las invenciones concretas, los artículos que aparecieron en *Ver y Estimar* desde mediados de 1949, después de su primer viaje a Estados Unidos, demuestran un viraje en el pensamiento del crítico. Hacia 1952, sus posiciones en este sentido se manifestaron más claramente con la reorientación de sus proyectos modernistas hacia una apuesta decidida por la abstracción, hasta llegar a 1953 cuando publicó el libro *Qué es el arte abstracto*.¹⁴³ En ese momento la defensa de lo que Romero Brest consideró el arte del futuro, ya estaba afianzada en las páginas de la revista.¹⁴⁴

Por otra parte, el discurso oficial del gobierno peronista durante sus primeros años de gestión, esgrimido a través del ministro de Educación Oscar Ivanissevich, no sólo consiguió afilar las aristas de la polémica, sino que también contribuyó a cerrar

¹³⁸ Polémicas protagonizadas por los artistas y los críticos, defensores y detractores de las diversas tendencias. Véase notas 134 y 135.

¹³⁹ Véase Julio E. Payró, "Arte abstracto o arte no objetivo" Carta abierta a Guillermo de Torre", *Sur*, n. 202, Buenos Aires, agosto de 1951, p. 91; Raúl Lozza, *Perceptismo teórico y polémico*, n. 3, Buenos Aires, 1951. Un análisis de los debates que generaron los términos "concreto", "abstracto", "no figurativo" en Payró, Guillermo de Torre y Romero Brest, en Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., pp. 68-74; Cristina Rossi, "En clave de polémica", art. cit., pp. 35-54.

¹⁴⁰ Ana Longoni y Daniela Lucena, "De cómo el 'júbilo creador' se trastocó en 'desfachatez'. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948", *Políticas de la memoria*, n. 4, Buenos Aires, CEDINCI, 2004, pp. 118-128.

¹⁴¹ Al respecto véase Paul Wood, "Realismo y realidades", en Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999 [1993], pp. 255-338.

¹⁴² Horacio Tarcus y Ana Longoni, "Purga antivanguardista", *Ramona*, n. 14, Buenos Aires, julio de 2001, pp. 55-57.

¹⁴³ Jorge Romero Brest, *Qué es el arte abstracto. Cartas a un discípulo*, Buenos Aires, Columba, 1953.

¹⁴⁴ Sobre el viraje crítico teórico de Romero Brest y su apuesta a la abstracción véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., pp. 45-83; un análisis específico sobre las posiciones del crítico en María Amalia García, "Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 137-152.

filas y a estrechar los lazos de solidaridad entre los afectados.¹⁴⁵ El arte abstracto se había convertido en algo que debía ser defendido desde distintos frentes. Y en 1948-49, en pleno proceso de posguerra y avance de la Guerra Fría, las asociaciones entre arte abstracto y “arte morboso”, arte moderno y “enfermedad”, parecían resonar en los oídos de la intelectualidad liberal y aliadófila como si hubieran sido pronunciadas por el mismo Führer. Efectivamente, las desafortunadas declaraciones del ministro en contra de la vanguardia fueron asimiladas con las políticas que habían llevado a cabo los regímenes nazi y fascista. Sin embargo, como ya ha sido analizado por varios autores, a pesar de los puntos de contacto evidentes entre el peronismo y las fuerzas derrotadas en la última guerra, en diferentes aspectos de su desempeño político, existió una distancia considerable respecto de los totalitarismos europeos.¹⁴⁶ En el plano cultural y educativo, esa imagen estuvo alimentada por las prácticas persecutorias implementadas contra la intelectualidad opositora a través de cesantías en colegios y universidades, a lo que se sumó la censura y el cercenamiento de los espacios de actuación, el uso de métodos intimidatorios, las amenazas y los allanamientos que en algunos casos llegaron a la detención y en muchos otros llevó a abortar proyectos culturales o directamente al exilio interno.¹⁴⁷ Sin embargo, durante el período 1946-1955, no sólo no llegaron a implementarse medidas equivalentes a las del nazismo en el medio artístico,¹⁴⁸ sino que fue posible la emergencia y el sostenimiento de formaciones culturales como las revistas *Ver y Estimar* o *Sur*, y centros educativos alternativos como Altamira o el Colegio Libre de Estudios Superiores. Desde estos espacios, intelectuales antiperonistas –el mencionado Romero Brest, Julio E. Payró, Victoria Ocampo, o José Luis Romero, Jorge L. Borges por ejemplo– tenían la posibilidad de actuar, desarrollar ideas, y por sobre todo,

¹⁴⁵ Véase “Inauguró el Dr. Iwanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Buenos Aires”, en *Guía quincenal de Actividad Intelectual y Artística Argentina*, v. 2, n. 29, octubre de 1948, pp. 4-11. Al año siguiente el ministro se expresaría con estas palabras: “El arte morboso, el arte abstracto, no cabe entre nosotros, en este país en plena juventud, en pleno florecimiento (...). Entre los peronistas no caben *fauvistas* y menos los cubistas, abstractos, surrealistas. Peronista es un ser de sexo definido que admira la belleza en todos sus sentidos”, “Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1949, p. 4.

¹⁴⁶ Al respecto véase Cristián Buchrucker, *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999 [1987], pp. 392-399.

¹⁴⁷ Entre muchos otros docentes, Romero Brest quedó cesante de sus cargos en la Universidad de la Plata; Victoria Ocampo relató su estadía en la cárcel, John King, *Sur...*, *op. cit.*, p. 170. Urruchúa habla en sus memorias del allanamiento a su taller. Véase Demetrio Urruchúa, *Memorias de un pintor*, Buenos Aires, Hugo Torres y Cía., 1971. La exigencia de exhibir el retrato de Evita llevó al cierre de la revista *Plástica* dirigida por Oscar Pécora, también al cierre de la galería Antú y al exilio interno de Antonio Chiavetti y, en otro plano, a la jubilación anticipada de Luis Arena. Esta información procede las entrevistas realizadas por la autora a Irene Pécora, Silvana Chiavetti y Eduardo Arena respectivamente.

¹⁴⁸ Como el robo sistemático de obras de arte, la confiscación y la subasta de colecciones privadas, etc. Véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, 64-68.

retransmitirlas aunque limitados dentro de un marco circunscrito por la censura.¹⁴⁹ En cuanto a Pirovano, ya hemos visto que si bien lograba sostener una posición crítica respecto de algunas de las políticas del peronismo, no parecía desalentarse con facilidad frente a las dificultades que pudieran aparecer al momento de generar nuevos proyectos.

Con respecto a la vanguardia artística, pasado el primer momento de enfrentamiento, tendió a establecerse una convivencia entre los denostados abstractos y el peronismo. Convivencia que si bien no estuvo exenta de tensiones, fue producto de intereses coyunturales alimentados por la necesidad de transformación de los planes de gobierno fundamentalmente desde 1952, reorientados hacia una mayor apertura económica y también cultural. En este contexto, la citada muestra *La pintura y la escultura argentina de este siglo* realizada en el MNBA fue sintomática del intento de incorporación de todas las vertientes artísticas desde el comienzo del siglo, incluidas las no figurativas. Asimismo, el envío oficial a la II Bienal de Arte de San Pablo en 1953, donde Romero Brest actuó como jurado, fue representativo de esos intentos de apertura.¹⁵⁰ En definitiva, las dificultades iniciales del concretismo para penetrar en los circuitos artísticos estuvieron ligadas no tanto a un enfrentamiento político como a los dispositivos intrínsecos del campo, que sólo paulatinamente lograrían transformar hasta introducirse en el circuito de galerías comerciales y el coleccionismo privado. En este contexto, el contacto con Pirovano sería un estímulo crucial para ambas partes. De un lado, los artistas encontraban no sólo un mecenas, también un aliado estratégico; del otro, una corriente de aire nuevo que serviría tanto para cambiar el rumbo de su coleccionismo, como para reencauzar viejos proyectos, gestar otros nuevos y esclarecer ideas. Así, desde principios de los años '50, las adquisiciones del coleccionista recalaron con importancia decisiva en la relación con los artistas concretos, y Tomás Maldonado, a quien lo unió un fuerte lazo de amistad y compañerismo, sería fundamental en la orientación que asumió esta serie, por lo menos en lo que respecta a las elecciones estéticas de Pirovano durante la década del '50.¹⁵¹ El contacto con el pintor le ayudaría a redefinir las directrices estéticas y teóricas de la colección, y a partir de allí, la compra de obras de arte no sólo se desenvolvería en estrecha vinculación con la promoción de la abstracción, sino que

¹⁴⁹ Véase Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1998.

¹⁵⁰ Véase nota n. 94.

¹⁵¹ Para un análisis específico, véase María Amalia García, "El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto", en *Poderes de la imagen, I Congreso Internacional/IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (2001), Buenos Aires, CAIA, 2003 (CD-ROM).

también se compenetraría con uno de los proyectos fundamentales de los concretos: traer la avanzada modernista a la Argentina y desarrollarla, a la vez que promover la proyección social del arte concreto a través de las artes visuales, pero también desde el diseño y la arquitectura.

Pirovano admiró profundamente al artista y vio en él al líder de los lenguajes del presente, al promotor de un tipo de creación nueva que avanzaba dificultosamente. Incluso, lo identificaba como el representante del “hombre nuevo”: aquel que “es capaz de asimilar el pasado, comprender el presente, intuir el futuro”; alguien que podía contribuir a situar a la Argentina “en el concierto universal de nuestra época”.¹⁵²

Esto es lo importante. Ser un hombre pero un hombre de un tiempo dado. En Europa, en las antiguas civilizaciones, los hombres pueden darse el lujo de elegir, de instalarse cómodamente dentro del encuadre histórico que más les convenga. En América tenemos el mandato de ser de nuestro tiempo. Tenemos que ser contemporáneos o no seremos nada.¹⁵³

El encuentro con Maldonado había representado un punto de inflexión en los consumos estéticos del coleccionista, así como también en la trayectoria de Comte, la empresa de amoblamientos y decoración que emprendiera desde los años '30 junto a su hermano, el arquitecto Ricardo Pirovano. Hacia fines de la década del '40, el artista replanteaba sus posicionamientos vanguardistas de la primera época, después de su primer viaje a Europa en 1948, cuando pudo establecer contacto directo con los representantes del arte concreto internacional, la arquitectura moderna y el diseño –Georges Vantongerloo, Van de Velde, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Max Bill, integrantes de la Bauhaus y otros– que hasta ese momento se conocían a través de las publicaciones y las reproducciones, en general poco fidedignas, que llegaban al país. Las reflexiones del artista-teórico comenzaban a ahondar en las posibilidades del arte concreto a partir de sus proyecciones sociales, cuya vía de materialización sería la orientación hacia aquellas disciplinas proyectuales.¹⁵⁴ En este contexto, desde 1951 la publicación de la revista *nueva visión* a cargo de Maldonado, Alfredo Hlito y Carlos A. Méndez Mosquera, canalizó las nuevas preocupaciones en torno a la síntesis de las artes visuales y su aplicación al entorno urbano, difundiendo ideas y proyectos entre

¹⁵² “Palabras pronunciadas por Ignacio Pirovano...”, *cit.*, p. 3.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 2.

¹⁵⁴ Un análisis reciente de la trayectoria de Maldonado que enlaza su producción artística, teórica y docente en el catálogo AA.VV., *Tomás Maldonado. Un itinerario*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, noviembre de 2007-febrero de 2008, y sobre estos temas específicamente véase Méndez Mosquera y María Amalia García, “Notas sobre la revista *nueva visión* y sus recorridos”, pp. 178-189.

los que tuvieron un lugar protagónico los del suizo Max Bill.¹⁵⁵ Distintas investigaciones coinciden en señalar los últimos años de la década del '40 y los primeros del '50 como el momento de emergencia de un concepto de diseño en la Argentina, asociado al concretismo y al accionar de Maldonado y Hlito como dos de sus figuras centrales.¹⁵⁶ A su vez, serían estos artistas junto al arquitecto Amancio Williams quienes a través de Pirovano contribuirían a la introducción de Comte en las teorías bauhausianas y los nuevos desarrollos proyectuales.¹⁵⁷

Creada por los arquitectos Mariano Mansilla Moreno, José Enrique Tívoli y los hermanos Pirovano, Comte S.A. Industria Argentina, "irrumpió –según su propia inscripción en la historia– en el ámbito rutinario y tradicional de la 'decoración' argentina de los años 30".¹⁵⁸ Tan pronto como en 1932 ganaron por concurso el proyecto de amoblamiento y decoración del famoso Hotel Llao-Llao, un emprendimiento de Parques Nacionales cuyas obras comenzaron en 1936 dirigidas por el arquitecto Alejandro Bustillo en el Parque Nacional Nahuel Huapi de Río Negro. El año anterior se habían expuesto en la Asociación Amigos del Arte los planos y proyectos de esta obra en la que prevaleció la intención de concretar una realización "cien por cien argentina" en base a la utilización de materiales nacionales y diseños originales, para lo que se buscó crear una línea completa de muebles intentando eludir la influencia de los estilos de campo extranjeros más corrientes en este tipo de obras.¹⁵⁹ Además de obtener licitaciones para otros hoteles e instalaciones turísticas,

¹⁵⁵ Véase María Amalia García, "La ilusión concreta: un recorrido a través de *nueva visión*. *Revista de cultura visual*, 1951-1957", en Ma. Inés Saavedra, y Patricia Artundo (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, Serie monográfica n. 6, 2002, pp. 171-191.

¹⁵⁶ Tal como sostiene el arquitecto Méndez Mosquera –uno de sus protagonistas– en una de las primeras reseñas históricas sobre el desarrollo del diseño, cuyos inicios ubicó entre 1948 y 1949 partiendo de algunos acontecimientos que consideró clave (desde la exposición *Nuevas Realidades* en la galería Van Riel, la aparición de las revistas *Ciclo* y *nueva visión*) y en los que destacó especialmente la participación de estos artistas. Véase "Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina", *Summa+*, n. 15, Buenos Aires, febrero de 1969, pp. 85-89. Esta visión ha sido confrontada por Alejandro Crispiani, quien advierte sobre el riesgo, al aceptar como válida esa hipótesis, de sobredimensionar el papel de *nueva visión* y la OAM en "Las teorías del buen diseño en la Argentina: del arte concreto al diseño para la periferia", en *Revista Crítica*, n. 74, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, diciembre de 1996, y del mismo autor "Belleza e invención", *Block*, n. 1, Buenos Aires, agosto de 1997, pp. 61-70.

¹⁵⁷ Ignacio Pirovano, "Experiencia que no hubiese podido realizarse sin las enseñanzas del Bauhaus", Buenos Aires, s. f. [AP, AFE].

¹⁵⁸ La empresa inició sus actividades en 1932 con domicilio en Av. Pte. Roque Sáenz Peña 1129 y en 1936 se mudaron a Arenales 1079. Desde 1939 se integraron al circuito de Florida trasladándose al 953 primero y al 936/40 después (1942), donde funcionó el Salón de Exposición y Venta al público. En 1954 se mudarían a Deán Funes 1832, donde tenían instalado el establecimiento industrial. Sin firma, *Comte S.A.*, s. f. [AP, AFE].

¹⁵⁹ Asimismo, obtuvieron la licitación para el Hotel Potrerillo de Mendoza y el Hotel de Turismo de Salta, entre otros proyectos. Para este último, los diseñadores se inspiraron en las colecciones de objetos y muebles coloniales de Alejo González Garaño, Patrón Costa, Uriburu y Graña, para la elección de los modelos. Véase una reseña histórica de las distintas etapas de la empresa, sus proyectos, realizaciones, y utilización de nuevos elementos de construcción, técnicas y materiales en Sin firma, "No se podrá

obras en distintas reparticiones del Estado, empresas públicas y privadas, abarcaron rubros variados con la especialización en el diseño de gabinetes para TV, radio, transistores, combinados, estereofónicos, etc.¹⁶⁰

Los intereses de la empresa, y de Pirovano en particular, confluirían con aquellos programas del concretismo cuyo objeto era la ampliación del horizonte de intervención en la vida cotidiana a través de la integración disciplinaria. Comte proporcionaría un espacio para el desarrollo de los nuevos conceptos respecto del diseño industrial, a la vez que promocionaba la innovación en el seno de la empresa. De acuerdo al relato de Méndez Mosquera, ésta representó la posibilidad de concretar los inicios de un Centro de Diseño dirigido por Maldonado con la participación de los arquitectos Baliero y Borthagaray, favoreciendo la realización de piezas gráficas pioneras.¹⁶¹ Además de incorporar a varios integrantes del grupo de *Nueva Visión* al *staff* de la empresa –quienes llegarían para implantar una “revolucionaria manera de proyectar en decoración”–¹⁶² Pirovano también contribuiría al financiamiento de la revista.¹⁶³

Así como la veta empresarial se renovaba al contacto de otros proyectos, los consumos artísticos experimentarían los primeros cambios. En 1950, durante aquel viaje a Europa que lo vinculó a Sesostris Vitullo se materializaría el cambio de rumbo para el coleccionista con la compra de sus primeras piezas no figurativas o de tendencia abstractizante como en este caso. Ese viaje representó una experiencia completamente diferente en un sentido específico de aquella que lo había llevado a Europa como estudiante de pintura durante su juventud, o los viajes posteriores como

escribir la Historia del Mueble argentino sin seguir paso a paso el itinerario de la Industria de la Madera –más que una empresa de mobiliario y decoraciones– que significó en realidad, Comte S. A., *Industria Argentina (...)*, s. I, c. 1978 [AP, AFE].

¹⁶⁰ A modo de ejemplo pueden mencionarse las obras realizadas en la Quinta Presidencial de Olivos; en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA; en el Banco de la Nación Argentina; en el Círculo de Armas o el Jockey Club de Rosario entre otros muchos casos. Un listado con las obras más importantes en Sin firma, *Comte S.A.*, art. cit.

¹⁶¹ Carlos A. Méndez Mosquera, “Veinte años de diseño gráfico...”, art. cit., p. 86.

¹⁶² “Proyectaron en forma espectacular en cuanto a láminas y presentación se refiere (...), que suplieron a la anterior creación de Comte de láminas de perspectivas al pastel. Estos grandes paneles pintados al duco mate blanco, donde las perspectivas se realizaban con collages que creaban una nueva y espectacular dimensión visual.” “No se podrá escribir la historia...”, art. cit., s. p.

¹⁶³ Méndez Mosquera ha relatado más de una vez el sostenimiento de *nueva visión* como una verdadera proeza realizada en tiempos del peronismo. Véase “Notas sobre la revista *nueva visión...*”, *op. cit.*, p. 180. Corroborando esa afirmación, desde Ulm Maldonado le escribía a Pirovano en 1954 pidiéndole colaboración con Jorge Grisetti, a cargo de la publicación en ese momento: “Por favor Ignacio, no dejes de colaborar con Giorgie en todo sentido. Tú bien sabes cómo yo estimo a ese muchacho extraordinario; él está comprometiendo su pequeña fortuna personal en nuestras cosas y yo estaría muy apenado que las cosas no fueran bien económicamente. Libéralo, al menos, del espinoso problema de la financiación de la revista. Yo sé bien que a ti no te sobra ni tiempo ni dinero, pero es necesario que tú encuentres el modo de llevar a la práctica la vieja idea de constituir un ‘Grupo de amigos de la revista NV’. Es imprescindible que lo hagas porque la revista debe seguir saliendo”. Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Hamburgo, 14 de julio de 1954. [Destacado original, AP, AFE.]

representante de Amigos del Arte, por ejemplo. Aparte de la distancia temporal obvia, y las motivaciones personales y profesionales que habían cambiado entre un momento y otro, en términos de cultura visual y de sensibilidad estética, Pirovano viajaba con un bagaje visual nuevo; buscaba otras imágenes y sus consumos estéticos comenzaban a orientarse hacia la abstracción nacional e internacional. En esta oportunidad el itinerario estuvo vinculado estrechamente a su carácter de director del MNAD y al mismo tiempo se vio atravesado por los intereses estéticos que asumirían sus adquisiciones a instancias de los amigos artistas. Así como Pierri lo había llevado hasta Vitullo; las recomendaciones de Maldonado influirían en forma decisiva no sólo con respecto a la colección, también sobre los intereses de Comte y la promoción del diseño industrial.

No dejes de visitar a Bill, un 'alemán' aparentemente tozudo y áspero, pero un gran espíritu. Háblale de la 'buena forma'. Recoge material sobre este tema, porque yo creo que tarde o temprano la civilización llegará a nuestro país y será necesario hacer un pabellón de la forma utilitaria industrial, de la 'buena forma'. Dile que lo esperamos en julio en Buenos Aires. Bill te hará recomendaciones capitales para Zürich y Basilea. El tiene la llave de estas dos ciudades. En Basilea visita la colección Müller-Widman, la más importante del mundo en arte abstracto-concreto. Los mejores Vantongerloo, Arp, El Lissitzky, Pevsner, Bill, Mondrian, están ahí. En este sentido también es muy importante el Museo Nacional de Basilea. No sólo por abstractos-concretos, sino además por sus salas dedicadas a los primitivos flamencos y a Van Gogh. (...) ¹⁶⁴

Por entonces la figura de Max Bill y sus teorizaciones sobre la *Gute Form*, representaban un referente clave para Maldonado ¹⁶⁵ y también lo serían para el coleccionista. Poco después, emulando experiencias realizadas en países centrales por el mismo Bill y otros, Pirovano presentaría en la CNC el proyecto para una exposición de *La buena forma*, apoyado precisamente en este concepto con el objeto de promocionar las ventajas funcionales, técnicas y estéticas del diseño industrial en la

¹⁶⁴ Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Buenos Aires, 5 de mayo de 1950 [AP, AFE].

¹⁶⁵ Tal es así que la producción artística y teórica de Bill fue difundida tempranamente en Argentina y el primer libro que publicó la editorial Nueva Visión, escrito por Maldonado, estuvo dedicado precisamente al artista suizo. Véase Tomás Maldonado, *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955. Sobre el concepto de "buena forma" y su desarrollo en Argentina vinculado al concretismo véase Alejandro Crispiani, "Las teorías del buen diseño en la Argentina...", *op. cit.* y del mismo autor "Belleza e invención", *art. cit.* Sin embargo, pocos años después se abriría una brecha entre las concepciones teóricas de Bill y Maldonado respecto del concepto de diseño y el predominio del factor estético subyacente en la idea de "buena forma". En 1958, el argentino sostendría que "el diseño industrial no es un arte y el diseñador no es necesariamente un artista". Véase Dagmar Rinker, "El diseño de productos no es arte. El aporte de Tomás Maldonado al surgimiento de un nuevo perfil profesional", en AA.VV., *Modelos de Ulm*, Ulm, Institut für Ausland-beziehungen e. v., Stadt Ulm, Ulmer Museum, HfG Archiv, 2007, p. 6 del apartado en castellano.

producción de objetos de uso cotidiano.¹⁶⁶ Mientras tanto, como parte del itinerario que interesaba a Comte, el artista le sugería visitar a Max Huber, y en Milán el estudio de los arquitectos Belgiojoso, Peressutti y Rogers a través de los que podía contactarse con los fabricantes de muebles contemporáneos de Italia.

Por otro lado, estuvo el recorrido estrictamente artístico. Además de visitar las colecciones sugeridas y embeberse del arte abstracto y concreto, Pirovano conoció a Vantongerloo a través de Maldonado y, en ese momento, decidió la compra de su primera pintura internacional. Como ya se dijo, ese encuentro con el artista belga y el conocimiento de su estética basada en las relaciones armónicas de los componentes plásticos, fue definitorio para la elaboración de sus propias ideas respecto del proceso de la creación. Además de declarar abiertamente su “total identificación con el pensamiento de Vantongerloo”¹⁶⁷ continuó visitándolo, entabló una amistad; se interesó profundamente tanto en la obra plástica como en sus reflexiones teóricas. La publicación de una compilación de escritos a través de la Fundación y el montaje de una muestra con prólogo y cura de Víctor Magariños, fueron momentos culminantes en la fortuna crítica del belga a instancias de Pirovano, convertido en uno de sus principales difusores dentro del país.¹⁶⁸

En 1954, invitado por el artista suizo Max Bill, Maldonado se trasladó a Alemania para ingresar como profesor en la Escuela de Diseño de Ulm (HfG).¹⁶⁹ A partir de entonces el artista y el mecenas sostuvieron un intercambio epistolar intenso del que obtenemos información sumamente rica sobre momentos clave del proceso de constitución de esta colección. Pirovano seguía con atención extrema la experiencia europea del artista, pero también representaba la voz de un pequeño sector del medio artístico porteño, que le demandaba el detalle “minuto por minuto” de todo lo que hacía, conocía y aprendía, y a su vez retransmitía al resto del “equipo”.¹⁷⁰ Para esta fecha ya tenían varios proyectos y asuntos en común que venían desarrollando desde tiempo atrás pero que la estadía europea del pintor seguiría alimentando y reactivando

¹⁶⁶ “Por ‘buena forma’ debe entenderse la correcta relación entre la función, la técnica y la forma en los objetos de uso cotidiano, de preferencia en los industrialmente producidos.” “Exposición de cultura visual, La Buena forma. Función, técnica y forma”, Deán Funes 1832, Buenos Aires, p. 2, c. 1951 [AP, MAMBA, s. 719 c, f. 6-11].

¹⁶⁷ Ignacio Pirovano, *El Partenón y el Toro...*, op. cit., s. p.

¹⁶⁸ Véase Georges Vantongerloo, Víctor D. Magariños, *Georges Vantongerloo. Escritos*, Barcelona, Fundación Pirovano, 1982.

¹⁶⁹ Max Bill había sido uno de los fundadores de la flamante Hochschule für Gestaltung Ulm, creada en 1953 y orientada a la formación de diseñadores profesionales. Para entonces, no existían escuelas especializadas y hasta tanto no se introdujeron cambios en la orientación educativa de la Bauhaus de Dessau –donde había estudiado Bill–, la formación del diseñador estuvo subordinada a la Arquitectura. Maldonado se incorporó como docente en la HfG y a partir de 1957, después del alejamiento de Bill de la institución formó parte del rectorado y encabezó una reestructuración pedagógica. AA.VV., *Modelos de Ulm...*, op. cit., p. 5 del apartado en castellano.

¹⁷⁰ Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, 24 de agosto de 1954 [AP, AFE].

con nuevas fuentes. Incluso, por momentos el intercambio de ideas y opiniones se volvía tan nutrido que Pirovano necesitaba organizar sus cartas y distribuir en ítems los temas a tratar. Entre ellos, algunos le preocuparon especialmente como, por ejemplo, la ley de propiedad intelectual, una cuestión que se estaba discutiendo en ese momento dentro de la CNC. Por este motivo le escribiría al artista sobre las pretensiones de transformar la ley, de “llevar a 50 años los actuales 30 de propiedad intelectual, la defensa de los derechos de los pintores a cobrar su parte a medida que aumenta el precio de sus cuadros según rige la Ley Italiana, etc. etc.”. Pero, el punto más significativo del asunto se relacionaba con los proyectos que estaba planificando vinculados a la actuación de Comte y el diseño industrial, por lo que le pedía “los antecedentes más adelantados” relacionados con la inclusión de este último en la ley de propiedad intelectual.¹⁷¹

El entusiasmo por el rumbo que tomaba la carrera de Maldonado en Alemania, así como por los proyectos en común, era tal que el coleccionista aspiraba a seguir sus pasos hasta ensayar algo así como una pequeña Ulm a la escala de Comte: “(...) estamos por transformar nuestra fábrica en cooperativa con los obreros y me interesaría muchísimo instalar en esta nueva era un pequeño taller de diseño para ir formando personal especializado en muebles”. Por este motivo le escribía en demanda de opiniones y puntos de vista de sus colegas “especializados” en estos temas. Al mismo tiempo y redoblando la apuesta, lo ponía al tanto de los planes que ideaba junto a Alfredo Hlito y su amigo el arquitecto Amancio Williams para la creación de una escuela diseño pensada en términos de “empresa cultural”:

Estamos conversando mucho en hacer aquí privadamente totalmente independiente una especie de escuela de postgraduados o algo similar; tu crees que siguiendo en una escala mínima los pasos de Ulm se podría siguiendo estrictas instrucciones tuyas hacer algo así que fuese como un reflejo de tu experiencia allí? Esta iniciativa sería por supuesto encarada como empresa de tipo cultural entendiéndolo por empresa ganar dinero y por tipo cultural que representara auténticamente lo mejor, lo de más jerarquía tanto en la elección de hombres como de objetivos. (...) Amancio lo ve muy muy factible y siente como yo que está maduro BsAs para la experiencia.¹⁷²

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, 24 de agosto de 1954 [Destacado original] [AP, AFE]. El tema de la educación técnica fue objeto de varios ensayos como “Visión de movimiento” (Buenos Aires, s. f., AP, AFE), donde el coleccionista analizó la actuación del Institute of Design de Chicago. Ese texto se presentaba como la continuación del libro *La Nueva Visión*, centrado en los programas y métodos pedagógicos de la Bauhaus.

Pirovano no dejaba de proyectar y su percepción respecto de las posibilidades de concretar esas empresas, por cierto era bastante más optimista que la de Maldonado, generalmente mucho más escéptico.¹⁷³ Aunque las cartas de aquél no dejaron de mostrar una visión crítica respecto del estado de las políticas educativas, un ejemplo que, lógicamente, no se evidenciaba en una publicación oficial como había sido en el caso del *Boletín* del MNAD.

Meditalo bien Tomas, creo que estamos al borde de planear algo muy grande y que económicamente podría ser muy beneficioso en el presente y sobretodo en el futuro. Es increíble el afán de aprender que hay en este país, la unanime convicción que los estudios oficiales no responden a las mas elementales necesidades de la colectividad y la urgencia de remediar este estado caotico de cosas. Esperamos tus noticias al respecto, estas lineas las conocen Alfredo y Amancio.¹⁷⁴

Mientras tanto, la colección seguía creciendo meditadamente y en ese año de 1954, concretaría la compra de la pintura de Maldonado, *Una forma y serie*, (óleo sobre tela, 1,50 x 0,70 cm) enviada desde Holanda. [Fig. 27]

Mi cuadro largo (violeta-negro-verde) es el que yo prefiero que se incorpore a tu colección. Es una de mis mejores obras; un problema difícil resuelto; según mi opinión, con excepcional acierto. Te ruego que lo cuelgues bien en tu casa; principalmente, no lo tires al pasillo, allí, con luz frontal y un metro de distancia, sería casi imposible verlo. Por supuesto no te pido que construyas un pabellón especial para mi cuadro, pero creo que ha llegado la hora de otorgar los mejores lugares a los mejores pintores argentinos —en tu casa y en todos lados.¹⁷⁵

El sitio físico que ocuparían las pinturas concretas era una cuestión capital tanto para el artista como para el comprador. En vista de estas preocupaciones, cuando llegó ese primer cuadro de Maldonado, este último le escribiría detallando el destino final de la pintura y su recepción dentro del círculo de colegas y amigos que lo

¹⁷³ "Este país, que tu admiras ilimitadamente y yo con algunas reservas, tiene el hábito infernal de desperdiciar y malusar a la gente. No creo que Comte S.A. llegue a cometer ese error, pero yo preferiría que llegara a comprender de modo definitivo que el mejor modo de defender los propios intereses es dando a cada hombre su lugar. STOP." Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Buenos Aires, 5 de mayo de 1950 [AP, AFE].

¹⁷⁴ Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, 24 de agosto de 1954 [AP, AFE]. La respuesta del artista fue un tanto desalentadora ya que si bien no desestimó la propuesta de una empresa cultural, consideró que en Ulm recién se estaban dando los primeros pasos, con lo que todavía no estaban claras las ideas ni los objetivos de la escuela como para generar nuevos modelos. Carta de Maldonado, Ulm, 22 de septiembre de 1954 [AP, AFE].

¹⁷⁵ Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Hamburgo, 14 de julio de 1954 [AP, AFE].

visitaban regularmente: "Tu cuadro de Holanda que tengo colgado en casa en la pared donde estaba el Vanton del pajarito (...) ni te puedes hacer una idea de lo magnífico que queda. Ha gustado e interesado muchísimo y a mí me colma. No veo el momento de recibir el Vordemberge que estoy seguro habrás elegido con toda competencia y cariño".¹⁷⁶

A fines de 1957 Pirovano cambiaba de domicilio y se mudaba a un nuevo departamento en Recoleta. "Me estoy instalando... –le escribía al pintor– Compramos dos pisos en la calle Parera 3 enfrente de la esquina que edifica Georgie, Parera y Guido. Tendré un gran cuarto 10 x 6 que Amancio me ha ayudado a equipar, grandes ventanales perfectos, iluminación especial para mis cuadros, piso de mármol."¹⁷⁷ Con la ayuda de Amancio Williams, quien diseñó los interiores del departamento concebido como *penthouse*, Pirovano construyó una suerte de "arquitectura expositiva"¹⁷⁸ para instalar y mostrar la colección. Algunas de las piezas se distribuían a lo largo del extenso *living-room* [Fig. 28] y otras tantas se ubicaban en un depósito especialmente diseñado.¹⁷⁹ La convivencia con las obras de arte en el espacio doméstico podía representar, desde el punto de vista del coleccionista, la escenificación de su alineamiento con las ideas que postulaban la integración entre arte, diseño y arquitectura moderna. Entre esas paredes lisas, preparadas exclusivamente para contener el *Paisaje con gravillas de trigo* de Vantongerloo o las *Variaciones* de Hlito; [Fig. 29] el piso de mármol sobre el que apoyaba *Forma en contorsión* de Le Parc o los volúmenes de un Vitullo, [Fig. 30] debían acompañarse con la última tecnología del diseño industrial, como un combinado directamente traído de Ulm.

Estas características contrastaban notablemente con las viviendas particulares de otros coleccionistas contemporáneos. No sólo con el departamento de sus padres, "Rolo" (fallecido ese mismo año) y María Rosa Lezica, el de los González Garaño, o las viviendas de los Santamarina, por citar algunos ejemplos destacados; sino también con otra casa, asimismo muy visitada por artistas y críticos, como fue la de Luis Arena

¹⁷⁶ Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, s. d. [c. 1955] [AP, AFE].

¹⁷⁷ Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, s. d. [c. noviembre-diciembre de 1957] [AP, AFE]. Evidentemente, para el coleccionista representaba una satisfacción enorme la posibilidad de que su casa, al igual que las obras que contenía, se apartara de los cánones más convencionales en materia de decoración. En este sentido le escribía a su amigo en Europa: "Estoy seguro que te va a gustar mucho mi nueva instalación, es un salón de proporciones y de calidad muy excepcional aquí ni digamos pero en los medios más exigentes daría que hablar. Amancio se ha portado". Buenos Aires, 26 de mayo de 1958 [AP, AFE]. Incluso, algunos de los que visitaron el departamento de Parera no podrían evitar el desconcierto que les generaba, por ejemplo, el dormitorio de Pirovano aislado apenas por un cortinado que bajaba del cielo-raso. Tal fue el caso de Lucrecia de Oliveira César –una temprana estudiosa del coleccionismo argentino– quien señalaría cierta falta de confort y funcionalidad en el *penthouse*. Véase Ángel M. Navarro y Teresa Tedín Uriburu, *Lucrecia de Oliveira César de García Añas y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, Fadam, 2007, pp. 163.

¹⁷⁸ Guillermo Whitelow, Entrevista con la autora, Buenos Aires, 2001.

¹⁷⁹ Amancio Williams, *Amancio Williams*, Buenos Aires, Edición del autor, 1999.

en Flores, que en el momento de apogeo llegó a tener dos hileras de cuadros yuxtapuestos sobre la misma pared.¹⁸⁰ Desde ese departamento céntrico y extravagante para muchos, Pirovano mostraba las piezas que habían sido compradas pensando en una ubicación específica para montarlas; ubicación que contemplaba su relación con el resto de las obras, el entorno arquitectónico y, por supuesto, la iluminación. Estas ideas relativas a la situación espacial de las piezas y sus posibilidades de observación y lectura, actuaban en función a unos lineamientos estéticos específicos en cuya confección la influencia de Maldonado fue clave, aunque no excluyente de otros contactos que también gravitaban en sus decisiones.

He estado con Vordemberge-Gildewart en cuya compañía he pasado unos días inolvidables en Amsterdam. Un tipo encantador y un gran artista. He conversado con él sobre tu deseo de comprarle un cuadro. Me ha mostrado muchísimos, pero yo creo que los dos cuyas fotografías acompañan esta carta son los mejores y los que más convienen a tu colección. Tu idea de establecer una línea progresiva Kandinsky-Mondrian-Vordemberge-Vantongerloo es justa. De la pintura de Vordemberge puede decirse, sintetizando un poco las cosas, que es una situación intermedia entre Mondrian y la extrema libertad de Vantongerloo. Yo he tratado de elegir dos cuadros de Vordemberge donde este carácter apareciese bien claro. Por tu parte, tú me dirás cual de los dos es el que prefieres.¹⁸¹

Maldonado no sólo opinaba y asesoraba, también lo conectaba con los pintores que podían ubicarse en el mismo eje de intereses desenvolviéndose como intermediario en facetas múltiples: gestionaba las adquisiciones de pintores extranjeros ocupándose de seleccionar, enviarle fotos, transmitirle precios y condiciones de pago, comprar, e incluso resolver el envío a Buenos Aires. En suma, actuaba como un verdadero agente para el coleccionista.

Vordemberge ha fijado en \$17.000 m. arg. el precio de cada uno. Las condiciones de pago serían las siguientes: 3 cuotas en un término de 4 meses como máximo a pagarse en moneda holandesa sobre Amsterdam (...). Yo creo que tu debes hacer el esfuerzo. En caso de que estuvieras de acuerdo con todo (precio y condiciones de pago), te ruego que le escribas directamente a Vordemberge indicándole que cuadro has elegido y cuándo concretarás el primer pago. En caso de que tuvieras alguna objeción que hacer yo preferiría actuar como intermediario hasta que todo esté claro. Vordemberge me traería

¹⁸⁰ Véase el capítulo 2.

¹⁸¹ Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Hamburgo, 14 de julio de 1954 [AP, AFE].

el cuadro a Ulm (acaba de ser nombrado profesor allí) y Bullrich te lo llevará a Buenos Aires. Naturalmente, y como siempre ocurre, con nuestra pintura, estas dos fotos tienen muy poco que ver con los cuadros. Me tienes que dar crédito que estos dos cuadros son excelentes y que cualquiera de los dos que elijas no te vas a equivocar. Para más datos puedes preguntarle a Alfredo que también los conoce y seguramente los recuerda.¹⁸²

Después de varias cartas ajustando precios, condiciones de pago, modo de envío, etc., llegó a Buenos Aires y encontró su sitio en la colección la tela del alemán Friedrich Vordemberge-Gildewart, *Composición N° 130* (1941, óleo sobre tela, 0,60 x 0,60 cm). [Fig. 31] Muchas de las obras que integraron esta colección (incluso las de Maldonado y otros argentinos) fueron adquiridas después de una cierta negociación mediante la cual se consensuaban los términos de la transacción (cuotas, montos y plazos). Si bien estos mecanismos también eran recurrentes para los compradores provenientes de sectores medios, y en muchos casos constituían una de las condiciones básicas e ineludibles para la concreción misma de la compra, la diferencia en los montos pagados de las piezas marcaban el espectro de posibilidades adquisitivas entre éstos y los sectores de altos recursos económicos, dentro de los que puede ubicarse este caso.¹⁸³

A partir de ese cuadro, que Maldonado había visto en Köln, durante la primera exposición que pudo hacer el artista en Alemania después de los nazis y la guerra,¹⁸⁴ Pirovano le propuso un "plan de adquisiciones Vordemberge" que, sin embargo, nunca llegaría a concretarse.¹⁸⁵ Este plan tenía que ver con una de las ideas que rondaban los pensamientos más acariciados de ambos, y particularmente los del coleccionista: la creación de un museo de arte moderno en Buenos Aires. "No nos moriremos ni tu ni yo sin ver realizado el panorama de los pintores que nos interesen".¹⁸⁶ La historia institucional del país se ocuparía de defraudar estos planes. El Museo de Arte

¹⁸² Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Hamburgo, 14 de julio de 1954 [AP, AFE].

¹⁸³ Lucrecia de Oliveira César dejó entrever que la adquisición de obras en cuotas por parte de Ignacio Pirovano probaba el esfuerzo económico y el "sacrificio" que había representado la formación de su acervo. Véase Ángel M. Navarro y Teresa Tedín Uriburu, *Lucrecia de Oliveira César de García Arias...*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁸⁴ Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Ulm, 30 de agosto de 1954 [AP, AFE]; Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Ulm, 22 de septiembre de 1954.

¹⁸⁵ Por lo menos, el sector de la colección que integró la donación póstuma al MAMBA no contaba con otros ejemplares de este artista.

¹⁸⁶ Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1954 [AP, AFE]. El coleccionista también le transmitiría a Vordemberge-Gildewart sus intenciones: "Je pense un jour, quand le Musée d'art moderne argentin soit une réalité, offrir à ma ville le panorama le plus complet possible des 'precursés' des pionniers et des peintres 'concrets' (êtes vous d'accord avec cette dénomination? préférez vous celle d'espacia?). Suivant ce programme, je voudrais compter avec un tableau decistre votre point de vue à se sujet en rapport avec votre oeuvre. Seriez vous si aimable de me proposer un plan d'acquisition pour compter dans le temps avec une oeuvre de chaque une des périodes?", Buenos Aires, 5 de noviembre de 1954 [AP, AFE].

Moderno que finalmente logró crear Rafael Squirru en 1956, de carácter itinerante, a bordo de un barco y con repertorio variado de arte contemporáneo, estaría muy lejos de aquellas expectativas. Y en el momento de concretarse la donación póstuma de Pirovano a esa institución (exhibida al público por primera vez en 1983) no existían reservorios públicos equivalentes a su acervo personal con respecto a la representación de las corrientes no figurativas nacionales e internacionales. Ya hemos visto que la idea de proyección institucional en el coleccionismo privado, fue una cuestión muy presente en los consumos de Luis L. de los Santos, por ejemplo, pero tal vez con un nivel de planificación menor, en tanto éste no se proponía fundar un museo, sino engrosar el patrimonio de uno ya existente. Por otro lado, esta posibilidad de forjar un destino público futuro para las adquisiciones particulares fue una preocupación constante en la historia del coleccionismo argentino desde fines del siglo XIX, al modo de un deseo de trascendencia que alimentaba en gran medida las elecciones estéticas de los compradores.¹⁸⁷

He hecho averiguaciones sobre las posibilidades de un Mondrian y un Kandinsky. Cuadros de Mondrian, según parece, no existen en Europa; están todos en manos del pintor norteamericano Harry Holtzmann, su heredero testamentario. En cuanto a los Kandinsky, me dicen que los precios últimos son elevadísimos. No pierdas, sin embargo, las esperanzas; confío en que Bill pueda asesorarme al respecto. He pensado mucho en tu colección y me entusiasma la idea de que ella pueda ser la base de un futuro "Museo de Arte Moderno". Naturalmente, con el tiempo habría que ir comprando otras cosas. Por ejemplo: un Picasso y un Braque de la buena época (1908-1910); un Kupka; un Klee; un Schwitters; esculturas de Brancusi y Gabo. Si a esto le sumas lo que ya tienes (Vantongerloo) y lo que quieres ahora comprar (Kandinsky, Mondrian, Vordemberge) la colección sería perfecta y ejemplar. Faltarían, sin duda, los rusos (Malevich, sobre todo), pero este problema es casi sin solución.¹⁸⁸

Con un escenario modestísimo en cuanto a patrimonio artístico moderno, público y privado, desde Europa Maldonado apostaba todo su entusiasmo al que en esos años (aunque existieran otros compradores eventuales para el concretismo) parecía ser el único coleccionista que avizoraba el futuro de un museo para estas poéticas orientando en forma inequívoca elecciones estéticas y excedentes económicos en ese mismo sentido; aunque la intención de cubrir un relato de la

¹⁸⁷ Cf. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

¹⁸⁸ Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Hamburgo, 14 de julio de 1954 [AP, AFE].

abstracción a través de los que consideraba sus representantes principales chocaba con obstáculos insalvables como disponibilidad de obras o los precios.

Entre ambos decidían las adquisiciones sobre la base de una matriz conceptual elaborada fundamentalmente por el artista y consensuada por el comprador; y esas elecciones apuntaban a reconstruir unos itinerarios específicos de la modernidad, entendida a través de los programas del abstraccionismo.¹⁸⁹ Por este motivo, Maldonado delimitaba un guión estético que partía de los desarrollos del cubismo, aunque finalmente la colección sólo conseguiría atravesar las búsquedas post-cubistas con Sonia Delaunay, por ejemplo, con la tela *Para Robert Delaunay*,¹⁹⁰ seguía con los pioneros de la no figuración vinculados a la Bauhaus o formados fuera del ámbito francés. Así, procuró la representación del expresionismo de Wassily Kandinsky –*Composición*, 1931 y una tela impresa, *Género*, c. 1939-1942–; [Fig. 32] el neoplasticismo de Mondrian –con una pieza s/t– [Fig. 33] quien había fundado el grupo De Stijl junto a Theo Van Doesburg en 1917 y había sido miembro de *Abstraction-Création*, alineamiento en el que también se ubicaban el francés Auguste Herbin (representado con una pieza s/t de 1953), [Fig. 34] y Vordemberge-Gildewart como un estadio intermedio entre Mondrian y Vantongerloo. De este último, Pirovano adquirió un significativo conjunto de ocho piezas, entre las que se encontraban, además del citado *Paisaje con gravillas de trigo* [Fig. 35], *Punto en el espacio* (1917), *Construcción en la esfera* (1917) [Fig. 36] y *Mesa baja* (1919). Por último, cabe destacar a Josef Albers, dentro del núcleo que había estado vinculado a la Bauhaus, y que estaba representado por un óleo, *Estudio para Homenaje al cuadrado*, 1950. [Fig. 37]¹⁹¹

El modelo de colección que primaba en el imaginario de ambos gestores obedecía al paradigma modernista de corte evolutivo que desplegaban desde la teoría, con diversos matices conceptuales, el mismo Maldonado¹⁹² y Jorge Romero Brest,

¹⁸⁹ Para un recorrido crítico por el desarrollo de los movimientos abstractos europeos en los primeros años del siglo XX véase Charles Harrison, "Abstracción", en Charles Harrison, Francis Francina, Gill Perry, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998 [1993], pp. 189-288; Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1995, pp. 259-284. Para el periodo de entreguerras, véase Briony Fer, "El lenguaje constructivo", en Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo...*, op. cit., pp. 91-174.

¹⁹⁰ Por lo menos, en lo que respecta al conjunto donado al MAMBA.

¹⁹¹ Véase el listado completo de obras en el catálogo ilustrado *Colección Ignacio Pirovano. Donación Josefina Pirovano de Mihura en homenaje a su hermano*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1992.

¹⁹² En la entrevista a Maldonado publicada por la revista *Contrapunto* de abril de 1945, frente a la pregunta hacia dónde "evoluciona" la pintura, lo "real" o lo "abstracto", el pintor respondió: "Creo que la pintura evoluciona hacia lo concreto, superación dialéctica de lo abstracto. El arte abstracto se ha purificado en un sentido real, material, es decir, ha devenido ARTE CONCRETO. En esta nueva etapa de su desarrollo, la tendencia 'abstracta' se divorcia en absoluto de todo compromiso con el pensamiento idealista y tiende a una estética objetiva, esto es, a una estética basada en la INVENCION, y no en la copia o en la abstracción. El arte concreto no abstrae, sino inventa nuevas realidades. Es el único arte realista, pues es eminentemente presentativo. Presentar es lo contrario de representar. (...)", "Adónde va

entre otros críticos.¹⁹³ Según este paradigma, el desarrollo artístico desde fines del siglo XIX era observado en términos de un avance progresivo de los lenguajes plásticos, en cuya evolución cada estadio que atravesaban éstos significaba una superación del momento precedente encaminada hacia el despojamiento anecdótico, la economía de medios expresivos y la depuración de las formas hasta llegar –de acuerdo a la lectura crítica de Romero Brest por ejemplo– a la abolición total de la representación y consolidación de la abstracción o de la invención, según las definiciones de los concretos.¹⁹⁴

La inclusión de los artistas nacionales en esta colección,¹⁹⁵ en particular la de los concretos, fue encauzada dentro de esos mismos parámetros en tanto sus obras –involucradas en las investigaciones del abstraccionismo internacional– suponían la resolución inédita de ciertos problemas plásticos que aún no se habría producido en los países centrales.¹⁹⁶ Pirovano adquirió a lo largo de más de veinte años piezas provenientes de distintas etapas de la producción de cada uno de los artistas seleccionados. Demostró particular interés en el desarrollo individual de algunos con los que mantenía una comunicación permanente como fue el caso de Hlito a quien le compró dos obras de principios de la década del '50 enroladas en las vertientes geométricas derivadas del concretismo –*Estructura sobre verde* (1952) y *Formas y*

la pintura”, *Contrapunto...*, art. cit. Un año después planteaba que la historia del arte no representativo bidimensional podía sintetizarse en “los esfuerzos por hacer valer la superficie de la tela como tal” y los “esfuerzos por lograr una estructura no representativa”. En este contexto, el cubismo era el movimiento que había dado los primeros pasos hacia la objetivación de la pintura; y luego el futurismo había intentado resolver el problema del movimiento frente al estatismo de aquél, aunque sus soluciones no habían salido de la abstracción. Luego los rusos Malevich y Rodchenko, dando por sobreentendida la no representación, buscaron combatir “los residuos que facilitan la aparición ficticia de cosas”; en Holanda Mondrian, Vantongerloo, Van Doesburg y otros intentarían nuevas soluciones durante la Primera Guerra en base a la exaltación del plano iniciada por Malevich sin llegar a una solución final; les seguirían, entre otros, los rusos Gabo, Pevsner, Tatlin, Miturish y la formulación de una “estética realista constructiva” hacia 1920”. Sin embargo, ni éstos ni los que les siguieron –de acuerdo al relato de Maldonado– lograrían abolir el espacio ilusorio y romper la composición clásica del cuadro hasta que, finalmente, después de varios años de investigación, el movimiento concreto argentino lograría resolver los problemas fundamentales del arte no representativo y formular una “estética materialista o concreta”. Véase Tomás Maldonado, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, *Arte Concreto-Invención*, Buenos Aires, n. 1, agosto de 1946. [Reeditado en Tomás Maldonado, *Escritos preulmianos...*, op. cit., pp. 45-47.]

¹⁹³ Varios años después, Aldo Pellegrini reeditó este modelo historiográfico organizando su relato de los movimientos artísticos a partir de una cadena de acción y reacción, mediante la que se explicaba la emergencia de nuevas propuestas estéticas y simultáneamente la pérdida de vigencia de las poéticas inauguradas con anterioridad. Véase *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

¹⁹⁴ Véase Jorge Romero Brest, *Qué es el arte abstracto...*, op. cit., y del mismo autor *La pintura europea contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952. Sobre los posicionamientos y reposicionamientos del crítico respecto de estos temas véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., pp. 217-237. También los ensayos compilados por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa en *Arte de posguerra...*, op. cit.

¹⁹⁵ El listado completo de obras argentinas que integraron la donación al MAMBA y una selección de reproducciones puede verse en el catálogo *Colección Ignacio Pirovano. Donación Josefina Pirovano de Mihura en homenaje a su hermano...*, op. cit.

¹⁹⁶ Tomás Maldonado, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, art. cit.

líneas en el plano (1953)–; y otras realizadas diez años después como la citada *Variaciones 6* (1960). [Fig. 38] Aparte de Hlito y Maldonado, adquirió obras de otros artistas que habían pertenecido a la AACI, entre ellos un conjunto significativo de siete piezas de Enio Iommi y una de Manuel Espinosa –*Aazvere* (1972)– ubicada entre las búsquedas tardías del artista dentro del abstraccionismo geométrico con fuerte acento en el uso del color.

Las esculturas de Iommi revistieron un interés particular y fue, junto a Vantongerloo, Hlito y Vitullo, uno de los mejor representados del conjunto en cuanto a la cantidad de obras. Mientras que el peso, el volumen y la masa, pétreo o de madera, había dominado la estructura compositiva de este último, Iommi ponía el acento en la direccionalidad de las formas y en el espacio que penetraba el volumen escultórico llegando prácticamente a su desmaterialización. Entre las obras adquiridas por Pirovano, se hallan dos piezas concretas del período de la AACI –*Línea continua* (1948) y *Formas continuas* (1948) [Fig. 39]– y otras cinco realizadas entre 1954 y 1971 con diferentes materiales como acero inoxidable, bronce, alambre o aluminio –*Ondulaciones en el plano* (1954); *Líneas espaciales en el plano* (1958); *Sobre tres espirales* (1958); *Interior-Exterior* (1969) y *Hacia adentro* (1971)–. De acuerdo a la lectura del coleccionista, estas últimas piezas que demostraban el dominio del nuevo instrumental técnico, eran “esculturas abiertas, donde tanto cuenta el exterior como el interior; sin lado, sin facetas, concebidas para ser ‘traspasadas’ por el ojo del espectador, protagonista de la experiencia artística”.¹⁹⁷ Además de coleccionar sus esculturas y promocionarlas a través de muestras y textos en los que difundía sus propias interpretaciones, Pirovano incluyó al artista dentro del *staff* de Comte. Incluso lo impulsó a aplicar sus investigaciones en otros terrenos y estudiar en el *Monumento a Sarmiento* de Auguste Rodin (emplazado en el Parque Tres de Febrero de la ciudad de Buenos Aires), las “invisibles ‘direcciones’, abstraíbles mediante una señalización de las formas”. Una escultura y varios estudios fueron exhibidos en Art Gallery International en 1975 como parte de los resultados de esa experiencia. [Fig. 40]¹⁹⁸

¹⁹⁷ Ignacio Pirovano (prólogo), *Enio Iommi*, Buenos Aires, Galería Bonino, 23 de septiembre al 11 de octubre de 1969.

¹⁹⁸ Véase Ignacio Pirovano y Enio Iommi, “En torno al monumento de Sarmiento”, catálogo de exposición, Buenos Aires, Art Gallery International, 23 de septiembre de 1975. No era casual la elección de Pirovano que recaía sobre una pieza emblemática de la estatuaría moderna y que había generado fuertes controversias desde su misma inauguración y lo seguiría haciendo un siglo después. Véase Marina Aguerre y Raúl Piccioni, “Eduardo Schiaffino y el “monito titi” del Parque 3 de febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña”, en Diana B. Weschler (coord.), *Desde la otra vereda*, op. cit., pp. 83-117. Un recorrido por distintos episodios referidos a la fortuna crítica del *Sarmiento* y específicamente la producción de Iommi en Isabel Plante, “Sarmiento Inmortal. Episodios en la fortuna crítica del Sarmiento de Rodin”, en *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 2000, pp. 219-228.

Por otro lado, adquirió una pintura de Miguel Ocampo –*Verde vaivén* (1968)– en la línea de lo que se ha denominado geometría sensible o lírica;¹⁹⁹ y continuando los desarrollos del abstraccionismo geométrico incluyó piezas de Ary Brizzi, Carlos Silva, Adolfo Estrada, Eduardo Jonquières, Hilda Mans, Ricardo Laham y el mencionado Víctor Magariños [Fig. 41], entre otros. Hacia fines de la década del '50, con numerosos escritos y disertaciones en su haber, ensayaba un accionar que lo catapultaba al rol del crítico de arte con la acuñación del término “arte generativo”. La propuesta, elaborada a partir del pensamiento de Vantongerloo, específicamente respecto de la “capacidad del artista de transmitir vibración”, hacía hincapié en la importancia –de acuerdo al artista– de “engendrar nuevas formas” y “reflejar el proceso generativo de las mismas, los fenómenos que lo provocan o estos mismos fenómenos, evolucionando en continua transformación”.²⁰⁰ Bajo esta denominación, en 1960 el coleccionista presentaba las obras de Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal en el Salón Peuser. Por supuesto, además de exponer en Comte (algo más o menos frecuente para la mayoría de los que integraron el acervo), ambos artistas ingresarían en la colección: el primero con *Pintura generativa* (1967); el segundo con una pieza bajo el mismo título de esta última datada en 1966 y el óleo *Homenaje a Albers* (1967) adquirido en la galería Bonino. También las búsquedas cinéticas interesaron a Pirovano y adquirió obras de Julio Le Parc, co-fundador del Groupe de Recherche d'Art Visuel de París, como *Forma en contorsión* (1967); y otras de Hugo Demarco. En la misma línea del arte no representativo, pero esta vez con un acento fuerte en la subjetividad de la materia y el gesto, así como también un claro distanciamiento de la utopía invencionista, estuvieron representados dos protagonistas centrales del movimiento informalista: Alberto Greco y Luis Alberto Wells, este último con un *assemblage*. [Fig. 42]

Finalmente, cabe destacar tres obras que en lugar de integrarse al relato del conjunto, cumplían la función de establecer una conexión directa con su trayectoria personal: por un lado dos pinturas de su autoría que nos retrotraen al hacer del artista durante las décadas del '20 y '30, *Flojero azul* (1925) y *Camarín* (1933) [Fig. 43], y una última, especialmente significativa, su retrato pintado por Héctor Giuffré (1974-75) [Fig. 44]. En la línea de una práctica habitual entre los coleccionistas de obras de arte,

¹⁹⁹ Ocampo integró desde sus comienzos el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina impulsado por el crítico Aldo Pellegrini, junto a José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo y Hans Aebi entre los abstractos independientes, y los concretos Maldonado, Hlito, Lidy Prati y Iommi. Véase Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, op. cit., pp. 58-77.

²⁰⁰ Ignacio Pirovano et al., “Arte generativo”, Buenos Aires, Galería Bonino, 11 de septiembre al 3 de octubre de 1970, s. p. y también *El Partenón y el Toro...*, op. cit., s. p.

Pirovano se hizo retratar y para ello eligió a uno de los artistas jóvenes enrolados en la vuelta a la pintura de los años '70, demostrando su capacidad para seguir atento a los sucesos plásticos del momento, aun cuando se ubicaba en las antípodas de sus propios consumos artísticos practicados durante los últimas décadas. En efecto, esta pieza no formó parte de las elecciones orgánicas que definieron las directrices del conjunto, sino que representó uno de los últimos gestos del coleccionista quien, teniendo en mente la futura donación al MAMBA, también pensó en legar su propia imagen. Eso sí, diseñada con algunos elementos clave que permitieran identificar y prestigiar los rasgos principales de su trayectoria: aparece sentado sobre una silla de caña, por cierto muy alejada de los diseños modernos que había conocido treinta años atrás, e incluso de los muebles pensados por Amancio Williams para el departamento de Parera; sentado con holgura, leyendo u observando una hoja de papel y descansando íntegramente sobre el respaldo de la silla, alejado de cualquier solemnidad o hieratismo, esta pose seguramente intentó lograr cierta "naturalidad", al modo de una instantánea fotográfica que capturaba un momento de concentración y al mismo tiempo de distensión en la cotidianeidad del sujeto. Sin embargo, esta situación no conseguía restarle prestancia. Incluso la posición de las piernas cruzadas, el gesto de la mano y los dedos refinados que sostenían el papel (recordemos las similitudes con la pose escogida por Fernández Muro para retratar a Luis. L. de los Santos) acentuaban los visos de elegancia y "distinción" de la imagen. A su vez, estos atributos, reforzados por el uso de un traje sastre oscuro, se combinaban con el estilo informal, "casual", de la camisa desabrochada que deja ver parte del pecho, dentro de un atuendo ajustado a los dictados de la moda. Por otro lado, la mirada circunspecta, detrás de unos anteojos de marco grueso y la expresión severa; los toques de luz, enfáticos sobre los rasgos de este hombre que entonces promediaba los sesenta años, abonaban una idea de experiencia y tal vez de autoridad inscripta en la acción del leer u observar. Finalmente, a modo de marco para esa actividad intelectual, el artista situaba al modelo delante de un cuadro. Con ello remitía a una pertenencia doble: por un lado, el objeto material en sí mismo lo incluía dentro del sector social de poseedores de obras de arte; por otro, el motivo representado –un paisaje pampeano que acentuaba su extensión gracias al horizonte sobreelevado– estrechaba sus lazos con el campo, la historia familiar y una parte importante de su vida empresarial. En suma, a través de una escena cargada de contrapuntos simbólicos, y definida por una técnica precisa, capaz de describir los más mínimos detalles, Pirovano poseía la imagen con la que quiso ser recordado.

El Partenón y el Toro

Fueron varios los elementos que nutrieron el horizonte intelectual de Pirovano. Entre ellos, el pensamiento de Vantongerloo fue un referente clave, así como las teorías de la Bauhaus y de la Buena Forma.²⁰¹ En base a estas fuentes confeccionó a lo largo de varios años una idea de belleza y una idea de creación; elaboró un concepto de cultura aplicada al territorio argentino y elaboró un relato del desarrollo artístico local. Durante los años '60 y '70 es posible observar, a través de las múltiples oportunidades que tuvo para exponer sus reflexiones, el momento de consolidación de esas ideas, especialmente durante las conferencias que dedicó por un lado al artista belga y por otro a Guttero.²⁰²

Pero tal vez una de sus elucubraciones más osadas fue la que lo impulsó a relacionar un toro de su Cabaña Cume-Có con el Partenón de Atenas, una asociación en cuya difusión pondría todo su empeño.²⁰³ Fue en 1960, durante la presentación de la muestra *Arte Generativo* en Peuser, cuando anunció por primera vez esta idea que, más allá de la extravagancia, en cierta medida, se enraizaba en las actividades artísticas y empresariales que había desarrollado durante la mayor parte de su vida. Las definiciones de Vantongerloo también habrían de tener alguna consecuencia en el campo agro-técnico, en particular su idea acerca de que "componer es establecer las relaciones adecuadas entre las cosas".²⁰⁴ Según Pirovano, ese concepto era aplicable a todo proceso creador; incluso, llevando hasta sus últimas consecuencias las posibilidades de asociación entre los distintos campos de la producción, en este caso la artística y la ganadera, el concepto podía ser extensible a la "creación" de un toro campeón por las vías de la ciencia genética. Es decir, estaba asociando el resultado de los progresos en la manipulación genética aplicada a la producción ganadera con una obra artística emblemática por la perfección de sus proporciones. Así, partiendo de la premisa de que "en el campo de la creación todo se vincula", la idea

²⁰¹ Dentro del repertorio de lecturas que delinearon sus inquietudes pueden destacarse las del crítico norteamericano Herbert Read, las del francés Michel Seuphor, o los textos de León Degand, entre otros autores.

²⁰² Véase Jorge Romero Brest, *Homenaje a Alfredo Guttero*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Fundación Crédito Rural Argentino, 4 al 30 de julio de 1977; Ignacio Pirovano, "Georges Vantongerloo (1886-1965). Su mundo y el proceso creador de nuestro tiempo", Buenos Aires, 11 de noviembre de 1965. Conferencia pronunciada en el MNBA [AP, MAMBA, s. 719, f. 13 a 20]; Sin firma, "De la Bienal al pintor olvidado", *Primera Plana*, n. 158, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1965, p. 80.

²⁰³ Para un desarrollo pormenorizado del argumento que justifica esta asociación véase Ignacio Pirovano, *El Partenón y el Toro...*, *op. cit.*; cf. "Reflexiones sobre el proceso creador. Experiencia que no hubiese podido realizarse sin las enseñanzas del Bauhaus: el Partenón y el Toro", Buenos Aires, septiembre de 1970 [AP, AFE].

²⁰⁴ Ignacio Pirovano, *El Partenón y el Toro...*, *op. cit.*, s. p.

vantongerliana de “engendrar” formas nuevas equivalía a crear el *true type* de la raza, es decir, el “modelo ideal” de acuerdo a una función determinada. En palabras que derivaban a la tradición de la Bauhaus, era la “quintaesencia” de la relación entre técnica, función y forma: la esencia de la Buena Forma. Decididos a conformar la familia de vacas lecheras “Cume-Có”, Ignacio y Ricardo trabajaron con el objeto de llegar a ese modelo ideal hasta que finalmente conquistaron el Gran Campeón de Palermo en 1963. La seducción del éxito en un terreno, llevaría a Pirovano a tentar su suerte en otros y a probar la perfección del animal mediante un parangón con el monumento por excelencia de la arquitectura clásica. A fin de concretar gráficamente la supuesta coincidencia en las proporciones, solicitó a Magariños que trasladara el rectángulo del *true type* al rectángulo del Partenón.²⁰⁵ [Fig. 45] La imagen superpuesta se transformaría en el logotipo de la Fundación Pirovano. De esta forma, y más allá del carácter provocativo de la experiencia, había logrado una síntesis ideal: en ese diseño se consustanciaban los dos proyectos que lo habían ocupado durante décadas: el arte y el campo argentino, unidos a través de un toro nacido gracias a la ciencia moderna en una cabaña, que llevaba un nombre indígena, Cume-Có, con la gloria ateniense del Partenón.

²⁰⁵ *Idem.*

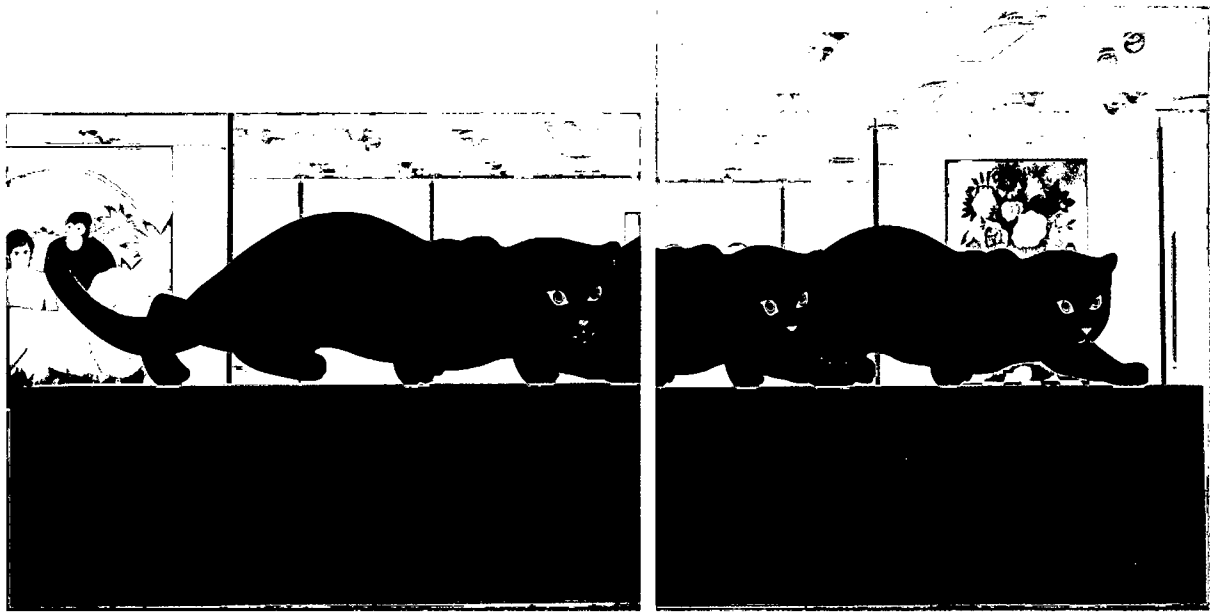


Fig. 1 Edgardo Giménez, *Las panteras*, madera laqueada, 1,10 x 6,00 x 70 cm., 1966.



Fig. 2 Ignacio Pirovano, *Sra. Lía Elena Elizalde de Pirovano*, 1932.



Fig. 3 Ignacio Pirovano, *Sra. Elvira Lezica de Alvear de Bullrich*, 1932.



Fig. 4 Ignacio Pirovano, *Sra. Teodelina Lezica Alvear de Carabassa*, 1932



Fig. 5 Ignacio Pirovano, *Reposo*, 1935.

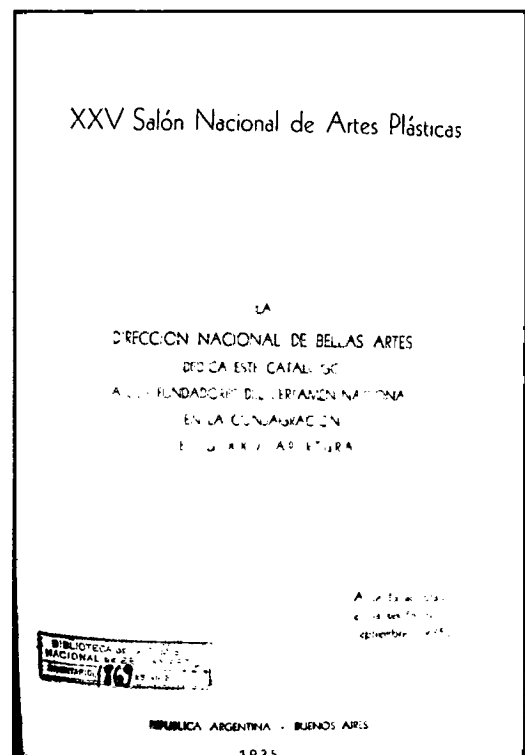


Fig. 6 Cat6logo del Sal6n Nacional de 1935.



Fig. 7 Alfredo Guttero, *La virgen de la paloma*, yeso cocido, 1932.

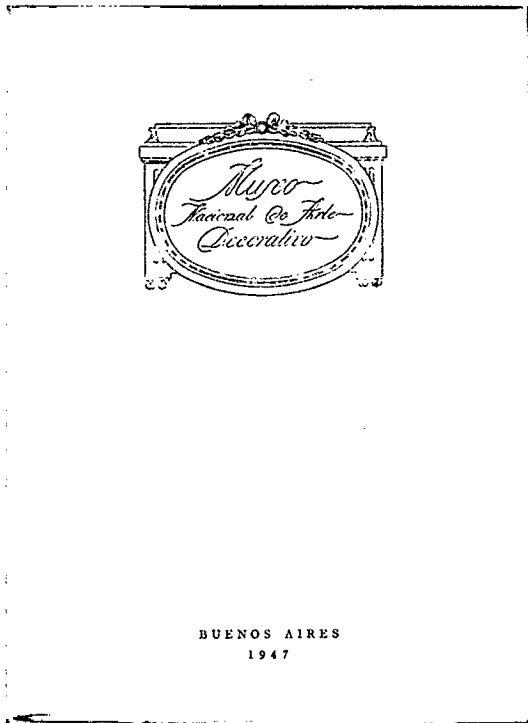


Fig. 8 Primer catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo, 1947.

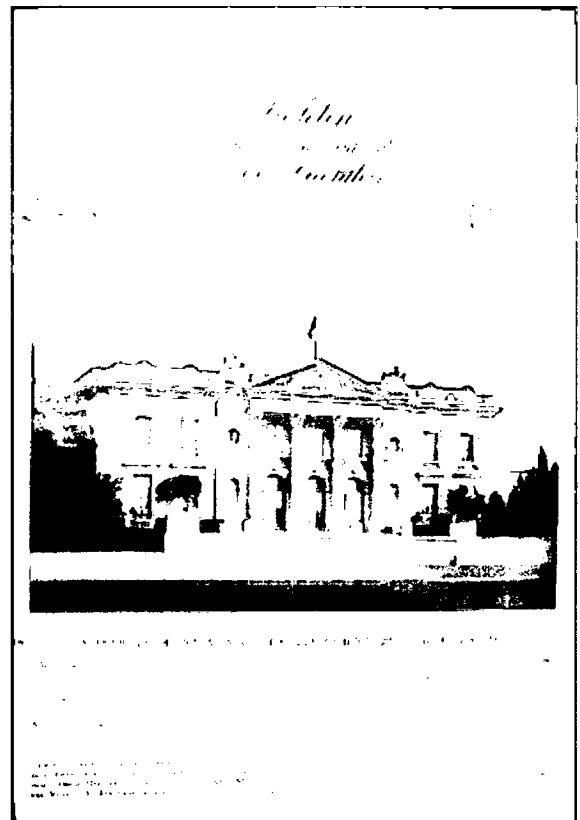


Fig. 9 *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, n. 2, Buenos Aires, enero, febrero y marzo, 1947.

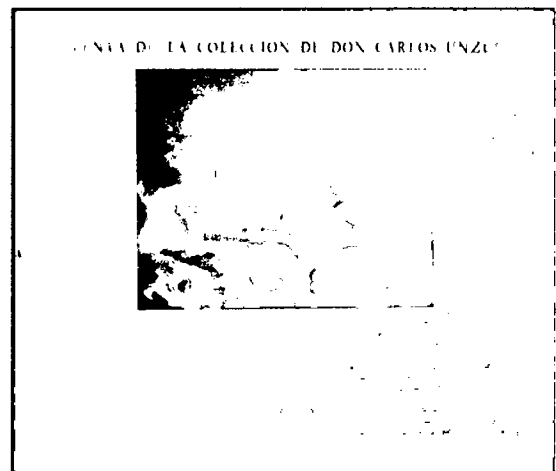


Fig. 10 *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, n. 3, Buenos Aires, abril, mayo y junio, 1947.



Fig. 11 André Derain, *Cabeza*, reproducida en *BMNAD*, n. 8, agosto y septiembre, 1948.

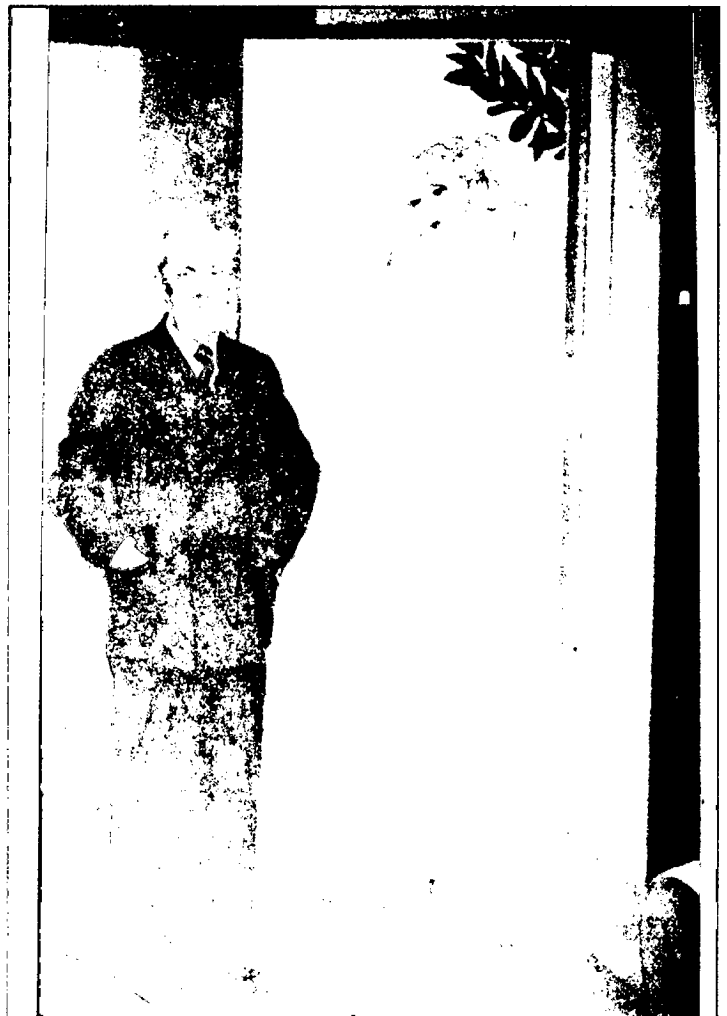


Fig. 12 Raoul Dufy posa frente a su obra donada al Museo de Arte Decorativo, reproducida en *BMNAD*, n. 9, noviembre, diciembre, 1948.

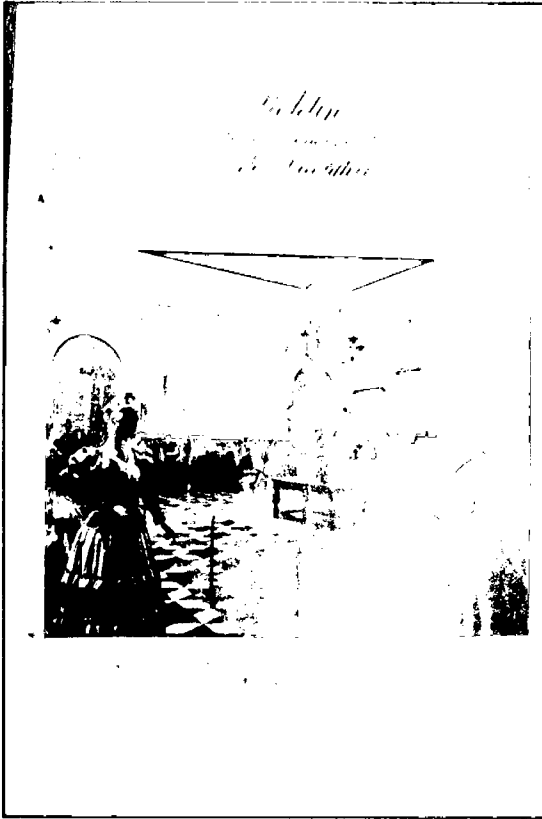


Fig. 13 Número extraordinario sobre la exposición de trajes regionales españoles, *BMNAD*, n. 5-6, diciembre, 1947.

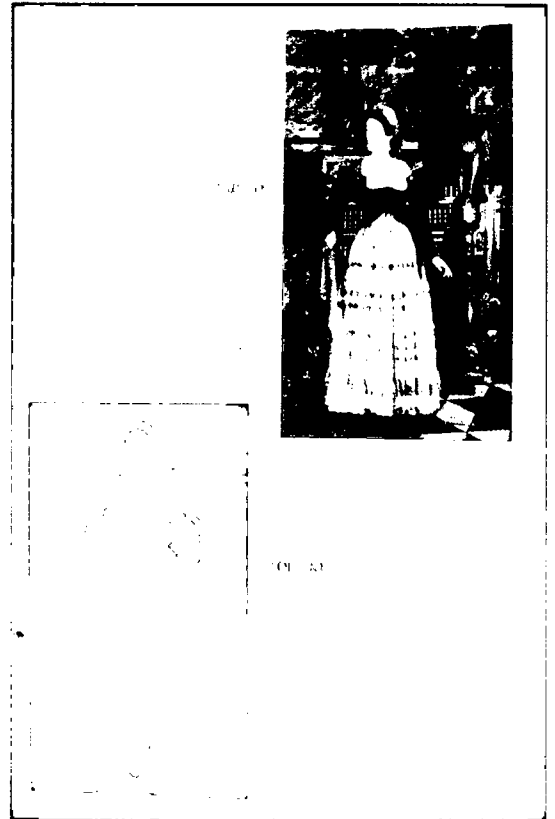


Fig. 14 Número extraordinario sobre la exposición de trajes regionales españoles, *BMNAD*, n. 5-6, diciembre, 1947.

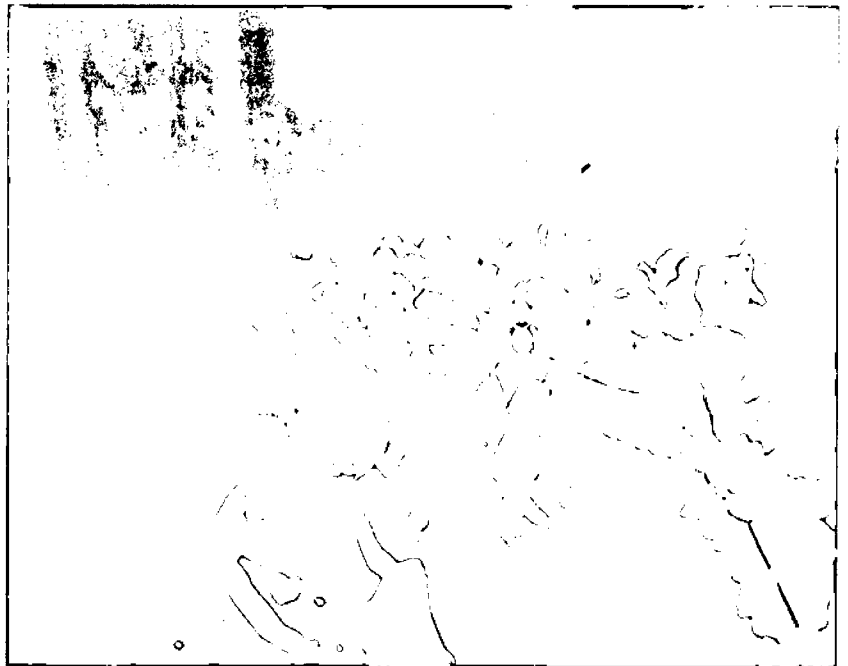


Fig. 15 Visita escolar en la exposición de trajes regionales españoles, *BMNAD*, n. 19, julio-agosto-septiembre, 1952.



Fig. 16 Eva Perón y el Presidente de la república recorren la exposición de trajes regionales españoles, *BMNAD*, n. 19, julio-agosto-septiembre, 1952.

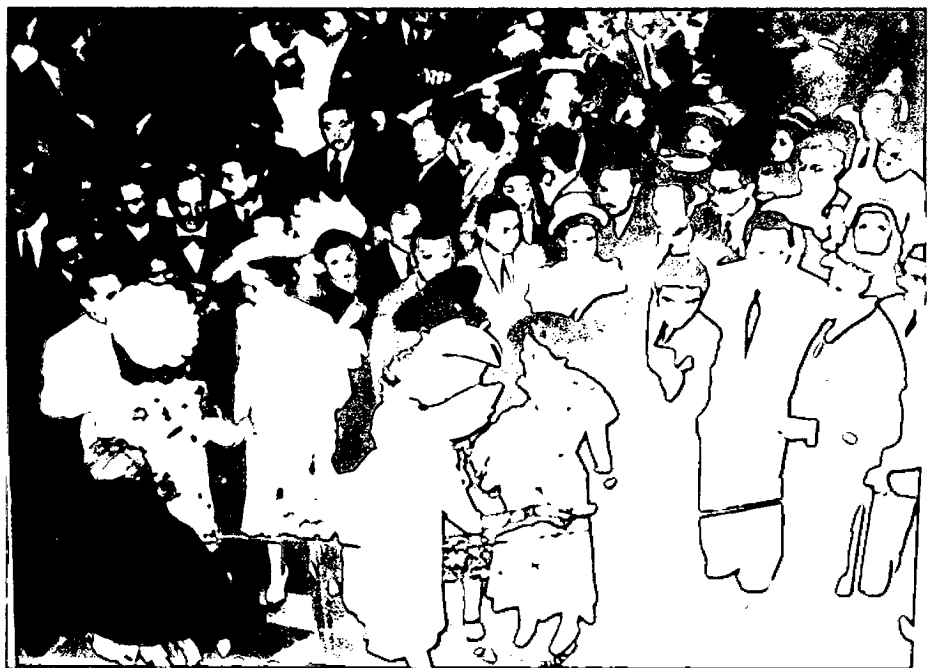


Fig. 17 Eva Perón y el Presidente de la república recorren la exposición de trajes regionales españoles, *BMNAD*, n. 19, julio-agosto-septiembre, 1952.

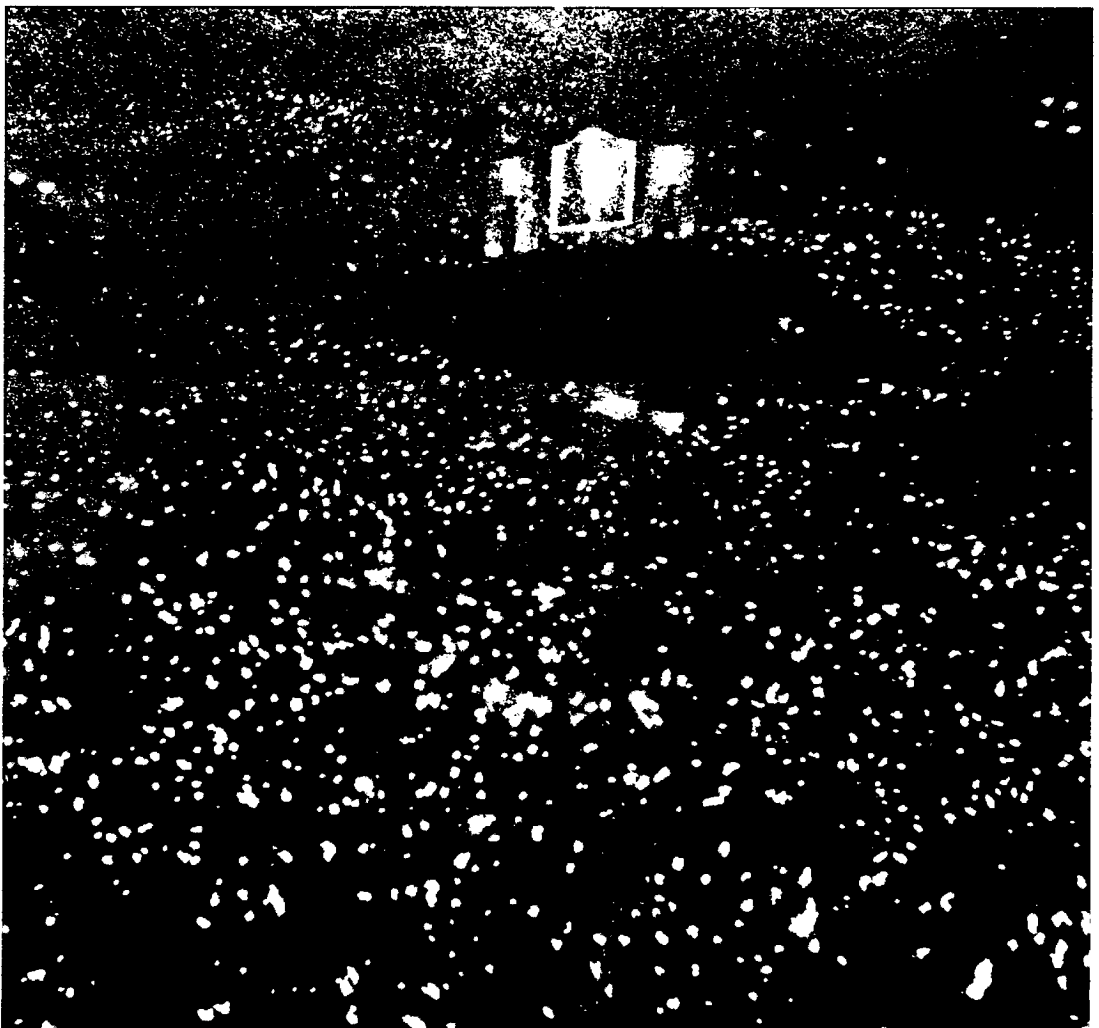
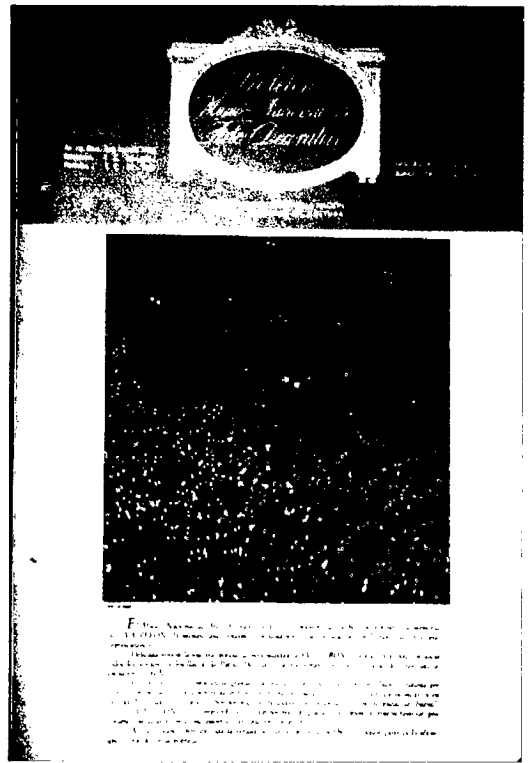


Fig. 18 Muerte de Eva Perón, *BMNAD*, n. 19, julio-agosto-septiembre, 1952.

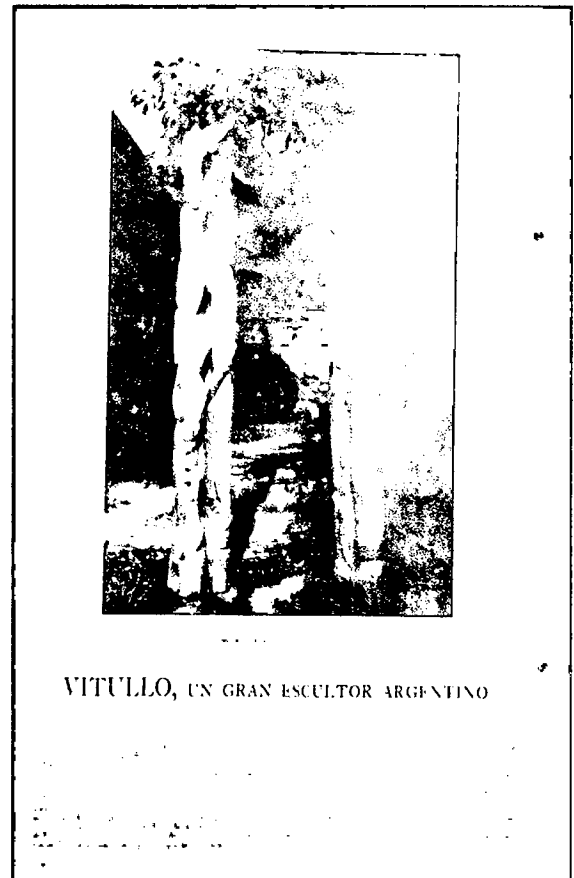


Fig. 19 "Vitulo, un gran escultor argentino", por Ignacio Pirovano, *BMNAD*, n. 17, octubre-noviembre-diciembre, 1950.



Fig. 20 El embajador argentino en Francia, D. Héctor Madero, Horacio Guerrico, director de la Fundación Argentina e Ignacio Pirovano, Sala del Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria de París, *BMNAD*, n. 17, octubre-noviembre-diciembre, 1950.

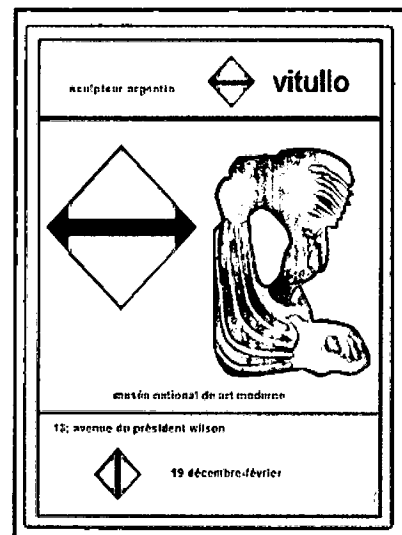


Fig. 21 Afiche realizado por Alfredo Hlito y Tomás Maldonado para la exposición *Vitulo*. *Sculpteur Argentin*, Musée National d'Art Moderne, París, diciembre de 1952.



Fig. 22 Sesostris Vitullo, *Eva Perón Arquetipo-Símbolo*, piedra, 1,12 mts. (h), 1952.





Fig. 23 Numa Ayrinhac, *Eva Perón*, óleo.

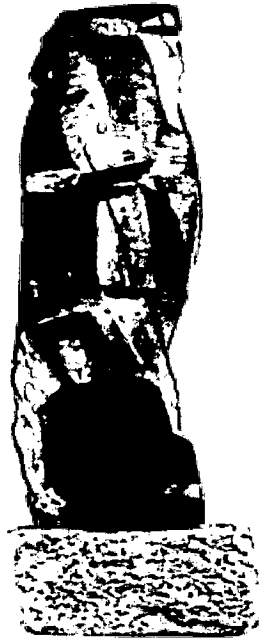


Fig. 24 Sesostris Vitullo, *Homenaje al Conde de Lautréamont*, madera, 56 x 13 x 18 cm, 1950.

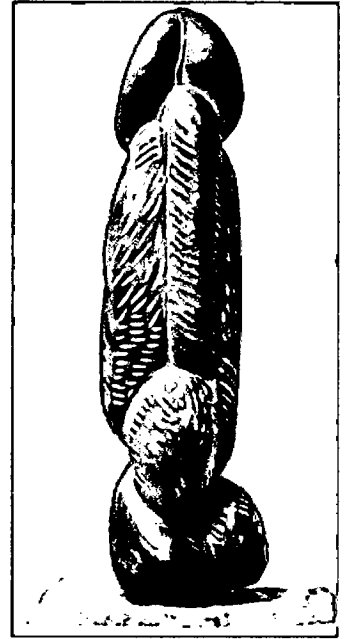


Fig. 25 Sesostris Vitullo, *El monje*, madera, 34 x 9 x 7 cm., 1951.



Fig. 26 Sesostris Vitullo, *Durmiente*, granito gris, 46 x 41 x 21 cm, 1950.

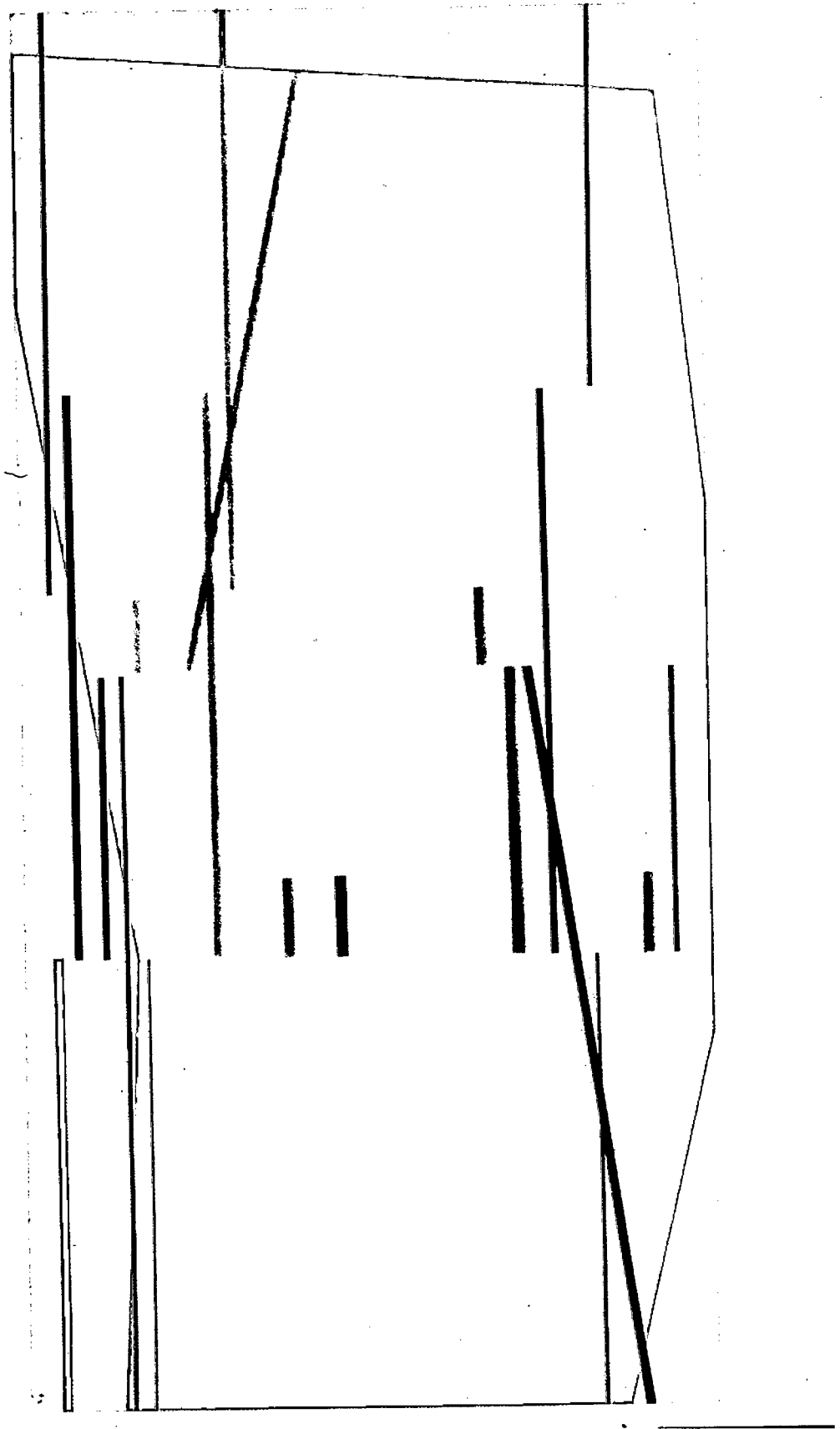


Fig. 27 Tomás Maldonado, *Una forma y serie*, óleo sobre tela, 1,50 x 0,70 cm.

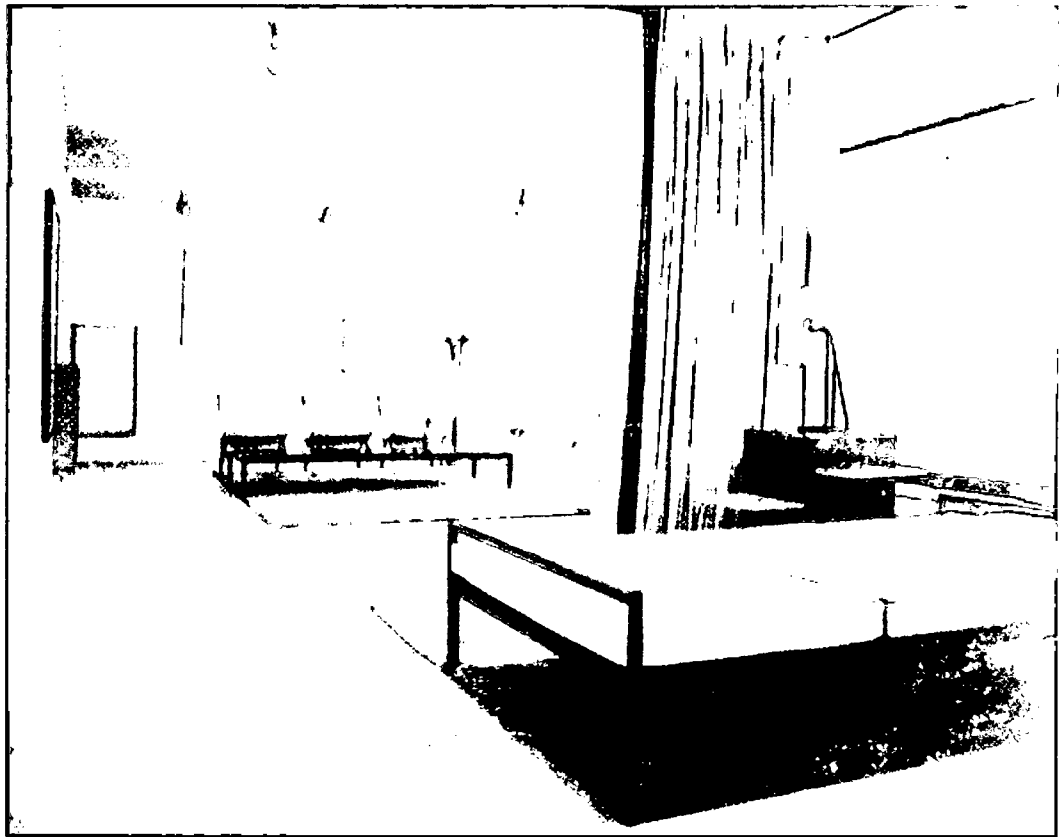


Fig. 28 Vista del departamento de Ignacio Pirovano diseñado por Amancio Williams.



Fig. 29 Vista del departamento de Ignacio Pirovano diseñado por Amancio Williams.

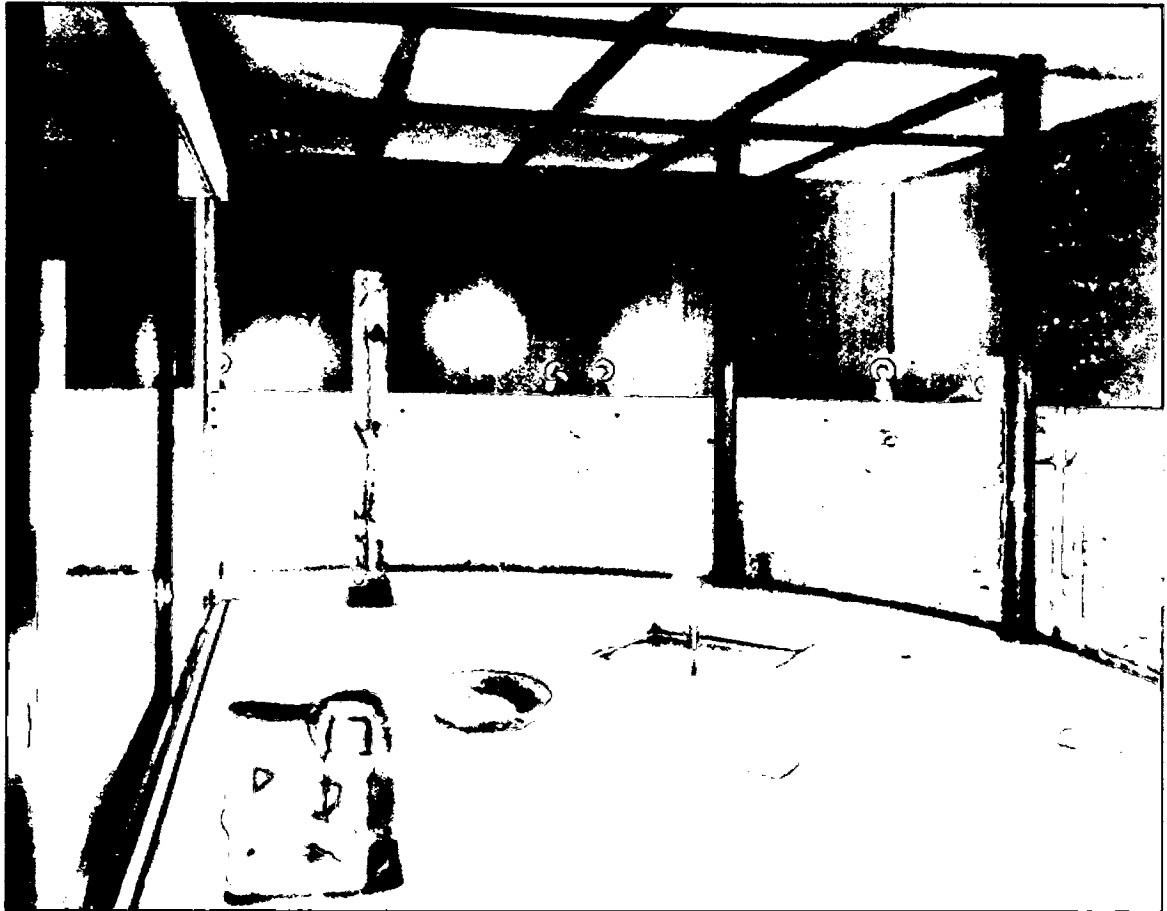


Fig. 30 Vista del departamento de Ignacio Pirovano diseñado por Amancio Williams.

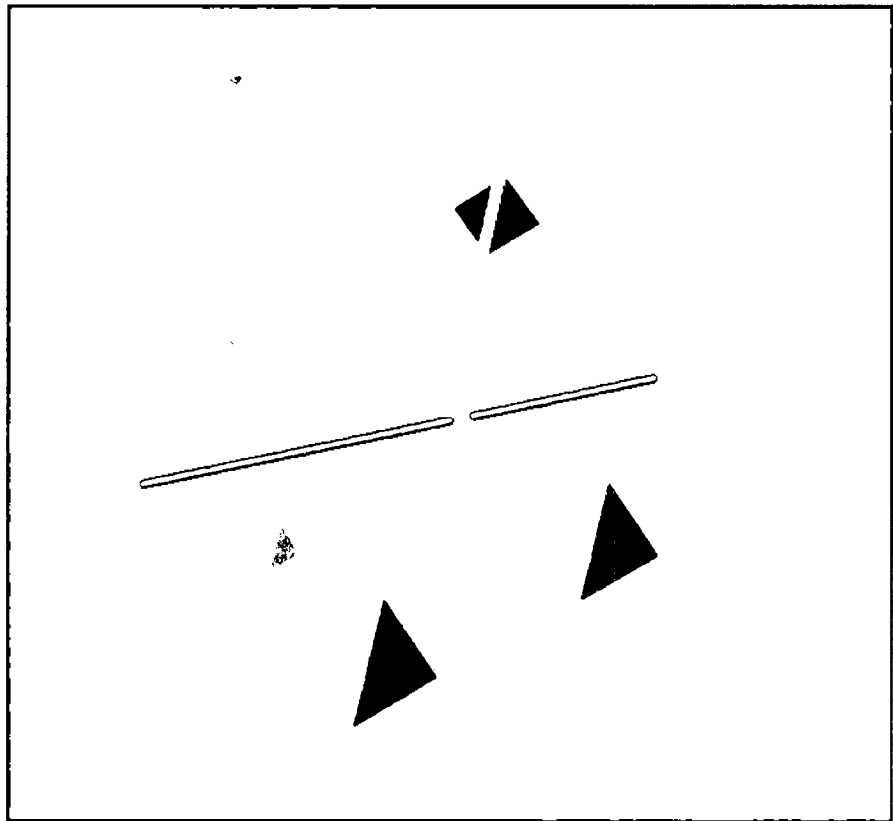


Fig. 31 Friedrich Vordemberge-Gildewart, *Composición Nº 130*, óleo sobre tela, 60 x 60 cm, 1941.

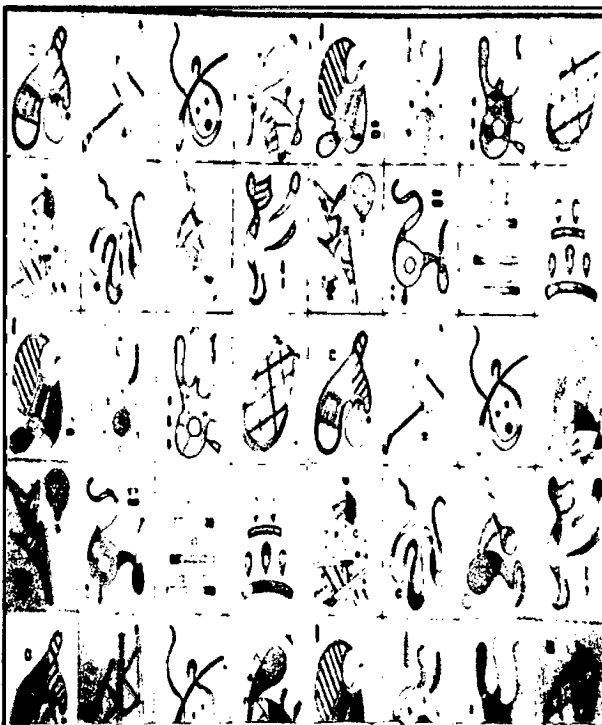


Fig. 32 Wassily Kandinsky, *Género*, tela impresa, 65 x 50 cm., 1939-1942.

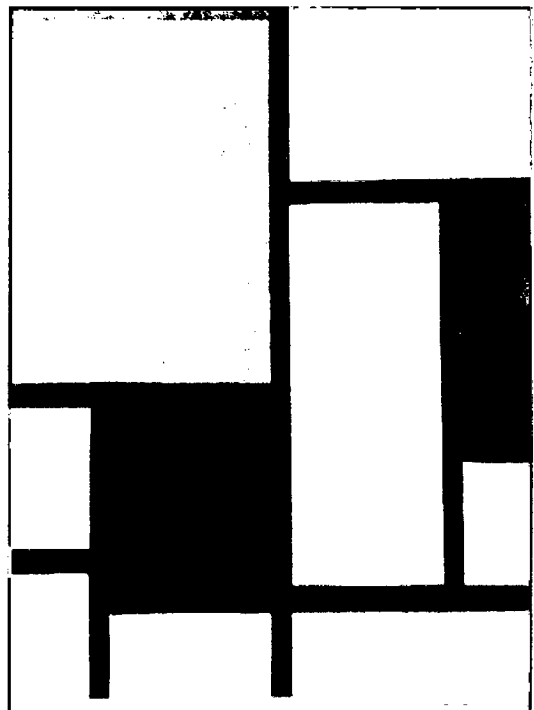


Fig. 33 Piet Mondrian, *sin título*, serigrafía, 64 x 49 cm.

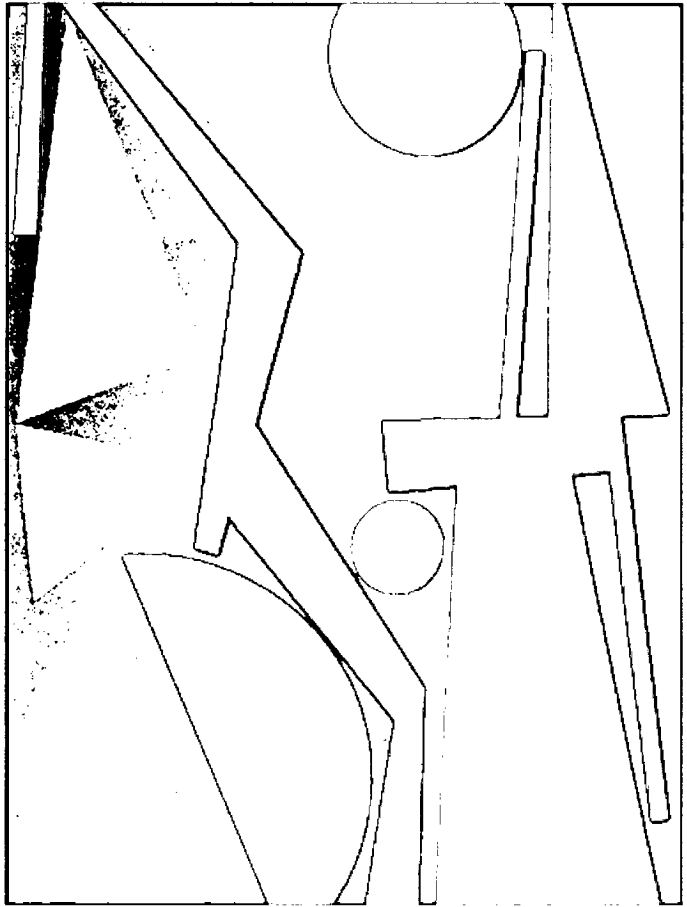


Fig. 34 Auguste Herbin, sin título, serigrafía, 64 x 49 cm., 1953.

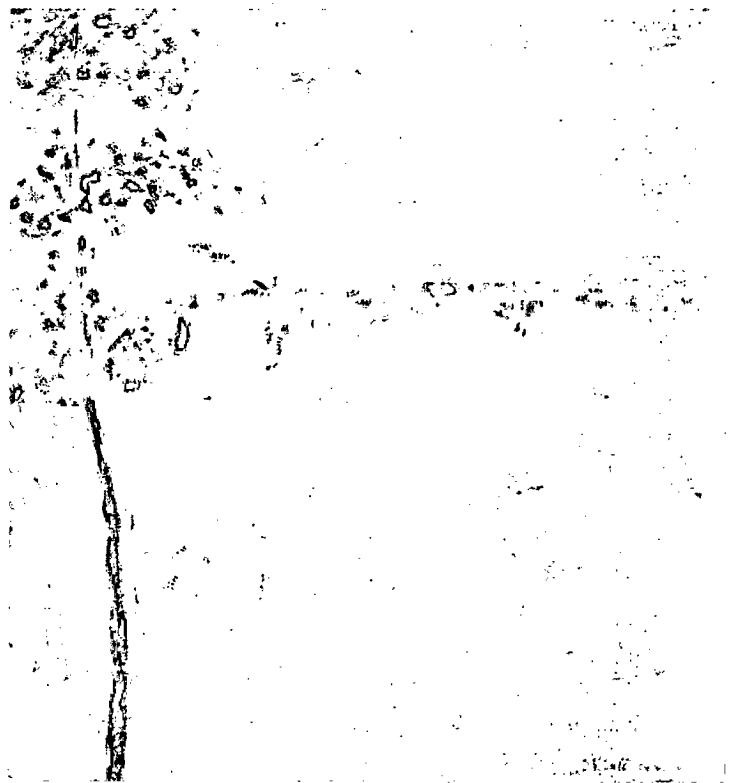


Fig. 35 Georges Vantongerloo, *Paisaje con gravillas de trigo*, óleo sobre tela, 49 x 49cm, 1915.

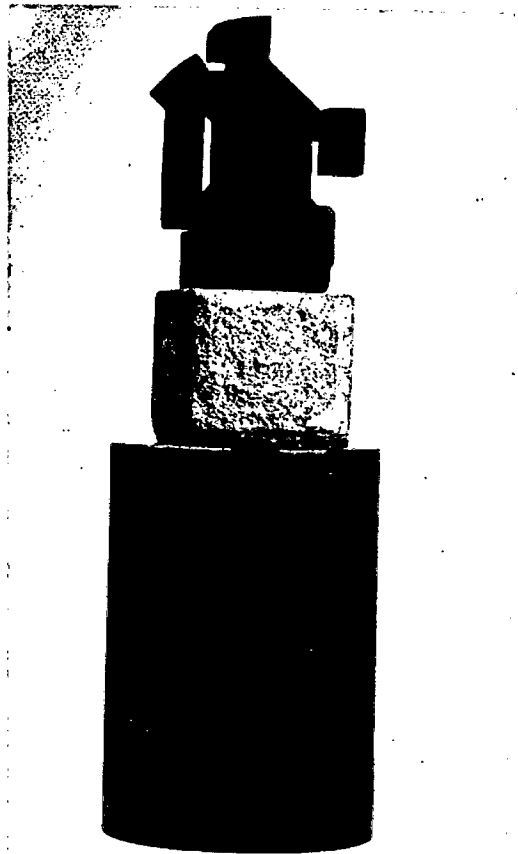


Fig. 36 Georges Vantongerloo, *Construcción en la esfera*, caoba, 8,5 x 6 x 4 cm, 1917.

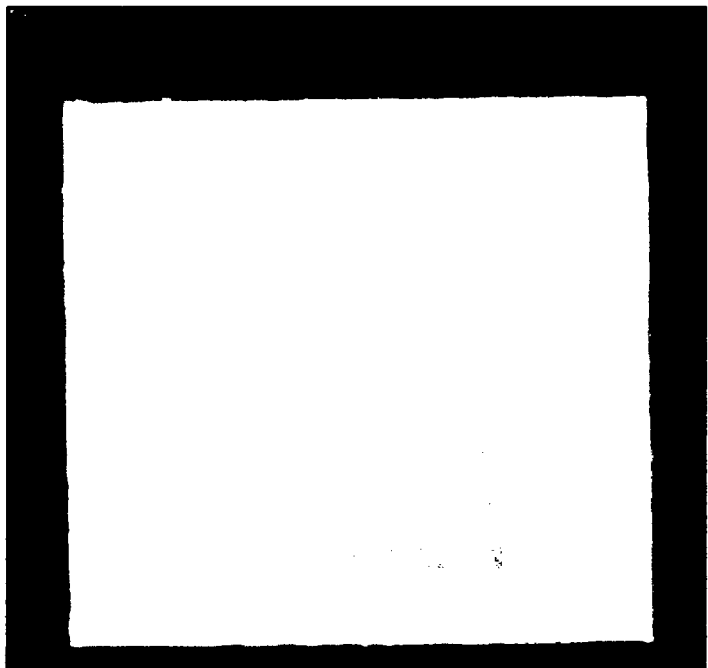


Fig. 37 Josef Albers, *Estudio para Homenaje al cuadrado*, óleo sobre chapadur, 26 x 26 cm., 1950.



Fig. 38 Alfredo Hlito, *Variaciones 6*, óleo sobre tela, 92 x 73 cm., 1960.



Fig. 39 Enio Iommi, *Formas continuas*, fundición en bronce y empavonado, 74 x 60 x 40 cm., 1948.

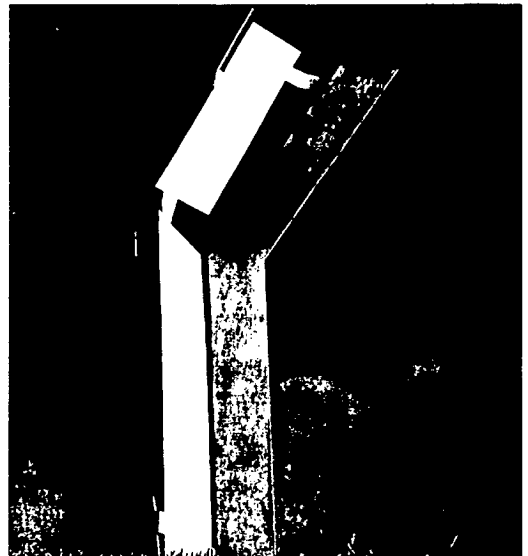
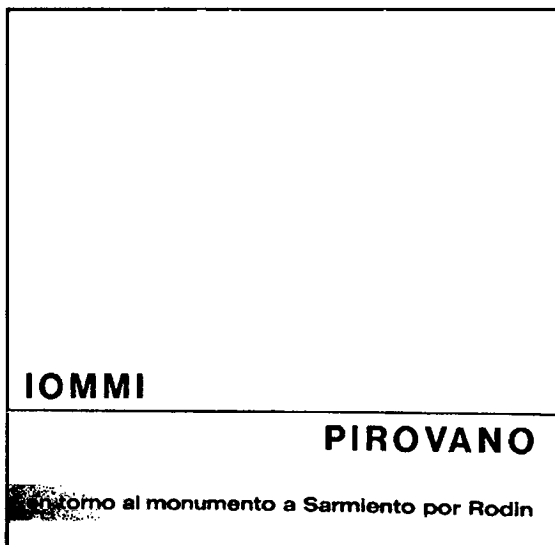


Fig. 40 Enio Iommi / Ignacio Pirovano, Art Gallery International, 1975.

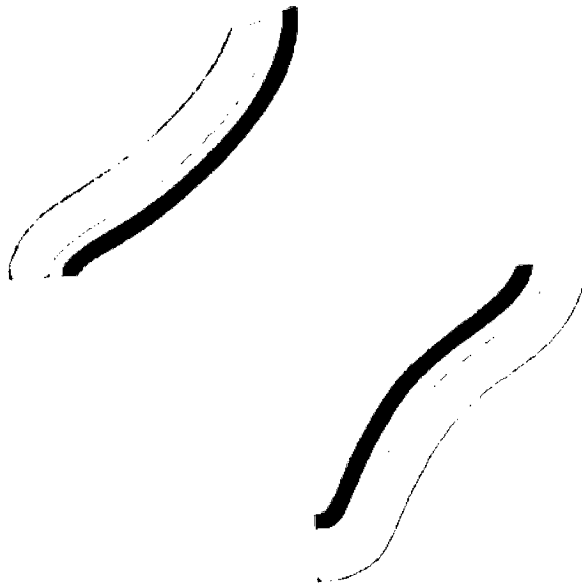


Fig. 41 Víctor Magariños, *Estructura*, acrílico y óleo sobre tela, 80 x 80 cm., 1966.



Fig. 42 Luis Alberto Wells, *Jerry que fue Nathaniel*, assemblage sobre madera, 160 x 80 cm., 1963.



Fig. 43 Ignacio Pirovano, *Camarín*, óleo sobre tela, 198 x 85 cm, 1933.



Fig. 44 Héctor Giuffré, *Retrato del Dr. Ignacio Pirovano*, acrílico sobre tela, 200 x 150 cm, 1974-75.

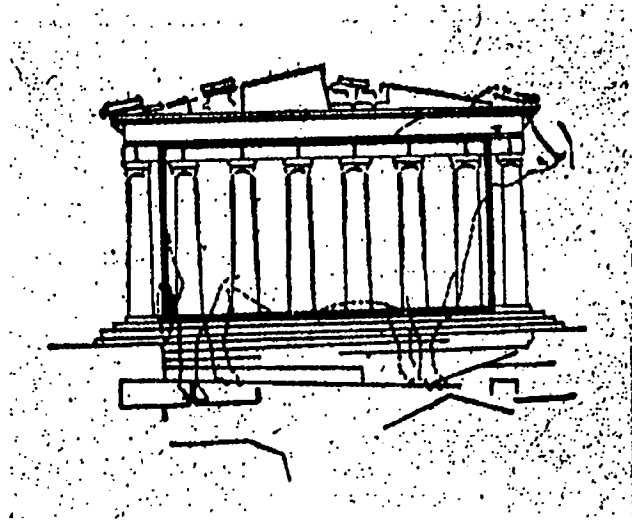


Fig. 45 Víctor Magariños, logotipo de la Fundación Pirovano.

Tesis
5-5-3-2

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 844.165	MESA
30 MAY 2008	DE
TESIS DOCTORAL	ENTRADAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**ARTE Y COLECCIONISMO EN LA ARGENTINA
1930-1960: CONSTRUCCIÓN DE NUEVOS VALORES CULTURALES,
SOCIALES Y SIMBÓLICOS**



Directora de Tesis y Consejera de Estudios
Dra. Diana B. Wechsler
Doctoranda
Lic. Talía Bermejo
2008
Buenos Aires

TOMO II

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

ÍNDICE

Introducción	1
 Parte I	
1. Imágenes y palabras para coleccionar la historia argentina	32
1.1. Lo antiguo y lo moderno; lo nacional y lo cosmopolita	
1.2.a. El pasado nacional entre la palabra y la imagen	
1.2.b. Montaje y exhibición. ¿Obras de arte o testimonios?	
1.2.c. Intervención en los relatos del arte argentino	
1.2.d. Intervención en la escritura de la historia nacional	
2. “Una especie nueva y reciente”: los coleccionistas de arte argentino moderno	82
2.1.a. Luis León de los Santos	
2.1.b. Un mecenas de pequeño formato en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez	
2.1.c. Proyección institucional de las adquisiciones privadas	
2.1.d. San José del Rincón	
2.2.a. Luis Arena y la consolidación del coleccionismo moderno	
2.2.b. Itinerario profesional	
2.2.c. La colección	
2.2.d. El museo de Flores	
3. ¿Revolucionarios en el <i>living-room</i>? El coleccionismo a la vanguardia del arte	127
3.1.a. Ignacio Pirovano: “Tenemos que ser contemporáneos o no seremos nada”	
3.1.b. De Guttero al concretismo	
3.2. El “mandato de la hora”	
Parte II	
4. El coleccionismo en los textos: colecciones imaginarias, crítica y ediciones de arte	185
4.1.a. <i>Ver y Estimar</i> : coleccionista de arte moderno	
4.1.b. Inventario de las colecciones porteñas	
4.1.c. El horizonte francés	
4.1.d. Los ausentes	
4.2. La producción discursiva sobre el coleccionismo: del prestigio a la profesionalización	
4.3. El auge editorial de los '40 y el coleccionismo de arte argentino	

5. El precio de la belleza -----	218
5.1.a. El circuito <i>Florida</i> , o las diez cuadras del mercado artístico porteño	
5.1.b. Disputas callejeras	
5.2. Amigos del Arte en Van Riel	
5.3. Entre la captura del comprador y la promoción de la modernidad	
5.4. Subastas de arte, y algo más...	
5.5. Escaparates de lujo	
5.6. ¿Cuánto cuesta amar la belleza?	
6. Conclusiones -----	284
Bibliografía -----	288
Anexo documental -----	327
Índice de ilustraciones -----	338

CAPÍTULO 4

EL COLECCIONISMO EN LOS TEXTOS. COLECCIONES IMAGINARIAS, CRÍTICA Y EDICIONES DE ARTE

El propósito de este capítulo es estudiar diferentes modos de articulación entre el coleccionismo y la circulación de imágenes en revistas especializadas y libros de arte durante las décadas del '40 y el '50. Para ello la atención está orientada sobre tres ejes temáticos complementarios. En el primero, el análisis se basa en un caso particular, la revista *Ver y Estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest entre 1948 y 1955. Además de haber constituido uno de los principales foros de discusión donde se dirimieron algunos de los debates estéticos más significativos de esos años,¹ esta publicación ofrece la peculiaridad de presentar una sección especialmente destinada al coleccionismo. El segundo eje aborda la recepción de esta práctica por parte de la crítica de arte, buscando desmontar las estrategias que diseñaron y proyectaron una imagen del comprador de pinturas y de su actividad. Se trata de observar cómo se describió al coleccionista, los tópicos que delimitaron sus perfiles y le atribuyeron determinadas funciones. Finalmente, el tercero analiza los vínculos entre el movimiento editorial, particularmente la producción de libros de arte, y el desarrollo del coleccionismo de arte argentino moderno. El propósito es identificar los puntos de contacto que nutrieron ambas prácticas, la transferencia de intereses tanto en una dirección como en otra.

4.1.a. *Ver y Estimar*: coleccionista de arte moderno

Entre las definiciones básicas del término coleccionar se encuentran dos aspectos esenciales: por un lado, la necesaria pertenencia de cada objeto a una misma clase o categoría y, por otro, la norma, orden o técnica que permite agruparlos

¹ Al respecto pueden consultarse los artículos reunidos en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005; Andrea Giunta *et al.*, *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004 y Andrea Giunta *et al.*, *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 2007.

en un conjunto coherente.² Con estas premisas en mente, la sección "Inventario" fue el espacio donde *Ver y Estimar* desplegó su colección virtual de arte moderno. Efectivamente, en esta sección el equipo de colaboradores de Romero Brest seleccionó y analizó obras provenientes de colecciones privadas y públicas, como las de Antonio y Mercedes Santamarina, la de Torcuato Di Tella, o la del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), entre otras. Pero no se trató de una catalogación pasiva y acrítica del patrimonio nacional. *Ver y Estimar* clasificaba y, en esta acción, reunía conjuntos artísticos inéditos que presentaban rasgos peculiares, distintos a los núcleos originales, actuando a su vez como un coleccionista que busca difundir su patrimonio. "Renoir en Buenos Aires" o "Picasso en Buenos Aires" son artículos que respondían a esta idea. En cada uno de esos casos *Ver y Estimar* se apropió de una serie de obras que tomó de diferentes colecciones y reorganizó una nueva propuesta para representar a un artista en particular. Por esta vía, la revista exhibió lo que he calificado como su propia colección artística, confeccionada sobre el soporte de la publicación y sostenida visualmente a través de sus reproducciones.

Esta apropiación de imágenes respondía a un plan que, si bien no llegó a ser del todo sistemático, buscó exponer algunos de los lineamientos que marcaron los grandes hitos de la historia del arte moderno europeo. Este criterio, que unificó y creó un modelo nuevo de colección, fue elaborado y desarrollado por un grupo de especialistas. De manera que tenemos aquí otro de los aspectos recurrentes en las definiciones sobre coleccionismo: la labor previa de investigación, de estudio, de acopio de la documentación pertinente; tareas que llevaban a lo que podemos considerar una profesionalización de la actividad, y que convertían al poseedor de obras de arte en autoridad dentro de un campo específico. Los casos analizados en los capítulos anteriores ofrecen ejemplos paradigmáticos en este sentido.

Ese accionar, vinculado al coleccionismo, reconocía antecedentes en varias publicaciones locales desde *La Ilustración Argentina* a fines del siglo XIX, pasando por *Plus Ultra* en los años '20 y *Forma* desde los '30, por sólo mencionar algunos ejemplos significativos. *La Ilustración Argentina*, fundada por Pedro Bourel en 1881, obsequiaba láminas que podían ser enmarcadas y colgadas en las residencias de sus

² Esta primera definición puede leerse en la Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, tomo 14, Madrid, Espasa-Calpe, 1993 [1912], p. 4.: "Conjunto de varias cosas, por lo común de una misma clase, que se han elegido y reunido ateniéndose a una norma". Tiene especial interés para los fines de este trabajo el rastreo que realiza Yvette Sánchez en *Coleccionismo y literatura* (Madrid, Cátedra, 1999) de los diferentes aspectos que involucra el término y la asociación entre el acto de coleccionar, la escritura y la lectura.

suscriptores.³ *Plus Ultra* fue publicada entre 1916 y 1930; Diana B. Wechsler ha estudiado los diferentes factores que definieron la intención de formar una “colección imaginaria” a lo largo de esta publicación.⁴ *Forma. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* apareció desde 1936, año en el que se anunciaba la publicación de reproducciones de la colección de Rafael Crespo. En la revista *Clave de Sol* (1930-31), donde colaboró Romero Brest, aparecía una reproducción independiente denominada *Hoja de Clave de Sol*, que eventualmente podía recibir el mismo tratamiento que las anteriores.

De la misma forma, *Ver y Estimar* ofrecería una lámina suelta, presentada como la *Hoja Ver y Estimar*. Ésta se publicó regularmente desde el primer número, cuando se reprodujo *Portrait de petite fille* de Pierre A. Renoir.⁵ [Figs. 1 y 2] En ese ejemplar, la sección “Inventario” recogió, precisamente, obras del francés en las colecciones porteñas. En éste, como en todos los casos que le siguieron, la temática de esa lámina estuvo directamente relacionada con alguno de los artículos que integraban el sumario en cada oportunidad. Bien podía desprenderse de las elecciones de aquella sección, con lo que enlazaba el consumo de las obras en su materialidad original y el consumo de la reproducción, o remitían a textos históricos, o a la crítica de exposiciones.⁶ [Figs. 3 a 7] Durante la segunda época de la revista (1954-1955) se interrumpió la publicación de la *Hoja...* En su lugar, la portada experimentó un cambio notorio a partir de la incorporación de una reproducción que permitía al lector introducirse en una de las temáticas desarrolladas en ese número a través de una visualización rápida de la publicación. Si la *Hoja...* suelta podía representar una incitación al consumo artístico, al mismo tiempo que intentaba una estrategia de promoción ahora el coleccionismo podía ejercerse a través del acopio de los ejemplares completos. [Figs. 8 a 9]

En relación con las otras publicaciones citadas, *Ver y Estimar* planteó varias notas novedosas en el modo de tratar el coleccionismo en los medios gráficos. Una de sus particularidades fue que la presencia del propietario tendió a diluirse, con lo cual

³ Véase Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, 2001, Fondo de Cultura Económica, pp. 161-176.

⁴ Diana B. Wechsler, “Revista *Plus Ultra*: un catálogo del gusto artístico de los años '20 en Buenos Aires”, en *Boletín de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, n. 4, Buenos Aires, FFyL, UBA, 1991, pp. 199-209.

⁵ Esta regularidad se mantuvo hasta el n. 23, cuando se interrumpió su aparición, y recién en el último número, doble (33-34), de la primera época, volvió a publicarse por última vez. En esa oportunidad se reprodujo *Pintura* de Armando Coppola, asociada al artículo de Edith Gay, “Un gran pintor argentino: Armando Coppola”, *Ver y Estimar*, vol. IX, n. 33-34, Buenos Aires, diciembre de 1953, pp. 42-51.

⁶ Por ejemplo, la *Hoja* del n. 3 se dedicó a Auguste Rodin, mientras que el sumario de ese número incluía artículos de Damián Bayón, Marta Traba, Rodolfo Bruhl, entre otros, sobre la producción y las ideas estéticas del escultor, así como también se proporcionaba información referida a los últimos estudios publicados. Véase *Ver y Estimar*, vol. I, n. 3, Buenos Aires, junio de 1948.

no cobraba tanta importancia la exhibición pública de su persona –algo que sí ocurría en otros espacios– como la de las obras que componían su colección. Al mismo tiempo, adquirirían relieve las competencias de los editores para seleccionar y organizar dentro del proceso de armado de esta nueva serie artística.

La idea de un “museo imaginario” acuñada por André Malraux nos puede ayudar a ahondar un poco más en este carácter de coleccionista atribuido a la revista y, vinculado a éste, su rol como distribuidora de imágenes. Para Malraux, la reproducción fotográfica significaba la superación definitiva de las limitaciones que impuso el museo decimonónico para la exposición y confrontación de obras. Es decir, posibilitaba el acceso de un público virtual, potencialmente infinito, a una galería de imágenes tan extensa como lo permitieran los avances tecnológicos, modificando de este modo la función del museo como reservorio exclusivo para la conservación y difusión artística.⁷ Esta propuesta nos permite situar en otra clave la operación efectuada por *Ver y Estimar*, a través de la cual emulaba en el plano de la palabra escrita y de la reproducción, el ejercicio de la práctica concreta del coleccionismo de arte. La apropiación de obras que exhibía el “Inventario” tendía a “democratizar” el acervo privado, a extender al público lector/observador el ejercicio de la propiedad de las imágenes mediante su reproducción, removiendo en alguna medida el privilegio y la exclusividad que detentaba la colección particular. Cuando se trataba del patrimonio público, naturalmente, esta “colección” tendía a ampliar las fronteras del museo, facilitando la difusión de su acervo.

Además, es necesario considerar que las decisiones tomadas por el equipo editorial de la revista se hicieron en un campo del que inevitablemente quedarían fuera numerosas colecciones. Entonces, ¿qué significados deberíamos atribuir a cada opción? ¿A qué respondieron las notorias ausencias? ¿Cómo se construyó la legitimidad de la selección? A continuación, analizaré cómo funcionó este “Inventario” dentro de la revista y cuáles fueron sus objetivos en el marco general del proyecto cultural que involucró a la totalidad de la publicación. Veremos cómo esta sección

⁷ André Malraux, “El museo imaginario”, en *Las voces del silencio. Visión del Arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956, pp. 11-126. Traducción de D. C. Bayón y Elsa de Lóizada. En este punto resultan productivas las reflexiones de Hal Foster que confrontan las ideas de Malraux con las posiciones de Walter Benjamin en lo que respecta a los efectos generados por la reproducibilidad de la imagen. “Donde Benjamin veía una ruptura definitiva del museo forzada por la reproducción mecánica, Malraux veía su expansión indefinida.” Mientras que para el primero aquella significaba la destrucción de la tradición y el aura, para el segundo, proveía “los medios para reunir los pedazos rotos de la tradición en una meta-tradición de estilo globales: un nuevo Museo sin Muros cuyo sujeto es la Familia del Hombre”. Foster, “Archivos de arte moderno”, en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004 [2002], pp. 77-78; Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” (1936), en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 [1972], pp. 17-57. También Gonzalo Aguilar incorpora a su trabajo algunas de estas ideas en “Nuevos espacios para las vanguardias de mediados de siglo”, en *La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, pp. 51-57.

formó parte de las estrategias implementadas en diferentes registros de la revista con el objetivo de *implantar* la modernidad en un campo cultural que era pensado y vivido por una minoría intelectual, antiperonista, como una fase de oscuridad, de atraso y aislamiento.

4.1.b. Inventario de las colecciones porteñas

Antes de avanzar sobre estas cuestiones veamos en qué consistió ese carácter de coleccionista. En primer lugar, como se mencionó, el equipo de *Ver y Estimar* se sirvió de un número limitado de acervos que le permitieron confeccionar un apartado específico de la publicación.⁸ A través de una estricta selección de obras, se presentó una galería heterogénea de artistas entre los que se contaron Renoir, Picasso, Goya, Gauguin, Bourdelle, Toulouse-Lautrec y Degas y otros.⁹ [Fig. 10] La potencialidad de los artículos de esta sección estuvo dada por la posibilidad real de enfrentarse personalmente con la obra, concretada en parte gracias a las visitas organizadas desde la revista y a partir de las exhibiciones públicas. En efecto, la visita a colecciones privadas formó parte de las actividades impulsadas por *Ver y Estimar*, del mismo modo que los cursos, charlas y conferencias sobre arte que eran promocionadas desde sus páginas. Por otro lado, el artículo “Renoir en Buenos Aires” se publicó a propósito de la muestra organizada en la Galería Wildenstein (1947) con el préstamo de los particulares. [Fig. 11] En este sentido, el criterio que guiaba a los redactores se apoyó en la idea de que Buenos Aires poseía un patrimonio artístico que había que destacar y enseñar a ver, ya que el estudio de los artistas seleccionados se llevaba a cabo a partir de las obras existentes en la ciudad exclusivamente.

Como consecuencia de esta metodología, las piezas escogidas eran elevadas a la categoría de modelo excepcional a partir del cual era posible proyectar la obra completa del autor (o al menos las etapas más destacadas de su carrera), su estilo, o la escuela a la que pertenecía. Esto era factible gracias al minucioso estudio de las formas en el que se rastreaba, en una o varias obras, aquellos elementos que resumían –con no poco esfuerzo– los cambios atravesados por el artista a lo largo de

⁸ Las colecciones mencionadas pertenecían a la Sra. de Aguirre, Arturo Jacinto Álvarez, Luis Arena, Rafael Crespo, Torcuato Di Tella, Segismundo Edelstein, Galería Honoré, Jockey Club, Roger Marx, Matsukata, MNBA, Magdalena Ocampo de Casares Lumb, Victoria Ocampo, Augusto Palanza, Prindonoff, Mercedes Saavedra Celaya, Antonio y Mercedes Santamarina, Sra. Toutain-Grün, Flía. Ugarte, Domingo Viau, Galería Wildenstein y Alberto Wolf.

⁹ El orden en el que han sido mencionados los artistas corresponde al orden cronológico en el que se disponen los artículos de esta sección.

su trayectoria plástica. Es ejemplar, por lo ilustrativo de esta metodología, el caso de Gauguin y el paisaje que pertenecía a la Sra. Toutain-Grün. La autora de este artículo, Raquel Edelman, encaró la pieza en tanto que “análisis y síntesis” de la pintura de Gauguin. Entendió que allí “(...) se resume con asombrosa antelación toda su experiencia y toda su potencia de pintor”. A partir de esta primera observación, Edelman dirigía la mirada sobre el cuadro dividiendo la superficie de acuerdo al desarrollo cronológico de la pintura gauguiniana:

(...) en primer término están las matas, los matorrales dados con esas pinceladas febriles, sueltas, de colores puros en que Gauguin se evade abiertamente de lo figurativo para hallar ese ritmo de manchas cortas –su modo del impresionismo– con que las formas si no alcanzan a construirse llegan sí a expresarse; luego en el pastizal recurre a la pincelada dirigida, a los verdes modulados de Cézanne, cuya tradición y ejemplo le retienen aún en la última etapa de las Marquesas; en los árboles la forma que lleva la impronta de la estampa japonesa, y que se recrea deliciosamente con esas manchas rojas como frutos, se ciñe bien construida con intención de dar un volumen tan aplastado que no necesite del límite para definirse (...).¹⁰

Cuando este procedimiento se aplicaba a una colección en particular, como por ejemplo la de Rafael Crespo, adquiría nuevas dimensiones. En esa escala, Rodolfo Bruhl proponía a sus lectores recorrer, a través del modelo reducido que ofrecía la colección, los itinerarios vanguardistas de la primera mitad del siglo XX a manos de representantes como Derain, Picasso, Chagall, Modigliani, etc.¹¹ Es decir, mientras que una obra determinada podía dar cuenta de gran parte de la producción de un artista, una selección de obras, materializada por un particular, podía construir un relato historiográfico. Más adelante, veremos que esta posibilidad de introducirse en distintas problemáticas de la historia del arte a través de una colección constituyó un rasgo central a la hora de presentar y evaluar el acervo privado. Ya sea en el catálogo general de una serie de pinturas o bien en los textos que avalaban su exposición pública, la operación era similar y tendía a hacer de la colección casi un puente de iniciación en la disciplina y un marco productivo para la enseñanza artística.¹² Es destacable que el carácter sin duda forzado de este mecanismo escondía la intención

¹⁰ Raquel Edelman, “Gauguin en Buenos Aires”, *Ver y Estimar*, vol. II, n. 7-8, octubre de 1948, p. 73.

¹¹ Rodolfo G. Bruhl, “La colección Rafael A. Crespo”, *Ver y Estimar*, vol. II, n. 7-8, sección Crítica, octubre de 1948, pp. 96-103.

¹² Tales son las características que sobresalen en el texto de Oliverio Gironde que acompaña el lujoso catálogo de esta misma colección en 1936: *Pintura Moderna. Colección Rafael Crespo*, Buenos Aires, MNBA, Asociación Amigos del Museo, 14 de agosto-6 de septiembre de 1936, pp. 5-40.

de poner en práctica estrategias de difusión que resultaban independientes de la amplitud y capacidades reales que poseía determinada colección para *ilustrar* ciertos períodos de la historia del arte.

El trabajo de Bruhl, junto con el artículo donde Beatriz Huberman hacía referencia a la colección de Luis Arena¹³ –presentados en la sección “Crítica”–¹⁴ constituyeron un primer paso en el proceso de desplazamiento de la figura del coleccionista hacia su colección. Por el contrario, en la citada *Forma*, por ejemplo, nos encontramos con un mecanismo distinto que buscaba destacar el perfil de algunas personalidades notorias del medio cultural como Marcelo Schlimovich o Francisco Llobet. La revista se ocupó en cada uno de estos casos de presentar y analizar los exponentes más destacados de sus respectivos acervos. Este modo de presentar cada colección en forma individual tendía a respetar el conjunto artístico en su unicidad, poniendo de relieve su constitución originaria y, esencialmente, poniendo de relieve a la figura que le había dado forma. Con algo de “nota social” y algo de “agenda cultural” estos artículos apoyaban la intención de otorgar crédito y visibilidad a la labor privada, reforzando la presencia del coleccionista en la escena pública.¹⁵

Pero como referí antes, a diferencia de *Forma*, el “Inventario” de *Ver y Estimar* dio un paso más en aquella dirección omitiendo el nombre del coleccionista y encabezando los títulos de los artículos con el nombre del artista cuya producción era abordada. Además, se agrupaban diferentes colecciones que, si bien eran indicadas en cada oportunidad, no permitían el mismo grado de individualización. Esta sección hacía prevalecer por sobre los méritos de quien reunió cada conjunto de obras, el accionar del equipo editorial, que clasificaba, estudiaba y reorganizaba en una nueva versión selectiva y crítica el patrimonio artístico de la ciudad.¹⁶ En otras palabras, actuaba como un nuevo coleccionista, conformado por un colectivo de expertos. La distinción del sujeto coleccionista era insoslayable en otros espacios, como es de

¹³ Beatriz Huberman, “La colección Arena”, *Ver y Estimar*, vol. VI, n. 21-22, sección Crítica, marzo de 1951, p. 72.

¹⁴ Si bien se trata de la sección “Crítica”, considero pertinente incluir ambos artículos en este recorrido porque se refieren específicamente a colecciones de arte. Por otro lado, los artículos sobre Crespo y Arena se presentaron como críticas de las exposiciones de cada una de estas colecciones, ambas en el Salón Kraft (1948 y 1950 respectivamente).

¹⁵ He realizado una aproximación general a estos temas en “El coleccionista en la vidriera. Acerca de la definición de una figura pública (1930-1960)”, en *Poderes de la imagen, I Congreso Internacional/IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (2001), Buenos Aires, CAIA, 2003 (CD-ROM).

¹⁶ En el “Inventario” se registraron colecciones preferentemente formadas en la ciudad de Buenos Aires. Además, este apartado puede confrontarse con la sección “Camino de la Observación” donde se hacía un recorrido paralelo por diferentes itinerarios artísticos como el de Picasso o Renoir, utilizando acervos extranjeros. De modo que podemos considerar esta sección como un complemento de la que aquí nos ocupa.

esperarse en los catálogos, exhibiciones o remates del acervo privado donde se le dedicó un lugar de privilegio que aquí tendía a desaparecer.

Por otra parte, estas operaciones de selección dentro de las colecciones locales funcionaban asimismo en los recortes que ofrecían las exposiciones en los distintos espacios para la promoción artística. Un ejemplo clave lo constituyó la Asociación Amigos del Arte que, desde 1924 hasta 1942, organizó muestras con el aporte del coleccionismo privado en forma dominante y con el de los museos públicos en algunos casos.¹⁷ Del mismo modo, en numerosas oportunidades el MNBA convocó a los particulares para integrar exhibiciones organizadas por la institución e incluso para complementar ciertos envíos internacionales, como fue el caso *De Manet a nuestros días. Exposición de pintura francesa* (1949) y la muestra que le antecedió, *La pintura francesa. De David a nuestros días* (1939).¹⁸

Lo que *Ver y Estimar* estaba poniendo en juego con su intervención, no era solamente un nuevo modelo de colección, sino también un repertorio de valores artísticos que fueron sostenidos a lo largo de la primera etapa de la revista, mientras apareció el "Inventario". Cabe preguntarse entonces: ¿cuáles fueron las imágenes y cuáles los recorridos plásticos presentados a través de este modelo?

4.1.c. El horizonte francés

*Queremos a Francia por encima de todo y de todos.*¹⁹

En el ensayo "El arte argentino y el arte universal",²⁰ publicado en el primer número de la revista, Romero Brest exponía los principios sobre los que se fundaba su concepción del arte moderno. Esta matriz subyacía a la organización temática general y sostuvo, en parte, esta sección. Frente a la situación contemporánea del arte local,

¹⁷ Véanse las memorias de la Asociación: *La obra de "Amigos del Arte", julio 1924-noviembre 1932*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1932 y *La obra de "Amigos del Arte" en los años 1933-1934-1935-1936*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1936. Este tema será retomado en el capítulo 5.

¹⁸ Véanse los catálogos *La pintura francesa. De David a nuestros días. Óleos, dibujos y acuarelas*, Buenos Aires, MNBA, julio-agosto de 1939 y *De Manet a nuestros días. Exposición de pintura francesa*, Buenos Aires, MNBA, julio de 1949.

¹⁹ Jorge Romero Brest, "Tres exposiciones de arte extranjero", *Ver y Estimar*, vol. III, n. 11-12, junio de 1949, p. 8.

²⁰ Jorge Romero Brest, "El arte argentino y el arte universal", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 1, abril de 1948, pp. 4-16.

que el crítico describió en términos de “crisis” y “anarquía”, postuló la aspiración a un “arte universal”, desenraizado de la realidad inmediata y cuyo epicentro se hallaba en París:

(...) La creación artística europea ha cambiado de signo, buscándose ahora la expresión universal. Ningún artista del pasado se detenía en las lindes de un país o de su raza o de su círculo cultural, más la aspiración universal no lo llevaba a desdeñar las determinantes circunstanciales; ni siquiera los italianos del Renacimiento, o Rembrandt, o Poussin, pretendieron negar su filiación nacional o racial. Los artistas contemporáneos, en cambio, tratan de expresar una realidad que se extiende más allá de toda frontera, disparados hacia un infinito metafísico apenas entrevisto. El arte europeo, en nuestro siglo, se ha transformado en arte universal; y si París ha ejercido el más alto magisterio que le haya sido asignado a ciudad alguna en la historia de la humanidad, es porque durante cincuenta años ha sido el crisol de las teorías estéticas universalistas.²¹

Sin embargo, en el panorama internacional de la segunda posguerra las cosas estaban cambiando. De acuerdo a las hipótesis de Serge Guilbaut, Estados Unidos, reposicionado en lo económico y en lo político, buscaba, a través del expresionismo abstracto, suplantár el lugar preponderante ocupado hasta ese momento por Francia como centro rector del desarrollo de las artes plásticas.²² Esta situación aún no atravesaba los debates estéticos en Argentina, ni era percibida –o por lo menos no era explicitada– por la intelectualidad local. Recordemos también que durante 1950, en el viaje oficial a Europa y Oriente, Ignacio Pirovano reeditaría en sus discursos el valor de la tradición cultural francesa y sus vínculos con la Argentina.²³ Esto explica las decisiones que estaban en la base de cada uno de los artículos del “Inventario”, decisiones asociadas estrechamente a las ideas y valores que sustentaban el relato instituido de la historia del arte europeo cuyo centro estaba en París, referente y destino principal para la mayoría de los itinerarios europeos que recorrían los artistas locales.

Partidario de una visión evolutiva del desarrollo del arte moderno, por su parte, Romero Brest circunscribía los movimientos centrales agrupados bajo este término, partiendo del impresionismo, pasando por el postimpresionismo, el fauvismo, el expresionismo, hasta llegar al cubismo como culminación de una secuencia progresiva. Se trataba de precisar un conjunto de valores estéticos que la revista

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² Véase Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.

²³ Véase capítulo 3.

buscaba transmitir con el objetivo de sentar las bases teóricas para el desarrollo del arte moderno y universal en el país.²⁴

El "Inventario" estaba dedicado a artistas europeos, y centralmente franceses (o por lo menos integrados a la órbita parisina), como Renoir, Toulouse-Lautrec, Degas, Bourdelle, Gauguin y Picasso.²⁵ Estos artículos de ningún modo alcanzaban para constituir un relato orgánico de la modernidad, pero representaban –según se desprende de los textos– eslabones o fragmentos de la misma. Lo importante era que las obras que se desplegaban en esos escritos formaban parte del patrimonio artístico existente en la ciudad de Buenos Aires. De esta manera, la selección de piezas quedaba situada en un contexto circunscrito geográficamente que, aunque denso en referencias, otorgaba a la lectura sobre el patrimonio local matices nuevos y otras posibilidades de legitimación.

Los casos de Gauguin y Picasso merecen una consideración aparte, ya que el "Inventario" de cada uno de ellos se articuló con un conjunto de ensayos que delinearon diferentes aspectos de su producción.²⁶ Estos lineamientos y los restantes estudios sobre ambos artistas –que se presentaron en otras secciones de la revista– funcionaron como base de apoyo al "Inventario" tanto para la selección de las piezas, como para su abordaje crítico. Esto facilitaba que el lector entrara a la sección habiendo adquirido los instrumentos teóricos necesarios para embarcarse en la recorrida por las pocas piezas que asumían la difícil representación de los pintores en la ciudad. Efectivamente, no encontraremos en las pinacotecas porteñas de estos años los momentos culminantes de la trayectoria de estos artistas. En el caso de Picasso, el artista emblemático del arte moderno, apenas podían verse algunos

²⁴ Estas ideas se estaban haciendo eco del paradigma modernista que, posteriormente, hacia la década de 1960, Romero Brest deberá reelaborar frente a las nuevas propuestas estéticas que no podían ser explicadas a partir de las referencias al arte moderno. Al respecto véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 76-83 y pp. 217-236. Un análisis referido a los debates internacionales en Charles Harrison y Paul Wood, "Teoría moderna y arte moderno", en Paul Wood, Francis FRASCINA, Jonathan HARRIS y Charles HARRISON, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999, pp. 174-191.

²⁵ Lía Carrea, "Inventario: Renoir en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 1, abril de 1948, pp. 24-28; Beatriz Huberman, "Inventario. Toulouse Lautrec en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. VI, n. 21-22, marzo de 1951, pp. 30-36; Alicia Pacini, "Inventario. Degas en Buenos Aires", *ibíd.*, pp. 37-43; Amalia Job-Istueta, "Inventario. Bourdelle en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. V, n. 17, mayo de 1950, pp. 37-44; Raquel Edelman, "Inventario. Gauguin en Buenos Aires", art. cit.; Blanca Stábile, "Inventario. Picasso en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 2, mayo de 1948, pp. 37-42.

²⁶ Con respecto a Gauguin, Romero Brest dio las primeras pautas de su interpretación haciendo foco en el concepto de símbolo que guiaba la pintura gauguiniana y en el carácter de las formas que producía como "intérpretes de ideas universales", vía por la cual se adelantaba a las innovaciones del siglo XX y anunciaba a Picasso. Jorge Romero Brest, "Sentido del símbolo en el arte de Paul Gauguin", *Ver y Estimar*, vol. II, n. 7-8, octubre de 1948, pp. 7-8. De la misma manera, el crítico inició la saga de artículos sobre Picasso con un texto donde planteó las líneas fundamentales de su abordaje, introduciendo al lector en el tema al mismo tiempo que definió la matriz de los artículos subsiguientes. Son centrales aquí las ideas de "descubrimiento", de "invención", y el carácter "universal" de la creación artística en Picasso que trascendía cualquier anclaje individual o local.

exponentes de fines del siglo XIX y los primeros años del XX, y del cubismo, tan sólo un pequeño óleo propiedad de Victoria Ocampo aspiraba dar a su público cuando menos una idea de este período.²⁷

Este modelo de colección tendía a completarse en el entramado de la revista con ensayos que recuperaban las figuras de Rodin, Cézanne o Matisse, entre otras, pero que quedaron fuera de la sección.²⁸ Posiblemente la disponibilidad de las obras, los vínculos del director y sus colaboradores con los coleccionistas locales, la escasez de obras que satisficieran las exigencias del equipo editorial, pero también, la ausencia de un plan lo suficientemente orgánico y sistemático que guiara la sección como para cubrir un relato más acabado de “lo moderno”, ayude a explicar el carácter fragmentario de esta selección.

A pesar de lo incompleto del repertorio, el “Inventario” se constituyó como una faceta más dentro del programa de introducción de la modernidad en la Argentina que la revista promovía a lo largo de sus diferentes secciones. Programa del que también formaban parte los cursos de arte, las conferencias y las visitas guiadas a exposiciones promocionadas desde esta plataforma y a las que se sumaba una nutrida información sobre las publicaciones especializadas recientes dentro y fuera del país. Se trató de un programa útil desde el punto de vista didáctico, si consideramos que estaban previstas las visitas a colecciones privadas y el estudio de la obra *in situ*. Y, especialmente, esta colección representaba para un sector de la intelectualidad local, atento a los sucesos culturales y artísticos de los centros europeos, la posibilidad de tener cierta participación en los circuitos internacionales del arte con un patrimonio cultural legítimo.²⁹

Ver y Estimar impulsaba de esta forma un proyecto sostenido por un conjunto de valores y de referentes estéticos que circunscribían un modelo específico de la modernidad cultural que era internacional y centralmente francés. Dentro del ámbito

²⁷ A Victoria Aguirre pertenecían las *Escenas de la vida bohemia*; de Santamarina se reprodujo *El morfinómano* y un dibujo: *Desnudo de mujer*, de Crespo, *En el Moulin Rouge*; de Palanza *Cabeza de hombre* (1901); de Saavedra Celaya las *Tres mujeres en la fuente*, y a la colección Álvarez correspondía un telón teatral que no es reproducido. Con respecto a Gauguin, aparte de los conjuntos mencionados se recurrió a las colecciones de Antonio Santamarina y a la del MNBA.

²⁸ No obstante la atracción que ejerce la meca parisina, *Ver y Estimar* también dedicó un espacio a la actividad artística en Italia y España, especialmente a través de la colaboración de Margarita Sarfatti, Lionello Venturi, Ángel Ferrant y Sebastián Gasch.

²⁹ Pueden confrontarse estos intereses con los del equipo de la revista *Sur* de Victoria Ocampo, donde las colaboraciones extranjeras y las numerosas traducciones publicadas en la revista o a través de la editorial, representaron una labor equivalente a la de *Ver y Estimar* en el campo de la literatura. Véase John King, *Sur. Estudios de la revista argentina y su papel en el desarrollo de la cultura*, Buenos Aires, FCE, 1989; Beatriz Sarlo, “Victoria Ocampo o el amor a la cita”, en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 93-194. Asimismo, la labor de Ignacio Pirovano, al frente del *Boletín* oficial del MNAD, se inscribió dentro de un programa de actualización que contemplaba el valor de la importación de cultura. Véase el capítulo 3.

local, Romero Brest compartía un núcleo de ideas fundamentales respecto de lo moderno con Julio E. Payró, quien tempranamente, desde los años '20, había introducido novedades en la crítica de arte y había diseñado diferentes estrategias para la implantación y desarrollo del arte moderno en Buenos Aires. Con un trabajo orientado primordialmente al estudio de los aspectos visuales de la obra artística, Payró puso en funcionamiento un abanico de recursos analíticos, entre ellos el concepto de evolución aplicado al desarrollo del arte o la presencia de leyes de acción y reacción que marcaban la evolución de los estilos, así como la centralidad del eje parisino en la genealogía artística contemporánea.³⁰ Son conceptos que formaban parte del horizonte intelectual de críticos e historiadores contemporáneos y que más tarde encontramos en la base de los ensayos del equipo de *Ver y Estimar* que buscaron explicar, analizar y evaluar el patrimonio local haciendo foco en las problemáticas del lenguaje específicamente artístico.

Por otro lado, en el horizonte de este modelo también operaban los repertorios que ofrecían las muestras que llegaban a Buenos Aires. Es el caso que ya mencioné de la mega exposición de pintura francesa en 1949. Al igual que diez años antes,³¹ el evento no podía dejar de acaparar la atención de Romero Brest, quien la recibió como la "extraordinaria oportunidad de seguir paso a paso las múltiples evoluciones del arte francés, desde las postrimerías del naturalismo hasta las tendencias más nuevas". El argumento que justificaba estas apreciaciones era terminante: "(...) quien dice francés, en nuestro siglo, puede estar seguro de que se refiere a lo más importante del arte universal".³²

No obstante, el crítico no dejaría escapar la ocasión para hacer uso de su autoridad intelectual y arremeter contra las falencias que encontraba en la organización de la muestra: un lapso extremadamente dilatado que dificultaba la buena representación de los artistas, ausencias significativas como la de Gauguin o la presencia de telas inferiores de firmas consagradas como Renoir o Picasso.

³⁰ Diana B. Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, Serie monográfica n° 8, 2003, pp. 165-172.

³¹ En ese momento el crítico escribía para el diario socialista *La Vanguardia* desde cuyas páginas cubrió extensamente la exhibición *La pintura francesa. De David a nuestros días*. En esa ocasión publicó, a lo largo de números sucesivos, "guías" para el recorrido de la muestra. A través de éstas Romero Brest recorría la historia de la pintura francesa desde la Revolución hasta las tendencias contemporáneas, evaluando las diversas transformaciones del lenguaje artístico que –según el modelo evolutivo– avanzarían hacia la plástica moderna. Estos artículos-guías constituyen un claro antecedente de la metodología que empleará más tarde en *Ver y Estimar*. Véase a modo de ejemplo: Jorge Romero Brest, "Guía para visitar la exposición de Pintura Francesa. I-David y el clasicismo francés", *La Vanguardia*, Buenos Aires, 21 de julio de 1939, p. 14. [Reeditado en Andrea Giunta *et al.*, *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*, *op. cit.*]

³² Jorge Romero Brest, "Tres exposiciones de arte extranjero", *art. cit.*, p. 6.

Desaciertos que obstaculizaban la “eficacia” de la exhibición y opacaban su valor didáctico. También, siguiendo el planteo del crítico, hubieran podido evitarse los costosos traslados de ciertos artistas que contaban con “excelentes ejemplares” en el país, como Degas, Toulouse-Lautrec o Van Gogh.³³ “Lo que Buenos Aires necesita, así como las demás ciudades de América, es ver cuadros de Matisse, de Picasso, de Rouault, etc., y todavía más de los jóvenes, a los que muy difícilmente puede conocer, ya que ni siquiera las revistas se ocupan de ellos.”³⁴ Romero Brest sentía la obligación de evaluar la exhibición y dejar bien en claro a qué debía aspirar una muestra de este relieve: más valor tenían pocas piezas y una mayor claridad en la idea que las articulaba, que un conjunto excesivamente numeroso y confuso. Máxime, cuando la muestra iba dirigida “a pueblos de escasa formación artística”.³⁵ La educación del gusto artístico era la tarea esencial que asumía Romero Brest desde las páginas de *Ver y Estimar* y el “Inventario”, aun con sus debilidades, representaba una de sus “cátedras”.

4.1.d. Los ausentes

Un hecho es significativo en esta colección virtual: la ausencia de la plástica nacional. Si retomamos el panorama “desolador” que describía el crítico en el primer número de la revista,³⁶ el arte argentino acusaba una “crisis” que aquí aparecía prácticamente como intrínseca a la historia cultural de la Argentina.

Hay una nota de alteración en el desarrollo de las artes plásticas en el país, tan profunda y acaso tan grave como para atreverse a decir que revela una adolescencia en trance de frustración. No debemos engañarnos: los síntomas que pueden denunciar aquí a un pueblo en plena lozanía juvenil esconden, nada más, una crisis que adquiere caracteres de mayor evidencia cuando de las artes se trata; de seguro porque ella se debe, a mi juicio, a la falta de autenticidad en el sentido de la vida, fijado por un repertorio de falsos ideales, y tal carencia tiene que acusarse más enérgicamente en el campo de la intuición creadora que en el de la *praxis* o el de la especulación mental.³⁷

³³ Para este momento, ya se habían publicado los “Inventarios” de Renoir, Picasso y Gauguin que daban cuenta de la presencia de estos artistas en Buenos Aires.

³⁴ Jorge Romero Brest, “Tres exposiciones de arte extranjero”, art. cit., p. 7.

³⁵ Desde *Sur*, Julio E. Payró también arremetía contra la exposición francesa, véase Julio E. Payró, “De Manet a nuestros días”, *Sur*, n. 177, Buenos Aires, julio de 1949, pp. 82-86.

³⁶ Jorge Romero Brest, “El arte argentino y el arte universal”, art. cit., pp. 4-16.

³⁷ *Ibid.*, p. 4.

Falto de una tradición que justificara la apropiación de las conquistas europeas, el arte local caía –desde esta perspectiva– en la aplicación de un mero “recetario” de fórmulas vanguardistas que no respondían a necesidades expresivas propias y que terminaban por constituir una “estructura ficticia e inerte de ideales ajenos”.³⁸ En este sentido, el arte argentino se mantenía aún en el terreno de las aspiraciones y de los proyectos, razón por la cual debía recorrer un camino largo y dificultoso para alcanzar una “expresión universal”. De más está decir que, en este contexto, *Ver y Estimar* se presentaba como la guía por antonomasia para encarrilar ese tránsito hacia el “auténtico” arte.

La beligerancia radical de estas palabras se correspondía con el posicionamiento del colectivo de la revista –que no era explicitado en esas páginas– dentro del campo cultural y político durante los años del peronismo. Como se mencionó en el capítulo anterior, la elite intelectual, “liberal” y “cosmopolita”, que nucleaba un circuito de formaciones opositoras al gobierno, entre las que se contaba esta revista, vivía el ascenso del peronismo como el cercenamiento de sus proyectos respecto del desarrollo de la “alta cultura” en el país.³⁹ En este contexto, la historia del arte argentino que contaba Romero Brest en aquel artículo, definida por el talante negativo de un conjunto de términos que iban desde la “alteración” hasta la “falta de autenticidad”, estaba filtrando parte de la percepción negativa de este sector de la intelectualidad argentina sobre el oficialismo y la implementación de políticas culturales teñidas de nacionalismo.⁴⁰ Ante semejante situación, *todo* estaba por hacerse en estas tierras alejadas de la modernidad y las urgencias pasaban por establecer los valores de un arte internacional.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ Es el caso de citada *Sur*, por ejemplo, que nucleaba en estos años al sector más destacado de la intelectualidad antiperonista. Cf. John King, *Sur, op. cit.* También el Colegio Libre de Estudios Superiores, por ejemplo, que funcionó como una institución paralela a la universidad intervenida por el peronismo. Allí, Romero Brest junto a Julio E. Payró, Leopoldo Hurtado, Erwin Leuchter y Atilio Rossi dirigieron la Cátedra de Investigación y Orientación Artística a través de la cual se dictaban cursos teóricos y prácticos para artistas y público en general. Véase Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1998, pp. 137-182. Cf. Silvia Sigal, “Intelectuales y peronismo”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo 7, *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp. 481-522.

⁴⁰ Como ejemplo de estas políticas pueden considerarse los cambios introducidos en el reglamento de los Salones Nacionales durante estos años. Con la incorporación de los premios denominados “Ministeriales”, por ejemplo, se buscaba favorecer las temáticas folklóricas o relacionadas con ciertos aspectos productivos del país. Véase Andrea Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, en Marta Penhos y Diana B. Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA II, Ed. del Jilguero, 1999, pp. 153-190. De la misma manera, los actos y festejos públicos con grandes despliegues escenográficos reforzaban la retórica oficial de corte clasicista. Véase Marcela Gené, “Política y espectáculo. Los festivales del primer peronismo. El 17 de Octubre de 1950”, en *Arte y Recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 185-192 y “Arte y propaganda: ‘La Exposición de la Nueva Argentina’”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 225-232.

No obstante, poco después el mismo Romero Brest se ocuparía de matizar aquellos juicios en una conferencia sobre arte argentino.⁴¹ Haciendo a un lado sus rigores de erudito, el crítico se explayó en un discurso con el que seguramente recuperaría algunas amistades extraviadas en el *arrebato* teórico del ensayo anterior (“El arte argentino y el arte universal”). Con palabras que denotaban cierto paternalismo se dirigía a los artistas en calidad de consejero intentando destacar algunos valores locales, pero también buscando señalar que la meta estaba lejos todavía y que el éxito sólo sería posible con el esfuerzo y el trabajo constante:

Debo confesar aquí que en el país hay muchos artistas que me satisfacen plenamente, a los que sigo en fraternal vibración; pero he aprendido a dudar de mí mismo, porque sé que también a mí me arrastra la marea de vida inauténtica. Si acicateo a los mejores, a quienes son mis amigos, es porque también me exijo; es porque creo que todos debemos hacer el esfuerzo por mirar hacia nosotros mismos, en busca de raíces que afirmen la autenticidad de nuestro destino. (...) He dicho que la Argentina es tierra de buenos pintores, grabadores y escultores, pero no de auténticos artistas. Lo he dicho y lo refirmino, no para culpar a quienes se esfuerzan por perfeccionar el espíritu y afinar el alma según los únicos modelos posibles, los de Europa, sino para exigirles más aun, es decir, para que asimilen sus conquistas a la tierra y el hombre, para que se hundan en la sustancia caótica de nuestras ilusiones, hincando en ella el corazón y elevando el espíritu para darle forma.

Frente a este panorama, en el que se percibía una “falta de legitimidad” en las búsquedas plásticas, el recorte de la sección “Inventario” omitía el aporte del coleccionismo de arte argentino, aun cuando para estas fechas constituía –de acuerdo a las hipótesis propuestas en esta tesis– un patrimonio establecido en los circuitos de consagración y legitimación del medio artístico. Para mediados de siglo, además de los acervos de Luis L. de los Santos y Luis Arena, ya estaban formadas, entre otras, las vastas colecciones de Ignacio Acquarone, en Concordia, y la de Domingo Minetti, en Rosario, ambas con secciones dedicadas a las firmas locales contemporáneas. Estos eran coleccionistas reconocidos en el campo artístico, sus nombres habían

⁴¹ Bajo el título “Camino de una exposición”, Romero Brest dictó esta conferencia durante la inauguración de una muestra de artistas argentinos en la galería Van Riel donde, además, actuó como asesor. Sobre las obras que allí se expusieron (de Alonso, Basaldúa, Batlle Planas, Bellocq, Berni, Butler, Castagnino, Daneri, Delhez, Del Prete, Domínguez, Forner, Gómez Cornet, Juárez, Larco, March, Moreau, Nicasio, Planas Casas, Policastro, Pronsato, Rebuffo, Riganelli, Sassone, Sibellino, Soldi, Urruchúa, Veroni y Victorica) el crítico manifestó: “(...) son éstos que están aquí, buenos, excelentes artistas, a los que sólo les falta, a mi modo de ver, ese sacudón existencial que les permita descubrir, por debajo de las formas que aman, propias o ajenas, la sustancia viva de un apetecer colectivo”. Véase “Obras de artistas argentinos contemporáneos”, *Ver y Estimar*, vol. I, n. 2, mayo de 1948, pp. 66-68.

aparecido en oportunidades reiteradas en las revistas culturales o especializadas en arte, frecuentemente cedían sus obras en préstamo para la organización de exposiciones en instituciones artísticas o bien en galerías comerciales. *Ver y Estimar* registró únicamente la actuación de Arena citando parte del texto —escrito por el español Guillermo de Torre— que acompañó la exposición de su acervo en el Salón Kraft (1950). Sin embargo, la revista no parecía hacerse eco de lo que en ese mismo catálogo se presentaba como un tema ineludible: la puesta en relieve del coleccionista de producciones locales.⁴² Lo que este recorte también estaba silenciando era el proceso de conformación de un patrimonio público de arte argentino que involucraba a los museos emergentes, provinciales y municipales, desde las primeras décadas del siglo. El Museo de Bellas Artes de La Plata, el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe o el Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori, entre otros, representaban capítulos relevantes en la historia del desarrollo artístico local, a los que debemos sumar la gestión de promotores sumamente activos como Emilio Pettoruti o Luis Falcini.⁴³

Sin embargo, aun cuando el coleccionismo de arte argentino prácticamente quedaba fuera, la revista no perdía su rol de impulsora de esta práctica de consumo. Antes bien, podía motivarla por dos vías complementarias: por un lado, a través de la puesta en circulación del patrimonio artístico privado se ofrecía al lector un panorama de posibilidades de elección con ejemplos paradigmáticos, vinculados al arte moderno internacional; por otro lado, la promoción del arte argentino mantenía un lugar preponderante desde otras secciones, en particular, la sección “Crítica” donde el equipo editorial se ocupaba de reseñar las exposiciones montadas en las principales salas porteñas, así como los sucesos del Salón Nacional o los salones provinciales. Aunque la mirada de Romero Brest, desde sus primeros escritos,⁴⁴ era una mirada evaluadora que insistía en marcar tanto los aciertos como los desaciertos en las búsquedas plásticas de cada artista, y en algunos casos, terminaba en una crítica demoledora, el repertorio de artistas e imágenes que aparecieron en esta sección permitía armar un recorrido paralelo al que componían las firmas internacionales. En

⁴² Véase Guillermo de Torre, *Pintura argentina moderna de la Colección Arena*, Buenos Aires, Salón Kraft, septiembre de 1950, s. p. Cabe señalar que la cita que *Ver y Estimar* tomó de este catálogo dejaba fuera cualquier referencia al rol que podía cumplir el coleccionismo privado en la promoción del arte argentino, un tema que en el texto completo de de Torre resultaba esencial. Véase el Anexo al capítulo 4.

⁴³ Con respecto al Museo Rosa Galisteo véanse las referencias incluidas en el capítulo 2. Sobre la gestión de Emilio Pettoruti en La Plata y sus vínculos con Brasil véase Raúl Antelo, “Coleccionismo y modernidad: Marques Rebelo, marchand d’art”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, op. cit., pp. 125-140. Finalmente, con respecto a la historia del Museo Sívori puede consultarse el catálogo del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.

⁴⁴ Véase Andrea Giunta et al., *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*, op. cit. y *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*, op. cit.

este recorrido, las poéticas figurativas tuvieron un peso dominante, atenuado en los primeros años de la década del '50, cuando los intereses de la revista se inclinaron hacia las propuestas abstractas.⁴⁵ Sin embargo, mientras que las primeras ingresaban con fuerza en el área del coleccionismo privado, faltarían algunos años para que estas últimas fueran percibidas como una opción válida para los compradores.

Por otro lado, recordemos que el acervo artístico de Arena apareció en esta sección de la publicación –“Crítica”– y que, además, la casona de Flores era una de las más visitadas durante los recorridos organizados por la Asociación Ver y Estimar. Sin duda, esto contribuía a legitimar el recorte efectuado por el coleccionista y a consolidar la elección de firmas consagradas. Esto se enlazaba con una arenga frecuente por parte Romero Brest, desde años atrás, tendiente a la profesionalización de la actividad artística de cara al mercado.⁴⁶ Incluso, además de los numerosos artículos dedicados a los artistas canónicos de la plástica moderna, se destinó una sección a las obras exhibidas en las vidrieras del almacén Harrod's, donde se difundieron piezas de Basaldúa, Soldi, Butler o Forner, entre otros artistas reconocidos.⁴⁷ [Figs. 12 y 13] Por ello es posible postular que, independientemente del carácter aleccionador de muchos de sus artículos referidos a la producción de los artistas contemporáneos, el director tenía bien presente la necesidad de impulsar la formación de colecciones.

Por lo demás, su propio perfil como consumidor de obras de arte también constituía un modelo en ese sentido. Su colección artística, formada entre obsequios y adquisiciones, supo contener piezas de “buenos pintores” como Raúl Soldi, Héctor Basaldúa, Juan C. Castagnino, Emilio Pettoruti y otros. Más tarde, en la medida que cambiaban sus afinidades estéticas, aquéllos serían reemplazados por las nuevas tendencias; entre ellas el pop art, con Marta Minujín, Dalila Puzzovio, Alfredo Rodríguez Arias, Juan Stoppani y Edgardo Giménez, cuyas obras pasarían a convivir diariamente con el crítico y su esposa Marta Bontempi.⁴⁸ [Fig. 14] “Desaparecieron tantas cosas cuando pusimos un colchón de la Minujín! Nosotros (...) no vacilamos en

⁴⁵ Entre las producciones nacionales que abarcó este recorrido se destacaron las obras de Raúl Soldi, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Jorge Larco, José Alonso, Víctor Rebuffo, Raquel Forner, Ramón Gómez Cornet, Noemí Gerstein, Antonio Berni, Enrique Policastro, Domingo Viau, Horacio March, Aquiles Badi, Mauricio Lasansky, Juan Carlos Castagnino, Luis Seoane, Miguel Ocampo, Santiago Cogorno, Miguel C. Victorica, los artistas que integraron los grupos concretos, así como también los que formaban parte del “Grupo Moderno de la Argentina”, entre otros.

⁴⁶ Véase Jorge Romero Brest, “El Salón Nacional de Bellas Artes”, *Argentina Libre*, a. 1, n. 31, Buenos Aires, 3 de octubre de 1940, p. 9. Este tema se retoma en el capítulo 5.

⁴⁷ Véase Damián C. Bayón, “Vidrieras en la calle Florida”, *Ver y Estimar*, vol. 1, n. 2, Buenos Aires, mayo de 1948, pp. 64-66.

⁴⁸ Sin firma, “La constante búsqueda por un modo de vivir”, *La Opinión*, 8 de mayo de 1974, p. 17 [Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (en adelante AJRB), caja 2, sobre 4, documento K].

adecuar nuestra vida a nuestras ideas, razón por la cual tenemos una marcada tendencia al despojo.” Diez años antes, Ignacio Pirovano había demostrado una de las posibilidades que podían entrañar los cambios en el gusto y las ideas artísticas, aplicados a la transformación del acervo y, fundamentalmente, al entorno cotidiano. Entre 1970 y 1972, Giménez decoró el departamento del matrimonio Romero Brest en la calle Parera, [Fig. 15] cercano al visitado *penthouse* de Pirovano, y la revista *Atlántida* diría que “el living de los Romero Brest’ es casi tan famoso como las más famosas pinacotecas argentinas”;⁴⁹ luego, también Giménez estuvo a cargo del diseño de la famosa Casa Azul en la localidad de City Bell (provincia de Buenos Aires).⁵⁰ [Fig. 16] Para ambos coleccionistas “el arreglo de la casa nunca fue algo banal”, sino la continuidad entre sus convicciones estéticas, sus posicionamientos en el campo artístico y la forma de vivir.⁵¹

Hasta aquí se han indagado los dispositivos que Romero Brest junto con sus colaboradores puso en funcionamiento a fin de construir una modalidad específica de coleccionismo. En efecto, la revista proveyó el soporte gráfico para la confección y exhibición de esta colección virtual, apoyada a su vez en selecciones y repertorios previos. El “Inventario”, en particular, buscó reconstruir y visualizar algunos de los itinerarios de la modernidad artística europea aunque, debido a la ausencia de un plan sistemático, la sección desembocaba en un resultado algo fragmentario y ecléctico que sólo podía asumir mayor organicidad a través de una lectura que atravesara los diferentes registros de la revista. Sin embargo, también podemos considerar que esos fragmentos, en tanto lugares de ejemplificación, ponían a prueba una y otra vez el carácter articulador del relato de la modernidad. Es decir, se trataba de fragmentos que permitían abordar las nociones configuradoras del concepto de arte moderno, soportes para desplegar dispositivos organizadores.

Romero Brest y sus colaboradores buscaron orientar la mirada, dirigir al espectador y pautar el acercamiento a la obra con el objeto de educar el gusto artístico con la vara de “lo legítimo”. Esta intención se presentó como una forma de superar el “trance” signado por la coyuntura política y cultural de los años del peronismo, desde el circunscrito ámbito de la crítica de arte. Lograr la apertura de un selecto conjunto de

⁴⁹ Sin firma, “Romero Brest, sacerdote supremo del movimiento plástico argentino: criticado, odiado, admirado. Dejad que los chicos vengan a mí”, *Atlántida*, Buenos Aires, agosto de 1968, pp. 60-62 [AJRB, caja 27, sobre 3, documento 11].

⁵⁰ Véase Jorge Glusberg *et al.*, *Edgardo Giménez*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Fondo Nacional de las Artes, s. f.

⁵¹ Sin firma, “La constante búsqueda por un modo de vivir”, art. cit.

coleccionistas, sacar a la luz las obras que atesoraban algunos sectores de la elite porteña permitía, por un lado, difundir y promover la revalorización de una parte del acervo artístico local. Y por otra parte, alimentaba el deseo de participar y, de este modo, atenuar la “marginalidad” del escenario cultural de Buenos Aires de la gran tradición del “arte universalista” con obras provenientes de su mismo centro de formación y difusión.

4.2. La producción discursiva sobre el coleccionismo. Del prestigio a la profesionalización

Mientras que en *Ver y Estimar* el coleccionista particular perdía protagonismo frente a la necesidad de poner en foco un conjunto de valores a través del patrimonio artístico local, y crítica, teoría y coleccionismo virtual parecían armar una apretada trama de elementos que confluían en la auto-validación de la revista, en otros espacios esta figura asumirá un protagonismo inédito. Su participación en los circuitos artísticos y comerciales que articulaban las instituciones y las galerías privadas estuvo legitimada por el reconocimiento de la crítica especializada. Esto se tradujo en la elaboración de un conjunto de textos constituido por catálogos de exposiciones, remates y colecciones que trazaron intentos por construir y difundir una imagen del coleccionista de arte. Este núcleo de escritos representa un punto de partida para esta reflexión sobre el consumo artístico, y por esto mismo son fuentes indispensables para analizar los procesos de emergencia y consolidación de esta práctica en nuestro medio.

En muchos casos estas publicaciones estuvieron prologadas por críticos o escritores reconocidos como Cayetano Córdova Iturburu, Guillermo de Torre o Manuel Mujica Láinez, entre otros, que ocupaban espacios preponderantes para la divulgación y legitimación de lo artístico –en los medios gráficos, la enseñanza, los certámenes artísticos, etc.– se encargarían de reforzar esta imagen. La construcción de discursos alrededor del coleccionismo nos instala en una dimensión de la cuestión donde las representaciones y las proyecciones que efectuaba la crítica sobre las prácticas adquisitivas, y en particular sobre el sujeto coleccionista, activan nuevos significados en la constitución y exhibición del patrimonio artístico.

A través de estas publicaciones, la crítica buscó trazar aquellos aspectos que singularizaban la adquisición de obras artísticas y hacían del comprador un sujeto

especial, diferente u original. En este sentido describe Manuel Mujica Láinez la práctica del coleccionismo y al rosarino Domingo Minetti:

Coleccionar es elaborarse un mundo. Dentro del mundo propio, restringido, de su familia, de su casa, el coleccionista se crea, con su colección, un mundo aun más suyo, más raro. En esa última célula íntima –entre medallas, sellos, porcelanas chinas, vírgenes góticas, ex-libris, espadas, pinturas cubistas, manuscritos, máscaras, en cualquiera de los mil mundos minuciosos y bellos, ermitas sutiles que inventa la imaginación humana impulsada por el afán de aislarse y de encontrarse, por el afán de vivir una realidad irreal que es una forma de poesía– el coleccionista cumple sus ritos extraños incomprensibles para quienes no participan de su culto, de su pasión. (...) Nadie más respetable, inquietante y sugerente, que un coleccionista. Su existencia se rige por reglas especiales. Cazador alerta, clasificador sensible, estudioso y observador especializado, conservador riguroso, adorador de una mitología cuyo sentido únicamente él alcanza: hélo ahí, en el refugio envidiable de su colección.⁵²

El coleccionista se ha visto como un artífice que derrocha talento y creatividad en cada decisión, arrogándose un lugar equivalente al de los artistas que constituyen su patrimonio. En este sentido, Romero Brest previene a sus lectores: "(...) conviene no olvidarlo, formar una colección es crear, por cuyo motivo puede tener estilo o no tenerlo".⁵³ Esta idea de "creación" suele estar presente en los textos que exponen las cualidades puestas en juego a la hora de reunir un conjunto artístico y apunta, en especial, a despojar la práctica de todo tinte mercantilista y a otorgarle, en algunos casos, un aura de espiritualidad, incluso de misterio, de reserva.

En otros escritos, la tarea del coleccionista se volvía substancial por cuanto podía suplir, hasta cierto punto, las medidas oficiales exiguas tendientes a conformar un patrimonio artístico nacional. Para llegar a este punto el coleccionista ha debido protagonizar una evolución en su estatus profesional, es decir, ha pasado del aficionado o "gustador"⁵⁴ al coleccionista experto. Este último, establecía un criterio específico de selección; llevaba a cabo adquisiciones sistemáticas de obra, que obedecían a lineamientos predeterminados; recogía información, se documentaba por

⁵² Manuel Mujica Láinez (prólogo), *Pintura argentina. Colección Domingo Eduardo Minetti*, Buenos Aires, Galería Bonino, 1956. Véase texto completo en el Anexo al capítulo 4. Cf. Andrea Giunta, "Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 277-284.

⁵³ Jorge Romero Brest, *Colección Mercedes Santamarina*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio de 1959, s. p.

⁵⁴ Tal como prefería llamarse Luis Arena, según el relato de Guillermo de Torre, quien en el intento por describir un perfil altruista del coleccionista calificaba esta auto-representación como un exceso de modestia. Véase Guillermo de Torre (prólogo), *Pintura argentina moderna de la Colección Arena*, op. cit.

sus propios medios o buscaba asesoramiento; y en algunos casos, podía encargar a un especialista la confección de un catálogo –como el de Acquarone– en el que se registraban los datos pertinentes a la selección, se reproducían imágenes y se buscaba anclar históricamente el recorte efectuado. La suma de estos ingredientes contribuyeron a la institución de un coleccionismo profesional, aunque la ausencia de alguno de estos elementos no significaba necesariamente la pérdida del estatus del coleccionista.

En este sentido, los casos mencionados se expusieron públicamente como el resultado del conocimiento y las competencias de un entendido en la materia para crear un conjunto coherente, representativo y didáctico en su composición. La capacidad de iniciativa y selección distinguían a este nuevo coleccionista que ya no operaba liberando sus opciones estéticas al azar, al instinto del *amateur*, o al “sentido común”.

En suma, lo que caracterizó los discursos sobre el coleccionismo fue la explícita intención de exaltar las habilidades que se ponían en juego, los resultados exhibidos y la función del acervo personal que entraba en la esfera de lo público. “¿Quién podría negar la función social y estética cumplida por el coleccionista de arte?”,⁵⁵ se preguntaba Guillermo de Torre enarbolando el ejemplo de Arena. En este caso, se atribuía al coleccionista de firmas locales específicamente un rol protagónico en el desarrollo de las artes:

Lejos de cumplir una función limitada o egoísta –según se cree erróneamente–, desempeñan una misión generosa, esclarecedora, ejemplarizante. Contribuyen a orientar y depurar el gusto público, a seleccionar valores, con un criterio menos estático y conformista –sin trabas ni compromisos– que el de los jurados oficiales.⁵⁶

Habría que esperar todavía algunos años para que la ciudad contara con un museo de arte moderno, donde se exhibiera un panorama representativo de la producción nacional contemporánea como parte de un patrimonio público y, esencialmente, accesible en forma permanente al gran público.⁵⁷ Mientras tanto, en este contexto poco alentador, el hacer del coleccionista devenía, al decir del escritor español, en una “misión generosa, esclarecedora” y “ejemplarizante”, proyectando sus

⁵⁵ *Ibíd.* Véase texto completo en el Anexo al capítulo 4.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires se fundó en 1956 como un museo itinerante que desde ese momento recorría sucesivos puertos internacionales exhibiendo su patrimonio. Ver Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, *op. cit.*, pp. 100-103.

potencialidades fuera del círculo reducido de compradores, intermediarios y especialistas.

Los alcances de esta "vocación" fueron definidos, de este modo, en términos que iban desde la capacidad de una colección para ilustrar cierto período de la historia del arte, hasta el cumplimiento de un "deber social y nacional" que los críticos adjudicaron a los particulares. Así, un punto central de estas consideraciones sobre la práctica del coleccionismo fue la habilidad para llevar a cabo una selección que posibilitaba explorar una determinada etapa del arte argentino a través de sus representantes fundamentales. Córdova Iturburu ofrece un buen ejemplo de esta línea cuando describe la colección de Ignacio Acquarone como "una viva reseña histórica de la pintura de este siglo y un panorama actual de denso valor ilustrativo". De modo que recorrer esta serie

importa tanto como recorrer cincuenta años de nuestra pintura y pasar revista al nutrido y complejo abanico multicolor de las tendencias cuyas aparentes contradicciones proporcionan su vibración de inquietud al ámbito de nuestros días. A través de estos cuadros puede seguirse paso a paso, en una palabra, la evolución de las formas (...) desde los impresionistas de los comienzos de siglo hasta las más recientes manifestaciones de avanzada y en lo que se refiere al arte actual se hallan aquí presentes, en piezas ejemplares, las tendencias originadas tanto por las particularidades de diverso orden del país como por la gravitación de las grandes direcciones estéticas modernas (...)⁵⁸

El extracto citado es representativo del uso que, por regla general, podía hacerse del catálogo de una colección. Su primera finalidad consistía, lógicamente, en divulgar el acervo personal y destacar sus cualidades. Por este motivo, solía exponerse un estudio de las obras que pretendían ser incorporadas a un determinado relato de la historia del arte con el propósito de legitimar la selección. En este sentido, el prólogo a la colección era también ocasión para un ensayo en el que se exponía un posicionamiento específico sobre el desarrollo de la plástica argentina o internacional, donde se reeditaba un discurso previamente establecido y difundido. También se destacó, entre otros, el texto de Oliverio Gironde sobre la colección Crespo, donde se puede registrar el mismo mecanismo con respecto al desarrollo del arte moderno en Europa.⁵⁹

⁵⁸ Cayetano Córdova Iturburu, *Pintura argentina. Colección Acquarone*, Buenos Aires, Edición Aleph, 1955, pp. 10-11.

⁵⁹ Oliverio Gironde (prólogo), *Pintura Moderna. Colección Rafael Crespo*, op. cit.

Se trataba de una estrategia doble que, en el caso de Acquarone, buscaba subrayar por un lado la "audacia" y la "modernidad" del coleccionista y, por otro, contribuía al afianzamiento de un discurso sobre el arte moderno en la Argentina. A la primera selección efectuada por el coleccionista, debemos sumar ahora el juicio del crítico que evaluaba la formación del conjunto, agrupaba concienzudamente las obras que iba a comentar y armaba un recorrido desde una perspectiva que señalaba claramente su adscripción a un pensamiento evolutivo de las formas y el lenguaje moderno.⁶⁰

De esta manera, la colección se transformaba en un escenario donde se exhibían determinados criterios de valoración estética introducidos tanto desde la prédica aleccionadora del especialista como a través de las "afortunadas" elecciones del coleccionista. Finalmente, en esto que parecía una feliz coincidencia de olfato y percepción, las habilidades desarrolladas por este sujeto, es decir, sus conocimientos sobre arte, su capacidad para discernir la "buena pintura", así como para "avizorar nuevos valores", etc., convertían al coleccionista en un estudioso, en un experto en pintura, en un profesional que superaba definitivamente al aficionado y otorgaba nuevos sentidos al prestigio que habitualmente revestía la posesión de obras de arte.

Esta somera descripción de los tópicos utilizados para la caracterización del coleccionista nos permite visualizar hasta qué punto el escritor se hallaba comprometido con la figura que presentaba. Ese compromiso podía contraerse directamente con el coleccionista, cuando éste decidía encargarse a un experto el trabajo de catalogación de su propio acervo junto con un texto explicativo o podía, asimismo, concretarse de cara al mercado, en combinación con el *marchand*, cuando se trataba del prólogo a una exposición auspiciada por una galería comercial. También, los textos pensados para artículos publicados en revistas culturales exhibían el mismo compromiso. En definitiva, los objetivos que guiaban este tipo de trabajos, dispuestos a "exaltar" y publicitar la figura del poseedor de obras, contribuían a reforzar los modelos de coleccionismo vigentes y a acotar un posible espacio para el disenso o para la elaboración de propuestas alternativas.

⁶⁰ Julio E. Payró y Jorge Romero Brest serán los principales promotores de este discurso sobre lo moderno que guiará gran parte de las interpretaciones del arte en este período. Al respecto, véase Diana B. Wechsler, "Julio Payró y la construcción de un panteón de los 'héroes' de la pintura viviente", en *Boletín de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, n. 10, 1999, pp. 27-40; "Recepción de un debate. Reconstrucción de la polémica en torno a la formación de una 'plástica moderna' en la prensa de Buenos Aires", en *Arte y Recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, pp. 47-57; y Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., pp. 45-100.

4.3. El auge editorial de los '40 y el coleccionismo de arte argentino

En 1941, el popular semanario *El Hogar* sostenía que si hasta pocos años atrás “el libro de arte era todavía una especie rara entre nosotros”, en ese momento la industria editorial argentina había logrado salir del “reino de la improvisación”, bajo la alentadora premisa: “El libro de arte es un poderoso e indispensable vehículo de cultura”.⁶¹ Pocos años después, podía leerse en la lujosa revista *Lyra*

¡Qué lejanos nos parecen aquellos tiempos en que las posibilidades editoriales en nuestro país tenían más de utopía o de quimera que simple realidad! Difícil, por no decir imposible, resultaba tal empresa. Y si ello ocurría con el libro corriente, cuáles no serían las dificultades cuando se trataba de libros de arte. Las circunstancias han cambiado fundamentalmente. En breve lapso, nuestros artistas en primer término, el público después, se han cerciorado que sólo por el estudio de los grandes valores de la pintura universal pueden superarse. Y ahora que los viajes son una vana ilusión nada mejor para reemplazarlos que una buena colección de reproducciones o libros. La industria gráfica se ha puesto a tono con el imperativo del momento. En la actualidad producimos libros de arte tan buenos como los mejores del mundo.⁶²

Y ¿cómo se había operado el “milagro”? se preguntaba Leonardo Estarico, el autor de este artículo publicado en 1945. Entre los argumentos que esgrimía para responder a esa pregunta reconocía una “avidez de cultura” por parte de “las masas”. Si consideramos la enorme distribución de libros a bajo costo que realizaron editoriales como Losada y Poseidón durante la década del '40, es posible coincidir con esta idea. De hecho, las líneas citadas estuvieron inspiradas por la aparición, en ese mismo año, de cinco volúmenes dedicados a artistas argentinos editados por estas firmas. Se trataba del ensayo de Enrique Amorim sobre Juan Carlos Castagnino (Losada), el de Romualdo Brughetti dedicado a Gómez Cornet (Poseidón), uno sobre Jorge Larco de Geo Dorival (Poseidón), otro de Julio E. Payró referido a Pettoruti (Poseidón) y el último, dedicado a Soldi, de Alcides Gubellini (Losada).⁶³

Ambos editores eran españoles republicanos, radicados en Buenos Aires. Una bibliografía abundante se ha ocupado de estudiar los canales a través de los cuales los exiliados se introdujeron en el campo cultural local para desarrollar una actividad

⁶¹ Argos, “Casos y cosas del arte nacional”, *El Hogar*, 25 de diciembre de 1942, p. 17 y p. 26.

⁶² Leonardo Estarico, “Los libros de arte: cinco novedades”, *Lyra*, Buenos Aires, diciembre de 1945, s. p.

⁶³ *Idem*.

intensa, distribuida en distintas áreas y, particularmente, en el terreno editorial.⁶⁴ A partir del estallido de la Guerra Civil, la publicación de libros en España se redujo drásticamente, con lo que se interrumpió el abastecimiento del mercado latinoamericano. Argentina, que venía desarrollándose en ese campo desde años atrás,⁶⁵ se vio favorecida por la afluencia de intelectuales vinculados a las diferentes etapas de la producción libresca que llegaron por causa de la guerra o bien que, estando en el país, abrazaron la causa republicana, como fue el caso de Gonzalo Losada. Estos factores contribuyeron a que Argentina se transformara en el principal proveedor de libros de la región; y los españoles cumplirían un papel preponderante en la reactivación de este movimiento con la fundación de nuevas empresas o la intervención en otras ya establecidas entre fines de la década del '30 y comienzos de la siguiente. Entre ellas, Losada, Sudamericana y Emecé han sido reconocidas como las más importantes entre las firmas vinculadas a la coyuntura española. Asimismo, Poseidón, creada por el catalán Joan Merli, estuvo entre las editoriales que contaron con la participación de numerosos exiliados republicanos. La mayoría de ellos habían desarrollado actividades relacionadas en España, o bien estaban compenetrados con la producción del libro por ser escritores, periodistas o libreros.⁶⁶

Este proceso estuvo apoyado, además, por la crítica desarrollada en revistas culturales y diarios de gran tiraje a través de artículos críticos o anuncios publicitarios, muchas veces a cargo de los mismos actores que estaban involucrados en las empresas editoriales.⁶⁷ Algunas de esas revistas que se vincularon al mercado editorial eran promovidas por españoles, como *De mar a mar*, *Correo Literario* o

⁶⁴ Con respecto a los artistas plásticos exiliados y su inserción en el ambiente cultural de Buenos Aires, véase Diána B. Wechsler, "Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento intelectual argentino", en AA.VV., *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002, pp. 134-151; sobre la colaboración de intelectuales republicanos en publicaciones culturales véase Emilia De Zuleta, *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril, 1999; John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, op. cit.; Dora Schwarzstein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001, particularmente el capítulo 4. En las notas siguientes se ampliarán las referencias específicas sobre estos temas.

⁶⁵ Durante el período de entreguerras se destacó la intensa actividad de Antonio Zamora al frente de la editorial Claridad, famosa por sus volúmenes a bajo costo que distribuían el pensamiento de escritores europeos y latinoamericanos a través de una extensa red de libreros. Además, para la década del '40, ya funcionaban algunas firmas españolas que se transformarían en editoras argentinas como Espasa-Calpe, por ejemplo, donde fue gerente Gonzalo Losada hasta que decidió emprender su propio negocio. Véase Leandro De Sagastizábal, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995, pp. 62-74; *Todo es Historia*, n. 172, Buenos Aires, septiembre de 1981, pp. 8-46; Emilia De Zuleta, *Españoles en la Argentina...*, op. cit., p. 57 y ss.

⁶⁶ Emilia De Zuleta, *Españoles en la Argentina...*, op. cit., pp. 55-71; Leandro De Sagastizábal, *La edición de libros en la Argentina*, op. cit., 1995, pp. 75-76.

⁶⁷ Emilia De Zuleta menciona el apoyo de la prensa como parte de una *crítica de soutien*, véase *Españoles en la Argentina...*, op. cit., p. 58.

Cabalgata,⁶⁸ y otras, por argentinos, como *Sur* (donde también colaboraban exiliados, entre ellos, Guillermo de Torre), *Realidad*, o la citada *Ver y Estimar*, en cuya sección bibliográfica se comentaban las últimas novedades editoriales. Asimismo, los suplementos literarios de los grandes diarios formaron parte de este aceitado engranaje de promoción y fueron tribuna para el trabajo de numerosos españoles.

La confluencia de estos factores, durante los años '40, disparó la producción libresca produciendo un momento de auge que habría de decaer al promediar la década del '50.⁶⁹ En este contexto, las temáticas vinculadas al arte recibieron un tratamiento inédito por parte de las principales editoriales. Gonzalo Losada y Joan Merli estuvieron entre los promotores de este movimiento y dirigieron dos de las empresas que prestaron mayor atención a la producción de libros sobre arte.

Gonzalo Losada vivía en Buenos Aires desde 1928 y fue uno de los gerentes de la empresa española Espasa-Calpe.⁷⁰ Cuando estalló la guerra civil la editorial adhirió al franquismo, motivo por el que Losada abandonó la empresa para independizarse y crear su propio sello. Este proyecto se materializó en 1938, con la colaboración de Guillermo de Torre y Atilio Rossi, cuando fundó la editorial que llevó su nombre. El primer directorio estuvo compuesto por el mencionado de Torre, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero, Lorenzo Luzuriaga, Teodoro Becú y Amado Alonso,⁷¹ después se agregarían otros colaboradores, entre ellos el escritor argentino David Viñas.⁷²

Desde 1938 hasta principios de la década de 1950, la producción de la editorial fue sumamente exitosa. Un significativo volumen de libros salió a la calle bajo este sello y logró una buena acogida por parte de los lectores, así como también el apoyo de la crítica.⁷³ Como parte de las estrategias de venta, Losada buscó cubrir una gama amplia de intereses que iban desde textos universitarios y manuales escolares hasta libros de poesía, pasando por novelas, ensayos y libros de arte. Asimismo, trabajaron

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 58 y pp. 73-93. Para una ubicación general de estos medios gráficos, véase Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, El 8vo. Loco, 2006 [1962]. Dos estudios puntuales sobre las revistas *De mar a mar* y *Correo Literario* en Silvia Dolinko, "De mar a mar: las imágenes de una publicación de exiliados españoles en Argentina", en *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones Artes Plásticas y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 2006 (CD-ROM), y de la misma autora "El rescate de una cultura 'universal'. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*", en Patricia Artundo (ed.), *Arte en Revista. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo (en prensa).

⁶⁹ Un estudio temprano que incorpora el análisis estadístico en Eustasio Antonio García, *Desarrollo de la industria editorial argentina*, Buenos Aires, Fundación Interamericana de Biblioteca Franklin, 1965. Cf. Raúl H. Bottaro, *La edición de libros en la Argentina*, Buenos Aires, Troquel, 1964.

⁷⁰ Véase Dora Schwarzstein, *Entre Franco y Perón...*, *op. cit.*, pp. 146-150.

⁷¹ Cf. Emilia De Zuleta, *Españoles en la Argentina...*, *op. cit.*, pp. 58-59; Leandro De Sagastizábal, *La edición de libros en la Argentina...*, *op. cit.*, p. 111.

⁷² Véase John King, *Sur. Estudio de la revista argentina...*, *op. cit.*, p. 168.

⁷³ Emilia De Zuleta, *Españoles en la Argentina...*, *op. cit.*, p. 59.

con precios de tapa considerablemente bajos. Por ejemplo, en 1941 se vendía el tomo de Eduardo González Lanuza, *Horacio Butler*, a \$2,50; y al año siguiente salía *Raquel Forner* de Geo Dorival a \$3.

Ambos libros integraron uno de los lanzamientos principales de la editorial, en lo que se refiere a las temáticas artísticas: la Colección "Monografías de Arte Americano" dirigida por Atilio Rossi. Esta propuesta se dividía en la "Serie argentina" y la "Serie americana" y estuvo compuesta por libros económicos y de formato pequeño (alrededor de 16 x 12 cm) que contenían una treintena de reproducciones en blanco y negro, así como también algunas láminas a color. El diseño era uniforme y la tapa, flexible y blanca, contenía una reproducción monocroma, normalmente de un dibujo. [Fig. 17 y 18] A través de estas colecciones se pusieron en circulación monografías dedicadas a artistas argentinos con especial énfasis en las poéticas realistas para entonces ya consagradas. Entre 1940 y 1945, se publicaron libros sobre Lino E. Spilimbergo, Rogelio Yrurtia, Luis Falcini, Norah Borges, Juan Carlos Castagnino, Raúl Soldi y Antonio Berni, entre otros. Aunque también se incluyó la pintura argentina del siglo XIX con Prilidiano Pueyrredón, por ejemplo. En la serie americana, se destacaron los uruguayos Joaquín Torres García y Pedro Figari. Este último gozaba de especial popularidad entre los coleccionistas argentinos en cuyos acervos solía integrarse a los relatos sobre la modernidad local.

En 1942 Joan Merli (Juan Merli Pahissa) fundó el sello Poseidón. Residente en Buenos Aires desde 1939, se integró rápidamente a distintos proyectos editoriales apoyado por la experiencia que había adquirido en Barcelona –su ciudad natal– en la dirección de revistas, la crítica de arte, e incluso, el mercado artístico.⁷⁴ Bajo la dirección general de José Eyzaguirre, participó del *staff* de *Saber Vivir* como director artístico entre 1940 y 1944.⁷⁵ Poco después, en pleno desarrollo de su propia editorial, fundó la revista *Cabalgata* que, editada por Poseidón al igual que *Saber Vivir*, apareció entre 1946 y 1948.⁷⁶ Algunos de sus colaboradores, argentinos y españoles, provenían de las filas de *Sur*, *Realidad* y *Anales* y otros de publicaciones vinculadas a los intelectuales exiliados como *De mar a mar* y *Correo Literario*, aunque *Cabalgata* se

⁷⁴ Emilia De Zuleta, *ibid.*, pp. 67-68.

⁷⁵ Entre sus colaboradores e ilustradores estuvieron Leónidas Barletta, Eduardo Bullrich, Ramón Gómez de la Serna, Alejo B. González Garaño, Manuel Mujica Láinez, Martín S. Noel, María Rosa Oliver, Julio Rinaldini, Elena Sansineda de Elizalde, Guillermo de Torre, Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Norah Borges, Horacio Butler, Gustavo Cochet, Alberto Lagos, Manuel Ángeles Ortiz, Toño Salazar y otros. Cf. María Amalia García, "El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40", en Patricia Artundo (ed.), *Arte en Revista...*, *op. cit.*

⁷⁶ En este caso, integraron el elenco Arturo Serrano-Plaja, José Otero Espasandín, Luis Seoane, Ramón Gómez de la Serna, Lorenzo Luzuriaga, Guillermo de Torre, Felipe Arcos Ruiz, Francisco Madrid, María Teresa León y Julio Cortázar, entre otros. Cf. Emilia De Zuleta, *Espanoles en la Argentina...*, *op. cit.*, pp. 86-88.

destacó por la intención (semejante a la última) de acceder a un público más vasto que la mayoría de las revistas culturales a través de un tiraje extenso, el formato de periódico y el bajo costo.⁷⁷

Poseidón diversificó su producción editorial en varias colecciones tituladas “Vidas y obras”, “Todo para todos” y “Escritos de artistas”, entre otras series que se agruparon en la “Biblioteca Argentina de Arte” y otorgaron un lugar preponderante a las temáticas artísticas. Me interesa destacar, en particular, esta “Biblioteca Argentina...”, ya que estuvo compuesta por un amplio conjunto de “monografías de divulgación” sobre la trayectoria de artistas argentinos y extranjeros. El texto de lanzamiento, incluido en la solapa de cada volumen, apelaba a tres argumentos esenciales: el primero señalaba la universalidad de la colección, al proponer un recorrido por el “arte de todos los tiempos”, el segundo informaba sobre la cantidad de páginas que componían cada libro (la gran mayoría no superaba las 100) y ponía el énfasis en el aspecto visual de los volúmenes que contaban con la inclusión de abundantes ilustraciones, y el último buscaba legitimar el trabajo intelectual con la presencia de un elenco de autores reconocidos. La intención, manifiesta en estos argumentos, apuntaba a captar un público amplio y no necesariamente informado en estos temas, idea que se reforzaba con la advertencia sobre el hecho de que fueran textos “de divulgación”.⁷⁸ Por supuesto, estas premisas fueron igualmente válidas para otras firmas, en especial el tema de recurrir a un escritor de probada trayectoria. Por ejemplo, además de publicarse por Poseidón los ensayos de Julio E. Payró –entre ellos *Veintidós pintores*–⁷⁹ integraron colecciones de Kraft, Losada y Emecé, entre las editoriales más importantes.⁸⁰

Desde el punto de vista de la materialidad, los libros editados por Merli resultaban más atractivos que los publicados por Losada –su principal competidor en la edición de libros baratos sobre arte argentino– ya que en general tenían un formato más grande (22 x 17 cm), la tapa era rígida y, en numerosos casos, exhibía una

⁷⁷ Cf. Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967...*, op. cit., p. 211; John King, *Sur, Estudios de la revista argentina y su papel en el desarrollo de la cultura...*, op. cit., p. 202.

⁷⁸ “La Biblioteca Argentina de Arte, en una serie de monografías de divulgación, dará a conocer el gran arte de todos los tiempos, desde los primitivos hasta los maestros contemporáneos, europeos y continentales, en volúmenes de 64 a 200 páginas, con profusión de grabados en negro y color, precedidos de un comentario de una firma de reconocida solvencia, que ilustrará al lector acerca de la obra de cada artista y de su significación.” Contratapa de Romualdo Brughetti, *Ramón Gómez Cornet*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

⁷⁹ Bajo este sello aparecieron *Pintura moderna* (1942), *Alfredo Guttero* (1943), *Emilio Pettoruti* (1945), entre otras publicaciones de Payró. Cabe señalar que en el caso de *Veintidós pintores...* se trató de una edición de lujo, de formato y costo considerablemente mayor que el resto de los volúmenes citados.

⁸⁰ Se destacaron los textos dedicados a *Ramón Gómez Cornet. Colección de arte* (Kraft, 1943), *Jorge Larco* (Losada, 1948) y *Horacio Butler* (Emecé, 1954).

reproducción a color que cubría toda la superficie. También contenían numerosas ilustraciones monocromas (alrededor de 30), láminas a color (3 ó 4) y un retrato del artista. [Figs. 19 y 20] A su vez, los precios de venta solían ser un poco más elevados en comparación con aquélla: el tomo de Romualdo Brugghetti, *Gómez Cornet* (Poseidón) salió a la venta en 1945 por \$9, mientras que ese mismo año Losada sacaba la monografía *Raúl Soldi*, de Alcides Gubellini, a \$3,50.

En esta misma línea se ubicó la colección "Todo para todos" compuesta por "manuales de divulgación" y que se dividía en series para las artes, ciencias y oficios. Allí se presentaron libros como *Pintura moderna, 1800-1940* (1942), donde Julio E. Payró atravesaba un ajustado recorrido histórico mediante una selección de hitos modernistas o también textos que hacían hincapié en el costado práctico y técnico de la producción artística, como *El grabado. Historia y técnica* (1943) de Gustavo Cochet.

Sin embargo, aparte de las estrategias para llegar a un público lego, el repertorio de publicaciones de esta firma fue variado y abarcó recopilaciones de escritos como los que aparecieron en la colección "Críticos e historiadores del arte". Entre ellos se destacaron los volúmenes de los españoles Ramón Gómez de la Serna, *Ruskin el apasionado* (1943) y Guillermo de Torre, *Guillaume Apollinaire* (1946). Dentro de esta misma línea puede mencionarse la colección "Escritos de artistas", dentro de la que aparecieron *Noa Noa (La isla feliz)*, de Paul Gauguin y los *Quince discursos*, de Sir Joshua Reynolds, entre otros volúmenes.

Las monografías de artistas europeos abarcaron un período de tiempo considerablemente dilatado, desde el siglo XV hasta mediados del siglo XX, y un abanico de movimientos y escuelas que iban desde el Renacimiento italiano hasta los realismos contemporáneos.⁸¹ Con respecto a la pintura argentina, en numerosas ocasiones las elecciones de Poseidón recayeron sobre los mismos artistas que publicaba Losada, y también compitió con otras empresas importantes como Sudamericana, Kraft y Emecé. En este sentido, podría reconocerse esa "avidez" de la que hablaba Estarico para referirse a los lectores, en la aparición de los mismos títulos en una y otra firma en el lapso de unos pocos años. Posiblemente, esta profusión editorial habría satisfecho parte de los reclamos de Romero Brest que, en 1940, había proclamado que no se editaban libros de arte en el país.⁸² Durante la primera mitad de

⁸¹ Entre los artistas europeos que difundió Poseidón estuvieron Piero Della Francesca, Giorgione, Brueghel el Viejo, Durero, Tintoretto, Tiziano, Velázquez, David, Delacroix, Goya, Murillo, Bourdelle, Auguste Rodin, Daumier, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Juan Gris, Gutiérrez Solana, James Ensor y otros.

⁸² Jorge Romero Brest, "No se editan libros sobre artes plásticas", en *Argentina Libre*, a. 1, n. 3, Buenos Aires, 21 de marzo de 1940, p. 13. [Reproducido en Andrea Giunta *et al.*, *Jorge Romero Brest. Escritos II* (1940), *op. cit.*] Dentro del repertorio de autores y temáticas que el crítico consideró de lectura obligada, recomendó la publicación del volumen "Los pintores italianos del Renacimiento" de Bernard Berenson,

la década del '40 las señales de que la producción de libros se estaba agilizando eran claras. Tan pronto como en 1941 aparecería una monografía sobre Spilimbergo, uno de los artistas que el crítico había señalado entre las firmas imprescindibles para integrar un repertorio de publicaciones sobre el arte contemporáneo; también se publicaron tomos sobre Horacio Butler, Alfredo Bigatti y ensayos sobre estética de José León Pagano, entre otros ejemplos destacables.⁸³ Para 1942 Losada ya había publicado el ensayo de Romero Brest sobre Prilidiano Pueyrredón y poco después aparecerían otros volúmenes dedicados al mismo artista.⁸⁴ Ese mismo año circularon monografías sobre la trayectoria de Raquel Forner y Luis Falcini, editados también por Losada.⁸⁵

Aun cuando no se pretende un relevamiento de todos los títulos que circularon durante este período, estos ejemplos nos permiten observar cómo la oferta de libros se iba poblando con aquellos artistas consagrados que integraban las principales colecciones de arte argentino. En efecto, este movimiento libresco emergente, marcado por la puesta en circulación de un volumen novedoso de monografías y ensayos teóricos, impactó en el consumo cultural desarrollado hasta entonces y estuvo asociado de diferentes maneras al coleccionismo privado y en particular al de arte argentino contemporáneo. Es decir, proveyó a los compradores –como Arena por ejemplo– un corpus de obras y artistas que funcionaron como orientadores de sus elecciones estéticas. Asimismo, el repertorio editorial ofrecía diferentes versiones del arte local (ligadas al surrealismo, al cubismo, a los realismos de entreguerras, etc.) que abonaban un relato historiográfico preciso, anclado en la figuración en forma dominante y que funcionó como base de apoyo e instancia de legitimación para las adquisiciones artísticas. Recordemos que cuando Arena adquirió su primera obra, en 1947, ya se habían publicado monografías de varios de los artistas que luego entrarían en su colección. En el capítulo 2 se mencionó su compra del *Bodegón* de Juan Del Prete después que esta obra hubiera sido reproducida en el tomo de Joan Merli

“autoridad indiscutida en ese tema”, publicado en inglés, francés e italiano, y que “serviría para cualquier profano como una magnífica introducción al estudio serio de las artes plásticas”. También instó a publicar el “ya clásico libro de Ozenfant, ‘Art’, verdadera enciclopedia del arte moderno”; los libros de André Lhote, de Le Corbusier, de Severini, etc. –ninguno de ellos sobrepasa las 200 páginas– que contribuirían en forma eficaz a la educación artística del hombre medio. “Los ensayos de Roger Fry –“Vision and design”– así como los de Elie Faure o Lionello Venturi serían también de publicación adecuada. De este último no hace mucho tiempo se han editado en francés una ‘Historia de la crítica de arte’ de extraordinario interés didáctico.”

⁸³ Leopoldo Hurtado, *Lino Spilimbergo*, Buenos Aires, Losada, 1941; E. González Lanuza, *Horacio Butler*, Buenos Aires, Losada, Monografías de arte americano, 1941; Julio E. Payró, *Alfredo Bigatti*, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941; José León Pagano, *Formas de vida*, Buenos Aires, Librería el Ateneo, 1941, y del mismo autor, *Formas de vida*, Buenos Aires, Librería el Ateneo, 1941.

⁸⁴ Jorge Romero Brest, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Losada, 1942. Arminda D’Onofrio, *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944.

⁸⁵ Geo Dorival, *Raquel Forner*, Buenos Aires, Losada, 1942; Carlos Giambiagi, *Luis Falcini*, Buenos Aires, Losada, 1942.

(Poseidón, 1948). Para entonces el coleccionista conocía los volúmenes que circulaban sobre Spilimbergo, Falcini, Pettoruti, Berni, Ramón Gómez Cornet y otros nombres que también formarían parte de sus elecciones. De la misma forma, cabe destacar nuevamente el protagonismo que tuvo *Veintidós pintores* de Julio E. Payró en la formación de este acervo.

Además, los libros distribuidos durante esos años –al igual que las revistas especializadas– contribuyeron a formar el *background* de este segmento de coleccionistas provenientes de los sectores medios. Esta consideración se apoya, centralmente, en el tiraje y en el bajo costo de los volúmenes y también en el conocimiento que tenemos sobre la conformación de las bibliotecas de Arena y de los Santos. De esta manera los artistas que se incluyeron en esas ediciones, la sucesión cronológica en la que se ubicaron, las reproducciones seleccionadas y la interpretación de su obra intervinieron en el proceso de constitución de estas colecciones.

En el anverso de este fenómeno fueron ciertos conjuntos preexistentes los que conformaron el estrato básico para el mercado editorial, los que difundieron un guión artístico y un modelo a seguir. Desde el momento en que las piezas de acervos particulares habitaban muchas de estas publicaciones y a su vez éstas alentaban nuevas adquisiciones, coleccionistas y editores mantenían un acuerdo tácito de mutua colaboración. Los casos citados de Atilio y Jorge Larco o Luis León de los Santos representaron ejemplos paradigmáticos de estos tránsitos, de estos pasajes de imágenes escogidas una y otra vez. Pero también pueden mencionarse otros nombres, que si bien no gozaron del mismo nivel de exposición que aquéllos, igualmente contribuyeron a delimitar las selecciones de los editores. Ése fue el caso de Constancio Fiorito quien figuró en la monografía de Payró sobre Guttero (Poseidón, 1943), en tanto propietario del yeso cocido *Cabeza de ángel* (1932), [Fig. 21] junto a figuras de renombre como el citado Jorge Larco, Ignacio Pirovano, José André –de quien Guttero realizó un conocido retrato– y Alfredo González Garaño,⁸⁶ Carlos Grether y Enrique de Cires figuraron entre los coleccionistas cuyas obras, *Los santos de palo* (1930) y *La tropilla* (1937) respectivamente, se reprodujeron en la monografía de Larco, escrita por Geo Dorival (Poseidón, 1945). [Figs. 22 y 23] Para citar un último ejemplo, Guillermo Sciurano Castañeda y José Marengo también difundieron sus piezas a través de la reproducción, en este caso, de Gómez Cornet en el texto de

⁸⁶ De Pirovano se reprodujo el yeso cocido *Virgen de la paloma* (1932), de Larco *La mujer y la rosa* (1931), de André *Faisán y frutas*, obra que Guttero no llegó a concluir, y finalmente, González Garaño figuró con el retrato de su esposa, Marieta Ayerza (1940).

Romualdo Brughetti (Poseidón, 1945).⁸⁷ Por otra parte, junto a estos coleccionistas particulares, también constituyeron repertorios visuales de referencia las piezas que albergaban los reservorios públicos.

El tránsito de imágenes entre colecciones y textos y, fundamentalmente, el lugar que ocuparon aquellas como reservorios visuales representativos del arte nacional nos lleva a reflexionar acerca de los puntos de contacto que se establecieron entre el coleccionismo y el proceso de constitución de los llamados relatos del arte argentino. Los casos que han sido descriptos en esta tesis como modelos paradigmáticos de coleccionismo, debido a su carácter de series orgánicas, a su visibilidad y circulación pública, pueden ser pensados también como *relatos historiográficos* confeccionados y puestos en circulación en paralelo a los relatos convencionales y canónicos. El carácter histórico —expuesto en la intención de cubrir un determinado período del desarrollo artístico— que exhibían algunas colecciones y que era subrayado por la crítica contribuía a reforzar esta idea de la colección como relato. A su vez, esta característica convertía al acervo en la fuente de la que podían beber los editores a la búsqueda de los representantes significativos de la historia del arte argentino. Durante los años '40, esta historia atravesaba un momento de alta densidad en su proceso de escritura y, en este escenario, el coleccionismo privado se reservaría un papel protagónico.

Por otra parte, además de los vínculos de mutua colaboración y retroalimentación entre editores y coleccionistas, la publicación de libros de arte formó parte de las operaciones comerciales desarrolladas por algunos de los *marchands* más reconocidos de esos años, como fue el caso de Frans Van Riel, entre otros. El ensayo de Julio E. Payró dedicado a Horacio Butler, editado por Emecé dentro de la colección "Monografías Van Riel" en 1954, ilustra el despliegue combinado de este tipo de estrategias: contemporáneamente a la puesta en circulación de este volumen se podían observar las pinturas de Butler exhibidas en las salas de Van Riel. Previamente, empresas editoriales como Peuser, Kraft o Viau, que también funcionaron como librerías⁸⁸ y, en un segundo momento, abrieron sus salas para la comercialización de pinturas, habían articulado estrategias similares a la de Van Riel buscando estimular un consumo integrado de libros y obras de arte. Mientras que los libros mantenían un protagonismo inalterable para estas firmas, la apertura de salones de exposición y venta diversificaba la oferta artística a través de la palabra desplegada

⁸⁷ Del primero figuraron los óleos *Estudio* (1937), *María Rosa* (1942), *Amada* (1944) y *Perfil de niña* (1944); del segundo se reprodujeron los óleos *Flores* (1931) y *Ramillete* (1941).

⁸⁸ En este grupo se incluyeron otros establecimientos que también combinaron la venta de libros y de obras de arte como las librerías Fray Mocho y Huemul.

en los textos y en la imagen reproducida, al mismo tiempo que se materializaba en las obras de arte. En el próximo capítulo veremos el lugar que ocuparon las galerías privadas en la consolidación de los relatos de arte moderno local y los vínculos que establecieron con el coleccionismo.



Fig. 1 Pierre A. Renoir, *Portrait de petite fille*,
óleo, *Hoja Ver y Estimar*, vol. I, n. 1, abril,
1948.

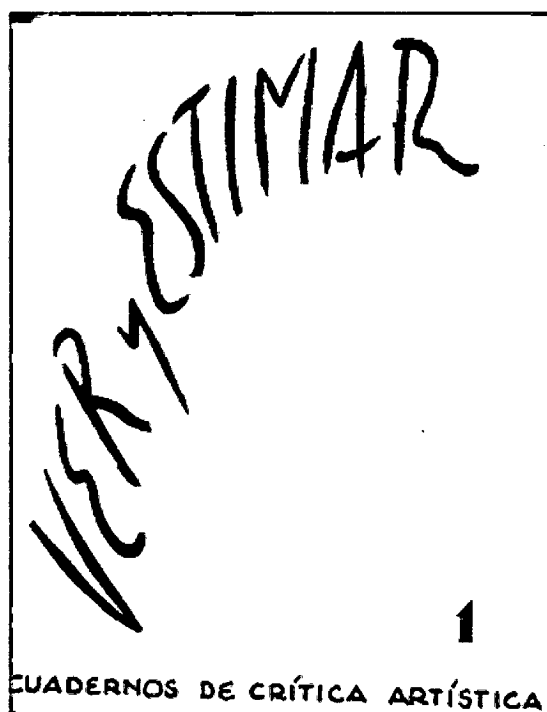
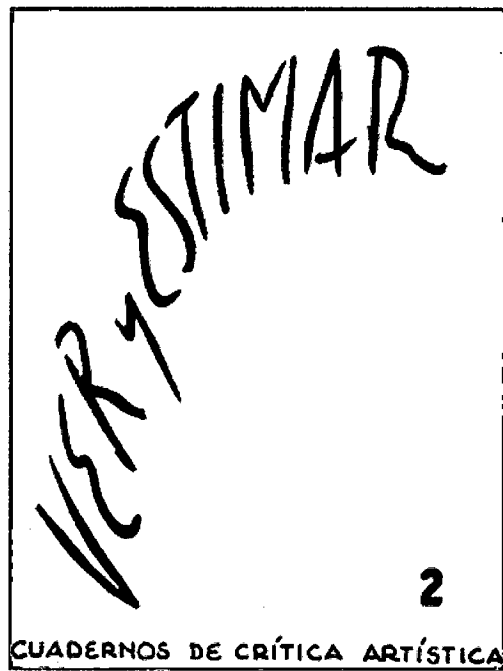




Fig. 2 Pablo Picasso, *Mujer con cabello negro*, *Hoja Ver y Estimar*, vol. 1, n. 2, mayo, 1948.



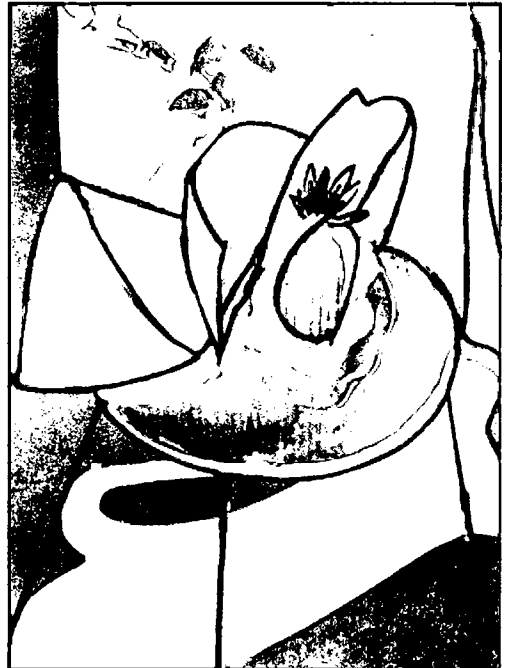


Fig. 3 Henri Matisse, *L'Ananas*, 1948, *Hoja Ver y Estimar*, vol. IV, n. 16, marzo, 1950.



Fig. 4 José Gutiérrez Solana, *Máscara de caimán*, *Hoja Ver y Estimar*, vol. V, n. 20, octubre, 1950.



Fig. 5 Pompeyo Audvert, *Mano en la tierra*, 1947, *Hoja Ver y Estimar*, vol. III, n. 10, mayo, 1949.



Fig. 6 Ernst Barlach, *Cabeza del monumento a la guerra*, *Hoja Ver y Estimar*, vol. II, n. 6, septiembre, 1948.



Fig. 7 Mario Spallanzani, *Gallo*, *Hoja Ver y Estimar*, vol. VI, n. 21-22, marzo, 1951.

Fig. 8 Max V. Mülenen, grabado en linóleo, *Ver y Estimar*, serie 1, n. 1, noviembre, 1954.

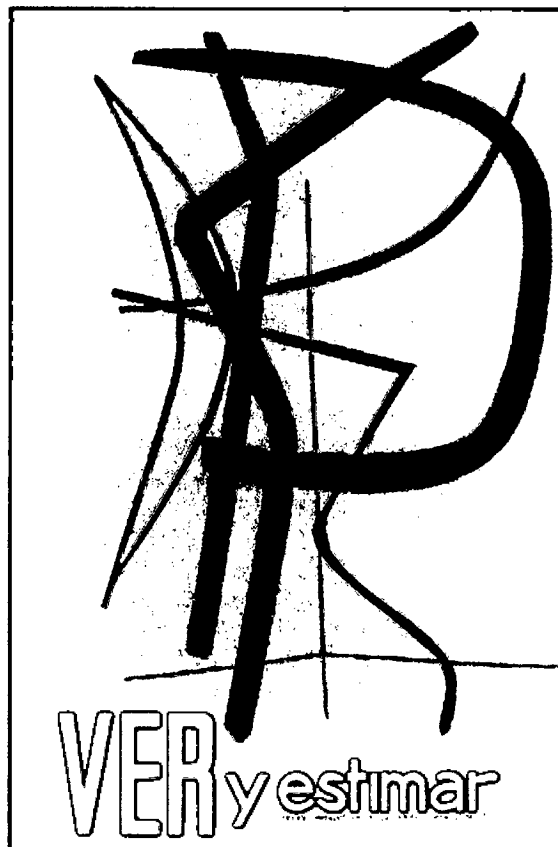


Fig. 9 Luis Seoane, estarcido, *Ver y Estimar*, serie 2, n. 6, abril, 1955.

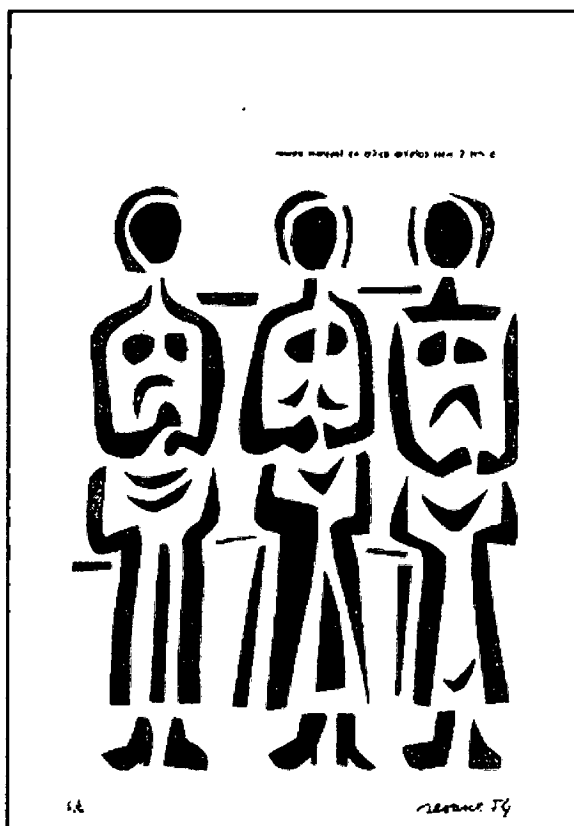


Fig. 10 Paul Gauguin, *Paysage de Bretagne*, 1890, col. Toutain Grin, *Hoja Ver y Estimar*, vol. II, n. 7-8, octubre, 1948.



RENOIR



Fig. 11 Lía Carrea, "Inventario: Renoir en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. I, n. I, abril, 1948.

Atelier de la rue St Georges (arriba izquierda) • *Jeune fille* (arriba derecha) • *La busquense* (abajo izquierda) • *Gabrielle et Coco* (abajo derecha) •

VIDRIERAS EN LA CALLE FLORIDA

La vidriera, como todo medio de propaganda es una forma de arte dirigida por las necesidades modernas. Tan exactamente como un tapiz lo era en la Edad Media o un ánfora para los griegos. Es decir, una intención de arte dirigida a cumplir una función utilitaria.

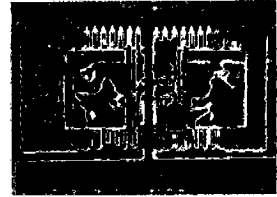
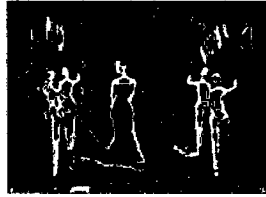
Casi nadie entre los pintores invitados a componer vidrieras para la casa Harrod's este año cumplió con el lema que las justificaba: "La nueva apariencia 1948". La mayoría se dejó llevar, simplemente, por su imaginación pictórica.

Berni sigue acudiendo al superrealismo. Pero que no se engañe, el papel retorcido y piniado se sublima en un escenario por el juego de las luces y de la distancia

que separa al espectador. En una vidriera la tramoya sigue siendo nada más que tramoya.

Encontramos desvaída la vidriera de Farto. Cuesta creer que el acuarelista de los colores vivos y las manchas pura sensibilidad, haya caído en la crisálida de quillango, amortajando un maniquí y en ese ángel-mariposa de alas de celofán.

El objeto más hermoso de todo el conjunto fué, sin duda, la mujer hueca que ornó Raquel Forner para su evocación griega. Siempre es ella la más inquieta, la que busca referencias en el espacio y en el tiempo para recomponer con originalidad. Lástima que su vidriera se resentía de amontonamiento. Su mujer color



64

Fig. 12 Damián C. Bayón, "Vidrieras en la calle Florida", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 2, mayo, 1948.

terracota vestida de blanco hubiera ganado en dramatismo más sola, contra un fondo más neutro que la destacara. Aun así es uno de los valores más altos.

La vidriera de Butler era elegante y estaba bien acabada, pero tanto él como Basaldúa salen del paso a puro buen gusto. No es mucho en quienes tienen tanto talento, pero es algo en un conjunto en que la mitad ni siquiera lo demuestra. Otra objeción a ambos: la vidriera no puede ser nunca un telón de fondo por bien pintado que esté. Hay que componer tridimensionalmente.

O si no, escamotear el problema viniéndose sobre el espectador como ha hecho con mucha habilidad Soldi. Su vidriera sería quizá la mejor si no fuera tan literaria, con tanta referencia a Toulouse-Lautrec y los avisos —que hoy nos parecen ridículos— del siglo pasado. Para entender la vidriera de Soldi hay que

saber muchas cosas antes. ¿Las sabe el público de Florida aunque sea al ochocientos? (Y, entre nosotros, ¿dónde está la moda de 1948 en las dos preciosas muñecas y esa encantadora empalizada azul que tan bien ha sabido hacer Soldi?)

De Castagnino y Nina Haerberle poco puede decirse. Tienen la excusa de que sus vidrieras eran muy pequeñas. La auriga de Castagnino con su terciopelo y su tela escocesa, su palidez y su flequillo de lana era una creación realmente deliciosa. De lo más agradable que recordamos en todo el conjunto.

Las vidrieras de Harrod's no están equipadas para esos *tours de force*; ya que esta casa tiene la excelente idea de organizar todos los años una exhibición, ¿por qué no instala sus vidrieras con todos los elementos de la iluminación moderna?



65

Fig. 13 Damián C. Bayón, "Vidrieras en la calle Florida", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 2, mayo, 1948.

Fig. 14 Escritorio de Jorge Romero Brest en su departamento de la calle Parera, Capital Federal.

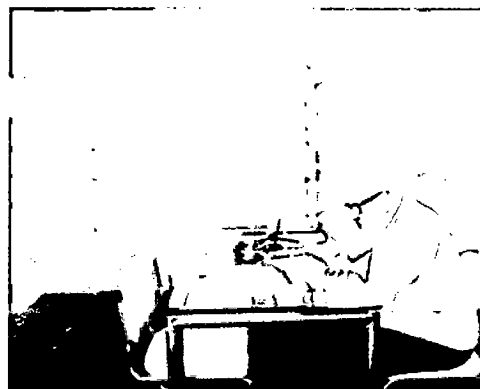


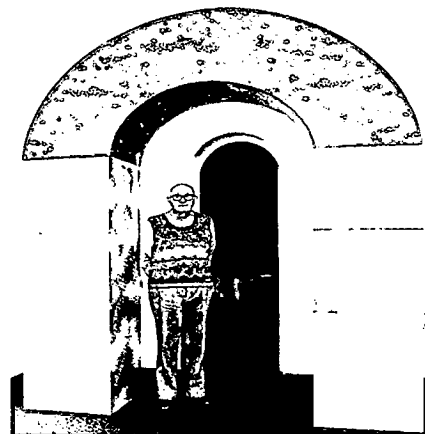
Fig. 15 El matrimonio Romero Brest y Edgardo Giménez en el departamento de la calle Parera, 1969-1970.



Fig. 16 Vista exterior de la casa del matrimonio Romero Brest en City Bell, provincia de Buenos Aires, 1971-1972.



Romero Brest en la "Casa azul" de City Bell, 1971-1972.



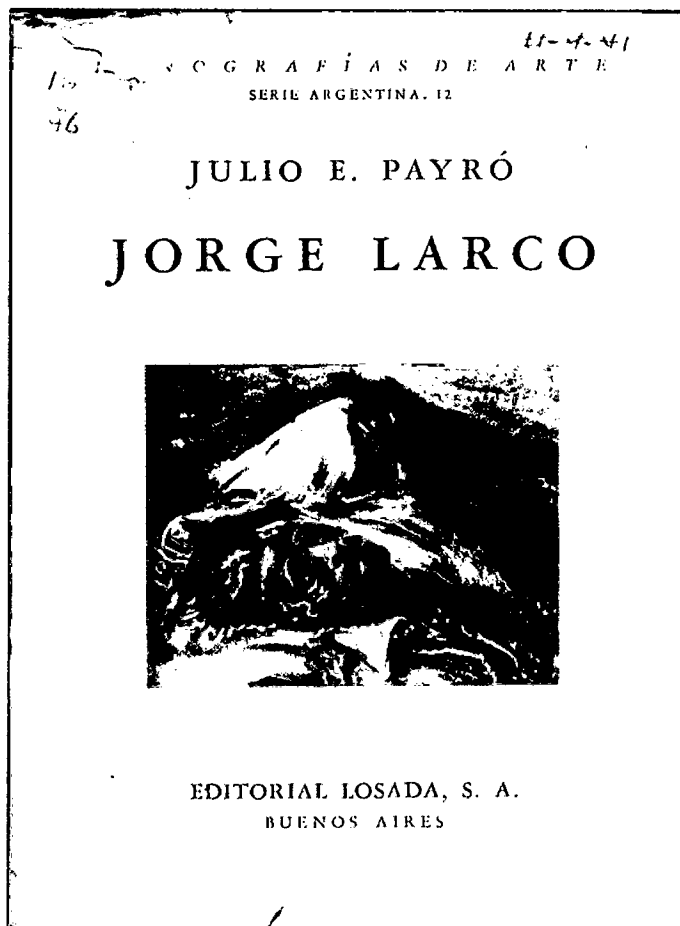


Fig. 17 Julio E. Payró, *Jorge Larco*, Buenos Aires, Losada, 1948.

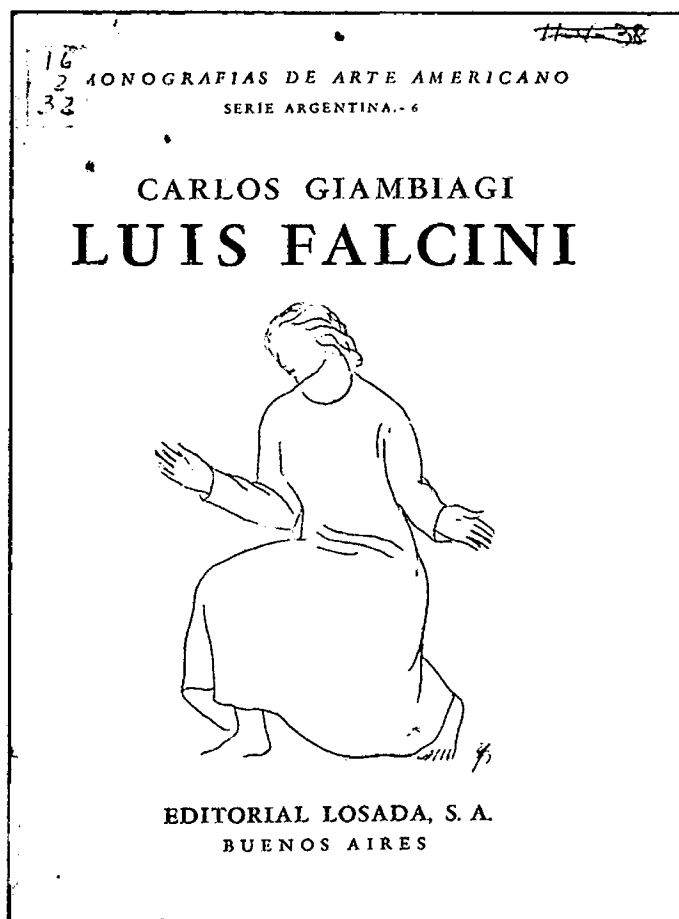


Fig. 18 Carlos Giambiagi, *Luis Falcini*, Buenos Aires, Losada, 1942.

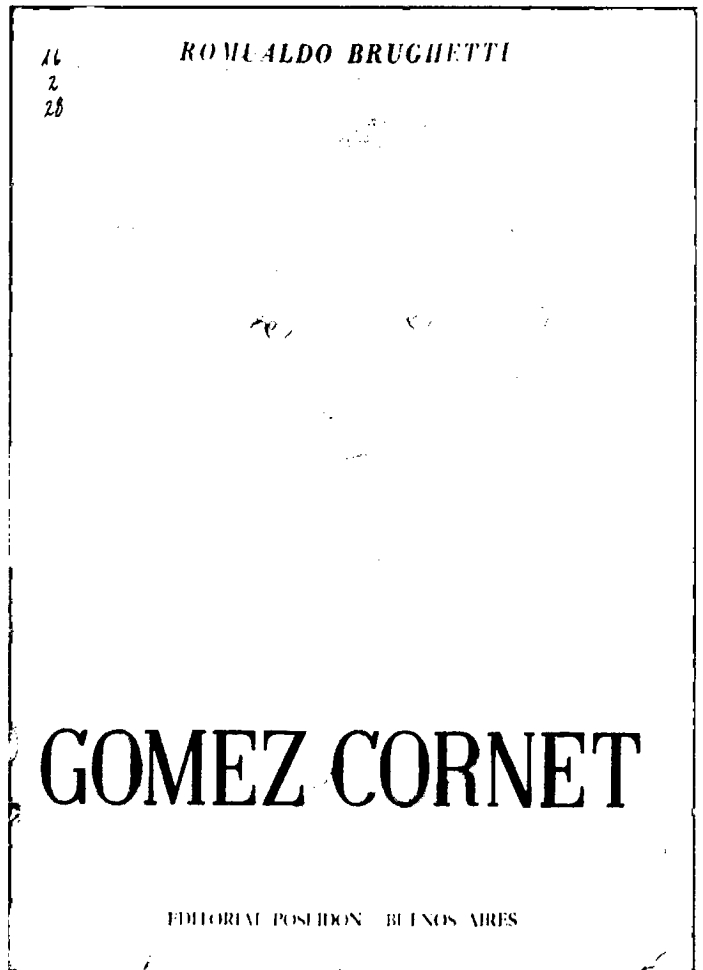


Fig. 19 Romualdo Brughetti, *Gómez Cornet*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

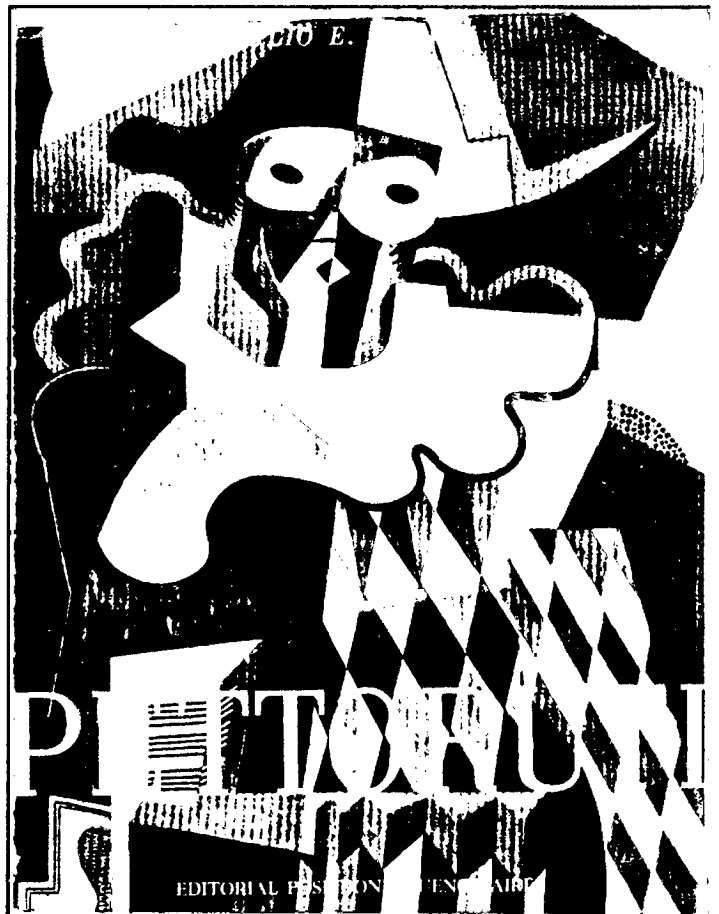


Fig. 20 Julio E. Payró, *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.



Fig. 21 Alfredo Guttero, *Cabeza de ángel*, yeso cocido, 1932, col. Constancio Fiorito, reproducida en Julio E. Payró, *Alfredo Guttero*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.



Fig. 22 Jorge Larco, *Los santos de palo*, óleo sobre tela, 90 x 60 cm., col. Carlos Grether, reproducida en Geo Dorival, *Jorge Larco*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.



Fig. 23 Jorge Larco, *La tropilla*, acuarela, 48 ½ x 68 cm., col. Enrique de Sires, reproducida en Geo Dorival, *Jorge Larco*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

CAPÍTULO 5

EL PRECIO DE LA BELLEZA

“Record en dólares para obras de artistas locales” fue el titular de portada en la revista *ARTiempo* de enero-febrero de 1969. Una nota sobre las dotes histriónicas de Norman Brisky, otra sobre el pintor Roberto González y una tercera que denunciaba la posible disolución o cambio de estructuras en el Fondo Nacional de las Artes por parte del gobierno de Onganía completaban aquel número. Ocupando un tercio de la superficie de la tapa aparecía la reproducción del *Libro de misa* de Daneri. En el interior, *Naturaleza muerta* de Spilimbergo, *Sol en la Montaña* de Pettoruti; *Recuerdo de Santiago del Estero* y *Balcón en gris* de Victorica.¹ [Figs. 1 a 4] Todas ellas habían pertenecido a la colección Arena y ahora representaban “las firmas caras” del momento. Durante la temporada 1968 estas obras habían alcanzado “precios tope” superando los \$4.000.000 en total. “Una verdadera danza de millones que confirman la edad de la razón del mercado de arte argentino”, según el cronista. La extraordinaria evolución de los precios del arte argentino que registraba esta publicación planteaba un panorama por completo diferente de aquel que habían vivido los coleccionistas provenientes de las clases medias en los años '30 y '40.

Durante los años que recorre esta tesis (1930-1960) los circuitos comerciales se expandieron progresivamente y el número de galerías privadas actuantes hacia el final del período era, por lo menos, cinco veces más grande que al comienzo del mismo. En 1930 se contabilizaban alrededor de diez establecimientos y, a comienzos de la década del '60, el crítico Eduardo Baliari podía hablar de cuarenta y nueve galerías dedicadas a la venta de obras en Buenos Aires.² A estos números se sumaban los que constituyeron las instituciones de promoción y difusión artística, así como las asociaciones de artistas y asociaciones culturales en general que también dedicaron parte de su tiempo y sus espacios a la comercialización del arte. En este contexto de expansión de los circuitos de venta y distribución artística, se desarrollaron dos procesos simultáneos: por un lado las producciones de los pintores locales vieron

¹ También se reprodujo *Arlequín* de Pettoruti, perteneciente a la otrora colección del fallecido embajador Alberto Candiotti. “El mercado de arte alcanzó ya en Buenos Aires la edad de la razón. Cotizaciones internacionales para pintura argentina”, *ARTiempo. Revista mensual de arte y espectáculos*, a. I, n. 4, enero-febrero de 1969, pp. 19-21.

² Eduardo Baliari, “Galerías de Arte”, *Anuario de la Crítica de Arte*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1962, pp. 84-89.

multiplicadas sus posibilidades de difusión y comercialización ya sea a través de la apertura de nuevos espacios o del *aggiornamento* de otros más antiguos; por otro lado, se erigió en nuevo protagonista de la escena comercial un actor ya conocido y prestigioso, pero que a partir de ese momento desempeñaría papeles claves en el desarrollo del mercado artístico y en particular del consumo de arte argentino: el coleccionista privado.

Este capítulo busca profundizar el análisis de estos procesos y el modo en que se relacionan con la constitución de un mercado de arte argentino. Se hace hincapié en el papel del coleccionismo como uno de sus engranajes centrales y en las redes que tejieron galerías privadas e instituciones artísticas con el objeto de expandir la comercialización de las firmas locales y promover la práctica del coleccionismo. El propósito es examinar la oferta de firmas nacionales a disposición de consumidores y coleccionistas de arte. Si bien el estudio no pretende en modo alguno analizar sistemáticamente la evolución de los precios del arte, mucho menos un estudio exhaustivo del mercado artístico, se examinarán los valores que alcanzaron en distintos momentos del período las principales firmas modernas, con el objeto de confrontar la inversión necesaria para formar una colección y las posibilidades económicas de un consumidor proveniente de los sectores medios en particular. Para concretar esta visión, que presta especial atención a los dispositivos de funcionamiento que ponían en práctica las galerías privadas, hemos tenido que enfrentar aquello que Raymonde Moulin llamó la "regla del secreto",³ un acuerdo tácito que rige el mercado del arte, según el cual precios y nombres de compradores constituyen una información absolutamente confidencial (incluso para estudios académicos). La actuación de la galería Van Riel funcionará como el eje articulador del análisis ya que tomar como punto de partida el año de su fundación –1924– permite situar el recorrido tanto desde un momento clave del movimiento moderno como de emergencia del coleccionismo de arte argentino. Sin embargo, no será un relato lineal que intente cubrir la trayectoria de esa galería. En cambio, se propone un recorrido combinado que, mediante la confrontación con otros espacios comerciales, alternará una estructura cronológica y una conceptual seleccionando ciertas coyunturas específicas consideradas enclaves paradigmáticos por cuanto permiten analizar problemáticas que atañen al funcionamiento del circuito comercial en general.

Por último, se considerará la comercialización de obras artísticas esencialmente desde el punto de vista de la construcción de valores simbólico-sociales

³ Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967, p. 13.

puestos en circulación por las galerías privadas. Las subastas representaron el momento álgido en las transacciones de obras y por ello son eventos privilegiados para analizar estos temas. Cómo se vendían los objetos artísticos o cuáles fueron las ideas a las que apelaba el *marchand* o los críticos a cargo de los catálogos de venta, son cuestiones que transfieren el análisis del mercado del arte al campo de los discursos, al de las estrategias de persuasión, difusión y promoción de las obras de arte. Por lo tanto, se analizarán los mecanismos movilizados por Van Riel y otros *marchands* reconocidos quienes buscaron estimular el consumo artístico, favorecer las cotizaciones y atraer hacia su propia área de influencia a los principales coleccionistas de arte. Las peculiaridades de ese consumo y el coleccionismo privado en particular son aspectos sobre los que focalizará este trabajo.

5.1.a. El circuito *Florida*, o las diez cuadras del mercado artístico porteño

El 7 de junio de 1924 Frans Van Riel inauguró su galería de arte en la emblemática calle Florida al 659.⁴ [Fig. 5] Para entonces era un hombre conocido en la escena artística porteña. De origen holandés, nacido en Roma y llegado a Argentina en 1906, rápidamente se mezcló con el ambiente local primero como ilustrador del diario *La Prensa*, luego como pintor y más tarde como fotógrafo. Gran parte de la alta sociedad porteña pasó por el estudio fotográfico que instaló en 1913 y vio sus retratos reproducidos en la revista *Augusta*, fundada y dirigida por Van Riel entre 1918 y 1921. [Figs. 6 a 8] Durante los años '20 las páginas del semanario *El Hogar* o la popular *Atlántida* divulgaron sus producciones fotográficas, así como también la revista *Aconcagua* durante la década del '30.

De manera que cuando se abrieron las puertas del salón, una audiencia familiarizada con su nombre a través de fotografías, ilustraciones o textos parecía dispuesta a acompañarlo en el nuevo proyecto. La inauguración fue concurrida y algunas presencias entre el público marcaron las que serían tendencias dentro de sus políticas expositivas. Ese fue el caso de Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo por ejemplo, protagonistas en la revista de vanguardia *Martín Fierro*, cuya presencia a la vez que apoyaba la iniciativa, en cierta medida, reforzaba los ribetes modernos e

⁴ Hasta el momento no existen trabajos de investigación que analicen la trayectoria de esta galería en profundidad. En su lugar pueden consultarse dos reseñas periodísticas publicadas en ocasión del 80º aniversario de la fundación del salón: Fabián Lebenglik, "Vanguardias y escándalos", *Página 12*, Buenos Aires, 15 de junio de 2004; Ana María Battistozzi, "Entre su fundación y la década del 60 fue la galería de las vanguardias", *Clarín*, Buenos Aires, 16 de junio de 2004.

innovadores del salón, perfiles que Van Riel trabajaría no exento de polémicas, marchas y contramarchas.

También fue notoria la presencia de Marcelo T. de Alvear, entonces presidente de la Nación. Aunque ésta no fuera un privilegio exclusivo para Van Riel, ya que la agenda presidencial incluía regularmente eventos culturales y artísticos, su participación le otorgaba otros brillos a la inauguración. En suma, el salón se abría al público cumpliendo con todas las ceremonias sociales habituales en este tipo de eventos, durante los que el protagonismo repartido entre personalidades del mundo de la cultura y otras del mundo de la política tendía a asociar ambas esferas y a imponer otros significados a un acontecimiento relevante para el medio artístico, pero por sobre todo, fundamental para su vida económica.

Con cuatro enormes salas, a las que se sumaba una quinta más pequeña y que cubrían cerca de 800 m², Frans Van Riel se instaló entre las grandes galerías de arte de Buenos Aires. No hubo transición de un espacio de menores a mayores proporciones: Van Riel abrió con todo y apostó a ganar. Hasta ese momento el edificio había alojado un conventillo que fue refaccionado y remozado con vistas a la exhibición y comercialización de obras de arte. Esto la transformaba en una de las primeras galerías privadas construidas *ex profeso*. Las enormes dimensiones le permitirían manejarse con libertad en la organización de las exhibiciones y en el montaje de las obras, así como albergar otras instituciones artísticas que a lo largo de su trayectoria compartieron las instalaciones.

Ese fue el caso de la Asociación Amigos del Arte, del Instituto de Arte Moderno, la Sala de Teatro Independiente, la Asociación Ver y Estimar y por último la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Las posibilidades espaciales y funcionales del edificio lo transformarían en un ámbito atractivo para otros galeristas y *marchands* que vieron allí la oportunidad de concretar las exhibiciones inviables en sus propias instalaciones. La convivencia de tales formaciones artísticas, la presencia constante de críticos, escritores y artistas, convertían el espacio comandado por Van Riel en un ámbito cercano a un centro cultural y artístico. Seguramente esa habrá sido la percepción del público más frecuente que ingresaba al edificio y se topaba con los críticos que leía en las revistas, con muchos de los artistas más renombrados del momento, otros jóvenes o vanguardistas, músicos, escritores e intelectuales extranjeros. Pero el montaje de todo este fermento también estuvo apoyado en la necesidad de solventar la enorme inversión que significó para Van Riel semejante empresa. El alquiler de las salas le

permitiría no hacer grandes negocios, pero sí llevar adelante la galería y saldar las deudas contraídas al iniciar el proyecto.

Esto nos habla de una empresa ambiciosa y de las dificultades para entrar efectivamente en los circuitos comerciales del arte, así como del estado de desarrollo del mercado durante los primeros años de la galería. ¿Cuáles eran las reglas de juego que debió aprender Van Riel para enfrentar a los competidores ya establecidos? Y, ¿cuáles fueron las reglas impuestas por él? De qué manera Van Riel logró sortear las dificultades y mantener su emprendimiento económico y cómo llegó a convertir sus instalaciones en uno de los hitos clásicos para los *amateurs* que recorrían habitualmente las vidrieras artísticas de la calle Florida son algunos de los temas que se abordarán en las páginas siguientes.

Sin duda, Florida representaba el sitio más atractivo de la ciudad para la comercialización de obras de arte. El lujo y la ostentación de sus vidrieras podían exhibir un muestrario del poderío industrial y comercial al mismo tiempo que presentaba los repertorios vigentes en la moda y el gusto estético. Allí se reunían las principales galerías privadas, instituciones de promoción artística, salas de teatro, espacios culturales y recreativos, así como también los grandes almacenes de ramos generales como Gath & Chaves y Harrod's que aún hoy, ya en desuso, se imponen con sus enormes y ostentosas arquitecturas sobre la concurrida Florida. Van Riel formó parte de este núcleo privilegiado del comercio y la cultura, donde los signos del estatus se nutrían al ritmo del consumo de bienes de todo tipo y de las manifestaciones artísticas. Mimada por la publicidad y el prestigio de la tradición, para la década del '20 Florida se convertía en el punto de convergencia de los circuitos de consagración y distribución de obras artísticas de Buenos Aires. Estas circunstancias hicieron de la apuesta de Van Riel un proyecto que no podía desarrollarse al margen de la competencia que presentaban los espacios ya instituidos de esos circuitos y en especial las galerías privadas de arte ya tradicionales.

¿Cuáles eran las principales galerías de Florida en 1924? ¿Cuáles eran las obras que se exhibían y se comercializaban en estos espacios? Y, ¿cuál fue el lugar que ocupó Van Riel en ese circuito? Cuando Frans Van Riel abrió las puertas de su salón en la vecina Witcomb se podían ver los paisajes nortños de la argentina Léonie Mathis, pinturas de los españoles Mongrell, García Rodríguez, García Ramos, Herrera Cardona, Hermoso, Soler, Rivera, Pradilla, entre otros; también piezas de los artistas franceses Durenne, Loiseau, Manfra y Moret. Una muestra homenaje al español José Cardona se mostraba en el Salón Chandler, así como también paisajes bolivianos de

Roberto Bustillos, cuadros de Gastón Balaude, Lorenzo Laurenzi, José Quaranta y más tarde caricaturas de Antonio Bermúdez Franco. En Nordiska Kompaniet se podía ver arte francés y lo mismo en las flamantes salas de la Asociación Amigos del Arte que, el 15 de julio, inauguró con la exhibición de la colección de pintores franceses modernos de Francisco Llobet.

Estas no eran las únicas muestras que el público de Buenos Aires podía visitar en la ciudad, pero sí las que recibieron la mayor cobertura por parte de los principales diarios como los matutinos *La Nación* y *La Prensa*, o *La Razón* y *El Diario* en el momento en que se instaló Van Riel. Aunque se trata de un registro limitado, las exposiciones seleccionadas y promocionadas por la prensa dan una muestra de las principales tendencias estéticas que circulaban por el campo artístico local. También dan cuenta de las posiciones sostenidas desde las páginas de estos medios gráficos, más proclives a apoyar los partidos estéticos tradicionales y consagrados que las nuevas propuestas. Una fuerte impronta europea, española y fundamentalmente francesa, recorría los espacios de exhibición y comercialización de obras. El espacio ocupado por los artistas argentinos estaba reservado, principalmente, a aquellos que trabajaban ciertos repertorios de temas cercanos a las contemporáneas definiciones del "arte nacional". Es decir, el paisaje serrano, norteco, o de zonas aledañas a Buenos Aires, como el Tigre o San Fernando, el paisaje urbano con escenas de La Boca, más una iconografía dedicada a cristalizar tipos y costumbres locales copaban las salas privadas dejando un insignificante margen para los nuevos lenguajes y propuestas que comenzaban a difundirse desde mediados de la década. Sumada a algunas presencias esporádicas pero que no obstante irían en aumento, una de las excepciones modernizadoras más sonada y polémica estuvo representada por la exposición de Emilio Pettoruti en Witcomb; también la exposición de Pablo Curatella Manes y la presentación del Primer Salón Libre tuvieron lugar en la misma galería.

Por su parte, Van Riel aún no se ubicaría del lado de la renovación, más bien buscaría introducirse en el circuito de exhibiciones presentando obras y artistas que no desentonaran con los cánones de belleza y buen gusto establecidos desde las academias de bellas artes y los salones oficiales, apoyados a su vez por la mayor parte de la crítica.⁵ En medio de este panorama su apuesta inaugural apuntó a un grupo de pintores europeos con retratos de la sociedad porteña. Posiblemente esta

⁵ Sobre estos temas y particularmente sobre la circulación y recepción del arte moderno durante los años veinte, véase Diana B. Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Serie Monográfica n. 8, 2003.

primera elección no haya tenido los ecos esperados, ya que entre los grandes diarios únicamente *La Razón* registró la apertura de la galería a través de un único comentario periodístico. Sin embargo, ese solo artículo publicado en primera plana, consiguió darle al evento la publicidad necesaria como para no sucumbir directamente en el anonimato o perderse en una nota cultural sin mayores destaques. Así, la exposición inaugural recibió el mismo tratamiento de una noticia de interés público y perfil político subrayada en la portada del diario. Aunque no se dejó de ponderar el valor artístico de la muestra, la calidad de las piezas exhibidas y el prestigio de los pintores, el copete del artículo justificaba su aparición en este sitio privilegiado exponiendo en primer lugar la participación del presidente Alvear y sus ministros.⁶

Como se dijo, la presencia de Alvear no era una novedad para el público local, pero sí un ingrediente fundamental que ayudaba a destacar esta y otras inauguraciones artísticas. De alguna manera, la asistencia del primer magistrado a ciertos eventos culturales que eran puntualmente retomados y publicitados por los medios gráficos a través de notas y fotografías, organizaba para los lectores un recorrido posible por los circuitos artísticos que contaba con un plus de prestigio social. Es decir, una valorización adicional que poco tenía que ver con los valores intrínsecos a una muestra de arte, pero que desde el punto de vista social acarreaba una carga simbólica que podía resultar atractiva para una audiencia deseosa de conectarse con algo del *glamour* de las altas esferas. Por otro lado, ésta tampoco sería la única visita del Presidente durante las primeras temporadas de Van Riel. La exposición del español Ortiz Echagüe en septiembre, por ejemplo, brilló en la prensa bajo los mismos auspicios simbólicos.⁷

En el diario *La Nación*, la noticia de la primera muestra de retratistas tuvo un espacio más significativo en el suplemento del domingo a través de una página completa con reproducciones de las obras, pero ningún artículo crítico. Esta nota gráfica promocionaba la exposición mediante un conjunto de imágenes yuxtapuestas, visibles y atractivas para el lector. Sin duda, esta modalidad en la forma de presentar la muestra tendría un impacto mucho mayor que los pequeños artículos dedicados a las "Bellas Artes", difíciles de encontrar en el cuerpo del diario, pero nada informaba a

⁶ Véase "Notas de Arte. Exposición de retratos", *La Razón*, Buenos Aires, 7 de junio de 1924, portada, cols. 2-3.

⁷ Véase "Exposición Ortiz Echagüe", *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1924. p. 16. col. 7.

los lectores sobre los proyectos de la flamante galería, sobre su fundador o las futuras exposiciones.⁸

Van Riel abrió con una temática que había transitado durante años, un terreno en el que podía sentirse seguro: los retratos de sociedad. Conocido *in extenso* por su trabajo como fotógrafo, el género del retrato también significaba apostar a un público y a una clientela para la que ya había trabajado: aquella que dentro de los sectores de altos recursos económicos de la ciudad gustaba de hacerse retratar por un moderno fotógrafo o pintores de renombre internacional de primera o segunda línea en muchos casos. [Fig. 9] Los españoles Ramón de Zubiaurre, Romero de Torres, Ortiz Echagüe o Ignacio Zuloaga, quienes gozaban de amplio prestigio entre la audiencia local; o los franceses Chaplin, Rendir, el alemán Eduardo Baudrexel –de quien se haría una muestra individual en la galería a fin de junio– y el escandinavo Anders Zorn, fueron los principales artistas de la muestra. Varios de ellos, que ya formaban parte de los circuitos habituales de la calle Florida, luego se verían más de una vez en las salas Van Riel.

A la exposición de retratistas se sumó, pocos días después, una exhibición de libros y manuscritos antiguos. Organizada por una comisión de señoras de la alta sociedad porteña, fue patrocinada con fines de beneficencia. [Fig. 10 y 11] En los diarios *La Nación* y *La Prensa* se anunció como una muestra inédita en Argentina.⁹ Apuntaba a bibliófilos en primer lugar, aficionados e historiadores, y por último al público en general. Los medios hablaron de una “prueba de cultura” en el país, que además se presentaba en manos de los coleccionistas privados que cedieron sus piezas. Allí se vio un antifonario miniado del siglo XV y un ejemplar de la primera edición de la Segunda Parte del Quijote, publicada en 1617, facilitados por Matías Errázuriz; un título nobiliario otorgado por Felipe II y adornado con numerosas miniaturas fue proporcionado por Emilio Lamarca; y una ejecutoria de la ciudad de Buenos Aires otorgándole sus títulos de “muy noble y muy leal” perteneciente a Carlos Noel, junto con antiguas ediciones de Racine provenientes de la biblioteca de Victoria Ocampo de Estrada, entre muchos otros libros y documentos. Protagonistas de la “alta cultura” exhibida en las vitrinas del salón, y representantes de un saber sofisticado, elevado, materializado en las antiguas y lujosas ediciones, los coleccionistas encontraban en las salas de la galería más que un mero sitio de reunión. También era

⁸ Véase “La exposición de retratistas en Van Riel”, *La Nación*, Sección III, Lecturas-Ilustraciones, Buenos Aires, 15 de junio de 1924, p. 1.

⁹ Cf. “La exposición de libros y manuscritos antiguos será inaugurada hoy”, *La Nación*, Buenos Aires, martes 17 de junio de 1924, p. 8, col. 5; “Exposición de beneficencia. Se exhibirán libros y autógrafos antiguos”, *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de junio de 1924, p. 6.

un espacio de exhibición pública: el montaje perfecto para una auto-representación social que se reiteraría en numerosas oportunidades, aunque los objetos ya no fueran los mismos. La senda de la bibliofilia sería explorada en cambio por el conocido *marchand* Domingo Viau, quien un año después abriría *El Bibliófilo*, una librería especializada en obras de lujo donde más tarde también se expondrían pinturas de argentinos contemporáneos.¹⁰

Sin dudas, esta exposición de beneficencia, no era la iniciativa más rentable en lo inmediato para Van Riel. Como contrapartida, dos de los matutinos de mayor alcance del país priorizaron esta exposición, en lugar de la de los retratistas, con una cobertura periodística bastante más significativa compuesta por notas previas, anuncios el mismo día de apertura y notas gráficas durante la muestra. Posiblemente ésta haya sido la mejor presentación en sociedad del salón. Con esta muestra Van Riel tanteaba otro camino con más éxito, haciendo gala de su capacidad para percibir el interés local por el libro antiguo y diversificar sus ofertas.

En definitiva, aun con el silencio de gran parte de la prensa especializada, Van Riel concretó su verdadera entrada a los medios gráficos con una temática lateral respecto de lo que sería el perfil de la galería. A partir de ese momento las exposiciones presentadas serían regularmente promocionadas desde la prensa y el nuevo salón lograría visibilidad pública, atención por parte de los principales distribuidores de opinión y finalmente consolidaría una posición significativa frente a sus pares más antiguos dentro de los circuitos comerciales y de distribución artística. Hacia mediados de la década de 1920, Van Riel pasó a integrar, junto a Witcomb y al salón Chandler-Zuretti fundamentalmente, el pequeño núcleo de galerías publicitadas en los diarios y revistas. Sin embargo esta presencia será aún marginal respecto de aquéllas. Con relación a Witcomb, la competencia a nivel visual en los medios gráficos resultaba difícil de resolver para un espacio que estaba emergiendo y, en el segundo caso, aun cuando se trataba de una sala abierta apenas dos años antes, prácticamente todas sus exhibiciones eran publicitadas en la prensa.

En 1924, durante su temporada inaugural, Van Riel logró una de las mejores coberturas periodísticas con la mencionada exposición de Ortiz Echagüe. La popular revista *El Hogar*, por ejemplo, la recibió con una atención equivalente a la muestra del

¹⁰ Véase Max Velarde, *El editor Domingo Viau y otros escritos*, Buenos Aires, Alberto Casares Editor, 1998, pp. 43-93. Mientras que Van Riel fue ignorada en las páginas de *Martín Fierro* (aunque algunos de sus colaboradores hubieran participado en la apertura del salón), Viau tuvo mejor fortuna en ese sentido. Acorde a un área de intereses muy significativa para la revista, gran parte de las actividades de *El Bibliófilo* fueron promocionadas desde este medio, priorizando el lugar del consumo del libro antiguo y la bibliofilia en general.

también español Julio Moisés en Witcomb, ocupando una página completa a través de las habituales notas ilustradas del semanario.¹¹ En este caso fue el peso del arte español, su extendida popularidad y circulación entre el público de Buenos Aires, lo que evidentemente ayudó a promocionar la muestra.¹²

Por otro lado, los antecedentes profesionales de Frans Van Riel también competían en la arena comercial. Witcomb había tenido un origen ligado a la fotografía, así como también Chandler-Zuretti.¹³ Tal vez sean estas circunstancias, el reconocimiento público en más de una actividad, las que hicieron de estos espacios los más visibles del momento. Sin embargo, Van Riel marcó una diferencia significativa ya que nació como galería de arte profesional. Estuvo, lógicamente, asociada al campo de la fotografía a partir de la propia trayectoria de su fundador que continuó incluso después de la apertura del salón, pero el proyecto se gestó desde el comienzo como espacio de exposición y venta de obras de arte. La remodelación completa del local de Florida obedeció a estos fines. Witcomb y Chandler recorrieron otro camino desde la instalación de estudios fotográficos hasta la paulatina especialización y profesionalización como galerías artísticas. La fuerte ligazón de estos *marchands* con la fotografía, en particular la fotografía social, les permitía diversificarse y ocupar varios espacios simultáneamente, condiciones que Van Riel buscó capitalizar a fin de promover su galería. El hecho de que no interrumpiera sus trabajos como fotógrafo y pintor a partir de su iniciación como *marchand d'art*, aparte de proveerle de otros medios de subsistencia profesional, garantizó una presencia pública ramificada en diferentes rubros, lo que ayudó a definir y consolidar su posición en el campo artístico.

Además, durante las primeras temporadas de la galería los medios gráficos mostraban una asociación muy frecuente entre fotografía, moda y arte, situación que permite visualizar desde otra perspectiva el lugar que ocupó en esos años y las estrategias puestas en práctica por Van Riel. En una revista de interés general

¹¹ Véase "La exposición de Ortiz Echagüe", *El Hogar*, a. XX, n. 776, Buenos Aires, 29 de agosto de 1924, p. 26 y "Algunas notas metropolitanas. Exposiciones de arte", *El Hogar*, a. XX, n. 775, Buenos Aires, 22 de agosto de 1924, p. 36.

¹² Sobre la circulación del arte español en Argentina véase Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comps.), *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005; Ana María Fernández García, *Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, 3 vols., Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995; Marcelo Pacheco, "La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes", en *Ciento veinte años de pintura española, 1810-1930*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, pp. 7-17. Específicamente sobre la comercialización del arte español en el país véase María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, cap. 6.

¹³ Véase Patricia Artundo, "La Galería Witcomb. 1868-1971", en Marcelo Pacheco y Patricia Artundo (eds.), *Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes-Fundación Espigas, 2000, pp. 13-57.

sumamente extendida como era *El Hogar*, con un tiraje que podía superar los 130.000 ejemplares, las reseñas sobre arte solían aparecer junto a los artículos sociales o las secciones dedicadas al mundo glamoroso de las estrellas de cine. Así, por ejemplo, la exposición de Luis Cordiviola presentada en Van Riel en julio de 1924 se incluyó en la sección "Actualidades gráficas. Notas sociales y artísticas".¹⁴ Compuesta exclusivamente por fotografías que buscaban mostrar en primer lugar a los asistentes a la inauguración, entre quienes se destacaba, nuevamente, el presidente Alvear, esta sección se vinculaba en otros números con la denominada "Nuestro Gran Mundo". Por entonces lo vemos a Van Riel a cargo de esta sección dedicada a las fotografías de sociedad, sitio que muchas veces compartía con Chandler-Zuretti y Witcomb, entre otras firmas. Elegantes damas de la alta sociedad porteña desfilaban en las páginas del semanario como lo habían hecho desde fines de 1910 en *Augusta* bajo los objetivos del fotógrafo y director de la revista. Igualmente aparecían retratadas al óleo en la portada de *El Hogar*, que también convocaba a artistas como Lorenzo Gigli, Jorge Larco, Juan Peláez y otros. De esta forma, al mismo tiempo que la revista cubría las exposiciones de la galería, Van Riel publicaba sus retratos fotográficos y pinturas por encargo reponiendo con su propias imágenes lo que pudiera escasear en publicidad para sus salas de exhibición. Hasta aquí el espacio que construía el nuevo salón ostentaba más afinidades que enfrentamientos con los circuitos ya establecidos. El *marchand* no buscó por el momento diferenciarse, sino más bien avanzar en terrenos previamente labrados. Sin embargo, el cierre de la temporada 1924 depararía más de una sorpresa a los visitantes desprevenidos...

5.1.b. Disputas callejeras

Cuando el mundo estaba al borde del abismo inconmensurable de la decadencia artística; cuando ya nadie creía posible reaccionar contra esa anemia provocada por el agotamiento académico, llegó lo que fatalmente tenía que llegar: el dulce de leche del ultrafuturismo.¹⁵

Y eran las momias galvanizadas por envidia y por rencor surgiendo de las subterráneas criptas para vestir el traje cascabelero de los bufones viles y serviles a fin de disfrazar la vejez milenaria de sus espíritus. Se trataba de proporcionarle comida a las fieras, al

¹⁴ Véase "Actualidades gráficas. Notas sociales y artísticas", *El Hogar*, a. XX, n. 770, Buenos Aires, 18 de julio de 1924, p. 25.

¹⁵ José María Lozano Mouján, "El gran rotativo", *Atlántida*, Buenos Aires, 4 de diciembre de 1924, p. 48.

público incomprensivo e ignaro, a la caterva de idiotas, a los tilingos, a las damiselas góticas y a las damas adiposadas y obtusas. Toda la plebe social y artística podía reírse a reventar.

Y fue como si las ideas, las emociones, las ansias, la angustia y toda la urdimbre sensorial, que integra la personalidad del artista, se hallase, allí, en el redondel de la arena cual una virgen desnuda y temblorosa para ser devorada por las hienas y chacales, entre la gritería y el pataleo, a fin de satisfacer el goce sádico de un muchedumbre embrutecida.

Es que la historia se repite como el volante que vertiginosamente gira sobre su eje. La plebe de la antigua Roma había cambiado de atavío, pero sus bajas pasiones eran las mismas.¹⁶

De un lado, la ironía despiadada en manos de un columnista de *Atlántida*. Del otro, la indignación de Atalaya frente a la incomprensión de la novedad.¹⁷ Dos posiciones que orientaron la opinión pública bien hacia el rechazo contundente o bien hacia un intento de comprensión de las tendencias vanguardistas que irrumpían en el panorama artístico de 1924. El objeto en debate fue el Primer Salón Ultrafuturista abierto en la galería Van Riel el 27 de noviembre de ese año con el propósito de montar una muestra que parodiaba las obras de Pettoruti exhibidas el mes anterior en Witcomb. ¿Qué fue lo que llevó al galerista hasta el ojo de la tormenta?

Las primeras temporadas de exposiciones estuvieron marcadas por la intención, resuelta con éxito relativo, de insertarse en el medio artístico y comercial. Esto significó en términos de imágenes la opción por obras y artistas que no salieran del gusto medio y las normativas estéticas impuestas desde los espacios oficiales de legitimación artística. Un accionar un tanto dubitativo, exploratorio, hasta tanto se definieran algunas de las líneas expositivas que marcarían el perfil de la galería. Mientras tanto, con la exposición Ultrafuturista Van Riel se arriesgó por un camino controvertido que, no obstante, lo zambulliría de lleno en la caldeada escena artística del momento.

En octubre la tradicional Witcomb, poco acostumbrada hasta ese momento a las manifestaciones de vanguardia, había conmocionado el circuito de exposiciones con uno de los eventos más rupturistas del año: se presentaba por primera vez en una

¹⁶ Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), "Diorama artístico. Momias de trance en ultrafuturismo", *La Protesta. Suplemento semanal*, Buenos Aires, noviembre de 1924, p. 2.

¹⁷ Sobre las posiciones de Atalaya véase Diana B. Wechsler, *Papeles en conflicto...*, op. cit., especialmente las páginas 173 a 181. Cf. Patricia Artundo, "El crítico de arte y su universo histórico discursivo (preguntas a un archivo documental)", en Patricia Artundo (ed.), *Atalaya. Actuar desde el arte. El archivo Atalaya*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 15-45.

muestra individual la pintura de Pettoruti ligada a las propuestas del cubismo y el futurismo.¹⁸ Simultáneamente, en la misma galería, la muestra de Curatella Manes, aunque ya no tan sonora, exponía esculturas cuyos volúmenes macizos y facetados hablaban un lenguaje cercano al cubista; y en diciembre, la presentación del Primer Salón Libre donde, en medio de un grupo heterogéneo de artistas, la crítica militante del arte nuevo destacó las obras de Xul Solar por exhibir una estética renovadora y ligada a las vanguardias europeas.¹⁹ Poco después de estas muestras polémicas de renovación plástica, se abría la exposición Ultrafuturista en Van Riel. Para los espectadores que recorrían las vidrieras de Florida, esta última bien pudo aparecer como una respuesta a su vecina, o una provocación de la competencia. En todo caso, independientemente del posicionamiento coyuntural del galerista, la parodia formó parte de una reacción más general a las visiones vanguardistas que progresiva e inevitablemente ocupaban galerías y salones y la muestra de Pettoruti patentizaba sin atenuantes el avance del arte nuevo con una muestra individual de 86 obras en uno de los espacios más visibles del circuito artístico-comercial.²⁰

Posiblemente hayan sido muy pocas las exposiciones locales que inspiraran el despliegue de sarcasmo e hilaridad que pudo verse en algunos medios gráficos entre noviembre y diciembre de 1924 a propósito del Salón Ultrafuturista. Auspiciado por la "Asociación Argentina Pro buen humor: La Chacota", el salón fue la materia prima que sirvió a los detractores de la novedad para explayarse en artículos extensos e incluso ilustrados sobre la muestra de Van Riel. Entre ellos, *La Época* cubrió el evento advirtiendo que "no vamos a entrar aquí en discusiones sobre el valor artístico del futurismo, pues, tenemos en este punto una marcada predilección por la chacota". La crónica continuaba: "Ayer nos trasladamos al salón citado, con el corazón henchido de gozo, ante la perspectiva de los momentos felices que saboreábamos anticipadamente, pero debemos confesar que la realidad superó con mucho nuestras

¹⁸ Para un análisis puntual de la muestra de Pettoruti véase el trabajo de Diana B. Wechsler, "Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti", en *El arte entre lo público y lo privado, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 344-358, donde la autora busca contrastar la presencia simultánea y la recepción de las obras del artista en el Salón Nacional inaugurado el 21 de septiembre y en Witcomb desde el 13 de octubre como parte de una misma estrategia de reinserción en el medio artístico. Véase también Patricia Artundo y Marcelo Pacheco, "Estrategias y transformación. Una aproximación a los años '20", en *Arte y poder, IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1993, pp. 77-85.

¹⁹ No ahondaremos en la recepción de estas muestras que ya han sido analizadas extensamente por la historiografía contemporánea. Al respecto véase Diana B. Wechsler, *Crítica de arte. Condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de las obras. Buenos Aires, 1920-1930*, Granada, Universidad de Granada, Serie tesis doctoral, 1995 y *Papeles en conflicto...*, *op. cit.*, pp. 183-200; Patricia Artundo, "La Galería Witcomb. 1868-1971", *op. cit.*, pp. 39-41.

²⁰ Cf. Diana B. Wechsler, "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas", en *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1998, pp. 127-128.

esperanzas”.²¹ Luego el articulista se lanzaba a comentar aquellas obras expuestas que lo habían “llenado de felicidad” durante esa experiencia estética que parecía despedir un aroma a revancha ganada.

Por su parte, *La Razón* se plegó a la burla y entró en complicidad contra la novedad. Aunque el diario advertía sobre la posibilidad de que los promotores de La Chacota se confundieran: “No sea que poniendo, por broma, un pie en el sendero, vayan a proseguir la marcha, luego, con fe...”,²² dejaba en claro que “nosotros no somos futuristas, en un sentido de premeditación, que es como un suicidio. Mas, no despreciamos las tentativas, las innovaciones, los sueños, aunque no tengan aparentemente más consistencia que una humilde casita de papel pintado”.²³

Aun cuando la popular *Atlántida* había sido una de las revistas de interés general que dedicaron sus páginas a la pintura de Pettoruti en diferentes momentos, anticipando su llegada desde 1923,²⁴ esta publicación no escatimó ironías cuando presentó a su nutrido público lector el Salón Ultrafuturista. Entonces, no se ocultó el entusiasmo que despertaba publicar la sentencia esperada: “la luz fulgurosa de Pettoruti, rotundamente eclipsada”.

La más estupenda demostración de arte del siglo. El primer Salón Nacional Ultrafuturista de lo de Frans Van Riel es monstruosamente genial. Los pinceles estupendos de nuestros mejores maestros pictóricos se han dado cita para constituir un conjunto maravilloso de líneas, de colores y de formas.

(...) Ayer fue el vergonzoso “affaire” del agua sin oxígeno, antes de ayer la política, otro día un acontecimiento social; hoy es “el arte”, el divino arte, el más sublime de todos los artes, el que conmueve y mueve nuestra pluma esta histórica y ágil pluma cucharita.

¡El arte!... y sobre todo, un arte nuevo, un arte de vanguardia, ¡el arte que impuso Pettoruti!

En los salones que Frans Van Riel tiene en la calle Florida 659 se inauguró el 27 de noviembre último “El Primer Salón Nacional de Arte Ultrafuturista”.

Sesenta cuadros constituyen la exposición.

¡Qué difícil resulta juzgarlos uno por uno! Salvo dos cositas del propio “leader”, don Emilio Pettoruti, bastante mediocres, pobres de color y demasiado comprensibles, nos referimos a “Interior” y a “San Gimignano”, todo lo demás es francamente bueno.

²¹ Sin firma, “Algunas reflexiones sobre el primer salón nacional de arte ultrafuturista”, *La Época*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1924, p. 4, col. 1 y 2.

²² Sin firma, “Exposiciones de la próxima semana”, *La Razón*, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1924, portada, col. 4.

²³ Sin firma, “El salón Ultra Futurista”, *La Razón*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1924, p. 4, col. 6.

²⁴ Véase Emilio Pettoruti, *Un pintor frente al espejo*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2004 [1969], pp. 177-189. Cf. nota 18.

“La venus desnuda”, de Pérez, es una obra maestra. El conjunto de matices es maravilloso. Se descubre en él un alma inquieta y viva que irá muy lejos.

(...) Les cabe a Pettoruti, y sobre todo a sus discípulos la gloria de haber dado al mundo lo único que merece el honor de llamarse arte.

Llenémonos ahora, sí la boca con esta exclamación: “¡Al fin!”.

Siglos enteros de titubeos y dudas tiene una coronación digna de los esfuerzos, de los afanes y de los sacrificios de los Corot, Fregonard, Murillo, Rembrandt, Van Dyck, Zuloaga, Fader, Blázquez, etc., etc.

¡Y basta de comentarios! ¡Ahí están las obras que hablan con su muda y formidable elocuencia!²⁵

Con pluma mordaz, estos medios alentaban el desconcierto general, pero también sembraban la idea de que el gran Arte era otra cosa, algo bien distinto a lo que se pudo ver en Witcomb y que se parodiaba en Van Riel. Para Witcomb los encuentros con producciones de filiación vanguardista serían esporádicos dentro de una línea de exposiciones que tendió a privilegiar las poéticas consagradas y los lenguajes naturalistas. En el caso de Van Riel, si pensamos que entre los asistentes a la inauguración de sus salas en junio de ese año, hubo representantes de la avanzada cultural, como Borges o Gironde –ambos integrantes de la revista *Martín Fierro*–, el Salón Ultrafuturista no podía menos que venir a cuestionar esas presencias. Aun así, es probable que haya existido la intención de participar en la polémica –mientras una de sus principales competidoras copaba diarios y revistas– y de inscribir una marca cuando los debates estéticos estaban llegando a un momento de clímax, aunque todavía no estaban claras las bases estéticas y comerciales sobre las que operaría la galería.

Por lo demás, resulta difícil imaginar fines comerciales (por lo menos no inmediatos) para este tipo de accionar, tanto en el caso de quien se aventuraba con piezas que rompían con las normativas estéticas vigentes, como en el de quien pretendía ridiculizarlas. Las muestras renovadoras de Witcomb (Pettoruti, Curatella Manes), y especialmente la de Pettoruti, estuvieron lejos de constituir un éxito de ventas. Un artículo del periodista Soiza Reilly publicado en *El Hogar*, citado más de una vez por los historiadores del período, registró con ironía el estado de situación en cuanto a las preferencias de los compradores de arte para 1924 al confrontar las exiguas ventas de Pettoruti con el éxito comercial de Carlos de la Torre, artista

²⁵ José María Lozano Mouján, “El gran rotativo”, *Atlántida*, Buenos Aires, 4 de diciembre de 1924, p. 48. Véase artículo completo en Anexo documental.

expuesto poco antes que aquél en Witcomb. Bajo el título “La reacción artística”, Soiza Reilly habló de “vigilantes” en los pasillos del Salón Nacional y de “delincuentes” para referirse a aquellos artistas con propuestas estéticas novedosas; de exposiciones “revolucionarias” y “gérmenes de rebelión”, perfilando una imagen de enfrentamiento y oposición en la escena artística; una imagen posiblemente más cercana al horizonte de expectativas de los lectores de una publicación de vanguardia que a los de la revista *El Hogar*. Incluso, cabe pensar que, en 1924, aquellos lectores tal vez se encontrarían más a gusto en las salas pobladas de “carretitas de bueyecitos” y “nubecitas” realizadas por “el único pintor argentino que vende todos los cuadros que expone”, que frente a las audaces composiciones de Pettoruti, cuyos cuadros constituirían “la reacción de la juventud que viene a mudar moldes” o la “última esperanza que tenemos contra el triunfo del arte en las confiterías...”.

He pedido a varios críticos de arte sus opiniones sobre los cuadros del señor De la Torre. Casi todos respondieron lo mismo:

—¡No se meta con el señor De la Torre!

—Pero, ¡caramba! Yo no me meto con nadie. Yo no influyo en el fracaso ni en la victoria de ninguno. Yo oigo a los técnicos, a los peritos, a los críticos geniales, y luego expongo mi opinión personal, como los peluqueros después de leer sus diarios favoritos. Mis ideas no influyen en la barba del cliente.

En consecuencia, he llegado a saber que el señor De la Torre es, como pintor, un prestigioso escribano nacional. Su caballerosidad y sus honestos proceder le conquistan amigos en todas las esferas sociales. No se conforma. Quiere ser violinista como Ingres...

—¿Ha visitado usted la exposición del señor De la Torre? —interrogué a un amigo.

—¡Ya lo creo! ¡No faltaba más! ¡Viera usted que hombre simpático!

El señor De la Torre es miniaturista. Sus cuadros son lindas estampillas nacionales. Sus paisajes criollos, minúsculos, requieren como ciertos cocobacilos, la utilización del ultramicroscopio. Yo afirmaré que su autor no ha tomado del natural las escenas que pinta. O las ha mirado a través del ojo de la cerradura. Empero sus panegiristas ven en esta afirmación una calumnia.

EL TRIUNFO DEL ARTE.

Con qué noble interés la gente monedera aprecia los cuadros del señor escribano! Es el único pintor argentino que vende todos los cuadros que expone. Y ¡Con qué habilidad estética el público rico los adquiere! Esa habilidad me permite calcular el grado de cultura artística de los compradores distinguidos. En la última exposición exhibió cuarenta y

nueve cuadros. Vendió cuarenta y ocho. (Precisamente, el único que no vendió, el número 28, era el mejor hechito!...)

*—El señor De la Torre —me decía uno de los porteros de Witcomb— es el más célebre de todos los pintores. Sus cuadros se venden sin necesidad de esperar el juicio de los diarios. Los compradores, sin ver las telas, piden con antelación, y por teléfonos que se las reserven, como las localidades de los teatros.*²⁶

Los paisajes y el pintoresquismo constituían una línea preponderante en lo que se refiere a la comercialización del arte argentino en estos años y que aun se mantendría vigente en las siguientes décadas.²⁷ Sin embargo, Pettoruti, junto a otros representantes del arte nuevo, ingresaría lentamente en las colecciones locales desde los años '20. El ya citado Atilio Larco representa el ejemplo más visible en ese sentido.

Sin duda ambos galeristas eran conscientes de los movimientos que estaban generando y las remotas posibilidades comerciales de estas exposiciones. Pero no podemos dejar de preguntarnos, a la luz de las muestras que se vieron *a posteriori* en Van Riel, cuál habría sido su compromiso con un salón que parodiaba el avance modernista, que reaccionaba contra la innovación estética. Tal vez el mismo galerista se habría quedado sorprendido frente a las dimensiones que tomó el asunto. Como se mencionó, el haber cedido sus salas para la muestra-parodia dejaba al descubierto lo que podría ser un intento de participación en el debate moderno, aun cuando lo hacía en ese momento inaugural desde un lugar conservador, reaccionario, que sin embargo la trayectoria posterior conseguiría desplazar y olvidar. Años más tarde, el público contemplaría las obras de Pettoruti en Van Riel a través de numerosas exhibiciones que también incluirían regularmente a los representantes del arte nuevo gestado en esos años. Y el hecho de albergar poco después a la Asociación Amigos del Arte contribuiría a extender los límites de acción de la galería y a diseñar una imagen pública del salón que si bien no se consagraba de manera excluyente a las manifestaciones de vanguardia o al arte moderno, representaba un espacio particularmente significativo para la promoción de poéticas innovadoras. En la década del '50, la instalación de la Asociación Ver y Estimar y del Instituto de Arte Moderno,

²⁶ Juan José de Soiza Reilly, "Por los salones. Carlos de la Torre frente a Emilio Pettoruti", *El Hogar*, a. XX, n. 784, Buenos Aires, 24 de octubre de 1924, p. 8. Ver artículo completo en Anexo documental.

²⁷ Carlos de la Torre, junto a Ramón Gómez Cornet, fueron los dos artistas argentinos *for export* que la galería Widenstein eligió en 1942 para llevar a su sucursal en Nueva York. La intención de introducir la producción de ambos en el mercado norteamericano representa uno de los primeros intentos de internacionalización del arte argentino por parte de una galería privada, accionar que desempeñaría Bonino desde los años '50 a través de sus sedes en Río de Janeiro. Respecto de Bonino, véase Andrea Giunta, "Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en *El Arte entre lo público y lo privado*, op. cit., pp. 277-284.

formaciones que se mudaron temporalmente al edificio llevando una parte importante de la efervescencia que se vivía entonces, terminarían por borrar del imaginario los episodios de 1924 y forjar una historia en la que Van Riel jugaba un rol protagónico para la renovación plástica del campo local. Pero en el arranque de esa historia, sería la institución presidida por Elena Sansinena de Elizalde la que ejercería una influencia decisiva en los desarrollos posteriores de la galería.

5.2. Amigos del Arte en Van Riel

Inaugurada en Florida 950 el 15 de julio de 1924, apenas unas semanas después que Van Riel, la Asociación Amigos del Arte alquiló las salas de este último entre 1927 y 1942. Después de Adelia Acevedo, primera presidenta de la institución y Elena Sansinena de Elizalde quien la dirigió hasta el cierre de sus puertas, la entidad reunió un conjunto de miembros conspicuos de la alta sociedad porteña vinculados de diferentes maneras tanto al desarrollo cultural, como al devenir político y económico del país. Sabemos de la actividad de los hermanos González Garaño y de Ignacio Pirovano, quienes actuaron allí junto a Martín y Julio Noé, Antonio Santamarina, Enrique Prins, Victoria Ocampo, María Rosa Oliver, Carlos Ibarguren, entre otros que cubrieron una lista extensa de socios activos o socios protectores quienes además de intervenir en la organización de las actividades culturales contribuyeron a financiar la entidad.²⁸

Varios de sus miembros compartirían otras tribunas culturales por fuera de la Asociación pero en estrecha vinculación con sus actividades. Ése fue el caso emblemático de la revista *Sur*.²⁹ La relación entre ambas formaciones partió del hecho de que sus miembros participaban en las mismas redes de sociabilidad, cultura y

²⁸ Si bien Amigos del Arte contó con un subsidio estatal otorgado por el gobierno de Marcelo T. de Alvear, que además sufrió reducciones e interrupciones, requería del aporte económico de sus miembros para su normal funcionamiento. Para un recorrido detallado de la institución, véase Verónica Meo Laos, *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 2007. Este trabajo incorpora el estudio del archivo personal de Elena Sansinena de Elizalde, con lo que aporta documentos significativos para la comprensión del papel desempeñado por la institución en el desarrollo artístico local que hasta el momento no habían sido considerados.

²⁹ Para un análisis histórico crítico de la revista véase John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989. También María Teresa Gramuglio, "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura", en Alejandro Cattaruzza (dir. de tomo), *Nueva historia argentina*, tomo 7, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 342-375 y Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo y Jorge A. Warley, "Dossier sobre *Sur*", *Punto de Vista*, a. VI, n. 16, Buenos Aires, abril-julio de 1983, pp. 7-14.

política, además de compartir lazos de familia y poder.³⁰ Varios de los Amigos del Arte luego integrarían el consejo de redacción de *Sur* (Oliver, González Garaño, Guillermo de Torre, Eduardo J. Bullrich y la misma Ocampo), a su vez, fueron Sansinena y Ocampo quienes diseñaron parte del programa que buscó desarrollar la Asociación orientado a la introducción de la cultura europea y norteamericana, fundamentalmente, a través de los conferenciantes extranjeros como Federico García Lorca, Ernest Ansermet, Drieu La Rochelle, Waldo Frank, Alfonso Reyes y José Ortega y Gasset, entre otros. Por otro lado, la Asociación ofreció un escenario para escritores y críticos como Leopoldo Lugones, Roberto Arlt, Horacio Quiroga, Alfonsina Storni o críticos de arte como Payró, Pagano o Mujica Láinez quien, además, se ocuparía de difundir las actividades societarias desde su columna en el diario *La Nación*.

Van Riel había logrado forjarse una imagen pública prestigiosa y reconocida gracias a su capacidad para desempeñarse en actividades múltiples y ocupar varios espacios simultáneamente. En cierta medida, ahora reforzaba esa imagen abriendo las puertas de sus instalaciones a una circulación de intelectuales, artistas, escritores, así como también personalidades de la vida sociocultural de la ciudad y, sobre todo, a una afluencia de espectadores inaudita en su breve trayectoria como galerista. Pero por otro lado, al alquilar sus salas también cedía gran parte de su presencia pública. Posiblemente los montos abonados mensualmente por la institución justificaban esa pérdida.³¹ Si bien no tenemos información precisa acerca de las actividades desarrolladas por Van Riel en el campo del mercado artístico desde el momento en que alquiló sus salas, podemos conjeturar que su desempeño como *marchand* fue eclipsado durante los años que funcionó la Asociación. Amigos del Arte prácticamente invadió el salón, ocupó todo el piso bajo del edificio y desplazó la atención de la prensa sobre la firma Van Riel para lanzar a primer plano todo el fermento artístico que se gestaba a instancias de sus organizadores.

³⁰ Sobre estos vínculos véase Verónica Meo Laos, *Vanguardia y renovación...*, op. cit., pp. 62-64. Cf. Oscar Hermes Villordo, *El grupo Sur. Una biografía colectiva*, Buenos Aires, Planeta, 1993.

³¹ Entre 1927 y 1943, con cierta variabilidad, la Asociación pagó \$20.500 pesos anuales en promedio. Cf. "Alquileres pagados a Van Riel, 1927 a 1943", Asociación Amigos del Arte, s. f. Con respecto al subsidio oficial que recibió la Asociación desde 1927, inicialmente éste cubría un porcentaje significativo del alquiler. Sin embargo, la suma inicial de \$80.000 anuales que recibió la AAA, sufrió varias reducciones como la que se produciría entre 1930 y 1932, cuando esa cifra fue reducida a la tercera parte. Entre 1933 y 1934 se retiró en forma total el apoyo estatal, con lo que los gastos de alquiler y funcionamiento recayeron completamente sobre los socios. En 1935, el gobierno de Agustín P. Justo le otorgó un subsidio extraordinario de \$15.000, y al año siguiente el último aporte oficial fue de \$25.000. Véase Julio Noé y Elena Sansinena de Elizalde, *La obra de "Amigos del Arte", julio 1924-noviembre 1932*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1932, p. 7 y Elena Sansinena de Elizalde, *La obra de "Amigos del Arte" en los años 1933-1934-1935-1936*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1936, pp. 5-6.

El dinamismo, la diversidad y el volumen de su actividad captaron el interés de los medios periodísticos que buscaron cubrir todo lo que sucedía en las salas Van Riel. Desde presentaciones históricas con los precursores del arte nacional (organizadas por Alejo González Garaño), hasta la exhibición de los nuevos valores plásticos encabezados por Pettoruti o Xul Solar, pasando por los pintores consagrados como Fader, Ripamonte o Quirós, los heterogéneos montajes de la asociación podían seguirse en los grandes diarios o a través de las principales revistas culturales. También se montaban, por ejemplo, exhibiciones de objetos artísticos, muebles antiguos y salones dedicados a arreglos florales que enlazaban la estética decorativa con un intento de adoctrinamiento en el “buen gusto” a la hora de engalanar la mesa familiar. Este repertorio de producciones culturales múltiples abarcaba la música con audiciones clásicas y modernas, la danza, la fotografía, la numismática, el teatro o el cine con la proyección de films vanguardistas como los de Eisenstein. A todo ello se sumó la intención de potenciar las posibilidades que ofrecía la combinación de expresiones artísticas.³²

Por otro lado la publicación de libros de arte y las 162.000 tarjetas postales,³³ además del aporte historiográfico que reforzaba el costado docente de la actividad institucional, significó un estímulo a otra forma de coleccionismo por la misma vía que las revistas mencionadas en el capítulo anterior (por ejemplo *Ver y Estimar*). Las tarjetas postales recorrían la historia argentina desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad de los años '40. De bajo costo (con relación a las pinturas que reproducían), pequeñas, coleccionables, podían ser enmarcadas o encarpetadas, en cualquier caso, ofrecían la libertad de ser conservadas y combinadas de acuerdo a la decisión de su poseedor.

Rápidamente, Amigos del Arte se transformó en un sitio clave dentro de los circuitos de distribución artística. Pero lo que más interesa destacar a los fines de esta tesis es el hecho de que, desde mediados de la década del '20, contribuyó a ampliar sensiblemente la oferta de obras de arte argentino a disposición de coleccionistas y *amateurs* que desplegaban las galerías comerciales de Florida. Entre los objetivos consignados en la Asamblea Constitutiva se mencionaba el de “propender al bienestar

³² Por ejemplo, en 1926 se presentó *Patio criollo* con bailes y cantos seleccionados por Ricardo Güiraldes, para ilustrar una exposición de cuadros de Figari. Además, se programaban conferencias vinculadas con exposiciones plásticas, conciertos y puestas teatrales. Cf. Verónica Meo Laos, *Vanguardia y renovación...*, *op. cit.*, pp. 22-23.

³³ La asociación ponía un especial cuidado en su público de bibliófilos prestando particular atención al libro como objeto artístico, mostrable y coleccionable a través de exhibiciones de libros antiguos y modernos, ediciones raras, incunables, encuadernaciones artísticas, etc.

material de los artistas argentinos".³⁴ Si consideramos que Amigos del Arte podía ceder gratuitamente o a muy bajo costo las salas que alquilaba a Van Riel, podemos pensar que al menos parcialmente cumplían con ese objetivo. Otros salones cobraban alrededor de \$100 diarios a principios de la década del '30,³⁵ mientras que artistas como Forner o Spilimbergo podían ofrecer para la venta pinturas entre \$100 y \$500 en el mejor de los casos.³⁶

Aparte de las ventas que pudiera concretar cada uno de los expositores, ocasionalmente la misma institución adquiría obras o becaba a los artistas. Por ejemplo, en 1929 Juan Del Prete fue uno de los beneficiados por esta política de estímulo a los plásticos locales y gracias a ella pudo iniciar su itinerario de aprendizaje europeo.³⁷ En la misma línea de autodefinición filantrópica, la entidad se jactaba de ser "una de las primeras y de las muy pocas instituciones" que pagaban honorarios a los conferenciantes argentinos de la misma forma que a los extranjeros.³⁸ El diario *La Nación* subrayó este perfil altruista dando detalles sobre el funcionamiento y los propósitos de la Asociación, en especial todo lo relacionado con las posibilidades que ofrecía a los artistas jóvenes, una puerta abierta en plena calle Florida:

La generosidad con que algunos de los socios fundadores han prestado a la obra su concurso pecuniario ha permitido, por otra parte la locación de una casa que, de acuerdo con los fines especificados en la misma Carta [Constitutiva], será apta para realizar exposiciones de pintura, escultura, arquitectura, música, decoración e industrias vinculadas al arte: para patrocinar conferencias, cursos, recitaciones, etc. afines al móvil de su fundación; y para ceder sus salas a los artistas en las condiciones más ventajosas, ya sea gratuitamente, ya mediante retribuciones equitativas, que se establecerán de acuerdo con las circunstancias de cada caso.

³⁴ Artículo 1º de la Asamblea Constitutiva, Asociación Amigos del Arte, 15 de junio de 1924.

³⁵ Según el testimonio de una cronista anónima publicado en "Una institución mecénica", *Corriere del Mare*, 1932. Agradezco a Verónica Meo Laos el haberme facilitado este artículo.

³⁶ Para tener un parámetro de referencia que permita contextualizar estos valores en el mercado de bienes de consumo doméstico en los primeros años de la década del '30 pueden considerarse los siguientes ejemplos: en 1930 un auto *General Motors*, modelo 8 Buick, se vendía desde \$4995 hasta \$9990; un premio de la Lotería Nacional, un 'hermoso' chalet, se valuaba en \$25.000. Para 1931, un juego de living "moderno, elegante" y tapizado podía adquirirse por \$185 y un piano alemán Simmerman en \$1500.

³⁷ Su primera exposición en la Asociación había sido en 1926 y desde ese año Del Prete fue uno de los artistas enrolados en el arte nuevo que exponían anualmente en sus salas. Véase Diana B. Wechsler, *Juan Del Prete: un sujeto moderno*, Buenos Aires, Gaglianone, 1998; Cayetano Córdova Iturburu, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958, p. 88.

³⁸ Julio Noé y Elena Sansinena de Elizalde, *La obra de "Amigos del Arte", julio 1924-noviembre 1932*, op. cit., p. 6.

El local se halla en situación central, Florida 970, es decir, en las mismas condiciones, por lo que se refiere a su ubicación, que los salones cuya locación deben pagar precio de oro los artistas que quieren darse a conocer del público y ofrecer sus obras.

Se ha tenido en cuenta la importancia que asume, para un artista pobre o poco conocido todavía, las arduas dificultades que se oponen para que pueda ponerse en contacto con el público y hallar en éste el estímulo y consiguiente ayuda.³⁹

Aparte del apoyo que recibió de la prensa diaria y en revistas de interés general,⁴⁰ la creación de Amigos del Arte repercutió en las páginas de publicaciones vanguardistas como *Proa* o *Martín Fierro*, a diferencia del salón Van Riel que pasó completamente desapercibido en estas últimas. Ellas observaron con optimismo la iniciativa privada y cubrieron una parte significativa de sus actividades. La Asociación venía a sumar un plan de acción sistemático dentro del proceso de institucionalización y emergencia de nuevos espacios de promoción artística que se venía gestando desde la primera década del siglo.⁴¹ Y aunque no agotó sus intereses en el arte nuevo ni exclusivamente en las producciones locales –lo que la convirtió en un exponente de la polifonía de voces que se escuchaba en los diferentes ámbitos culturales de Buenos Aires– configuró un espacio altamente visible para las producciones locales renovadoras y los artistas jóvenes hasta principios de la década del '40, algo que advirtieron con claridad los impulsores del movimiento moderno. Además de los jóvenes que buscaron insertarse en el medio de manera individual como Pettoruti, Xul Solar, Raquel Fórner, Juan Del Prete, Víctor Pissarro, Gómez Cornet o Antonio Berni entre muchos otros, en estas salas se montaron algunas de las primeras exposiciones colectivas de “arte moderno” argentino que continuaban la línea disruptiva iniciada con el Salón de los Recusados (1914), montado con las obras de los rechazados en el Salón Nacional; el Salón de Independientes (1918), organizado en abierta oposición al sistema consagratorio oficial; el Salón Libre en Witcomb (1924) y el Salón de los Independientes en las salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1925).⁴² Desde 1926 Amigos del Arte se situaba en el centro de los debates por un arte moderno y

³⁹ Sin firma, “El arte será estimulado por iniciativa privada”, *La Nación*, 17 de junio de 1924, p. 6, cols. 4-5.

⁴⁰ Un apoyo que estuvo vinculado a los lazos familiares: Elena Sansinena contrajo matrimonio con Luis de Elizalde, hijo de Rufino y ministro de Mitre y su hijo fue escritor y colaborador de *La Nación*. Sobre este tema y la recepción de Amigos del Arte por parte de la prensa, véase Verónica Meo Laos, *Vanguardia y renovación...*, *op. cit.*, pp. 49-53.

⁴¹ Para una reconstrucción del contexto de emergencia del arte nuevo en los años '20 y la aparición de nuevos espacios de difusión artística véase Diana B. Wechsler, “Salones y contra-salones”, en Marta Penhos y Diana B. Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA II, Ed. del Jilguero, 1999, pp. 41-98; “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, *op. cit.*, pp. 119-155.

⁴² Véase Diana B. Wechsler, “Salones y contra-salones”, *op. cit.*, pp. 41-98.

contribuía a la instalación de las nuevas poéticas en los circuitos comerciales. En ese año se presentó el Salón de Pintores Modernos, una exhibición pensada en combinación con las disertaciones de Filippo Marinetti, que reunió las firmas de Norah Borges, Xul Solar, Pettoruti y los arquitectos Alberto Prebisch y Vautier. Unos años después, en 1928, se presentaba el Primer Salón de Pintura Moderna Argentina, que ocupó las salas I, II y III de la galería Van Riel con piezas de Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Berni, Lino Enea Spilimbergo y Del Prete. Todos los artistas mencionados, así como también Alfredo Guttero, junto a Pedro Figari, Juan Ballester Peña, Ignacio Pirovano y Miguel Carlos Victorica entre otros, estuvieron representados en el Nuevo Salón convocado por Guttero y editado anualmente entre 1929 y 1932.⁴³ Simultáneamente, la Asociación ofrecía muestras de arte internacional con las cuales, al igual que las producciones locales, buscaban inscribir una marca de actualidad y actualización utilizando el título genérico de arte moderno o contemporáneo como fue el Primer Salón de Pintores Modernos Extranjeros presentado el mismo año que el Nuevo Salón. En este caso se reunieron obras procedentes de colecciones privadas, algunas de ellas vinculadas estrechamente por vías diferentes a la dirección de Amigos del Arte, como las de Alfredo González Garaño, Rodolfo Pirovano, Atilio Larco, Matías Errázuriz, Rafael A. Bullrich, Jacques Baron Supervielle o Enrique Bullrich. Aparte de las obras de Maurice de Vlaminck, Kees Van Dongen, Amedeo Modigliani, Paul Signac, Odilon Redon o Andre Dunoyer de Segonzac, se vieron piezas de André Lhote y Othon Friesz. Los talleres parisinos de estos últimos habían sido hitos clave en el derrotero europeo de los “muchachos de París”; ahora, mientras los artistas regresaban paulatinamente al país, sus obras eran expuestas en las mismas salas donde podían confrontarse con los que habían constituido sus referentes artísticos principales en el mapa internacional contemporáneo. En otros casos, las muestras internacionales venían auspiciadas por entidades francesas o italianas como fueron desde 1929 los salones de pintura francesa contemporánea patrocinados por la Association Française d'Expansion et d'Echange Artistique, o *La Exposición de cuadros italianos modernos* organizada por el “Comitato del 900” y presentada por Margarita Sarfatti en 1930.⁴⁴

La sucesión de salones “modernos” en el ámbito privado, sumada a la penetración de obras portadoras de lenguajes innovadores en los circuitos oficiales,

⁴³ Véase *La obra de “Amigos del Arte”...*, *op. cit.*

⁴⁴ Un estudio sobre el impacto del movimiento italiano *Novecento* en Argentina en Diana B. Wechsler, “Da una estetica del silenzio a una silenziosa declamazione. Incontri e appropriazioni di una tradizione nelle metropoli del Rio de la Plata”, en AA.VV., *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*, Milano, Skira editore, 2003, pp. 27-35.

abonó el terreno para la formación de un nuevo coleccionismo centrado en las poéticas que se instalarían progresivamente en los circuitos de distribución artística durante la década del '30. Al mismo tiempo que apoyaban a los artistas de la nueva generación y abrían un espacio para la comercialización de sus obras, los Amigos del Arte confeccionaron la mejor vidriera para exhibir e impulsar el coleccionismo privado en sus múltiples opciones estéticas, temporales y geográficas. Desde la misma exposición inaugural, montada con los cuadros franceses del reconocido coleccionista (y miembro de la entidad) Francisco Llobet, se ocuparon afanosamente de mostrar los resultados de un conjunto de decisiones *bien tomadas* en materia de gusto y adquisiciones artísticas. La Asociación actuaba como mecenas, la mayoría de sus miembros eran coleccionistas que a su vez convocaban *amateurs* locales o extranjeros para diferentes exposiciones, y la política institucional de promoción artística que llevaron a cabo desde el comienzo incluía la exhibición regular de sus pertenencias. La voluntad de mostrar, de sacar a la luz los acervos privados, quedó expresada en las memorias de la Asociación como parte de un accionar altruista y una vocación docente que también buscaba desplegarse en otras iniciativas como la distribución de cierta cantidad de entradas gratuitas para exposiciones, conciertos y conferencias, en el apoyo económico a artistas jóvenes, en los alquileres de las salas a bajo costo, etc. En este contexto, el coleccionismo local quedaba enmarcado, era partícipe y a la vez propulsor del movimiento moderno iniciado a mediados de los años '20. Pero tal vez lo más relevante de la participación de estos hombres y mujeres de alta sociedad que colgaban sus tesoros personales a la vista del público, haya sido su capacidad de formar y orientar el gusto estético de potenciales adquirentes de obras de arte.

Aun cuando la mayoría de las exposiciones que reunían acervos privados estaban dedicadas a la pintura extranjera, esta situación no obstaculizó la constitución de modelos de coleccionismo de arte nacional debido a la presencia en la institución de protagonistas como los hermanos González Garaño, Ignacio Pirovano o Atilio Larco, entre otros, que adquirían producciones locales. Por otra parte, si no era posible acercarse al modelo de un Santamarina o un Llobet y afrontar los costos de una colección de pintura moderna internacional, las firmas nacionales que acusaban líneas estéticas cercanas, según podía deducir el espectador de la misma observación directa y confrontación de las piezas, resultaban más accesibles para el comprador de recursos económicos limitados. Por ejemplo, en 1934 podían adquirirse óleos de

Forner por menos de \$500 en el taller de la artista.⁴⁵ Ese fue el monto que pagó entonces el Museo Nacional de Bellas Artes por la adquisición de la tela *Composición* (100 x 0,80 cm). El mismo año Forner fue galardonada con el 2º Premio del Salón Nacional consistente en la suma de \$1500. Si comparamos estas cifras con algunos de los precios que se pagaban en ese momento por bienes de uso más o menos doméstico, veremos que obras modernas de artistas contemporáneos resultaban accesibles para compradores dentro de las clases medias. Mientras que un juego de living-cama (dos sillones y un sofá cama) tapizado se vendía en \$145, un juego de comedor estilo normando de roble podía costar \$400, y un radio *Telefunken* podía adquirirse desde \$295 hasta \$670. Es decir, comprar buena pintura –validada por dos instancias cruciales de la legitimación artística: un premio y una adquisición de carácter oficial y nacional– y *ser moderno*, a bajo costo, no eran instancias excluyentes en la compra de arte.

El arte, y particularmente el arte local, no estaba indisolublemente ligado a las grandes fortunas y a la vida de las clases altas.⁴⁶ Entonces, La “alta cultura” nacional resultaba un bien accesible para inmigrantes que habían prosperado económicamente como un de los Santos o un Arena. Aunque todavía faltaban unos años para que la pintura “viviente” fuera rentable, y si las principales motivaciones de aquellos coleccionistas no pueden reducirse al campo de los intereses financieros y al deseo de invertir productivamente sus excedentes, no podemos descartar un margen de especulación, en especial para quienes consideraban que la donación pública de sus obras era el destino más lejano.⁴⁷

En los primeros años de la década del '40, los Amigos del Arte se verían obligados a abandonar las salas que habían ocupado hasta ese momento, cuando Van Riel decidió no renovar el contrato de alquiler vigente desde 1927. Esto significó prácticamente el fin para la Asociación ya que la imposibilidad de encontrar una nueva sede, sumada a otras circunstancias adversas, hizo que cerrara definitivamente sus puertas en 1943.⁴⁸ Aparentemente, para el *marchand*, aunque nunca se hubiera alejado completamente de las actividades comerciales, era el momento de recuperar

⁴⁵ La información ha sido tomada de los archivos personales de Forner conservados en la Fundación Forner-Bigatti. Agradezco a Pedro Domínguez Neira su colaboración para la recuperación de estos datos.

⁴⁶ Guilbaut analiza una situación similar en la coyuntura norteamericana desde la Segunda Guerra y la inmediata posguerra vinculado al auge de la industria de la construcción y el ascenso de las clases medias. Véase Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990 [1983], pp. 125-126. Cf. Martha Rosler “Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 311-341.

⁴⁷ Una situación similar plantea Raymonde Moulin para el campo francés de las primeras décadas del siglo XX, véase *Le Marché de la peinture en France*, op. cit., pp. 34-35.

⁴⁸ Véase Verónica Meo Laos, *Vanguardia y renovación...*, op. cit., pp. 185-189.

el mando. Aun cuando el protagonismo de su salón había estado en otras manos durante 16 años, la Asociación le dejaba un legado altamente significativo. Ese período de actuación societaria hizo de sus locales un lugar de referencia obligado para el mundo de la cultura y un enclave muy publicitado de la calle Florida. Esta era una situación ventajosa que le permitió reinstalarse con cierta fluidez en una red de relaciones previamente establecida y consolidada. El *marchand* heredaba una experiencia que intentaría aprovechar en su desempeño posterior: durante los años '40 la galería buscaría comercializar las poéticas realistas, en esos años ya consagradas y, al mismo tiempo, lograría la suficiente versatilidad como para mantenerse receptivo a nuevas tendencias. Para Van Riel era estratégico capitalizar adecuadamente ese legado a fin de reposicionarse y enfrentar un panorama bien distinto de aquel que había experimentado en los años '20, con un mercado algo más consolidado y, tal vez, nuevas perspectivas de éxito.

5.3. Entre la captura del comprador y la promoción de la modernidad

Cuando Van Riel volvió a ocupar una posición protagónica desde su local en Florida al 659, sus competidores más viejos y mejor establecidos habían cambiado poco. Sin embargo, el arte argentino, en versiones tradicionalistas, modernas o emergentes, había pasado a integrar regularmente una porción de sus repertorios de exhibiciones. Witcomb había inaugurado nuevas salas en 1939 [Figs. 12 y 13] y mantenía la línea de exposiciones más exitosa dentro de la pintura de paisaje con Ripamonte y Quirós en primera línea y, excepcionalmente, abría sus puertas para ciertos salones de perfil innovador como en 1947 cuando expuso a Berni.⁴⁹ También en 1939 se había instalado a pocos pasos de Van Riel (en Florida 914) la casa internacional Wildenstein dirigida por Lupo Stein que, si bien consagró gran parte de su trayectoria a los *old masters* y a la pintura moderna europea, cedió un lugar a los artistas locales e incluso exportó obras de Ramón Gómez Cornet y Carlos de la Torre a su sede neoyorkina.⁵⁰ [Figs. 14 y 15] Para entonces el reconocido *marchand* y librero Domingo Viau, consolidaba una trayectoria de casi veinte años como galerista y, aparte de la pintura internacional que comercializaba habitualmente, también operaba

⁴⁹ Cf. Patricia Artundo, "La Galería Witcomb. 1868-1971", *op. cit.*, p. 46.

⁵⁰ La firma había sido fundada en París por Nathan Wildenstein alrededor de 1870, y luego abriría sucursales en Londres y Nueva York. Para la década de 1940 la casa era dirigida por su hijo Georges Wildenstein. Algunos datos sobre esta trayectoria pueden consultarse en el catálogo inaugural: *Galería Wildenstein*, Buenos Aires, junio de 1940 [Archivo Fundación Espigas, en adelante AFE].

con el arte argentino contemporáneo en su local de Florida al 530.⁵¹ [Figs. 16 y 17] Federico C. Müller mantenía una actividad intensa: continuaba con la línea expositiva y comercial de grabados antiguos, franceses, alemanes o ingleses; sostenía el interés por la pintura argentina de paisaje y los lenguajes residuales y, con una frecuencia algo más significativa que la de otros espacios tradicionales, cedía sus salas a artistas modernos como Gustavo Cochet o Raquel Forner, por ejemplo.⁵² Cito un último caso entre otras galerías tradicionales por entonces vigentes: Nordiska Kompaniet acusaba una situación similar a las anteriores en cuanto contemplaba determinadas producciones locales en el contexto de una dinámica que privilegiaba las escuelas internacionales antiguas y modernas.⁵³

Para entonces, los artistas que décadas atrás habían sido identificados como parte de una "nueva generación", aquella que había luchado en los años '20 y '30 por insertarse en los canales de legitimación artística, ahora mantenían una presencia sostenida en los principales salones de exposición, visible además por la difusión cotidiana que les daba la prensa. Pero no serían las salas *clásicas* de Buenos Aires las que marcarían la diferencia en cuanto a la instalación de producciones modernas en los circuitos comerciales. El protagonismo estuvo repartido entre las nuevas galerías fundadas durante la década del '40 como Peuser o Kraft [Figs. 18 y 19] que, como vimos en el capítulo anterior, conjugaron las funciones de librería y salón de arte; Plástica o Antú, [Figs. 20 y 21] dos espacios pequeños de trayectoria corta y muy activa, a los que se sumaron Comte, Alcora, Velázquez y Samos entre las galerías más importantes que actuaron a partir de estos años.⁵⁴ [Figs. 22 a 29] Asimismo, las asociaciones de artistas activas desde años atrás en pro de la difusión del arte contemporáneo también contaban con salas de exposición y venta de obras, como era el caso de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), cuya Galería de los artistas se inauguró en 1946; lo mismo sucedía con otras entidades artísticas que se sumaban regularmente a la cartelera de exhibiciones con lenguajes y temáticas modernas, como el Teatro del Pueblo.

⁵¹ Cf. Eduardo Eiriz Maglione, "Las galerías de arte bonaerenses", *Lyra*, a. 16, n. 171-173, Buenos Aires, segundo número extraordinario del año 1958, s. p.

⁵² *Idem.* Cf. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Granada, Instituto de América, 1998.

⁵³ Cf. Eduardo Eiriz Maglione, "Las galerías de arte bonaerenses", art. cit.

⁵⁴ Aunque estas salas representaron los espacios más promocionados del momento, no debe descartarse la incidencia de las pequeñas galerías (de acuerdo al volumen de sus negocios) dentro del conjunto de operaciones del mercado. Estas últimas contribuían a engrosar la oferta de obras de arte a precios relativamente más bajos, impulsando la formación de nuevos coleccionistas, particularmente dentro de los sectores medios. En este sentido, aunque aquí se menciona apenas una selección de salones comerciales, la fase distributiva del circuito artístico comprende lógicamente al conjunto de sus agentes.

¿Cuál fue la relación que mantuvieron estos espacios con las instancias oficiales de legitimación artística en cuanto a la selección de sus repertorios de exhibiciones? ¿Y cuál fue el lugar que ocupó Van Riel en este sentido? Los valores consagrados en el Salón Nacional constituyeron un recurso eficaz que aplicaron numerosos *marchands* en coyunturas específicas. Por ejemplo, Gilberto Knaak Peuser abrió las puertas de su galería con una selección de artistas premiados en el Salón Nacional.⁵⁵ Antonio Alice, Cesáreo B. de Quirós, Antonio Berni, Emilio Centurión, Ernesto Scotti, fueron algunas de las firmas que integraron aquella exposición inaugural titulada *La pintura argentina desde el Centenario 1911-1943...*⁵⁶ Era una muestra antológica y también un recorrido cronológico por la historia del arte argentino guiado por dos criterios de selección principales: la consagración oficial y también la privada, ya que muchas de las piezas exhibidas pertenecían a colecciones particulares. En otras palabras, se pensó en una historia que podía contarse a través de los premios oficiales –otorgándoles un plus de eficacia representativa a los ganadores– y por otro lado reafirmar las elecciones de un coleccionismo que también se apoyaba en aquéllos. [Figs. 30 a 37] Otras salas siguieron idénticos mecanismos. Antú, por ejemplo, dirigida por el pintor Antonio Chiavetti –que hasta el momento de inaugurar su propia galería había sido el responsable de las muestras que se vieron en Peuser–⁵⁷ apeló a valores consagrados entre 1948 y 1953 con exposiciones de Juan Carlos Castagnino, Miguel C. Victorica, Juan Del Prete u Onofrio Pacenza, entre otros; y en 1952 presentó una selección de viejos maestros con piezas de Eduardo Sívori, Martín Malharro, Valentín Thibon de Libian, Walter de Navazio y Ramón Silva entre otras firmas provenientes de acervos particulares.

Por otro lado, los salones de arte que funcionaban en el Banco Municipal de Préstamos hacían de éste un espacio sumamente activo para la circulación y comercialización del arte argentino contemporáneo en los años '40, dada la frecuencia

⁵⁵ Véase Leonardo Estarico, *Salón Peuser. Conferencias, concierto, exposición de artistas plásticos, exposición del libro: exposición inaugural*, Buenos Aires, Salón Peuser, 15 de junio de 1944 [AFE].

⁵⁶ La lista se completa con los nombres de Alejandro Bustillo, Alberto M. Rossi, Pompeyo Boggio, Jorge Bermúdez, Walter de Navazio, Valentín Thibon de Libian, Ernesto de la Cárcova, Fernando Fader, Héctor Nava, Raúl Mazza, Gregorio López Naguil, Tito Cittadini, Luis A. Cordiviola, Francisco Bernareggi, Alfredo Guido, Fray Guillermo Butler, Américo Panozzi, Lorenzo Gigli, Francisco Vidal, Alfredo Guttero, Antonio Pedone, Luis Tessandori, Miguel Carlos Victorica, Lino Enea Spilimbergo, Enrique de Larrañaga, Ana Weiss de Rossi, Jorge Soto Acebal, Ramón Gómez Cornet, Gastón Jarry, Adolfo Montero, Raquel Forner y Eugenio Daneri. Véase Leonardo Estarico, *Salón Peuser...*, *op. cit.*, p. 8. En julio del mismo año se presentó una muestra de escultura con las mismas características que la primera respecto del recorrido y la elección de las obras. Véase *Salón Peuser, La escultura argentina desde el Centenario: representada por artistas que han obtenido el primer premio en el Salón Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Salón Peuser, 6 de julio de 1944 [AFE].

⁵⁷ Antonio Chiavetti, "Movimiento de obras de arte argentino entre 1948 y 1954. 2º parte", *Arte al día*, Buenos Aires, septiembre de 2001, p. 3.

regular y el significativo volumen de muestras de artistas noveles o consagrados que realizaba.⁵⁸ Pese a críticas muy poco auspiciosas, como la de Jorge Romero Brest en 1939, para quien estas salas (junto a ciertas galerías de arte de carácter comercial) se abrían “con una persistencia singular para dar cabida, la mayoría de las veces, a exposiciones de obras mediocres, que revelan una absoluta carencia de condiciones artísticas”,⁵⁹ el banco también marcó una línea de acción respecto de los valores consagrados. En 1942, “con el propósito de hacer conocer la obra de artistas nacionales”, se anunció una venta de cuadros de pintores que hubieran obtenido un primer premio en certámenes nacionales, municipales o acordados por la Comisión Nacional de Cultura, o bien que estuvieran representados en el Museo Municipal.⁶⁰

En el capítulo 2 vimos que Luis Arena adquirió algunas de sus obras en el Banco Municipal y, naturalmente, la suya no fue una excepción entre los consumidores de obras de arte en los años '40. El banco constituía un sitio de referencia para compradores y eventuales vendedores de cuadros. De acuerdo al *modus operandi* de la institución las piezas podían ser empeñadas o vendidas y luego rematadas a precios inferiores que en las galerías privadas. Con lo que el banco era frecuentado habitualmente por los *amateurs* del arte argentino y especialmente por compradores o coleccionistas de recursos económicos limitados. Además de Arena, Luis León de los Santos también adquirió obras en el Banco, al igual que César Franceschini, entre muchos otros.

Por otra parte, allí también se organizaban exposiciones auspiciadas por asociaciones de artistas como el Ateneo Popular de La Boca o Camautí, entre otras entidades que buscaron intensamente y por diferentes medios promocionar la compra de firmas locales. Los salones Tout Petit organizados por la librería y asociación Camautí fueron parte de las estrategias puestas en práctica por los artistas para introducir comercialmente sus producciones, en este caso, a través de un salón de obras de formato reducido, adaptables tanto a unas expectativas presupuestarias modestas como a un living limitado en metros cuadrados.

⁵⁸ En 1940 la selección de eventos artísticos que anualmente efectuaba el *Anuario Plástica* llegó a registrar hasta 9 exposiciones de muy distinto perfil sólo durante el mes de agosto. Entonces se vieron piezas de Petrona Viera, Antonio Parodi entre los más destacados por la crítica especializada. Véase “Exposiciones”, *Anuario Plástica 1940*, Buenos Aires, 1941, pp. 72-78.

⁵⁹ Jorge Romero Brest, “Las artes plásticas en 1939”, *La Vanguardia*, Buenos Aires, 1º de enero de 1940, p. 20. Mejor opinión mereció para el crítico la muestra *Cincuenta años de pintura en La Boca. De Andrés Stoppa a nuestros días*, organizada por el Ateneo Popular de La Boca también en el Banco Municipal con “carácter retrospectivo y actual”, entre los que destaca especialmente las obras de Víctor Pissarro. Véase *La Vanguardia*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1940, p. 12; Ateneo Popular de La Boca, *Exposición de Artistas Boquenses. De Andrés Stoppa a nuestros días 1890-1940*, Buenos Aires, marzo-abril de 1940 [AFE].

⁶⁰ *Anuario Plástica 1942*, Buenos Aires, 1943, p. 56.

Un ejemplo interesante de la expansión del arte moderno en los circuitos comerciales no exclusivamente artísticos durante estos años lo constituyó la casa de ramos generales Harrod's. No tanto por las obras artísticas que eventualmente pudieran comercializarse allí, sino por la modalidad de las llamadas "vidrieras artísticas" que mencioné en el capítulo anterior. Éstas congregaban artistas reconocidos que montaban los productos con determinados criterios estéticos para ser exhibidos en las vidrieras de plena calle Florida. Esta modalidad fue apreciada por la crítica especializada. Vimos que *Ver y Estimar* destinó una pequeña sección esencialmente gráfica para difundirlas.⁶¹

En el caso de Van Riel, fue recién durante los últimos años de la década del '40 cuando un corpus de imágenes identificadas con la pintura moderna irrumpió con paso más decidido hasta definir una línea expositiva central en la dinámica del salón. La apertura de la temporada 1948 con la muestra *Obras de artistas argentinos contemporáneos* fue una señal clara en ese sentido.⁶² [Fig. 38] La nómina estuvo compuesta por obras de características constructivas y fuerte apoyo geométrico debidas a Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Raquel Forner o Demetrio Urruchúa, piezas de filiación surrealista o metafísica firmadas por Juan Batlle Planas y Horacio March, grabados de Clément Moreau y Víctor Rebuffo, relieves de volúmenes macizos y contundentes de Antonio Sibellino, más pinturas abstractizantes de Juan Del Prete, obras de Gómez Cornet, Jorge Larco, Enrique Policastro y Miguel C. Victorica entre otros que seguirían exponiendo en la galería a través de muestras personales o colectivas.⁶³

El *marchand* reeditaba una política de exhibición que para entonces era un mecanismo regular en la mayoría de los espacios comerciales contemporáneos y en gran medida se proyectaría durante la década de 1950. Ahora bien, si los lenguajes modernos desarrollados por un Spilimbergo o un Victorica, o por la llamada "generación intermedia", habían logrado consolidar un espacio en los circuitos de distribución artística o estaban a punto de hacerlo, esta situación no tuvo, necesariamente, un correlato directo con el éxito comercial. En 1940 Romero Brest

⁶¹ Véase Damián C. Bayón, "Vidrieras en la calle Florida", *Ver y Estimar*, vol. 1, n. 2, Buenos Aires, mayo de 1948, pp. 64-66.

⁶² Véase el catálogo *Obras de artistas argentinos contemporáneos*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 10-22 de mayo de 1948 [AFE].

⁶³ La nómina se completaba con obras de Alonso, Basaldúa, Batlle Planas, Bellocq, Berni, Butler, Castagnino, Daneri, Delhés, Del Prete, Domínguez, Forner, Gómez Cornet, Juárez, Larco, March, Moreau, Policastro, Pronsato, Rebuffo, Riganelli, Sassone, Sibellino, Soldi, Urruchúa, Veroni y Victorica. Entre las muestras significativas de pintura moderna puede citarse también la de Urruchúa relatada por el español Arturo Cuadrado, véase el catálogo *Exposición de Demetrio Urruchúa*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 16 al 28 de agosto de 1948 [AFE].

emplazaba a los artistas acusándolos de una "constante evasión de la vida profesional":

La enseñanza, el periodismo, actividades museográficas, empleos diversos, etc., ocupan todo su tiempo. La conciencia de que no deben perder contacto con el ambiente los hace enviar, no obstante la falta de tiempo, algún cuadro o escultura al Salón Nacional o a cualquiera de las muchas muestras colectivas que abundan. Esa actitud redundante, claro está, en perjuicio de la calidad de las obras que exponen porque el arte es esquivo en grado sumo para quien no se entrega con pasión a él, con una pasión que significa el renunciamiento a toda otra vida. (...) En este sentido pueden señalarse pocos artistas entre nosotros cuya vocación los lleve a ser esto, ricos o pobres, nada más que artistas.⁶⁴

Esa "falta de sentido profesional", manifestada en la escasez de exposiciones individuales "de categoría", afectaba a nuestros artistas consagrados, los mejores, según el crítico. Por ello concluía que "nadie pretende vivir de su arte, prefiriendo las formas cómodas de la cátedra o del premio". Prácticamente la única excepción que podía ver Romero Brest era la de Gustavo Cochet, quien tras regresar de Europa "sólo aspiraba a vivir de su arte, diciendo que deseaba poner en la puerta de su taller: 'Aquí se hacen y se venden cuadros buenos y baratos'".⁶⁵ La recurrente exhortación a los artistas a asumir el oficio como una verdadera profesión, impulsándolos a producir no sólo obras de calidad artística, sino en forma sistemática y dirigida al mercado, se vinculaba en el pensamiento del crítico con los destinos del arte y la necesidad de franquear el abismo entre creadores y público, en particular el que separaba, a su criterio, al arte moderno del público contemporáneo.

No tenemos suficiente información para evaluar si el monto de las obras vendidas anualmente por cada artista alcanzaba para "vivir de su arte", pero sabemos que durante estos años eran muy pocos los que entre "nuestros mejores artistas", visibles regularmente en las galerías privadas, podían prescindir de trabajos alternativos. Probablemente, esta situación guardaba una relación estrecha con los valores que entonces alcanzaban sus obras, relativamente más baratas que la pintura internacional y la frecuencia con que lograban venderlas. Durante la década del '40 la relación entre esos valores y otros bienes de consumo no había experimentado una

⁶⁴ Jorge Romero Brest, "Problemas actuales", *Argentina Libre*, a. 1, n. 3, Buenos Aires, 21 de marzo de 1940, p. 13.

⁶⁵ Jorge Romero Brest, "El Salón Nacional de Bellas Artes", *Argentina Libre*, a. 1, n. 31, Buenos Aires, 3 de octubre de 1940, p. 9.

evolución especialmente significativa.⁶⁶ Podemos preguntarnos, ahora desde el punto de vista del consumidor, ¿cuál era la inversión que debía enfrentar quien quisiera formar un conjunto de pinturas argentinas? Si apelamos una vez más al recurso de examinar comparativamente una selección de obras vendidas en esos años y los precios de algunos objetos de uso cotidiano en tanto valores de referencia, tendremos un cuadro sucinto de lo que debía pagar un aficionado por la posesión de la belleza.

De acuerdo a los registros de Antonio Chiavetti, director de Peuser desde 1945, durante ese año se vendieron obras de Spilimbergo, Pettoruti, Victorica y Soldi, de 0,80 x 100 cm, a precios que oscilaron entre \$800 y \$1000. Por entonces un juego de dormitorio completo, "estilo inglés clásico" en "pluma de caoba" y con herrajes importados se ofertaba en *El Hogar* por \$1900, un valor cercano a las máquinas de coser Singer que se vendían desde \$1950. Sin embargo, 1945 había sido un año poco propicio para las galerías de arte y Chiavetti atribuyó las escasas ventas al impacto de una sociedad movilizada con calles colmadas de manifestantes y policías a caballo.⁶⁷ Por entonces Witcomb ofrecía paisajes urbanos y rurales de Domingo Viau desde \$600 hasta la suma poco habitual en ese momento de \$3500.⁶⁸ El conocido Luis Macaya, un artista que pudo verse en varias de las galerías más importantes de Florida, incluida Van Riel, ofertaba sus acuarelas en Witcomb desde la modesta suma de \$100.

En 1946 Peuser abrió la temporada con una muestra de Fray Guillermo Butler la cual reportaría pocas ventas (paisajes al óleo, de 0,24 x 0,30 hasta 0,40 x 0,50 cm) a pesar de los precios extremadamente bajos que iban desde \$50 a \$150. La mentada exposición de la Asociación Arte Concreto Invención, inaugurada ese año en la misma galería, estuvo lejos de ser un éxito comercial. Sin embargo, el cierre de temporada fue más alentador con ventas de Spilimbergo y Victorica entre \$800 y \$1000. Una muestra de pintura italiana contemporánea con obras de Carrá, Casorati, Campigli, Sironi, De Pisis y De Chirico, entre otros, logró ventas por valores que se elevaban por encima de los precios máximos alcanzados por los argentinos en el año, de \$1000 a \$4000. Por último, podían adquirirse en esta sala obras de artistas menos conocidos desde \$100 a \$600.⁶⁹

⁶⁶ Recordemos, por ejemplo, cómo a principios de los años '50 Arena ayudaba Spilimbergo enviándole una estufa a San Juan, a lo que más tarde el artista retribuiría con una pintura. Véase el capítulo 2.

⁶⁷ Antonio Chiavetti, "Aspectos increíbles del movimiento de obras de artistas plásticos argentinos en Buenos Aires (1945-1954). 1º parte, 1945-1947", *Arte al día*, Buenos Aires, agosto de 2001, p. 3.

⁶⁸ Archivo Witcomb, Fundación Espigas. Microfilmado [en adelante AWFE]. Se toman como referencia los precios manuscritos que figuran en los catálogos originales.

⁶⁹ Antonio Chiavetti, "Aspectos increíbles del movimiento de obras...", 1º parte, *op. cit.*, p. 3.

Al año siguiente, la exposición de Cándido Portinari fue un éxito de público. Sin embargo, pese a las mil personas que diariamente recorrieron las salas Peuser, se vendió una sola pintura, *Cabeza de mujer* (óleo, 0,35 x 0,45 cm) en \$4230.⁷⁰ La misma suerte tuvo la muestra de dibujos de Henri Matisse traídos por la sobrina del pintor y auspiciada por la embajada francesa, con una única venta en \$3200. La opción por las firmas locales era indiscutiblemente más accesible para coleccionistas como Luis Arena quien entonces adquiriría sus primeras obras. Ese mismo año de 1947, pagó por un óleo de Horacio March (*Calle cortada*, 1937, 0,85 x 0,65 cm) \$800;⁷¹ un poco más de lo que podía costar el último modelo de una aspiradora "Hoover" ofertada en \$595, o un juego de tocador de plata inglesa sellada con 5 piezas, publicitado en *El Hogar* a \$585. Para la misma época podían adquirirse óleos de Forner en el taller de la artista entre \$600 y \$1600.⁷²

En 1948 Arena adquirió una tela de Aquiles Badi, *Muerte de una sirena* (1935, óleo sobre tela, 0,70 x 0,80 cm) por 1500\$; mientras que un juego de comedor en madera tallada y patinada, de 9 piezas, costaba entre \$2600 y 3450\$; y un radio combinado "Lottermoser", de nogal o caoba, era ofertado a partir de \$4500. Ese mismo año, la flamante galería Antú cerraba una temporada más exitosa que la de 1947 con ventas de Pettoruti en \$1000, varios Castagninos y un Berni de \$800 a \$1000; terracotas y cerámicas de Fontana entre \$200 y \$800, y acuarelas de Xul Solar a \$350. También un Carrá (0,30 x 0,40 cm) en \$800.⁷³

En Amigos del Libro, Arena adquirió dos telas debidas a Centurión y Soldi, cuyo recibo expedido en 1949 registra los exiguos \$750 que pagó por ambas piezas. Ese año la venta de tierras fue particularmente difundida en las revistas, en *El Hogar*, por ejemplo, se anunciaban subastas de tierras de la familia Alvear en San Fernando por \$141 el m², y en Castelar los valores ascendían a \$215 el m². A principios de año Antú vendía algunas obras de Guttero: dibujos por \$800, ceras tintas y acuarelas en \$1500, yeso cocidos entre \$800 y 10.000. Precios cercanos a los que se manejaron en la exposición de grabados de la Escuela de París (Bonnard, Bourdelle, Cézanne, Degas, Dufy, Foujita, Manet, Pascin, Picasso, Renoir, Roualt, Vlaminck y otros) durante la cual Chiavetti vendió varias obras entre \$300 y \$2500. En julio "el acontecimiento del año" para Antú: se vendió toda una muestra de Victorica con 30

⁷⁰ El brasileño habría realizado también un retrato por encargo para la esposa de un conocido industrial. *Ibid.*, p. 3.

⁷¹ Los datos correspondientes a las adquisiciones de Luis Arena han sido tomados de su archivo personal [ALA]; y salvo expresa aclaración, las obras mencionadas fueron adquiridas en el taller del artista o bien por intermedio de familiares directos.

⁷² Archivo Fundación Forner-Bigatti [en adelante AFFB].

⁷³ Antonio Chiavetti, "Movimiento de obras de arte argentino entre 1948 y 1954. 2º parte", *op. cit.*, p. 3.

óleos de pequeño y mediano formato de \$500 a \$650 y dos obras mayores (0,70 x 100 cm) en \$2500 y \$3000.

En 1950 el galerista reeditó parcialmente el éxito de los pequeños formatos, esta vez con óleos de Fortunato Lacámara. En la que fuera su primera exposición individual, el artista logró ubicar el 50% de las piezas expuestas desde \$400 a \$600. Por su parte, Arena incorporó la *Ninfa acostada* (bronce, 1923, 0,37 x 0,90) de Curatella Manes por \$7000; una suma notable en relación con los \$720 que pagó el mismo año por *Plato con naranjas* (óleo sobre tabla, 0,23 x 0,27 cm) de Miguel Diomedes. Mientras tanto, Raquel Forner vendía dos óleos en \$2000 cada uno.

Con una inflación del 36,7%, en 1951 la pintora llegó vender obras cuyos valores se acercaron a los \$10.000. Sin embargo, Arena continuaba engrosando su acervo con un óleo Victorica y dos témperas de Batlle Planas y Basaldúa, adquiridas en la galería Acora por la módica suma total de \$1260. En los primeros días de agosto, Domingo Viau enviaba a Spilimbergo la liquidación de la muestra presentada en la Sociedad Hebraica Argentina: para entonces ya se habían vendido tres dibujos de \$1500, dos de \$1400, uno de \$1200 y dos de \$500; estaban reservados uno de \$1400 y otro de \$1500; la galería Witcomb había adquirido en la misma oportunidad un dibujo, una témpera y tres monocopias en \$5270; por último, un particular, el Sr. Melella, compró un dibujo por \$1350.⁷⁴ En ese momento, Viau actuaba como representante del artista y lo asesoraba respecto de los precios que debían manejar, especialmente en el caso de monocopias y dibujos, tomando como parámetro las operaciones que se realizaban en los principales centros europeos con firmas reconocidas internacionalmente: "(...) a propósito de estas ventas quisiera ponerme de acuerdo con Ud. sobre el valor comercial de la monocopia. En Europa se estima en menos valor la monocopia con respecto al dibujo, tal es así que una monocopia de Degas, por ejemplo, se negocia en tres veces menos valor que el mismo sujeto tratado en dibujo". Recordemos que Viau negociaba con vendedores parisinos desde las primeras décadas del siglo. Los precios se decidían entre *marchand* y artista, mientras que aquél le aconsejaba encontrar un equilibrio entre la necesidad de vender para mantener una presencia en el mercado y vender "bien":

Referente a lo que Ud. me dice de los precios, estamos de acuerdo, salvo para algunos dibujos de menor importancia que a mi parecer deben venderse entre 400 y 1.000 pesos,

⁷⁴ Carta de Domingo Viau a Lino E. Spilimbergo, Buenos Aires, 7 de agosto de 1951. Archivo Fundación Lino E. Spilimbergo, Buenos Aires. Agradezco a la Dra. Diana Wechsler el haberme facilitado este documento.

no hablo de tamaño sino de menor importancia en cuanto a motivo de realización. Estamos también de acuerdo en lo de vender poco y bien pero hay que vender, hay que estar presente, si nos retiramos del público disminuye el interés y esto hay que cuidarlo mucho; es mi parecer.⁷⁵

Poco antes de esta muestra, Viau había vendido a Minetti *Muchacho de pelo rojo* de Spilimbergo por \$21.000, ahora ese cuadro se exponía en la Hebraica junto a otro que pertenecía al Dr. Kornblihtt. Los coleccionistas se asociaban a través de sus obras, e indudablemente, esta situación repercutía en beneficio del artista que aparecía representado en dos acervos reconocidos de Rosario y Buenos Aires.

La temporada 1952 continuó con una inflación alta que llegó al 38,7%. El mercado de arte vivía una movilización intensa de recambio de exposiciones y ventas. Antú inauguró la citada exhibición de viejos maestros (Sívori, Malharro, etc.) con obras de colecciones privadas que ofrecía entre \$1000 y \$6000. Arena compró en Bonino un bronce de Alfredo Bigatti, *El Atlántico* (0,18 x 0,28 cm, 1946) a \$2600.

El desfase que vemos en algunos de los casos citados entre el éxito en términos de cantidad de espectadores y el fracaso comercial de una muestra, plantea un problema que linda entre el gusto estético del público y el funcionamiento del mercado durante esos años. El proceso de legitimación oficial de la obra de arte bien podía correr por canales paralelos a la consagración del mercado, aunque los valores artísticos legitimados formaran parte de las estrategias de venta o de estímulo al consumo en el mediano plazo. Esto nos lleva a pensar en la noción de "obra maestra", de acuerdo al planteo de Neil MacGregor a propósito de ciertas obras que integran el acervo de la *National Gallery* de Londres. De acuerdo a su tesis, la primera característica de la obra maestra es una connivencia entre artista y espectador, de la que se desprende un consenso público respecto del valor de la pieza y este proceso es independiente de su paso por el mercado.⁷⁶

El lugar de la abstracción

Resumiendo: el arte antes de Madí:

Un historicismo escolástico, idealista.

Una concepción irracional. Una técnica académica.

Una composición unilateral, estática, falsa.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Neil MacGregor, "¿Es la obra maestra un valor seguro?", en Arthur C. Danto, Spies Werner y otros, *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 74-76.

Una obra carente de verdadera esencialidad.

Una coincidencia paralizada por sus contradicciones sin solución; impermeabilizada a la renovación permanente de la técnica y el estilo.

Contra todo ello se alza Madí, confirmando el deseo fijo, absorbente del hombre de inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno; junto a la humanidad en su lucha por la construcción de una nueva sociedad sin clases que libere energía y domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias. (...) Para el madismo, la invención es un "método" interno, superable, y la creación una totalidad intercambiable. Madí, por lo tanto, INVENTA y CREA.⁷⁷

El recurso a los valores previamente legitimados, así como la exhibición de obras provenientes de colecciones privadas, constituyó una de las caras más visibles y promocionadas en la dinámica expositiva que exhibían las galerías comerciales durante los años '40. Otro de los perfiles de ese momento estuvo relacionado con la introducción de poéticas emergentes encarnadas en los artistas jóvenes que entonces socavaban con creaciones y discursos las normativas estéticas vigentes. Ambas políticas formaron parte del funcionamiento de las principales galerías locales en distintos momentos del período analizado en esta tesis y, además, han dado pie a la distinción entre *marchands* "valoradores" y "revendedores", aunque la mayoría de las veces la misma persona pudo encarnar ambos perfiles.⁷⁸

Van Riel supo ubicarse a la altura de los cambios que se estaban gestando en los años '40 y en tres oportunidades fundamentales para la historia del arte abstracto cedió sus salas a producciones no figurativas. La más temprana de ellas fue en agosto de 1946 cuando, bajo el auspicio del Instituto Francés de Estudios Superiores, se presentó en la primera muestra del Movimiento Madí que reunió las obras de Kosice, Arden Quin, Rothfuss, Diyi Laañ, Valdo W. Longo, Ricardo Humbert, Alejandro Havas, Paulina Ossona, Martín Blaszkó, Elizabeth Steiner y Esteban Eitler.⁷⁹ El propósito de

⁷⁷ Gyula Kosice, *Manifiesto Madí*, Buenos Aires, agosto de 1946.

⁷⁸ "Existen dos tipos de funciones principales: la de vender los productos que ya son 'obras de arte', y la de producir 'obras de arte', con mayores riesgos, aunque con mayores posibilidades de ganancia (y de satisfacción). La primera función es típica del negociante tradicional (que no se preocupa tanto de lo que vende como de ganar al máximo, sin riesgos), la segunda es la propia de un tipo específico de emprendedor, el *marchand* valorador, cuya actividad puede tener una importante incidencia en el plano cultural." Francesco Poli, *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976 [1975], pp. 55-56 y 61-66.

⁷⁹ Sobre el movimiento Madí véase Jorge B. Rivera, *Madí y la vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976; Gyula Kosice, *Arte Madí*, Buenos Aires, Gaglianone; Nelly Perazzo, *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Inventión, Arte Madí, Perceptismo*, Buenos Aires, Museo Eduardo Sívori, 1980; AA.VV., *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, Galleria D'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, 2002-2003.

estos artistas, según lo anunciaban en el folleto de presentación, era montar una exhibición que integrara distintas disciplinas artísticas: expresiones literarias, pintura, escultura, dibujo, arquitectura, objetos, música y danza.⁸⁰ Sólo tres días duró la muestra, pero fue suficiente para sentar un precedente e inscribir una marca fuerte en la historia del arte abstracto.

Sin embargo había sido Peuser la que abrió la línea de fuego con la *Primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención* en marzo de 1946, con obras de Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Nuñez, Lidy Prati y Jorge Souza.⁸¹ [Fig. 39] Bajo la dirección de Antonio Chiavetti, Peuser apoyaba la promoción comercial de los artistas concretos, mientras sostenía un programa paralelo de exhibiciones más rentables con Mané Bernardo, Osvaldo Svanascini, Marcos Tiglio, Raúl Russo u Horacio March entre muchos otros que circularon en esta sala durante 1946.

Por su parte, Van Riel marcó dos hitos resonantes en 1948 y 1949 que lo consagrarían circunstancialmente del lado de la vanguardia, aunque tal vez éste no haya sido el lugar más cómodo para el viejo *marchand*. Con la sucesión de salones dedicados al arte abstracto —el *Salón Nuevas Realidades. Arte abstracto, concreto, no figurativo* en septiembre de 1948, el *2º Salón argentino de arte no figurativo, abstracto, concreto, madi-madimensor*, también conocido como el *2º Salón Nuevas Realidades* en octubre de 1949, y la *Primera exposición de pintura perceptivista* en noviembre de ese mismo año— las salas Van Riel fueron invadidas por los lenguajes y las propuestas estéticas más radicalizadas del momento. [Fig. 40] Las obras de Arden Quin, Blaszkó, Del Prete, Hlito, Iommi, Kosice y Maldonado entre otras firmas reunidas en las dos primeras muestras, y la pintura disidente de Lozza en la segunda, sin duda chocaban con los parámetros perceptivos de los compradores habituales de la galería acostumbrados a poéticas que, más allá del nivel de radicalidad que expusiera su factura, siempre dejaban alguna señal que permitiera al espectador asociar lo que estaba viendo con objetos y realidades más o menos cercanos.⁸²

⁸⁰ Véase Julio E. Payró, "Caída del marco", *Qué*, agosto de 1946; Félix Molina Tellez, "Madi: capilla artística de los nuevos iluminados", *Aquí está*, Buenos Aires, agosto de 1946.

⁸¹ *Primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención*, Buenos Aires, Salón Peuser, 18 de marzo-3 de abril de 1946 [AFE].

⁸² Sobre la recepción de los movimientos concretos en el país véase Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983; AA.VV., *Arte abstracto argentino, op. cit.*; María Amalia García, "Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional",

Diez años después del primer *Salón Nuevas Realidades* que reunía pintores y escultores de casi todas las corrientes no figurativas, así como arquitectos argentinos y extranjeros, Córdova Iturburu sentenció que la muestra representaba el momento cúlmine en el derrotero de estos movimientos en razón de la espléndida repercusión que había tenido entre el público y la prensa.⁸³ Resulta interesante destacar cómo el escritor periodizaba el desarrollo del arte concreto en *La pintura argentina del siglo XX*, entonces uno de los principales libros de referencia del arte argentino. [Fig. 41] Independientemente del acierto de sus afirmaciones y las disputas que generó *a posteriori*, su testimonio capitalizaba para futuros relatos, así como para la memoria histórica de la galería, un papel protagónico para la misma en la difusión de la vanguardia abstracta. Así, en 1958, año de publicación del volumen, Van Riel contaba con una publicidad retrospectiva que la lanzaba al privilegiado sitio histórico de la renovación artística, el cual debía compartir con viejos y nuevos colegas.

Claro que a fines de los '50 las aristas más polémicas de la abstracción geométrica habían sido relegadas para dar paso a poéticas de signo bien distinto. Por el contrario, en 1948 y 1949 cierto nerviosismo debía corroer el montaje de aquellas muestras en un contexto de intensos debates.⁸⁴ Sin embargo, las salas Van Riel no sólo se poblaron de invenciones concretas y pintura abstracta, sino que también hubo conferencias como la de Abraham Haber, "Abstracción y percepción", dictada en el contexto de la muestra de Lozza. La presencia incontestable de aquellas imágenes que repudiaba el Ministro de Educación Oscar Ivanissevich en numerosos salones privados abona la idea, ya desarrollada por la historiografía local, de que las políticas culturales del peronismo no tuvieron ni la agresión, ni la fuerza unidireccional de las medidas dictadas por el régimen alemán contra el denominado "arte degenerado".⁸⁵

en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 137-152.

⁸³ "Esta muestra tuvo una extraordinaria repercusión. Atrajo a la galería nutridos contingentes de público y suscitó, entre los concurrentes y la crítica, comentarios apasionados y, desde luego, muy contradictorios. Ninguna de las muestras anteriores de los artistas no figurativos –colectivas o individuales– había alcanzado pareja resonancia. Sin temor a incurrir en una injusta adjudicación de méritos, tal vez pueda afirmarse que a partir de Salón de Nuevas Realidades, de 1948, el arte no figurativo adquiere personería jurídica en nuestro país y comienza, de manera ya decisiva, su conquista de adeptos y cultores entre las nuevas promociones." Cayetano Córdova Iturburu, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958. En la reedición de este texto de 1978, *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, se repite sin alteraciones el mismo argumento. Estas consideraciones fueron retomadas más tarde por Nelly Perazzo en *El arte concreto...*, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁴ Además de las disputas teóricas y terminológicas entre grupos de artistas y críticos, los dichos del ministro de Educación del primer gobierno peronista, Oscar Ivanissevich, cuyas referencias al "arte morboso" y enfermo fueron rápidamente asociadas por los detractores del régimen con las inefables políticas del nazismo contra el arte moderno, contribuyeron a exasperar los ánimos. Véase capítulo 3.

⁸⁵ Cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 64-68.

Incluso, como se analizó en capítulo 3, en esos mismos años se estaba gestando una de las colecciones privadas de arte abstracto más importante del país en manos de otro funcionario del peronismo, Ignacio Pirovano, entonces director del Museo Nacional de Arte Decorativo, amigo de los artistas y notorio promotor de la vanguardia.

Hubo otros espacios que, para la misma época, también abrieron sus puertas a los jóvenes que buscaban romper las normas perceptivas del espectador e introducir una nueva sensibilidad estética. Entre ellos, la citada galería Krayd, cuyo fracaso en el intento de insertar comercialmente la pintura abstracta da cuenta de las dificultades que planteaba un medio poco propenso a los cambios rápidos.⁸⁶ [Fig. 42] También Bonino desde 1951 buscó introducir con mejor fortuna las pinturas abstractas de Kasuya Sakai. Asimismo, este *marchand* conseguiría revertir el rumbo que estaba tomando la colección Minetti en ese momento y re-orientar sus elecciones hacia producciones no figurativas como las de Antonio Fernández Muro y Sarah Grilo. [Figs. 43 y 44] Sin embargo, el coleccionismo aun se mantenía fuertemente arraigado a la pintura figurativa moderna, con la brillante excepción de Pirovano y algunos otros casos muy poco notorios.

Volviendo a Van Riel, las muestras de 1948 y 1949 habían constituido las últimas temporadas bajo la dirección del fundador de la galería. También, a modo de brillante corolario, aquellas serían las que marcarían una impronta imborrable en el imaginario artístico. En un movimiento que revertía la experiencia del Salón Ultrafuturista de 1924, el galerista intervenía en los debates contemporáneos más candentes cediendo su espacio pero, esta vez, a la vanguardia. Si el “dulce del leche del ultrafuturismo” no había tenido suerte en 1924, ahora eran los “morbosos” abstractos quienes encontraban un aliado más en la promoción de las nuevas corrientes.

Traspaso de mando, valores seguros y apuestas renovadoras

En 1950, después de la muerte del viejo Frans Van Riel, su hijo Frans Walter Van Riel asumió la dirección de la galería. Para quien hasta ese momento nunca se había involucrado en los negocios del padre, la tarea significaba no pocos desafíos. Frans apeló al consejo y a la orientación de algunos amigos del ambiente artístico para continuar la trayectoria de Van Riel.⁸⁷ Mantuvo las políticas expositivas más

⁸⁶ Francisco Kröpfl, entrevista con la autora, Buenos Aires, febrero de 2006.

⁸⁷ Entrevista de la autora con Frans Van Riel y Señora, Buenos Aires, junio de 2006.

aclimatadas a los movimientos de la galería y dio una proyección sistemática a algunas de las líneas abiertas previamente, en especial las que buscaban promover la comercialización de los lenguajes modernos. La resonada inauguración de la Sala V buscó precisamente definir un perfil de exhibiciones marcado por un acento fuerte en el arte moderno y nacional.

Se trató de un proyecto elaborado en colaboración con María Sara de Jiménez y Lila Mora y Araujo. En esencia no fue la novedad de las imágenes lo que caracterizó este proyecto, ya que mantuvo en exhibición muchos de los nombres que habían pasado en algún momento por el salón. Más bien puso en escena nuevas modalidades de venta y promoción de obras. Entre aquéllas fue clave la misma disposición de la sala señalizada con el nombre difundido a través de un logo, de forma que se particularizaba un sector del establecimiento, se lo identificaba como un espacio singular, diferente al que ocupaban las otras salas. La Sala V también contaba con la publicación de catálogos especiales que favorecían la señalización y publicidad del nuevo espacio. Con diseños uniformes, visualmente atractivos y fácilmente identificables, los catálogos resultaban estratégicamente útiles para el comprador.⁸⁸ [Figs. 45 a 48] Los textos encargados a críticos muy reconocidos en el campo local y otros extranjeros fueron un recurso habitual en la mayoría de las exposiciones montadas en cualquier sala de la galería, de manera que estrategias aceptadas como ésta no podían faltar en la quinta. Especialistas como Manuel Mujica Láinez, Cayetano Córdova Iturburu, Julio Payró, Ernesto B. Rodríguez o el español Guillermo de Torre, así como también el poeta Rafael Alberti o el fotógrafo Anatole Saderman entre otros, formaron parte del proyecto. En los últimos años de la década, la aparición de un nuevo tipo de catálogo de colores más llamativos y formato más grande que los anteriores, le otorgó un aire de renovación aunque no necesariamente esto tuvo su correlato en las imágenes. [Figs. 49 y 50] Por lo demás, operaciones similares fueron implementadas contemporáneamente por otros *marchands* como Alfredo Bonino, algo que avanzando en los años '60 se convertirá en práctica de rutina para las galerías más importantes de la ciudad.⁸⁹

⁸⁸ Se trataba de una cubierta sencilla ocupada por el logo de la sala y los expositores; un color neutro de base se repite en todos los casos, sólo cambia el color de fondo del logo (verde, naranja, violeta, marrón, o azul).

⁸⁹ Efectivamente, entre las estrategias de venta de Bonino estuvo muy presente la estética de sus catálogos. Al respecto véase Andrea Giunta, "Hacia las nuevas fronteras: *Bonino* entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", *op. cit.*, pp. 277-284, y Marcelo Pacheco, "Alfredo Bonino fue uno de los galeristas más importantes del país", *La Maga. Noticias de cultura*, a. 3, n. 97, sección Artes Visuales, 24 de noviembre de 1993.

La Sala V presentó exposiciones de artistas consagrados como Batlle Planas, Butler, Larco, Victorica, Spilimbergo, Rossi, Payró, Basaldúa, Badii, Pissarro, Del Prete, Alonso o jóvenes como Uriarte del Grupo Litoral, los rosarinos Supisiche, Grela y otros. Sin embargo, también ocuparían un lugar algunas firmas internacionales que permitían establecer conexiones visuales entre las imágenes y leerlas en el contexto de un relato modernista que abarcaba grabados y litografías de Goya, Picasso, Miró, Chagall, Dalí, Ernst o Kandinsky.⁹⁰ Las muestras se desarrollarían con cierta independencia de las políticas regulares de la galería ya que los artistas que decidían presentarse allí podían repetirse o superponerse con los que aparecían en las otras salas. Pero lo que sucedía en ésta, progresivamente se transformaría en el foco luminoso de la galería, en el gran protagonista que acaparaba la atención del público y la prensa. De alguna manera esto desequilibraba el funcionamiento general y a mediados de la década del '60 se dio por terminado el proyecto de la Sala V.⁹¹

Mientras el montaje de exposiciones alternaba poéticas y discursos diversos, los últimos años '50 concentraron los episodios más explosivos de la década y los que le valdrían gran parte de su reconocimiento posterior. Van Riel volvía a ser escenario de la vanguardia. Berni y los informalistas protagonizaron algunos de los debates más enconados del momento. La experimentación con nuevos materiales, consustanciada en las obras de Berni con imágenes que exponían la miseria de las villas suburbanas y los despojos de la industrialización, junto a las reses sanguinolentas que dominaban la superficie pictórica en algunas de las piezas expuestas en abril de 1959, no sólo no gozaron del fervor de los espectadores –según recuerda Van Riel– sino que además violentaron ciertos discursos de la crítica:

(...) no deja de suscitar –y mucho– la atención, la muestra que Berni ha inaugurado en Van Riel, Florida 659. Frente a ella cabe suponer dos posibilidades: 1º, que haya sido hecha para desconcertar; 2º, que su autor la haya hecho de puro desconcertado. Tanto la primera suposición (la del organizado "impacto"), como la segunda (la confusión inocente) derivan del carácter contradictorio de los elementos que integran la muestra, en la que se exhiben, los unos al lado de los otros, un vasto cuadro con *collages* anacrónicos que hace pensar en el Aduanero de Rousseau; una serie de geométricas composiciones abstractas; un óleo –"La res"– que trae a la mente los rojos derroches de Quirós; y una de las típicas familias pobres que Berni se complace en fijar sobre la tela.

⁹⁰ Véase Ernesto B. Rodríguez, *Grabados y litografías: Goya, Picasso, Miró*, Buenos Aires, Galería Van Riel-Sala V, junio de 1952 y Galería Van Riel, *Litografías de artistas contemporáneos*, Buenos Aires, Galería Van Riel-Sala V, julio de 1954 [AFE].

⁹¹ Entrevista de la autora con Frans Van Riel y Señora, Buenos Aires, junio de 2006.

Sirve de vínculo a tan dispares enfoques plásticos, la comunidad de un mal gusto permanente y de una generosidad de materia que asombra en estos tiempos duros. Aquí y allá, Berni, lo bueno de Berni, asoma entre los empastes, embadurnamientos y pegotes más o menos satíricos. Pero cuesta bastante encontrarlo.⁹²

Posiblemente el autor de este artículo publicado en *La Nación* estuviera más inclinado a pensar en el “impacto organizado” que en el resultado de una malas elecciones. En todo caso, hecha para desconcertar o producto de una confusión inocente, la muestra no significó en lo inmediato ningún rédito económico para el galerista. Tampoco sería ésta la que lanzara a la fama los *collages* de Berni.⁹³ No obstante, Van Riel mantuvo inconvencible el espacio, ciertamente limitado, que su galería reservaba a la vanguardia.

Ligados en algunos puntos a estas imágenes, en especial a la investigación sobre técnicas y materiales inusuales, el grupo informalista eliminaba la evidencia de la temática que increpaba al espectador en las obras del rosarino. Esta vez la materia espesa, texturada, las superficies revulsivas, oscurecidas por materiales heterogéneos invadían las obras de Greco, Barilari, Kemble, Maza, López, Pucciarelli, Wells y Towas. Con la presentación de la 1^o *Exposición Informalista*, Van Riel abría una de las primeras puertas a las corrientes internacionalistas que atravesaban las producciones de los artistas argentinos en los años posteriores al golpe de 1955. Su actitud se enrolaba en el contexto de una extendida receptividad institucional y se vinculaba a los movimientos de innovación y actualización que estallaban en la escena artística resurgida después de la caída del peronismo.⁹⁴ Las obras ocupaban las salas en abierta provocación a las nociones tradicionales del buen gusto y la belleza, a la legitimidad de los materiales nobles y del mismo hacer artístico. Sin embargo, poco después los gestos más rupturistas serían absorbidos y neutralizados conforme la ola informalista invadía las galerías de arte. Entre otros, Kemble y Wells volverían a llevar sus obras a Van Riel, aun cuando éste, después de poner la piedra inaugural, se mantuvo en gran medida al margen del furor informalista que recorría los circuitos comerciales.

Otros frentes de polémica se abrirían con nuevas inauguraciones. El compromiso sostenido por los integrantes del grupo Espartaco, entre el trabajo plástico

⁹² “Berni”, *La Nación*, Buenos Aires, 9 de mayo de 1959, p. 4.

⁹³ Sobre la fortuna crítica de Berni, véase Isabel Plante, “Ese hombre que todos requeconocemos”. Antonio Berni entre el arte *engagé* y el éxito”, Buenos Aires, 2007, mimeo.

⁹⁴ Sobre este tema véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 120-127.

y la militancia político-sindical, ceñía las obras expuestas primero en muestras individuales y, más tarde, en la presentación conjunta del grupo en 1963.⁹⁵ El paradigma del muralismo mexicano, realista y revolucionario, alimentaba las figuras monumentales de los trabajadores que habitaban las pinturas de Carpani, Di Bianco, Diz, Mollari, Sánchez y Sessano.⁹⁶ Las intenciones políticas que subyacían en este tipo de pintura devinieron unos años después en confrontación directa contra la invasión norteamericana en Vietnam. En 1966, a pocos días del golpe de Onganía y el derrocamiento del presidente electo Illia, el *Homenaje al Vietnam* reunió en la galería un frente inédito de 220 artistas cuyas firmas recorrían un amplísimo espectro de las corrientes estéticas e ideológicas que atravesaban la escena cultural del momento.⁹⁷ La fotografía que ilustraba la portada del catálogo, con la escena desgarradora de una familia vietnamita víctima de los bombardeos, remitía drásticamente y sin mayores prólogos a la urgencia del asunto convocante. Era el homenaje a través de las obras plásticas a la "resistencia de un pueblo ante el invasor".⁹⁸ El texto del interior contenía el repudio y la denuncia masiva del colectivo de artistas e intelectuales contra la escalada bélica en Vietnam.⁹⁹ Después de inaugurarse el salón de homenaje, un cartel con la leyenda "Van Riel al servicio del comunismo" colgado en la fachada en la

⁹⁵ Véase Raúl González Tuñón y Héctor Yanover, *Movimiento Espartaco*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 22 de julio-3 de agosto de 1963 [AFE].

⁹⁶ Sobre la trayectoria de Espartaco puede consultarse Alberto Giudici, *Arte y política en los '60*, Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, s. f., pp. 15-19 y 182-189. Cf. Ricardo Carpani, *Arte y Revolución en América Latina*, Buenos Aires, Coyoacán, 1962.

⁹⁷ Entre los participantes estuvieron Carlos Alonso, Pompeyo Audivert, Enrique Barilari, Oscar Bony, Osvaldo Borda, Alberto Bruzzone, Ricardo Carpani, Juan Carlos Castagnino, Santiago Cogorno, Ignacio Colombes, Víctor Chab, Rubén Daltoe, Ernesto Deira, Carlos de la Mota, Jorge de la Vega, Diana Doweck, Luis Falcini, Albino Fernández, León Ferrari, Héctor Giuffre, Roberto González, Carlos Gorriarena, Juan Grela, Jorge López Anaya, César López Claro, Raúl Lozza, Lea Lublin, Rómulo Macció, Marta Minujín, Mario Mollari, Hugo Monzón, Carolina Muchnik, Luis Felipe Noé, Maragarita Paksa, Pérez Célis, Enrique Pérsico, Plank, Alejandro Puente, Antonio Pujía, Juan Pablo Renzi, Juan Carlos Romero, Rubén Santantonín, Renata Schussheim, Antonio Seguí, Pablo Suárez, Demetrio Urruchúa, Luis Wells, entre muchos otros.

⁹⁸ "Vietnam se ha transformado, por su lucha, en el símbolo de la resistencia de un pueblo contra todo lo que lo mania, lo deforma o lo tortura. El hecho en sí, tremendo y heroico, es la causa de que en distintas ideologías nazca y se desarrolle un mismo sentimiento contra el invasor norteamericano.

El sentimiento generalizado es la necesaria causa para que un salón como Homenaje al Vietnam pueda realizarse. Toda mención de esta experiencia debe tener en cuenta primordialmente la existencia de tal sentimiento." Carlos Gorriarena, "Salón homenaje al Vietnam", en *La Rosa blindada*, a. 2, n. 9, Buenos Aires, septiembre de 1966, pp. 61-64. [Reproducido en Néstor Kohan (comp.), *La Rosa Blindada una pasión de los '60*, Ediciones La Rosa Blindada, 1999, pp. 325-331.]

⁹⁹ "(...) En nombre, pues, de toda la América vejada por ellos [EE.UU.] en el pasado y en la actualidad y de los pueblos del mundo que pretenden oprimir valiéndose de la ocupación sangrienta y de la guerra para servir sus intereses imperialistas, nos dirigimos a la opinión pública para que nos secunde. Lo hacemos en nombre de la libertad, de los derechos civiles de los ciudadanos, de la autodeterminación de los pueblos, principios que orientaron el nacimiento de nuestra patria y de las otras americanas.

En este montaje nos hemos reunido artistas de todas las tendencias plásticas con gente de las letras, la ciencia y otras actividades. Tenemos diferentes ideas sobre nuestro trabajo y también sobre política. Pero todos pensamos que hay algo mucho más importante que nuestras diferencias: es nuestra unánime condena a la barbarie que demuestra el gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica en su declarada intención de dominar el mundo por el terror." *Homenaje al Vietnam de los artistas plásticos*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 25 de abril-7 de mayo de 1966.

galería, estigmatizaba la denuncia reduciéndola al activismo partidario del “enemigo interno” (y externo, claro) más temido.

Si consideramos la trayectoria de esta galería en su conjunto, son los hitos modernistas, las exhibiciones más sonadas o polémicas las que habitualmente han sido recogidas la historiografía del arte argentino y las que pueden encontrarse en todas las reseñas sobre Van Riel. Sin embargo, estas representaron apenas una parte del catálogo de exhibiciones del salón. Un repertorio paralelo de artistas no gozaron de igual fortuna crítica pero, evidentemente, a juzgar por la repetición de ciertos nombres y temáticas en una y otra temporada, conformó el grueso del consumo de pinturas que puede reconstruirse a través de la trayectoria de Van Riel. Las sierras cordobesas, las escenas marítimas o las pinturas del Delta en la provincia de Buenos Aires de Paul Klausmann, por ejemplo, respondieron en diferentes etapas a un gusto marcado por las imágenes nativas y los paisajes rurales elaborados con lenguajes naturalistas ajenos a cualquier innovación plástica disonante para los parámetros habituales de percepción. Las numerosas exposiciones de Klausmann entre 1948 y 1967 marcaron la vigencia de estas imágenes durante un extenso período en el que se mantuvieron inmunes a las revoluciones artísticas que socavaban el campo artístico durante esos años. Eran obras que podían introducirse con relativa facilidad en la decoración doméstica o en la de espacios profesionales. Mientras que las ventas de paisajes del Tigre podían contabilizarse con éxito en cada oportunidad, las obras de Xul Solar o Del Prete por ejemplo, eran esporádicas.¹⁰⁰

Es significativo que la firma de Klausmann no soliera aparecer en las colecciones más importantes de arte argentino difundidas por esos años. Esto no quiere decir que no existiera algún Klausmann en esas colecciones. En todo caso, lo que subyace son los acuerdos previos entre *marchand* y coleccionista durante los que se decidía la versión selectiva¹⁰¹ de lo que se iba a mostrar, siempre en apoyo a un relato conocido y digerido por el público. Las grandes colecciones solían evitar lo que podía quedar por fuera de los relatos canónicos del arte nacional y los discursos construidos alrededor de ellas enfatizaban estos mecanismos. Pero más allá de la evidencia de esta situación, podemos suponer que el consumo de este tipo de obras no necesariamente derivaba en la constitución de series artísticas.

¹⁰⁰ Información brindada a la autora por Frans Van Riel, Buenos Aires, julio de 2001.

¹⁰¹ Esta idea se apoya en el concepto de tradición selectiva elaborado por Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Biblos, 1997 [1977], pp. 137-139.

En suma, la trayectoria de Van Riel desde su fundación apostó tanto a los paisajes autóctonos y a los lenguajes consagrados como a las estéticas emergentes. Esta fue una estrategia muy clara que además estaba favorecida por las enormes instalaciones de que disponía: unas salas para piezas comercializables y otras que podían destinarse a artistas de vanguardia para los que no había un mercado consolidado. Cuando Frans Walter ocupó el mando de la galería demostró conocer las preferencias de ciertos sectores del público consumidor al mismo tiempo que marcaba su inscripción pública en adhesión a los movimientos de renovación artística y buscaba introducir nuevas imágenes. Sin embargo, el déficit económico parecía ser permanente, y la combinación de exposiciones diversas o el alquiler de otras áreas del edificio también fueron respuestas a la situación financiera de la empresa.¹⁰² Igualmente, durante la gestión del viejo Frans, ya se habían implementado las exposiciones de artistas aficionados que buscaban amortiguar problemas económicos. En esos casos el nexo entre los expositores que alquilaban las salas era su pertenencia profesional, así, por ejemplo, se organizaron los Salones de Médicos.¹⁰³

Finalmente, otro tipo de intervenciones de más largo alcance formaron parte de las estrategias de mercadotecnia implementadas por la galería desde sus primeras temporadas: la organización de subastas.

5.4. Subastas de arte, y algo más...

Pero ¿que es esto?... ¿Estamos en un velorio o en un remate?... ¡Vamos a ver, señores, si se animan un poco!... ¡Esto no puede ser!... ¡Tres pesos por una magnífica carpeta de cuero rempujado, estilo Luis XV auténtico, y con incrustaciones de nácar!... ¡Es el colmo!... ¡Vamos a ver!... ¡Tres, tres, tres, tres, tres!... Y medio, y medio... Cuatro, cuatro... Seis, seis, seis, seis... ¡Esto es un escándalo!... ¡Una vergüenza!... ¿Se creen que robamos los artículos que ponemos en remate?... ¡No señores! ¡Aquí no se roba!... ¡Seis, seis, seis, seis, y se va!... ¿No hay quien de más de seis?... ¡Lo voy a quemar!... ¡Seis... y va una!... ¡Que lo quememos!... ¡Seis, seis, seis y van dos!... ¡Y se fue!... ¡Seis, seis, seis... y van tres! ¿No hay quién dé más?... ¡Lo quemé!... Seis pesos.... ¿Señor?

-José Ramos.

¹⁰² Entrevista de la autora con Frans Van Riel, Buenos Aires, julio de 2001.

¹⁰³ Estos salones de aficionados gozaban de cierta popularidad en el medio local, en particular los que reunían a los profesionales de la Medicina. En la década del '40, la revista *Plástica*, por ejemplo, registraba anualmente el Salón de Artistas Médicos auspiciado por la *Revista Oral de Ciencia Médicas*. Es interesante destacar que, si bien la mayoría de los artistas que concursaban no trascendieron, los jurados solían estar integrados por críticos o artistas de trayectoria como Cupertino del Campo, Pedro Rojas, Enrique Prins, Rafael A. Bullrich, Pío Collivadino o Fernán F. de Amador, entre otros. Véase a modo de ejemplo *Anuario Plástica*, "III Salón de Artistas Médicos", Buenos Aires, 1941, p. 33.

-José Ramos... Lo felicito en su vida volverá a comprar un artículo como éste, ni por treinta pesos... ¿Qué viene ahora?

-Una estatua.

-Una preciosa Venus saliendo de las olas. ¡Esto es mármol, señores!... ¡Aquí no se engaña a nadie... Mármol de... de... Che, Antonio! ¿De dónde es este mármol?

-De Carrara.

-Mármol blanco de la fábrica de Carrara y Compañía. Especial para adornar un vestíbulo... ¿Qué vale esta Venus?...

-Un peso.

-¡Qué rico tipo!... ¿Un peso una estatua como ésta?... ¡Es de mármol señores!... ¡Del poeta Mármol!... ¡Un peso! Usted debe estar loco.

-Vea, haga el servicio de no insultar a la gente.

-Disculpe, señor; pero es que me da estrilo, me da... Porque se precisa ser loco o muy ignorante para *ofertar* un peso por una escultura preciosa... ¡Y de mármol, señores, de mármol!... No es de yeso... Uno, uno, uno...¹⁰⁴

La caricatura es de 1924 y apareció en la revista *El Hogar*. [Fig. 51] En parte, recoge algo de los efectos no deseados de la proliferación de las casas de subastas en las primeras décadas del siglo. Sin embargo, la implementación de remates de obras y objetos artísticos en galerías como Van Riel demostraron una intención de profesionalización de la actividad que distaba enormemente de aquella imagen que ridiculizada al extremo las operaciones del martillero. La organización de subastas definió otro perfil de las galerías porteñas, vinculado a las exposiciones quincenales pero simultáneamente con cierto grado de independencia.

En 1925, a un año de inaugurar el local, Frans Van Riel renovó su apuesta con el público porteño anunciando la próxima realización de remates periódicos que alternarían con las muestras de pintura y escultura. El catálogo resulta especialmente atractivo para visualizar de qué maneras el *marchand* entendía y definía a su audiencia a partir de las estrategias discursivas desplegadas en el texto. Los mecanismos de persuasión que atraviesan el prólogo permiten a su vez reconstruir el carácter de la demanda de arte de ese momento sobre la que Van Riel se propuso intervenir. En primer lugar, estimulaba a eventuales compradores mostrándose gratificado por la buena receptividad del público porteño a todas las manifestaciones artísticas. Hablaba de la plaza local como “uno de los mercados más favorecidos del mundo en lo que a obras de arte se refiere”. Transformada en poco tiempo gracias a

¹⁰⁴ Julián J. Bernat, “Remates y comisiones”, *El Hogar*, Buenos Aires, 13 de junio de 1924, p. 45.

un público que “responde siempre generosamente” a las iniciativas profesionales, esta plaza obligaba a “poner en práctica los métodos de difusión propios de los grandes centros donde el arte es universalmente cotizado”. Era para “corresponder” al buen acogimiento que tuvo su galería que Van Riel iniciaba los remates.¹⁰⁵ De esta forma, el *marchand* se posicionaba en un lugar de recepción, de respuesta a una demanda supuestamente ya existente, en el lugar de quien presta un servicio necesario y largamente requerido. Van Riel satisfacía las necesidades que él mismo era capaz de captar en los consumidores de Buenos Aires. Seductor y persuasivo, silenciaba sus propias estrategias comerciales orientadas precisamente a construir y fomentar esa demanda con el objeto de insertar sus productos en el mercado.

Por otro lado, el galerista advertía que esta nueva iniciativa no cambiaría su orientación sino que más bien la perfeccionaría y refinaría con matices novedosos. La ampliación de la oferta respondía también a las necesidades financieras impuestas por el proyecto de ampliación del local que se estaba llevando a cabo en ese momento. Muebles antiguos, alfombras orientales, objetos históricos, documentos heráldicos protagonizaban una reunión conocida para los *habitués* de las casas de remate y anticuarios.¹⁰⁶ No era la primera vez que una galería artística incorporaba bajo la forma de remates periódicos objetos de consumo suntuario para la decoración residencial, sumando a las funciones de exposición y venta de cuadros, las funciones propias de una subasta. Desde 1915 la prestigiosa Witcomb había implementado en su sede los remates, trabajando en sociedad con otras firmas comerciales o por cuenta propia.¹⁰⁷ Por lo tanto, la antigüedad de emprendimientos semejantes en la ciudad requería de unas estrategias de persuasión capaces de justificar y *vender* el nuevo proyecto de esta galería. Como epílogo, Van Riel apelaba a unos términos muy transitados entonces en los textos sobre arte, como las ideas de modernidad, cultura y sensibilidad modernas: “El arte no es cualitativo de una raza ni menos de un país determinado. El arte es universal y hemos de buscarlo donde quiera que presente características que no desentonen con nuestra sensibilidad y cultura modernas”.¹⁰⁸ Estas ideas, fuertemente asociadas con un modo de vivir la cotidianeidad del hogar, eran alimentadas constantemente desde revistas populares de decoración o de interés

¹⁰⁵ Frans Van Riel, *Catálogo de Remate*, Buenos Aires, Salón Van Riel, 25, 26 y 27 de noviembre de 1925 [AFE]. Véase el texto completo en el Anexo al capítulo 5.

¹⁰⁶ Por otro lado, era habitual la doble orientación de esa reunión de bienes suntuarios: objetos de lujo para uso cotidiano o decoración doméstica y objetos históricos para conocedores y coleccionistas como un abanico que había pertenecido a Manuelita Rosas, los autógrafos de próceres de la historia argentina, etc.

¹⁰⁷ Cf. Patricia Artundo, “La Galería Witcomb. 1868-1971”, *op. cit.* p. 35.

¹⁰⁸ Frans Van Riel, *Catálogo de Remate...*, *cit.*, s. p.

general, donde se combinaba un estilo de vida moderno que no llegaba a entrar en contradicción con la idea de decoración residencial y suntuaria como la que se deriva de un remate de antigüedades.

Tal vez una de las mejores estrategias haya sido la interpelación directa del público por parte del propietario del salón. Se trató de un mecanismo efectivo en este catálogo que continuará presente en futuras exhibiciones. El lugar de la enunciación se vuelve central. Van Riel hablaba en primera persona, su voz era la principal garante de todos los emprendimientos comerciales y artísticos de la casa. Con su propia voz apelaba a la confianza que surgía de una relación de larga data con su audiencia, de un prestigio ya establecido y reconocido en otros ámbitos que ahora hacía extensible a su actividad como *marchand*. Es en este punto –la confianza del público en su profesionalismo, ética y seriedad– que apoyaba la iniciativa comercial y los recursos argumentativos que garantizarían, o por lo menos contribuirían a darle continuidad, a los remates en las décadas siguientes.

¿Cuál era el peso, la importancia, o bien la diferencia de estos remates en relación con la comercialización regular de obras artísticas en una galería privada? Aun cuando es difícil reconstruir con precisión los movimientos de obras, el volumen real de las transacciones efectuadas en cada caso,¹⁰⁹ podemos analizar los significados que transportaba la organización y realización de una subasta desde el punto de vista del estatus y los procesos de diferenciación social operados en el marco del mercado y el consumo artístico. Jean Baudrillard ha señalado una serie de aspectos propios de la subasta de obras de arte que la diferencian del intercambio comercial habitual y ayudan a comprender ese rol especialmente revelador que parece haber asumido:

La subasta de la obra de arte tiene de ejemplar que el valor de cambio económico, en su forma pura de equivalente general, el dinero, se intercambia en ella con signo puro, el cuadro. (...) El acto decisivo es el de una doble reducción simultánea, el del valor de cambio (dinero) y del valor simbólico (el cuadro como obra), y de su trasmutación en valor/signo (el cuadro firmado, valor suntuario objeto raro) por el *gasto* y la *competición agonística*.

(...) El acto de consumo no es jamás únicamente una compra (reconversión del valor de cambio en valor de uso), es también (...) un GASTO, es decir una riqueza *manifestada*, y

¹⁰⁹ No puede dejar de mencionarse aquí la enorme dificultad que debe enfrentar el investigador para acceder a este tipo de información referida a las antiguas galerías de ciudad. En muchas ocasiones, los precios, los números y los porcentajes, cuando han sido archivados, suelen estar celosamente guardados y forman parte de una historia de la galería que se resiste a ser contada.

una destrucción manifiesta de la riqueza. Este valor desplegado por encima del valor de cambio, y fundado sobre la destrucción manifiesta de este último, es el que *confiere al objeto comprado*, adquirido, apropiado, *su valor diferencial de signo*.¹¹⁰

Siguiendo a Baudrillard, la venta de obras en el momento privilegiado de la subasta se convierte, como el póker y la fiesta, en un acontecimiento ritual y un acontecimiento único.¹¹¹ Es una competencia, un reto, un enfrentamiento esencialmente personal cuya función primordial es la institución de una comunidad de intercambio entre iguales.¹¹² Se trata de un acto colectivo de intercambio de valores/signos, reeditado periódicamente y durante el cual un grupo de afortunados reunidos por el *marchand* vuelve a exponerse, a presentarse y a revalidar su estatus social.

Para mediados de siglo, la competencia en estos terrenos era más fuerte que en las primeras décadas, ya que se vio fortalecida con la instalación de nuevas firmas y la expansión de estas prácticas a las principales salas de Florida. Éstas venían a rivalizar con las antiguas casas de remate como Bullrich & Cía. o Naón & Cía. Por otro lado, el hecho de que estas ventas se realizaran en galerías artísticas de trayectoria extensa y prestigiosa, con martilleros y especialistas reconocidos, daba garantías de autenticidad y calidad a las piezas. Motivos que entusiasmaban particularmente a la crítica especializada que solía recibir con mucha expectativa la apertura de los remates en estos espacios. Romero Brest por ejemplo, desde *Argentina Libre* celebraba la iniciativa de Domingo Viau & Cía. en agosto de 1940:

(...) La generalización de los remates –iniciativa que corresponde a la Galería Viau y Cía. en forma sistemática– llevará a crear una atmósfera de responsabilidad, entre otras cosas, que se hacen de imprescindible necesidad. No es posible que se sigan vendiendo, en forma privada y también en remates, obras de dudosa procedencia, sin que exista para los que engañan la menor responsabilidad. La creación del mercado artístico en Buenos Aires impedirá los fraudes, creará una atmósfera de confianza, ilustrará a los compradores inexpertos y significará un eficaz contralor para los que se dedican a esta clase de negocios.¹¹³

¹¹⁰ Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1999 [1972], pp. 121-122.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 122-123.

¹¹² "La competición de tipo aristocrático sella su *paridad* (que no tiene nada que ver con la igualdad formal de la competencia económica), y por lo tanto su privilegio colectivo de *casta* por relación a todos los demás, de los cuales los separa ya no su poder de compra, sino el acto colectivo y suntuario de producción y de intercambio de valores/signo." *Ibid.*, p. 129.

¹¹³ "Creación interesante", *Argentina Libre*, a. 1, n. 26, Buenos Aires, 29 de agosto de 1940, p. 9. Por su parte *Saber Vivir* anuncia la publicación de remates cuando Viau empieza de con ellos.

Para Romero Brest, en 1940, todavía era necesario “crear” un mercado de arte. Sin embargo, más adelante veremos que varios de los factores que están en la base del sistema del mercado se estaban desarrollando precisamente en ese momento.

Pintura exiliada para las colecciones porteñas

Las estrategias de mercadotecnia variaron al ritmo de la coyuntura social y económica que transitaron las galerías porteñas en cada etapa. Sin embargo, algunas matrices persistieron y esas continuidades pueden evidenciar la vigencia de ciertos hábitos de consumo durante los años '40 y '50 observables desde mediados de la década del '20. Los remates, que para Van Riel comenzaron en 1925 y continuaron durante todo el período aquí analizado, representan momentos especialmente significativos para observar no sólo las operaciones implementadas por los galeristas y sus posicionamientos frente al público consumidor, sino también aspectos relativos al consumo de bienes suntuarios y a los mecanismos que diseñaban estas prácticas. Los textos desplegados en los catálogos de ciertas subastas durante los años '40 exponen algunos de los dispositivos aplicados en el intento de insertar los objetos artísticos en el mercado.

A fines de 1947 Van Riel subastó la colección llegada de Italia propiedad de François Russo. Se remataban 100 “obras maestras” de los siglos XVIII y XIX de Monet, Turner, Goya, Courbet, Morelli, Manet, Chaplin, Ingres, Rousseau, Fortuny, Favretto, entre otros artistas.¹¹⁴ [Figs. 52 y 53] La desolación del caos económico y social de la posguerra fue lo que determinó, según se lee en el catálogo, la fortuna de traer a Buenos Aires semejante reunión de firmas canonizadas por la historia del arte occidental. El prestigio, la riqueza y el refinamiento de los porteños habrían hecho de la ciudad un sitio adecuado para desembarcar los tesoros acumulados en una Europa devastada por la guerra que ahora luchaba por reconstruirse. Van Riel exhortaba a las “clases cultas” insistiendo en su capacidad para valorar y responder a la oferta y en su capacidad adquisitiva siempre receptiva a las oportunidades brindadas por la galería. La retórica del texto apuntaba a captar eventuales compradores, interesándolos en los significados que podían asociarse a la adquisición de obras de arte provenientes de

¹¹⁴ Véase el catálogo de remate *Colección François Russo-de la ville sur Yllon. Obras maestras siglos XVIII-XIX. Exposición 27 octubre. Subasta 4-6 noviembre. Comisión 10%. Subasta organizada en 2 etapas*, Buenos Aires, Ungaro y Barbará [AFE]. Catálogo preparado en colaboración con Pérez Valiente de Moctezuma. Véase el texto completo en el Anexo al capítulo 5.

Europa en el contexto de la posguerra. En cierta forma, se deslizaba la idea de que los compradores estaban haciendo algo más que llevar una buena pintura. Estaban contribuyendo a preservar esos tesoros de la cultura artística universal que ya no podían mantenerse en su lugar de origen integrándolos a nuevas colecciones. Reconstruir, preservar y estimar lo que venía de la destrucción y el saqueo, son ideas que sobrevuelan las palabras del galerista.¹¹⁵

Sumando méritos a la venta, Van Riel tocaba un punto débil del patriciado local: el deseo de ser europeos y formar parte de una cultura refinada y legítima.

Hace muchos años que no se admiraba en Buenos Aires una colección como ésta. El amor al arte es un indicio de civilidad: mensajeros de vida y de belleza, llegan hasta nosotros los más grandes maestros de todas las escuelas. Las obras expuestas –cada una de ellas– nos proporcionan una visión de alegría. (...) En cada cuadro un trozo de alma. Firmas célebres para el mundo, nombres queridos para los aficionados. Una colección de “elite”, para los aristócratas del gusto. (...) Árboles y flores, ramas de azucenas de la aurora, pupilas rojas del sol, marinas de azul, hojas en la región del ondulante viento, y hombres y mujeres, y sonrisas de niños y hogares serenos, obras que el amor reunió y que los azares de la guerra llevan lejos de Europa, desde la divina Italia hacia la tierra Argentina, generosa, hospitalaria y espiritual.¹¹⁶

La posesión del arte era prueba material de civilización. Se trataba de adquirir algo de la aristocracia europea: “en cada cuadro un trozo de alma”, relacionarse a través del arte con los prestigiosos linajes de la sangre, llevar algo de la culta aristocracia europea a través de los objetos reservados a aquellos privilegiados que sabían apreciarlos, en suma, era “una colección de ‘elite’ para los aristócratas del gusto”. Dos ingredientes aumentaban el peso simbólico de la venta: el hecho de que se efectuara a través de una subasta –con todo lo que esta práctica implicaba– y el hecho de que se tratara del remate de una colección privada. Las elecciones previas, que habían definido la presencia de cada una de las obras ofertadas dentro de una colección prestigiosa, avalaban las elecciones actuales; acreditaban la autenticidad de las firmas, la calidad de las obras y, lo que es aún más determinante, la vigencia y

¹¹⁵ Resulta interesante contrastar estos argumentos con los discursos que circulaban desde comienzos de la guerra en Estados Unidos respecto del papel que debía asumir el arte norteamericano en el contexto de la destrucción europea. Serge Guilbaut analizó cómo se fueron afianzando las ideas relacionadas con la defensa del arte como un deber nacional contra el oscurantismo fascista. En ese contexto de estímulo a la producción nacional y a la creación de un mercado artístico interno, era el comprador de pintura norteamericana el que tenía el papel principal dentro de esa empresa ideológica. Véase Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, op. cit., p. 77 y ss.

¹¹⁶ *Colección François Russo-de la ville sur Yllon*, cit. [catálogo de la segunda subasta].

validez de ciertos criterios de gusto. Es decir, las obras re-elegidas, re-seleccionadas por los compradores locales venían con la garantía extra de un gusto estético legítimo, prestigioso y seguro.¹¹⁷ Cuestión que, como se verá más adelante, naturalmente funcionó entre los coleccionistas de arte argentino. Pero si todos aquellos argumentos no lograban convencer a los asistentes de la subasta, Van Riel apelaba a cuestiones materiales más concretas y cuantificables. Frente a la destrucción, el desmoronamiento de la riqueza colectiva, el comercio y la industria, recordaba a su público que el arte es un “valor estable y eterno”, la inversión más confiable, segura. Después de la Segunda Guerra esta afirmación parecía ser una realidad, como ya lo había sido desde la primera contienda mundial, cuando la pintura se convirtió en uno de los “valores-refugio” del momento, es decir, en “un tipo de inversión relativamente seguro, que escapaba de los controles del fisco y de la galopante inflación”.¹¹⁸

Entonces, era necesario alistar y pulir las tácticas conocidas con el objeto de readaptarlas en función de un contexto diferente del plano internacional, pero también para enfrentar competidores fuertes en materia de importación de pinturas en el ámbito local. Entre las galerías recientes, por ejemplo, la mencionada sucursal porteña de Wildenstein trabajaba sobre la base de una trayectoria internacional exitosa con capital en París y sedes en Londres y Nueva York. El nombre del fundador de la casa, Nathan Wildenstein, había estado asociado con la formación de la prestigiosa colección norteamericana de J. Pierpont Morgan a fines del siglo XIX.¹¹⁹ Y el catálogo de presentación en Buenos Aires apeló a un recurso de impacto con la mención de algunos de sus clientes famosos como “timbre de garantía y honor” de la casa: Lady Cunnard, Lady Chester Beaty y Winston Churchill de Londres, los magnates Henry Clay Frick y Andrew W. Mellon de EE.UU.,¹²⁰ los barones Maurice y Robert de

¹¹⁷ Nuevamente corresponde citar aquí los términos de Baudrillard: “El verdadero valor del cuadro, como hemos visto, en su valor genealógico (su “nacimiento”: la firma, y la aureola de sus transacciones sucesivas: su “pedigrí”). Del mismo modo que el ciclo de las donaciones sucesivas, en las sociedades primitivas, carga el objeto cada vez de más valor, así el cuadro circula, como un título de nobleza de heredero en heredero, cargándose de prestigio al hilo de su historia. Hay en esto una especie de *plusvalía* producida a partir de la circulación misma de los signos y que hay que distinguir radicalmente de la plusvalía económica. No crea provecho, sino legitimidad, y a ella se afilia el aficionado en la puja por su sacrificio económico. Para los miembros de una casta, por lo tanto, no hay más valores reales que los que se producen e intercambian en la casta (lo mismo que para los burgueses de Goblot, en quienes la originalidad, la virtud, el genio, etc., valores todos “universales”, no cuentan frente a la “distinción”, valor específico de clase –o de casta.)”, p. 134.

¹¹⁸ Francesco Poli, *Producción artística y mercado...*, op. cit., p. 52. Cf. A. Vollard, *Quadri in vetrina*, Turin, Einaudi, 1959, p. 301.

¹¹⁹ Sobre Morgan véase María Dolores Jiménez-Blanco y Cindy Mack, *Buscadores de belleza. Historia de los grandes coleccionistas de arte*, Barcelona, Ariel, 2007, pp. 51-71.

¹²⁰ En 1927 el empresario Andrew W. Mellon (Pittsburgh 1855-Nueva York 1937) decidió donar a la nación su colección de arte y construir el edificio que la albergaría, la National Gallery de Washington, abierta en 1941. El industrial Henry Clay Frick (socio de Mellon en el establecimiento de la Unión Trust Company) (Pensilvania 1849-1919) donó la mansión que construyó en Nueva York en 1913-14 con el conjunto del

Rothschild y Weil Piccard de París. Entre los clientes argentinos se mencionaron los nombres de Juana B. de Devoto, la familia Álzaga Unzué, Ricardo Green, Otto Bemberg y Antonio Santamarina.¹²¹ Estos coleccionistas, que aparecían asociados por intermedio del *marchand* con sus "pares" internacionales más célebres, si bien no despreciaron la pintura argentina, se inclinaron decididamente hacia el arte europeo. Wildenstein, junto a Viau, Witcomb o Müller, entre otras firmas, buscaron cubrir esa demanda con la importación de pinturas, al mismo tiempo que publicitaban su consumo con la exhibición de piezas de acervos privados.¹²²

La firma Wildenstein logró imponerse en la plaza porteña con la suficiente notoriedad como para que, en 1953, cuando cumplía el 94º aniversario de existencia, sectores afines al gobierno peronista le abrieran un espacio de homenaje publicitando su desempeño a través de la revista *Continente*:

Exposiciones de tan alta dignidad artística, a la vez que refirman la condición de la galería que las brinda, considerada con justicia la más importante del mundo, refuerzan la posición de Buenos Aires como ciudad en la que alienta uno de los más intensos movimientos artísticos de los tiempos modernos. Porque la instalación de Wildenstein en su seno no es un hecho que pueda separarse del avance cultural de la metrópoli. Buenos Aires es escenario y mercado digno de acoger a una organización triunfante en París, en Londres y en Nueva York, y cuya acción no es posible sin la existencia de un ambiente adecuado, de una atmósfera propicia.¹²³

En ese momento de apertura política y económica, cuando el gobierno de Perón intentaba dar muestras al mundo de que también podía ser moderno y actual en el plano cultural,¹²⁴ la publicidad de *Continente* parecía un verdadero intento por

acervo con el objeto de constituir un museo público. Respecto de Frick véase María Dolores Jiménez-Blanco y Cindy Mack, *Buscadores de belleza...*, *op. cit.*, pp. 73-95.

¹²¹ Sin firma, *Galería Wildenstein*, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹²² Siguiendo con el caso de *Wildenstein* en 1947, el arte francés ocupó un espacio significativo en las operaciones de esta galería. Así, en junio presentó una muestra de pintura francesa del siglo XVIII (con obras de Antoine Pesne, Jean Baptiste Pater, Jean Antoine Watteau, Jacques Loucherbourg, Louis Gabriel Moreau, Jean Baptiste Huet, Louis Philippe Crepin, Nicolas Antoine Taunay, Jean Louis Demarne, Philippe Mercier y Carle Van Loo entre otros) y en octubre reunió la mayoría de los cuadros existentes en Buenos Aires debidos a Renoir. Véanse los siguientes catálogos: *Pinturas francesas del siglo dieciocho*, Buenos Aires, Galería Wildenstein, junio de 1947 y Julio Rinaldini, *Renoir*, Buenos Aires, Galería Wildenstein, octubre de 1947 [AFE]. También Lía Carrea, "Inventario: Renoir en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 1, abril de 1948, pp. 24-28. Pese a la omnipresencia del arte internacional, también las producciones locales tendrían un lugar aquí, y en particular a través de los coleccionistas privados, como en 1950, cuando se expuso parte de la colección Arena.

¹²³ Sin firma, "Wildenstein: galería de fama mundial triunfa en Buenos Aires", *Continente*, n. 74, Buenos Aires, mayo de 1953, pp. 129-130.

¹²⁴ Véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, capítulo 1. Cf. Juan Carlos Torre, "Introducción a los años peronistas", en J. C. Torre (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo 8, *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp. 13-77.

apropiarse del éxito de la firma comercial. El artículo procuraba enfatizar todas las condiciones favorables –que ya estarían dadas gracias a la gestión peronista– para el desarrollo del arte y el mercado artístico, en el contexto de un país cuyo progreso podía equipararse –según esta mirada– con las grandes capitales internacionales.

Por su parte, los galeristas trabajaban para consolidar la idea de que Buenos Aires podía ser un sitio irresistible para coleccionistas y amantes del arte. Primero había que instalar esa noción en el imaginario y después buscar la forma de materializarla. Ya vimos algunos de los mecanismos de persuasión desplegados en catálogos de exhibiciones y remates que insistían en las virtudes y bondades del público porteño. También se implementaron estrategias más prácticas como las asociaciones con otras firmas comerciales o *marchands* independientes. Asociaciones que eventualmente podían sortear algunas de las fallas en los mecanismos todavía poco aceitados del mercado artístico.

En numerosas ocasiones, Van Riel fue sede de remates auspiciados por empresas prestigiosas como Ungaro y Barbará como fue en el caso de la mencionada colección Russo o el de la colección de arte español de Juan G. Molina, rematada por la misma firma en mayo de 1946. También, durante los años '40 y '50, se organizaron ventas con la colaboración de martilleros reconocidos en el ambiente como Hernán G. Baylac Posse, Casares, Palacios y Cía. o Alfredo Van Gelderen.¹²⁵ Más tarde, desde la década del '60, como veremos, sobresalió la presencia frecuente del famoso Jorge Feinsilber, especialmente en la organización de subastas de colecciones particulares. La galería ofrecía varias ventajas en este tipo de ventas combinadas con otras firmas: aparte de unas instalaciones excepcionalmente amplias y adecuadas para realizar varias exhibiciones simultáneas, contaba con el prestigio de una casa que había logrado instalarse con fuerza en el circuitopreciado de Florida. Lógicamente estos factores iban a favorecer las ventas. De esta forma, Van Riel lograba compensar, en parte, la competencia que presentaban las casas de subastas con ventas de pintura al por mayor y a precios reducidos.

5.5. Escaparates de lujo

¹²⁵ En el caso de Baylac Posse puede destacarse el catálogo *Sra. María E. F. de Richard. Valiosa colección de grabados, porcelanas y muebles antiguos en la Galería Van Riel*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1944; en el de Casares, Palacios y Cía.: *Valiosa colección de cuadros procedentes de importantes galerías privadas europeas de las escuelas inglesa, francesa, italiana, holandesa, española, belga, suiza y danesa (siglos 18 y 19)*, Buenos Aires, 18 al 19 de junio de 1945; y en el de Van Gelderen, *Grabados franceses Siglo XVIII. Colección Marie Blanchard*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1945. [AFE].

En el horizonte del *marchand*, el coleccionista siempre va a ocupar un lugar significativo: el lugar de un comprador regular que está construyendo, expandiendo o transformando una serie de pinturas. En este sentido, la clientela de coleccionistas constituye “el mejor vehículo publicitario para el negocio”.¹²⁶ Influir en alguno de los momentos que transita una colección fue uno de los objetivos comerciales de Van Riel y sus contemporáneos, y hacia allí apuntaron las operaciones que incluyeron de una u otra manera los nombres de coleccionistas locales y extranjeros. Con frecuencia, las secciones de remates reunían las pertenencias de varios acervos privados que normalmente se presentaban con el nombre del propietario más prestigioso. Muchos de estos casos recalaron en la galería Van Riel para iniciar un periplo de dispersión y re-ingreso a otras series.

Algunos ejemplos de la década del '40 revelan con énfasis las estrategias desplegadas una y otra vez por este *marchand* para imponer ciertas obras en la plaza local. Los conjuntos de grabados franceses e ingleses de los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, originalmente reunidos en colecciones europeas, gozaban de cierta popularidad entre el público local. Aun cuando los catálogos fueron modestos y publicados conjuntamente con una firma asociada en varios casos, eso no impidió un especial cuidado en presentar nóminas de obras muy detalladas con información técnica sobre cada pieza y textos que buscaban introducir al comprador potencial en las corrientes históricas o las temáticas presentadas por el conjunto. Así, personalidades como A. Pérez-Valiente de Moctezuma, miembro de la Academia de San Fernando, aparecían cubriendo esas áreas, más las tareas de clasificación y expertizaje que requirieran las colecciones.¹²⁷ Recursos o servicios, según la óptica utilizada, eran introducidos por galeristas y martilleros, “seguros de merecer el beneplácito de los amateurs y coleccionistas argentinos”.¹²⁸ Cada subasta significaba la oportunidad, imperdible para el galerista, de publicitar la práctica del coleccionismo, de incentivar un consumo artístico regular entre los aficionados y captar nuevos clientes. Al mismo tiempo, renovaba el compromiso con aquel sector privilegiado del público consumidor, los coleccionistas, que de diferentes formas solían estar presentes en el discurso del *marchand* difundido a través de los catálogos.

La exhibición del coleccionismo en sí mismo fue, de hecho, una de las prácticas que recorrieron toda la trayectoria de este salón, pero tuvieron un peso más

¹²⁶ Francesco Poli, *Producción artística y mercado...*, op. cit., p. 63.

¹²⁷ Por ejemplo, en el caso de los grabados ingleses antiguos que pertenecieron al coleccionista holandés A. Van Boekhuisen (septiembre de 1945); también en el remate de la mencionada colección Marie Blanchard (noviembre de 1945); o en el de la llamada Stanford collection (julio de 1946).

¹²⁸ Alfredo Van Gelderen, *Grabados franceses Siglo XVIII. Colección Marie Blanchard...*, cit., p. 12.

significativo bajo la dirección de Frans Van Riel hijo durante las décadas del '50 y '60. La sala podía abrirse para exhibir una serie particular sin fines inmediatos de venta o bien para realizar una subasta que compendiaría varios patrimonios en un mismo montaje. En ciertos casos, los coleccionistas eran invitados especialmente para exhibir sus obras y, eventualmente, algunas de ellas se ponían a la venta.¹²⁹ Luis Arena y Roberto Olejaveska fueron nombres difundidos de esta manera en 1955 y 1958 respectivamente. Cada uno de los catálogos publicados presentaba la exposición anteponiendo el nombre del propietario de las obras, subrayando así las principales motivaciones que la alentaban:¹³⁰ dar a conocer el acervo privado, exponer un nombre, un modo de coleccionar, un modo de consumir arte. En el momento que Arena y Olejaveska expusieron parcialmente su patrimonio, éste llevaba por lo menos una década de evolución y varias apariciones públicas a través de préstamos o directamente con muestras parciales del acervo; situación que los habilitaba como "modelos" capaces de marcar rumbos en la apreciación estética y el gusto del público. La puesta en circulación significaba enfrentar la colección a la opinión pública y transformar la selección personal en objeto de discusión entre aficionados o especialistas. Los procesos de diferenciación social, del estatus, llegaban aquí a su clímax. La ostentación, llamémosle suntuaria, y la búsqueda de distinción en los términos de Bourdieu,¹³¹ para quien mostraba no sólo sus tesoros artísticos, sino también sus elecciones, en definitiva *su obra*, se materializaba en la exhibición y presentación pública.

Como es de esperar, la mayor visibilidad de estas figuras propiciaba la difusión de ciertos artistas y obras, reforzando con su intervención pública (en el espacio generado por la galería), el proceso de legitimación y consagración de un corpus específico de imágenes. ¿Y cuáles eran las imágenes que circulaban de la mano de un Arena o un Olejaveska? ¿Cuáles eran los valores artísticos que exponían las colecciones de Grün, Mallah, Bossart, Kohen o Alessandro, que también se vieron en estas salas? El hilo conductor que unía los montajes sucesivos de esas exhibiciones durante la década del '60 y que se vinculaba con una de las políticas fuertes de Van Riel estaba centrado en el arte argentino moderno. Era precisamente en la selección

¹²⁹ Los coleccionistas invitados, que solían ser clientes de Van Riel, estaban eximidos de pagar los costos de alquiler de las salas; y para la venta de obras lo usual era acordar previamente un porcentaje de comisión para el galerista que oscilaba entre el 10% y el 20%.

¹³⁰ Véase Cayetano Córdova Iturburu, *Cuatro pintores en la Colección Arena. Victorica, Daneri, Spilimbergo, Soldi*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 15-27 de agosto de 1955; *Colección Roberto Olejaveska*, Buenos Aires, Galería Van Riel, Sala V, abril de 1958.

¹³¹ Véase Pierre Bourdieu, *La Distinción*, Madrid, Taurus, 1998 [1979].

de firmas nacionales que los coleccionistas particulares asumieron un rol decisivo en el salón durante esos años.

Las muestras de Arena, por ejemplo, entraban perfectamente en los proyectos de la galería. En el '55 se presentó con obras de Victorica, Daneri, Spilimbergo y Soldi, cuatro de los artistas mejor representados en la colección y expositores frecuentes de Van Riel. [Figs. 54 a 56] Un crítico prestigioso, con quien el público aficionado ya estaba familiarizado a través de sus apariciones regulares en la prensa porteña, como era Córdova Iturburu, estuvo a cargo del catálogo de la muestra. Tres ideas centrales recorren el escrito: el valor de la pintura argentina, el criterio selectivo eficaz del coleccionista y la representatividad de la colección.

Que la pintura argentina pisa los umbrales de su mayoría de edad, es indudable. A quien vacilara en admitirlo podría invitárselo a recorrer la colección de Luis Arena. Este gustador de las artes (...) ha reunido en el espacio de unos pocos años un conjunto tan representativo de nuestra pintura como demostrativo de su validez. El conocimiento perfecto de las tendencias imperantes y de las uras significativas y un criterio discriminativo muy certero, han guiado la selección de sus adquisiciones. Por eso el es, por una parte, ilustrativo, y, por otra, susceptible de proporcionar, un placer positivo a cualquier saboreador exigente de pintura calificada. (...) ¹³²

Aquí estaban, en manos del público, las claves del buen comprador: homogeneidad desde el punto de vista cualitativo, un número de piezas que no "incluya en su catálogo más nombres que los sugeridos por una compulsión muy severa entre los de prestigio más justificado", ¹³³ una lista de piezas que sean verdadera expresión de las cualidades y particularidades individualizadoras de cada artista y que sigan ciertas "normas de orden" y "equilibrio" al fin de alcanzar "panoramas de claridad que satisfagan su necesidad de comprensión y de conocimiento". ¹³⁴ Materializar estas exigencias, llevarlas a artistas y títulos concretos y adquiribles, ya era tarea del *marchand*.

Una idea particular de modernidad y actualidad artística sostenía el discurso de este crítico en vías de legitimar las preferencias estéticas del coleccionista y, por extensión, las operaciones del *marchand*. La modernidad expuesta allí abarcaba obras tan antiguas como dos pequeños paisajes de Martín Malharro, marcando la entrada de

¹³² Cayetano Córdova Iturburu, *Cuatro pintores en la Colección Arena...*, *op. cit.*, s. p. Véase el texto completo en el Anexo al capítulo 5.

¹³³ Recordemos que Arena reunió alrededor de 250 obras entre pinturas, esculturas, grabados y dibujos.

¹³⁴ *Ibid.*, s. p.

un impresionismo reelaborado con sabor localista y se explayaba en las corrientes figurativas que introducían desde mediados de los años '20 algunas de las innovaciones vanguardistas del principio de siglo europeo, tomando como exponente máximo a Spilimbergo. Esa era todavía la pintura vigente, actual y moderna; pero "la ya sedimentada, la que ha llevado a un admirable equilibrio y a cualidades expresivas que nunca se habían visto entre nosotros".¹³⁵ Nuevamente, artistas y partidos estéticos consagrados, digeridos por los circuitos institucionales de legitimación y extendidos en las vidrieras comerciales. En suma: una elección segura.

El vínculo con Arena –como solía pasar con la mayoría de los coleccionistas– superaba el momento de la exposición. Aun cuando fue un comprador muy ocasional, se trataba de un visitante asiduo, conocido y querido por los artistas. Por otra parte, Van Riel financió una publicación del hijo mayor de Arena, *El arte argentino en Europa*,¹³⁶ donde se reunían las disertaciones que había realizado Héctor Arena en Italia, Alemania, Bélgica, Francia y España sobre el arte contemporáneo nacional. Lo más interesante del trabajo de Arena, en este contexto, es la asociación entre la colección personal y la idea de un relato del arte nacional capaz de reunir las condiciones necesarias para mostrarse fuera del país como una visión representativa de cierta producción artística. Profusamente ilustrado con obras de la colección que eran exhibidas mediante diapositivas y films proyectados durante las conferencias, el libro compendia muchas de las firmas nacionales que promocionaba Van Riel.¹³⁷ [Fig. 57] La operación desplegada de esta forma apuntaba a frentes múltiples. Desde el primero, que era exhibir el fin último y más prestigioso del comercio de las artes: formar una colección (aun cuando Van Riel no intervino directamente en la gestación de este caso), hasta un objetivo subsidiario pero no menos relevante como demostrar la legitimidad del arte nacional a través del interés que despertaba en el exterior y las posibilidades máximas de difusión y ostentación del acervo privado.

En 1958 la colección de Roberto Olejaveska abrió la temporada Van Riel en la famosa Sala V. [Figs. 58 a 60] El montaje en un espacio que contaba con una significación predeterminada, ligada al proyecto que le dio origen, anticipaba una lectura de la muestra imbuida en la modernidad artística. Por ahora se trataba esencialmente de difusión, aunque la puesta en escena anticipaba el remate que se concretaría recién en 1963. Como en otras oportunidades, los destinatarios más

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Héctor Luis Arena, *El arte argentino en Europa. Informe de una misión cultural*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 1960.

¹³⁷ Como las de H. Butler, Gómez Cornet, Daneri, Spilimbergo, Victorica, Soldi, Castagnino, Badi, Pettoruti, Basaldúa, Policastro, Rossi, Malharro, Del Prete, Russo, Presas y Tiglio.

nombrados en el texto de presentación fueron los “trabajadores intelectuales”, aquellos “para quienes su labor, en todas sus manifestaciones, constituye una necesidad ineludible enalteciendo con su aporte a nuestra cultura”. Eran las palabras de Frans Van Riel¹³⁸ que estratégicamente situaban en un marco de apropiación intelectual la recepción del patrimonio Olejaveska. El coleccionismo de obras de arte, asociado por momentos a un consumo ostentoso y privilegiado, ahora reconocía fines altruistas por su contribución al conocimiento artístico y a la transmisión de ese conocimiento. Fines sociales que incluían un servicio para la comunidad intelectual, y tendían a borrar las marcas ligadas al hedonismo y a los aspectos comerciales que subyacían a esta práctica. Por otro lado, la tarea del coleccionista asumía aquí ciertos aires de proeza que parecían querer alejar cualquier idea que vinculara la compra de obras artísticas con el mero pasatiempo de gente con recursos a disposición.¹³⁹

En el momento de la subasta, nuevamente Córdova Iturburu estuvo a cargo del catálogo. Los recursos de presentación siguieron básicamente los mismos lineamientos que en el caso de Arena.¹⁴⁰ Las obras condensaban un período “brillante” de la plástica argentina, el mismo que había delimitado aquél con los realismos vigentes a mediados de siglo. En 1963 pinturas como *Paisaje de San Juan* de Spilimbergo; el *Rancho de Victorica* o *La inglesa* de Cogorno seguían respondiendo al horizonte de expectativas del consumidor y lo seguirían haciendo en las décadas siguientes.

Las principales firmas que componían el guión de la colección Olejaveska, y también el de Arena, entrarían en otras versiones de la plástica nacional, esta vez ampliadas respecto de los períodos históricos y las tendencias estilísticas que abarcaron. El empresario Mario Alessandro por ejemplo, en el momento de rematar su colección, exhibió un arco de obras que podía incluir desde Eduardo Sívori, Fernando Fader, Fortunato Lacámara, Batlle Planas, Emilio Pettoruti hasta Clorindo Testa, Antonio Seguí y pinturas informalistas de Kasuya Sakai.¹⁴¹ Un recorrido

¹³⁸ Si bien el texto no lleva firma, el estilo de escritura y la utilización de la primera persona nos inducen a sostener que era Van Riel el autor de estas líneas.

¹³⁹ “La colección argentina de Roberto Olejaveska, cordial amigo de los artistas a quienes acompaña en la obra de progreso social y espiritual que realizan, es acreedora con justicia a ocupar un lugar de privilegio. Cuenta Roberto Olejaveska, con nuestra solidaridad calurosa por haber vencido a los comunes factores negativos y por salir airoso en una empresa que pocos afrontan. Para bien de nuestro arte y de nuestros artistas merece el reconocimiento de quienes desean jerarquizar la plástica argentina. Su colección, constituida por más de doscientas obras de artistas nuestros, ha sido realizada espontáneamente y con cariño, y en ella –en su integridad– ha de verse su valor imponderable.” *Colección Roberto Olejaveska...*, *cit.*

¹⁴⁰ Cayetano Cordova Iturburu, *Colección Olejaveska*, Buenos Aires, Galería Van Riel (Florida 659), Exposición desde el 29 abril. Subasta el 6 mayo de 1963.

¹⁴¹ Cf. *Colección Mario Alessandro*, Buenos Aires, Galería Van Riel. Exposición desde el 3 de noviembre de 1966. Remate 22 y 23 de noviembre de 1966.

eminentemente lineal apoyado en selecciones previas, pero que no dejaba de lado algunas de las tendencias inmediatamente contemporáneas.

En estas subastas el arte nacional parecía inspirar la mayor reserva de argumentos para legitimar las ventas. Seguramente este despliegue de estrategias discursivas también obedeciera a la necesidad de competir con otros mecanismos más informales pero frecuentes en la adquisición de obras, como era la compra directa al artista. Estimular el coleccionismo privado también significaba enfrentar el hábito muy extendido desde las primeras décadas del siglo (y vigente en la actualidad) del contacto directo, la visita al taller y la transacción sin intermediarios. Gran parte de las colecciones más importantes de arte argentino se habían constituido por esta vía. Las adquisiciones por fuera de los circuitos comerciales regulares, aparte de la posibilidad de llegar a un trato más favorable para el comprador, guardaban otros significados dentro de la práctica misma del coleccionismo. Visitar a los artistas en el *atelier*, conocerlos, embeberse con su producción, llevaba en muchos casos a asumir otros compromisos, a solidarizarse con sus problemas, a hacerlos partícipes de su círculo social y familiar, en fin, a establecer un vínculo que superaba sensiblemente la mera transacción comercial. En cierta forma, como en las cortes del siglo XVII, la posesión material de la obra podía asociarse con la posesión simbólica del artista.¹⁴²

5.6. ¿Cuánto cuesta amar la belleza?

Más allá del despliegue discursivo que buscaba alentar las ventas y estimular la formación de colecciones, sabemos que los años '60 representaban un momento de recambio y no de inicio de un coleccionismo centrado en las firmas nacionales. Es decir, la práctica ya estaba instalada dentro de los hábitos de consumo suntuario de los sectores medios y altos. Los años durante los que se realizaron los principales remates de Van Riel, corresponden al momento en que muchas de las grandes colecciones formadas durante los años '30 y '40 se desintegraron total o parcialmente. El *marchand* había intervenido en diferentes medidas en la formación de las colecciones que posteriormente fueron rematadas en su galería. Ahora, la estrategia era reocupar las salas con parte de los mismos acervos buscando mantener un lugar, construido durante varias décadas de trabajo, dentro del proceso habitual de dispersión, recambio y emergencia de nuevas series.

¹⁴² Véase Francis Haskell, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*, Madrid, Cátedra, 1984 (1980).

También había que posicionarse con medidas enérgicas ante una competencia mucho más agresiva que la que le había tocado enfrentar hasta principios de 1960. La euforia comercial que transpiraba la prensa diaria era una prueba contundente de la necesidad de actuar rápido y con eficacia. Notas rimbombantes anunciaban remates millonarios concentrando la atención del público porteño. El costado metálico, el más brillante, apagado o difuminado en los discursos que alentaban la compra, aquí explotaba con estruendo. Las cifras inéditas que alcanzaban las firmas nacionales agregaban nuevos términos al coleccionismo de estas obras en particular. Pero al mismo tiempo, también se cerraban las fronteras de posibles adquirentes dentro de los sectores medios, abiertas o expandidas en los años '40.¹⁴³ Publicaciones como *Primera Plana* o *El Mundo* se solazaban describiendo las fortunas invertidas en pintura por acaudalados personajes de la escena local o –como a menudo debían lamentar los cronistas– por numerosos extranjeros.¹⁴⁴ Más de un aspirante a coleccionista debió verse desalentado en medio de este fastuoso panorama que convertía cada nuevo remate en una noticia glamorosa y despampanante.¹⁴⁵

Sin embargo, este también podía ser terreno de pistoleros. El “verdadero furor por la pintura” que describía *Primera Plana* en 1963 hacía de este momento la ocasión propicia para la aparición de todo tipo de oportunistas. En contraste con la venta en galerías de arte –con todas las garantías que podía ofrecer la trayectoria profesional, el prestigio de la firma comercial, el conocimiento de los especialistas contratados, etc.– se propagaban los llamados “remates de pistoleros” organizados por comerciantes inescrupulosos.¹⁴⁶ Con esta imagen cinematográfica de un *Lejano Oeste* atosigado por bandidos sin ley, el difundido semanario buscaba prevenir a los incautos de todas las artimañas en boga, como el montaje de lujosos escenarios plagados de falsificaciones u objetos de escaso valor.

Hay una receta para organizar un buen “remate de pistoleros”. En primer lugar, el martillero se pone en busca de una buena casa, que alquila a un precio alto. Estas casas suelen estar vacías, y son alquiladas para una ocasión, o, en casos más modestos, para

¹⁴³ Me refiero a la reducción de las posibilidades de formar colecciones en la década de 1960 equivalentes, con respecto a las firmas y calidad de las obras, a los conjuntos formados veinte años antes.

¹⁴⁴ Cf. “La inevitable emigración”, *Primera Plana*, a. 3, n. 143, 3 de agosto de 1965, pp. 63-64.

¹⁴⁵ Son elocuentes en este sentido los artículos publicados en el diario *Crítica*, “Un remate de obras artísticas”, 26 de julio de 1961; Ovidio Bellando, “Remate millonario en Buenos Aires”, *El Mundo*, 28 de agosto de 1963. Sin firma, “El mercado de arte alcanzó ya en Buenos Aires la edad de la razón. Cotizaciones internacionales para pintura argentina”, *ARTiempo. Revista mensual de arte y espectáculos*, a. I, n. 4, enero-febrero de 1969, pp. 19-21.

¹⁴⁶ “Remate de pistoleros: negocio brillante con compradores opacos”, *Primera Plana*, v. 2, n. 22, Buenos Aires, 9 de abril de 1963, p. 32.

una temporada. Si junto con la casa pueden alquilar el nombre de un dueño más o menos rimbombante, el precio es más alto. Un segundo paso es la búsqueda de mercaderías. El martillero recorre las casas de todos los comerciantes que conoce, y se lleva, en consignación, lo 'invendible'. A esto pueden sumarse algunos objetos de particulares. O algunos elementos de auténtica calidad, conseguido a precio bajo en algún remate. Reunido todo esto, la casa es alhajada, como se dice en el idioma profesional. Es decir, comedor, la sala, el dormitorio, cobran fisonomías propias. Las fisonomías en las cuales el público, emocionado, creará ver el escenario de la vida del personaje vagamente rimbombante que encabeza los avisos del diario.¹⁴⁷

La ausencia de controles y normas en un sector del mercado de arte, reforzaba el papel de los peritos expertos en el otro. Jorge Feinsilber, martillero, crítico y asesor, cultor de una personalísima modalidad para dirigir las subastas y poseedor de un magnetismo inusual, fue uno de los grandes protagonistas desde la década del '60 y un invitado constante en los remates de Van Riel.¹⁴⁸ El "hipnotizador" que podía duplicar o triplicar los precios de base¹⁴⁹ organizó, entre otras, la venta parcial de la colección Sam Mallah en las salas de la galería en diciembre de ese mismo año.¹⁵⁰ Los precios que se pagaron entonces por las obras de argentinos y latinoamericanos no alcanzaban los fastos espectaculares que en septiembre habían puesto sobre el tapete a la galería Witcomb con el remate de la colección Palanza,¹⁵¹ pero sí lograban subir varios peldaños en las cotizaciones de los artistas locales. Los suficientes para que el arte argentino fuera lanzado por la prensa como el gran protagonista del *boom* que se vivía por entonces en el mercado del arte.

Entre las décadas del '40 y el '60 el panorama comercial se había transformado sustancialmente. El número de galerías actuantes se había duplicado y la oferta de remates era una práctica regular; con lo que el movimiento de obras se agilizaba y aumentaba en volumen y montos.¹⁵² Al mismo ritmo evolucionaron los precios de las

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ Gran parte del atractivo que ejercían los remates de Feinsilber estuvo relacionado con el despliegue de erudición que organizaba a través de charlas y visitas guiadas durante la exposición previa de las obras ofertadas, así como durante la venta. Entrevista de la autora con Laura Feinsilber, Buenos Aires, 2006.

¹⁴⁹ Aunque la adjetivación formaba parte del sensacionalismo periodístico de *Primera Plana*, es elocuente de lo que se construía alrededor de su persona, véase "Cuatro millones de pesos en pintura", *Primera Plana*, v. 2, n. 60, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1963, p. 28.

¹⁵⁰ Cf. *Colección Sam Mallah*, Buenos Aires, Galería Van Riel, exposición desde el 10 de diciembre; remate el 19 de diciembre 1963.

¹⁵¹ Véase "Fantasmas y millones en la última noche de la colección Palanza", *Primera Plana*, v. 2, n. 44, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1963.

¹⁵² Contemporáneamente, el mercado internacional experimentaba una notable expansión, cuantificable en el volumen de negocios realizados y la apertura de galerías comerciales en los principales centros como Nueva York, por ejemplo. Al respecto véase Francesco Poli, *Producción artística y mercado...*, op.

firmas nacionales. Durante la subasta de la colección Mallah, un *Paisaje* de Soldi (óleo, 46 x 65 cm) con base en \$80.000 fue vendido en \$110.000.¹⁵³ Por entonces se podía adquirir un mono-ambiente a estrenar en pleno centro de la ciudad desde \$255.000, según publicidades en el diario *La Nación* en noviembre de ese año. Recordemos que una pieza equivalente del mismo artista fue adquirida por Arena en 1948 por \$380. Aun considerando los índices inflacionarios¹⁵⁴ y los cambios de moneda, la diferencia en los números marcó drásticamente la distancia en las posibilidades de los compradores: Arena adquiría obras consagradas a mediados de la década del '40 por un monto equivalente al 40% de su sueldo como docente. En 1963 difícilmente hubiera podido rehacer su colección manteniendo el mismo tipo de ingresos derivados de la docencia y la escritura de textos escolares. En aquellos tiempos se podían encontrar en la plaza porteña óleos de Pettoruti, Castagnino y Berni entre \$800 y \$1000, o acuarelas de Xul Solar por \$350, es decir que con un excedente del 10% o del 20% respecto de sus ingresos económicos, sectores medios profesionales podían enfrentar la formación de una colección de artistas argentinos modernos y legitimados.

Durante aquel remate, Feinsilber logró para *La hamaca* de Basaldúa (óleo, 0,36 x 0,46 cm, 1947) la suma de \$40.000 con precio base de \$25.000; para los *Dioses olvidados*, un cromo al yeso de Gambartes (113 x 0,65 cm) \$99.000 (precio base: \$60.000), y un Figari, *Nocturno* ("Apunte", óleo, 0,49 x 0,89 cm), se vendió en \$105.000 (precio base: \$60.000). La estrella de la noche fue la *Danza de los paraguas* de Cándido Portinari (óleo, 111 x 162 cm, 1958). Aquel fracaso de Peuser en 1947 (con una única venta del brasileño por \$4230), quedó definitivamente olvidado con esta subasta que partió de \$800.000 hasta alcanzar el record de \$1.010.000.¹⁵⁵ Un óleo de Pettoruti, *Mantel blanco* (óleo, 0,73 x 0,54 cm, 1948; precio base: \$200.000), fue adquirido por Mauricio Kohen en \$380.000 y vendido dos años después en el mismo escenario (sin embargo, algún tipo de pudor hizo que esta vez no se publicaran los precios).¹⁵⁶

Esta venta es un buen ejemplo de algunas sutilezas en el funcionamiento del mercado de arte con relación al coleccionismo en gran escala. Las operaciones que

cit., p. 53 y Pierre Gaudibert, *Le Marché de la peinture contemporaine et la crise*, en *La Pensée*, n. 123, París, octubre de 1965.

¹⁵³ Cf. *Primera Plana*, "Cuatro millones de pesos en pintura"..., art. cit., p. 28.

¹⁵⁴ Si se compara los valores de dichas obras en términos reales para aislar el efecto de la inflación registrada en estos años, se observa un incremento del orden del 740%. Agradezco a la Lic. Soledad Villafañe su colaboración en la elaboración de estos datos.

¹⁵⁵ *Primera Plana*, "Cuatro millones de pesos en pintura"..., art. cit., p. 28.

¹⁵⁶ *Kohen-Colección*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 27 de septiembre-9 de octubre 1965 [AFE].

vemos aquí, aparte del brillante desempeño financiero que podía contabilizar la galería, exhiben los mecanismos mediante los cuales se delimitaba un corpus de imágenes que eran elegidas una y otra vez; un corpus con cierto grado de movilidad pero cuyo rasgo más ostensible es la repetición de nombres, de *grandes firmas*. Simultáneamente, los remates organizados con regularidad, si bien convocaban nuevos asistentes cada vez, solían mantener un sector adicto siempre presente. De esta forma se circunscribía un núcleo de coleccionistas, en verdad un circuito reducido dentro del que las obras pasaban de mano en mano. Esta situación lograba mantener un consumo, en cierta medida, íntimo para esas imágenes que seguían siendo alojadas en el ámbito privado, aun cuando la venta transcurría en un ámbito público y extensamente publicitado. Además, en ese traspaso de manos, el valor monetario de la pintura también se apoyaba de manera elocuente (y lo sigue haciendo en la actualidad) en el recorrido hecho hasta el momento, en el *pedigrí* de la obra.¹⁵⁷

“¿Cuánto cuesta amar la belleza?”, se preguntaba por entonces el cronista de *Primera Plana* entre la sorpresa y la admiración que le despertaban las ventas millonarias montadas en las salas porteñas.¹⁵⁸ Las cifras, los nombres, los objetos y las obras de arte publicitadas en la prensa formaban parte de una constelación glamorosa e inalcanzable que estaba destinada más a avivar el deseo que a sumar oferentes a la puja. El cronista llegaba a una conclusión tan obvia como obligada: “convivir con la belleza, por cierto no es barato”.

La combinación de lo nuevo con estéticas convencionales y lenguajes residuales, permitió a Van Riel un funcionamiento lo suficientemente dinámico y versátil como para mantener la continuidad de la galería durante décadas. Con un desenvolvimiento comercial fluido era capaz de atender las demandas de un perfil específico de comprador al mismo tiempo que lograba mantenerse atento a los eventos que conmocionaban la escena cultural, sin llegar a poner en riesgo la empresa. En definitiva, sin abandonar jamás la táctica de lo “ecléctico”,¹⁵⁹ el accionar del *marchand* lo llevó a consolidar en los '60 un lugar dentro del llamado circuito institucional modernizador¹⁶⁰ y, al mismo tiempo vincularse con una clientela más

¹⁵⁷ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵⁸ “Un excitante balance de 1962: ¿cuánto cuesta amar la belleza?”, *Primera Plana*, v. 2, n. 16, Buenos Aires, 26 de febrero de 1963, pp. 20-21.

¹⁵⁹ El hecho de que Van Riel evitara estacionarse en una línea expositiva determinada, que se mantuviera en continua exploración de nuevas estrategias de venta, le valió la calificación de “ecléctico”. Véase Eduardo Eiriz Maglione, “Las galerías de arte bonaerenses”, *art. cit.*, s. p.

¹⁶⁰ De acuerdo a la definición de Longoni y Mestman el circuito modernizador es “una zona más o menos delimitada del campo artístico en la que se producen, circulan, pueden legitimarse y entran en contacto con el público las producciones plásticas de vanguardia”. En consecuencia, desde los años '50 componen este circuito el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Instituto de Arte Moderno creado por Marcelo

conservadora en sus elecciones.¹⁶¹ Las formaciones culturales que funcionaron en las instalaciones de la galería, aun cuando lo hicieron de manera independiente, indudablemente mantuvieron una conexión de intereses y afinidades actuando en favor de la faceta más publicitada del salón: su mentado perfil innovador.¹⁶² Con una política promocional certera, el *marchand* lograba situar sus negocios en un plano de promoción artística, en un punto misceláneo de acción e intervención en el campo cultural. Desde las *delicias* o las *repugnancias ultrafuturistas*, desde los abstractos, *revolucionarios* o *enfermos* hasta la pintura moderna, folklórica o decorativa, se trazó la fortuna crítica de Van Riel, sus éxitos y sus fracasos.

Para la década del '60 Romero Brest ya podía hablar de un mercado con mayor seguridad que en 1940. Incluso él mismo, en 1971, se sumergiría directamente en el circuito comercial a través de su emprendimiento en *Fuera de Caja*.¹⁶³ Pero desde comienzos del período aquí analizado y más claramente durante la década del '40, mientras Romero Brest clamaba por la profesionalización de los artistas y la formación de un mercado, ya podían visualizarse algunos de los factores básicos que definen su existencia, por lo menos en germen. En esos años, la presencia de un número considerable de firmas dedicadas exclusivamente a la comercialización de obras de arte y un movimiento regular de compra-venta de obras, representan algo más que indicios en este sentido. También es posible observar, en el funcionamiento de las galerías privadas, una dinámica que comenzaba a profesionalizarse. Esto se manifestó a través de la implementación de políticas de promoción definidas con relativa claridad: la publicación más o menos sistemática de catálogos que reunían condiciones mínimas de información sobre el artista y la catalogación de las obras; la publicación de libros de arte (aunque este accionar no formó parte de proyectos editoriales orgánicos excepto en Peuser, por estar ligada directamente a la editorial homónima); la convocatoria de especialistas reconocidos (críticos de arte y

De Ridder, la Asociación Ver y Estimar y el Instituto Torcuato Di Tella, instituciones a las que pueden sumarse los espacios comerciales que abrieron sus puertas a la renovación artística. Véase Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000, p. 33.

¹⁶¹ Estas son las cualidades propias del mercado contemporáneo que, de acuerdo a las reflexiones de Ticio Escobar, busca "diversificar el consumo y responder a la demanda acotada de públicos más exigentes, pero también extraer 'novedades' de la invención y la imaginación vanguardísticas, para usufructuar su actitud vigilante de búsqueda y su capacidad de olfatear los cambios de tiempo". Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*, Asunción, CAV/Museo del Barro-Fondec, 2004, p. 136.

¹⁶² A su vez, el fermento gestado en estas asociaciones se combinó con la edición de certámenes de promoción artística como fue el caso de los premios instituidos por la Asociación Ver y Estimar, editado a partir de mayo de 1960, y el premio en honor a la pintora Leonor Vasena, desde mayo de 1966.

¹⁶³ Archivo Jorge Romero Brest [AJRB].

rematadores) para escribir en los catálogos, dictar cursos y conferencias, organizar exposiciones o simplemente proporcionar un trabajo de asesoría; un movimiento paralelo de publicidad en los medios de prensa (avisos pagados por las galerías, anuncios de exposiciones y remates); y la capacidad para ofrecer servicios especiales como la garantía de autenticidad de las obras e incluso trabajos de expertizaje; la asociación entre diferentes firmas (aun extranjeras) para determinadas operaciones; finalmente, puede mencionarse la apertura de sucursales y la organización de exposiciones fuera del país (es el caso de Bonino en particular). Los contratos entre *marchands* y artistas, un factor importante en este contexto, fueron muy excepcionales. Uno de los pocos en incorporarlos tempranamente fue Müller, quien firmó contrato con Fader en 1914. Por último, la implementación de estrategias específicas para atraer a los coleccionistas y alentar la formación de nuevos conjuntos, aunque no revistió una aplicación sistemática, puede citarse como parte del proceso de consolidación del mercado artístico.

El desarrollo progresivo de estos mecanismos, a lo que se sumó el alza de las cotizaciones hasta llegar a los precios fastuosos y espectacularizados hacia el final del período, sin duda fue lo que indujo la sentencia de aquel cronista cuando afirmó en 1969 que el mercado arte en la Argentina había alcanzado la edad de la razón. Con razón o sin ella el juego dialéctico entre precio y belleza había lanzado al coleccionista al espectáculo.

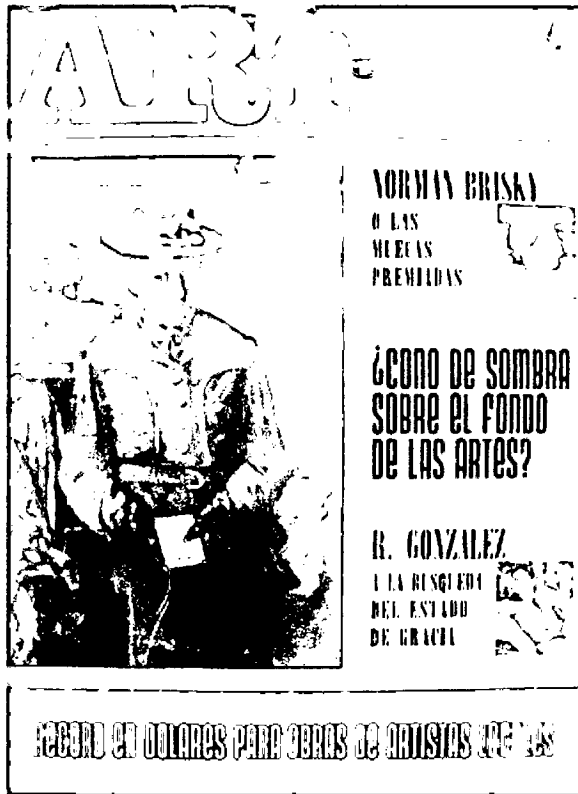


Fig. 1 ARTiempo. Revista mensual de arte y espectáculos, a. I, n. 4, enero-febrero, 1969. Eugenio Daneri, *Libro de misa*, óleo, 1948.



Fig. 2 ARTiempo. Revista mensual de arte y espectáculos.



Fig. 3 Miguel C. Victorica, *Balcón en gris*, óleo, 1951.



Fig. 4 Lino Enea Spilimbergo, *Naturaleza muerta*, temple, 1932.



Fig. 5 Local de la galería Van Riel en 1924.

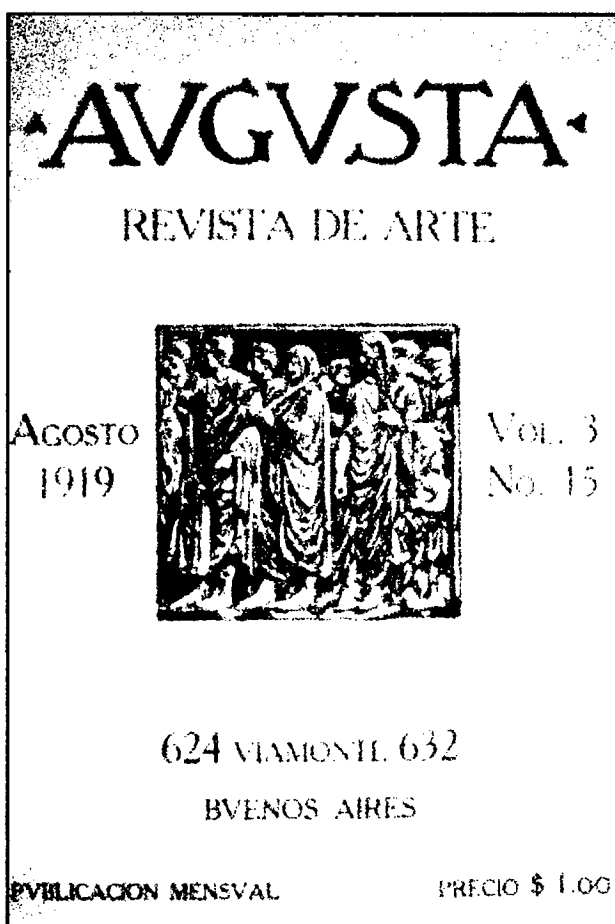


Fig. 6 *Augusta*, vol. III, n. 15, agosto, 1919.

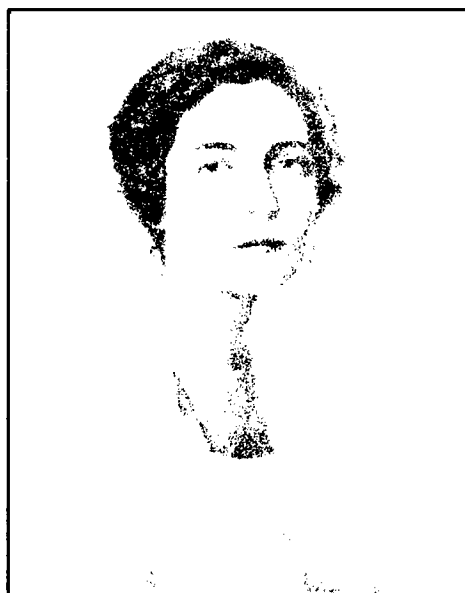


Fig. 7 Frans Van Riel, retrato fotográfico.



Fig. 8 Frans Van Riel, retrato fotográfico.



Fig. 9 "La exposición de retratistas en Van Riel", *La Nación*, junio, 1924.

Fig. 10 Exposición de beneficencia, libros y manuscritos antiguos, junio, 1924.

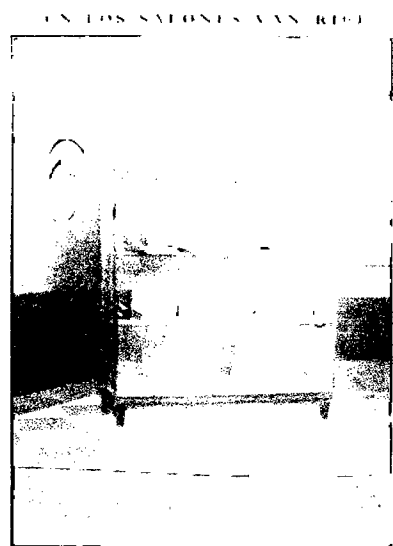


Fig. 11 Exposición de beneficencia, libros y manuscritos antiguos, junio, 1924.





Fig. 12 Interior de la galería Witcomb.

Fig. 13 Interior de la galería Witcomb.



Floencia, Nueva York y otros importantes centros culturales y espirituales del mundo.

Cuando, en Estados Unidos, el Sr. J. Pierpont Morgan comenzó a formar su colección para donarla luego al Estado, pidió al Sr. Wildenstein le procurase las mejores obras de los grandes maestros franceses del

Salón de las tapicerías de color de rosa de los Gobelinos, en la Villa de la Gran Condesa de la ciudad de Bruselas.

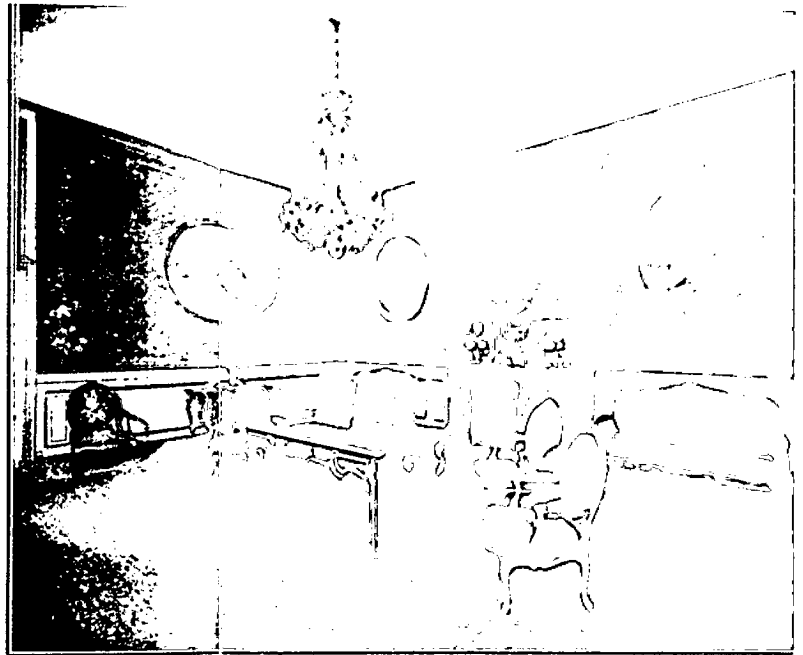
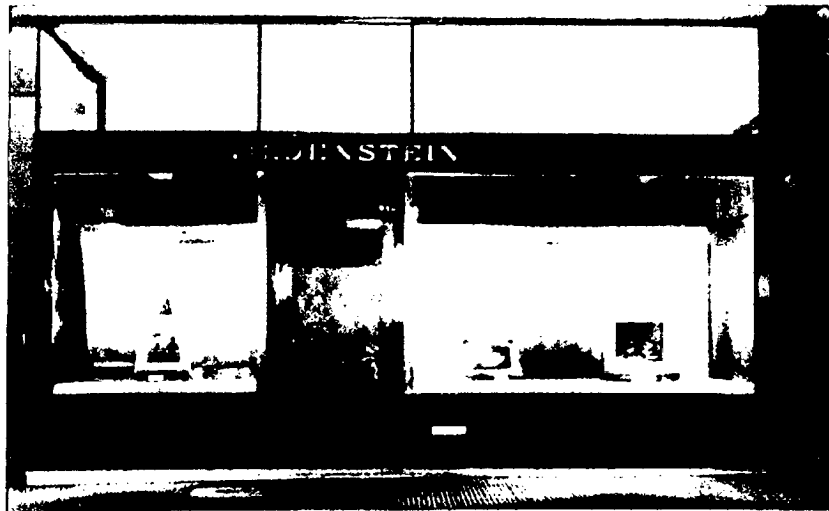


Fig. 14 Catálogo inaugural de la galería Wildenstein, 1940.



WILDENSTEIN
Florida, 914, Buenos Aires, Argentina

Fig. 15. Frente de la sede Wildenstein en Buenos Aires.

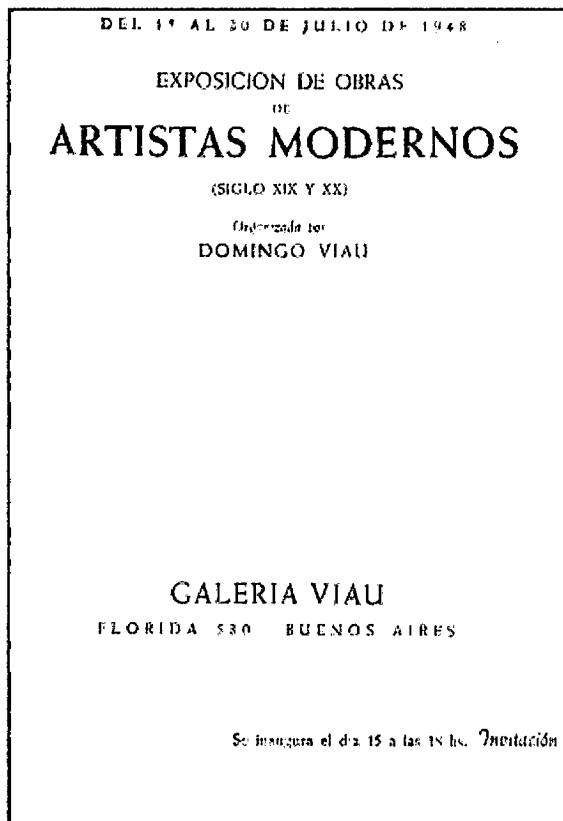


Fig. 16 Exposición de artistas modernos en Viau, 1948.

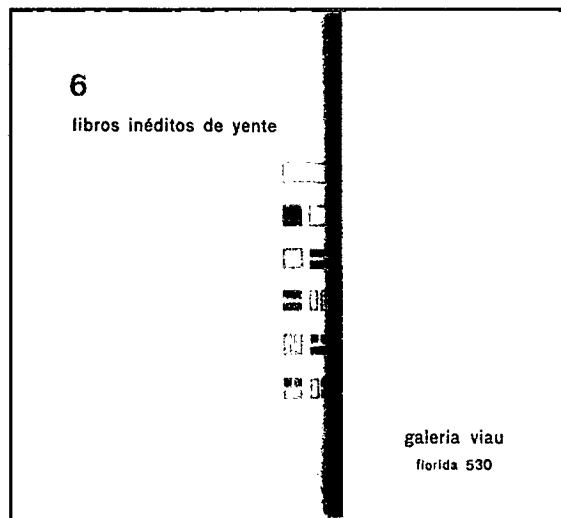


Fig. 17 Exposición Libros inéditos de Yente en Viau.



Fig. 18 Exposición de artistas argentinos contemporáneos en Kraft, 1950.

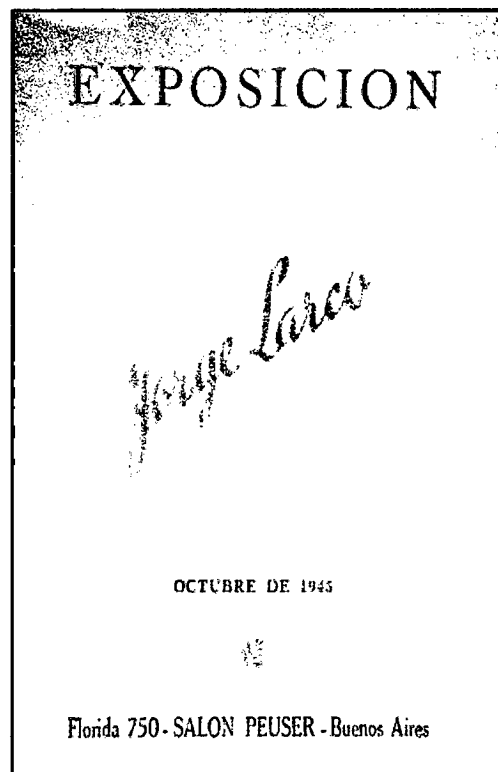


Fig. 19 Exposición Jorge Larco en Peuser, octubre, 1945.

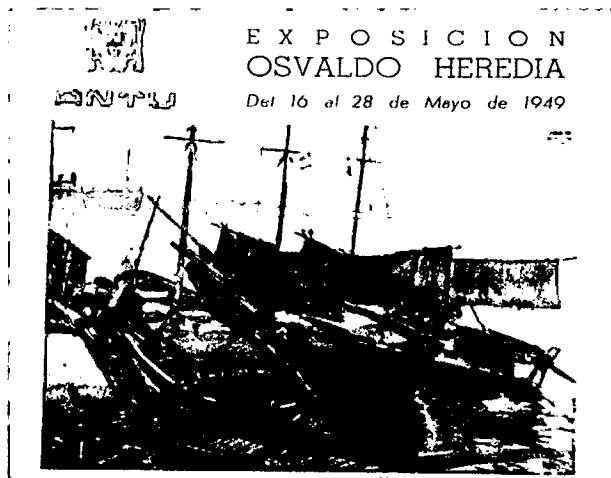


Fig. 20 Exposición Alberto Heredia en Antú, mayo, 1949.

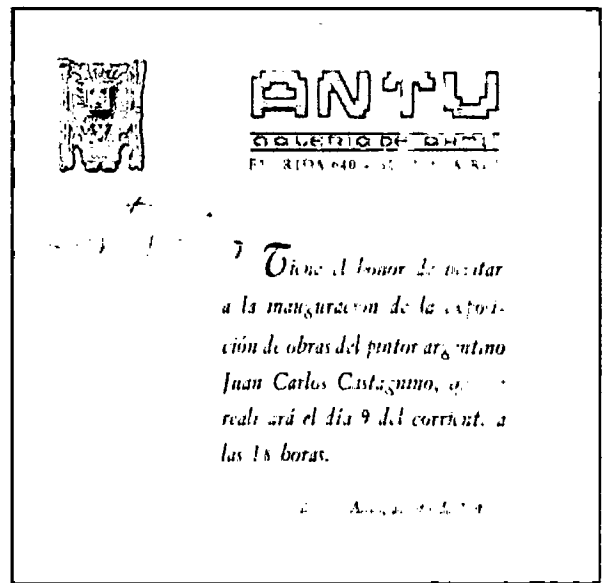


Fig. 21 Invitación a la muestra Juan Carlos Castagnino en Antú, agosto, 1948.

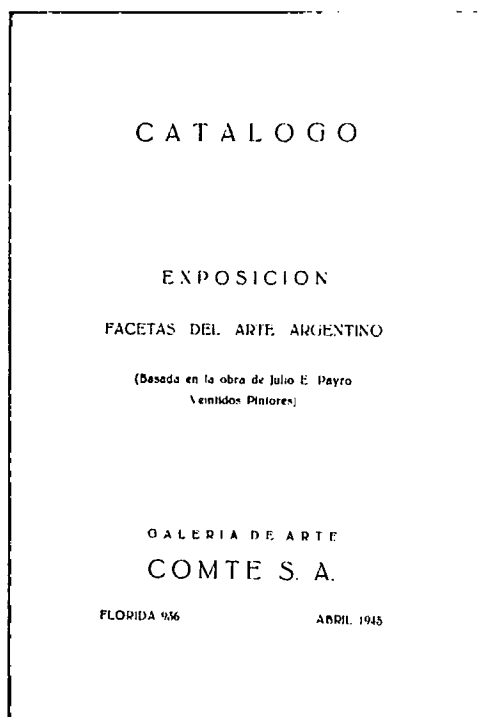


Fig. 22 Exposición Facetas del arte argentino (basada en la obra de Julio E. Payró Veintidós pintores) en Comte, abril, 1945.

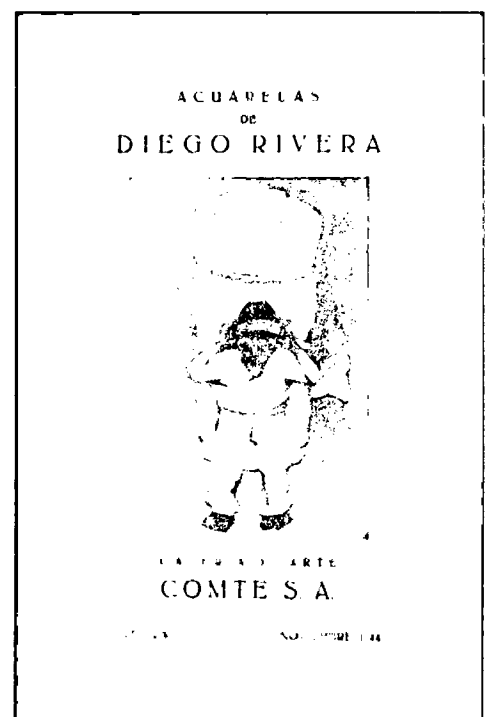


Fig. 23 Exposición Acuarelas de Diego Rivera en Comte, noviembre, 1944.



Fig. 24 Interior de la galería Velázquez.



Fig. 25 Exposición de A. R. Vigo en Velázquez, septiembre, 1951.

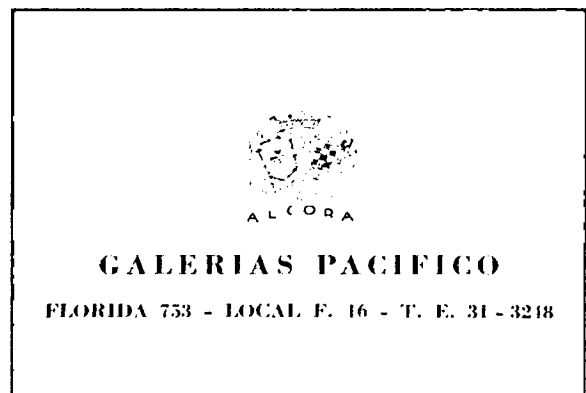


Fig. 26 Logo de la galería Alcora en Galerías Pacífico.

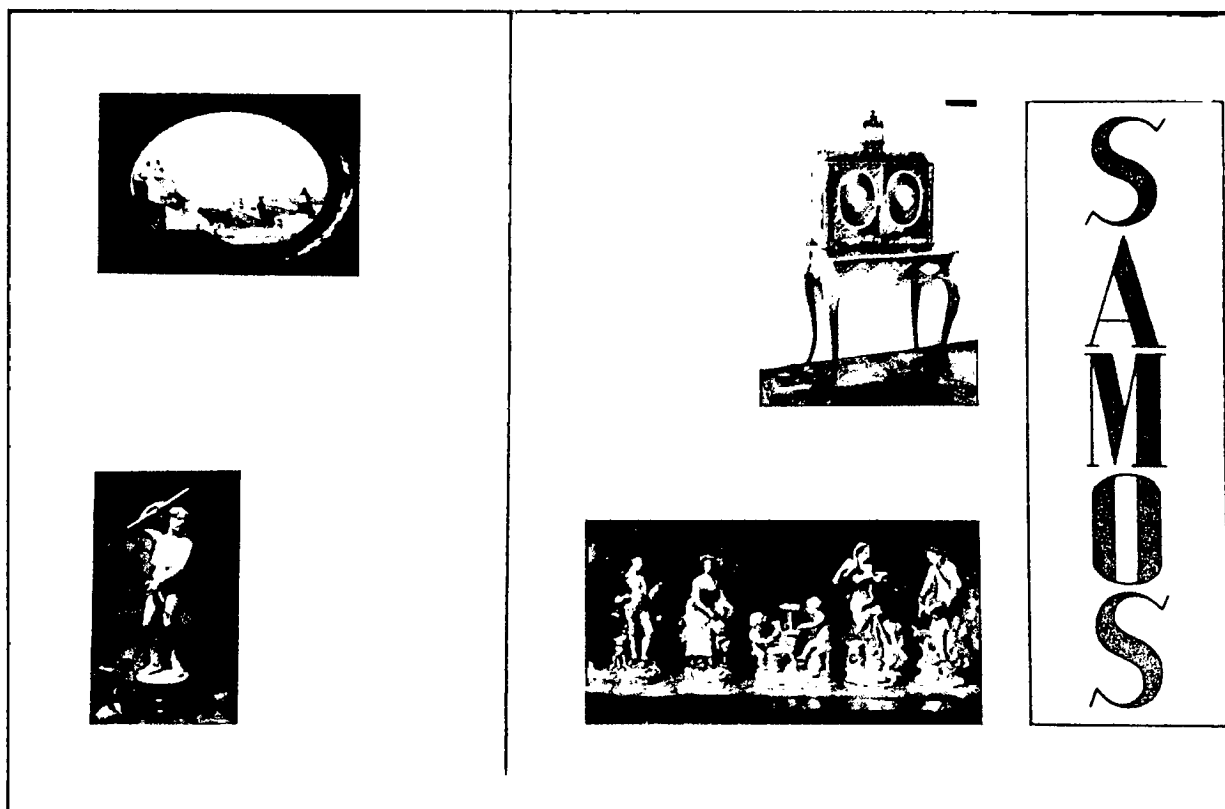


Fig. 27 Exposición Pettoruti, apertura de Samos, arte moderno y antigüedades, 1949.

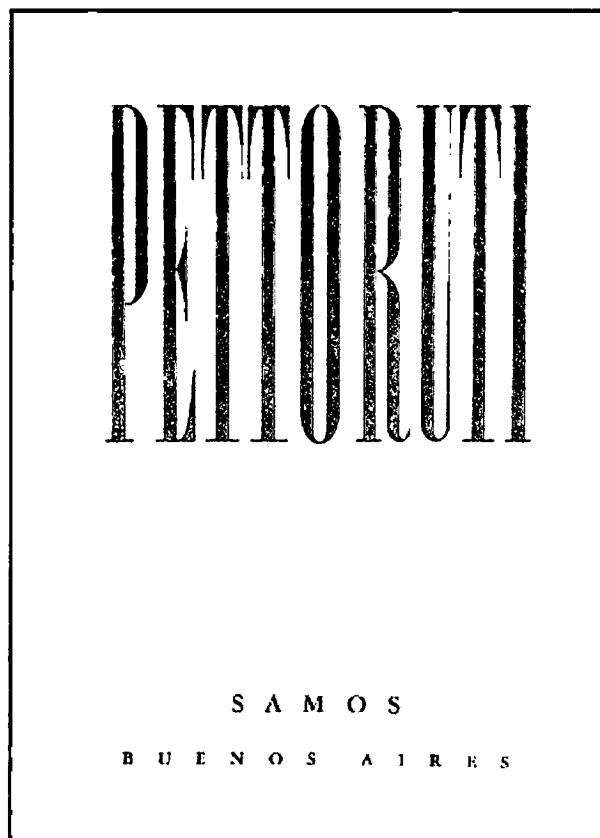


Fig. 28 Exposición Pettoruti, Samos, mayo, 1949.

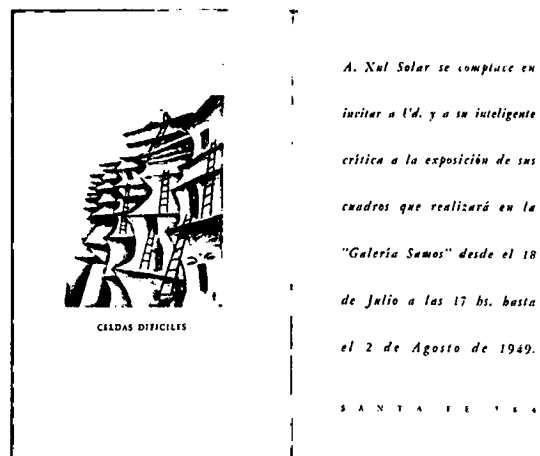


Fig. 29 Exposición Xul Solar, Samos, agosto, 1949.

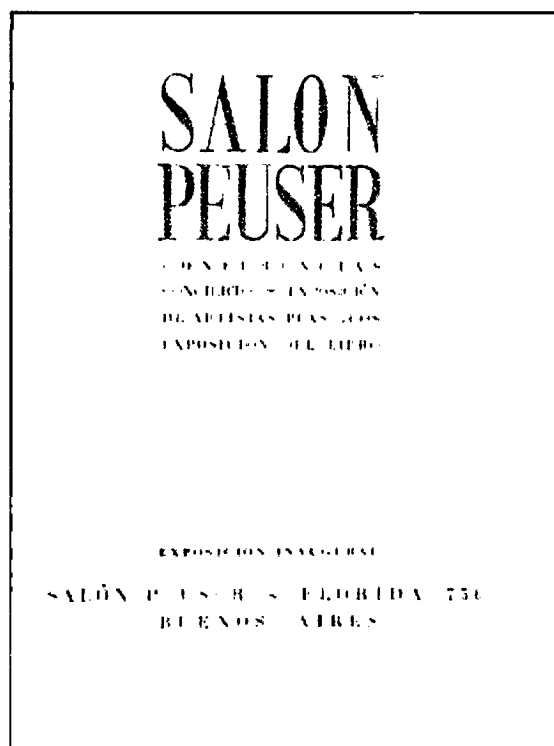


Fig. 30 Exposición inaugural, Peuser, 1944.

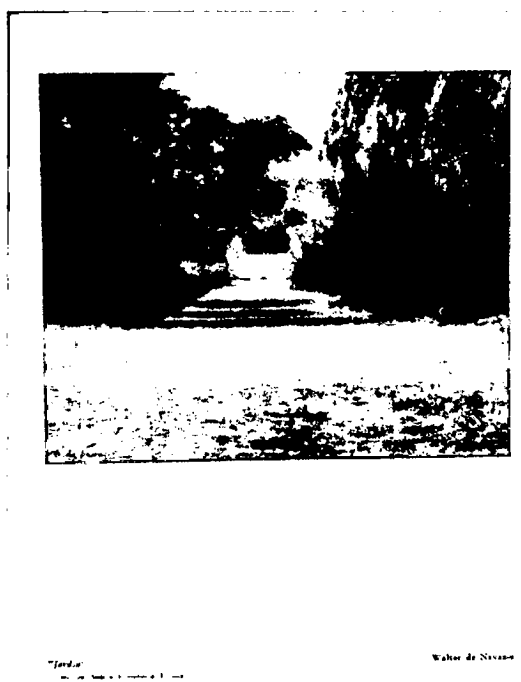


Fig. 31 Exposición inaugural, Walter de Navazio, *Jardín*, óleo, col. Garmendia Uranga, Peuser, 1944.



Fig. 32 Exposición inaugural, Ramón Gómez Cornet, *Muchacho*, óleo, Peuser, 1944.

Fig. 32 Exposición inaugural, Ramón Gómez Cornet, *Muchacho*, óleo, Peuser, 1944.

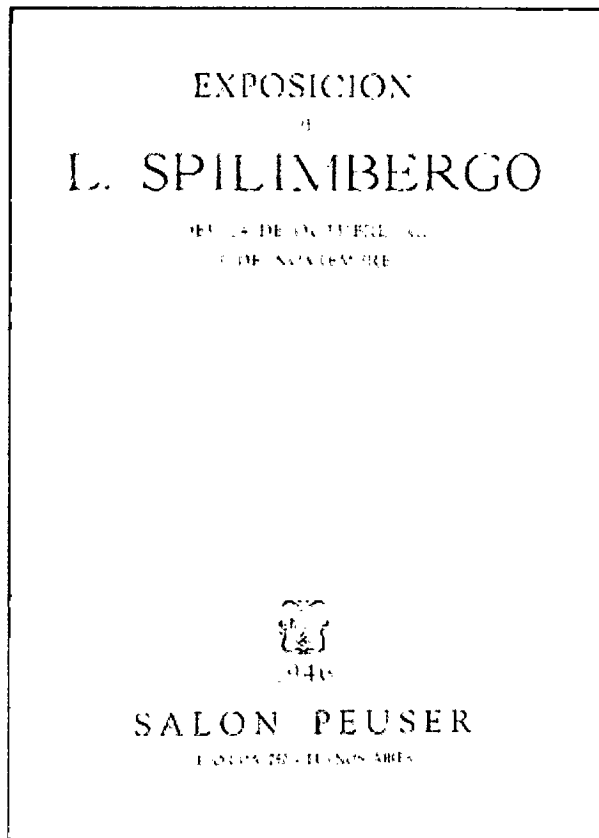


Fig. 33 Exposición de L. E. Spilimbergo, Peuser, octubre - noviembre, 1946.



Fig. 34 Lino E. Spilimbergo, catálogo de exposición, 1946.

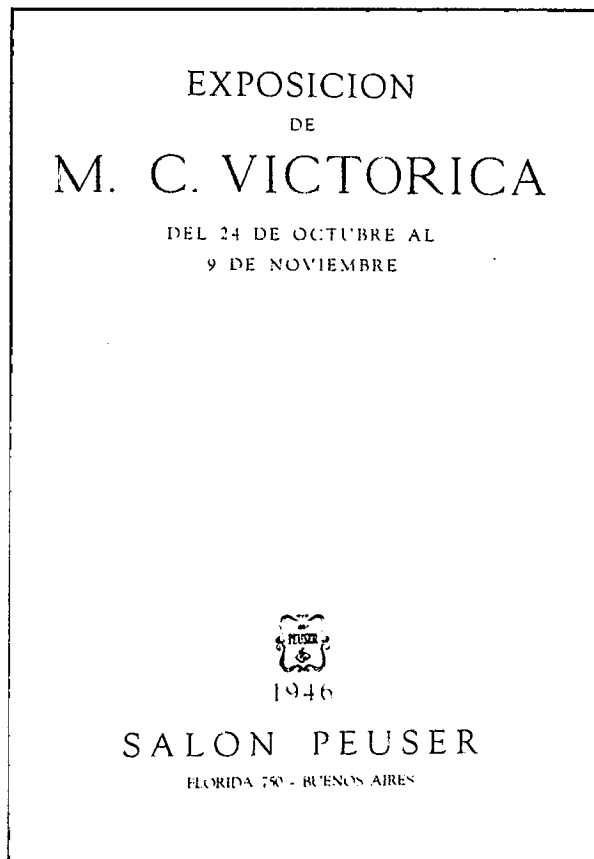


Fig. 35 Exposición de M. C. Victorica, Peuser, octubre - noviembre, 1946.



Fig. 36 Miguel C. Victorica, *Desnudo*, Peuser, 1946.

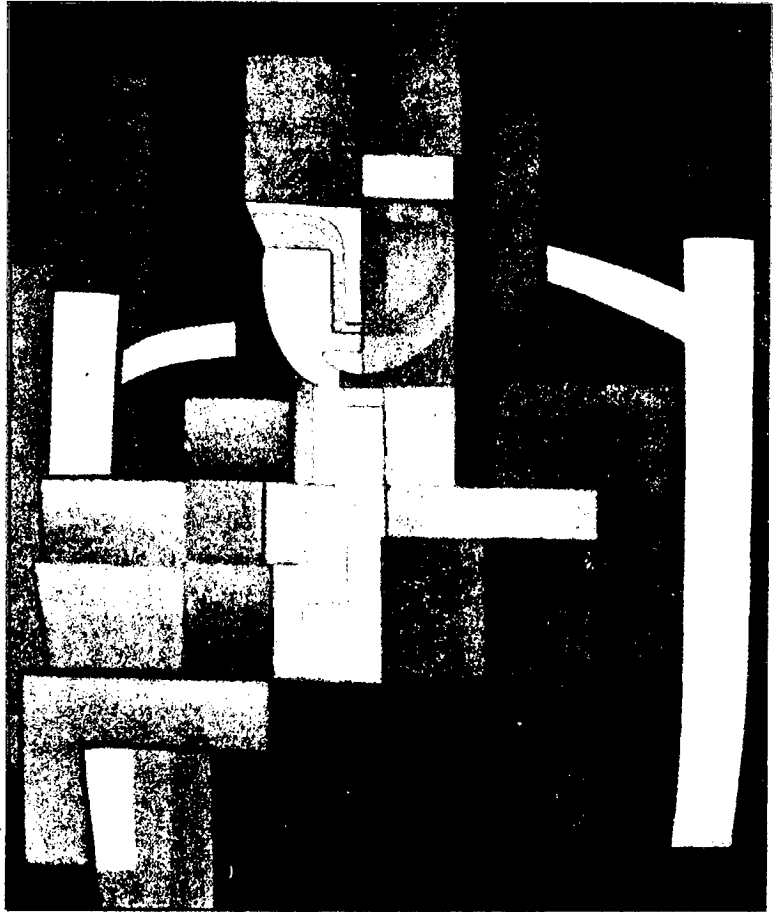


Fig. 37 Exposición Pettoruti, *La del sombrero verde*, col. Leonardo Estarico, óleo, 1919, Peuser, 1948.



Fig. 38 Miguel C. Victorica, *Carmen Mas de Arena*, expuesto en Obras de artistas contemporáneos, Van Riel, abril - mayo, 1948.

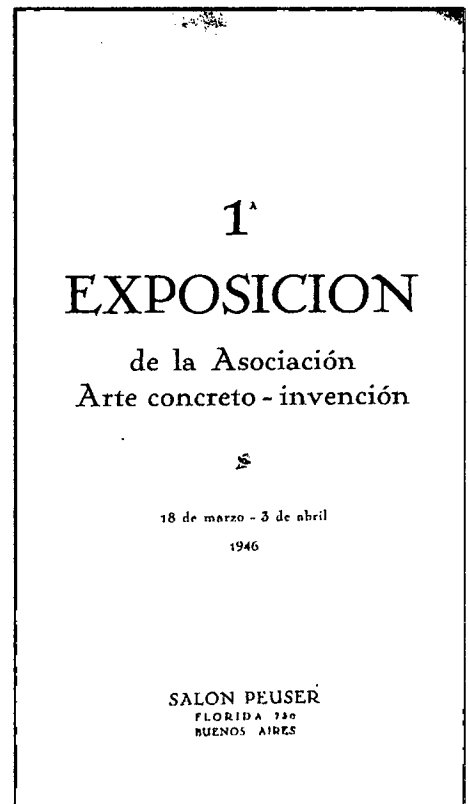


Fig. 39 1º Exposición de la Asociación Arte Concreto Invención en Peuser, marzo - abril, 1946.



Fig. 40 Raúl Lozza, 1º Exposición de pintura perceptivista en Van Riel, octubre - noviembre, 1949.



Fig. 41 Cayetano Córdova Iturburu, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958.

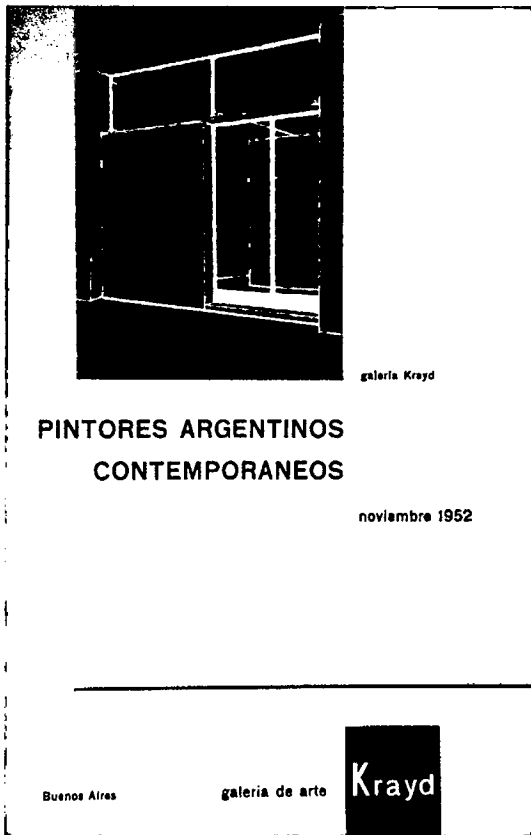


Fig. 42 Exposición Pintores argentinos contemporáneos en Krayd, noviembre, 1952.



Fig. 43 Exposición Pintura argentina - colección Domingo Eduardo Minetti en Bonino, 1956.



Fig. 44 Vista interior de la galería Bonino.

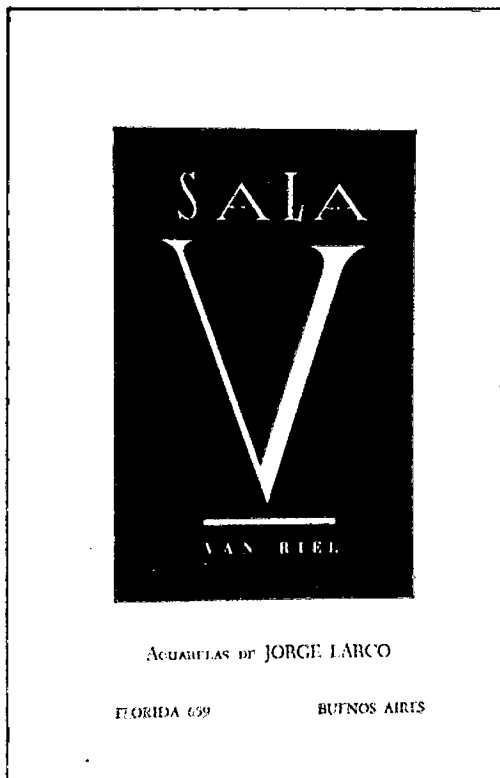


Fig. 45 Catálogo de la Sala V, Acuarela de Jorge Larco en Galería Van Riel.

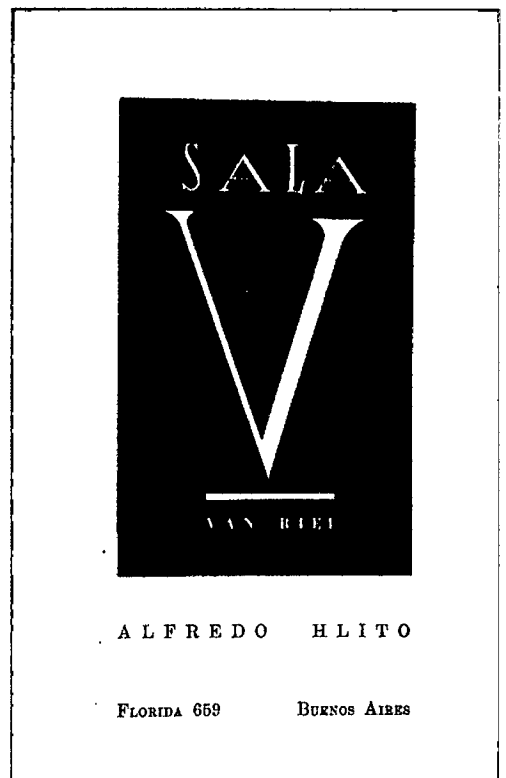


Fig. 46 Catálogo de la Sala V, Alfredo Hlito en Galería Van Riel.

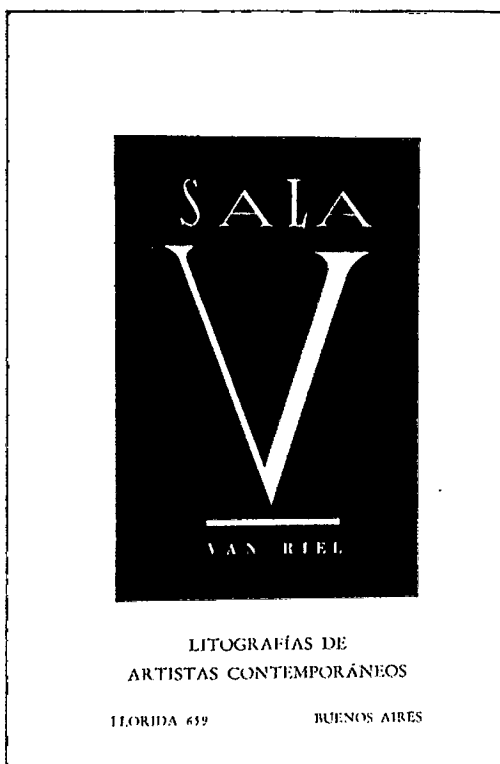


Fig. 47 Catálogo Sala V, Van Riel, Litografías de artistas contemporáneos en Van Riel.

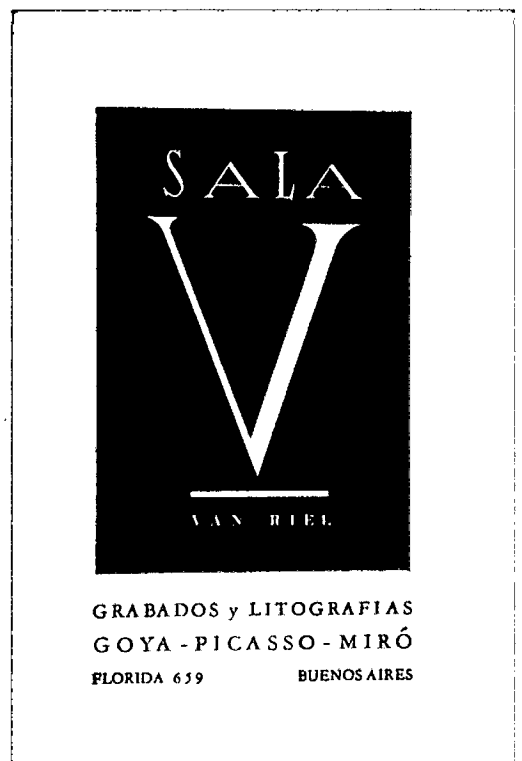


Fig. 48 Catálogo Sala V, Van Riel, Grabados y litografías Goya - Picasso - Miró en Van Riel.

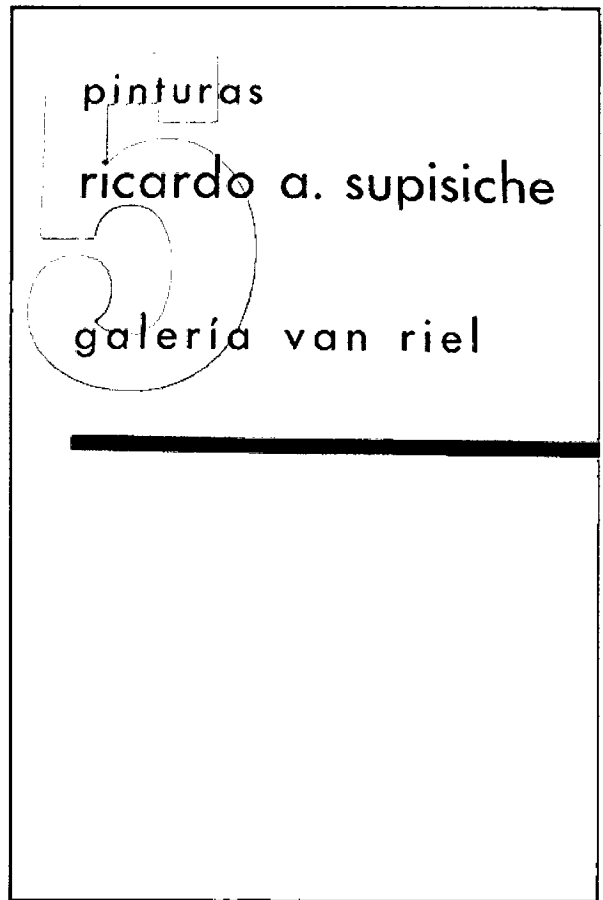


Fig. 49 Nuevo catálogo Sala V, Ricardo A. Supisiche en Van Riel.

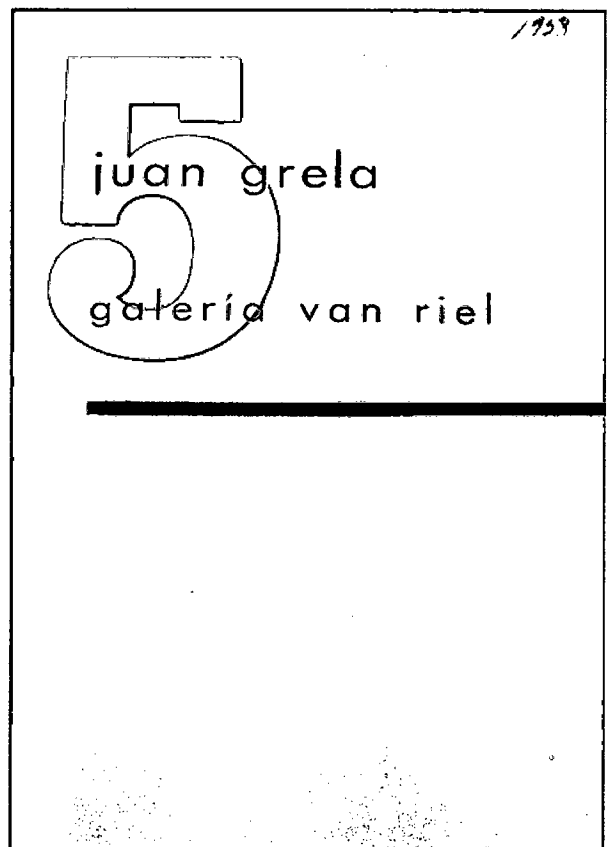


Fig. 50 Nuevo catálogo Sala V, Juan Grela en Van Riel.

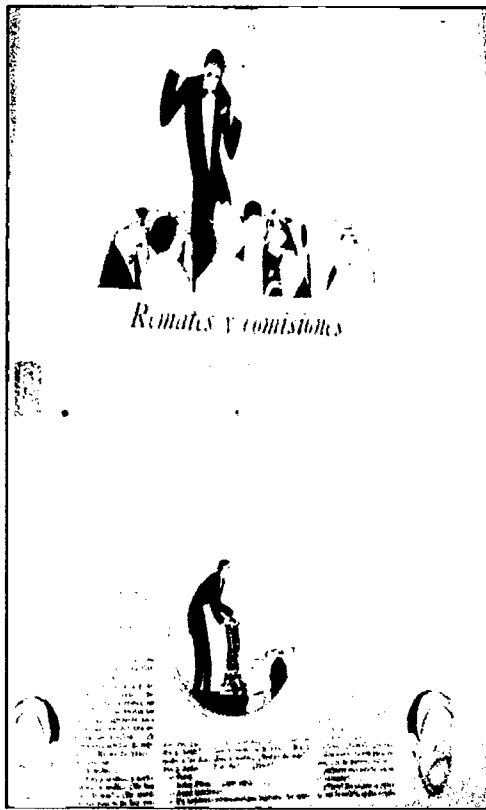


Fig. 51 Julián J. Bernat, "Remates y comisiones", *El Hogar*, Buenos Aires, 13 de junio de 1924.

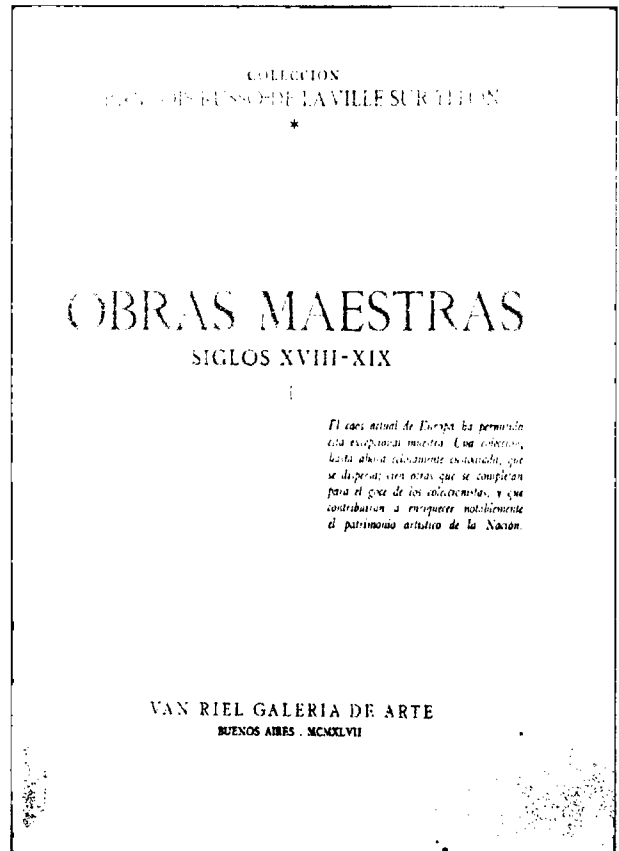


Fig. 52 Remate de la colección François Russo. Obras maestras siglos XVIII-XIX, Van Riel, octubre - noviembre, 1947.

Fig. 53 Remate de la colección François Russo. Obras maestras siglos XVIII-XIX, Van Riel, octubre - noviembre, 1947.





Fig. 54 Exposición Cuatro pintores en la colección Arena, Eugenio Daneri, *Barcas en el riachuelo*, óleo, 1947, Van Riel, agosto, 1955.



Fig. 55 Exposición Cuatro pintores en la colección Arena, Lino E. Spilimbergo, *Retrato de Carmen Mas de Arena*, dibujo, 1947, Van Riel, agosto, 1955.



Fig. 56 Exposición Cuatro pintores en la colección Arena, Miguel C. Victorica, *Convento y catedral*, óleo, 1950, Van Riel, agosto, 1955.



HECTOR L. ARENA

**EL ARTE ARGENTINO
EN EUROPA**

Fig. 57 Héctor Luis Arena, *El arte argentino en Europa. Informe de una misión cultural*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 1960.

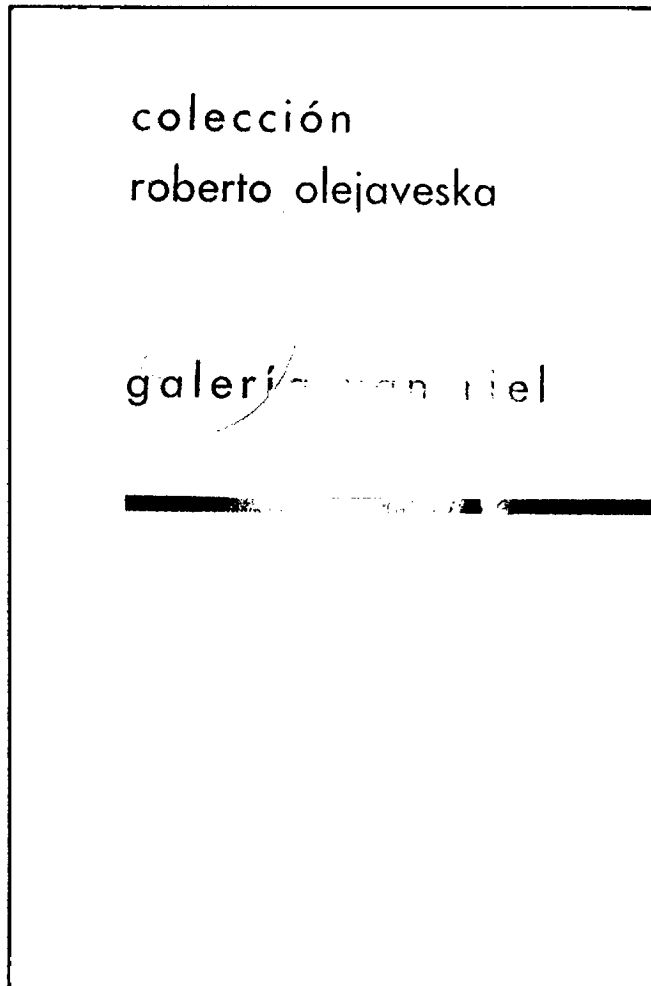


Fig. 58 Colección de Roberto Olejaveska, Galería Van Riel, Sala V, abril, 1958.



Fig. 59 Colección de Roberto Olejaveska, Raúl Soldi, Cabeza.

COLECCION
OLEJAVESKA



Fig. 60 Colección de Roberto Olejaveska, Lino E. Spilimbergo, Galería Van Riel, mayo, 1963.

CONCLUSIÓN

A lo largo de esta tesis se ha estudiado el coleccionismo de arte argentino a través de una mirada que buscó recuperar, reconstruir y volver a conectar lo que estaba desunido. Esta mirada parte del supuesto que la práctica del coleccionismo tiende puentes que ligan imágenes, personas, intereses e ideas. Por lo tanto, se ha buscado recorrer los caminos que transitó un grupo de figuras paradigmáticas en el proceso de formación y desarrollo de su patrimonio artístico hasta el momento de su dispersión. El propósito ha sido estudiar los engranajes que enlazaron la adquisición y la posesión de obras de arte con otras prácticas. En este sentido, la investigación ha analizado las colecciones de Alejo B. González Garaño, Luis L. de los Santos, Luis Arena e Ignacio Pirovano, ubicándolas en un punto de intersección de intereses diferentes y a la vez conectados. Es decir, la formación de estas series artísticas no ha constituido un hecho aislado de la vida profesional de los coleccionistas, antes bien, ha representado una práctica que, obedeciendo a características específicas, fue desarrollada en articulación con otras actividades vinculadas a la gestión, a la promoción, a la escritura o al mecenazgo.

Esta lectura del coleccionismo ha buscado redefinir la práctica desde el punto de vista de los roles que desempeñó en el medio artístico y, en este sentido, se la ha diferenciado de la mera acumulación de obras concebidas exclusivamente como objetos de distinción social. También se la ha distinguido del consumo artístico entendido como una práctica adquisitiva que no responde necesariamente a unos determinados criterios de planificación y organización. De acuerdo a estos postulados, se ha puesto el énfasis en la articulación entre la actividad de los particulares y sus proyecciones sociales, entre el perfil privado y el perfil público del coleccionismo. Como consecuencia, la visibilidad de estas figuras, su capacidad para instituir y difundir modelos de coleccionismo y, esencialmente, su facultad para intervenir por diferentes vías en el desarrollo cultural ha constituido el principal fundamento para la definición del corpus.

A partir de esta propuesta se ha buscado desmontar los mecanismos que dieron lugar a la construcción de la figura pública del coleccionista. En este proceso el papel de la crítica de arte ha sido subrayado como uno de los engranajes centrales que intervinieron en la definición de esta figura. Los escritos que circularon a través de catálogos o artículos periodísticos buscaron definir aquellos perfiles que la

singularizaban y a su vez le asignaban funciones vinculadas a la promoción del arte y a la educación artística del espectador. Con respecto al coleccionismo de arte argentino específicamente, la adquisición de obras fue leída contemporáneamente en términos del cumplimiento de una "misión patriótica" que buscaba apoyar el desarrollo de una cultura nacional. En relación con estas ideas, la tesis ha buscado abrir una línea de análisis centrada en las proyecciones que podía tener el accionar del coleccionista en las modalidades de valorización y reconocimiento del arte argentino.

Esta figura del coleccionista involucró a individuos que se distinguieron de sus antecesores por sus preferencias estéticas y por la adhesión a valores artísticos que hasta el momento se habían mantenido en segundo plano con respecto a la pintura internacional que dominaba la mayor parte de las elecciones del coleccionismo local. Este deslizamiento ha sido estudiado en el contexto de la consolidación institucional del medio artístico y el surgimiento de nuevos espacios o el *aggionamiento* de otros para la difusión y venta del arte argentino moderno. Por otra parte, se ha buscado destacar la emergencia de nuevos actores provenientes de las capas medias de la sociedad porteña que ocuparon un lugar clave en la consolidación de esta práctica, como demostraron los casos de Arena y de los Santos. En este sentido, la constitución de un coleccionismo de arte argentino moderno también ha sido abordada en relación con el proceso de afianzamiento de estos sectores y la extensión de los hábitos de consumo artístico hacia círculos de profesionales, docentes, abogados o médicos, que hasta el momento no habían tenido una participación significativa en este terreno.

La inscripción del coleccionista en el campo intelectual como un agente activo y dinamizador ha sido analizada a partir de un conjunto de factores que estuvieron presentes, con mayor o menor protagonismo, en el desenvolvimiento de las colecciones estudiadas. En primer lugar, la labor de escritura de textos de arte - especialmente notoria en los casos de González Garaño y de Pirovano- enlazó la adquisición de obras con la investigación y la elaboración de marcos conceptuales que definían la interpretación del coleccionista de sus propias posesiones, aunque la producción intelectual también podía superar el repertorio personal de obras.

En segundo lugar, las actividades curatoriales desarrolladas a través de la organización y el montaje de exhibiciones funcionaron -sobre todo en el primero de los casos mencionados- como una estrategia de difusión del propio acervo, así como también de otros conjuntos. A su vez, la organización de muestras estuvo estrechamente vinculada a la gestión institucional -escenario donde se destacaron los citados González Garaño y Pirovano, así como también de los Santos-. Desde

entidades como la Asociación Amigos del Arte, el Museo Nacional de Arte Decorativo o el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez se promovió la práctica del coleccionismo privado al mismo tiempo que su puesta en circulación desde el ámbito institucional contribuía a legitimar las elecciones estéticas de los particulares.

En tercer lugar, la participación en círculos de artistas, críticos y escritores, la frecuentación de los *ateliers* y la integración de aquellos a la vida cotidiana del coleccionista -observable en todos los casos y, especialmente, en el de Arena- contribuía a estrechar los lazos de amistad y camaradería; además favorecía el compromiso del comprador con la producción de aquellos artistas con quienes mantenía un vínculo más estrecho. En numerosas oportunidades ese compromiso se tradujo en gestiones que buscaron promocionar la obra de un artista en diferentes ámbitos, así como también pudo materializarse en un apoyo económico que trascendió la adquisición de cuadros. A su vez, estos contactos también podían impactar en la orientación de las elecciones estéticas e incluso redirigirlas hacia determinadas áreas de la producción plástica.

En cuarto lugar, la promoción del coleccionismo privado representó una de las estrategias implementadas por los *marchands* que operaron durante el período. Entre ellas se destacó el montaje de exhibiciones organizadas con las piezas de particulares reconocidos que, en primera instancia, no estaban destinadas a la venta. Este recurso, implementado por Frans Van Riel y Alfredo Bonino entre otros, favorecía la publicidad de la práctica del coleccionismo, estimulaba la adquisición de obras de la trastienda y, eventualmente, podía contribuir a elevar las cotizaciones de futuras ventas. A su vez, la crítica desempeñaba un papel significativo en los catálogos publicados por estas galerías, donde se desplegaban los argumentos que buscaban presentar la colección y a legitimar las elecciones estéticas de su propietario. Estos dispositivos apuntaban a situar la actividad del coleccionista en un escenario desde el cual se reforzaba su imagen pública, buscando despojar la actividad de su carácter económico y reorientando su identificación con una tarea de interés público.

En quinto lugar, el coleccionismo mantuvo distintos tipos de contacto con la producción de libros de arte y la puesta en circulación de pinturas y esculturas a través de su reproducción. Esos contactos determinaron el tránsito de imágenes de un sitio a otro, de colecciones a libros y viceversa. A través de estos movimientos, al mismo tiempo que ciertos poseedores reforzaban su entidad pública, otros se encaminarían a la adquisición de obras.

Pero estas articulaciones no se agotaron en el tránsito de imágenes o en la consolidación de una figura pública del coleccionista de arte argentino. También contribuyeron a la inscripción del coleccionismo dentro de los relatos historiográficos canónicos. Es decir, de acuerdo al interés histórico que fundamentó la matriz de estos conjuntos, a sus capacidades para narrar un fragmento de la historia del arte local del que podían nutrirse libros y revistas de arte, y también, de acuerdo a las funciones didácticas que les eran atribuidas, estas colecciones pudieron presentarse públicamente como otros relatos, en este caso de carácter visual, desarrollados en paralelo y su vez ligados por diversos mecanismos a los relatos escritos sobre el arte argentino.

Por último, el estudio centrado en la formación de estos conjuntos, articulada con una amalgama de actividades desarrolladas a su alrededor y de la que las mismas colecciones funcionaron como su motor principal, permite repensarlas como programas cuyas proyecciones sociales trascendieron las decisiones individuales y se inscribieron en proyectos institucionales y de alcance nacional. En tanto cada colección exhibió un recorte específico del desarrollo artístico, pensado y elaborado de acuerdo a unos criterios que le proporcionaron un carácter orgánico, éstas se constituyeron como escenarios en los que se debatieron y se enfrentaron ideas, experiencias, escenarios donde rivalizaron conocimientos y concepciones estéticas.

ARCHIVOS Y REPOSITORIOS DOCUMENTALES CONSULTADOS

Academia Nacional de Bellas Artes

Academia Nacional de Historia

Archivo General de la Nación

Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró",
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Archivos Particulares

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Biblioteca del Congreso de la Nación

Biblioteca Nacional de la República Argentina

CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas)

Fundación Espigas (Centro de documentación para la historia de las artes plásticas en
la Argentina)

Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Museo Histórico Nacional

Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori

Museo Nacional de Arte Decorativo

Museo Nacional de Bellas Artes

Museo Nacional del Grabado

Museo Provincial de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario

Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe

ENTREVISTAS REALIZADAS

Aguirre Saravia, Aníbal G.

Arena, Eduardo D.

Arena, Héctor L.

Bullrich, Enrique

Castagnino, Álvaro

Ellena, Emilio

Fabrici, Susana

Feinsilber, Laura

Gallardo, Juan L.

Giménez, Edgardo

Krasniansky, Gilberto
Kröpfl, Francisco
Lago, Catalina
Manuillo, Mario
Martínez Carbonell, Guido
Menichini, Enzo
Olivieri, Roxana
Pécora, Irene
Povarché, Jorge N.
Schenone, Héctor E.

Taverna, Irigoyen Jorge
Van Riel, Frans
Van Riel, Gabriela
Veneri, Raúl
Whitelow, Guillermo
Scheinsonh, Enrique
Chiavetti, Silvana
Costa Peuser, Marcela
Gilardoni, Mario

FUENTES

(Todas las publicaciones mencionadas fueron editadas en Buenos Aires, con excepción de aquellas cuya ciudad de edición figura entre paréntesis)

a. DIARIOS (selección)

Clarín

Crítica

El Mundo

La Época

La Nación

La Prensa

La Razón

b. REVISTAS (selección)

Aconcagua

Argentina Libre

Ars

Artiempo

Atlántida

Augusta

Boletín de Cultura Intelectual (Rosario)

Cabalgata

Caras y Caretas

Ciclo

Continente

Convicción

<i>Correo Literario</i>	<i>Nueva Visión</i>
<i>Crear</i>	<i>Plástica</i>
<i>Crisis</i>	<i>Plus Ultra</i>
<i>El Círculo (Rosario)</i>	<i>Primera Plana</i>
<i>El Hogar</i>	<i>Qué sucedió en siete días</i>
<i>Forma</i>	<i>Realidad</i>
<i>La Ilustración Sudamericana</i>	<i>Saber Vivir</i>
<i>Lyra</i>	<i>Sur</i>
<i>Martín Fierro</i>	<i>Ver y Estimar</i>
<i>Nosotros</i>	

c. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y REMATES (selección)

60 dibujos de pintores argentinos pertenecientes a las colecciones César Franceschini y Luis León de los Santos, Buenos Aires, Galería Bonino, 1953.

80 grabados y dibujos originales. Colección Mario Remorino, Buenos Aires, Galería Witcomb, julio de 1964.

ARENA, Héctor Luis, *Esculturas, Grabados y Dibujos de la Colección Arena*, Pcia. de Buenos Aires, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Dirección de Artes Plásticas, 17 de junio-3 de julio de 1960.

ASOCIACIÓN AMIGOS DEL ARTE, *La obra de "Amigos del Arte" en los años 1933-1934-1935-1936*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1936.

ASOCIACIÓN AMIGOS DEL ARTE, *La obra de "Amigos del Arte", julio 1924-noviembre 1932*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1932.

ASOCIACION AMIGOS DEL LIBRO, *Colección Rafael A. Crespo*, Buenos Aires, Salón Kraft (Florida 681), octubre de 1948.

BLAS GONZÁLEZ, Héctor, *Pettoruti. Homenaje nacional a 50 años de labor artística*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 1962.

CAILLET-BOIS, Horacio, *Miguel Carlos Victorica. Invitado de Honor, XIXº Salón Anual de Santa Fe*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1942.

-----, *La donación Luis León de los Santos 1942-1952*, Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura, Academia Provincial de Cultura, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1952.

-----, *Miguel Carlos Victorica. Exposición de homenaje en el XXXIIº Salón Anual de Santa Fe*, Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura, Academia Provincial de Cultura, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 25 de mayo de 1955.

-----, *Primeros Premios e Invitados de Honor del Salón Anual de Santa Fe 1922-1956*, Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura, Departamento General de Bellas Artes, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1956.

-----, *Luis León de los Santos*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1963.

Colección Domingo Eduardo Minetti, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 2-14 de junio de 1958.

Colección François Russo-de la ville sur Yllon. Obras maestras siglos XVIII-XIX. Exposición 27 octubre. Subasta 4-6 noviembre. Comisión 10%. Subasta organizada en 2 etapas, Buenos Aires, Ungaro y Barbará.

Colección Jorge Larco. Dibujos, grabados y acuarelas, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 3 de diciembre de 1960.

Colección Mercedes Santamarina, Buenos Aires, Av. M. Quintana 407, 25-27 de septiembre 1946.

Colección Mercedes Santamarina, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, junio de 1959, s. p.

Colección Roberto Olejaveska, Buenos Aires, Galería Van Riel, Sala V, abril de 1958.

Colección Sam Mallah, Buenos Aires, Galería Van Riel, 1963.

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano, *Colección Olejaveska*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 1963.

-----, *Cuatro pintores en la colección Arena. Victorica, Daneri, Spilimbergo, Soldi*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 15-27 de agosto de 1955.

-----, Cayetano, *Pintura Argentina. Colección Acquarone*, Buenos Aires, Edición Aleph, 1955.

De Manet a nuestros días. Exposición de pintura francesa, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, julio de 1949.

DE TORRE, Guillermo (prólogo), *Pintura argentina moderna de la Colección Arena*, Buenos Aires, Salón Kraft, 18-30 de septiembre de 1950.

DÉVOLE, Carlos Alberto, *Colección Acquarone. El Paisaje en la pintura argentina*, Buenos Aires, Nexo Galería de Arte y Cultura, 30 de mayo-11 de junio de 1966.

Exposición de Demetrio Urruchúa, Buenos Aires, Galería Van Riel, 16-28 de agosto de 1948.

Exposición de dibujos, grabados y acuarelas. Reciente donación de Luis León de los Santos, Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura, Departamento General de Bellas Artes, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, octubre de 1957.

Exposición de pintura argentina de la colección Minetti, Rosario, Galería Renom, 27 de junio-8 de julio de 1960.

Exposición de pintura argentina de la colección Minetti, Rosario, Galería Renom, 1958.

Exposición de pintura argentina. Colección de Domingo Eduardo Minetti, Rosario, Municipalidad de Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 15 de junio-15 de julio de 1957.

Exposición pintores argentinos de la colección de Domingo Eduardo Minetti, Rosario, Amigos del Arte, 23 de octubre de 1957.

FADER, Fernando, "El ambiente de las bellas artes", en *Fernando Fader*, catálogo de la exposición homónima, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1988.

Galería Wildenstein, Buenos Aires, junio de 1940.

Gambartes. Obras que lo representan en ocho colecciones privadas de nuestra ciudad, Rosario, Amigos del Arte, 20-29 de agosto de 1959.

GIRONDO, Oliverio, *Pintura Moderna. Colección Rafael Crespo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Asociación Amigos del Museo, 14 de agosto-6 de septiembre de 1936.

GIUDICI, Alberto, *Arte y política en los '60*, Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, s. f.

GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B., *Acuarelas de E. E. Vidal. Buenos Aires en 1816, 1818 y 1819*, Colección Alejo B. González Garaño, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.

-----, Alejo B., *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838. Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo González Garaño*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.

-----, *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946.

-----, *Carlos E. Pellegrini*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1932.

-----, *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1939.

-----, *Carlos Morel, 1813-1894*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.

-----, *Exposición de aspectos del Cabildo, Fuerte, Catedral, recova y Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, 1940.

-----, *Exposición retrospectiva de Juan Mauricio Rugendas (1838-1845)*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1930.

-----, *Pallière*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1935.

-----, *Pallière. Ilustrador de la Argentina. 1856-1866*, Buenos Aires, Sociedad de Historia Argentina, 1942.

----- y Alfredo GONZÁLEZ GARAÑO, *El grabado en la Argentina. 1705-1942*, Rosario, Dirección Municipal de Cultura, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 25 de octubre-22 de noviembre de 1942.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl y Héctor YANOVER, *Movimiento Espartaco*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 22 de julio-3 de agosto de 1963.

Gran Catálogo de la Exposición de trajes regionales españoles. Ilustrado con reproducciones de las cincuenta acuarelas sobre el tema, originales del artista español D. Vicente Viudes, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1947.

Guía general de obras 1922-1947, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1948.

Homenaje a Miguel C. Victorica, Buenos Aires, Galería Bonino, 28 de mayo-11 de junio de 1951.

Homenaje al Vietnam de los artistas plásticos, Buenos Aires, Galería Van Riel, 25 de abril-7 de mayo de 1966.

Homenaje de la Academia Nacional de Bellas Artes a Alejo B. González Garaño. Catálogo de la muestra de obras representativas de su colección realizada en la Asociación Amigos del Libro, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, agosto de 1948.

Iconografía de Rivadavia, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1945.

Ignacio Pirovano. Retrospectiva 1925-1945, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1972.

Kohen-Colección, Buenos Aires, Galería Van Riel, 27 de septiembre-9 de octubre 1965.

La pintura francesa. De David a nuestros días. Óleos, dibujos y acuarelas, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, julio-agosto de 1939.

LANUZA, José Luis, *Exposición de 30 dibujos de artistas argentinos de la colección de Cesar Franceschini*, Pcia. Buenos Aires, Asociación Gente de Arte de Avellaneda, mayo de 1957.

Litografías de artistas contemporáneos, Buenos Aires, Galería Van Riel-Sala V, julio de 1954.

LLOBET, Francisco, *Colección Francisco Llobet. Pintura Moderna 1830-1924*, Buenos Aires, Primer Salón de la Sociedad Amigos del Arte, julio de 1924.

MUJICA LÁINEZ, Manuel, *Pintura argentina: Colección Domingo Eduardo Minetti en la Galería Bonino*, Buenos Aires, Galería Bonino, 1956.

Obras de artistas argentinos contemporáneos, Buenos Aires, Galería Van Riel, 10-22 de mayo de 1948.

OLIVER Samuel y Elzario SILLARI, *Colección Acquarone, Pintura Italiana contemporánea*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, s. f.

PADELETTI, Hugo y Manuel MUJICA LÁINEZ, *Pintura argentina contemporánea, exposición conjunta de las colecciones pertenecientes a Domingo E. Minetti*, Santa Fe, Martínez Carbonell y Oliveira, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1962.

Pinturas francesas del siglo dieciocho, Buenos Aires, Galería Wildenstein, junio de 1947.

PIROVANO, Ignacio, *Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo*, Buenos Aires, Kraft, 1947.

----- (prólogo), *Enio Iommi*, Buenos Aires, Galería Bonino, 23 de septiembre-11 de octubre de 1969.

----- *et al.*, *Arte generativo*, Buenos Aires, Galería Bonino, 11 de septiembre-3 de octubre de 1970.

----- y Enio IOMMI, "En torno al monumento de Sarmiento", Buenos Aires, Art Gallery International, 23 de septiembre de 1975.

Primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención, Buenos Aires, Salón Peuser, 18 de marzo-3 de abril de 1946.

RINALDINI, Julio, *Renoir*, Buenos Aires, Galería Wildenstein, octubre de 1947.

RODRÍGUEZ, Ernesto B., *Grabados y litografías: Goya, Picasso, Miró*, Buenos Aires, Galería Van Riel-Sala V, junio de 1952.

ROJAS SILVEIRA, M. A., *Pinacoteca de Don Vicente Leveratto*, Buenos Aires, s. e., 1946.

ROMERO BREST, Jorge, *Colección Mercedes Santamarina*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio de 1959.

-----, *Colección Di Tella*, Buenos Aires, 1965.

-----, *Homenaje a Alfredo Guttero*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Fundación Crédito Rural Argentino, 4-30 de julio de 1977.

SINOPLI, Pedro, *Pintura moderna argentina*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 26 de agosto-26 de septiembre, 1961.

SQUIRRU, Rafael (prólogo), *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, Buenos Aires, 1960.

VAN RIEL, Frans, *Catálogo de Remate*, Buenos Aires, Salón Van Riel, 25, 26 y 27 de noviembre de 1925.

VENTURI, Lionello, "La colección Torcuato Di Tella", en *Colección Torcuato Di Tella*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1995.

Vitullo. Esculturas, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella-Fundación Proa, 1997.

Vitullo. Sculpteur Argentin, París, Musée National d'Art Moderne, diciembre de 1952.

WHITELOW, Guillermo, *Colección Pirovano. Donación Josefina Pirovano de Mihura*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1983.

d. OTRAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS (selección)

[SIN FIRMA], "Actualidades gráficas. Notas sociales y artísticas", *El Hogar*, a. XX, n. 770, Buenos Aires, 18 de julio de 1924, p. 25.

----- "Algunas notas metropolitanas. Exposiciones de arte", *El Hogar*, a. XX, n. 775, Buenos Aires, 22 de agosto de 1924, p. 36.

----- "Algunas reflexiones sobre el primer salón nacional de arte ultrafuturista", *La Época*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1924, p. 4, col. 1 y 2.

----- "Berni", *La Nación*, Buenos Aires, 9 de mayo de 1959, p. 4.

----- "Cuatro millones de pesos en pintura", *Primera Plana*, v. 2, n. 60, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1963, p. 28.

----- "Discurso del embajador de España en el acto de inauguración de la exposición de trajes regionales españoles", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 2, número extraordinario, Buenos Aires, diciembre de 1947.

----- "El gobierno de España concede la Orden de Alfonso el Sabio en el Grado de Encomienda al Director del Museo Nacional de Arte Decorativo Don Ignacio

Pirovano", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 3, n. 9, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1948.

-----■ "El Museo Nacional de Arte Decorativo en el año del Libertador General San Martín, 1950. Viaje a Europa y Oriente del Director del Museo, Doctor Ignacio Pirovano", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 5, n. 17, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1950.

-----■ "El Museo Nacional de Arte Decorativo en el año del Libertador General San Martín", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 5, n. 17, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1950, p. 1.

-----■ "El Museo Nacional de Arte Decorativo y su Boletín", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 1, n. 1, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1946.

-----■ "El salón Ultra Futurista", *La Razón*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1924, p. 4, col. 6.

-----■ "Exposición de beneficencia. Se exhibirán libros y autógrafos antiguos", *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de junio de 1924, p. 6.

-----■ "Exposición Ortiz Echagüe", *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1924, p. 16, col. 7.

-----■ "Exposiciones de la próxima semana", *La Razón*, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1924, portada, col. 4.

-----■ "Fantasmas y millones en la última noche de la colección Palanza", *Primera Plana*, v. 2, n. 44, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1963.

-----■ "Fundación del Museo Nacional de Arte Decorativo", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 1, n. 1, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1946.

GUERRICO LAMARCA, José. "Ignacio Pirovano", *Criterio*, Buenos Aires, 1929.

-----■ "Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Buenos Aires", en *Guía quincenal de Actividad Intelectual y Artística Argentina*, v. 2, n. 29, octubre de 1948, pp. 4-11.

-----■ "Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas", *La Nación*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1949, p. 4.

-----■ "Jubileo de una vida porteña. Los 80 años de Witcomb", *Continente*, n. 21, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1948.

-----■ "La colección de David Weill", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 2, n. 4, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1947.

- "La colección de Don Alfredo González Garaño", *Forma*, n. 5, Buenos Aires, enero de 1938, pp. 16-17.
- "La constante búsqueda por un modo de vivir", *La Opinión*, 8 de mayo de 1974, p. 17.
- "La exposición de libros y manuscritos antiguos será inaugurada hoy", *La Nación*, Buenos Aires, martes 17 de junio de 1924, p. 8, col. 5.
- "La Exposición de los tapices contemporáneos de Francia", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 6, n. 18, Buenos Aires, 1951, s. p.
- "La exposición de Ortiz Echagüe", *El Hogar*, a. XX, n. 776, Buenos Aires, 29 de agosto de 1924, p. 26.
- "La exposición de retratistas en Van Riel", *La Nación*, Sección III, Lecturas-Ilustraciones, Buenos Aires, 15 de junio de 1924, p. 1.
- "La galería de cuadros de Atilio Larco", *La Prensa*, 4ª sección, 6 de octubre de 1929, s. p.
- "La inevitable emigración", *Primera Plana*, a. 3, n. 143, 3 de agosto de 1965, pp. 63-64.
- "La inevitable emigración", *Primera plana*, a. 3, n. 143, Buenos Aires, 3 de agosto de 1965, pp. 63-64.
- "La venta de la colección Mercedes Santamarina", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 1, n. 1, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1946.
- "Las donaciones al Museo Nacional de Arte Decorativo", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 1, n. 1, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1946.
- "Notas de Arte. Exposición de retratos", *La Razón*, Buenos Aires, 7 de junio de 1924, portada, cols. 2-3.
- "Nuevas donaciones enriquecen las colecciones del Museo Nacional de Arte Decorativo", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 3, n. 9, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1948.
- "Plástica: la oferta y la demanda", *Primera Plana*, a. 5, n. 222, Buenos Aires, 28 de marzo al 3 de abril de 1967.
- "Remate de pistoleros: negocio brillante con compradores opacos", *Primera Plana*, v. 2, n. 22, Buenos Aires, 9 de abril de 1963, p. 32.

----- "Romero Brest, sacerdote supremo del movimiento plástico argentino: criticado, odiado, admirado. Dejad que los chicos vengan a mí", *Atlántida*, Buenos Aires, agosto de 1968, pp. 60-62.

----- "Un excitante balance de 1962: ¿cuánto cuesta amar la belleza?", *Primera Plana*, v. 2, n. 16, Buenos Aires, 26 de febrero de 1963, pp. 20-21.

----- "Un remate de obras artísticas", *Crítica*, 26 de julio de 1961.

----- "Venta de la colección de Don Carlos Unzué", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, Buenos Aires, a. 1, n. 3, abril-mayo-junio de 1947.

----- "Vida privada. Los cuadros que se van y los libros que se quedan", *Mercado*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1971.

----- "Vitullo, un gran escultor argentino", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 5, n. 17, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1950, pp. 10-11.

----- "Wildenstein: galería de fama mundial triunfa en Buenos Aires", *Continente*, n. 74, Buenos Aires, mayo de 1953, pp. 129-130.

----- "Witcomb: un tradicional espacio reservado a las artes plásticas", *Veritas*, a. 51, n. 540, Buenos Aires, 15 de abril de 1981.

ARGOS, "Casos y cosas del arte nacional", *El Hogar*, 25 de diciembre de 1942, p. 17 y p. 26.

BAJARLÍA, Juan Jacobo, "Arte concreto" y "Abstractos y figurativos", *Clarín*, octubre y noviembre de 1947.

BALIARI, Eduardo, "Galerías de Arte", *Anuario de la Crítica de Arte*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1962, pp. 84-89.

BASALDÚA, Héctor, "Mis escenografías en el Teatro Colón de Buenos Aires", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 4, n. 10-11, Buenos Aires, febrero-marzo-abril-mayo-junio de 1949, s. p.

BAYLEY, Edgar, "Sobre arte concreto", *Orientación*, n. 327, Buenos Aires, 20 de febrero de 1946.

BAYÓN, Damián C., "Vidrieras en la calle Florida", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 2, Buenos Aires, mayo de 1948, pp. 64-66.

BELLANDO, Ovidio, "Remate millonario en Buenos Aires", *El Mundo*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1963.

-----, Ovidio, "Remate millonario en Buenos Aires", *El Mundo*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1963, p. 28.

BERNAT, Julián J., "Remates y comisiones", *El Hogar*, Buenos Aires, 13 de junio de 1924, p. 45.

BRUGHETTI, Romualdo, "Un mundo más puro y sencillo. El arte abstracto en Argentina", *Cabalgata*, a. I, n. 4, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1946, p. 6.

BRUHL, Rodolfo G., "La colección Rafael A. Crespo", *Ver y Estimar*, vol. II, n. 7-8, sección Crítica, octubre de 1948, pp. 96-103.

CANDIOTI, Alberto, "El mercado de arte alcanzó ya en Buenos Aires la edad de la razón. Cotizaciones internacionales para pintura argentina", *ARTiempo. Revista mensual de arte y espectáculos*, a. I, n. 4, enero-febrero de 1969, pp. 19-21.

CARREA, Lía, "Inventario: Renoir en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 1, abril de 1948, pp. 24-28.

CHIABRA COSTA, Alfredo (Atalaya), "Diorama artístico. Momias de trance en ultrafuturismo", *La Protesta. Suplemento semanal*, Buenos Aires, noviembre de 1924, p. 2.

CHUHURRUA LÓPEZ, "Colecciones privadas en Buenos Aires", *Lyra*, a. 16, n. 171-173, Buenos Aires, segundo número extraordinario del año 1958, s. p.

DE LOS SANTOS, Luis León, "Un autorretrato de Victorica", *Arte Litoral*, a. 1, n. 2, Rosario, mayo-junio de 1958.

DEL CARLO, Omar, "Viaje menor a través del archipiélago de la pintura argentina", *Lyra*, a. XVI, n. 171-173, Buenos Aires, 1958, s. p.

DUFET, Michel, "Vitullo y el mito", *Arts*, 16-22 de enero de 1953.

EDELMAN, Raquel, "Gauguin en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. II, n. 7-8, octubre de 1948, p. 73.

EIRIZ MAGLIONE, Eduardo, "Las galerías de arte bonaerenses", *Lyra*, a. 16, n. 171-173, Buenos Aires, segundo número extraordinario del año 1958, s. p.

ESTARICO, Leonardo, "Los libros de arte: cinco novedades", *Lyra*, Buenos Aires, diciembre de 1945, s. p.

ESTIENNE, Charles, "Un estilo moderno del barroco", *L'Actualité Artistique Internationale*, París, diciembre-enero de 1953.

GARBI, Pedro J., "La galería Witcomb. Exponente de nuestra cultura artística", *Aconcagua*, vol. 17, n. 63, Buenos Aires, abril de 1935.

GAY, Edith, "Un gran pintor argentino: Armando Coppola", *Ver y Estimar*, vol. IX, n. 33-34, Buenos Aires, diciembre de 1953, pp. 42-51.

GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B., "Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817 y 1818", *Solar. Órgano de divulgación del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras*, Buenos Aires, 1931.

-----, "E. E. Vidal, autor de las 'Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video'", *La Nación*, revista semanal, a. I, n. 40, Buenos Aires, 6 de abril de 1930, p. 13.

-----, *El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario 1889-1939*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos, Publicaciones del MHN, serie I, n. I, 1939.

-----, "El pintor y litógrafo francés capitán Adolfo D'Hastrel. Su residencia en el Río de la Plata en 1839 y 1840", *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de enero de 1937.

-----, *El pintor Juan León Pallière: ilustrador de la vida argentina del 1860*, Buenos Aires, Sociedad de Historia Argentina, Apartado del *Anuario de Historia Argentina*, n. 3, 1943.

GONZÁLEZ GARAÑO, Alfredo, "El arte dirigido y la exposición francesa", *Forma*, n. 16, Buenos Aires, diciembre de 1939-enero de 1940, pp. 9-11.

GUTIÉRREZ, Ricardo, "La colección de A. B. González Garaño", *Caras y Caretas*, a. XL, n. 2019, Buenos Aires, 12 de junio de 1937, pp. 20-21.

HUBERMAN, Beatriz, "Inventario. Toulouse Lautrec en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. VI, n. 21-22, marzo de 1951, pp. 30-36.

-----, "La colección Arena", *Ver y Estimar*, vol. VI, n. 21-22, sección Crítica, marzo de 1951, p. 72.

JOB-ISTUETA, Amalia, "Inventario. Bourdelle en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. V, n. 17, mayo de 1950, pp. 37-44.

LA DIRECCIÓN, "El Museo Nacional de Arte Decorativo en su décimo aniversario", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 3, n. 7, abril-mayo-junio de 1948, s. p.

LEAL, Mario, "Para un ensayo del coleccionista", *Crear*, a. III, n. 22, Buenos Aires, abril de 1943, p. 3 y 7.

LOZANO MOUJÁN, José María, "El gran rotativo", *Atlántida*, Buenos Aires, 4 de diciembre de 1924, p. 48.

MALHARRO, Martín, "Meifrén, su exposición", *Ideas*, a. I, n. 2, Buenos Aires, 1903.

MOLINA TELLEZ, Félix, "Madí: capilla artística de los nuevos iluminados", *Aquí está*, Buenos Aires, agosto de 1946.

- OUTES, Félix F., "Las vistas más viejas de Buenos Aires y las inéditas anteriores al siglo XIX", *La Prensa*, Buenos Aires, suplemento, 26 de diciembre de 1929, s. p.
- PACINI, Alicia, "Inventario. Degas en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. VI, n. 21-22, marzo de 1951, pp. 37-43.
- PARPAGNOLI, Hugo, "El premio Palanza 1961", *Anuario de la Crítica de Arte*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1962, pp. 52-56.
- PAYRÓ, Julio E., "Caída del marco", *Qué*, agosto de 1946.
- , "De Manet a nuestros días", *Sur*, n. 177, Buenos Aires, julio de 1949, pp. 82-86.
- PIROVANO, Ignacio, "La lección de la exposición del traje regional español", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 3, n. 8, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1948, s. p.
- , "Ha muerto Christian Berard. Reflexiones sobre estética", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 4, n. 10-11, Buenos Aires, febrero-marzo-abril-mayo-junio de 1949, s. p.
- , "Museo 'Casa de Yrurtia'", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 4, n. 12, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1949, s. p.
- , "De la Bienal al pintor olvidado", *Primera Plana*, n. 158, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1965, p. 80.
- , "Contribución del Museo a las exposiciones públicas y privadas", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 1, n. 1, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1946.
- , "Creación del Instituto de Arte Moderno", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 4, n. 13, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1949, s. p.
- RAMALLO, Ernesto, "Los nuevos mecenas", *Anuario de la crítica de arte 1961*, Buenos Aires, 1961, pp. 122-127.
- RODRÍGUEZ, Ernesto B., "Giorgio de Chirico", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 2, n. 4, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1947.
- RODRÍGUEZ, Ernesto B., "La colección de Rafael Crespo", *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, a. 3, n. 8, Buenos Aires, julio-agosto-septiembre de 1948.
- ROMERO BREST, Jorge, "Problemas actuales", *Argentina Libre*, a. 1, n. 3, Buenos Aires, 21 de marzo de 1940, p. 13.
- , "Museo Municipal. Obra de sólida Cultura", *Argentina Libre*, a. 1, n. 17, Buenos Aires, 27 de junio de 1940, p. 9.

-----, "Creación interesante", *Argentina Libre*, a. 1, n. 26, Buenos Aires, 29 de agosto de 1940, p. 9.

-----, "El Salón Nacional de Bellas Artes", *Argentina Libre*, a. 1, n. 31, Buenos Aires, 3 de octubre de 1940, p. 9.

-----, "Índice arbitrario de la pintura argentina actual para un turista desprevenido", *Saber Vivir*, a. 2, n. 10, Buenos Aires, mayo de 1941, pp. 46-51.

-----, "El arte argentino y el arte universal", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 1, abril de 1948, pp. 4-16.

-----, "Obras de artistas argentinos contemporáneos", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 2, mayo de 1948, pp. 66-68.

-----, "Sentido del símbolo en el arte de Paul Gauguin", *Ver y Estimar*, vol. II, n. 7-8, octubre de 1948, pp. 7-8.

-----, "Tres exposiciones de arte extranjero", *Ver y Estimar*, vol. III, n. 11-12, junio de 1949, p. 8.

SOIZA REILLY, Juan José de, "Por los salones. Carlos de la Torre frente a Emilio Pettoruti", *El Hogar*, a. XX, n. 784, Buenos Aires, 24 de octubre de 1924, p. 8.

STABILE, Blanca, "Inventario. Picasso en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 2, mayo de 1948, pp. 37-42.

e. CORRESPONDENCIA (selección)

Carta de Horacio Caillet-Bois a Luis León de los Santos, Santa Fe, 20 de abril de 1942, MRGR.

Carta de Horacio Caillet-Bois a Luis León de los Santos, Santa Fe, 17 de mayo de 1942, MRGR.

Carta de Horacio Caillet-Bois a Luis León de los Santos, Santa Fe, 3 de junio de 1942, MRGR.

Carta de Horacio Caillet-Bois a Luis León de los Santos, Santa Fe, 2 de agosto de 1942, MRGR.

Carta de Horacio Caillet-Bois a Luis León de los Santos, Santa Fe, 11 de marzo de 1943, MRGR.

Carta de Donación del 19 de mayo de 1920, reproducida en el catálogo del IV Salón Anual del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe, 1927.

Carta de Ignacio Pirovano a Sesostris Vitullo, Buenos Aires, 18 de septiembre de 1952, AP, MAMBA, s. 719 a, f. 24-25.

Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Buenos Aires, 5 de mayo de 1950, AP, AFE.

Carta de Marie Vitullo a Ignacio Pirovano, Montrouge, 21 de julio de 1953, AP, MAMBA, s. 719, f. 66-67.

Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Ulm, 22 de septiembre de 1954, AP, AFE.

Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Hamburgo, 14 de julio de 1954, AP, AFE.

Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, 24 de agosto de 1954, AP, AFE.

Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Ulm, 30 de agosto de 1954, AP, AFE.

Carta de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano, Ulm, 22 de septiembre de 1954, AP, AFE.

Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, s. d. [c. 1955], AP, AFE

Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, s. d. [c. noviembre-diciembre de 1957], AP, AFE.

Carta de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado, Buenos Aires, 26 de mayo de 1958, AP, AFE.

Carta de François Vitullo a Ignacio Pirovano, s. l., 2 de noviembre de 1962, AP, MAMBA, f. 19.

. BIBLIOGRAFÍA

a. HISTORIA ECONÓMICA, SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL

AA.VV., *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002.

-----, *Todo es Historia*, n. 172, Buenos Aires, septiembre de 1981, pp. 8-46.

ABAD DE SANTILLÁN, Diego, *Gran enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*, tomo 1, Buenos Aires, Ediar, 1967.

ALONSO, Sebastián y GIUSPI TERÁN, Ma. Margarita, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, Rosario, s. e., 2003.

ALTAMIRANO, Carlos (comp.), *La Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, 1999.

-----, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.

- ANSALDI, Waldo, Alfredo PUCCIARELLI y José VILLARRUEL, José (ed.), *Representaciones inconclusas. Las clases y los discursos de la memoria, 1912-1946*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- ARMUS, Diego (comp.), *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- BALLENT, Anahí, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Bernal y Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo, 2005.
- BARBERO, María Inés y Fernando DEVOTO, *Los nacionalistas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- BISSO, Andrés, *Acción Argentina. Un antifascismo en tiempos de la Guerra Mundial*, Buenos Aires, Prometeo, 2005.
- BOTTARO, Raúl H., *La edición de libros en la Argentina*, Buenos Aires, Troquel, 1964.
- BUCHRUCKER, Cristián, *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999 [1987].
- BUONOCORE, Domingo, *Libros, editores e impresores de Buenos Aires. Esbozo para una historia del libro argentino*, Buenos Aires, Bowker Editores, 1974.
- CÁRDENAS, Eduardo J. y Carlos Manuel PAYÁ, *La Argentina de los hermanos Bunge*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- CARREÑO, Virginia, *Estancias y estancieros del Río de la Plata*, Buenos Aires, Claridad, 1994.
- CASTELLANI CONTE-POMI, Leonardo, *Una gloria santafesina. Horacio Caillet-Bois. Vida y obra*, Buenos Aires, Ediciones Penca, 1976.
- CATTARUZZA, Alejandro (dir.), *Nueva historia argentina, tomo 7, Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- y Alejandro EUJANIAN, *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*, Buenos Aires, Alianza, 2003.
- DE IMAZ, José Luis, *Los que mandan*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- DE LUCA, Rubén Mario, *Historia de los apellidos argentinos*, Buenos Aires, Skorpions, 1997.
- DE SAGASTIZÁBAL, Leandro, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995.
- DE ZULETA, Emilia, *Espanoles en la argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril, 1999.

- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, Madrid, CSIC, Centro de Estudios Históricos, Monografías 6, 1998.
- DEVOTO, Fernando y Marta MADERO (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo 2, *La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- y Marta MADERO (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo 3, *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- y otros, *Estudios de historiografía argentina (II)*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
- FALCÓN, Ricardo, (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo 6, *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- FINKEL, Sara, "La clase media como beneficiaria de la expansión del sistema educacional argentino, 1880-1930", en LABARCA, G. et al, *La educación burguesa*, México, Nueva Imagen, 1977.
- FURLONG, Guillermo, *Acto de homenaje a la Casa Kraft en su 85º aniversario, 1864-4-mayo-1949*, Buenos Aires, Amigos del Libro, 1949.
- FURLONG, Guillermo, *Iconografía colonial rioplatense, 1749-1767. Costumbres y trajes españoles, criollos e indios*, Viau y Zona, 1935.
- GALLARDO PIROVANO, Juan L., *Mi bisabuelo Pirovano. Médico de Buenos Aires*, Buenos Aires, Fundación Pirovano, 1985.
- GARCÍA, Eustasio Antonio, *Desarrollo de la industria editorial argentina*, Buenos Aires, Fundación Interamericana Biblioteca Franklin, 1965.
- GELLNER, Ernest, *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- GIRBAL-BLACHA, Noemí y QUATROCCHI-WOISSON (dir.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Alianza, 1999.
- GIUNTA, Rodolfo, "El imaginario exterior: Buenos Aires en los relatos de los viajeros", en Horacio VÁZQUEZ RIAL (dir.), *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 72-81.
- GOLDAR, Ernesto, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del '50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.

- GOLDMAN, Noemí (dir. de tomo), *Nueva historia argentina*, tomo 3, *Revolución, república, confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- GORELIK, Adrián y Graciela SILVESTRI, "El pasado como futuro. Una utopía reactiva en Buenos Aires", *Punto de Vista*, n. 42, noviembre de 1992.
- , *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- GRAMUGLIO, Teresa, Beatriz SARLO y Jorge A. WARLEY, "Dossier sobre Sur", *Punto de Vista*, a. VI, n. 16, Buenos Aires, abril-julio de 1983, pp. 7-14.
- GUTIÉRREZ, Leandro y Luis A. ROMERO, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- HALPERIN DONGHI, Tulio, *Argentina 1930/1960*, Buenos Aires, Sur, 1961.
- , *Historia argentina*, tomo 7, *La democracia de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- HALPERIN DONGHI, Tulio, *Ensayos de historiografía*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1996.
- HOBBSAWM, Eric J., *Naciones y nacionalismos desde 1870*, Barcelona, Crítica, 1992.
- HORA, Roy, *Los terratenientes de la pampa argentina. Una historia social y política 1860-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- IVINS, William M., Jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- KING, John, "Victoria Ocampo, Sur y el peronismo, 1946-1955", en *Revista de Occidente*, n. 37, Madrid, junio de 1984.
- , *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- KORN, Francis, "La gente distinguida" y "La aventura del ascenso", en José Luis ROMERO y Luis Alberto ROMERO (comps.), *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, 1988, pp. 45-63.
- LAFLEUR, Héctor R., Sergio D. PROVENZANO y Fernando P. ALONSO, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, El 8vo. Loco, 2006 [1962].
- LEVENE, Ricardo (dir.), *Historia de la nación argentina (Desde los orígenes hasta la organización definitiva en 1862)*, vol. IV, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, Junta de Historia y Numismática Americana, 1938.
- LIERNUR, Jorge F. y SILVESTRI, Graciela, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

- LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
- LONGOBUCO LAVALLE, Juan A., *Entre libros, librerías y bibliófilos*, Buenos Aires, Edición del autor, 1989.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, 1933.
- MELÓN PIRRO, J. C. y Elisa PASTORIZA (eds.), *Los caminos de la democracia, 1900-1943*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- NAVARRO GERASSI, Marysa, *Los Nacionalistas*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.
- NEIBURG, Federico, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1998.
- y Mariano PLOTKIN (comps.), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- OCAMPO, Victoria, *Autobiografía*, 4 vols., Buenos Aires, Sur, 1979-1980.
- OLIVER, María Rosa, *La vida cotidiana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- PLOTKIN, Mariano, *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
- PRIETO, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- , *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003 [1996].
- PUIGGRÓS, Adriana (dir.), *Escuela, Democracia y Orden (1916-1943)*, Buenos Aires, Galerna, 1992.
- QUIÉN ES QUIÉN en la Argentina. *Biografías contemporáneas*, Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1939/1941/1943/1950/1958.
- RAPOPORT, Mario (comp.), *Economía e historia. Contribuciones a la historia económica argentina*, Buenos Aires, Tesis, 1988.
- y Claudio SPIGUEL, *Estados Unidos y el peronismo. La política norteamericana en la Argentina: 1949-1955*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.
- RIVERA, Jorge B., *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998.
- ROCCHI, Fernando, "Consumir es un placer: la industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado", *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 37, n. 148, Buenos Aires, enero-marzo de 1998, pp. 533-558.
- , "El péndulo de la riqueza: la economía argentina del período 1880-1916", en Mirta Zaida LOBATO (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo 5, *El progreso, la*

- modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 15-69.
- ROJAS MIX, Miguel, *América imaginaria*, Barcelona, Lumen, Quinto Centenario, 1992.
- ROMERO, Luis Alberto (coord.), *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- SÁBATO, Jorge, *La clase dominante en la Argentina moderna; formación y características*, Buenos Aires, CISEA-GEL, 1988.
- SAITTA, Sylvia, *Regueros de tinta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- SALVATORE, Ricardo, "Experiencing a 'Market Revolution'? Argentina at the turn of the century (1890-1907)", Guadalajara, LASA, 1997.
- SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- , *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- , *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999 [1988].
- , *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.
- SCARNELLA, Eugenia, "El ocio peronista: vacaciones y turismo popular en Argentina (1943-1955)", en *Entrepasados*, n. 14, 1998, Buenos Aires.
- SCHWARZSTEIN, Dora, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001.
- SEBRELI, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo XX, 1964.
- SIDICARO, Ricardo, *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación 1909-1989*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
- SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- SOSNOWSKI, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999.
- SURIANO, Juan (comp.), *La cuestión social en la Argentina*, Buenos Aires, La Colmena, 2000.
- TERÁN, Oscar, *América Latina: positivismo y nación*, México, Editorial Katún, 1983.
- , *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, OSDE-Siglo XXI, 2004.
- TORRADO, Susana, *Estructura social de la Argentina, 1945-1983*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.

TORRE, Juan Carlos (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo 8, *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

VACCAREZZA, Andrés, *Ignacio Pirovano, cirujano del 80*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983.

VILLORDO, Oscar Hermes, *El grupo Sur. Una biografía colectiva*, Buenos Aires, Planeta, 1993.

VIÑAS, David, *Literatura argentina y realidad política*, 2 vols., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

ZORRAQUÍN BECÚ, Horacio, *En el cincuentenario de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, 1928-20 de agosto-1978*, Buenos Aires, Sociedad de Bibliófilos Argentinos, 1978.

b. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

ALTAMIRANO y Beatriz SARLO, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

-----, *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

-----, "Lo imaginario como campo del análisis histórico y social", en *Punto de vista*, a. 13, n. 38, Buenos Aires, octubre de 1990.

APPADURAI, Arjun, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991.

BAUDRILLARD, *La société de consommation*, París, Gallimard, 1970.

-----, *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1999 [1972].

-----, *El sistema de los objetos*, Madrid, Siglo XXI, 2004 [1968].

BENJAMIN, Walter, "Desempacando mi biblioteca: una charla sobre los coleccionistas de libros", en Claudia KERIK (comp.), *En torno a Walter Benjamin*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 13-22.

-----, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 [1972].

BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002 [1974].

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.

BOURDIEU, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean POUILLON *et. al.*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

-----, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

- , *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997 [1994].
- , *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998 [1979].
- BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.
- BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1980.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005 [2001].
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- CLIFFORD, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- , Spies WERNER y otros, *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- DOUGLAS, Mary y Baron ISHERWOOD, *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, México, Grijalbo, 1990.
- ESCOBAR, Ticio, *El arte fuera de sí*, Asunción, CAV/Museo del Barro-Fondec, 2004.
- FOSTER, Hal, *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 [1969].
- FRASCINA, Francis (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.
- FRISBY, David, *Fragmentos de la modernidad. Teoría de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1992.
- GOMBRICH, Ernst H., *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 [1999].

GRAMUGLIO, María Teresa, "La summa de Bourdieu", *Punto de vista*, n. 47, Buenos Aires, 1993, pp. 38-42.

HADJINICOLAOU, Nicos, *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1986.

HASKELL, Francis, *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, Crítica, 2002 [2000].

-----, *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, Alianza Forma, 1989 [1987].

LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991 [1977].

MALRAUX, André, *Las voces del silencio. Visión del Arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

POMIAN, Krzysztof, "Musée, Nation, Musée National", en *Les Débats*, nº 65, París, Gallimard, mayo-agosto de 1991.

PRATS, Llorenç, *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel, 1997.

SARLO, Beatriz, "Olvidar a Benjamin", en *Punto de Vista*, Buenos Aires, a. XVIII, n. 53, noviembre de 1995, pp. 16-19.

SCHWARZTEIN, Dora (comp.), *La historia oral*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001 [1984].

WILLIAMS, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1980.

-----, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Biblos, 1997 [1977].

-----, *La política del modernismo, Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997 [1989].

c. ARTE INTERNACIONAL Y ARTE ARGENTINO

[SIN FIRMA], "Mario Héctor Manuillo, coleccionista, galerista... 'El coleccionismo es una inversión sofisticada'", *Estímulo*, Buenos Aires, diciembre de 1998, pp. 14-16.

AA.VV., "Coleccionismo. Primera Parte", *Ramona*, n. 53, Buenos Aires, agosto de 2005.

-----, "Coleccionismo. Segunda Parte", *Ramona*, n. 59, Buenos Aires, abril de 2006.

- , *André Lhote*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación MAPFRE, enero de 2007.
- , *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, Galleria D'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, 2002-2003.
- , *Arte argentino del siglo XX. Intercambio patrimonial. Obras de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, noviembre de 2003-febrero de 2004.
- , *Arte latinoamericano 1920-1945: selección de las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York*, México, Museo de Arte Moderno, 1996.
- , *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism in Latin America*, Londres, Gerardo Mosquera, The Institute of International Visual Arts, 1995.
- , *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Caja Madrid-Kimbell Art Museum, 2007.
- , *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx, 1988.
- , *Guttero, un artista moderno en acción*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2006.
- , *Modelos de Ulm*, Ulm, Institut für Ausland-beziehungen e. v., Stadt Ulm, Ulmer Museum, HfG Archiv, 2007.
- , *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*, Milano, Skira, 2003.
- , *Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1997.
- , *Tomás Maldonado. Un itinerario*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, noviembre de 2007-febrero de 2008.
- , *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2003.
- AGUILAR, Gonzalo, "Nuevos espacios para las vanguardias de mediados de siglo", en *La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- ALEGRET, Celia, "La pintura francesa en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires", en *Arte francés y argentino del siglo XIX*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1990, pp. 26-27.

- ALIATA, Fernando, "De la vista al panorama: Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación", en *Estudios del Hábitat*, vol. II, n. 5, Buenos Aires, 1997.
- AMARAL, Aracy, *Arte para qué? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, San Pablo, Nobel, 2003 [1984].
- AMIGO CERISOLA, Roberto, "El resplandor de la cultura de bazar", en *II Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998, pp. 139-148.
- , "La tradición olvidada. Notas sobre la pintura regional rioplatense", en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/X Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 273-282.
- ANTELO, Raúl, "Coleccionismo y modernidad: Marques Rebelo, marchand d'art", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 125-140.
- ARENA, Héctor Luis, *La lección de Pettoruti*, Córdoba, Museo Provincial de Córdoba, 1957.
- , *El arte argentino en Europa. Informe de una misión cultural*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 1960.
- , *Pórtico y clave de la Divina Comedia*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, Consejo Nacional de Educación Técnica, 1965.
- ARES, María Cristina, "La representación de los museos en la literatura", en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/X Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 553-565.
- ARTUNDO, Patricia (ed.), *Arte en Revista. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo (en prensa).
- y Marcelo PACHECO, "Estrategias y transformación. Una aproximación a los años '20", en *Arte y poder, IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1993, pp. 77-85.
- , "El crítico de arte y su universo histórico discursivo (preguntas a un archivo documental)", en Patricia ARTUNDO (ed.), *Atalaya. Actuar desde el arte. El archivo Atalaya*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 15-45.
- , "La Galería Witcomb. 1868-1971", en Marcelo PACHECO y Patricia ARTUNDO (eds.), *Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes-Fundación Espigas, 2000, pp. 12-57.

ASOCIACIÓN ARGENTINA de CRÍTICOS de ARTE, *Historia crítica del arte argentino*, Buenos Aires, Telecom, 1995.

BAJARLÍA, Juan Jacobo, *Literatura de vanguardia del Ulises de Joyce y las escuelas poéticas*, Buenos Aires, Araujo, 1946.

BALDASARRE, Ma. Isabel, *Consumos privados, destinos públicos. Emergencia y consolidación del coleccionismo de arte en Buenos Aires en el proceso de construcción de un campo artístico (1880-1910)*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.

-----, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

BARONE, Orlando, "Un gran escultor argentino, el necesario rescate de Sesostri Vitullo", *Crisis*, n. 2, Buenos Aires, junio de 1973, pp. 64-68.

BATTISTOZZI, Ana María, "Entre su fundación y la década del 60 fue la galería de las vanguardias", *Clarín*, Buenos Aires, 16 de junio de 2004.

BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, Gründ, 1966.

BERMEJO, Talía e Isabel Plante, "Cinco años del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires", en *Arteamérica*, n. 12, La Habana, Casa de las Américas, junio de 2007, <http://www.arteamerica.cu/12/dossier/dossier.htm>.

----- y Ma. Isabel BALDASARRE, "Coleccionando la nación. Emergencia y consolidación de un coleccionismo de arte argentino", en *Avances. Revista del Área Artes*, n. 5, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2002, pp. 20-38.

-----, "Alejo González Garaño y la construcción de una historia gráfica nacional", en *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música* (2004), Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006 (CD-ROM).

-----, "De colecciones y coleccionistas en *Ver y Estimar*", *V Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró"*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 16-18 de octubre de 2002, pp. 439-450.

-----, "Ediciones artísticas y coleccionismo: plataformas para la escritura de un relato modernista", *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, San Pablo, FAAP, 16-18 de octubre, 2006 (en prensa).

-----, "El coleccionista en la vidriera: definición de una figura pública (1930-1960)", en *Poderes de la imagen, I Congreso Internacional/IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 2003 (CD-ROM).

-----, "El juicio del ojo y el poder de la palabra", en Andrea GIUNTA et. al., *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2007.

-----, "El segundo desembarco: la *Exposición de Arte Español Contemporáneo* (Buenos Aires, 1947)", en Yayo AZNAR y Diana B. WECHSLER, (comps.), *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 189-221.

-----, "Mecenas de pequeño formato: Luis León de los Santos y el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez", en *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido, IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte/XII Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 345-358.

-----, "Murales en la sociedad hebraica durante la Segunda Guerra", *XXIV International Congress of the Latin American Studies Association, The Global and the local: rethinking area studies*, Dallas Texas, <http://lasa.international.pitt.edu/lasa2004-3htm>.

-----, "Nuevos consumidores de arte: la colección de Luis Arena", en *X Jornadas Interescuelas*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 20-23 de septiembre de 2005 (inédito).

-----, "Ver y Estimar: coleccionista de arte moderno", en Andrea GIUNTA y Laura MALOSETTI COSTA (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 203-220.

BOIS, Yve-Alain et al., *Abstracción geométrica. Arte Latinoamericano en la Colección de Patricia Phelps de Cisneros*, Harvard, Fogg Art Museum, 2001.

BOTALLA, Horacio, *Viajeros I. El primer retrato de Buenos Aires. Emeric Essex Vidal*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 1997.

BRUGHETTI, Romualdo, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*, Buenos Aires, Gaglianone, 1991.

BULLRICH, Francisco, *Arquitectura argentina contemporánea. Panorama de la arquitectura argentina 1950-63*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1963.

BURUCÚA, José Emilio y Ana María TELESCA, "El arte y los historiadores", en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, tomo 2, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996, pp. 225-238.

-----, *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, 2 tomos, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

BUTLER, Horacio, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

CÁCERES FREIRE, Julián, "Las primeras colecciones y exposiciones de objetos antropológicos, históricos y artísticos de la Argentina. Notas para su historia (siglos XVIII y XIX)", en *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, n. 14, Buenos Aires, 1984, pp. 19-46.

CARPANI, Ricardo, *Arte y Revolución en América Latina*, Buenos Aires, Coyoacán, 1962.

CHIAVETTI, Antonio, "Aspectos increíbles del movimiento de obras de artistas plásticos argentinos en Buenos Aires (1945-1954). 1º parte, 1945-1947", *Arte al día*, Buenos Aires, agosto de 2001.

-----, "Movimiento de obras de arte argentino entre 1948 y 1954. 2º parte", *Arte al día*, Buenos Aires, septiembre de 2001, p. 3.

COMISIÓN DE HOMENAJE a Luis León de los Santos, *Luis León de los Santos 1897-1970*, Santa Fe, Colmegna, 1973.

CONSTANTIN, María Teresa, "El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 161-169.

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958.

-----, *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1978.

-----, *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980.

CORRADINI, Juan, *Cuadros bajo la lupa. Manual de conservación para uso de los coleccionistas, con un método de examen ocular y consejos sobre restauración*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1956.

CRISPIANI, Alejandro, "Las teorías del buen diseño en la Argentina: del arte concreto al diseño para la periferia", en *Revista Crítica*, n. 74, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, diciembre de 1996.

-----, "Belleza e invención", *Block*, n. 1, Buenos Aires, agosto de 1997, pp. 61-70.

CUADRADO, Arturo (comp.), *Mercado de las artes y las letras 1940-1942*, Buenos Aires, Federación de Asociaciones Gallegas, 1994.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1995 [1966].

DEL CARRIL, Bonifacio, "Las primeras pinturas sobre la Argentina", *La Nación*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1955.

-----, "Acerca de las primeras pinturas en la Argentina", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 8, Buenos Aires, 1955, pp. 18-19.

-----, *La expedición Malaspina en los mares americanos del sur. La colección Bauzá. 1789-1794*, Buenos Aires, 1961.

-----, *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

----- y Aníbal AGUIRRE SARAVIA, *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982.

DEL VALLE, Verónica, "Hacia una síntesis de las artes. El proyecto cultural y artístico de la revista *Nueva Visión*", *VII Jornadas Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

DEVALLE, Verónica, *Modernidad, racionalidad y experimentación. El surgimiento del diseño gráfico en contexto de la ciudad de Buenos Aires*, tesis de maestría, Universidad Nacional de San Martín (mimeo).

DOLINKO, Silvia, "De mar a mar: las imágenes de una publicación de exiliados españoles en Argentina", en *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones Artes Plásticas y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006 (CD-ROM).

-----, "El rescate de una cultura "universal". Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*", en Patricia ARTUNDO (ed.), *Arte en Revista. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo (en prensa).

-----, *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (inédita).

DORFLES, Gillo, *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*, Barcelona, 1974 [1970].

DREW EGBERT, Donald, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, G. Gili, 1996.

- ELSNER, John y Roger CARDINAL (eds.), *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Harvard, 1994.
- ESCOT, Laura, *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*, Buenos Aires, Patricia Rizzo, 2007.
- ESPÍNDOLA TRASANDE, Aníbal O., "Pelvilain acrecentó la fama de la ex Litografía de las Artes", *Alada*, Buenos Aires, enero de 1953, pp. 5-7.
- FALCINI, Luis, *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*, Buenos Aires, Losada, 1975.
- FANTONI, Guillermo, "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario", en *Arte y poder, IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1993, pp. 105-115.
- FER, Briony, David BATCHELOR, Paul WOOD, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999 [1993].
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, *Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, 3 vols., Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- FIGUEIRA, José Joaquín, "Un colaborador de César Hipólito Bacle. De la vida y obra de Arthur Onslow. Nuevos datos para su estudio", *Revista Historia*, n. 33, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1963, pp. 5-14.
- FRAMPTON, Kenneth, "La vida empieza mañana", en *Europa de posguerra. Arte después del diluvio*, Barcelona, La Caixa, 1995, pp. 325-393.
- FURLONG, Guillermo S. J., *Historia social y cultural del Río de la Plata 1536-1810/Arte*, 2 vols., Buenos Aires, TEA, 1969.
- GARCÍA, María Amalia, "Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la difusión y promoción del diseño industrial", en *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 469-482.
- , "El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto", en *Poderes de la imagen, I Congreso Internacional/IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (2001)*, Buenos Aires, CAIA, 2003 (CD-ROM).
- , "El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los '40", en Patricia ARTUNDO (ed.), *Arte en Revista. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo (en prensa).

-----, *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)*, tesis doctoral, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (mimeo).

GARDUÑO, Ana, "Génesis de una colección: Carrillo Gil frente a Orozco", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 183-194.

-----, "Roles de un coleccionista. El encuentro Carrillo Gil-Siqueiros", en *Arte y Recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 271-282.

GAUDIBERT, Pierre, "Le Marché de la peinture contemporaine et la crise", *La Pensée*, nº 123, París, octubre de 1965.

GENÉ, Marcela, "Arte y propaganda: 'La Exposición de la Nueva Argentina'", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 225-232.

-----, "Política y espectáculo. Los festivales del primer peronismo. El 17 de octubre de 1950", en *Arte y Recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 185-192.

-----, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Universidad de San Andrés, 2005.

GESUALDO, Vicente, *Enciclopedia del arte en América*, 5 vols., Buenos Aires, Bibliográfica Omeba, 1969.

GIUNTA, Andrea, "Hacia las nuevas fronteras: *Bonino* entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 277-284.

-----, "Eva Perón: imágenes y público", en *Arte y recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 177-184.

-----, "Nacionales y populares: los salones del peronismo", en Marta PENHOS y Diana B. WECHSLER (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA II, Ed. del Jilguero, 1999, pp. 153-190.

-----, Marcelo PACHECO y Mari Carmen RAMÍREZ, "De lo público a lo privado... y viceversa: estrategias del coleccionismo artístico en la Argentina", en *Cantos paralelos*, catálogo de la exposición en el Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, The University of Texas at Austin, 1999, pp. 261-271.

- , "Poseer y usar la belleza: crónica de una colección", *Block*, n. 5, Buenos Aires, diciembre de 2000, pp. 78-87.
- , "Museos entre lo público y lo privado", *Punto de Vista*, n. 71, Buenos Aires, diciembre de 2001, pp. 17-20.
- , *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- *et. al.*, *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1938)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 2004.
- y Laura MALOSETTI COSTA (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- *et. al.*, *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 2007.
- GLUSBERG, Jorge *et. al.*, *Edgardo Giménez*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Fondo Nacional de las Artes, s. f.
- GOLONBEK, Claudio, *Guía para invertir en el mercado de arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, Patricia Rizzo, s. f.
- GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B., *Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817 y 1818*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1931.
- , Alejo B., *Quince acuarelas inéditas de E. E. Vidal. Precedidas por un estudio de la iconografía argentina anterior a 1820 y una noticia de la vida del autor*, Buenos Aires, s. e., 1931.
- , Alejo B., *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E. E. Vidal*, Buenos Aires, Emecé, Colección del Buen Aire, 1943.
- , *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires. 36 litografías en colores de Bacle y Cía. Impresores litográficos del Estado*, Buenos Aires, Edición facsimilar, Viau, 1947.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz y Jens ANDERMAN (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- GONZÁLEZ, Ricardo *et al.*, *Arte, culto e ideas, Buenos Aires, siglo XVIII*, Buenos Aires, Premio Telefónica de Argentina a la investigación en Historia de las Artes Plásticas, FIAAR, 1999.
- GRAMPP, William D., *Arte, inversión y mecenazgo*, Barcelona, Ariel, 1991.
- GUILBAUT, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990 [1983].

- , *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare Fonca, 1995.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo y Ramón GUTIÉRREZ (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997.
- , *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Granada, Instituto de América, 1998.
- VIÑUALES, Rodrigo, "Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo", en *Goya. Revista de Arte*, n. 273, Madrid, noviembre-diciembre de 1999, pp. 353-360.
- HARRISON, Charles, Francis FRASCINA, Gill PERRY, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998 [1993].
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores y Cindy MACK, *Buscadores de belleza. Historia de los grandes coleccionistas de arte*, Barcelona, Ariel, 2007.
- KOHAN, Néstor (comp.), *La Rosa Blindada, una pasión de los '60*, Ediciones La Rosa Blindada, 1999.
- KOSICE, Gyula, *Arte Madí*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
- , *Manifiesto Madí*, Buenos Aires, agosto de 1946.
- LEBENGLIK, Fabián, "Vanguardias y escándalos", *Página 12*, Buenos Aires, 15 de junio de 2004.
- LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.
- y Horacio TARCUS, "Purga antivanguardista", *Ramona*, n. 14, Buenos Aires, julio de 2001.
- y Daniela LUCENA, "De cómo el 'júbilo creador' se trastocó en 'desfachatez'. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista 1945-1948", en *Políticas de la Memoria*, n. 4, Buenos Aires, CEDINCI, 2004, pp. 118-128.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge, "Notas sobre el fenómeno galerístico. Sus orígenes en Buenos Aires", en *Feria de los Marchand II*, Buenos Aires, Patio Bullrich, s. f.
- , *Historia del Arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- LÓPEZ-ROBERTS, Mauricio, *Impresiones sobre arte (colecciones particulares)*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S.A., 1931.
- LOZANO MOUJÁN, José M., *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de García Santos, 1922.
- MALDONADO, Tomás, *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.
- , *Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997.

MALOSSETTI COSTA, Laura y Marta PENHOS, "Perfiles de la ciudad. Aspectos de la iconografía de Buenos Aires entre los siglos XVII y XIX", en *Actas del V Congresso Brasileiro de História da Arte*, San Pablo, Comité Brasileiro de História da Arte/FAPESP/USP-ECA, 1995.

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

-----, "Artes de coleccionar arte contemporáneo", en *Jornadas sobre coleccionismo de arte en Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Palermo, 1 de septiembre de 2005 (inédito).

-----, "Más allá del paisaje", exposición en la Royal West of England Academy, Bristol, 2005 (inédito).

MANRIQUE, Jorge A. y Teresa DEL CONDE, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987.

MARCHESI, Mariana, "Crisis y desarrollo. Proyectos del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en la década del '70", en *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, San Pablo, FAAP, 16-18 de octubre de 2006, pp. 244-255.

MARILUZ URQUILLO, José Mario, "Artistas poco conocidos en la época de Rosas", *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, n. 3, Buenos Aires, 1952, pp. 83-90.

MELÉ, Juan, *La vanguardia del cuarenta en la Argentina. Memorias de un artista concreto*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999.

MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos A., "Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina", *Summa+*, n. 15, Buenos Aires, febrero de 1969, pp. 85-89.

MEO LAOS, Verónica Gabriela, *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 2007.

MERLI, Joan, *Juan Del Prete*, Buenos Aires, Poseidón, 1946.

MERLINO, Adrián, *Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina*, Buenos Aires, 1954.

MONTINI, Pablo, "El arte de los barcos: la primera etapa de la colección de 'Pinturas y Dibujos' de Juan B. Castagnino. Rosario, 1907-1915", en *Actas de las III Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Rosario, FHyA, UNR, septiembre de 2004 (CD-ROM).

MOORES, Guillermo H., *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1944.

MOULIN, Raymonde, *Le Marché de la peinture en France*, París, Minuit, 1967.

MUJICA LÁINEZ, Manuel, "La colección de Alejo B. González Garaño", en *El Hogar*, Buenos Aires, 26 de diciembre de 1947.

-----, *Los porteños*, Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1979.

-----, "A los grandes hombres, la patria agradecida: primeras representaciones del héroe en la plástica argentina", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 253-264.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Fernando Fader*, Buenos Aires, Benson & Hedges, 1988.

MUZIO SÁENZ PEÑA, Carlos, *Colección de viajeros y memorias geográficas*, vol. I, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, Jacobo Peuser, 1923.

NAVARRO, Ángel Miguel, *Dibujos italianos de los siglos XVI al XVIII en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, Serie monográfica nº 2, 1997.

----- y Teresa TEDÍN URIBURU, *Lucrecia de Oliveira César de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, Fadam, 2007.

-----, "To be or not to be: museos y catálogos", en *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 282-288.

OLES, James, *South of the border: México en la imaginación norteamericana, 1914-1947*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1993.

-----, *Frida Kahlo, Diego Rivera, and Mexican Modernism from the Jacques and Natasha Gelman Collection*, San Francisco Museum of Modern Art, 1996.

OLIVEIRA CEZAR, Lucrecia de, *Coleccionistas argentinos. Los Guerrico*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988.

-----, *Coleccionistas argentinos. Aristóbulo del Valle*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1993.

OUTES, Félix F., *Iconografía del Buenos Aires colonial*, Buenos Aires, 1940.

PACHECO, Marcelo, "Entre Modigliani y Figari: la presentación de una donación", en *Exposición-Donación González Garaño*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre-noviembre de 1991.

-----, "La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes", en *Ciento veinte años de pintura española, 1810-1930*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, pp. 7-17.

- , "Alfredo Bonino fue uno de los galeristas más importantes del país", *La Maga. Noticias de cultura*, a. 3, n° 97, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1993, p. 40.
- , "La relación de los coleccionistas con el Museo de Bellas Artes", en *La Maga*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1996, pp. 36-37.
- , *Algunos textos, 1993-1999*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000.
- , "Introducción", en *Malba. Colección Costantini*, Milán, Landucci Editores, 2001, pp. 15-39.
- , "Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930", en *Ramona*, n. 53, Buenos Aires, agosto de 2005, pp. 6-18.
- PAGANO, José León, *El arte de los argentinos*, 3 vols., Buenos Aires, Edición del autor, 1937-1940.
- PALOMAR, Francisco, *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires XVIII, 1972.
- PANCETTA, Mariana, *El museo y su historia*, Córdoba, Museo Provincial Emilio A. Caraffa, 2001.
- PARDO, Román y Eduardo de OLIVEIRA CEZAR, "Las damas argentinas y el coleccionismo", en *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, n. 13, Buenos Aires, 1983, pp. 26-36.
- PAYRÓ, Julio E., *Alfredo Guttero*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- , *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.
- , *Jorge Larco*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- , *Picasso y el ambiente artístico social contemporáneo*, Buenos Aires, Nova, 1957.
- , *23 pintores de la Argentina, 1810-1900*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- PELLEGRINI, Aldo, *III Salón Anual de la Agrupación "Arte No Figurativo"*, Buenos Aires, Galería Peuser, agosto-septiembre de 1960.
- , *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- PENHOS, Marta y Diana B. WECHSLER (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1999.
- , *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento, 2005.
- PERAZZO, Nelly, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983.

- , *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invención, Arte Madí, Perceptismo*, Buenos Aires, Museo Eduardo Sívori, 1980.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (comp.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Austin, The Jack S. Blanton Museum-University of Texas at Austin, 2007.
- PETTORUTI, Emilio, *Un pintor frente al espejo*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2004 [1969].
- PIROVANO, Ignacio, *El Partenón y el Toro. Alcance de la elección del logotipo de la Fundación Pirovano Cultural*, Buenos Aires, Fundación Pirovano Cultural, 1978.
- PLANTE, Isabel, "Ese hombre que todos requeeteconocemos. Antonio Berni entre el arte *engagé* y el éxito" (inédito).
- , "Sarmiento Inmortal. Episodios en la fortuna crítica del Sarmiento de Rodin", en *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 2000, pp. 219-228.
- POLI, Francesco, *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976 [1975].
- RIBERA, Adolfo Luis (prólogo), *Colección Alfredo González Garaño. Iconografía argentina/sudamericana siglo XIX*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1979, s. p.
- , "La pintura", en AA.VV., *Historia general del arte en la Argentina*, tomo III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, pp. 110-351.
- RIPAMONTE, Carlos P., *Datos de historia artística argentina. Carlos E. Zuberbühler*, Buenos Aires, Rosso y Cía., 1918.
- , "Apéndice II. Las primeras exposiciones y adquisiciones de cuadros en Buenos Aires", *Vida. Causas y efectos de la evolución artística argentina. Los últimos treinta años*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1930, pp. 248-249.
- RIVERA, Jorge B., *Madí y la vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (coord.), *México en el mundo de las colecciones del arte*, 2 vols., México, Azabache, 1994.
- ROMERO BREST, Jorge, *La pintura europea (1900-1950)*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- , *Qué es el arte abstracto. Cartas a un discípula*, Buenos Aires, Columba, 1953.
- , *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

ROMERO, Gabriel, "Acerca de una modernidad rioplatense. Victoria Ocampo y la Arquitectura Moderna", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 119-116.

ROSSI, María Cristina, "En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo", *Separata*, a. VI, n. 11, Rosario, noviembre de 2006, pp. 35-54.

-----, "En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción", en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en la historia de las artes plásticas*, Buenos Aires, Fondo para la investigación del arte argentino (FIAAR)-Fundación Espigas, 2004, pp. 85-125.

SAAVEDRA, Ma. Inés y Patricia ARTUNDO (dirs.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, Serie monográfica nº 6, 2002.

SÁNCHEZ, Yvette, *Coleccionismo y literatura*, Madrid, Cátedra, 1999.

SCHIAFFINO, Eduardo, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, 1910.

Recopilación de Godofredo Canale, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

-----, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933.

SERVIDDIO, Luisa Fabiana, "Intercambios culturales panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU.", en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en historia de las artes plásticas año 2003, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 56-82.

SILVESTRE Arturo, *Cómo se llega*, Buenos Aires, 1931.

SIRACUSANO, Gabriela, *Melé*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005.

SOTO SERRANO, Carmen, *Los pintores de la Expedición Malaspina. Catálogo de documentos y catálogo razonado de dibujos, acuarelas y grabados de la expedición*, 2 vols., Madrid, Real Academia de la Historia, 1982.

STUART, Ewen, *Todas las imágenes del consumismo, La política del estilo en la cultura contemporánea*, México, Grijalbo, 1988.

TELESCA, Ana Ma., "El coleccionismo en Buenos Aires", en *Lápiz*, a. XIX, n. 158-159, Madrid, 1999, pp. 169-173.

-----, "El coleccionismo, la escultura francesa y el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes", en *Rodin en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fundación Antorchas-Museo Nacional de Bellas Artes, 2001, pp. 91-96.

- , Laura MALOSETTI COSTA y Gabriela SIRACUSANO, *Impacto de la "moderna" historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.
- TORRE REVELLO, José, *Los artistas pintores de la expedición Malaspina*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1944.
- TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.
- TROSTINÉ, Rodolfo, *El grabado en la Argentina durante el período colonial*, Buenos Aires, 1949.
- TUDISCO, Gustavo, "El Museo Fernández Blanco: el sueño del coleccionista", *Revista de Museología*, a. IV, n. 14, Madrid, junio de 1998, pp. 88-91.
- URRUCHÚA, Demetrio, *Memorias de un pintor*, Buenos Aires, Hugo Torres y Cía., 1971.
- VAN DEURS, Adriana y Marcelo RENARD, "Escultura italiana en el Museo Nacional de Bellas Artes", en *Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998, pp. 126-131.
- VANTONGERLOO, Georges y Víctor MAGARIÑOS, *Georges Vantongerloo. Escritos*, Barcelona, Fundación Pirovano, 1982.
- VELARDE, Max, *El editor Domingo Viau y otros escritos*, Buenos Aires, Alberto Casares Editor, 1998.
- VERLICHAK, Victoria y Daniel LARRIQUETA, *Ruth Benzacar*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2005.
- VIDAL, Emeric Essex, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, Londres, R. Ackerman, 1820.
- VOLLARD, A., *Quadri in vetrina*, Turín, Einaudi, 1959, p. 301.
- WECHSLER, Diana B., "Crítica de arte en la década del veinte. Los textos críticos de Julio E. Payró (1924-1930)", en *Boletín de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, n. 4, Buenos Aires, FFyL, UBA, 1991.
- , "Revista Plus Ultra: un catálogo del gusto artístico de los años '20 en Buenos Aires", en *Boletín de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, n. 4, Buenos Aires, FFyL, UBA, 1991, pp. 199-209.

- , "Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti", en *El arte entre lo público y lo privado, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 344-358.
- , *Crítica de arte. Condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de las obras. Buenos Aires, 1920-1930*, Granada, Universidad de Granada, Serie tesis doctoral, 1995.
- , "Recepción de un debate. Reconstrucción de la polémica en torno a la formación de una 'plástica moderna' en la prensa de Buenos Aires", en *Arte y Recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 47-57.
- (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1998.
- , *Juan Del Prete: un sujeto moderno*, Buenos Aires, Gaglianone, 1998.
- , "Julio Payró y la construcción de un panteón de los 'héroes' de la pintura viviente", en *Boletín de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, n. 10, 1999, pp. 27-40.
- , *Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 21-237.
- , *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, Serie monográfica nº 8, 2003.
- , "Un registro moderno del arte en Córdoba", en *100 años de plástica en Córdoba 1904-2004*, Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, 2004, pp. 117-154.
- , "Coleccionismo público y proyecto moderno. Un mapa para el arte de las primeras décadas del siglo XX en la Argentina", en *Arteamérica*, n. 12, La Habana, Casa de las Américas, junio de 2007,
<http://www.arteamerica.cu/12/dossier/dossier.htm>.
- WILLIAMS, Amancio, *Amancio Williams*, Buenos Aires, Edición del autor, 1999.
- WOOD Paul, Francis FRASCINA, Jonathan HARRIS y Charles HARRISON, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999.

ANEXO DOCUMENTAL

Capítulo 4

Manuel Mujica Láinez (prólogo), *Pintura argentina. Colección Domingo Eduardo Minetti*, Buenos Aires, Galería Bonino, 1956.

Coleccionar es elaborarse un mundo. Dentro del mundo propio, restringido, de su familia, de su casa, el coleccionista se crea, con su colección, un mundo aun más suyo, más raro. En esa última célula íntima —entre medallas, sellos, porcelanas chinas, vírgenes góticas, ex-libris, espadas, pinturas cubistas, manuscritos, máscaras, en cualquiera de los mil mundos minuciosos y bellos, ermitas sutiles que inventa la imaginación humana impulsada por el afán de aislarse y de encontrarse, por el afán de vivir una realidad irreal que es una forma de poesía— el coleccionista cumple sus ritos extraños incomprensibles para quienes no participan de su culto, de su pasión. Va y viene, con su lupa, con sus pinzas, con sus catálogos, con sus libros, con propuestas de rematadores, con cartas de anticuarios, por su universo minúsculo. Allí reina. Todo obedece allí, agradecido, a su monarquía fervorosa. Y es feliz, porque ha hallado una de las múltiples maneras de la felicidad —acaso la más segura, la más secreta—: una armonía de ritmos son el eco de la cadencia que vibra en su interior, muy oculta, y cuyos movimientos escapan, generalmente, a los demás, porque sólo los perciben y valoran los iniciados. Nadie más respetable, inquietante y sugerente, que un coleccionista. Su existencia se rige por reglas especiales. Cazador alerta, clasificador sensible, estudioso y observador especializado, conservador riguroso, adorador de una mitología cuyo sentido únicamente él alcanza: hélo ahí, en el refugio envidiable de su colección.

A veces, como en este caso, como en el caso de Domingo Eduardo Minetti, el refinado gusto de coleccionar surge como una necesidad que compensa y equilibra otras actividades. Frente al mundo de los negocios, de las administraciones, de las cifras, el mundo aéreo, vibrante, de la pintura, aparece como un tentador contraste. Y también como un complemento. Minetti lo descubrió como se avista en las lejanías inquietas del mar la dulzura de una isla de colores. Y entró en él poco a poco, etapa a etapa, a medida que el tiempo aguzaba el hechizo. A la intuición y la curiosidad, sucedieron la discriminación y el conocimiento. Para un hombre con una formación como la suya, tendida hacia otras preocupaciones, la atmósfera misteriosa de la pintura ejercía una atracción singular. Más allá de la severidad de los números, alzabase esa severidad distinta, luminosa. Y paso a paso fue bañándose en su claror.

Tuvo, ineludiblemente, guías: libros, conversaciones con los entendidos, cotejos personales en las exposiciones. Comenzó, hacia 1943 por la pintura tradicional. Su noble casa de Rosario enriqueció su jerarquía con la presencia de obras clásicas —maestros franceses del siglo XVIII, impresionistas— que alegraban los muros y creaban enlaces cromáticos con las porcelanas cuyo esplendor se alineaba debajo de los cristales. Luego, hará cinco o seis años, su interés se volvió hacia la pintura argentina. Quien estaba destinado a presidir la Asociación Amigos del Museo Histórico de Rosario, debía inclinar sus preferencias hacia lo nuestro. Una correspondencia honda vincula su amor por los objetos criollos, por la imaginería colonial que anuncia lo argentino, y su amor por nuestra pintura actual que prolonga aquellas manifestaciones plásticas hasta formar con ellas un todo inseparable. En su evolución estética hay una lógica. No procede a saltos. Sabe dónde va.

Ese ritmo confiere a la su colección un sentido que la exalta. Aplicándose, consultando, rechazando, eligiendo, Minetti ha conseguido ordenar una colección de pintura argentina que es un modelo. Quiso que fuera un panorama artístico, trazado por la línea más alta, y lo ha ido logrando. Su conjunto reviste la gracia y la calidad de un museo reducido. Lo depura y afina sin cesar, vigilándolo, substituyendo una tela por

otra que juzga más plenamente representativa, llenando claros, abriendo perspectivas hacia el pasado y hacia el futuro.

Justifícase, pues, la realización de una muestra como la que motiva este comentario. La colección Minetti ha llegado ya a un grado de madurez que impone su presentación al público, tanto por las obras descollantes que le permiten admirar, como por el ejemplo que ofrece de tesón personal y de ciencia de lo que debe ser una colección de este tipo. Su dueño ha escogido dentro de la vasta totalidad -de acuerdo con Alfredo Bonino que ha contribuido no poco, con sus consejos y experiencia, a la formación de la parte contemporánea de la misma- medio centenar de óleos, acuarelas, temples, pasteles y cromos, que configuran una visión selecta y auténtica de la pintura argentina. De cada artista, con excepción de algunos precursores y de Pedro Figari y Miguel Carlos Victorica -de quien Minetti posee un conjunto espléndido- se ha elegido una sola obra destinada a caracterizarlo. El visitante pasará de la una a la otra, como si volviera las páginas de una antología en la que basta, para definir a un autor, un poema breve y profundo.

El espectáculo se abre con el grupo de artistas extranjeros venidos al Río de la Plata en el siglo XIX, mientras documentaban la cambiante fisonomía de nuestro territorio y de sus personajes, ponían, sin saberlo, las bases del arte nacional. Desde la gracia ingenua de Vidal, el encanto prolijo de Pellegrini, la rareza de Grashof y Descazi, hasta la elegancia de Rugendas y de Pallière, y el dominio de Monvoisin y de nuestro Prilidiano Pueyrredón, sucedense las imágenes curiosas y bellas, muchas de ellas procedentes de importantes colecciones (González Garaño, Santamarina, Adela Napp de Lumb), para dar vida al teatro nostálgico en que los gauchos conviven con los patricios y en el que el modesto señorío de los salones solariegos alterna con la emocionante grandeza de las llanuras. Más adelante Malharro, con Thibon, Walter de Navazio y Ernesto de la Cárcova, informan sobre una etapa posterior progreso plástico, que culmina en el originalísimo Figari y que, a través de él y de un artista tan digno como Víctor Pissarro completan, apoyándose también en Guttero, la parábola que vincula al academicismo respetuoso con las investigaciones y hallazgos de los post-impresionistas y de los "Nabis". Luego se bifurcan las distintas corrientes que diseñan el delta de la pintura actual, compleja, poliforme: el romanticismo generoso, a menudo atormentado, de Victorica y de quienes se sitúan en su línea espiritual, Tiglio, Roberto Rossi, Raúl Russo (posteriormente atraído por las oposiciones directas de los fauves); las sabiduría de Spilimbergo, de Centurion y de Daneri; las inquietud del grupo de París: Basaldúa, Butler, Badi, Raquel Forner; el lirismo de Soldi y de Diomedes; el asomarse a trasmundos mágicos Battle Planas, que en Gambartes y Gertrudis Chale se torna telúrico y totémico, merced a la presencia sobrecogedora del mito americano; el fervor de la "tierra" nuestra y de su hombre, de Castagnino, de Policastro, de Pronsato; el aporte de los pintores del interior, Musto, Farina, Vanzo, Uriarte; las audacias meditadas de Del Prete, Seoane, Scordia, Torres Agüero, Sergio de Castro.

Hay -Minetti no lo ignora ya lo hemos dicho- claros que llenar todavía. Se llenarán. Nada apresura a quien avanza con inteligente lentitud, y sin embargo, en apenas un lustro ha reunido un conjunto como éste, que sorprende y comunica a los que saben mirarlo y apreciarlo, un placer verdadero. Lo que falta es poco y lo procurará el tiempo. Entre tanto, lo que existe -y cuya flor podemos admirar en la galería Bonino- es de primer orden. Nos da la idea cabal, indiscutible, de la existencia de la pintura argentina, fruto de esfuerzos, expresión de sensibilidades, resumen de un refinamiento que no tiene parangón en la América de Sur. Si esta exposición se presentara en Europa, tal como tenemos el privilegio de verla en Buenos Aires, abriría los ojos del Viejo Mundo, desconcertado y conmovido, hacia esa existencia, hacia esa realidad. Creo que no puede formularse un elogio más rotundo de la obra patriótica cumplida por Domingo Eduardo Minetti, en cuya comprensión los artistas argentinos hayan el mejor, el más fraterno y eficaz de los aliados.

Guillermo de Torre (prólogo), *Pintura argentina moderna de la Colección Arena*, Buenos Aires, Salón Kraft, 18-30 de septiembre de 1950.

¿Quién podría negar la función social y estética cumplida por el coleccionista de arte? Si en otros medios ya se hizo el elogio del "marchand", alabando el riesgo y el agudeza, la osadía y la clarividencia que este menester supone cuando se desempeña con pulcritud -redimiéndolo de su mercantilismo-, cuando tiende a no seguir las huellas del público, sino a anticiparlas, descubriendo e imponiendo valores nuevos, con más razón podríamos intentar *aquí y ahora* la exaltación del coleccionista. La tarea, además, asumiría plena originalidad; ante todo, aquella que deriva del sujeto mismo: del coleccionista de cuadros pertenecientes a artistas de su propio medio, en este caso, el argentino. ¿Acaso no ésta, entre nosotros, una especie nueva y reciente? digna de un subrayado especial? En efecto, el coleccionista de arte con que hasta contábamos lo era sólo indirectamente, como si dijéramos por procuración o delegación. Aplicado a reunir con reunir con preferencia pintores extranjeros, no hacía pleno uso de su capacidad de iniciativa y selección; operando con valores distantes, se atenía a seleccionar y reunir lo ya acotado por otros.

Pero he un coleccionista -aunque él repruebe este término y prefiere el más íntimo de gustador- como don Luis Arena, quien se resuelve a explorar un territorio próximo, donde puede aventurarse con plena seguridad, sin guías ni criterios extraños: el territorio cada vez más firme y ensanchado de la pintura argentina contemporánea. Animado por una devoción de buena ley, pareja de un gusto seguro, exento del prurito antológico, tanto como de parcialismo unilateral, don Luis Arena ha reunido en el espacio de pocos años un conjunto de cuadros argentinos singularmente valioso y representativo.

Tal hecho merece destacarse, empezando, en primer término, por su mostración pública, haciéndolo trascender -a modo de ejemplo- más allá de las paredes domésticas, según acontece ahora por iniciativa de otro fino catador, don Alfredo González Garaño, presidente de la Comisión de Artes Plásticas de Amigos del Libro. Y después porque esta Colección Arena -al igual que otras similares en formación- contribuye a evidenciar plenamente un hecho afirmativo: la actual madurez del arte argentino.

"Bajo el signo de la época, la pintura argentina moderna acaba de comenzar" -decía yo hace años (en mayo de 1931), al inaugurar en Montevideo una exposición llevada allí por el inolvidable adelantado Alfredo Guttero, compuesta con obras de muchos de estos artistas entonces amanecientes y hoy llegados a la maestría. Si tal frase fué entendida entonces por algunos como una enfática bravata moceril -ya que implicaba la negación de ciertas figuras y tendencias todavía entonces anacrónicamente influyentes-, reproducida hoy, adquiere el sencillo significado de un módico vaticinio.

Paralelamente, signo de madurez ambiental argentina es la existencia y multiplicación de los "amateurs" artísticos, de los gustadores de cuadros. Lejos de cumplir una función limitada o egoísta -según se cree erróneamente-, desempeñan una misión generosa, esclarecedora, ejemplarizante. Contribuyen a orientar el gusto público, a seleccionar valores, como un criterio menos estático y conformista -sin trabas ni compromisos- que el de los jurados oficiales. Si bien es cierto que hasta hace no mucho el arte argentino vivió habitualmente prendido a las ubres de la nodriza estatal, hoy, cambiados los tiempos y marcadas distancias e incompatibilidades, comienza a encontrar otros asideros más puros y prestigiosos.

¿Será necesario recordar que el desarrollo espléndido de todo el arte europeo válido, desde finales de siglo pasado se cumplió, no bajo el tutelaje oficial, sino, contrariamente, a sus espaldas; que frente al descrédito de los salones oficiales, de afirmó la autoridad normativa de los salones independientes; que allí donde el Estado se extravió, la galerías y los coleccionistas particulares acudieron a suplir negligencias e incomprensiones y lograron establecer las tablas de valores hoy dominantes? Del mismo modo, no sería difícil augurar que el arte argentino, superada la que

llamaríamos su época "numismática" y "maratónica" -esto es, la época de las medallas y de las competencias espectaculares-, habrá de encontrar, mediante la atención y el estímulo de los particulares, sus propios y nobles medios de afianzamiento y expansión.

Capítulo 5

José María Lozano Mouján, "El gran rotativo", *Atlántida*, Buenos Aires, 4 de diciembre de 1924, p. 48.

El gran Rotativo.

La más estupenda demostración de arte del siglo. El primer Salón Nacional Ultrafuturista de lo de Frans Van Riel es monstruosamente genial. Los pinceles estupendos de nuestros mejores maestros pictóricos se han dado cita para constituir un conjunto maravilloso de líneas, de colores y de formas.

La luz fulgurosa de Pettoruti, rotundamente eclipsada.

"El gran rotativo", ha ocupado este puesto inconmovible de "coloso de los colosos del periodismo universal gracias a la clarividencia y decisión absoluta y rotunda con que sabe encarar, estudiar y resolver cuanto problema pueda interesar a la masa, que nos sigue, nos aplaude, nos alienta y nos venera.

Ayer fue el vergonzoso "affaire" del agua sin oxígeno, antes de ayer la política, otro día un acontecimiento social; hoy es "el arte", el divino arte, el más sublime de todos los artes, el que conmueve y mueve nuestra pluma esta histórica y ágil pluma cucharita.

¡El arte!... y sobre todo, un arte nuevo, un arte de vanguardia, ¡el arte que impuso Pettoruti!

En los salones que Frans Van Riel tiene en la calle Florida 659 se inauguró el 27 de noviembre último "El Primer Salón Nacional de Arte Ultrafuturista".

Hemos concurrido a él [borrado] toda el alma, con profundo anhelo de expresar una verdad monumental, exclamamos: ¡¡Jamás nadie puede pretender experimentar una sensación más exquisita!!

Sesenta cuadros constituyen la exposición.

¡Qué difícil resulta juzgarlos uno por uno! Salvo dos cositas del propio "leader", don Emilio Pettoruti, bastante mediocres, pobres de color y demasiado comprensibles, nos referimos a "Interior" y a "San Gimignano", todo lo demás es francamente bueno.

"La venus desnuda", de Pérez, es una obra maestra. El conjunto de matices es maravilloso. Se descubre en él un alma inquieta y viva que irá muy lejos.

"Inquietud" y "El ojo del amo engorda al caballo", con ser ejecutados con temperamentos diametralmente opuestos, conservan un paralelismo desconcertante.

Parecería que los dos autores, en un mismo día y a una misma hora, se hubieran propuesto idéntica obra. Exquisita paleta la de ambos. Llegan los dos a darnos una sensación plástica inconmensurable.

"El apóstol", "La Coya", "Un filósofo", "Picnic", y en fin, todas y cada una de las sesenta telas merecen el honor de ocupar el primer puesto entre la producción universal conocida hasta hoy.

Les cabe a Pettoruti, y sobre todo a sus discípulos la gloria de haber dado al mundo lo único que merece el honor de llamarse arte.

Llenémonos ahora, sí la boca con esta exclamación: "¡Al fin!".

Siglos enteros de titubeos y dudas tiene una coronación digna de los esfuerzos, de los afanes y de los sacrificios de los Corot, Fregonard, Murillo, Rembrandt, Van Dyck, Zuloaga, Fader, Blázquez, etc., etc.

¡Y basta de comentarios! ¡Ahí están las obras que hablan con su muda y formidable elocuencia!

La última conferencia del metaabogado profesor Dr. Simón Scheimberg, sobre la metafísica del ultrafuturismo.

Cuando el mundo estaba al borde del abismo inconmensurable de la decadencia artística; cuando ya nadie creía posible reaccionar contra esa anemia provocada por el agotamiento académico, llegó lo que fatalmente tenía que llegar: el dulce de leche del ultrafuturismo.

El doctor Scheimberg, apóstol de la ilusión y leader de la fantasía a lo spiedo, fue el mantenedor de esta gran justa a la que se adhirieron como saguaipés todos los que tienen necesidad de hacer algo a la acuarela, al pastel, y a veces hasta al óleo.

Como trompeta apocalíptica sonó la palabra del eminente conferenciante. Señaló las nuevas vías lácteas a seguir por el arte, si no se quiere sufrir el colapso gástrico de las substancias sebáceas, que constituyen la medida exacta de la capacidad sentimental de la inspiración en el arte.

Cuando terminó su sencilla pero... ración las almas sensibles derramaron furtivas lágrimas que revolotearon por la sala y fueron a posarse como mariposas de fiandubay sobre las bellas flores del ultrafuturismo. Era la hora del crepúsculo. La ciudad bostezaba bajo la afluencia del vermouth.

Juan José de Soiza Reilly, "Por los salones. Carlos de la Torre frente a Emilio Pettoruti", *El Hogar*, a. XX, n. 784, Buenos Aires, 24 de octubre de 1924, p. 8.

Una de las cosas más bellas y lógicas que encontré en el último "Salón Nacional" fueron los vigilantes. Era la primera vez que en un torneo de obras pictóricas veía de facción en cada saloncito dos o tres agentes policiales. ¡Admirable perspicacia preventiva! ¡Cómo se ve que el jefe de policía -coleccionista de impresiones digitales- sigue los pasos de nuestros delincuentes!...

Felizmente en el salón Witcomb no he visto vigilante. Esto prueba que la policía no siempre es perspicaz. Las dos últimas exposiciones revolucionarias que han estallado allí contienen gérmenes de rebelión. Primero se expusieron cuarenta y nueve telas de Carlos De la Torre. En seguida ocuparon las trincheras ochenta y seis de Emilio Pettoruti.

Un hábil espíritu ha ordenado la vecindad en el tiempo, de ambas exposiciones, para que el público pueda compararlas. Ambos pintores se parecen como el Polo Norte al Polo Sur. Con la pequeña diferencia de que son antípodas... Es decir: los cuadros del pintor cubista Pettoruti son la consecuencia natural del arte que cultiva De la Torre. Lo diré seriamente. Pettoruti sintetiza la reacción de los espíritus jóvenes y valientes contra la elefantiasis de lo sagrado. Yo mismo, que soy un alma pacífica de monje sin orgullo, observando los cuadros de De la Torre, lamento no ser pintor de puertas y ventanas. Admirando a Pettoruti después de haber visto a De la Torre, las palabras de Víctor Hugo se vienen a la boca:

-Ceci tuera cela! ("Notre Dame de París", Libro V, capítulo I.)

¡Ya lo creo! "Esto" de Pettoruti, lleno de audacia, de originalidad, de fuerza, de talento -confuso y loco como todo talento- ha de ser eficaz para destruir "aquello". Estos cuadros de Pettoruti, nerviosos, agresivos y candorosos como dientes y uñas de niño, son la última esperanza que tenemos contra el triunfo del arte en las confiterías...

LOS CUADROS DE DE LA TORRE.

He pedido a varios críticos de arte sus opiniones sobre los cuadros del señor De la Torre. Casi todos respondieron lo mismo:

-¡No se meta con el señor De la Torre!

-Pero, ¡caramba! Yo no me meto con nadie. Yo no influyo en el fracaso ni en la victoria de ninguno. Yo oigo a los técnicos, a los peritos, a los críticos geniales, y luego expongo mi opinión personal, como los peluqueros después de leer sus diarios favoritos. Mis ideas no influyen en la barba del cliente.

En consecuencia, he llegado a saber que el señor De la Torre es, como pintor, un prestigioso escribano nacional. Su caballerosidad y sus honestos proceder le conquistan amigos en todas las esferas sociales. No se conforma. Quiere ser violinista como Ingres...

-¿Ha visitado usted la exposición del señor De la Torre? -interrogué a un amigo.

-¡Ya lo creo! ¡No faltaba más! ¡Viera usted que hombre simpático!

El señor De la Torre es miniaturista. Sus cuadros son lindas estampillas nacionales. Sus paisajes criollos, minúsculos, requieren como ciertos cocobacilos, la utilización del ultramicroscopio. Yo afirmaré que su autor no ha tomado del natural las escenas que pinta. O las ha mirado a través del ojo de la cerradura. Empero sus panegiristas ven en esta afirmación una calumnia.

-Debe saber usted -me dice un distinguido clubman- que De la Torre no necesita encuadrar su visión en los ojos de las cerraduras. Por un raro milagro de su admirable talento creador, reproduce, sin tenerlas adelante, las cosas que ha visto. Pinta todas las mañanas, en la cama para no resfriarse. Se ha mandado construir un caballete especial, y en los días de invierno, bien arropado y con los pies en un porrón de agua caliente, llama a la inspiración desde la cama.

¡Yo me lo supongo! ¡Oh dulzura de la inspiración que baja desde las nubes al lecho filantrópico!... Es entonces cuando pinta esos caballitos, esos ranchitos, esas nubecitas y esas carretitas de buyecitos tan tucumanitos sin salir de su camita.

EL TRIUNFO DEL ARTE.

Con qué noble interés la gente monedera aprecia los cuadros del señor escribano! Es el único pintor argentino que vende todos los cuadros que expone. Y ¡Con qué habilidad estética el público rico los adquiere! Esa habilidad me permite calcular el grado de cultura artística de los compradores distinguidos. En la última exposición exhibió cuarenta y nueve cuadros. Vendió cuarenta y ocho. (Precisamente, el único que no vendió, el número 28, era el mejor hechito!...)

-El señor De la Torre -me decía uno de los porteros de Witcomb- es le más célebre de todos los pintores. Sus cuadros se venden sin necesidad de esperar el juicio de los diarios. Los compradores, sin ver las telas, piden con antelación, y por teléfonos que se las reserven, como las localidades de los teatros.

No se crea que me burlo. El teléfono de la casa Witcomb no podrá desmentirme.

-Resérveme un cuadro de De la Torre.

-¿Cuál?

-Una carretita... Una nubecita... Unos caballitos...

¡Y qué dificultad para complacer al comprador! ¿Cuál es el cuadro que se pide telefónicamente? Todos los cuadros tienen la misma carretita, la misma nubecita y los mismos caballitos color "pan tostao"...

Este parecido siamés en tres las obras de De la Torre certifica, según los criterios del "Jockey Club" y del "Club del Progreso", que el pintor posee *estilo propio*.

Y teniendo estilo propio y sabiendo como se pinta una carretita, unos caballitos y una nubecita de cielo o de polvo, ¿Para qué molestarse en ir al campo o codearse con la naturaleza guaranga y brutal, plagada de bichos colorados, de vacas con olor a tambo, de caballos con olor a caballeriza y de gente con olor a gente, que comen con las manos y se lavan con aire? ¡Ah, no!

¿Mal sistema? ¡Caramba! Es el mismo sistema preconizado por Emilio Zola. El señor escribano ve la naturaleza a través de su propio temperamento. ¿Dificultades? ¡Naturalísimamente! Las carretas y los caballos y las diligencias son siempre parecidas. Iguales. Pero ¿Y las nubes?... ¡Las nubes! ¡Qué chiste!, ¿No? ¡Ir a ver de qué color son las nubes que andan por el cielo, en las regiones donde existen las carretas que De la Torre pinta!... Está probado científicamente que el humo de un buen partagás da mejor sensación de "pan tostao" que las lejanas nubes verdaderas...
LOS TÍTULOS.

La diferencia para el señor De la Torre debe fincar en la elección de los títulos que llevan sus obras de arte. Y lo digo porque casi todos los títulos de sus cuadros me parecen mal puestos. Es curioso que un escribano tan prestigioso por su inteligencia, en materia de *títulos*, no acierte en sus cuadros al elegir los mejores... (...)

PETTORUTI.

DEJEMOS al señor De la Torre EN EL Polo Norte. Bajemos al Polo Sur... Allí nos espera Pettoruti sentado en un cubo... Este sí que es un pintor que protesta contra los habitantes del Polo de arriba. He dicho que sus cuadros son la reacción de la juventud que viene a mudar moldes. Antes, la gente se resignaba a los triunfos falsos:

-¡Qué le vamos a hacer! Adelante con los faroles.

Pero Pettoruti quiere romper los faroles.

-El arte —dice él— es empuje. Es aliento. Es fe. Es esperanza... No se hace arte durmiendo sobre colchones de laurel rosa, entre personas de buena educación que ahogan su sinceridad y dejan que los mercaderes hagan su negocio en el templo...

Pettoruti vuelca en sus cuadros sangre de ensueño y mucha conciencia subconsciente. Por eso ve las cosas con los ojos que tiene. Frente a esos cuadros se experimenta una impresión alegre y sincera. Aquello no es el arte, pero el arte. Es el camino de nuevas expresiones artísticas. Es el balbuceo inquietante del recién nacido del que mueve los labios para decir: arte. No lo dice, pero sabemos que aquellos labios han de pronunciar la palabra de oro. Sin decirla, la oímos porque la *creemos*.

Me explico, pues, las palabras de Pettoruti:

-Esto —y señalaba sus cuadros— solo lo comprenden las personas de talento. Los demás...

-¿Y los demás?...

-¡Los demás son los que se oponen al descubrimiento de América, porque creían que la tierra era chata!...

Frans Van Riel (prólogo), *Catálogo de muebles antiguos de ricas maderas, raras alfombras persas, retratos y paisajes al óleo de célebres maestros, miniaturas de la época del patriciado, documentos heráldicos de nobles familias argentinas, autógrafos de personajes célebres, bronce y mármoles firmados, porcelanas y figuras chinescas, encajes, mantones, abanicos, cornucopias doradas, antiguos y variados objetos de arte que se rematarán los días 25, 26 y 27 de noviembre*, Buenos Aires, Galería Van Riel, Florida 659, 1925.

Preámbulo. En el folleto publicado al inaugurar hace dos años mis salones de exposición, decía que el público porteño se distingue del de otros países x su inquietud de belleza, y el sentido de la obra de arte.

En tiempo ha confirmado mis palabras. Cada día se acentúa más en Buenos Aires el espíritu de selección, que va transformando la ciudad en uno de los mercados más favorecidos del mundo en lo que a obras de arte se refiere.

Coleccionistas europeos, pintores y escultores de todos los países, anticuarios y negociantes especializados en asuntos de índole artística, hallan en la capital argentina un horizonte ilimitado donde desarrollar sus actividades profesionales. El público responde siempre generosamente a esta clase de iniciativas, impulsando su desenvolvimiento y transformando sus orígenes en una verdadera fuerza vital, que obliga a poner en práctica los métodos de difusión propios de los grandes centros donde el arte es universalmente cotizado.

Teniendo en cuenta esta evolución halagadora, y en el deseo también de corresponder a la buena acogida de la sociedad bonaerense, he resuelto poner a ejecución una iniciativa que entabla en el plan inicial de mis trabajos como expositor; realizar remates periódicos, que alternen dentro de lo posible con las colecciones y muestras de arte pictórico, presentadas hasta ahora con todo éxito en los salones de mi casa.

En este primer conjunto encontrarán los interesados una variedad apreciable de obras antiguas y modernas, capaces de satisfacer por su selección al espíritu + depurado y exigente. Muebles de diversas épocas y estilos que se adaptan x expresión a la refinada modalidad de nuestra época. Cuadros al óleo debidos a la maestría técnica de Lucas, Albani, Leon Bonnat, Apperley, Fattori, etc. Alfombras orientales tejidas a mano, entre las que figuran raros ejemplares Bujara, Firman, Saruk

y otras manufacturas. Un autógrafo de Bonaparte. Documentos firmados por los próceres argentinos Manuel Dorrego, Rondeau, Tomás M. de Anchorena y Juan R. Balcarce. Ejecutorias miniadas, dibujos de Goya y Patter, acuarelas de Palmer y Carpentier, objetos familiares de Manuelita Rozas, abanicos de nácar y marfil, miniaturas, mantones filipinos bordados, cortinas Kevin y pequeñas estatuas chinescas de porcelana y bronce.

Tratándose de esta clase de ventas, que constituyen para los compradores verdaderas oportunidades, he creído conveniente no hacer especialización de determinados artículos. He procurado reunir la mayor cantidad de obras artísticas que representen universalidad en su conjunto múltiple y armonioso.

Conviene advertir que este primer remate está organizado como ensayo, tropezándose para realizarlo con las dificultades y escollos inevitables en toda iniciación. Sucesivamente procuraré ir perfeccionando los engranajes de su funcionamiento.

Actualmente preparo la ampliación de mi local de ventas con una nueva y grandiosa sala especialmente preparada, a fin de que resalten en todo su valor y mérito artístico aquellas comodidades que tienden a hacer grata la permanencia en su recinto.

Coleccionistas y amateurs seguirán encontrando en mi casa obras de los mejores artistas modernos del país y del extranjero. Esto quiere decir que no trato de cambiar la orientación de mis asuntos de arte. Más bien trato de ampliarlos, de perfeccionarlos con matices que les den mayor interés y variedad.

En consecuencia alternaré las exposiciones con remates periódicos donde el público encontrará siempre objetos diferentes, tanto por el estilo como también por su representación, época y procedencia. El arte no es cualitativo de una raza ni menos de un país determinado. El arte es universal y hemos de buscarlo donde quiera que presente características que no desentonen con nuestra sensibilidad y cultura modernas. Frans Van Riel, noviembre 1925.

Frans Van Riel (prólogo), *Colección Francois Russo-De La Ville sur Yllon. Obras maestras siglos XVIII - XIX I°. Monet, Turner, Dupre, Goya, Courbet, Morelli, De Nittis, Balestrieri, Dalbono, Casciari, Tito, Delleani, Manet, Patini, Boldini, Chaplin, Ingres, Fontanesi, Segantini, Harpignies, Rousseau, Indujo, Fortuny, Favretto, Fattori, Monticelli y otros maestros*, Buenos Aires, Galería Van Riel, exposición 27 octubre, subasta 4-6 noviembre. Húngaro y Barbará - comisión 10%.

El caos actual de Europa ha permitido esta excepcional muestra. Una colección, hasta ahora celosamente custodiada, que se dispersa; cien otras que se completan para el goce de los coleccionistas, y que contribuirán a enriquecer notablemente el patrimonio artístico de la Nación.

La complicada situación actual de Europa, con sus muy graves problemas sociales y económicos ha creado la posibilidad de traer a Buenos Aires este conjunto excepcional de obras maestras.

Figuran en la nómina muchos nombres ilustres, cuya sola enunciación despierta sentimientos de admiración respetuosa por lo que significan en el mundo maravilloso de la creación artística. Turner, Goya, Manet, Palizzi, Corot, Courbet, Morelli, Boningotn y otros de categoría similar, prestigian el presente catálogo, aunque en realidad no figuran en él autores ni obras de categoría secundaria.

Llamamos la atención del público en la confianza de que apreciará debidamente lo que este esfuerzo supone en los momentos actuales reconociendo como privilegiada la circunstancia de que sea nuestra ciudad el punto donde se exponen tales obras. A ello ha contribuido por cierto el prestigio de Buenos Aires y la fama de su riqueza, de su refinamiento social y de su creciente desarrollo en el orden de la economía.

Como valor estable y eterno, el arte no disminuye su importancia y significación, en contraste con el desmoronamiento catastrófico de la riqueza colectiva,

del comercio, de las industrias, de las manualidades, de todo cuanto ha destruido la reciente lucha universal entre los pueblos de la Europa civilizada. Sólo el arte acrecienta su valor cuando los demás factores de riqueza desaparecen.

Adquirir obras de arte es hacer inversiones estables y seguras, con tendencias firmes a la superación, sin contar este otro detalle cualitativo: que las condiciones favorables de nuestra vida exigen el crearnos una intimidad bella, confortable, decorada con elementos que prestigian la posición y el nombre, y que al mismo tiempo favorezcan y halaguen la vista y los sentidos con presencia refinada.

Por tales razones no dudamos del éxito ni abrimos juicios prematuros sobre la capacidad adquisitiva de nuestras clases cultas. Ellas sabrán responder digna y generosamente a la presencia de las obras expuestas y a la jerarquía de sus autores." Buenos Aires, noviembre de 1947.

Cayetano Córdova Iturburu (prólogo), *Cuatro pintores en la colección Arena: Victorica, Daneri, Spilimbergo, Soldi*, Galería Van Riel, Buenos Aires, 15 al 27 de agosto de 1955.

Van Riel se honra en presentar al público de Buenos Aires una parte de la Colección Arena. Con esta muestra dedicada a cuatro pintores cuyas obras integran el acervo de dicha colección de arte argentino, reafirmamos (sic) nuestra fe en los valores de nuestros artistas".

Que la pintura argentina pisa los umbrales de su mayoría de edad, es indudable. A quien vacilara en admitirlo podría invitárselo a recorrer la colección de Luis Arena. Este gustador de las artes —así le place que se lo llame, no coleccionista— ha reunido en el espacio de unos pocos años un conjunto tan representativo de nuestra pintura como demostrativo de su validez. El conocimiento perfecto de las tendencias imperantes y de las figuras significativas y un criterio discriminativo muy certero, han guiado la selección de sus adquisiciones. Por eso el es, por una parte, ilustrativo, y, por otra, susceptible de proporcionar, un placer positivo a cualquier saboreador exigente de pintura calificada.

No obstante la explicable disimilitud de corrientes representadas dentro de un común acento de época y la obvia originalidad de las personalidades, una singular parejura —desde el punto de vista cualitativo— confiere a la colección su perfil más evidente y es, acaso, el primero de sus méritos. No es éste un conjunto, en suma, que por abarcar con suficiente amplitud documental una etapa o un período de una pintura incluya en su catálogo más nombres que los sugeridos por una compulsión muy severa entre los de prestigio más justificado. Pero si como consecuencia de esta rigurosa norma selectiva la lista de los autores es inobjetable, no lo es menos, por cierto, la elección particular de las obras. No hay pieza tal vez en esta pinacoteca que no pueda considerarse una expresión de las más sobresalientes cualidades y de las particularidades realmente individualizadoras de cada artista.

Las mejores colecciones no son, por cierto —parece innecesario decirlo— aquellas que reúnen un número más o menos considerable de unidades, por muy excelente que haya sido el criterio artístico selectivo. En esto, como en todo cuanto le atañe, el espíritu exige por una parte ciertas normas de orden y de equilibrio y, por otra, panoramas de claridad que satisfagan su necesidad de comprensión y de conocimiento. La colección de Luis Arena reúne —es evidente— estas condiciones esenciales. Ciento cincuenta cuadros la integran. No es un número excesivo, desde luego. Pero tampoco exiguo. La fatiga no abrumba a quien la recorre, por mucha atención que ponga en la consideración de las obras, ni atenúa el placer que esas obras le proporcionan.

Yo he experimentado, recorriéndola, una satisfacción espiritual intensa y análoga, por muchos motivos, a la que podría proporcionar la audición de una bella sinfonía de dimensiones razonables, sin sobresaltos ni tonos disonantes, sin excesos y sin desfallecimientos. Una armoniosa unidad de espíritu, de acento tal vez, corre como

el hilo de un motivo musical a través de estas expresiones, sin duda alguna disímiles, de personalidades tan diversas.

El hecho no debiera, en realidad, sorprendernos. Esta pintura es la obra de un momento de nuestra cultura. El pintor más antiguo del conjunto —anótese— es Martín Malharro. El más joven es Oscar Capristo. Desde uno hasta el otro se desarrolla una etapa bien caracterizada de la historia de nuestra pintura; la etapa que abarca nuestro tardío impresionismo hasta las últimas manifestaciones pictóricas en cuyos perfiles advertirse la gravitación de la Escuela de París. Es un momento feliz de nuestra pintura, subrayémoslo. Es el momento en que, liberada de los lastres retardatarios y anacrónicos del naturalismo y del academismo de fines del siglo pasado y los comienzos de éste, la pintura argentina se abre a los vientos renovadores de la época, escucha el eco de sus voces y refleja en su espíritu y en sus formas, cada vez más depurados, la vibración y las inquietudes de su propio tiempo. Es la pintura en vigencia en nuestro país todavía, la pintura actual, la moderna. Pero la ya sedimentada, la que ha llevado a un admirable equilibrio y a cualidades expresivas que nunca se habían visto entre nosotros, los atisbos y las conquistas de los movimientos intimistas y constructivos posteriores al impresionismo e inmediatamente anteriores a las más recientes formas no figurativas.

Sólo cuatro pintores de esta vasta y afortunada etapa del arte argentino tenemos la oportunidad de admirar a través de la sesentena de obras de esta parcial exhibición de la Colección Arena. Tres de ellos, los mayores —Victorica, Daneri y Spilimbergo— han representado un papel de innegable gravitación en el proceso evolutivo de esta etapa y sus obras han ejercido una influencia sin duda beneficiosa sobre no pocos artistas de las generaciones nuevas. No sería aventurado afirmar, tal vez, que con el intimismo lírico de Victorica y el grave constructivismo plástico de Daneri, da sus primeros pasos en el país esto que llamamos pintura moderna, pero la no abstractizante, la no invencionista, la ajena a la corriente inaugurada por Emilio Pettoruti, la que se mantiene dentro de la orientación francamente figurativa y llega a su madurez, precisamente, con el arte de Spilimbergo, maestro del dibujo cuyo señorío de la forma evoca, en ciertas oportunidades, alguna imponente sombra del Renacimiento. (...)

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Capítulo 1

Fig. 1 y 2 Alejo B. González Garaño, *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E. E. Vidal*, Buenos Aires, Emecé, Colección del Buen Aire, 1943.

Fig. 3 *El hambre en Buenos Aires*, grabado reproducido en la crónica de Ulrico Schmidl, 1597.

Fig. 4 *Habitantes del río de la Plata*, grabado reproducido en la crónica de Hendrick Ottsen, 1603.

Fig. 5 Juan Vingboons, *Buenos Aires*, dibujo, 1628.

Fig. 6 William Holland, *Pions of South America Throwing a Lasso*, grabado, 1808.

Fig. 7 William Holland, *Ladies of Buenos Ayres*, grabado, 1808.

Fig. 8 Fernando Brambila, *Buenos Aires desde el río*, grabado, 1794.

Fig. 9 Fernando Brambila, *Buenos Aires desde el camino de las carretas*, grabado, 1794.

Fig. 10 Fernando Brambila, *Representa el modo de enlazar el ganado vacuno en los campos de Buenos Aires*, aguafuerte, 1809.

Fig. 11 Emeric Essex Vidal, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, Londres, R. Ackerman, 1820.

Fig. 12 Alejo B. González Garaño, *Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817 y 1818*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1931.

Fig. 13 Emeric Essex Vidal, *Bosquejo de un carro duraznero en la Plaza del Mercado. Buenos Aires*, acuarela, 1818.

Fig. 14 Emeric Essex Vidal, *Mulas viñateras. Buenos Aires*, acuarela, 1817.

Fig. 15 Emeric Essex Vidal, *Un carro de Buenos Aires llevando mercaderías a la aduana. Rada*, 1818.

Fig. 16 Emeric Essex Vidal, *Pescadores*, acuarela, 1817.

Fig. 17 Emeric Essex Vidal, *Señoras paseando. Trajes*, acuarela, 1817.

Fig. 18 Carlos Enrique Pellegrini, *Minué*, litografía coloreada, 1841.

Fig. 19 Carlos Morel, *La familia del gaucho*, litografía, 1941.

Fig. 20 *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires. 36 litografías en colores de Bacle y Cía. Impresores litográficos del Estado (prólogo)*, Buenos Aires, Edición facsimilar, Viau, 1947.

Fig. 21 César Hipólito Bacle y Cía., *Peinetones en el paseo*, litografía coloreada, 1834.

Fig. 22 César Hipólito Bacle y Cía., *Peinetones en el baile*, litografía coloreada, 1834.

Fig. 23 Julio Pelvilain, según José León Pallière, *Un nido en la pampa*, litografía, 1864.

Fig. 24 Julio Pelvilain, según José León Pallière, *La pulpería*, litografía, 1864.

Fig. 25 Adolfo D'Hastrel, *Gaicho propietario (Gervasio Posadas)*, litografía coloreada, c. 1842.

Fig. 26 Manuel Pablo Núñez de Ibarra, *General San Martín*, grabado, 1818.

Fig. 27 Théodore Géricault, *General Belgrano*, litografía coloreada, 1819.

Fig. 28 Andrea Bacle, según autor anónimo, *General Belgrano*, litografía, 1828.

Fig. 29 Asociación Amigos del Arte, *Bacle. Litógrafo del Estado 1828-1838*, Buenos Aires, 1933.

Fig. 30 Asociación Amigos del Arte, *Pallière*, Buenos Aires, 1933.

Fig. 31 Alejo B. y Alfredo González Garaño, *El grabado en la Argentina. 1705-1942*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Dirección Municipal de Cultura, 25 de octubre-22 de noviembre de 1942.

Fig. 32 Juan Yapari, ilustración para el volumen del padre Juan E. Nieremberg *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, Misiones Jesuíticas, 1705.

Fig. 33 Manuel Pablo Núñez de Ibarra, *General José de San Martín*, 1818.

Fig. 34 Carlos Enrique Pellegrini, *General Estanislao López*, litografía, 1830.

Capítulo 2

Fig. 1 José Antonio Fernández Muro, *Retrato de Luis León de los Santos*, óleo, 1,00 x 1,40 cm, c. 1950.

Fig. 2 *Luis León de los Santos 1897-1970*, Santa Fe, Colmegna, 1973.

Fig. 3 Miguel C. Victorica y Luis León de los Santos frente a *Cocina Bohemia*.

Fig. 4 Miguel C. Victorica, *Retrato de Luis León de los Santos*, óleo, 1943.

Fig. 5 Alberto Bruzzone, *Retrato de Luis León de los Santos*, óleo, 64 x 84 cm.

Fig. 6 Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe.

Fig. 7 Sala Luis León de los Santos, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.

Fig. 8 Sala Luis León de los Santos, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.

Fig. 9 Sala Luis León de los Santos, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.

- Fig. 10 Sala Luis León de los Santos, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.
- Fig. 11 Joaquín Torres García, *Cabeza*, óleo, 40 x 40 cm.
- Fig. 12 Sergio De Castro, *Realismo plástico*, óleo.
- Fig. 13 Sergio De Castro, *Puerto*, tinta.
- Fig. 14 Eugenio Daneri, *Manzanas*, óleo, 45 x 34 cm.
- Fig. 15 Marcos Tiglio, *Bodegón con sopera azul*, óleo, 73 x 83 cm.
- Fig. 16 Raquel Forner, *Figura*, témpera, 37 x 47 ½ cm.
- Fig. 17 Lino Enea Spilimbergo, *Adolescente*, óleo, 80 x 63 cm.
- Fig. 18 Raúl Soldi, *Arlequín cantando*, óleo, 79 x 1,06 ½ cm.
- Fig. 19 Norah Borges, *Concierto (Homenaje a Bach)*, óleo, 88 ½ x 80 ½ cm.
- Fig. 20 Juan Del Prete, *Composición*, óleo, 36 x 50 cm.
- Fig. 21 Emilio Pettoruti, *Vaso con flores*, tinta, 18 x 24 cm.
- Fig. 22 Alfredo Gramajo Gutiérrez, *Aguateros de Aimogasta*, óleo, 38 ½ x 82 cm.
- Fig. 23 Luis Gowland Moreno, *Esquina*, óleo, 59 x 68 ½ cm.
- Fig. 24 Raquel Forner, *Nuestra Señora de las Mercedes*, óleo, 105 x 73 cm.
- Fig. 25 Norah Borges, *Nuestra Señora de los Desamparados*, óleo, 164 x 111 cm.
- Fig. 26 Juan A. Ballester Peña, *Santo Tomás de Aquino*, óleo, 116 x 56 cm.
- Fig. 27 Juan A. Ballester Peña, *San Miguel Arcángel*, óleo, 116,4 x 56,4 cm.
- Fig. 28 Orlando Pierri, *Nísperos*, óleo, 72 x 82,5 cm.
- Fig. 29 Ernesto Scoti, *Femme a Toilette*, tinta, 18,5 x 17,5 cm.
- Fig. 30 Antonio Scordia, *Suonatori ambulante*, óleo, 92 x 77,5 cm.
- Fig. 31 Carlos Sobrino, *El brote*, óleo.
- Fig. 32 Gertrudis Chale, *Mujer del Ecuador*, tinta.
- Fig. 33 Agustín Zapata Gollán, *Sirena y marinero*, xilografía, 25 x 13 cm.
- Fig. 34 José Antonio Fernández Muro, *Anticuario de libros*, xilografía, 11 x 12 ½ cm.
- Fig. 35 Alberto Bruzzone, *Troncos secos*, lápiz, 24,5 x 35,5 cm.
- Fig. 36 Ernesto Farina, *Caracolas*, óleo, 54 x 40 cm.
- Fig. 37 Pompeyo Audivert, *Nostalgia*, punta seca, 10 x 14 ½ cm.
- Fig. 38 San José del Rincón, vista del interior de la casa de Luis L. De los Santos.
- Fig. 39 San José del Rincón, vista del escritorio de Luis L. De los Santos
- Fig. 40 Víctor Rebuffo, Ilustración para *La Divina Comedia*, traducción de Luis Arena, xilografía.
- Fig. 41 La casa de Luis Arena en Flores, comedor.
- Fig. 42 La casa de Luis Arena en Flores, escritorio de Luis Arena.
- Fig. 43 Juan Del Prete, *Bodegón*, óleo sobre cartón, 70 x 42 cm., 1943.

- Fig. 44 Luis Arena, *Forjador*, Buenos Aires, 1933.
- Fig. 45 Emilio Pettoruti, *El guitarrista*, óleo, 55 x 46 cm., 1920.
- Fig. 46 Emilio Pettoruti, *Crepúsculo marino III*, (Estudio para el cuadro que ganó el premio Guggenheim), óleo sobre tela, 100 x 73cm, 1953.
- Fig. 47 Emilio Pettoruti, *Sol en la montaña*, óleo, 80 x 60 cm., estudio.
- Fig. 48 Emilio Pettoruti, *Vaso con flores*, tinta china, 21 x 18 cm.
- Fig. 49 Eugenio Daneri, *El libro de misa*, óleo sobre tela, 1,10 x 75 cm., 1948.
- Fig. 50 Lino Enea Spilimbergo, *Figura*, óleo sobre tela, 70 x 60 cm., 1931.
- Fig. 51 Lino Enea Spilimbergo, *Meditando*, óleo, 1,95 x 1,45 cm., 1928.
- Fig. 52 Miguel C. Victorica, *Recuerdo de Santiago del Estero*, óleo sobre cartón, 70 x 1,00 cm., 1953.
- Fig. 53 Miguel C. Victorica, *Recuerdo de Santiago del Estero* en la colección Costantini.
- Fig. 54 Raúl Soldi, *Joven abrochándose*, 1948.
- Fig. 55 Pablo Curatella Manes, *Ninfa acostada*, escultura de bronce fundido (París), 37 x 90 cm., 1923.
- Fig. 56 Héctor Basaldúa, *La Mandolina*, óleo sobre tela, 56 x 74 cm., 1927.
- Fig. 57 Juan Carlos Castagnino, *Figura campesina*, 1948.
- Fig. 58 Eugenio Daneri, *Reflejos*, 1947.
- Fig. 59 Juan Del Prete, *Bodegón*, 1943.
- Fig. 60 Aquiles Badi, *Muerte de una sirena*, óleo sobre tela, 70 x 80 cm., 1935.
- Fig. 61 Roberto Rossi, *La sopera*, 1946.
- Fig. 62 Martín Malharro, *La fábrica*, óleo sobre tabla, 1907.
- Fig. 63 Pablo Curatella Manes, *Desnudo*, piedra, 25 x 31 cm., 1952.
- Fig. 64 Ramón Gómez Cornet, *Estudio*, óleo sobre tela, 50 x 40 cm., 1937.
- Fig. 65 Pablo Curatella Manes, *La dama del tapado*, terracota, 38 x 20 cm., 1921.
- Fig. 66 Ramón Gómez Cornet, *Niña*, óleo sobre tabla, 35 x 27 cm., 1924.
- Fig. 67 Horacio Butler, *Decoración mural*, óleo sobre tela 130 x 80 cm., 1928.
- Fig. 68 Exposición *Cuatro pintores en la Colección Arena: Victorica, Daneri, Spilimbergo, Soldi*. Miguel Carlos Victorica, *Homenaje a Chopin*, óleo, 1,00 x 70 cm., 1952.
- Fig. 69 Raúl Soldi, *El pollo*, óleo, 1949.
- Fig. 70 Exposición en la Galería Dynasty en Florida 970, 1964.
- Fig. 71 Exposición en la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires y en el Salón de la Municipalidad de la Plata, 1960.

Capítulo 3

- Fig. 1 Edgardo Giménez, *Las panteras*, madera laqueada, 1,10 x 6,00 x 70 cm., 1966.
- Fig. 2 Ignacio Pirovano, *Srta. Lía Elena Elizalde de Pirovano*, 1932.
- Fig. 3 Ignacio Pirovano, *Srta. Elvira Lezica de Alvear de Bullrich*, 1932.
- Fig. 4 Ignacio Pirovano, *Srta. Teodelina Lezica Alvear de Carabassa*, 1932
- Fig. 5 Ignacio Pirovano, *Reposo*, 1935.
- Fig. 6 Catálogo del Salón Nacional de 1935.
- Fig. 7 Alfredo Guttero, *La virgen de la paloma*, yeso cocido, 1932.
- Fig. 8 Primer catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo, 1947.
- Fig. 9 *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, n. 2, Buenos Aires, enero, febrero y marzo, 1947.
- Fig. 10 *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, n. 3, Buenos Aires, abril, mayo y junio, 1947.
- Fig. 11 André Derain, *Cabeza*, reproducida en *BMNAD*, n. 8, agosto y septiembre, 1948.
- Fig. 12 Raoul Dufy posa frente a su obra donada al Museo de Arte Decorativo, reproducida en *BMNAD*, n. 9, noviembre, diciembre, 1948.
- Fig. 13 Número extraordinario sobre la exposición de trajes regionales españoles, *BMNAD*, n. 5-6, diciembre, 1947.
- Fig. 14 Número extraordinario sobre la exposición de trajes regionales españoles, *BMNAD*, n. 5-6, diciembre, 1947.
- Fig. 15 Visita escolar en la exposición de trajes regionales españoles, *BMNAD*, n. 19, julio-agosto-septiembre, 1952.
- Fig. 16 Eva Perón y el Presidente de la república recorren la exposición de trajes regionales españoles, *BMNAD*, n. 19, julio-agosto-septiembre, 1952.
- Fig. 17 Eva Perón y el Presidente de la república recorren la exposición de trajes regionales españoles, *BMNAD*, n. 19, julio-agosto-septiembre, 1952.
- Fig. 18 Muerte de Eva Perón, *BMNAD*, n. 19, julio-agosto-septiembre, 1952.
- Fig. 19 "Vitullo, un gran escultor argentino", por Ignacio Pirovano, *BMNAD*, n. 17, octubre-noviembre-diciembre, 1950.
- Fig. 20 El embajador argentino en Francia, D. Héctor Madero, Horacio Guerrico, director de la Fundación Argentina e Ignacio Pirovano, Sala del Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria de París, *BMNAD*, n. 17, octubre-noviembre-diciembre, 1950.

- Fig. 21 Afiche realizado por Alfredo Hlito y Tomás Maldonado para la exposición *Vitullo. Sculpteur Argentin*, Musée National d'Art Moderne, París, diciembre de 1952.
- Fig. 22 Sesostris Vitullo, *Eva Perón Arquetipo-Símbolo*, piedra, 1,12 mts. (h), 1952.
- Fig. 23 Numa Ayrinhac, *Eva Perón*, óleo.
- Fig. 24 Sesostris Vitullo, *Homenaje al Conde de Lautréamont*, madera, 56 x 13 x 18 cm, 1950.
- Fig. 25 Sesostris Vitullo, *El monje*, madera, 34 x 9 x 7 cm., 1951.
- Fig. 26 Sesostris Vitullo, *Durmiente*, granito gris, 46 x 41 x 21 cm, 1950.
- Fig. 27 Tomás Maldonado, *Una forma y serie*, óleo sobre tela, 1,50 x 0,70 cm.
- Fig. 28 Vista del departamento de Ignacio Pirovano diseñado por Amancio Williams.
- Fig. 29 Vista del departamento de Ignacio Pirovano diseñado por Amancio Williams.
- Fig. 30 Vista del departamento de Ignacio Pirovano diseñado por Amancio Williams.
- Fig. 31 Friedrich Vordemberge-Gildewart, *Composición Nº 130*, óleo sobre tela, 60 x 60 cm., 1941.
- Fig. 32 Wassily Kandinsky, *Género*, tela impresa, 65 x 50 cm., 1939-1942.
- Fig. 33 Piet Mondrian, sin título, serigrafía, 64 x 49 cm.
- Fig. 34 Auguste Herbin, sin título, serigrafía, 64 x 49 cm., 1953.
- Fig. 35 Georges Vantongerloo, *Paisaje con gravillas de trigo*, óleo sobre tela, 49 x 49 cm, 1915.
- Fig. 36 Georges Vantongerloo, *Construcción en la esfera*, caoba, 8,5 x 6 x 4 cm, 1917.
- Fig. 37 Josef Albers, *Estudio para Homenaje al cuadrado*, óleo sobre chapadur, 26 x 26 cm., 1950.
- Fig. 38 Alfredo Hlito, *Variaciones 6*, óleo sobre tela, 92 x 73 cm., 1960.
- Fig. 39 Enio Iommi, *Formas continuas*, fundición en bronce y empavonado, 74 x 60 x 40 cm., 1948.
- Fig. 40 Enio Iommi / Ignacio Pirovano, Art Gallery International, 1975.
- Fig. 41 Víctor Magariños, *Estructura*, acrílico y óleo sobre tela, 80 x 80 cm., 1966.
- Fig. 42 Luis Alberto Wells, *Jerry que fue Nathaniel*, assemblage sobre madera, 160 x 80 cm., 1963.
- Fig. 43 Ignacio Pirovano, *Camarín*, óleo sobre tela, 198 x 85 cm, 1933.
- Fig. 44 Héctor Giuffré, *Retrato del Dr. Ignacio Pirovano*, acrílico sobre tela, 200 x 150 cm, 1974-75.
- Fig. 45 Víctor Magariños, logotipo de la Fundación Pirovano.

Capítulo 4

- Fig. 1 Pierre A. Renoir, *Portrait de petite fille*; óleo, *Hoja Ver y Estimar*, vol. I, n. 1, abril, 1948.
- Fig. 2 Pablo Picasso, *Mujer con cabello negro*, *Hoja Ver y Estimar*, vol. 1, n. 2, mayo, 1948.
- Fig. 3 Henri Matisse, *L'Ananas*, 1948, *Hoja Ver y Estimar*, vol. IV, n. 16, marzo, 1950.
- Fig. 4 José Gutiérrez Solana, *Máscara de caimán*, *Hoja Ver y Estimar*, vol. V, n. 20, octubre, 1950.
- Fig. 5 Pompeyo Audivert, *Mano en la tierra*, 1947, *Hoja Ver y Estimar*, vol. III, n. 10, mayo, 1949.
- Fig. 6 Ernst Barlach, *Cabeza del monumento a la guerra*, *Hoja Ver y Estimar*, vol. II, n. 6, septiembre, 1948.
- Fig. 7 Mario Spallanzani, *Gallo*, *Hoja Ver y Estimar*, vol. VI, n. 21-22, marzo, 1951.
- Fig. 8 Max V. Mülenen, grabado en linóleo, *Ver y Estimar*, serie 1, n. 1, noviembre, 1954.
- Fig. 9 Luis Seoane, estarcido, *Ver y Estimar*, serie 2, n. 6, abril, 1955.
- Fig. 10 Paul Gauguin, *Paysage de Bretagne*, 1890, col. Toutain Grin, *Hoja Ver y Estimar*, vol. II, n. 7-8, octubre, 1948.
- Fig. 11 Lía Carrea, "Inventario: Renoir en Buenos Aires", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 1, abril, 1948.
- Fig. 12 Damián C. Bayón, "Vidrieras en la calle Florida", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 2, mayo, 1948.
- Fig. 13 Damián C. Bayón, "Vidrieras en la calle Florida", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 2, mayo, 1948.
- Fig. 14 Escritorio de Jorge Romero Brest en su departamento de la calle Parera, Capital Federal.
- Fig. 15 El matrimonio Romero Brest y Edgardo Giménez en el departamento de la calle Parera, 1969-1970.
- Fig. 16 Vista exterior de la casa del matrimonio Romero Brest en City Bell, provincia de Buenos Aires, 1971-1972.
- Fig. 17 Julio E. Payró, *Jorge Larco*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- Fig. 18 Carlos Giambiagi, *Luis Falcini*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- Fig. 19 Romualdo Brughetti, *Gómez Cornet*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.
- Fig. 20 Julio E. Payró, *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

Fig. 21 Alfredo Guttero, *Cabeza de ángel*, yeso cocido, 1932, col. Constancio Fiorito, reproducida en Julio E. Payró, *Alfredo Guttero*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

Fig. 22 Jorge Larco, *Los santos de palo*, óleo sobre tela, 90 x 60 cm., col. Carlos Grether, reproducida en Geo Dorival, *Jorge Larco*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

Fig. 23 Jorge Larco, *La tropilla*, acuarela, 48 ½ x 68 cm., col. Enrique de Sires, reproducida en Geo Dorival, *Jorge Larco*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

Capítulo 5

Fig. 1 ARTiempo. *Revista mensual de arte y espectáculos*, a. I, n. 4, enero-febrero, 1969. Eugenio Daneri, *Libro de misa*, óleo, 1948.

Fig. 2 ARTiempo. *Revista mensual de arte y espectáculos*.

Fig. 3 Miguel C. Victorica, *Balcón en gris*, óleo, 1951.

Fig. 4 Lino Enea Spilimbergo, *Naturaleza muerta*, temple, 1932.

Fig. 5 Local de la galería Van Riel en 1924.

Fig. 6 *Augusta*, vol. III, n. 15, agosto, 1919.

Fig. 7 Frans Van Riel, retrato fotográfico.

Fig. 8 Frans Van Riel, retrato fotográfico.

Fig. 9 "La exposición de retratistas en Van Riel", *La Nación*, junio, 1924.

Fig. 10 Exposición de beneficencia, libros y manuscritos antiguos, junio, 1924.

Fig. 11 Exposición de beneficencia, libros y manuscritos antiguos, junio, 1924.

Fig. 12 Interior de la galería Witcomb.

Fig. 13 Interior de la galería Witcomb.

Fig. 14 Catálogo inaugural de la galería Widenstein, 1940.

Fig. 15. Frente de la sede Wildenstein en Buenos Aires.

Fig. 16 Exposición de artistas modernos en Viau, 1948.

Fig. 17 Exposición Libros inéditos de Yente en Viau.

Fig. 18 Exposición de artistas argentinos contemporáneos en Kraft, 1950.

Fig. 19 Exposición Jorge Larco en Peuser, octubre, 1945.

Fig. 20 Exposición Alberto Heredia en Antú, mayo, 1949.

Fig. 21 Invitación a la muestra Juan Carlos Castagnino en Antú, agosto, 1948.

Fig. 22 Exposición Facetas del arte argentino (basada en la obra de Julio E. Payró Veintidós pintores) en Comte, abril, 1945.

Fig. 23 Exposición Acuarelas de Diego Rivera en Comte, noviembre, 1944.

Fig. 24 Interior de la galería Velázquez.

- Fig. 25 Exposición de A. R. Vigo en Velázquez, septiembre, 1951.
- Fig. 26 Logo de la galería Alcora en Galerías Pacífico.
- Fig. 27 Exposición Pettoruti, apertura de Samos, arte moderno y antigüedades, 1949.
- Fig. 28 Exposición Pettoruti, Samos, mayo, 1949.
- Fig. 29 Exposición Xul Solar, Samos, agosto, 1949.
- Fig. 30 Exposición inaugural, Peuser, 1944.
- Fig. 31 Exposición inaugural, Walter de Navazio, *Jardín*, óleo, col. Garmendia Uranga, Peuser, 1944.
- Fig. 32 Exposición inaugural, Ramón Gómez Cornet, *Muchacho*, óleo, Peuser, 1944.
- Fig. 33 Exposición de L. E. Spilimbergo, Peuser, octubre - noviembre, 1946.
- Fig. 34 Lino E. Spilimbergo, catálogo de exposición, 1946.
- Fig. 35 Exposición de M. C. Victorica, Peuser, octubre - noviembre, 1946.
- Fig. 36 Miguel C. Victorica, *Desnudo*, Peuser, 1946.
- Fig. 37 Exposición Pettoruti, *La del sombrero verde*, col. Leonardo Estarico, óleo, 1919, Peuser, 1948.
- Fig. 38 Miguel C. Victorica, *Carmen Mas de Arena*, expuesto en Obras de artistas contemporáneos, Van Riel, abril - mayo, 1948.
- Fig. 39 1º Exposición de la Asociación Arte Concreto Invención en Peuser, marzo - abril, 1946.
- Fig. 40 Raúl Lozza, 1º Exposición de pintura perceptivista en Van Riel, octubre - noviembre, 1949.
- Fig. 41 Cayetano Córdova Iturburu, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958.
- Fig. 42 Exposición Pintores argentinos contemporáneos en Krayd, noviembre, 1952.
- Fig. 43 Exposición Pintura argentina - colección Domingo Eduardo Minetti en Bonino, 1956.
- Fig. 44 Vista interior de la galería Bonino.
- Fig. 45 Catálogo de la Sala V, Acuarela de Jorge Larco en Galería Van Riel.
- Fig. 46 Catálogo de la Sala V, Alfredo Hlito en Galería Van Riel.
- Fig. 47 Catálogo Sala V, Van Riel, Litografías de artistas contemporáneos en Van Riel.
- Fig. 48 Catálogo Sala V, Van Riel, Grabados y litografías Goya - Picasso - Miró en Van Riel.
- Fig. 49 Nuevo catálogo Sala V, Ricardo A. Supisiche en Van Riel.
- Fig. 50 Nuevo catálogo Sala V, Juan Grela en Van Riel.

Fig. 51 Julián J. Bernat, "Remates y comisiones", *El Hogar*, Buenos Aires, 13 de junio de 1924.

Fig. 52 Remate de la colección François Russo. Obras maestras siglos XVIII-XIX, Van Riel, octubre - noviembre, 1947.

Fig. 53 Remate de la colección François Russo. Obras maestras siglos XVIII-XIX, Van Riel, octubre - noviembre, 1947.

Fig. 54 Exposición Cuatro pintores en la colección Arena, Eugenio Daneri, *Barcas en el riachuelo*, óleo, 1947, Van Riel, agosto, 1955.

Fig. 55 Exposición Cuatro pintores en la colección Arena, Lino E. Spilimbergo, *Retrato de Carmen Mas de Arena*, dibujo, 1947, Van Riel, agosto, 1955.

Fig. 56 Exposición Cuatro pintores en la colección Arena, Miguel C. Victorica, *Convento y catedral*, óleo, 1950, Van Riel, agosto, 1955.

Fig. 57 Héctor Luis Arena, *El arte argentino en Europa. Informe de una misión cultural*, Buenos Aires, Galería Van Riel, 1960.

Fig. 58 Colección de Roberto Olejaveska, Galería Van Riel, Sala V, abril, 1958.

Fig. 59 Colección de Roberto Olejaveska, Raúl Soldi, *Cabeza*.

Fig. 60 Colección de Roberto Olejaveska, Lino E. Spilimbergo, Galería Van Riel, mayo, 1963.