

Documentos y obras de arte. La imagen en el cruce de la historia, el arte y el consumo
[Documents and works of art. The image at the crossroads of history,
art and consumption]

Talía BERMEJO
Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina

González Garaño fue un coleccionista, historiador, gestor de arte e investigador porteño, cuyo recorrido personal permite abordar el panorama del coleccionismo argentino entre los siglos XVI y XIX. La cantidad de disciplinas en las que estuvo involucrado nos ayuda a dibujar un mapa de las formas de apropiación y legitimación tanto artísticas como históricas llevadas a cabo a mitad del siglo XIX en Argentina. Cada técnica artística tenía una modalidad de consumo propia; por ejemplo, los grabados, objetos casi únicos, supusieron un goce personal diferente al de la litografía que, por su posibilidad de reproducción infinita, perdía el endiosamiento aurático de la primera técnica. La influencia de González Garaño, como iniciador de los estudios iconográficos, así como personalidad relevante en el mundo de la gestión cultural e historiografía artística, resultó en que el discurso que él generó en torno a su colección adquiriera el valor de investigación histórica incuestionable.

Palabras clave: González Garaño; coleccionismo; historiografía cultural; Emeric E. Vidal; consumo.

Alejo González Garaño was a Buenos Aires collector, historian, art agent and researcher, whose personal career affords a panorama of Argentine art collecting between the sixteenth and nineteenth centuries. The variety of disciplines in which he was involved helps us to draw a map of the forms of both artistic and historical appropriation and legitimation taking place since the mid nineteenth century in Argentina. Every artistic technique had a mode of consumption of its own; for instance, engravings, nearly unique objects, represented a different personal taste from that for lithography which, on account of its possibility for infinite reproduction, lacked the auratic vanity of the former technique. The influence of González Garaño, as initiator of iconographic studies, as well as an important personality in the work of cultural management and artistic historiography, led to the discourse he generated around his collection acquiring the value of unquestionable historical research.

Keywords: González Garaño; art collecting; cultural historiography; Emeric E. Vidal; consumption.

BERMEJO, Talía, "Documentos y obras de arte. La imagen en el cruce de la historia, el arte y el consumo", en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 435-458.

DOCUMENTOS Y OBRAS DE ARTE.
LA IMAGEN EN EL CRUCE DE LA HISTORIA,
EL ARTE Y EL CONSUMO

TALÍA BERMEJO

Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina

Nadie vio 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, *ca.* 1828)

Las palabras del epígrafe, escritas por un extranjero que residía en la ciudad a principios del siglo XIX, sintetizaban una percepción habitual entre aquellos que recorrieron el territorio del Río de La Plata y que se mantendría durante gran parte del siglo siguiente. En ese sitio hostil, casi salvaje, alejado 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 agro-ganadero— 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 las primeras décadas del siglo XX no sólo valía la pena contar (o seguir contando) sino que también formaba parte del repertorio de lo coleccionable. 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 fueron objeto de renovada atención para historiadores, académicos y expertos coleccionistas, activos desde los años veinte. Este trabajo se propone destacar la figura de Alejo B. González Garaño (1876-1946) como el iniciador de los estudios iconográficos en el país y también como uno de los principales coleccionistas en este terreno.¹ El eje de sus intereses, como historiador y coleccionista, fueron las obras legadas por los artistas viajeros que recalaron en la zona desde el siglo XVI hasta el último cuarto del siglo XIX. Se trata de imágenes (en su mayoría, grabados, acuarelas y dibujos) que reproducen el aspecto de ciudades y territorios, las costumbres de sus habitantes, acontecimientos políticos o sociales, episodios bélicos o la efigie de personalidades destacadas.

El análisis parte de dos presupuestos centrales: por un lado, estas producciones vehiculizaban contenidos que permitieron valorarlas como documentos históricos, proceso en el que la centralidad de lo visual otorgaba poderes renovados al registro icónico. En simultáneo, sus cualidades artísticas y el hecho de que estuvieran entre las primeras producciones plásticas del país permitió situarlas, dentro de la historia del arte nacional, en un estadio primitivo de su desarrollo. Por el otro, la omnipresencia de un soporte —el papel— y una técnica —el grabado— potenciaba la circulación y el intercambio de estas piezas, de modo que avanzado el siglo XX, el mercado de arte las integró y contribuyó a ampliar el espectro de sus consumidores entre aficionados y coleccionistas de arte.

El objetivo de este trabajo es indagar sobre el estatuto múltiple y cambiante de estas imágenes en relación con los diferentes valores que les fueron atribuidos en tanto testimonios verídicos, obras de arte u objetos coleccionables, específicamente, a partir de la trayectoria de Alejo B. González Garaño. Para ello, el análisis se divide en tres zonas: la primera comprende sus estudios y adquisiciones como parte del proceso de elaboración de un relato visual de la historia rioplatense desde el siglo XVI hasta el XIX; la segunda analiza las vías mediante las cuales los derroteros de este investigador se insertaron en el campo de la historia profesional e incluso ocuparon un lugar en la escritura de un relato canónico; por último, la tercera zona enfoca los circuitos artísticos de exposición y consumo de estas producciones como espacios que definieron su apreciación en el terreno de la historia del arte.

¹ Para un análisis de las prácticas de González Garaño en el contexto específico del desarrollo de un coleccionismo de arte argentino, véase Talía Bermejo, "Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos", tesis de doctorado (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 2008).

I. El pasado nacional entre la palabra y la imagen

Sin duda, los textos de González Garaño pueden ubicarse entre los primeros que se ocuparon de los desarrollos artísticos del periodo, que comprende el siglo xvi hasta finales del xix, y también entre los que buscaron historiar y revalorar las imágenes agrupadas bajo el rótulo de iconografía argentina.² A medida que confeccionaba su patrimonio, investigaba y publicaba estudios sobre los artistas que iban formando parte de su acervo; en el momento de la compra, tenía en mente el lugar que ocuparía cada una de las piezas seleccionadas dentro de un relato que él mismo procuró construir y difundir. Tres grandes sectores de interés pueden identificarse en estas prácticas: uno, vinculado a las representaciones de la región rioplatense desde el siglo xvi hasta 1820, año de publicación del álbum de Emeric Essex Vidal, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*,³ 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 con la temática y el género, reúne las personalidades ilustres que jalonaron la historia nacional desde las luchas independentistas hasta la reorganización nacional.

Respecto al primer sector, González Garaño 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 parciales y elaboró una síntesis general del tema que reiteraría en numerosas publicaciones, así como también en el montaje de exposiciones realizadas durante los años treinta y cuarenta. Uno de sus principales referentes en estos temas fue el historiador y también coleccionista Félix F. Outes.⁴

La iconografía local era escasa en relación con las producciones de países como Perú o Brasil, y para explicar esta diferencia en términos

² En las notas subsiguientes se darán las referencias pertinentes respecto de los autores contemporáneos a González Garaño y los estudios publicados sobre el tema.

³ Emeric E. Vidal, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* (Londres: R. Ackerman, 1820).

⁴ Muchos de los temas que ocuparon a González Garaño habían sido ya presentados por Outes, es el caso de "Las vistas más viejas de Buenos Aires y las inéditas anteriores al siglo xix", *La Prensa* (Buenos Aires), suplemento, 26 de diciembre, 1929, s.p.; pero mientras que este último se concentraba en las vistas más antiguas y hacía una entrada minuciosa por los principales casos, Alejo elaboraba un recorrido histórico más abarcador en el que organizaba cronológicamente las piezas iconográficas descubiertas por él mismo o por sus antecesores. Para el momento de publicación de ese artículo, Outes llevaba alrededor de treinta años estudiando estos temas, aunque es probable que compartieran algunas de sus pesquisas, en particular las referentes al pintor italiano Fernando Brambila.

de volumen, el autor apelaba a un tópico vigente desde el siglo XIX en la literatura de viajes y continuado por la historiografía: Perú había sido cuna de grandes civilizaciones 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.⁵ De manera que el tema se reducía casi exclusivamente a Buenos Aires, la pampa que la rodeaba y sus habitantes.⁶ Estos repertorios visuales abarcaban desde las primeras vistas de la ciudad, aparecidas en las memorias del bávaro Ulrico Schmidl, editadas por Hulsius en 1599,⁷ hasta llegar a los difundidos panoramas de Fernando Brambila de 1794, catalogados como las representaciones más fieles de la ciudad en tiempos de la colonia.⁸

Las imágenes permitirían a los estudiosos armar un relato visual de la historia local. Aun así, la intención del momento de llegar a una reconstrucción fidedigna del pasado sólo era posible con la ayuda de otros elementos complementarios: documentos oficiales como cédulas reales, memorias de virreyes y gobernadores, ordenanzas, bandos, estadísticas, actas de cabildo, etc.; así como planos, mapas y cartas que permitían reconstruir la evolución

⁵ 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*, 2 ed., Colección Tierra Firme (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003); también Rodolfo Giunta, “El imaginario exterior: Buenos Aires en los relatos de los viajeros”, en *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, dir. Horacio Vázquez Rial (Madrid: Alianza, 1996), 72-81; Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*, Palabra imaginaria 1 (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 Brasileiro de História da Arte* (San Pablo: Comité 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.

⁶ Alejo B. González Garaño, *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E.E. Vidal*, Colección Buen Aire (Buenos Aires: Emecé, 1943), 9-11. La misma idea planteada por Félix F. Outes en “Las vistas más viejas”, s.p.: “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 [...]”.

⁷ 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. González Garaño 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”.

⁸ Dentro de una bibliografía abundante sobre este tema, 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*, Colección Arte y Pensamiento 3ª parte (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).

de las ciudades y las transformaciones arquitectónicas.⁹ Los diarios de viaje publicados en Europa, con descripciones de territorios y habitantes, también eran utilizados por los historiadores y, a partir de mediados del siglo XIX, resultaban más atractivos gracias a la progresiva incorporación de ilustraciones litográficas. Con estos recursos, González Garaño desplegaba el aparato metodológico del historiador profesional: rastrea la documentación, viajaba, trabajaba sobre fuentes de primera mano, confrontaba textos e imágenes, hacía entrevistas, ponía a prueba los estudios realizados hasta el momento, etc. La búsqueda tendió a privilegiar un objetivo central: mostrar la fidelidad de las representaciones y su capacidad para actuar como documentos históricos.¹⁰ Deudor de la escuela positivista de finales del siglo XIX y principios del XX, González Garaño seleccionaba las imágenes en tanto que pruebas históricas; subrayaba su capacidad de descripción objetiva de los hechos del pasado, es decir, su valor de *verdad*.¹¹

⁹ Recientemente, Sandra Szir ha trabajado la inserción de los textos de González Garaño en el contexto de la historiografía artística y ha analizado la cercanía de los métodos empleados por el estudioso con los de la iconografía en “Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional en la conformación de categorías espaciales y temporales en la historiografía artística argentina”, en *XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte: Continuo/Discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas), en prensa.

¹⁰ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, Biblioteca de Bolsillo 121 (Barcelona: Crítica, 2005). En esta línea, los trabajos de González Garaño constituyeron referencias ineludibles durante las siguientes décadas. Al año siguiente de que apareciera la *Iconografía argentina*, Guillermo H. Moores publicó *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires*, Colección Ciudad de Buenos Aires I (Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1945); poco después se publicó *El grabado en la Argentina durante el período colonial* (Buenos Aires: edición del autor, 1949) del historiador Rodolfo Trostini. En la década de 1950, apareció una cantidad significativa de estudios que retomaban los mismos objetos y temáticas. 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*, núm. 3 (1952): 83-90; Aníbal O. Espíndola Trasande, “Pelvilain acrecentó la fama de la ex Litografía de las Artes”, *Alada* (enero, 1953): 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*, núm. 33 (octubre-noviembre, 1963): 5-14, entre otros. Dejamos aparte las publicaciones de Bonifacio del Carril, que serán mencionadas a lo largo del texto, 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 de los años ochenta.

¹¹ 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 con este planteamiento, “no existe un documento-verdad”, incluso, extremando los argumentos, según Le Goff “todo documento es mentira”. En este sentido, las operaciones de González Garaño nos dejan un extenso margen de la historia sin contar, en particular

Uno de sus hallazgos más notables fueron los famosos panoramas de Fernando Brambilla: *Buenos Aires desde el río* y *Buenos Aires desde el camino de las carretas*.¹² Los había hallado en el Depósito Hidrográfico de Madrid en 1925, aunque sería Félix Outes el que los divulgaría pocos años después.¹³ Este caso se ubicaba en un punto álgido dentro de las producciones del periodo colonial: según González Garaño, eran las imágenes más fieles del Buenos Aires del siglo XVIII, equivalían a la realidad de entonces.¹⁴ Este sistema, que aplicó tanto como sus contemporáneos,¹⁵ 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 construcciones plásticas sometidas a convenciones estilísticas, tipologías para la representación de paisajes como las llamadas “vistas”, y otras variables socioculturales, y no exclusivamente al orden de la percepción visual.¹⁶

El segundo sector de intereses de González Garaño arranca en 1820 y está protagonizado por el mencionado Emeric E. Vidal. Al situar el año de la publicación del álbum *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* como parteaguas de la historia, la presencia de Vidal en el río

respecto del uso que él mismo hacía de las imágenes. Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, trad. Hugo F. Bauzá, Paidós Básica 51 (Barcelona: Paidós, 1991), 228.

¹² En los años en que escribió González Garaño, 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.

¹³ Outes, “Las vistas más viejas”, s.p. Son varios los autores contemporáneos que se ocuparon de este tema, entre ellos Félix F. Outes, *Iconografía del Buenos Aires colonial* (Buenos Aires: Coni, 1940); una reedición póstuma del citado artículo de 1929 que apareció ilustrado con láminas cuya explicación estuvo a cargo de González Garaño; José Torre Revello, *Los artistas pintores de la expedición Malaspina* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1944); Bonifacio del Carril, “Las primeras pinturas sobre la Argentina”, *La Nación* (Buenos Aires), vol. 1955-1956, núm. 30.108, 22 de mayo, 1955, p. 1 (y su otra versión en “Acercas de las primeras pinturas sobre la Argentina”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 8, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1955, pp. 9-26); *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).

¹⁴ Alejo B. González Garaño, *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E.E. Vidal*, Colección Buen Aire (Buenos Aires: Emecé, 1943), p. 21.

¹⁵ Especialmente, en el caso de Outes, Torre Revello y Del Carril.

¹⁶ Esta mirada todavía participaba del imaginario científica 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 Penhos, *Ver, conocer*, 18-20 y 279-345. Incluso, de acuerdo con los estudios de Penhos, no habría evidencia que pruebe que el artista estuvo efectivamente en Buenos Aires, véase 332-333.

de la Plata era leída 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 de las cuestiones que describía y, a diferencia de aquéllas, exhibía cualidades artísticas.¹⁷ Con esta marca temporal, el coleccionista enfatizaba un recorte que ponía en valor sus propias adquisiciones por sobre el resto de los acervos contemporáneos o previos; y la posesión iba de la mano de la investigación. Historiador y coleccionista funcionaban al unísono.

Desde los años veinte investigó vida y obra de este marino que demostró afición a la pintura durante sus servicios en la flota inglesa. A comienzos de la década siguiente, difundió sus obras en varias publicaciones y exposiciones que él mismo promovió y organizó. Llegó a adquirir alrededor de setenta acuarelas originales realizadas en territorios americanos, entre ellas, una veintena que luego serían grabadas en el álbum editado en Londres por R. Ackerman.¹⁸ Desde hacía sólo unos pocos años, esta publicación se había transformado en una pieza codiciada por los bibliófilos y, en 1939, González Garaño consiguió su propio ejemplar de la primera edición con el valioso agregado de las anotaciones manuscritas del artista que luego utilizaría en función de sus argumentos. A partir de entonces, resurgió un gran interés por comercializar el álbum en Argentina, tal como quedó demostrado por la publicación de por lo menos dos reediciones en inglés.¹⁹ González Garaño capitalizó la curiosidad que despertaban estas obras para lanzarse a un estudio pormenorizado que justificó su autorrepresentación como un especialista en Vidal y, lo que es más significativo para los fines de este trabajo, se ocupó de revalorar la figura artística del inglés.

Embarcado en una tarea cuasi detectivesca, procuró adquirir todas las acuarelas referidas a Buenos Aires y proveerse de información sobre los itinerarios del marino que ilustraban aquellas pinturas. La suya fue una acción pionera para reconstruir la biografía del artista; para ello incursionó en archivos públicos y privados de Buenos Aires, Londres y Montevideo, entre otras ciudades, y entrevistó a los descendientes que vivían en Inglaterra.²⁰ En 1919, cuando compró el primer lote de acuarelas originales al doctor

¹⁷ González Garaño, *Iconografía argentina*, 39.

¹⁸ Con un tiraje de 800 ejemplares, el álbum apareció mensualmente en seis cuadernos, de mayo a octubre de 1820, con 25 aguatinas coloreadas.

¹⁹ 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.

²⁰ Los primeros resultados de esas búsquedas fueron volcados en el artículo "E.E. Vidal, autor de las 'Picturessque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video'", publicado en el diario *La Nación. Revista semanal* (Buenos Aires), año 1, núm. 40, 6 de abril, 1930, 12-13; luego reeditados en *Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817 y 1818* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1931).

Francisco P. Moreno, se trataba de las acuarelas que Vidal había pintado en 1819 con el objeto de grabarlas para el álbum de Ackerman.²¹ En ellas se reproducían los temas de sus primeras pinturas realizadas en el terreno entre 1817 y 1818, las cuales también fueron adquiridas por González Garaño, esta vez a la familia Gore, condes de Arran, en Inglaterra hacia 1928.²² Estas últimas componían un grupo de quince obras referidas a Buenos Aires que 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: Impr. Colombo, 1931). Fue una edición de lujo limitada a ciento cincuenta 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; y ese mismo año, 1931, renovó la apuesta y presentó un artículo en la revista del Museo Antropológico y Etnográfico, dirigido entonces por Félix F. Outes, “Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817 y 1818”.²³ La urgencia por publicar las últimas adquisiciones explicaba esta superabundancia editorial. Enterado de que la bisnieta del artista, Miriam Vidal Pridham, poseía una cantidad importante de acuarelas “totalmente inéditas”, veinticinco referidas a Brasil y veintidós al río de la Plata, el coleccionista se apresuró a comprar este último lote y a difundirlo de inmediato. Suponía, de este modo, que completaba la serie de pinturas realizadas en territorio nacional;²⁴ y la presencia de nuevos motivos justificaba otra publicación. Más tarde, en 1933, montaría en la Asociación Amigos del Arte una muestra con la totalidad de las acuarelas de Vidal que conformaban su patrimonio.²⁵

²¹ A las que también se sumaron otras dos de mayor tamaño relativas a Brasil y ejecutadas en 1829.

²² El coleccionista menciona que diez de estas acuarelas pertenecieron a la familia Gore, pero no da ninguna información sobre los antiguos propietarios de las cinco pinturas restantes.

²³ Revista *Solar. Órgano de divulgación del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras* (Buenos Aires), 1931, pp. 173-195. Poco después, reprodujo íntegramente este texto bajo el mismo título editado por la imprenta de la Universidad de Buenos Aires.

²⁴ Incluso buscó tener ejemplares representativos de los cuatro períodos en los que el artista estuvo en América del Sur y los respectivos países que visitó, aunque no pudo concretar sus planes en lo que 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. Véase González Garaño, *Acuarelas inéditas*, 176. Por supuesto, hubo otros interesados en las acuarelas de Vidal y que González Garaño 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.

²⁵ *Acuarelas de E.E. Vidal Buenos Aires en 1816, 1817, 1818 y 1819* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933).

González Garaño destacó las cualidades artísticas de la producción de Vidal, aunque 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, Vidal dominaba la acuarela e incluso 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”.²⁶ Dentro de una producción abundante, las obras dedicadas al Río de la Plata resultaban las más significativas por su carácter precursor, eran la primera “revelación iconográfica” de “nuestra vida”; “nos hacen conocer 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.²⁷ La conclusión obligada para estas consideraciones era que, por medio del estudio meticuloso 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.

Ahora bien, el investigador no termina 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 menciona que sus habilidades como dibujante fueron de utilidad para los cargos que ocupaba, no especifica en qué formas las imágenes 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.²⁸ Sin duda, junto al interés por difundir en Europa las imágenes 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, cincuenta años después del auge editorial que había significado la publicación de libros de viajes a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Por

²⁶ González Garaño, *Acuarelas inéditas*, 173.

²⁷ González Garaño, *Acuarelas inéditas*, 174.

²⁸ González Garaño, *Iconografía argentina*, 43.

lo tanto, podemos inferir que existió una motivación derivada de intereses más poderosos, algo que podría extraerse de las sintomáticas palabras con que Vidal iniciaba el texto editado por Ackerman y que González Garaño decidió obviar en sus referencias.²⁹ Por otro lado, ésta fue la visión que sostuvo el historiador Emilio Ravignani en la versión castellana del álbum, publicada por el Instituto de Investigaciones Históricas en 1923. Allí exponía 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 antecieron a Vidal como John Pullen y Lewis Paine en el siglo XVIII.³⁰

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, ¿por qué omitía toda consideración sobre las obras que pudiera cargarlas de un sentido utilitario? Parte de la respuesta a esta interrogante podemos buscarla en el modo en que el estudioso concebía y se enfrentaba a la imagen en tanto que documento. Pero también debemos considerar que, en los escritos sobre Vidal, actuaba una decisión que, apoyada en las cualidades artísticas de las obras, 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.³¹

Por otro lado, interpretó la reiteración de ciertos motivos por parte de Vidal como un agotamiento de los temas que le ofrecían la ciudad y sus alrededores.³² Sin embargo, los artistas que le siguieron, aun retomando gran

²⁹ “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 vista comercial, harían de ello un objeto de singular interés para la primera nación mercantil del mundo, aun sin el atentado de conquista realizado durante la última guerra por las armas británicas.” Emeric E. Vidal, “Prefacio”, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* (Londres: R. Ackerman, 1820), 3-4.

³⁰ *Colección de viajeros y memorias geográficas*, vol. 1 (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, Jacobo Peuser, 1923), xi-xiv.

³¹ Según Ravignani, los apuntes del marino 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.

³² González Garaño, *Iconografía argentina*, 54.

parte del repertorio de imágenes explorado por el marino, demostrarían no sólo que las posibilidades iconográficas de ninguna manera estaban agotadas sino que seguirían despertando un interés que alimentaría un significativo número de álbumes dedicados a estos temas.³³ 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, el pintor había legado al país no sólo un repertorio acotado de imágenes, sino un “rincón de realidad, arrancado [...] a nuestra vida social”.³⁴

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 que brindarían pocas señales de “civilización” al europeo que pretendiera informarse mediante ellas sobre las características de estas tierras; por otro, sus pinturas evidencian una suerte de mirada exterior a los temas representados: no traspasa el umbral de las casas, parece no haberle llamado la atención el interior de las iglesias o de las pulperías y no accede a la vida doméstica urbana o rural como lo haría, entre otros, Carlos E. Pellegrini veinte años después.³⁵ En sus imágenes, Vidal parece deambular por las calles sin tomar contacto con los habitantes; aparte de las vistas de la ciudad, centró su atención en actividades comerciales, como en *El mercado*, *Boceto de un carro aguatero* o *Pescadores*; en aspectos relativos a las modas y hábitos de los porteños, como en *Señoras paseando. Trajes*; o en actividades recreativas, como en *Carrera de caballos*. Los tipos populares que explotarían en la producción icónica posterior con múltiples variantes, aquí aparecen representados por el 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. Allí, en esas escenas tan alejadas de Londres o París, tan cercanas a lo que

³³ Como los de César Hipólito Bacle, Carlos Morel, Carlos E. Pellegrini o Juan León Pallière, por ejemplo. Véase nota 37.

³⁴ Emilio Ravnani, “Advertencia”, en *Colección de viajeros*, xvi.

³⁵ Horacio Botalla retoma esta idea en el catálogo de la exposición *Viajeros I. El primer retrato de Buenos Aires. Emeric Essex Vidal* (Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 1997). Otro análisis de las producciones de Vidal y sus contemporáneos en Lía Munilla Lacasa, “El siglo XIX: 1810-1870”, en *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, dir. José Emilio Burucúa, tomo 1 (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 105-160; véase Adolfo L. Ribera, “La Pintura”, en AA.VV. *Historia general del arte en la Argentina*, tomo 3 (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1984), 110-351.

Sarmiento identificaría con un estado de barbarie, estaban representados los orígenes de la nación.

Frente a esas imágenes del pasado nacional, la mirada que sostuvo González Garaño enlazaba la percepción territorial del país que, precisamente en ese momento, se transformaba de manera progresiva. En efecto, durante la década de los años treinta, a medida que avanzaba la red de carreteras, comenzaba a popularizarse el uso del automóvil y crecía la explotación del turismo en zonas suburbanas, la posibilidad de llegar a otros sitios y conocerlos con una velocidad y una facilidad inauditas, conseguía ampliar la mirada sobre los territorios nacionales y extender el horizonte de lo abarcable por el progreso y la civilización.³⁶ La vigencia de esos tópicos que describían el paisaje del siglo XIX —aun con el grado de verosimilitud que aquéllos pudieran sostener— puede vincularse con ciertas posiciones respecto del pasado y el presente nacionales, y con los cambios operados desde entonces hasta 1930. En este sentido, podemos hablar de una apropiación de esas manifestaciones icónicas desde un lugar atravesado por intereses 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. Es decir, se trataba de bucear en los orígenes barrocos de la ciudad (que aquí funciona como sinécdoque del país), 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. 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.

Aparte de Vidal, otros hitos jalonaban esta historia de la iconografía argentina durante el siglo XIX: 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 exposiciones, ediciones comerciales o institucionales.³⁷ Con ellas cubría la producción local de 1828 a 1845. Además de estos artistas, en los años

³⁶ Sobre este tema, véase Elisa Pastoriza, “Mar del Plata en los años 30: entre la regresión política y el progresismo social”, en *Los caminos de la democracia, 1900-1943*, eds. J.C. Melón Pirro y E. Pastoriza (Buenos Aires: Biblos, 1996), 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).

³⁷ Son los casos de *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875* (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1939), 27-76; *C.H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1946), 11-29; *Carlos Morel, 1813-1894* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933), 3-10; *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), 5-23; y el prólogo a *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos*

treinta su patrimonio ya contaba con secciones formadas por obras del bávaro Juan M. Rugendas, el franco-brasileño José León Pallière y otro marino, el francés Adolfo d'Hastrel, entre otros que también fueron presencias relevantes a lo largo de sus investigaciones.³⁸

Finalmente, el tercer sector de interés que ocupó a González Garaño buscó cubrir otros aspectos del periodo —ausentes del *corpus* vidaliano— por medio de la reunión de retratos de la sociedad civil y militar. Por un lado, 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; por otro, confeccionaban un incipiente panteón de hombres ilustres. En esa coyuntura, se popularizaron las representaciones de los nuevos héroes, políticos y personalidades célebres encumbrados a partir de los procesos independentistas y así, antes de que se escribiera un discurso histórico oficial, las imágenes constituyeron el principal canal de divulgación de ideas y valores patrióticos en plena gestación.³⁹ En este punto, las elecciones de González Garaño operaron sobre los repertorios existentes procurando una representación general de la producción del momento: efigies litografiadas de los héroes de la independencia y representantes de los primeros gobiernos patrios, Manuel Belgrano, José de San Martín, Juan Gregorio de las Heras, Cornelio Saavedra, Bernardino 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), Rugendas, Bacle, Arthur Onslow, Juan B. Douville, por mencionar sólo algunos ejemplos. 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

Aires. *36 litografías en colores de Bacle y Cía. Impresores litográficos del Estado*, facsímil de la ed. de 1835 (Buenos Aires: Viau, 1947), s.p., entre otros.

³⁸ Entre otras publicaciones pueden mencionarse las siguientes: *Exposición Juan Mauricio Rugendas 1802-1858* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1930), 1-17; *Pallière* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1935); *El pintor Juan León Pallière: ilustrador de la vida argentina del 1860*, apartado del *Anuario de Historia Argentina* 3 (Buenos Aires: Sociedad de Historia Argentina, 1943), 5-25; “El pintor y litógrafo francés capitán Adolfo d’Hastrel. Su residencia en el Río de la Plata en 1839 y 1840”, *La Prensa*, 1 de enero, 1937.

³⁹ Véase un análisis de este proceso en Lía Munilla Lacasa, “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), 253-264. Sobre la coyuntura histórica, puede consultarse Noemí Goldman, “Crisis imperial, Revolución y guerra (1806-1820)”, en *Revolución, república, confederación (1806-1852)*, dir. Noemí Goldman (Buenos Aires: Sudamericana, 1998), 21-69.

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. En este sector, las adquisiciones de González Garaño no revelan otra intención más allá de recuperar la memoria gráfica del periodo, a diferencia de aquellas intervenciones en el campo de la historia donde estudios y posesiones resultaron herramientas estratégicas para consolidar ideas sobre próceres argentinos como San Martín o Rivadavia, desplegadas mediante la iconografía.⁴⁰

II. Intervención en la escritura de una historia nacional

La tradición siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso.

Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1997 [1977]), 137.

González Garaño manifestó una clara conciencia de la función que podían cumplir los estudios iconográficos en la reconstrucción del pasado. Esto resulta claro cuando describe la iconografía como un instrumento “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 durante el acto de recepción como miembro de número de la Academia Nacional de la Historia (ANH), cuando el historiador Emilio Ravignani se explayó sobre el aporte de sus estudios en la renovación de los conocimientos históricos.⁴¹ En este contexto, la iconografía era concebida como una disciplina independiente. Con esa idea en

⁴⁰ Son ejemplos de estas intervenciones los prólogos de Alejo B. González Garaño en “Nuevas aportaciones sobre San Martín libertador del Perú”, conferencia pronunciada el 17 de agosto de 1941 por el doctor Emilio Ravignani, en *Museo Histórico Nacional, Comisión Nacional de Museos y de Monumentos Históricos*, serie II, núm. VII (Buenos Aires: Talleres Gráficos Peuser, 1942), 7-10; “Filosofía Sanmartiniana. El deber como causa determinante de su acción”, conferencia pronunciada el 17 de agosto de 1942 por J. C. Raffo de la Reta, en *Museo Histórico Nacional, Comisión Nacional de Museos y de Monumentos Históricos*, serie II, núm. VIII (Buenos Aires: Talleres Gráficos Peuser, 1942), 7-14; o *Iconografía de Rivadavia* (Buenos Aires: Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1945), 13-18.

⁴¹ “Palabras de presentación del Dr. Emilio Ravignani”, en González Garaño, *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875*, 8-15.

mente, González Garaño trabajó para otorgarle a su colección el rango de *relato gráfico* del pasado y buscó promoverlo en paralelo con la constitución de otras versiones de la historia nacional. En esos años, éstas fueron promovidas y combatidas desde las asociaciones profesionales de historiadores, desde el aparato estatal por medio 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.⁴²

Durante la violenta coyuntura ideológica que signó la llamada *década infame* (cuando ya se ha formado el grueso de este conjunto), gran parte de los debates intelectuales giró alrededor de temas relacionados con la búsqueda de las raíces de la nacionalidad, la *verdadera* tradición argentina, la consolidación de una *conciencia nacional*. Estas cuestiones no eran nuevas entonces, pero en esos años, especialmente con el avance de los grupos nacionalistas después del golpe de Uriburu (1930), fueron retomadas en acciones puntuales claramente orientadas a reforzar la cohesión social y los sentimientos de nacionalidad.⁴³ En este panorama, la apelación a la “historia patria” constituyó un factor clave para sostener aquellas intenciones y las asociaciones de historiadores cumplieron algunos de los papeles más relevantes en la tarea de construir un relato del pasado. Es el caso de la ANH, una de las entidades profesionales más importantes de la década que gozó del apoyo oficial. González Garaño publicó un extenso estudio sobre la obra histórico-artística de Carlos E. Pellegrini editado por la Academia,⁴⁴ e intervino en el IV tomo de la *Historia de la nación argentina* dirigida por el entonces presidente de la institución, Ricardo Levene, con un capítulo sobre la “Iconografía colonial rioplatense”.⁴⁵ 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,⁴⁶ y promovió la organización de

⁴² Véase los estudios de Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian en *Políticas de la historia argentina 1860-1960* (Buenos Aires: Alianza, 2003).

⁴³ Como 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. Alejandro Cattaruzza, “Descifrando pasados: debates y representación de la historia nacional”, en *Nueva historia argentina*, dir. A. Cattaruzza, tomo 7, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2001), 429-476.

⁴⁴ Véase *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875* en nota 37.

⁴⁵ Alejo B. González Garaño, “Iconografía colonial rioplatense”, en *Historia de la nación argentina*, dir. Ricardo Levene, vol. 4 (Buenos Aires: Academia Nacional de Historia, 1938), 605-631.

⁴⁶ Alejo B. González Garaño, *Pallière. Ilustrador de la Argentina. 1856-1866* (Buenos Aires: Sociedad de Historia Argentina, 1942).

exposiciones de iconografía argentina. Entre estas últimas, la muestra que reunió las representaciones de Rivadavia en el instituto 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.⁴⁷

En esta línea y con vistas a enaltecer los símbolos 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 Museo Histórico Nacional 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.⁴⁸ Se ocupaba, entre otras actividades, de determinar qué sitios y edificios merecían ser considerados patrimonio histórico promoviendo las leyes y decretos necesarios. En 1940, impulsó la restauración del Cabildo de Buenos Aires y fue González Garaño quien se ocupó de organizar la 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 colección— que buscaba registrar los cambios urbanos ocurridos en la Plaza de Mayo y sus alrededores, destacando un escenario clave de los grandes acontecimientos que signaron la historia nacional.⁴⁹

Nuevamente, la actuación de este personaje conjugaba los papeles de gestor, coleccionista e historiador del arte, ahora con la *misión patriótica* de un organismo oficial; misión que enfrentaba a diario desde la dirección del Museo Histórico. En ese ejercicio, mantenía no pocos contactos con la actividad privada, o semipública diremos mejor, de coleccionista de iconografía. Como es usual, este museo (fundado en 1889 por Adolfo P. Carranza) contiene 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 apoyada en sus héroes y en ciertos episodios considerados hitos clave.⁵⁰ Inicialmente, la idea que organizó el guión fue la de evocar los sucesos de

⁴⁷ *Iconografía de Rivadavia* (Buenos Aires: Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1945), 13-18.

⁴⁸ Véanse los Boletines de la CNMMLH, núms. 1-8, Buenos Aires, desde 1939.

⁴⁹ Allí se vieron estampas del siglo XVI a finales 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'Hastrrel, E. de Kretschmar, J. C. Dulin, entre otros. 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)*, CNMMLH, 12 de octubre de 1940.

⁵⁰ Para un estudio reciente sobre el museo, véase Carolina Carman, *Los orígenes del Museo Histórico Nacional* (Buenos Aires: Prometeo), 2014.

mayo y las luchas independentistas, pero luego, con el ingreso de nuevas colecciones, se extendieron los límites temporales y espaciales abarcando objetos representativos de la conquista española hasta las últimas décadas del siglo XIX.⁵¹ En gran medida, los criterios que nutrieron el acervo particular de González Garaño se entroncaban con esta visión escenificada en las salas del museo. De esta forma, producción escrita y gestión institucional representaron una vía doble para legitimar adquisiciones y otorgar un fundamento teórico y ético al mismo tiempo, demostrando su contribución al conocimiento de “la patria vieja”.⁵²

La lectura de las imágenes tendía a construir un relato lineal sin fisuras ni contradicciones; en este contexto, la reunión de motivos iconográficos que buscaban la “veracidad histórica” a partir de la representación de aspectos múltiples de la vida en el pasado evocaba una tradición selectiva⁵³ que eludía conflictos, exhibiendo su punto más fuerte en la cotidianeidad, en los hábitos domésticos de la alta burguesía, en el pintoresquismo de los tipos populares, en aspectos caricaturescos como los tratados por Bacle. Al mismo tiempo, evitaba filiarse políticamente integrando al repertorio todas las facciones partidarias por medio de las efigies de sus personalidades ilustres.

Este relato, homogeneizado, se situaba en la línea de la Nueva Escuela Histórica, cuyos postulados destacaban la objetividad o neutralidad metodológica.⁵⁴ Sin duda, los estrechos contactos con los protagonistas de la Nueva Escuela garantizaban el rigor de las elecciones de González Garaño.

De acuerdo con la doble valoración de estas piezas, otros factores también incidieron en las elecciones del coleccionista, en particular aquellos vinculados a su origen social.⁵⁵ González Garaño continuaba un linaje de

⁵¹ Alejo B. González Garaño, *El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario 1889-1939*, Publicaciones del Museo Histórico Nacional, serie I, núm. I (Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, CNMMLH, 1939).

⁵² Ricardo Gutiérrez, “Vidal en la colección de A. B. González Garaño”, *Caras y Caretas*, año XL, núm. 2019 (Buenos Aires, 12 de junio, 1937), 20-21.

⁵³ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, pról. J.M. Castellet, trad. Pablo di Masso (Barcelona: Península, 1997), 137.

⁵⁴ Jorge Myers, “Pasados en pugna: la difícil renovación del campo histórico argentino entre 1930 y 1955”, en *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, comps. Federico Neiburg y Mariano Plotkin (Buenos Aires: Paidós, 2004), 67-106. Entre los miembros más destacados de la Nueva Escuela estaban Ricardo Levene, Emilio Ravignani, Rómulo Carbia y Diego Luis Molinari.

⁵⁵ Pierre Bourdieu destaca el carácter *enclasante* de las obras de arte por sobre la posesión de otro tipo de objetos. Pierre Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira (Madrid: Taurus, 1998), 13.

coleccionistas⁵⁶ y, como parte de una tradicional familia porteña de altos recursos económicos se ligaba por sus actividades productivas con la industria y el agro. El gusto estético y la afinidad por las temáticas localistas se pueden leer en relación con esa pertenencia de clase, con los intereses de un sector por rodearse de imágenes que ponían en circulación valores relativos a la tradición, 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”. No en vano, el coleccionismo de objetos históricos fue calificado como una acción patriótica. La visibilidad de esta colección, que a su vez funcionaba como catalizadora de otras tantas formadas bajo las mismas premisas, ponía 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.

III. Montaje y exhibición de obras de arte

Desde los años treinta, González Garaño montó sus obras en la Asociación Amigos del Arte, cuya comisión directiva integró junto a otros reconocidos coleccionistas como su hermano Alfredo, Francisco Llobet, Antonio Santamarina, Eduardo J. Bullrich o Ignacio Pirovano.⁵⁷ La asociación era un punto de reunión en el que los principales nombres de la alta sociedad porteña estampaban créditos de obras y poblaban los catálogos de exposiciones.⁵⁸ Fieles a un estilo de conducción permeable y ecléctico,

⁵⁶ En efecto, la práctica del coleccionismo, así como la bibliofilia, era parte de la tradición familiar. Sus hermanos Celina y el ya mencionado Alfredo reunieron significativos conjuntos de grabados, pinturas y esculturas y, entre los tres, constituyeron un foco de atención en la calle Rodríguez Peña 1820, donde ocuparon a lo largo de varias décadas tres pisos de un antiguo edificio. Si bien perfilaron lineamientos estéticos diferentes, mantuvieron un tronco de intereses comunes a través de la adquisición de piezas vinculadas con la historia argentina e hispanoamericana. Además, estaban emparentados, por parte de madre, con el historiador y coleccionista Enrique Peña, quien fue miembro fundador de la Junta de Historia y Numismática. Peña formó una colección de periódicos y revistas argentinas que sus hijos, Enrique A. y Elisa, se ocuparían de clasificar y completar. Véase Manuel Mujica Láinez, “La colección de Alejo B. González Garaño”, *El Hogar*, núm. 1993 (octubre-diciembre, 1947): 46, reproducido en *Los porteños* (Buenos Aires: Librería de la Ciudad, 1979), 159-161.

⁵⁷ 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. Véanse *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).

⁵⁸ Sobre este tema, Talía Bermejo, “La Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires (1924-1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo”, en *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, dir. María José Herrera (Córdoba:

los coleccionistas podían ceder sus ejemplares de Eugene Carrière, sus colecciones de numismática o sus antiguos floreros. También se ofrecía un espacio para los artistas argentinos consagrados o principiantes. En este contexto, se introdujeron los repertorios iconográficos relevados por González Garaño y, en sus memorias de 1936, la entidad proclamaba con orgullo el haber sido la primera en exponer las series completas de 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. La gestión personal de González Garaño en cada una de esas muestras lo convirtió en el gestor más popular del momento, aunque sus primeras apariciones databan de varios años atrás. Aparte de mostrar sus propias obras, y de incluir las de otros acervos particulares, catalogó y prologó todas las exhibiciones, excepto la de Pueyrredón, a cargo del crítico José León Pagano;⁵⁹ y fueron sus ensayos los que poco tiempo después integraron las publicaciones de la asociación sobre estos artistas. De esta forma, el erudito coleccionista, curador y gestor sumaba abundantes páginas al movimiento de revaloración de la iconografía, pero esta vez lo hacía desde una institución específicamente artística. Es decir, no sólo contribuía a la divulgación de las piezas, sino que también favorecía una apreciación de las obras desde el punto de vista de sus cualidades estéticas.

Luego, cuando Amigos del Arte cerró sus puertas, el año 1942 marcó un hito en este sentido, y en particular para las empresas culturales que encaró Alejo junto a su hermano Alfredo González Garaño, con la organización conjunta de la muestra *El grabado en la Argentina, 1705-1942* en el Museo Juan B. Castagnino de Rosario.⁶⁰ Allí se incluyeron piezas de ambas colecciones y este montaje significó el primer relato, contado desde una institución artística, del desarrollo del grabado en el país. De tal manera, se estaba dando el paso inicial para la consideración de un relato canónico que incluía esta técnica en el marco de la historia del arte.⁶¹ Dentro de un repertorio extenso de litografías, la historia que escribían ambos destacaba las posesiones que por un motivo u otro tenían carácter de iniciación o sobresalían por su maestría técnica, su fidelidad y también su belleza.

Escuela Superior de Bellas Artes, Dr. José Figueroa Alcorta-Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011), 51-59. Véase *Amigos del Arte 1924-1942*, coords. Patricia Artundo y Marcelo Pacheco (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2008).

⁵⁹ *Prilidiano Pueyrredón* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933).

⁶⁰ *El grabado en la Argentina, 1705-1942* (exposición del 25 de octubre al 22 de noviembre) (Rosario: Dirección Municipal de Cultura, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 1942).

⁶¹ Véase Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, (Buenos Aires: Edhasa, 2011), cap. 1. Véase Sandra Szir, "Alejo González Garaño" (en prensa).

De acuerdo con Alejo González Garaño, había primado “un criterio de valoración estética”⁶² por sobre —podemos suponer— su valor documental. De todas maneras, el grabado y la litografía, en particular, tendieron a asociarse a un instrumento de difusión, de preservación de la memoria. Aun así, la memoria parecía lidiar con el arte, ya que después de la “muerte” de la litografía, hecho que comentaba el escritor, resurgiría el “grabado como expresión artística”,⁶³ mientras que las tareas de registro o preservación de la memoria quedaban reservadas a la fotografía.

El énfasis puesto en uno u otro criterio dependió del contexto específico donde se exponían las piezas y del público al que iban dirigidas. El hecho de integrar muestras de arte 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. Además de desempeñarse en la Asociación de Amigos, González Garaño ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) a finales de 1930, entidad que representó otra de las principales plataformas de acción.⁶⁴ La intervención en estas instituciones marcó un aspecto central de su actividad en el campo específicamente artístico, ya que esta situación le garantizaba un espacio calificado desde el cual desarrollar y exponer su propio relato, ya no exclusivamente de los “recuerdos iconográficos”, sino de aquellas antiguas producciones visuales que podían integrarse a una todavía incipiente historia del arte argentino. Este complejo de operaciones otorgó a los repertorios iconográficos una

⁶² Alejo González Garaño (prólogo), *El grabado en la Argentina, 1705-1942* (exposición del 25 de octubre al 22 de noviembre) (Rosario: Dirección Municipal de Cultura, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 1942), 10.

⁶³ González Garaño (prólogo), *El grabado en la Argentina*, 15.

⁶⁴ 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 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. Ese 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.

suerte de pasaporte privilegiado al espacio del arte que, a su vez, favoreció el proceso de *argentinización* de estos extranjeros.

En efecto, los estudios de González Garaño se insertaron desde finales de la década de los años veinte en ese proceso de escritura de la historia del arte argentino mediante la incorporación de sus propias series iconográficas. 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”.⁶⁵ Desde los pioneros “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires” (1910), aparecidos en *El Diario*, los juicios del crítico resultaron una orientación clave para el guión de la colección y los textos del escritor.⁶⁶ Años después, aquélla proveería un *corpus* icónico especializado e insoslayable para *La pintura y la escultura en Argentina...* de Schiaffino (1933), y también para José L. Pagano en *El arte de los argentinos* (1937).⁶⁷ En el primero de estos volúmenes, junto a coleccionistas como Matías Errázuriz, Emma Sundblad Roseti de Rodríguez, Luis García Lawson y Elvira Soto de Castro, entre otros, González Garaño apareció como propietario de numerosas piezas de Vidal, Pallière, Pellegrini y algunos más.⁶⁸ Otro tanto ocurrió con Pagano, quien reunió a gran parte del coleccionismo activo en la década de los años treinta, dentro del que se contabilizaron las piezas de González Garaño como las más representativas para integrar los capítulos dedicados a los precursores.⁶⁹ También José M. Lozano Mouján, en 1922, había recurrido a este acervo —en plena formación— a la hora de referirse a los artistas posteriores a la emancipación. Respecto a Vidal en particular, armó su relato utilizando las acuarelas que pertenecían a esta colección para ubicar al marino en primera línea dentro del grupo de viajeros ingleses que llegaron a la zona; y destacó una cuestión

⁶⁵ González Garaño (prólogo), *El grabado en la Argentina*, 10.

⁶⁶ Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910). Recopilación de Godofredo Canale (Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1982).

⁶⁷ 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), 226-235.

⁶⁸ Del primero pueden observarse *El fuerte de Buenos Aires* (p. 75) y *El mercado* (p. 76); de Pellegrini, *Mínúe en casa de Escalada* (p. 98), y de Pallière *Un nido en la Pampa* (p. 187), *La familia* (p. 188), *La porteña en el templo* (p. 189), *El corral* (p. 190) y *Troja de carreta en la Pampa* (junto con Sheridan) (p. 197). También eran de su propiedad las pinturas de Tomas Phillips, *Retrato de don Bernardino Rivadavia*; de Otto Grashof, *La doma en tiempo de Rosas* (p. 165); de Stuz, *Baile en el rancho: el gato* (p. 204) y de José Aguyari, *Un rancho en el campo* (p. 223). Véase Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)* (Buenos Aires: edición del autor, 1933).

⁶⁹ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, 3 vols. (Buenos Aires: edición del autor, 1937-1940).

que seguramente habría alentado sus compras: la existencia de un mercado internacional para estas obras.⁷⁰ En estos casos, la selección previa, que no podía dejar de hacer patentes una lectura y una comprensión parcial de los objetos que reunía y, por lo tanto, 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 ANBA 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.⁷¹

Además, como se mencionó, la inclusión de este *corpus* en las historias canónicas del arte nacional promovió una consideración específica: en la medida en que comparecieron ante el canon artístico vigente, y los autores advirtieron sobre las débiles cualidades artísticas de estas piezas, 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.

A su vez, el estatuto de obras de arte (con todo lo que pudiera discutirse), junto a la valoración del conocimiento histórico que promovían, legitimaba su conservación por parte de los entes oficiales, aunque no sería este acervo el que pasaría al dominio público. Después de la muerte de González Garaño, en 1946, cuando el destino de la colección aun parecía incierto, el escritor Manuel Mujica Láinez escribía en la revista *El Hogar* sobre la necesidad de que pasara a manos públicas.⁷² Sin embargo, el conjunto se

⁷⁰ “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.” José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (Buenos Aires: Librería de García Santos, 1922), 24.

⁷¹ Adolfo L. Ribera, “La pintura”; Bonifacio del Carril, “El grabado y la litografía”, ambos en AA.VV., *Historia general del arte en la Argentina*, tomo 3 (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1984), 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.

⁷² “¿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.” Mujica Láinez, “La colección”, 46.

disolvió por las ventas que alimentaron nuevos núcleos artísticos⁷³ y, a partir de entonces, otros protagonistas emergieron con fuerza tomando como base las elecciones y el relato histórico de González Garaño.

Consideraciones finales

La trayectoria de González Garaño, en sus diversas áreas, nos permite reconfigurar el mapa del coleccionismo de arte producido en el territorio entre los siglos XVI y XIX, desde el punto de vista de sus contactos con el campo de la historia, la historiografía artística y la gestión institucional. En este sentido, se trata de un caso paradigmático que abre nuevas aristas para repensar las modalidades de apropiación y consumo de las obras; su estatus y los criterios de validación a los que fueron sometidas; y por último, los momentos iniciales de escritura de la historia del arte local.

Respecto del tipo de apropiación, los grabados movilizaban unas modalidades particulares de consumo. Este coleccionismo suponía un gesto diferente frente a esos objetos que, siendo en su mayoría litografías, no eran ejemplares únicos. La existencia de más de una estampa proveniente de la misma matriz, y sus posibilidades de reproducción múltiple, atentaban contra el endiosamiento aurático de la obra de arte única e irrepetible,⁷⁴ valor primario (aunque no excluyente) del coleccionismo de obras de arte. Sin embargo, el goce personal de la estampa no necesariamente entrañaría una relación muy diferente de la establecida entre el coleccionista y sus posesiones, cuando se trataba de pinturas o esculturas. Según la crítica de Burke a las tesis de Benjamin, una litografía también puede ser consumida como un ejemplar único, independientemente de la existencia de múltiples copias.⁷⁵ Podríamos agregar que, en comparación con un lienzo, el

⁷³ Los libros que reunió, y que abonaban un consumo articulado entre imágenes y textos, tuvieron mejor suerte que las series de estampas y pinturas, ya que su biblioteca fue donada a la Academia Nacional de Bellas Artes. De esta forma, aun cuando el coleccionista no trascendió mediante una sala de museo, sí lo hizo el bibliófilo gracias a un acervo literario especializado y disponible para futuros estudios.

⁷⁴ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), en *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*, pról., trad. y notas de Jesús Aguirre, Ensayistas 91 (Buenos Aires: Taurus, 1989 [1972]).

⁷⁵ Burke, *Visto y no visto*, 22. Véase 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*, trad. Purificación Jiménez y Jerónima G. Bonafé (Madrid: Cátedra, 1992 [1989]), 39-40. Dolinko ha

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.

De todas maneras, el deseo de poseer el “original” no reproducible nunca desaparecería, aun en los conjuntos donde predominaba el grabado. Para eruditos como González Garaño, la posesión de estampas antiguas llevaba consigo la búsqueda, motivada por la voluntad doble de la posesión y el conocimiento, 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, pero también obligaba a extensos y minuciosos trabajos de develamiento y atribución de originales, identificación de tirajes, copias y versiones, todo lo cual podía ser objeto de numerosas controversias. La confección de catálogos, que incluían información precisa sobre cada estampa, materializaba estas preocupaciones buscando individualizar y jerarquizar cada pieza adquirida por sí misma.

Por otra parte, la inclinación hacia estas antiguas imágenes significó una apuesta fuerte por un *corpus* que requería parámetros de valoración distintos de los que tradicionalmente legitimaban las piezas escogidas en tanto obras de arte, de acuerdo con su doble apreciación estética e histórica. Estos valores pudieron complementarse o directamente mutar de acuerdo con el contexto de recepción. En este sentido, son claves los espacios de circulación y consumo que definieron no sólo su apreciación, sino también el uso específico del que fueron objeto. El periodo de actuación central de González Garaño (desde 1930 hasta su muerte, en 1946) marca una coyuntura política signada por los debates nacionalistas, de modo que el trabajo sobre estas producciones y la puesta en circulación en este contexto puso en juego discusiones relativas a la recuperación de una tradición, de una memoria y de una identidad nacional.

Finalmente, en el desarrollo de estas prácticas, González Garaño sistematizó un área del coleccionismo, al mismo tiempo que se sumaba a la escritura de la historia nacional y agregaba varios capítulos a la historia del arte argentino. De esta forma, trascendió los límites de un coleccionismo idiosincrático, con hábitos de apropiación heredados y legitimados por generaciones, para profesionalizar la actividad, expandiendo el terreno de la posesión hacia la historiografía artística y convirtiéndose en uno de sus primeros escritores.

estudiado esta problemática en el terreno del grabado argentino del siglo xx, véase Silvia Dolinko, *Arte plural*, cap. 1.