

ESCRIBIR LA COLECCIÓN. RELATOS DE VIAJE SOBRE UNA PINACOTECA EN LA PROVINCIA

ESCREVER A COLEÇÃO. HISTÓRIAS DE VIAGEM DE UMA GALERIA DE ARTE NA PROVINCIA

Juan Cruz PEDRONI²³

RESUMEN: La práctica de coleccionar obras de arte ha estado históricamente atravesada por prácticas de escritura: inscripciones en la materialidad de los objetos coleccionados, confección de catálogos e inventarios y elaboración de extensas reseñas críticas que construyen como protagonista al coleccionista o a sus objetos y que los escenifican en el espacio público de los medios gráficos. Esta producción textual admite ser encuadrada dentro del vasto territorio de escritura integrado en el concepto de literatura sobre arte. No obstante, un rasgo característico de este último tipo de discurso es su permeabilidad hacia una multiplicidad de tradiciones narrativas y de géneros de escritura, entre los cuales el relato de viajes es insistente y ubicuo. El presente artículo propone un acercamiento a la presencia de la literatura de viajes en un *corpus* de textos que tomaron como objeto la colección de arte del argentino Ignacio Acquarone, en actividad entre las décadas de 1940 y 1980. Sostenemos la hipótesis de lectura de que las figuras literarias del viaje aportaron los esquemas de imaginación que permitieron tematizar una colección con un emplazamiento geográfico periférico, excepcionalmente eficaz en sus poderes de representación.

PALABRAS-CLAVE: Literatura de viaje; Escritura sobre arte; Coleccionismo de arte.

RESUMO: A prática de colecionar peças de arte foi atravessada historicamente por práticas de escritura: inscrições na materialidade dos objetos coleccionados, confecção de catálogo e inventários e elaboração de resenhas críticas; ditas práticas constroem o colecionador e/ou seus objetos como protagonistas, e os encenam no espaço público dos médios gráficos. Esta produção textual pode ser localizada dentro do território que engloba o conceito de literatura sobre arte, porém ela possui um rasgo característico ao se tornar permeável frente a uma multiplicidade de tradições narrativas e de gêneros textuais, entre os quais, o mais insistente e universalizado é o relato de viagens. Neste artigo científico propõe-se uma aproximação à literatura de viagens analisando um corpus de textos que tomaram a coleção de arte do argentino Ignacio Aquarone, entre as décadas de 1940 e 1980, como objeto. Expõe-se como hipótese de leitura a ideia de que as figuras literárias da viagem aportaram esquemas de imaginação que permitiram tematizar à coleção com um posicionamento geográfico periférico, excepcionalmente eficaz nos seus poderes de representação.

PALAVRAS-CHAVE: literatura de viagem; escritura sobre arte; colecionismo de arte.

²³ Profesor en Historia de las Artes y maestrando en Estética y Teoría de las Artes; Becario de investigación por la Universidad Nacional de La Plata y adscripto a la cátedra de Historiografía del Arte.

INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre el coleccionismo de obras de arte y las prácticas de escritura que trabajan el fenómeno artístico en sus múltiples niveles son heterogéneas. En algunos casos, estas relaciones ocupan nodos importantes en la circulación social del discurso. Las inscripciones realizadas en la superficie de los objetos, que asignan una localización al artefacto artístico; el registro de inventario, que duplica esta marca de lugar y de propiedad; los catálogos cuyas operaciones de escritura *establecen* una colección²⁴, en el sentido de que fijan su contenido: a través de estas prácticas, signadas por la contigüidad, el extra-texto que constituyen los objetos con sus condiciones materiales de guarda y de exhibición, comercia en una trama de múltiples rutas con los discursos sociales, en un paisaje de tránsitos indiciarios y de capturas codificantes.

Los conjuntos de piezas artísticas no son reunidos entonces, exclusivamente, por la vecindad entre entidades físicas. La unidad de la colección la producen también los dispositivos de registro que conjuran la dispersión de los objetos en el espacio de un texto. Catálogos e inventarios son *constatativos* en relación a los objetos pero con frecuencia son también *performativos* en relación al espacio de representación que aspira a cubrir determinada colección artística: la “modernidad pictórica”, el “Arte argentino”, la “Escuela de París”. Catálogos e inventarios de las colecciones son capaces de ejercer una verdadera *presión de archivo* sobre la escritura de las historias del arte: ofrecen un corpus de análisis *silvestre*, segmentan los “períodos” y producen la unidad de sentido de los “autores” y las “escuelas”. Ofrecen, en definitiva, un primer sistema de clasificación sobre el cual puede acoplarse el relato histórico-artístico.

²⁴ Hacemos aquí una analogía con el establecimiento de un texto, en el sentido filológico. Que el catálogo establezca la colección quiere decir aquí, que dota de una estabilidad relativa como objeto referenciable a esa entidad siempre huidiza que es una colección privada.

Las colecciones se *escriben* también en los medios de comunicación: en la prensa gráfica y especialmente en las revistas ilustradas, que agregan al texto lingüístico la posibilidad ostensiva de la imagen. El discurso mediático sobre artes, atravesado por un tráfico constante de otros discursos sociales, entre los cuales se cuenta también el de la institución literaria, modela figuras de coleccionista y pone en escena las colecciones artísticas y los espacios residenciales donde las mismas son almacenadas y exhibidas. De este modo construye mitos de origen de los acervos, fantasías heterotópicas y juegos de codificación y desciframiento de las pasiones coleccionistas.

El concepto macro de *literatura sobre arte* [*littérature d'art*] (PRUGNAUD, 2008) que seguimos en este artículo, permite integrar este paisaje de desempeños escriturarios, divergentes en cuanto a sus asentamientos materiales y genéricos, y habilita a cartografiar las zonas de insistencia que recorren toda la extensión de ese territorio.

En este caso, elegimos centrarnos en el relato de viajes como figura ubicua y durable en la literatura sobre coleccionismo artístico, tomando como caso de análisis los escritos producidos en torno a una pinacoteca privada radicada en la provincia argentina de Entre Ríos entre las décadas de 1940 y 1980. No se trata de realizar una lectura genérica de los materiales: la orografía de nuestro archivo vuelve improbable el trabajo con todos los materiales a un mismo nivel –el architextual-. Planteamos en cambio el relato de viaje como un núcleo cultural que atraviesa las distintas prácticas y que tiene diferentes modos de inscripción en cada uno de los acontecimientos textuales en los que la palabra se hace cargo de ese *sistema marginal* que constituye la colección (BAUDRILLARD, 1968).

En un primer apartado de este trabajo, revisamos la relación entre escritura de viajes y coleccionismo artístico, retomando algunos aspectos de la bibliografía producida al respecto que nos resultan operativos para el caso analizado. En un segundo momento, presentamos el corpus que nos ocupa, textos producidos por

críticos y otros agentes sobre la colección de pintura de Ignacio Acquarone, detectando como constante en la serie la *falla* de un cierto *verosímil*.

Las secciones subsiguientes proponen tres entradas posibles a la relación entre la figuración de los viajes y el coleccionismo artístico: tres escenarios en los que la figura del viaje participa en el modelamiento discursivo de la colección. En primer lugar: los objetos llegan a la colección, ésta los recibe como destino que restituye un sentido a la multiplicidad de puntos en los que se inician sus respectivos trayectos. Hay por tanto un *viaje de los objetos*. La segunda escena tiene que ver con la distancia geográfica: el crítico de arte se debe desplazar para ver la colección y el texto acusa el amplio gesto de la distancia. Por último, el crítico recorre la colección como una topografía, que le aporta indicaciones de ruta a quien la escribe para viajar a través de ella.

LITERATURA DEL VIAJE Y FIGURACIONES DEL COLECCIONISMO

La relación entre literatura y coleccionismo fue objeto de un abarcador estudio de la autora española Yvette Sánchez, que construyó la problemática latente en esta conjunción desde múltiples acercamientos. Su libro *Coleccionismo y literatura* (SÁNCHEZ, 1999) enfocó con exhaustividad compilatoria, por un lado, experiencias y subjetividades coleccionistas de escritores, y por otro, procedimientos retóricos y fórmulas de representación que cobran relieve en el acoplamiento entre estas dos prácticas.

Más particularmente, algunos pasajes del original estudio de Paul Pelckmans, largamente citado en el trabajo de Sánchez, *Concurrences au monde* (PELCKMANS, 1990) contribuyen a dibujar el vínculo entre relatos de viaje y escritura sobre colecciones. Pelckmans cita un pasaje del *Voyage de Grätz a la Haye* de Montesquieu, en el cual el filósofo emite juicios negativos sobre la mezcla que una colección jesuita presenta, de objetos de valor junto con otros que “no son

la gran cosa” (PELCKMANS, 1990, p.16). En este pasaje de marcado tono evaluativo se puede observar el anticlericalismo ilustrado de Montesquieu, pero también la decepción que adviene con la fractura de una expectativa cuya génesis se encuentra en la experiencia del viaje. El juicio negativo sobre la colección puede entenderse entonces como el desencanto de un viajante. En su *Italienische Reise*, Goethe se extiende sobre las colecciones de objetos, tanto de *naturalia* como de *artificialia*, con cuya contemplación se regocija y enriquece (PELCKMANS, 1990, p.19). En ambos casos, la colección motiva el viaje, pero también puede decirse que la representación literaria del viaje *motiva* la colección.

En el caso argentino también se cuentan antecedentes que ligan la literatura de viajes con la visita a colecciones de arte. En 1925, el director del Museo Nacional de Bellas Artes escribe un libro en dos tomos titulado *Forma y color. Impresiones de viaje*, en el que relata los distintos museos y galerías que va visitando a lo largo de un recorrido por ciudades de Europa (DEL CAMPO, 1925). Como en otros libros sobre viaje editados por esos años en Argentina, se adivina un interés programático por recoger experiencias de instituciones culturales en Europa para revisar los desempeños nacionales²⁵. La conjunción entre viaje y coleccionismo moviliza no obstante un enunciador reconociblemente diferente. Se trata de una primera persona hedónica que autoriza su voz narradora con el gesto del viaje y que ratifica con un despliegue de *connoisseurship* en las secuencias descriptivas.

Museos y colecciones patrimoniales abiertas al público son una entrada fija en las guías turísticas. Tal vez sea oportuno recordar que las guías también eran emplazamiento genérico para un discurso sobre las colecciones privadas cuando las pinacotecas públicas escaseaban. Fue el caso del conjunto de A. Santamarina, incluido en la *Baedeker of the Argentine Republic* en 1914, como señala Marcelo E. Pacheco en su estudio sobre coleccionismo argentino (PACHECO, 2013, p. 98).

²⁵ Otro ejemplo en este sentido es *La historia en las escuelas* (ROJAS, 1930) publicada como libro separado por el Rector de la Universidad de Buenos Aires en ocasión de editarse sus obras completas.

Entre 1930 y 1960, la producción discursiva sobre coleccionismo artístico en Argentina acrecentará su volumen y focalizará el personaje coleccionista (BERMEJO, 2011). Las representaciones del acervo de Ignacio Acquarone en la época de su constitución y de su circulación social son especialmente sugerentes para una pesquisa desde los esquemas de larga duración con los que la misma es tematizada.

LA COLECCIÓN DE ACQUARONE: UNA FALLA EN LOS VEROSÍMILES

Desde fines de la década del 40 del siglo XX, el empresario de la construcción argentino Ignacio Acquarone se dedicó con intensidad a la colección de obras de arte. Enfocado en la pintura moderna de Argentina y de Italia, Acquarone llegó a reunir un conjunto reconocido como excepcional en las dos áreas de consumo. De la pintura argentina adquirió principalmente obras de los representantes de la llamada “Escuela de París”, extendiendo luego las compras, por una parte al siglo XIX, y por otra, a las vanguardias abstractas. En cuanto a la pintura italiana, obtuvo obras asignables a todos los movimientos modernos desde el futurismo hasta las corrientes abstractas de los años 60, pasando por las distintas variantes del “retorno al orden”.

El segmento argentino de la colección dio lugar a la edición de un catálogo en 1955 con reproducciones de sus obras y con un comentario del crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu. La extensa circulación de este objeto impreso alcanzó una marcada autonomía con respecto al contexto referencial de la colección en la que se basaba. Los discursos producidos en *situación de reconocimiento* respecto a este libro, indican que antes que ser leído como un *catálogo* fue recibido como una *historia del arte* argentino, ineludible como fuente de información sobre artistas y obras, y con el beneficio adicional de presentar, en pocas páginas, un relato totalizador sobre la pintura producida en el país.

Después de la edición de este catálogo, los artículos sobre la colección en las denominadas revistas culturales como en publicaciones de interés general se multiplicaron hasta la década de 1980, ya sea en oportunidad de que sea exhibida parte del acervo o bien fabricando la colección como noticia a través de una entrevista y de una visita a la residencia.

La consolidación de nuevas prácticas coleccionistas en la burguesía industrial y en sectores profesionales definía en la época nuevos modelos de consumo y figuras de coleccionista desde la década de 1920. Entre los nuevos coleccionistas de arte que se asentaban, surgían en las publicaciones del campo artístico y en los medios gráficos en general, las menciones a algunos nombres en el interior del país. Entre ellos cabe citar el de Domingo Minetti en la populosa ciudad portuaria de Rosario. El caso de Acquarone era reconocido no obstante como una singularidad dentro de esta extensión de la cartografía del coleccionismo. Ignacio Acquarone estaba radicado en Concordia, ciudad de la provincia de Entre Ríos que en 1936 contaba con 52.000 habitantes, a casi 400 kilómetros de distancia de la capital argentina.

La existencia de este personaje y el acervo por él reunido en aquel centro urbano no se acompañaba de otros actores o instituciones artísticas a nivel local que pudieran relativizar el carácter excepcional e incluso *fantástico* de su acervo. No existían, como en la Rosario de Minetti, galerías de arte. El museo local de Bellas Artes databa de la fecha de 1947. Si bien desde este año la entidad realiza exposiciones y certámenes, los mismos se mantenían dentro de un alcance regional. (LOCASSO; LUCAS, 2011). La colección de arte moderno reunida por Acquarone en la “provinciana” ciudad de Concordia planteaba a cualquier narrativa un problema de *verosímiles*.

Otra figura solitaria sirve de comparación: Alejo Martínez, un arquitecto radicado en Concordia que fue punto de inicio de la modernidad arquitectónica en el país, fue borrado de las historias canónicas de la arquitectura argentina hasta fecha reciente. (GIMÉNEZ; NAVARRO, 2012). El sino que corrió este último

personaje es elocuente de una falla en lo decible, de la ausencia de un marco que haga plausible su inserción en los relatos generalistas de la historia del arte. La ubicación geográfica plantea problemas de *verosímiles* a la escritura sobre arte: esta ciudad de provincia no era un lugar plausible para la modernidad y sus fundadores.

La puesta en discurso de la colección de Ignacio Acquarone revela, por una parte, la resistencia que oponía su rareza a la censura ideológica de lo verosímil: un efecto de lo socialmente archivado. Por otra parte, y por esa misma razón, remarcan el carácter *localizado* de la colección como el lugar mismo de esa fisura en lo que el discurso podía asimilar. Al igual que sucede con los archivos, podemos decir que los objetos de una colección se caracterizan por su *domiciliación*, por el estado de su asignación a un domicilio. En nuestro caso, esta dimensión se ve reforzada por la inscripción geográfica periférica de la colección.

El hecho de que los relatores del campo artístico debían desplazarse en el espacio geográfico para acceder a su visión en conjunto quiebra un orden natural y escenifica esta *dislocación*. El uso del deíctico “allá” es significativo en la crónica de un periódico porteño: “allá en Concordia vive este hombre que con significativo esfuerzo ha reunido un tesoro de cultura” (LA PRENSA, 1965, s.d.), y en un artículo de Mujica Lainez “Parece imposible. Pero allá están –allá estaban, alrededor de quien estas páginas escribe- brillando como esmaltes (...)” (MUJICA LAINEZ, 1960, p.76).

En los alrededores de 1950, tuve la primera noticia de la existencia en Concordia de una importante colección de pintura. (...) Mario Loza, el joven pintor entrerriano, a quien comuniqué mis impresiones, me proporcionó algunas noticias acerca del coleccionista y me manifestó que mi sorpresa sería aún mayor cuando visitara su casa y recorriera la pinacoteca. Cenamos una noche con Acquarone en Uruguay y días después, en Concordia, el vaticinio del pintor se cumplió. La sorpresa que las obras me produjeron desbordó mis previsiones más esperanzadas. Tuve la convicción de encontrarme ante una de las colecciones más valiosas existentes en nuestro país. (CÓRDOVA ITURBURU, 1955: p.8)

Fractura de una expectativa, la colección necesita de una larga introducción para volver plausible su existencia fuera de la capital. En el gesto de sorpresa que abre la escritura puede identificarse también un motivo de larga duración que encuadra la puesta en discurso de la pinacoteca: los *mirabilia, locus* de la maravilla y el prodigio transmitido en el repertorio tópico de la literatura de viajes.

No sé en verdad qué me impresionó más, mientras se desarrollaba el singular espectáculo: si la hermosura relampagueante de los colores y las formas que se sucedían ante mis ojos, o el hecho de que un espectáculo tan único se llevara a cabo allí, en la soleada Concordia, frente al límpido encanto del río Uruguay (MUJICA LAINEZ, 1960, p.76)

Este pasaje corresponde a una crónica de la visita a la colección por Manuel Mujica Lainez. Al igual que en el anterior fragmento citado, correspondiente al catálogo, se marca una enunciación que certifica con la mirada. El texto se convierte en el espacio de visión de un yo testifical. Se trata de la *autopsia*, el “ver con los propios ojos”, que desde el Renacimiento por lo menos está presente en los relatos de viajes (CHARTIER, 2000: 87) y que se vincula estrechamente, con el procedimiento de la *enargeia*, consistente en la producción de una imagen vívida en el texto para evocar el testimonio ocular como garantía de veracidad (GINZBURG, 2014: 24).

La historia del coleccionismo en América, para la cual el arte europeo funcionaba como marco de referencia, implicó la experiencia del viaje. En el caso argentino, coexistieron desde época muy temprana los agentes intermediarios que operaban en el país con las compras realizadas por el coleccionista directamente en el extranjero.

Cuando en 1965 el Museo Nacional de Bellas Artes expone la colección de pintura italiana de Acquarone las noticias retienen una información particular. El artículo que le dedica el periódico *La Nación*, advierte que Acquarone “regresó

hace pocos días de Italia y aportó a su pinacoteca piezas de la última generación de artistas de la península” (LA NACIÓN, 1965: s.p.). Entrevistas realizadas nos previenen de asumir que el viaje era el modo de consumo habitual²⁶. Sabemos que en lo que respecta a las pinturas italianas operaba mediante intermediarios que enviaba a Europa para efectuar las compras, o mayormente, mediante la galería porteña Bonino, que traía obras de los artistas italianos. Es notable que el diario ponga en escena esta excepción de la manera subrepticia en que aparece como la regla. Pareciera que el viaje hacia los orígenes modelara un verosímil social de la práctica coleccionista.

EPPUR SI MUOVE. EL VIAJE DE LOS OBJETOS

Los objetos artísticos se desplazan, al igual que el resto de los objetos, a través de espacios físicos y simbólicos, sean éstos neutros o cualificados. El objeto artístico ocupa de hecho el centro de determinadas figuras del viaje que se experimentan como prácticas estéticas: procesiones; peregrinaciones, tanto religiosas como otras que se encaminan hacia la obra de arte *original*. También hay viajes en los cuales la obra de arte no tiene una instancia de exhibición: traslados ciegos en los que el objeto permanece embalado, en el interior de una caja, reducido a un bulto, a una cantidad: el objeto es negado a la vista hasta el próximo destino de su exhibición.

La escritura de Manuel Mujica Lainez pareciera encontrar una zona de goce en comprobar el hecho de que las obras de arte son objetos muebles. Constata que pueden ser trasladados y esto los reduce a su opacidad fenoménica como objetos. El efecto de inamovilidad que naturaliza un determinado régimen kinésico de los espacios museísticos puede ser aducido como una razón por la cual este tráfico de los objetos llame a ser escrito y que con esta inscripción en el discurso

²⁶ Este trabajo se desprende de una investigación más amplia enmarcada en la elaboración de una tesis de grado en Historia de las Artes (FBA-UNLP), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino.

pueda producirse un efecto retórico de desajuste: el efecto de que algo que pareciera asignado a conservar su situación espacial es *echado a andar*. Cálices que son llevados en procesiones, restos de ruinas que son traficados “en caravana” por un mercader, medallas y amuletos que se recolectan progresivamente para ser llevados a que el sumo pontífice los bendiga.

Estas son algunas ocurrencias que actualizan el motivo del objeto artístico *en trayectoria* en las crónicas que Mujica Lainez publicó en el periódico argentino *La Nación* (MUJICA LAINEZ, 1984). En *Bomarzo*, una verdadera novela-museo (LEGAZ, 2003), la mirada del narrador sigue de cerca en las primeras páginas el espectáculo que ofrece el volumen de *El David* siendo desplazado desde el taller de Miguel Ángel hasta la plaza por las calles de Florencia “con toda la grandiosidad de su trayectoria” (LEGAZ, 2003: p.74). Como señala María Elena Legaz al comentar la figura del coleccionista en las novelas *Bomarzo* y *Aquí vivieron*, Mujica Lainez ganó un conocimiento experto sobre los objetos en su trabajo como catalogador del Museo Nacional de Arte Decorativo. En relación a esta experiencia el autor subraya: “los viajes me enriquecieron notablemente” (Citado en LEGAZ, 2003: p.75).

Quizás la descripción de una colección de arte, en el sentido de una entidad que reúne objetos que han sido separados y vueltos a reunir, pasando a integrar una unidad colectiva, convoque este motivo del objeto artístico en movimiento en forma singular. La colección de arte es un *destino* en tanto reúne objetos que han viajado. Aunque algunas posturas enfatizan la condición de “serie abstracta” de la colección (BAUDRILLARD, 1968), en la cual el origen es reemplazado por la clasificación (STEWART, 2013: 224), también es cierto que los objetos reunidos en ella conservan la huella de sus procedencias (BENJAMIN, 2010). En todo caso es posible pensar que la restitución de ese origen a medias borrado en el objeto motiva el acto de la palabra sobre la colección.

A medida que se lo fui requiriendo, el propio Acquarone (...) fue armando una serie de exposiciones “relámpago” surgidas como por acción de magia. Pude aquilatar así, después del movimiento futurista de 1910, los alcances del metafísico de 1917; del romano de 1929, del neohumanista tonal de 1930 (...).

Recuerdo que, en tanto transcurría el insólito desfile, me sobrecogió el pensar en el misterioso destino de esos cuadros. Evoqué a los pintores de hoy, casi adolescentes, volcando sobre las telas y los cartones su ira sacra que estalla en policromías fulgurantes, y exhibiéndolos luego, inquietos, emocionados, en la distancia de las galerías italianas. Evoqué las discusiones de la gente culta, rondando esos inventos temerarios. Y evoqué el largo viaje de las obras a través del océano, en las bodegas navieras; el paso por la aduana de Buenos Aires; el remontar del Uruguay cadencioso; la apertura de los embalajes en la casona de Concordia donde se encienden las plantas del trópico; su último y extraño destino ante el hombre sensible que los analiza, que los escruta y que no vacila en prestarlos cada vez que lo solicitan para su pública exposición. (MUJICA LAINEZ, 1960: p.76)

Viaje de los objetos hasta llegar a un puerto del Río Uruguay, en la cuenca del Río de la Plata. El puerto de Concordia, en la provincia de Entre Ríos, tuvo una intensa actividad comercial que testimonia la construcción de grandes barracas por esos años, además de la vida comercial del muelle de cargas y del astillero. Mujica Lainez, quien habitualmente escoge como escenario de sus historias enclaves a los que cubre en forma satisfactoria la categoría estética de lo pintoresco: Bomarzo, Castel Gandolfo (1984:p.43), Monemvasia (1984: p.126), encuentra un placer en narrar este itinerario literario. No sólo el conjetural arribo al puerto de Concordia, sino también, el tránsito por las grandes masas de agua, las instancias de control en las aduanas -el escollo que complica la llegada es otro tópico pintoresquista-. Subrayamos el carácter conjetural de este itinerario evocado de los objetos. El tránsito de las obras de arte hacía la colección de un empresario de la construcción no se realizaba a través del río, sino por grandes camiones que el coleccionista destinaba a los efectos. Vehículos que iban hasta Buenos Aires en oportunidad de

inaugurarse las exposiciones en la galería de arte Bonino para regresar con las obras que había seleccionado el coleccionista²⁷.

La evocación del crítico tiene lugar en el instante en que el coleccionista hace entrar en escena a sus objetos con el ritmo de presentaciones e interrupciones. Un modo de dar a ver, una práctica visiva, que podemos caracterizar como exposiciones breves de objetos que son entregados y retirados a la vista en un lapso reducido. Mujica Lainez referencia esta práctica como “exposiciones relámpago”. Reencontramos aquí el viaje desde otro lugar, quizás desde una figura de su institución ritual: el desfile o la caravana. Las imágenes pictóricas se suceden como en un “desfile triunfal” en el que los vencedores de la historia se suceden unos a otros, para usar una imagen de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1973, Tesis VII). Esta figura modula el relato histórico que concatena los movimientos artísticos, a través de los existentes que representa a cada uno de ellos en la colección. La “exposición relámpago” de la colección monta entonces, para el crítico, una suerte de desfile de los estilos históricos: presenta, a la manera de un viaje, una historia canónica del arte.

LA DISTANCIA DE LA PROVINCIA: EL VIAJE DE LOS CRÍTICOS

Escribir sobre la colección Acquarone implica la referencia a accidentes geográficos y a especies vegetales. No por el contenido temático de las imágenes que guarda, sino por la provincia de radicación del coleccionista. El carácter localizado de la colección despliega una botánica, lo que supone también una geografía.

²⁷ ¿Por qué insistir entonces en el río? Otra experiencia que tuvo lugar en la época puede ayudarnos a pensar como cristaliza este motivo de la colección que viaja por el río. En 1956 se bota en Argentina la “Primera exposición flotante de pintura”, que abriga el barco Yapeyú, sede del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (LA NACIÓN, 1956). En *Caminos Argentinos*, libro de César Carrizo publicado por Editorial Tor y con prólogo de Mujica Lainez, aparece la figura de la “Historia” que transita por las provincias, recorriendo y activando el interior argentino. Esa imagen recuerda la figura de la historia del arte avanzando río arriba, en el artículo que aquí analizamos.

La exuberancia de “lo más cerrado de la selva de Montiel”, en la que un crítico encuentra notable que el mismo caballero que le enseña a gustar un paisaje levante puentes (DEL CARLO, 1958), se prolonga hasta el interior de la residencia del coleccionista, con “el perfume denso de los jazmines en flor”. En el catálogo de una exposición en 1965, Samuel Oliver, director del Museo Nacional de Bellas Artes, también se detiene en la notación de las plantas. En su caso, pareciera incluso sugerir una imbricación entre obras de arte y vegetación. Como si en el lugar en el que se encuentran, asignadas a la propiedad de un empresario fincado en la Mesopotamia argentina, las obras de arte tuvieran no sólo una estética o una historia, sino también una *ecología*.

En una amplia casa de Concordia Don Ignacio Acquarone ha reunido su colección –pequeño museo-, rodeando un patio donde crecen raros y vigorosos especímenes de plantas; donde la colección se ha desarrollado como la más preciada con flores y hallazgos inesperados, como en la rama argentina donde florece una misteriosa naturaleza muerta de Cándido López. (OLIVER, 1965, p.1)

Por su parte, M. Lainez describe el lugar como aquel “donde se encienden las plantas del trópico”. Las figuras del territorio que aparecen de este modo en la superficie del texto son peculiares al fenómeno del coleccionismo tanto como a modelos de representabilidad de la literatura de viajes. No se trata de referencias a las condiciones de producción de las obras de arte. No se trata de una explicación de la génesis artística a través de las determinaciones de un *millieu* positivista o a través de una intuición del paisaje, a la manera de W. Worringer o de B. Croce. Esta regularidad en los textos tampoco puede reenviarse a las ideas sobre el paisaje del crítico de arte R. Brughetti, ancladas en las reflexiones de M. de Unamuno y expuestas, por esos años, en su *Geografía Plástica Argentina* (BRUGHETTI, 1958).

Lo que la palabra proferida sobre la colección Acquarone hace entrar en escena es en cambio el entorno en el que los artefactos artísticos son mantenidos en

guarda; el paisaje como *destinación* y no como origen de la obra de arte: el continente que los recibe. La escritura pone a trabajar la imaginación de un *locus amoenus* en que las imágenes producidas en distintos puntos pueden encontrar, en su heterogeneidad, un donante de sentido en la figura del coleccionista. Imaginación del lugar que ocupan las obras de arte: el depósito como *lebensraum*, como su territorio vital (un concepto ratzeliano caro a Erwin Panofsky) o como *hortus conclusus*: en la medida en que los despliegues retóricos que modelan un depósito de obras de arte, remiten a una poética del espacio confinado, a una prodigalidad que permanece sujeta por la determinación de unos límites.

La figuración de la colección es entonces la de una entidad localizada. Las coordenadas que marcan esa localización se extienden desde el espacio residencial hacia dos direcciones contrapuestas pero solidarias en el efecto de contraste que modulan: el depósito y el paisaje. La tematización del espacio residencial del coleccionista observaba una tradición en los medios gráficos argentinos. Especialmente, los artículos producidos tras visitar la casa de coleccionistas por Pérez Valiente de Moctezuma en la revista *Plus Ultra* (PACHECO, 2013, p.304), enunciados desde una pertenencia del entrevistador a la pequeña república de los aristócratas retratados.

Es singular en cambio, el desplazamiento en la representación espacial de la colección hacia la figura del depósito y hacia el paisaje local, que desde el patio de la casa, se desplaza metonímicamente, por la vegetación, hasta la flora y la geografía provincial.

LA ESCRITURA DE LA COLECCIÓN: UNA TOPOGRAFÍA

Si quisiéramos detectar en estas experiencias de escritura la estela genealógica de unas figuras del viaje de larga duración en la historia cultural, estaríamos más cerca del *grand tour* que de la *peregrinatio academica*. En ellas prevalece el gesto ocioso de un dispendio ilimitado antes que la urgencia por ver-

saber que escandía, en los viajes de un Goethe o las anotaciones de un Winckelmann, la permanencia breve y discontinuada en cada estación del recorrido.

A estos viajes de placer y erudición por Italia correspondía una región de la literatura sobre arte que Julius von Schlosser denominó “topografía artística [*kunsttopographie*]” (1924, p.183) en su manual de fuentes de la historia del arte. Esta tradición podía ser vista con una fisonomía tan cristalizada por Jacob Burckhardt en el siglo XIX como para poder ironizar acerca de ella, titulado *Der Cicerone* a su guía sobre el arte de Italia.

Un viaje que *espacializa* la imagen de la colección Acquarone para hacer de ella el ámbito de un *parcours* recibe el título de “Viaje feliz por el archipiélago menor del arte argentino” (DEL CARLO, 1958). En un número antológico sobre arte argentino de la revista cultural *Lyra*, el dramaturgo y crítico Omar del Carlo se dispone a contar su “viaje por las islas con el ímpetu feliz de los viejos narradores orientales”. En el artículo las “islas” son la denominación metafórica de las obras pictóricas reunidas por Ignacio Acquarone, al tiempo que la palabra “archipiélago” metaforiza la colección. Después de descripciones sucesivas de pinturas pertenecientes a la colección, que el crítico distribuye de acuerdo a criterios temáticos y genéricos, el artículo se clausura con el subtítulo “adiós a las islas felices”, que encabeza el último apartado.

En esta última secuencia se teje la figura de un acercamiento que bordea las obras sin consumir un “desembarco” y sin que el gustador de las obras –el crítico- se transforme en su “conquistador”. Esta alegoría del viajante que se desplaza, como por un río, entre obras de las que puede obtener un rédito al verlas sin la necesidad de poseerlas, recuerda que la percepción visual supone la distancia para el despliegue de un espacio óptico y focaliza, si bien en forma velada, en el régimen de propiedad, aspecto denegado en la mayoría de los textos.

La figura del viaje náutico es interesante en este artículo como procedimiento que permite hacer una puesta en narración de la colección

estableciendo agrupamientos y separaciones y haciendo resonar en ella un régimen de percepción y de distancia. Es también llamativa porque reanuda una lógica del saber y del deseo, cara a la escritura sobre las artes visuales, de acuerdo a la cual la *falta* de la obra de arte amada es condición para la escritura de su historia (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.12)

PALABRAS FINALES

Las escrituras de una colección no sólo se enderezan a la comprobación de los objetos que la componen, sino que prolongan el poder de éstos en ficciones con múltiples inscripciones. Los modos en que la crítica de arte, la historiografía, el discurso institucional de los museos fabrica discursividad sobre las colecciones de arte participan de una trama imaginativa que excede la agenda y los temas del escenario de conversación de una época. Como comprobamos en el caso de la colección Acquarone –en donde la singularidad histórica y geográfica aporta contornos particulares al problema- la colección como materia elaborable por la palabra actualiza temas de la larga duración histórica que encuentran nuevos emplazamientos y encuadran fenómenos modernos.

La perspectiva que asumimos en este trabajo no consistió en hacer una lectura genérica de materiales con asentamientos múltiples, sino en acceder al viaje como engrana o cifra cultural que permite la palabra sobre la colección desde distintas posiciones. En primer lugar, como una pasión de viaje acordada a los objetos de arte; un motivo cuya ocurrencia excede el caso estudiado para recorrer la ficción –y especialmente la poética de Mujica Lainez-. En segundo lugar, en tanto experiencia del emplazamiento artístico como un espacio discontinuo, y por tanto una experiencia de la distancia, que los críticos ponen en escena. En último término, como un engranaje en el procedimiento que implica espacializar la colección para cifrar el viaje como su código narrativo.

BIBLIOGRAFÍA

BAUDRILLARD, Jean. Le système marginal: la collection. En: _____. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.

BENJAMIN, W. *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus, 1973.

BENJAMIN, W. Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar. *Cuadernos de la Biblioteca Córdoba*, Córdoba, 2, 2, p. 9-16, nov. 2002.

BERMEJO, Talía. El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960). En CONGRESO INTERNACIONAL DE TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES, 1, 2003, Buenos Aires. *Actas del CAIA*. Disponible en: <<http://www.caia.org.ar/docs/Bermejo.pdf>>. Acceso en: 12 may.2016.

BRUGHETTI, Romualdo. *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires: Nova, 1958.

CHARTIER, Roger. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Buenos Aires: Gedisa, 2000.

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. *Pintura Argentina. Colección Ignacio Acquarone*. Buenos Aires: Edición Aleph, 1955.

DEL CARLO, Omar. Viaje menor a través del archipiélago de la pintura argentina. *LYRA*, 1, 176, p. 171-173, 1958.

DIDI-HUBERMAN, George. El arte muere, el arte renace: la historia vuelve a comenzar. En: _____. *La imagen superviviente*. Madrid: Abada, 2013.

DEL CAMPO, Cupertino. *Forma y color. Impresiones de viaje*. Buenos Aires: Idea latina, 1925.

GIMÉNEZ, Carlos Gustavo; NAVARRO, Ángel. *Alejo Martínez. La experiencia moderna en la Argentina*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2012.

GINZBURG, Carlo. Descripción y cita. En: _____. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2014.

LA NACIÓN. Exposición flotante de pintura. *La Nación*. Buenos Aires, 26 sept.1956.

LA NACIÓN. Arte italiano contemporáneo. *La Nación*. Buenos Aires, 7 jul.1965.

LEGAZ, María Elena. Bomarzo: la novela-museo. *Avances. Revista del Área Artes*, Córdoba, 1, 6, p. 71-82, nov. 2003.

LOCASSO, Juan Manuel y LUCAS, Abel Florian. *Dos denominaciones para una misma historia*. 23 f. Trabajo final de Profesorado en Historia. Concordia, Profesorado de Historia, 2011.

OLIVER, Samuel. La colección italiana de Acquarone. En: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Pintura italiana contemporánea*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1965.

PACHECO, Marcelo E. Introducción. Narración y recorrido. En: _____. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*. Buenos Aires: Edición del autor, 2011, p. 13-18.

PACHECO, Marcelo E. *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires. 1924-1942*. Buenos Aires: El Ateneo, 2013.

MUJICA LAINEZ, M. Prólogo. En: CARRIZO, C. *Caminos argentinos*. Buenos Aires: Tor, s.f.

MUJICA LAINEZ, Manuel. Una sorpresa feliz en Concordia. La colección italiana de Acquarone. *París en América*, 14, 52, p. 34-35 y 76, 1960.

MUJICA LAINEZ, Manuel. *Placeres y fatigas de los viajes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

PELCKMANS, Paul. *Concurrence au mode: Propositions pour une poétique du collectionneur moderne*. Amsterdam: Rodopi, 1990.

PRUGNAUD, J. Introduction. En: PRUGNAUD, J. (Ed.). *La "littérature d'art" entre critique et création*. Lille: Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2008.

RAMALLO, Ernesto. La colección Acquarone en el Museo Nacional de Bellas Artes. *La Prensa*. Buenos Aires, 20 jul.1965.

ROJAS, Ricardo. *La historia en las escuelas*. Buenos Aires: La Facultad, 1930.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.

SCHLOSSER, Julius. *Die Kunstliteratur*. Wien: Anton Schroll, 1924.

STEWART, Susan. La colección, paraíso del consumo. En: _____. *El ansia: Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

Recibido em 14/05/2016.

Aceito em 22/07/2016.