

Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Altos Estudios Sociales
Maestría en Historia del arte argentino y americano

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES (1956-1960)

ENTRE EL RELATO INSTITUCIONAL Y LA
MODERNIZACIÓN CULTURAL.

Maestranda: Lic. María Sofía Dourron
Directora de tesis: Dra. Silvia Dolinko

Noviembre 2017

ÍNDICE

Agradecimientos -----	3
Introducción -----	4
Capítulo 1 - La fundación de un museo -----	22
Capítulo 2 - El discurso del museo -----	47
Capítulo 3 - Los albores de una colección -----	78
Conclusiones -----	104
Coda -----	106
Anexos -----	109
Bibliografía -----	134

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto surgió en el año 2012 cuando, en el contexto del proyecto Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo (de ahora en más La Ene),¹ realicé una pequeña exposición titulada *Museo Fantasma. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires 1956-1960*, en la cual rastreaba aquellos primeros pasos de Rafael Squirru intentando darle vida a un museo sin sede. El objetivo de aquella muestra era buscar en nuestra propia historia posibles filiaciones entre La Ene y otras instituciones que se corrieran del canon actual, para intentar construir una genealogía alternativa para nuestras instituciones culturales que se desplazaran del canon y nos permitieran pensar las instituciones del futuro. Ese primer acercamiento despertó en mí un enorme interés por la historia del Museo de Arte Moderno, y me llevó a profundizar mis investigaciones, que luego tomaron la forma de una tesis.

Agradezco inmensamente a Silvia Dolinko por ser mi guía en este proceso y por impulsarme a concluirlo. Sin su constante aliento, conocimiento y rigurosidad este proyecto no hubiera sido posible. A mi familia, por su apoyo y acompañamiento en este largo trayecto. A mis compañeros de La Ene, por compartir inquietudes, charlas, viajes y lecturas, que han sido un gran aporte a mi investigación. A mis compañeros del Museo de Arte Moderno por siempre compartir nuevos hallazgos en la biblioteca y en el archivo del museo, y por las conversaciones y las largas horas compartidas. Finalmente, quiero agradecer a Clara Aguilar por su asistencia en este último tramo del proyecto.

¹ Para más información sobre La Ene, ver coda.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES 1956-1960. ENTRE EL RELATO INSTITUCIONAL Y LA MODERNIZACIÓN CULTURAL.

INTRODUCCIÓN

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAM), actualmente conocido como Mamba, fue creado por Rafael Squirru en el año 1956, con el fin de alojar todas aquellas manifestaciones culturales de la época: la pintura, la escultura, la música, el diseño, y todo aquello cuanto el hombre creara. El novel museo se creó para alojar exposiciones temporarias y una colección permanente, con miras a crear diversos departamentos abocados a diversas disciplinas, que pudieran trascender las más tradicionales y aventurarse hacia las expresiones más recientes del arte y la cultura. Así, el museo buscaba posicionarse como un referente de lo nuevo y lo moderno en el campo artístico.

El MAM fue creado en el marco de la coyuntura socio-política instaurada a partir de 1955 por la dictadura cívico-militar, autoproclamada Revolución Libertadora, liderada por el General Eugenio Lonardi y luego por el General Pedro Eugenio Aramburu. Durante este período se proscribió el peronismo, se clausuró el Congreso Nacional y se derogó la Constitución Nacional reponiendo el texto de 1853, se buscó reorientar las relaciones entre capital y fuerza de trabajo fuertemente vinculadas al peronismo en pos de la desarticulación del movimiento, y se intentó establecer un nuevo modelo económico fundado en el desarrollo industrial y el ingreso de capital extranjero¹. Entre septiembre de 1955 y mayo de 1958, “se alternaron elecciones cuyos resultados eran inaceptables para una parte importante de la sociedad y la reiteración de golpes militares que buscaban restablecer un orden que se suponía amenazado”.²En el plano cultural el gobierno *de facto* procuró

¹ Daniel James (coord.), *Nueva historia argentina volumen 9. Violencia, proscripción y autoritarismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007, p 11.

² *Ibíd.*

reformular las instituciones existentes, como el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), en cuya dirección interina fue nombrado Jorge Romero Brest. Asimismo, junto al MAM, se fundaron nuevas instituciones como el Fondo Nacional de las Artes (febrero de 1958) y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (febrero de 1958). Todos estos espacios se vieron atravesados por una voluntad de modernización e internacionalización de la cultura tanto del Estado como de los agentes culturales que los lideraron, en íntima relación con los procesos políticos y económicos que sufrió el país. Esta impronta estuvo presente en muchas de las actividades propuestas por el museo, desde su exposición inaugural *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos* que recorrería el mundo a bordo del Buque Yapeyú entre 1956 y 1957, hasta la exposición que inauguró su sede en el Teatro Municipal General San Martín, *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, en septiembre de 1960, los dos momentos que enmarcan el recorte temporario de este trabajo.

Fundado por decreto n° 3527/56 (Anexo 1) el 11 de abril de 1956 bajo el gobierno provisional del General Eduardo Lonardi, el museo estaba destinado a tener su sede en el aún no concluido edificio del Teatro Municipal General San Martín en la Avenida Corrientes 1530, cuya obra se inició el 24 de junio de 1954 y se finalizó en mayo de 1960. De modo tal que desde su creación en abril de 1956 hasta septiembre de 1960 el museo no tuvo una sede en la cual llevar a cabo sus actividades. Fue entonces que adquirió el mote de “Museo Fantasma”.

Este trabajo busca realizar un aporte a la historia del arte argentino al estudiar algunas prácticas institucionales del período en cuestión. Se propone, entonces, analizar el discurso sobre la modernidad instaurado por el Museo de Arte de Buenos Aires durante sus primeros cuatro años de existencia, entre 1956 y 1960, en relación con las políticas culturales del Estado, para dar cuenta de cómo Rafael Squirru concebía en ese momento la práctica artística y la gestión institucional. Se analizarán las diferentes acciones de activación de la institución llevadas a cabo por el museo ante la ausencia de una sede propia, vinculadas principalmente a la organización de exposiciones, para estudiar en qué medida la carencia de un edificio impactó en su funcionamiento. En este sentido, indagará en el programa de exhibiciones, los artistas y movimientos promovidos por el museo y su

relación con la misión fundacional de la institución. Finalmente, se relevarán los ingresos de obras a la colección del museo a través de adquisiciones y donaciones para dar cuenta de cómo el museo y su director concebían la conformación de un patrimonio, el primero exclusivamente de arte moderno de la ciudad, y las lecturas que este patrimonio ofrece sobre la cultura local.

La hipótesis que plantea este trabajo es que el relato institucional construido por el MAM entre 1956 y 1960, basado en un proyecto modernizador del arte, estuvo en tensión con el conjunto de poéticas promovidas desde su programa de exhibición que, en gran medida, osciló entre los movimientos rupturistas que buscaban la transformación del lenguaje artístico y aquellos que se mantuvieron dentro de los límites de los lenguajes canónicos, explorando sus límites y sus posibilidades. Es decir, que en definitiva, el proyecto del MAM presentaba un panorama amplio y abarcativo de las poéticas modernas, sin atenerse a las más rupturistas, y apelando a aquellas producciones que estaban disponibles y al alcance del museo y su director. Si bien hubo ciertas actitudes innovadoras encarnadas en algunas propuestas vinculadas a los movimientos recientes, esto no constituyó una política de exhibición modernizadora programática, sino una presencia esporádica y pragmática. En cambio, las propuestas expositivas, forzadas por la necesidad de espacios, generaron un quiebre en el canon de los museos, propiciando unas experiencias y dinámicas innovadoras para sus exposiciones. De igual forma, la investigación propone que los discursos puestos en juego en el programa del MAM evidenciaban las tensiones entre un imaginario sobre la modernidad, sus implicancias y la realidad política, económica y social del país, como también aquellas tensiones propias de un proyecto institucional y sus posibilidades concretas de materializarse en espacios de exhibición. En el campo intelectual y universitario, según explica Oscar Terán, se plantean diversas posiciones. Por ejemplo, en torno a la revista *Imago Mundi* escribe:

desde el subtítulo de la publicación –“Revista de historia de la cultura”- se percibe con justeza que el objetivo perseguido se inscribe en un serio intento de actualización de la cultura nacional y de vinculación de la misma con algunos de los focos teóricos más estimulantes del área occidental. De hecho, los artículos que tematizan cuestiones nacionales son tan escasos como amplia se revela la preocupación por definir la categoría de ‘Occidente’, en cuyo arco de valores e

inquietudes es manifiesto el deseo de incluirse desde esta área marginal de la cultura.³

Esta posición, que adhiere a una forma de pensar la propia modernización en función de postulados extranjeros, confrontaba con la de los jóvenes que comenzaban a conformar la nueva izquierda que vincula estas posiciones con el imperialismo: “Dentro del movimiento estudiantil reformista irán creciendo con menos sutilezas los ataques contra los científicos, caracterizados por encarnar un fenómeno típico de la cultura burguesa contemporánea y por responder únicamente al plan ‘de los organismos extranjeros [...] que contratan sus servicios’”.⁴

Asimismo, la nueva intelectualidad crítica analizada por Terán se debatirá en torno a una toma de posición respecto del liberalismo. Allí también se pondrán en discusión cuestiones fundamentales para pensar los procesos de modernización:

Si ese principio de escisión que definirá el acta de nacimiento de la generación crítica sólo se consumará luego de la caída del peronismo, la prontitud con que la ruptura respecto del liberalismo se opera habla a las claras de un mecanismo de distanciamiento que se ha venido montado lenta y casi subterráneamente en los años previos. Por eso, ya el primer número posterior al golpe de septiembre de 1955 de la revista *Centro* –que formó parte de la primera publicística de la franja denunciacionista– hace por ocultar el desengaño ante ese ámbito liberal por su incapacidad para analizar críticamente el período recién cancelado.⁵

En el campo de las artes visuales, sin embargo, las posiciones serán casi completamente antiperonistas. Como plantea Andrea Giunta: “En un bloque antiperonista como el que había ocupado el centro de la escena, las escisiones se produjeron, básicamente, por el enfrentamiento entre grupos modernizadores y tradicionalistas”.⁶ Es decir que en diferentes ámbitos se producían discusiones que afectarían profundamente las

³Oscar Terán, *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013, p. 68.

⁴Ibíd., pp. 117-118.

⁵Ibíd., p. 65.

⁶Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2001, p. 75.

nociones de modernidad del período tanto en relación con el liberalismo, el imperialismo y, en el caso del campo artístico, la irrupción de los lenguajes modernizadores del campo local.

Los proyectos institucionales fueron motorizados por políticas nacionales asociadas al proyecto desarrollista, sin embargo, su realización estuvo limitada por la escasez de recursos materiales y por la falta de apoyo del Estado, como explica Giunta en relación con el panorama que se encuentra Romero Brest en el MNBA: “El nuevo Estado había expresado su apoyo a la cultura, pero éste no implicaba su financiación: apoyo era, simplemente, libertad para crear sin los condicionamientos establecidos en el período anterior”.⁷ En el MAM este accionar del Estado tuvo como consecuencia la concepción de un plan de contingencia para la activación y visibilización de la institución cuyas características innovadoras no estuvieron necesariamente propiciadas por una voluntad modernizadora en términos de Marshall Berman, es decir vinculada a procesos de transformación,⁸ sino por una necesidad coyuntural, una característica que atraviesa la historia de las instituciones de nuestro país.

Sin embargo, estas iniciativas no tuvieron un correlato en el programa de exhibiciones del museo ni en los inicios de la construcción del patrimonio del museo, que en términos generales oscilaron entre el acompañamiento de jóvenes artistas y las nuevas tendencias que estos proponían, y las exposiciones de artistas representantes de estéticas vinculadas al concretismo y la pintura figurativa de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta. Así, el museo no terminaba de tomar partido en la disputa entre la renovación pictórica y aquellos artistas que no se afiliaban a estas tendencias como Luis Centurión, Florencio Garavaglia o Carlos Páez Vilaró que aún en estos años trabajaban en el campo de la figuración, o bien artistas como Federico Martino o Elena Tarasido que dentro de las tendencias abstractas adhirieron al lirismo, o Julio Barragán, uno de los fundadores del Grupo Orión, que en los años 50 se abocó a un estilo de abstracción que se aleja de las tendencias que dominan la escena en esos años. Es decir, que la noción de modernización se instauró mayormente en los discursos del museo y en sus estrategias de visibilización y

⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁸ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006 (1982).

no en sus exhibiciones nómades, ya que Squirru no tomó posición alguna respecto de la ruptura de los lenguajes artísticos, manteniendo en convivencia un amplio rango de expresiones. Así, el museo presenta un panorama matizado, cuyo programa y colección dan cuenta de la diversidad de las formas que asume la modernidad en las prácticas artísticas, desde aquellos artistas que buscan explícitamente la ruptura de los lenguajes y aquellos que profundizan en prácticas establecidas desdibujando sus propios límites, por ejemplo, los límites que separan el binomio abstracción/figuración.

El decreto fundacional declaraba explícitamente que el museo tendría por objeto: “ilustrar, de modo objetivo y documental, sobre todas las manifestaciones del espíritu cuyo carácter permita calificarlas con aquella denominación, para la cual mantendrá una exposición permanente de obras de arte plástico y subsidiariamente organizará audiciones de música, conferencias y todo otro acto cuya realización satisfaga los propósitos enunciados en los considerandos”. Tomando como modelo en la configuración de su misión al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa),⁹ fundado en 1929 para complementar la colección del Metropolitan Museum y acercar el arte moderno a los ciudadanos de Nueva York, el MAM se planteó como un punto de confluencia para las últimas producciones de todas las disciplinas artísticas, capaz de activar sus interacciones y contextualizarlas en un marco institucional e integrador. Un espacio para la modernización cultural al estilo de las grandes capitales del mundo, para una “demorada puesta al día” de la escena artística de Buenos Aires, como explica Giunta: “Para las instituciones que se reorganizaban, internacionalismo significaba, en este momento, traer exposiciones del exterior y, al mismo tiempo, llevar a otros países todo el arte disponible, con la intención prioritaria de quebrar el aislamiento que había afectado a la cultura argentina durante los años del peronismo”.¹⁰

Fundado en los albores de la Revolución Libertadora y en plena Guerra Fría, el MAM respondió a la explícita voluntad modernizadora e internacionalista que siguió a los años del peronismo, dejando atrás un largo período de tensiones entre el Estado y gran parte

⁹ Andrea Giunta hace referencia a este dato brindado por Squirru en una entrevista realizada por la autora en 1995. Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op.cit. p. 76.

¹⁰ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op.cit. p. 78.

del campo artístico local. En este sentido, la creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires fue, como ya ha sido explicitado, consecuencia y respaldo de las nociones de progreso y renovación de los gobiernos del período desarrollista, período durante el cual se impulsaron los valores de modernización característicos de este sistema. Así es que el MAM se vio atravesado por discursos que se disputaban una concepción de la modernidad tanto en términos políticos como culturales. Los debates sobre esta noción y el impacto que tuvieron a la hora de renovar los programas institucionales, ponen a esta institución en relación con los imaginarios sobre la modernidad sostenidos contemporáneamente en diversas esferas. Como anota James: “esta etapa de la historia argentina depende de la noción misma de modernidad, con todas sus implicancias, y también el debate sobre los contenidos y criterios necesarios para organizar una nación moderna”.¹¹ Sin embargo, tanto James como otros autores, afirman la profunda contradicción e imposibilidad de llevar adelante una verdadera modernización social en el contexto de proscripción partidaria y una fractura de la representación política.

La creación del museo y el impulso dado al mismo por Squirru y sus colaboradores dan cuenta de este ímpetu renovador que se intentaba proyectar sobre todas las políticas del nuevo gobierno de facto, a pesar de sostener la proscripción del peronismo, así como luego dará cuenta del programa desarrollista del gobierno democrático del Dr. Arturo Frondizi, que profundizó en las políticas de modernización económica. Como veremos más adelante, En su discurso, el Museo de Arte Moderno marca una clara división y una explícita voluntad de diferenciarse y establecer un punto de quiebre con las gestiones en las instituciones durante el período peronista.

De acuerdo a la historiadora del arte norteamericana Carol Duncan, desde sus inicios como institución pública los museos han estado asociados a aquellos gobiernos que los gestionan, ya que traen aparejados determinados beneficios en términos de legitimación e imagen pública. Duncan también propone que el museo, al estar inserto en la trama política y social de un Estado, actúa como preservador de la memoria colectiva. En este sentido, en el museo de arte público, la relación establecida entre éste y el Estado estuvo

¹¹ Daniel James (coord.), *Nueva historia argentina volumen 9...*, op. cit., p. 13.

dada desde un principio por su capacidad de hacer visibles los ideales republicanos.¹² En el caso del MAM, el museo aparece como símbolo de progreso en relación con los parámetros culturales internacionales, indispensable para la proyección de una Argentina moderna hacia el mundo, y para un gobierno en busca de capitales extranjeros para estimular los sectores clave de su economía. Se trata entonces de una necesidad tanto política como de apertura cultural.

Este afán de internacionalización del arte argentino fue de la mano de la decisión de Squirru de hacer efectiva la filiación de los artistas locales con sus contemporáneos internacionales, al tiempo que resaltaba su cualidad moderna. Squirru fue, desde sus primeras actuaciones en el mundo del arte, uno de los más entusiastas promotores de esta pretendida internacionalización del arte argentino; incluso antes de contar con una sede terminada para el museo expresaba sus afán de internacionalidad y su fe absoluta en los artistas argentinos para cumplir con esta tarea: “afirmo que en cuanto material humano estamos en óptimas condiciones para que nuestro museo adquiriera trascendencia y renombre universales”.¹³

Estas prácticas derivaron en la conformación de una red de espacios alternativos, tanto artísticos como extra-artísticos, que funcionaron como salas temporarias del “museo fantasma”. En el primer grupo de espacios debemos mencionar a las galerías privadas que prestaban sus salas para alojar las exposiciones del museo, entre ellas Peuser, Yumar, Galería H, Rubbers, Lirolay, Witcomb, Van Riel y Pizarro, que con estas colaboraciones contribuían a reconfigurar el circuito de legitimación y visualización para los jóvenes y no tan jóvenes artistas, incluso aquellos como los primeros pintores informalistas que inicialmente no fueron bien recibidos por el público ni por la crítica. Lo mismo sucedería en relación con otros espacios institucionales que cedieron sus salas al museo: el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, la Asociación Estímulo de Bellas Artes y la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, cuyas misiones diferían en muchos aspectos de la del MAM.

¹² Carol Duncan, *Civilizing Rituals, inside public art museums*. London and New York, Routledge, 1995.

¹³Rafael Squirru, “El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires”, *Revista Esto Es*, Buenos Aires, 1956, s/p.

El MAM ocupó un segundo conjunto de espacios, que cabe calificar de extra-artísticos: el ya mencionado Buque Yapeyú, el camión itinerante con el que Squirru recorrió el país a fines del año 1960, llevando exposiciones móviles de artistas argentinos y dando conferencias en las plazas de las ciudades que lo recibían, el Jardín Botánico, e incluso según relatos de sus colaboradores y de su propia hija en el libro biográfico *Tan Rafael Squirru!*,¹⁴ la vía pública. Este tipo de acciones, que Squirru definió como “manifestaciones relámpago o emboscadas”,¹⁵ ocuparon lugares en ese entonces poco convencionales para una exposición de obras de arte. Estas prácticas, insertas en ámbitos que exceden al campo artístico y que establecen vínculos con diferentes esferas de la cultura e incluso de la vida cotidiana, hoy gozan de gran popularidad entre los públicos del arte contemporáneo y reciben nombres como “curadurías expandidas”,¹⁶ que buscan nuevos desafíos por fuera de las salas de exposición, y se asocian en muchas ocasiones a prácticas post-institucionales. En el caso de las primeras exhibiciones del MAM en cambio, se trataba de una práctica proto-institucional sobre la cual se construyó la identidad del museo.

La investigación de esta y otras instituciones del arte argentino ha sido abordada por diversos autores, tanto desde el marco de la historia social del arte, como de la sociología de la cultura y la historia social. Beverly Adams¹⁷ analizó las instituciones del arte argentinas en relación con los procesos de internacionalización entre 1956 y 1965. Marta Penhos y Diana Wechsler¹⁸ son coordinadoras del libro sobre los salones nacionales entre 1910 y 1989, Laura Malosetti Costa¹⁹ investigó la incipiente aparición de un campo

¹⁴ Eloísa Squirru, *Tan Rafael Squirru!*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2008.

¹⁵ Rafael Squirru, *Catálogo MAM 10 años, 1956-1967*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967.

¹⁶ Irit Rogoff, *Unbounded—Limits’ Possibilities*, Berlin, e-flux journal / Stenberg Press, 2012 y “The expanding field” en Jean-Paul Martinon (Eds.), *The curatorial. A philosophy of Curating*, Londres/Nueva York, Bloomsbury, 2013.

¹⁷ Beverly Adams, “Calidad de Exportación: Institutions and the Internationalization of Argentinian Art, 1956–1965” en Gustavo Curiel (ed.), *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

¹⁸ Marta Penhos, Diana Wechsler, (coord.) *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1910-1989)*, Buenos Aires, CAIA, 1999.

¹⁹ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

artístico local hacia fines del siglo XIX, en ese mismo período María Isabel Baldasarre²⁰ se aboca al estudio de los comienzos del coleccionismo y el mercado de arte, María José Herrera²¹ y Andrea Giunta²², en cambio, se han dedicado al estudio del campo artístico en el siglo XX, y ambas han desarrollado investigaciones sobre el rol de Jorge Romero Brest al frente del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). En relación a la colección del MNBA, Baldasarre y Roberto Amigo, editaron un extenso catálogo razonado de dos volúmenes, en el cual más de sesenta investigadores locales y extranjeros analizan el acervo de la institución.²³

La segunda, asimismo, ha realizado un importante aporte con sus trabajos sobre la vanguardia argentina de los años 60.²⁴ Silvia Dolinko y María Amalia García²⁵ desarrollaron un estado de la cuestión sobre el estudio de las instituciones a partir de la década de 1990, que da cuenta de estos abordajes sobre la problemática institucional en la cultura argentina. Este breve repaso de las investigaciones vinculadas a una nueva historia del arte que se construye en gran medida a partir de la historización de sus instituciones, el mercado y la crítica, manifiesta la relevancia del estudio de esta problemática.

En el marco de las investigaciones llevadas a cabo dentro del Grupo de Estudio de Exposiciones de Arte Argentino dirigido por María José Herrera han surgido numerosos trabajos en torno a la problemática institucional. Los resultados de estas investigaciones y de las ponencias presentadas por sus miembros e investigadores de todo el país en las

²⁰ María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006,

²¹ María José Herrera, “Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores” en Edgardo Giménez (ed.), *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*, Buenos Aires, 2006.

²² Andrea Giunta, “Jorge Romero Brest: Rewriting Modernism” en Inés Katzenstein (Ed.) *Listen, Here, Now! Argentine Art in the Sixties: Writings of the Avant-Garde*, The Museum of Modern Art, New York, 2004.

²³ Roberto Amigo y Marisa Baldasarre (eds.), *Museo Nacional de Bellas Artes Colección Vol I y II*, Buenos Aires, MNBA, 2010.

²⁴ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op.cit.

²⁵ Silvia Dolinko, María Amalia García, “Lecturas en torno a las instituciones artísticas argentinas” en *Travesías de la imagen*, Dolinko S. y Baldasarre M. (eds), Buenos Aires, CAIA / Eduntref, 2012.

Jornadas organizadas por el grupo han sido compiladas en tres volúmenes²⁶. Allí, entre otros temas, se analizan las gestiones de Jorge Romero Brest y Samuel Oliver a cargo del Museo Nacional de Bellas Artes, los re-diseños de la exposición permanente en diferentes períodos, sus exposiciones temporarias y la mirada sobre patrimonio del museo; también encontramos algunos trabajos relacionados con el Museo Municipal Juan B. Castagnino. Los libros editados por la Fundación Espigas y la Fundación Castagnino sobre el museo Castagnino de Rosario²⁷ dan cuenta del proceso propio acaecido en tanto a la formación de instituciones artísticas en la ciudad de Rosario con trabajos de Valeria Príncipe, Pablo Montini y Sabina Florio.

Sin embargo, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires no ha sido estudiado en profundidad hasta el momento en tanto institución artística. Su colección, en cambio, ha sido revisada en diversas ocasiones, en forma de exposiciones y catálogos. En este sentido, la investigación que más ha reflexionado sobre las distintas áreas de la colección ha sido el libro editado por el mismo museo, dirigido por Laura Buccellato y coordinado por Cecilia Rabossi.²⁸ En el libro se discute la formación de la colección desde su germen en la colección Pirovano, estudiada por María Amalia García, hasta las colecciones de grabado, fotografía, video y diseño industrial entre otras, analizadas por diferentes especialistas: Mariela Cantú, Ricardo Blanco, Daniel Capardi, Silvia Dolinko, Valeria González, Jorge La Ferla, Adriana Lauría, Enrique Longinotti, Florencia Malbrán, Pino Monkes, Cecilia Rabossi y Cristina Rossi. La construcción de una colección da cuenta en alguna medida del desarrollo de la institución que la contiene, pero no da un panorama completo de la construcción de un museo y mucho menos explicita los procesos de desarrollo de este

²⁶ Estas ediciones compilan artículos de: María José Herrera, Fabiana Serviddio, Mariana Marchesi, Viviana Usubiaga, Silvia Pampinella, Silvia Dolinko, María Amalia García, Paola Melgajero, Florencia Vallarino, María Laura Rosa, Pablo Montini, Cecilia Rabossi, Cristina Rossi, María Florencia Galesio, Valeria Keller, Teresa Riccardi, Raúl D'Amelio, Tomás Bondone, Ana María Batistozzi, Américo Castilla y Andrea Giunta.

²⁷ Patricia Artundo, y Carina Frid (eds.), *Colecciones, mercado y exhibiciones 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008. Florio, Sabina, Valeria Príncipe, Pablo Montini y Guillermo Robles, *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*, Fundación Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" y Fundación Espigas, 2012.

²⁸ Cecilia Rabossi y Laura Buccellato (coord.), *Museo de Arte Moderno Patrimonio*, Buenos Aires, MAMBA, 2012.

museo en particular. Si bien muchas instituciones han tenido como punto de partida una colección, no es el caso del Museo de Arte Moderno, que al momento de su fundación no contaba siquiera con una sede donde alojar un posible acervo de obras. El libro en cuestión cuenta con una breve introducción de Agustina Bazterrica que relata en forma resumida la historia de la institución, pero no ahonda en el contexto político y social al momento de su fundación, ni tampoco en las problemáticas particulares del museo a lo largo de su historia.

Andrea Giunta profundiza en las problemáticas institucionales e investiga la formación y renovación de ciertas instituciones antes y después del peronismo, que darán lugar al fenómeno de la internacionalización, o intento de internacionalización, del arte argentino. En el entramado institucional que plantea Giunta el MAM aparece como una instancia previa a lo que será el foco de su investigación: las formaciones e instituciones de los años sesenta. Es así que el objeto de estudio de esta tesis es presentado por Giunta como preludio a la vorágine sesentista, y si bien esboza algunas hipótesis respecto de los vínculos entre el museo y el contexto político y las motivaciones internacionalistas de su director, no profundiza en ninguno de estos aspectos, ya que no son su objeto de estudio principal. Por el contrario, Talía Bermejo²⁹ retoma el período fundacional del MAM y la figura de su director. Bermejo da cuenta de las peripecias del museo en este período inicial, pero no para indagar en las problemáticas específicas del museo, sino para reflexionar sobre las relaciones entre el patrimonio público, el patrimonio privado y el mercado de arte. De modo tal que los análisis de Bermejo estarán enfocados en las relaciones de mercado más que en la efectiva modernidad de las exhibiciones y la eficacia de las estrategias divisadas por Squirru en relación con sus objetivos modernizadores e internacionalistas, aspectos que son el foco de la presente tesis. Fragmentos de la colección del museo también han sido estudiados por Cristina Rossi, por ejemplo, en el ensayo que acompaña el catálogo de la exposición *Jóvenes y modernos de los 50*,³⁰ donde da cuenta de la articulación entre grupos de artistas, críticos y coleccionistas, quienes impulsaron la interacción entre instituciones

²⁹ Talía Bermejo, “De timonel a curador: Rafael Squirru y la creación de un Museo de Arte Moderno en Buenos Aires”, publicado en actas en xxxii Colóquio Do Comitê Brasileiro De História Da Arte 2012 Direções E Sentidos Da História Da Arte, 2012.

³⁰ Cristina Rossi, 2012, *Jóvenes y modernos de los 50*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2012. [Cat.]

públicas y privadas. En este sentido, también mi artículo “El Museo de Arte Moderno 1956-1960. Cuatro años de fantasmagoría”³¹ se ha ocupado del período de formación de este museo, pero se focaliza en la construcción de la noción de modernidad propuesta por su director a partir de las exposiciones concretadas y de los espacios expositivos. La figura de Squirru ha sido más profundamente examinada por su propia hija, Eloísa Squirru, en el libro *Tan Rafael Squirru!*,³² una biografía que entrelaza la vida profesional y personal del crítico, e indaga también en la vida de la autora. Si bien el escrito carece de rigurosidad académica, es fuente de datos biográficos y de algunos documentos del archivo personal de Squirru, útiles para el desarrollo de este trabajo.

El período ha sido abordado ampliamente desde la historia política y cultural, entre otros por Oscar Terán,³³ donde da cuenta de la pulsión modernizadora de los intelectuales más cosmopolitas, que importaban nuevos conocimientos y disciplinas, como la psicología y la sociología, o nuevas prácticas. De manera similar, Silvia Sigal³⁴ analiza el rol de los jóvenes intelectuales en el entramado cultural y político de la época, en tanto Lucas Rubinich³⁵ rastrea las vinculaciones entre la modernización cultural y el surgimiento de la sociología en nuestro país.

Los pocos estudios respecto a este período particular del Museo de Arte Moderno y la ausencia de análisis críticos sobre esta institución en general representan un desafío para aquellos interesados en abordar las prácticas artísticas e institucionales de la época. En este sentido, sostengo que esta investigación podrá resultar en un aporte para los estudios culturales en la Argentina y para la comprensión de este particular período de nuestra historia cultural.

³¹ Sofia Dourron, “El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: 1956-1960. Cuatro años de fantasmagoría”, en *Materia Artística*, Revista de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, n° 1, 2015.

³² Eloísa Squirru, *op.cit.*

³³ Oscar Terán, *op.cit.*

³⁴ Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

³⁵ Lucas Rubinich, “La modernización cultural y la irrupción de la sociología”, en Daniel James (Ed.), *Nueva Historia Argentina Tomo 9. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007.

El marco teórico general de esta investigación es el de la historia social del arte, los Museum Studies y la sociología de la cultura. Entre los principales referentes de la historia social del arte consideraré el trabajo de Timothy J. Clark, cuya propuesta a la hora de abordar el entorno de la obra plástica resulta esclarecedora para nuestro enfoque: según este autor, el contexto no es una información lateral ni escindida de la forma artística, sino que se constituye como el medio más inmediato sobre el cual operan los creadores.³⁶ Así, la indagación sobre la historia cultural argentina se presentará como una necesidad a la hora de definir el escenario sobre el que operó el Museo de Arte Moderno en sus años de gestación. Asimismo, analizaré las relaciones que se establecieron entre las producciones artísticas y su contexto a partir del concepto de *institución* de Raymond Williams,³⁷ en este caso una institución gubernamental, como es un museo público, según el autor, igualmente atravesadas por relaciones de carácter similar al del patronazgo moderno. Según Williams, los vínculos entre las instituciones de la cultura y las de la economía y la política pueden dar cuenta del carácter de una cultura ya que las primeras son elementos fundamentales en los procesos de construcción y reproducción de significados, prácticas y valores que se constituyen, en la mayoría de los casos, como fundamento de lo hegemónico.

En esta línea de investigación Thomas Crow³⁸ propone que los programas de los museos vehiculizados a través de las gestiones de sus directores se presentan como un elemento ineludible de estudio en tanto representan el “horizonte de expectativas” que interviene en la formación de la escena artística. En este caso, el rol de Rafael Squirru como movilizador de expectativas y propulsor de una escena en plena transformación será fundamental al momento de sentar las bases de la institución.

En el contexto del surgimiento del Museo, en el cual se activan una serie de procesos de modernización de la cultura, analizaremos cómo se entienden estos procesos y qué se entiende por modernidad en el ámbito de las instituciones. Para discutir el valor de la modernidad y modernización, recuperaremos algunas posiciones asumidas a través de los

³⁶ Timothy J. Clark, *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

³⁷ Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 1993 (1981).

³⁸ Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.

debates que suscitó el término. Marshall Berman³⁹ entendió a la *modernidad* como oscilación entre progreso y crecimiento y la amenaza de destrucción y disolución de todo lo conocido, una experiencia vital que conduce al individuo a adquirir la conciencia del ser y del estar en el mundo. Berman también realizó una distinción entre modernidad, modernismo y modernización. El modernismo será definido como un movimiento sociocultural de carácter dialéctico que recoge las ideas de la modernidad y promueve, simultáneamente, el culto de lo nuevo por lo nuevo. La noción de modernización, en cambio, se entiende como todos aquellos procesos sociales, económicos, culturales, científicos y tecnológicos materializados por el modernismo que se derivan del paradigma del pensamiento moderno.

En este mismo sentido, Néstor García Canclini⁴⁰ analiza las mismas nociones en su desarrollo en América Latina, sus matices e impactos en los procesos sociales y culturales. Asimismo, observa los desajustes entre modernismo y modernización y su funcionalidad para mantener la hegemonía de las clases dirigentes. Será de utilidad su concepto de *culturas híbridas* para hacer una lectura específica de lo que significaron los procesos de modernización cultural en la Argentina de los años 50, analizar sus rasgos particulares, sus matices y sus consecuencias para el desarrollo de la cultura argentina.

Asimismo, las nociones de “modernidades múltiples” y de multiplicidad temporal de Keith Moxey⁴¹ potencian posibles narrativas que convivan con la de la historia del arte universal de manera no sincrónica. Así como también, la idea de “geografía crítica” de David Harvey⁴² retomada por Piotr Piotrowski⁴³ nos sirve para ubicar al MAM dentro de

³⁹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006 (1982).

⁴⁰ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2013.

⁴¹ Keith Moxey, *Visual time. The Image in History*, London, Duke University Press, 2013.

⁴² David Harvey, *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*, Madrid, Akal, 2007.

⁴³ Piotr Piotrowski, “Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde”, en *European Avant-Garde and Modernism Studies Volume 1*, Sascha Bru y Peter Nicholls (Eds.), Berlín, Walter de Gruyter GmbH & Co., 2009.

redes institucionales que exceden las relaciones centro/periferia y que amplían la idea de modernidad corriéndose de las geografías canonizadas por la historia.

La problemática abordada por este trabajo también está guiada por la perspectiva de los Museum Studies y su reflexión sobre el impacto de los museos, sus exposiciones y sus colecciones en las configuraciones de la cultura de una ciudad o un país. En este sentido, Tony Bennett⁴⁴ analiza la conformación de lo que denomina “complejo exhibicionario”. Siguiendo los planteos teóricos de Michel Foucault, analiza “las relaciones entre saber y poder efectuadas por las tecnologías de visión” encarnadas en la arquitectura de las exposiciones y la constitución de los museos como vehículos para el ejercicio de nuevas formas de poder. Su lectura resulta productiva para analizar los vínculos del Museo de Arte Moderno tanto con el Estado como con el público, es decir, sus dimensiones sociales y políticas.

También desde la perspectiva de los Museum Studies, Carol Duncan⁴⁵ propone una teoría sobre el rol de los museos públicos en las sociedades occidentales. El museo, productor, organizador y difusor del conocimiento, se constituyó en templo del saber, custodio de esa verdad trascendental, y el sitio oficial de la memoria cultural oficial. El museo como experiencia compleja es un espacio que representa públicamente las creencias e ideología de una sociedad. A partir de esta propuesta será posible analizar qué tipo de ideología, o más probablemente qué conjunto de ideologías, vehiculizaba el MAM, no sólo de sus programas de exhibiciones sino también a través de su colección y proyecto institucional.

Las ideas de Claire Farago y Donald Preziosi⁴⁶ serán una herramienta para completar este panorama en tanto proponen una idea de museo como implicado en el proceso de concepción de aspectos fundamentales del mundo moderno y de nuestras identidades como individuos autónomos. Serán de utilidad al momento de analizar el

⁴⁴ Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London and New York, Routledge, 1995.

⁴⁵ Carol Duncan, *Civilizing Rituals, inside public art museums*, London and New York: Routledge, 1995.

⁴⁶ Donald Preziosi, y Claire Farago (eds), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Aldershot, Ashgate, 2004.

impacto de los museos en el campo cultural de cada ciudad. Asimismo, las nociones de Sharon Macdonald⁴⁷ serán de gran utilidad para analizar cómo la incipiente colección del museo posiciona al estado-nación en el ámbito internacional y cómo una colección puede ser utilizada como herramienta para el disciplinamiento en términos amplios y para crear una noción de gusto estético.

El objetivo de esta tesis es analizar cuál fue el discurso acerca de la modernidad cultural que propuso Squirru desde el recién creado Museo de Arte Moderno entre 1956 y 1960 en relación con el contexto económico-político y con la trama artística e institucional de la ciudad. Asimismo, se estudiará hasta qué punto las propuestas enunciadas en los discursos pudieron ser materializadas en el proyecto del museo, y cómo las exposiciones, actividades y colección del museo estuvieron delimitadas y fueron moldeadas por los recursos con los que la institución fue dotada en sus inicios.

Esta tesis aborda los siguientes núcleos o problemas: la ausencia de una sede y sus consecuencias para el museo; el programa de exposiciones diseñado por Squirru en el este primer período; finalmente, los gérmenes de la colección, las adquisiciones y donaciones que conformaron el incipiente patrimonio. La tesis está conformada por tres capítulos, cada uno dedicado a uno de estos problemas. El primer capítulo analiza el problema inicial que afronta el museo: la ausencia de una sede propia donde llevar a cabo la misión descrita en el decreto fundacional. Aquí se estudian dos aspectos, por un lado las implicancias que tiene esta ausencia en la construcción de la institución y las maneras en que un espacio físico puede determinar la identidad de la misma. Y por otro, las estrategias de activación diseñadas por Squirru para dar inicio a las actividades del museo a pesar de no contar con un espacio propio en el cual hacerlo. En este sentido, se analizarán las sedes temporarias que ocupó: el Buque Yapeyú, el Jardín Botánico y las galerías que prestaron sus salas para realizar las exposiciones auspiciadas por el MAM.

El segundo capítulo analizará el programa de exposiciones que se llevó a cabo entre 1956 y 1960, retomando la *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos* a

⁴⁷ Sharon Macdonald, "Collecting practices", en Sharon Macdonald (ed.), *A companion to Museum Studies*, Malden y Oxford, Blackwell Publishing, 2011.

bordo del buque Yapeyú, en este caso desde la perspectiva de sus contenido más que de su peculiar formato, y finalizará con la *Primera exposición internacional de arte moderno*, exposición con la cual se inauguró la sede del museo en el Teatro San Martín, y su relación simbólica y efectiva en cada caso con los procesos de internacionalización del arte, característicos de la época. Dentro del conjunto de muestras se estudiarán en particular aquellas que representaron una mayor transformación en los lenguajes artísticos de la época como la exposición del Movimiento Informalista y la de Arte Generativo, y aquellas que se le dedicaron a artistas como Luis Centurión, cuya práctica se alejaba de esta ruptura. Aquí se discutirá hasta qué punto Squirru logró cumplir su misión de modernizar el arte argentino, misión que estableció a partir de su propio discurso y cuál era la noción de modernidad que construía.

Finalmente, el tercer capítulo analizará los inicios de la colección del museo. Un patrimonio conformado a partir de donaciones y de adquisiciones realizadas a su vez gracias a donaciones de dinero de individuos que apoyaron a la institución. Desde la perspectiva de los Museum Studies se estudiarán diferentes aspectos de esta colección y sus implicancias para el Estado-nación y para el público ciudadano para quien este patrimonio se estaba constituyendo. Asimismo, se considerará cuáles son las posibles implicancias de esta colección en la construcción de una identidad cívica y una memoria colectiva, a partir de las obras que ingresan al patrimonio durante este breve y particular período.

El estudio de las instituciones culturales no sólo revela nuevos aspectos esenciales al desarrollo del campo artístico, sino que contribuye a comprender sus derroteros históricos, su estado de situación en el presente y también elaborar en la coyuntura actual cuáles son sus posibles transformaciones hacia el futuro. Este proyecto busca contribuir a la construcción de un panorama institucional para la historia del arte argentino, al incipiente campo de los Museum Studies y a la reflexión sobre el futuro de nuestras instituciones.

CAPÍTULO 1

LA FUNDACIÓN DE UN MUSEO

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAM) fue fundado en el año 1956, en el marco de la coyuntura socio-política instaurada a partir de 1955 por la dictadura cívico-militar, autoproclamada Revolución Libertadora, liderada por el General Eugenio Lonardi y luego por el General Pedro Eugenio Aramburu.

El museo fue creado por iniciativa de Rafael Squirru (Buenos Aires, 1925-2016), fundador y primer director de la institución. Un abogado de 31 años, formado en la Universidad de Buenos Aires y posteriormente en la Universidad del Edimburgo, cuyo interés y talento para el arte se manifestaron a una edad temprana, tanto para la pintura como para la poesía, actividad, la primera, que continuó hasta comienzos de la década del 50, alentado según relatos de su hija Eloísa Squirru¹ por Tomás Maldonado y Quinquela Martín, a cuyo taller solía asistir. Durante su estadía en Europa a mediados de la década del cuarenta, Squirru visitó importantes museos y exposiciones, a través de los cuales entró en contacto con la pintura moderna que luego se convertiría en una de sus grandes pasiones. A su regreso al país, en 1949, se dedicó en gran medida a la docencia, desempeñándose como profesor de Historia Argentina y Literatura Hispanoamericana en el Colegio del Salvador. Desde 1955, colaboró con Carlos Manuel Muñiz, subsecretario del Ministerio del Interior durante el gobierno de facto instaurado por la Revolución Libertadora, en la revista literaria de matices católicos *Ciudad*, pero también ejerció la crítica de arte en diversos medio; en años posteriores escribiría numerosos artículos en *Clarín* y *La Nación*. En 1957, creó, junto a su amigo Augusto Rodríguez Larreta, Ediciones del Hombre Nuevo, fundada sobre la filosofía humanista y cristiana que siempre defendió. Desde su retorno al país se codeó con pintores y escritores a quienes conoció a través de su propia actividad artística. De estas relaciones y de su entusiasmo surgiría eventualmente el proyecto de museo que se

¹ Eloísa Squirru, *Tan Rafael Squirru!*, op. cit.

concretaría poco tiempo después. La iniciativa personal de Squirru fueron los motores que posibilitaron que el MAM diera inicio a sus actividades desde una pequeña oficina en el altílo del Museo Sívori, sobre la calle Paraguay, cedida por el artista Guillermo Buitrago, director del museo en ese entonces. El staff de la institución estaba integrado por Squirru como flamante director, su Secretaria, la Sra. Elsa Sorbilli, la Sra. Hidalgo y el Sr. Arturo Jacinto Álvarez. Sin sede y sin patrimonio, con apenas algunas de máquinas de escribir y un magro presupuesto, nació lo que luego se transformaría en el actual Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

La fundación de un museo es un evento que forma parte de una amplia trama política y cultural. Según Carol Duncan, desde su nacimiento como institución pública luego de la Revolución Francesa, el museo de arte se presenta como evidencia de virtud política y, por lo tanto, trae consigo beneficios políticos a los gobiernos que los gestionen.² En palabras de la autora: “los museos de arte públicos son importantes, incluso necesarios, para cualquier Estado bien provisto”.³ En este sentido, la fundación de un museo público resulta una herramienta útil para un gobierno que busca legitimarse. Asimismo, Duncan sostiene la idea del museo como ritual en el sentido de una experiencia liminal no sólo por la similitud arquitectónica entre museos y templos, sino porque requiere un tipo de experiencia y comportamiento determinados, una performance del visitante cuya experiencia está determinada por “el tipo de atención que debe aportar y la cualidad del tiempo y el espacio que provee el museo”.⁴ Se trata entonces de una experiencia compleja que involucra arquitectura, objetos y programas, y que por estar inserta en la trama política y social de un Estado cumple tareas tanto políticas como ideológicas, al actuar como preservadores de la memoria colectiva y como espacio para el conocimiento de una verdad secular. Lo que vemos y no vemos en los museos de arte, dice Duncan, “está intrínsecamente ligado a quién constituye la comunidad y quién define su identidad”.⁵ Así,

² Carol Duncan, *Civilizing Rituals, inside public art museums*, op.cit.

³Duncan, Carol, “Art Museums and the ritual of citizenship”, en Ivan karp y Steven Lavine (Eds.), *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution, 1991, p 88.

⁴Carol Duncan, *Civilizing Rituals, inside public art museums*, op.cit, p. 12.

⁵Carol Duncan, *Civilizing Rituals, inside public art museums*, op.cit, p. 8.

esta institución puede convertirse en un espacio que representa públicamente las creencias e ideología, o el conjunto de ideologías, de una sociedad. En el caso de los museos públicos dedicados al arte, la relación establecida entre la institución y el estado estuvo dada desde un principio por su capacidad de hacer visibles los ideales republicanos.⁶

El origen de los museos públicos se remonta a finales del siglo XVIII, cuando en 1793 las colecciones de la monarquía francesa se abrieron al público bajo el nombre de Muséum Français en la Gran Galería del Palacio del Louvre. El 10 de agosto, como parte de las celebraciones del primer aniversario de la República, se dispusieron en las galerías del Louvre 537 pinturas, 124 esculturas de mármol y de bronce, y otros objetos como piezas de porcelana y relojes.⁷ Impulsado por el Ministro Dominique Joseph Garat el primer museo público abrió sus puertas a los ciudadanos franceses, un signo del triunfo sobre el despotismo real y una asociación entre la República y el nacimiento de una cultura de la libertad, consecuencia de los principios republicanos propulsados por la Revolución Francesa y los ideales de la Ilustración.⁸

Como explica el investigador inglés Tony Bennett, el museo expresa la voluntad por hacer público el espacio privado de la monarquía y de este modo validar un nuevo sujeto: el ciudadano en igualdad de derechos. En este sentido, la apertura del Louvre como museo público evidencia los mecanismos del Estado para posicionar la noción de lo público frente a la propiedad privada. La formación de los museos durante los siglos XVIII y XIX condujo a su transformación en espacios sagrados seculares. El nacimiento del museo moderno se produce entre varios desarrollos culturales a los que subyace una función utilitaria para el gobierno: constituir vehículos para el ejercicio de nuevas formas de poder. Los nacientes gobiernos liberales, a la luz de la Ilustración y del ulterior positivismo, requerían la cultura para transformar y regular a las cambiantes sociedades y, más adelante, para civilizar al pueblo para su autorregulación.⁹ En este contexto, el conocimiento se

⁶Carol Duncan, *Civilizing Rituals, inside public art museums, op.cit.*, p. 90.

⁷Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, California, University of California Press, 1994, p. 95.

⁸ Idem.

⁹ Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics, op.cit.*

convirtió en una verdad secular, y las representaciones del museo en creencias necesarias y útiles para el nuevo orden y bien públicos. El museo, productor, organizador y difusor del conocimiento, se constituyó en templo del saber, custodio de esa verdad trascendental, y el sitio oficial de la memoria cultural oficial.¹⁰ La inauguración en 1683 del Ashmolean Museum en la Universidad de Oxford, es, sin embargo, un claro precedente de la institución museo ya latente en la Europa del siglo XVII y da cuenta de la extendida necesidad en el campo cultural de la creación de instituciones que albergaran las colecciones que se habían formado en la aristocracia. Se trata de una institución privada creada a partir de diversas colecciones de piezas arqueológicas y científicas, cuyo fin era convertirse en un repositorio de curiosidades pero también en espacio para la investigación y la educación.

El museo como institución se fue transformando con el correr del tiempo, las necesidades culturales se fueron ampliando y los públicos fueron cambiando. Los museos y sus trabajadores se fueron profesionalizando y especializando en sus respectivas disciplinas. A mediados del siglo XX, donde se sitúa el nacimiento del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en los centros hegemónicos un nuevo modelo de museo había nacido y sus características y referentes estaban consolidados. El museo de arte moderno es fruto de la transformación en las prácticas artísticas y sus demandas de espacios e instituciones de vanguardia, pero también de los contextos políticos, económicos y sociales, en particular en Europa y Estados Unidos.

El desarrollo en la museología como campo de estudio autónomo es un factor determinante en la creación de esta nueva institución. El encuentro de 1934, “Conferencia Internacional de Estudios de Arquitectura y Servicios en los Museos de Arte”, realizada en Madrid, considerada la primera reunión internacional de profesionales de museos dedicada a la museografía, marcó un punto de inflexión en el debate museológico en la primera mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, la educación cobró un importante rol en los museos, abriendo nuevas posibilidades para la transmisión del conocimiento no sólo para los académicos, sino para el público en general. En Estados Unidos los escritos y el trabajo del filósofo John Dewey tuvieron una enorme influencia en la manera de pensar los museos.

¹⁰Carol Duncan, *Civilizing Rituals, inside public art museums*, *op. cit.*, p. 8.

Sus obras *Art and Education*¹¹ de 1929 y *Art as Experience*¹², de 1934, fueron determinantes en este aspecto. Los museos se convirtieron en espacios para la educación y el desarrollo del conocimiento, lugares de ocio y esparcimiento, atracciones para el turismo cultural y medios de comunicación.

El período de posguerra implicó para Europa iniciar un proceso de reconstrucción. Muchas de las más importantes obras de arte habían sido removidas de los museos para su salvaguarda; luego de la guerra esas obras debieron ser recuperadas para su exhibición. Asimismo, edificios dedicados a la conservación y la exhibición de arte fueron dañados o destruidos y debieron ser reconstruidos. Esto significó una oportunidad para poner en práctica algunas de las ideas que habían comenzado a desarrollarse a comienzos del siglo. Una de estas transformaciones fue que el museo pasó de ser un lugar de estudio para artistas e historiadores del arte, a recibir a un público mucho más amplio y diverso.¹³

Según Duncan, los museos de arte moderno difieren drásticamente de los museos de arte tradicionales: las obras que exhiben tanto como las que conforman su patrimonio son mucho más recientes, en algunos casos no han recibido la consagración del tiempo, su arquitectura puede también ser mucho más moderna y sus colecciones más heterogéneas. También introducen lo que Duncan denomina un ritual de museo diferente. En el museo de arte moderno el ritual está sujeto a “una nueva y más alienada individualidad, que ya no necesita ser contenida en un museo-templo”.¹⁴ El ritual que tendrá lugar en esta institución estará más vinculado a la recreación de las diferentes experiencias de la abstracción que subyacen a cada obra, ya sea una experiencia espiritual, psíquica o trascendente, o quizás la experiencia de la disrupción del espacio representativo en sí. Un ritual, en gran medida, condicionado y atravesado por la vida moderna.¹⁵

¹¹ John Dewey, *Art and Education*, Barnes Foundation Press, 1929.

¹² John Dewey, *Art as Experience*, New York, Minton, 1934.

¹³ Geoffrey D. Lewis, *History of museums*, Encyclopædia Britannica, Encyclopædia Britannica, inc., 2007, <https://www.britannica.com/topic/history-of-museums-398827>.

¹⁴ Duncan, Carol, “Art Museums and the ritual of citizenship”, *Op. cit.*, p. 100.

¹⁵ Duncan, Carol, “Art Museums and the ritual of citizenship”, *op. cit.*, pp 131-132.

En Argentina, en 1895 un decreto del presidente José Evaristo Uriburu crea el Museo Nacional de Bellas Artes y el artista Eduardo Schiaffino es designado director del mismo. La creación del MNBA es la culminación de un proyecto modernista, nacional y cosmopolita, liderado por los artistas de la generación del 80, que fundaron en 1876 la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y luego el Ateneo. Inaugurado en 1896 el Museo funcionó en el Bon Marché de la calle Florida (hoy Galerías Pacífico).¹⁶ Las gestiones de Schiaffino incluyeron la conformación de una incipiente colección que logró reunir entre aportes de coleccionistas y donaciones de sus colegas. De acuerdo a María José Herrera:

A la gestión de Schiaffino subyace un proyecto cuyos supuestos son los del arte como valor espiritual, factor de crecimiento y beneficios para todas las actividades de un estado moderno. Su modelo provenía de Europa y requería poner en funcionamiento las instituciones propias del desarrollo del campo artístico en el siglo XIX: las exposiciones, los premios (salones) y el museo. Este último como eslabón consagratorio del artista y la vía de legitimación de una narración del arte de la nación.¹⁷

El MNBA fue el primer paso hacia la conformación de una red de instituciones para el arte argentino, surgido de la mano de un Estado moderno.¹⁸ Nacieron luego importantes instituciones en todo el país, el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori fundando en 1935 y el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, fundado en 1937, son algunos ejemplos, junto con Salones Nacionales y Provinciales. Así, se fue consolidando un campo artístico con agentes portadores de diversas iniciativas y participantes de los debates sobre un arte argentino y moderno.

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires nació en este entramado institucional, como parte de un intento de renovación cultural del gobierno impuesto por la Revolución, a través de la creación de instituciones y el intento de transformación de otras, como el

¹⁶ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

¹⁷ María José Herrera, “Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores” en María José Herrera (ed.), *Exposiciones de arte argentino (1956-2006)*, Buenos Aires, AAMNBA, 2009.

¹⁸ María José Herrera, “El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943”, en *Travesías de la imagen. Historias de la Artes Visuales en la Argentina*, María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.), Sáenz Peña, CAIA/Universidad Nacional Tres de Febrero, 2012.

Museo Nacional de Bellas Artes, aunque, como ya ha sido mencionado, en el caso de las artes visuales esta renovación institucional no fue acompañada por los recursos necesarios para ejercer un verdadero cambio en relación al período peronista. Así como se intentó implementar un proceso de modernización en el ámbito de la política y la economía, que se basaba en la exclusión de una gran parte del electorado y de sus representantes, una contradicción en las bases de cualquier sistema democrático, también se intentó renovar la cultura bajo preceptos similares.

El MAM respondió a la explícita voluntad modernizadora e internacionalista que siguió a los años del peronismo, dejando atrás un largo período de tensiones entre el estado y el campo artístico local. Andrea Giunta plantea que si bien en el ámbito de la cultura el peronismo no estableció una política normativa estética precisa respecto de las artes visuales, las relaciones con el campo artístico estuvieron signadas por la tensión y en ciertos casos el aislamiento, particularmente con las vanguardias abstractas argentinas.¹⁹ En ese entonces se hicieron frecuentes las acusaciones al gobierno de parte de agentes culturales –como las de Jorge Romero Brest en el texto que acompañaba el envío argentino a la Bienal de Venecia de 1956- que hacían referencia a los años de aislamiento cultural.²⁰ Sin embargo, es destacable la exposición de pintura europea moderna organizada durante el peronismo por el Estado Francés e inaugurada en el Museo Nacional de Bellas Artes en junio de 1949, *De Manet a nuestros días*, un recorrido desde el impresionismo hasta la Escuela de París, que dio lugar a expresiones alineadas con las vanguardias estéticas de la época. Asimismo, en el ámbito privado hubo iniciativas que se orientaron a cubrir ese vacío dejado por el Estado, es el caso del Instituto de Arte Moderno (IAM), creado en 1949 por el arquitecto Marcelo de Ridder, que inauguró su sede con la muestra de *Arte Abstracto* organizada por el crítico belga León Degand. La muestra incluía obras nunca antes vistas en Buenos Aires de artistas como Robert Delaunay, Francis Picabia y Wassily Kandinsky

19 María Amalia García, “El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (1949-1952). Una lectura sobre su proyecto expositivo”, *Avances*, n° 7, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Córdoba, 2004, pp.108-118.

²⁰ Silvia Dolinko, “Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia”, en *Figuraciones, teoría y crítica de arte*, Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes, n°10, septiembre de 2012.

entre otros.²¹El Instituto se proponía contribuir a establecer contactos internacionales que favorecieran al desarrollo del arte moderno en nuestro país. Como tal, adhirió al paradigma de la internacionalización del arte, y operó a modo de un posible antecedente del MAM y referente institucional de la época. Muchos de los artistas locales que expusieron en el IAM, como Juan Batlle Planas, Leopoldo Presas, Miguel Ocampo, Héctor Basauldúa o Carlos Torrallardona participaron en la primera exposición del MAM.

En el área de la cultura los gobiernos de facto que sucedieron a la Revolución Libertadora ejercieron una fuerte censura sobre todos los medios, instituciones y personajes de la cultura vinculados al peronismo, y buscaron reemplazar a esas figuras al frente de instituciones como la Biblioteca Nacional y la Universidad de Buenos Aires por aquellos agentes de la cultura e intelectuales que habían sido excluidos del ámbito de lo público durante el peronismo. Al mismo tiempo se reanudaron las actividades de instituciones como la Sociedad Científica Argentina y el Colegio Libre de Estudios Superiores, y se crearon nuevas instituciones como el MAM, el Fondo Nacional de las Artes (FNA), fundado en 1958, presidido por Victoria Ocampo, y el Conicet, fundado en febrero de ese mismo año, presidido por Bernardo A. Houssay. La creación de estas instituciones da cuenta de un fuerte impulso a la cultura, que, sin embargo, se contrapone a la escasa disponibilidad de recursos para llevar adelante sus programas de manera adecuada.

El decreto fundacional del Museo declaraba explícitamente que el museo tendría por objeto: “ilustrar, de modo objetivo y documental, sobre todas las manifestaciones del espíritu cuyo carácter permita calificarlas con aquella denominación, para la cual mantendrá una exposición permanente de obras de arte plástico y subsidiariamente organizará audiciones de música, conferencias y todo otro acto cuya realización satisfaga los propósitos enunciados en los considerandos”. El MAM se planteó como un punto de confluencia para las últimas producciones de todas las disciplinas artísticas, capaz de activar sus interacciones y contextualizarlas en un marco institucional e integrador, tomando como modelo en la configuración de su misión al Museo de Arte Moderno de

²¹Ibid., pp. 53-54.

Nueva York (MoMa),²² fundado en 1929 para complementar la colección del Metropolitan Museum y acercar el arte moderno a los ciudadanos de Nueva York, liderado por su primer director, Alfred Barr. Para mediados de la década del cincuenta, el modelo de la modernidad estética, con Cézanne a la cabeza y la evolución de de la abstracción, seguía vigente, abonado ahora por los enormes lienzos del Expresionismo Abstracto y los Campos de Color. Fueron estas mismas obras las que viajaron por el mundo gracias al programa de muestras itinerantes creado por el Consejo Internacional del MoMa (creado en 1956), como brazo cultural de las fuerzas norteamericanas durante la Guerra Fría. La lucha contra el comunismo, tanto en Europa como en América Latina, se debatía en gran medida en el campo cultural, contraponiendo el estrecho Realismo Socialista soviético al “apolítico” Expresionismo Abstracto, leído como movimiento cuyas premisas se basaban en la libertad y originalidad.²³ Estas mismas obras son las que en 1960 llegarían a la Argentina para ser exhibidas en el Museo de Arte Moderno en la exposición *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, organizada al inaugurar la sede del Teatro San Martín y en conmemoración del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo 1810-1960.

En 1956, al ser interrogado en una entrevista acerca de su concepción del arte moderno, Squirru respondía:

Hablando en lenguaje académico y respecto a las artes plásticas o visuales, el arte moderno comienza a ‘grosso’ modo con Cézanne y se prolonga hasta nuestros días. Sin embargo, no debemos olvidar que todas estas denominaciones son elásticas y sólo pretenden un fin didáctico.

Yo me atrevería, con las debidas reservas, a denominar como arte moderno todas las manifestaciones estéticas que gravitan de modo más directo en la sensibilidad actual. Prefiero así quitar el alambrado cronológico y también procuro evadir la peligrosa trampa de la moda.

Puede así, aunque paradójicamente, interesar al Museo de Arte Moderno una muestra de pictografías prehistóricas más que la pintura del siglo XVIII en la

²² Andrea Giunta hace referencia a este dato brindado por Squirru en una entrevista realizada por la autora en 1995. Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op.cit. p. 76.

²³ Eva Cockroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, en *Artforum*, Vol, XII, N° 10, 1974, pp. 39-41.

medida en que las mismas hayan herido a un Picasso o a un Klee mucho más profundo. Lo mismo digo del arte negro o del Pacífico.²⁴

Con esta declaración Squirru asumía el paradigma modernista establecido por Barr en el MoMa y por la crítica norteamericana, especialmente por Clement Greenberg, que poco después publicaría su ensayo *Modernist Painting* de 1961, al mismo tiempo que ejercía una diferenciación del mismo. De acuerdo a Greenberg, la esencia del modernismo yace en la utilización de los métodos específicos de cada disciplina-pintura y escultura- para su propia autocrítica. Según Arthur Danto, de acuerdo a este paradigma, el arte se vuelve su propio tema y se transforman las condiciones de representación. Esto implica el desarrollo de una historia que tiende hacia la abstracción, seleccionando y valorando la producción de los artistas en tanto relevantes al canon moderno. Así, toda obra que no se ajuste a él quedará fuera de los relatos, “o no es parte del alcance de la historia, o es una regresión a alguna forma anterior del arte”.²⁵ En palabras de Jonathan Harris: “Podemos describir esa ortodoxia en la selección, explicación y valoración como ‘moderna’ en tanto que depende de nociones específicas de innovación formal y técnica, de concepciones de la singularidad del arte como medio y de la idea de que el arte es, en sus aspectos más significativos, autónomo respecto a las circunstancias históricas y sociales.”²⁶ Es decir que, hacia 1960 existía un sistema establecido basado en un límite claro de inclusiones y exclusiones, que dejaba afuera todo aquello que no se ajustara a sus parámetros, como por ejemplo el Surrealismo.

Squirru se atiene a la idea de la evolución de la pintura desde Manet y Cezánne en adelante, y a la elaboración de un término estilístico que excede su alcance cronológico, pero al mismo tiempo lo expande a un universo mucho más amplio de producciones que no tienen lugar en el canon moderno. Su concepción del arte moderno ejerce un quiebre con el paradigma de Greenberg al expandirlo a las pictografías prehistóricas y el arte negro, no

²⁴ Entrevista a Rafael Squirru, Resvista *Esto Es*, Buenos Aires, 1956, s.p.

²⁵ Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2012, p. 29.

²⁶ Jonathan Harris, “Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960” en Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La Modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Arte Contemporáneo 4, Madrid, Akal, 1999, p. 8.

sólo como influencia para la vanguardia moderna. Si bien estas exposiciones nunca llegaron al museo durante la gestión de Squirru, su programación sí hizo fuga del canon del arte moderno a través de la producción de ciertos artistas cuya obra matizaba sus límites.

Como se ha mencionado al comienzo del capítulo, hacia mediados del siglo XX la noción de museo moderno se encontraba consolidada en los centros hegemónicos, tanto en términos prácticos, arquitectónicos y museológicos, como desde el relato de la historia del arte que los regía. En la Argentina, se había comenzado a establecer un entramado institucional, aunque la noción de museo moderno empezaba a desarrollarse con la fundación, como hemos mencionado, del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, el primer museo en contar, por ejemplo, con un edificio construido ad hoc.

De acuerdo a la historiadora del arte y arquitecta mexicana Yani Herreman, “La década de los cincuenta es considerada la del despegue y diseminación del nuevo tipo de museo y su arquitectura, dada la importancia que adquiere, tanto en calidad como en cantidad, en el mundo entero.”²⁷ Las transformaciones que sufre el museo como institución y las nuevas necesidades de exhibición consecuencia de la transformación en las producciones de los artistas contemporáneos, traen consigo nuevas necesidades edilicias. En 1976, Nikolaus Pevsner afirmó que “the ideal of the museum as a monument in its own right has been replaced by the ideal of the museum as the perfect place to show, enjoy and study works of art (or of history or of science)”.²⁸ El historiador del arte y la arquitectura da cuenta así de la transformación del museo como monumento al museo como instrumento. Esto implica una serie de cambios estructurales, que tuvieron lugar especialmente en la década del 30, tanto en Estados Unidos como en Europa, y que dieron lugar a una nueva arquitectura. Al respecto, ya en 1946, Walter Gropius, el arquitecto fundador de la Bauhaus, escribió sobre el programa arquitectónico de los museos:

Un edificio museal ciertamente no debe ser sólo un receptáculo de las colecciones [...] antes de que el arquitecto empiece a proyectar, una comisión competente

²⁷Yani Herreman, “Arquitectura y museología: del MOMA al Guggenheim de Bilbao o los inicios del museo moderno y su arquitectura”, en *Alteridades* [online], vol.19, n.37, 2009, [citado 2016-09-18], pp.103-115. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000100008&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0188-7017.

²⁸Nikolaus Pevner, *A history of Building Types*, Londres, Thames and Hudson, 1976, p. 136.

deberá determinar el programa del funcionamiento del museo sobre la base de una investigación profunda: su accesibilidad, diagrama de flujo y de circulaciones y forma de operar dado su carácter de museo.²⁹

Las nuevas funciones suponían que, en oposición a la idea de permanencia implicada por el modelo arquitectónico del museo decimonónico, el museo moderno reclamaba cierto grado de flexibilidad, adaptabilidad y neutralidad en sus espacios, no sólo expositivos sino también en el resto de sus áreas. Como afirma Herreman:

El programa arquitectónico se modifica y se vuelve cada vez más complejo, dada la necesidad espacial y operativa de las nuevas funciones y actividades que lleva a cabo el edificio museo: factores técnicos de gestión interna del museo, como el innovador manejo más o menos constante de bienes patrimoniales de gran tamaño, áreas de almacenaje planificadas y equipadas adecuadamente, sistemas de climatización y de seguridad, sólo por mencionar algunos.³⁰

Sin embargo, la mayor transformación se dará en las salas de exhibición, no sólo en su disposición, que dejará de ser la de las galerías que propician un recorrido cronológico, para convertirse en grandes salas de planta abierta y paredes blancas que pudieran recibir las grandes pinturas de los artistas modernos. En particular, la decoración de los interiores ya no ya acompañará a las obras, sino que en pos de la neutralidad comienza a nacer la idea de “cubo blanco”, el paradigma expositivo del modernismo por excelencia. Esta nueva tipología de espacio expositivo no implica solamente un modo específico de exponer obras de arte, sino también, y sobre todo, una manera específica de entender la historia del arte. Según Brian O’Doherty:

Ese espacio enmarca –y de manera estricta- la historia de la modernidad. O mejor dicho, cabe establecer una correlación entre la historia del arte moderno y los cambios experimentados por ese espacio y por la forma en que lo vemos. Hemos llegado a un punto en el que ya no vemos el arte, sino que vemos en primer lugar el continente, de ahí la sorpresa que nos produce una galería cuando entramos en ella. La imagen que nos viene a la mente es la de un espacio blanco ideal que, más que la de ningún cuadro concreto, puede ser la imagen arquetípica del arte del siglo xx; se

²⁹Walter Gropius, “Designing Museum Buildings”, en *Apollo in Democracy. The Cultural Obligation of the Architect*, Nueva York, McGraw Hill, 1968, pp. 139-150.

³⁰Yani Herreman, “Arquitectura y museología...”, *op. cit.*

revela a sí misma a través de un proceso de inevitabilidad histórica que suele asociarse al arte que contiene.³¹

Las bases para un edificio consagrado al arte moderno habían sido ya sentadas en 1939. En ese año, Le Corbusier extendió la noción del museo como puesta en escena de un proceso evolutivo y acumulativo lineal de los logros de la humanidad y las transformaciones de la naturaleza con su proyecto de “Museo de crecimiento ilimitado”, una espiral cuadrada, cuya entrada se encuentra en el centro, y que tiene la capacidad de seguir extendiéndose hacia el infinito a medida que las colecciones de arte contemporáneo continúan creciendo. Por otro lado, en 1939 se inaugura el edificio del MoMA, creado por Phillip Goodwin y Edward Durell Stone. Las galerías del museo estaban entonces distribuidas en dos pisos, cada una de planta abierta, sólo interrumpida por las columnas que sostienen el edificio. Las mismas se pueden subdividir dando gran flexibilidad al espacio para contener una variedad de propuestas y dispositivos de exhibición.³²

El contexto local era diferente, pocos museos habían logrado una sede ad hoc. Para 1950, en la ciudad de Buenos Aires, tanto el Bellas Artes como el Sívori habían circulado por diversas sedes que se habían adaptado a las necesidades de cada museo. El Museo Nacional de Bellas Artes recorrió tres espacios diferentes hasta encontrar su sede definitiva: inicialmente se ubicó en el Bon Marché de la calle Florida (hoy Galerías Pacífico); en diciembre de 1910 el museo se trasladó a su segunda sede en la Plaza San Martín al Palacio que fue utilizado en la Exposición Universal de 1889 en París; en 1932 bajo la dirección de Atilio Chiappori, quien propuso un “museo de arte moderno”, sucedió la tercera y última mudanza al edificio de Casa de Bombas ubicado en la Avenida Libertador, remodelado para cumplir su función de museo por el arquitecto Alejandro Bustillo. Aquí las paredes eran blancas y sin elementos decorativos y concentraban la atención en la contemplación de las obras. El Museo Sívori se fundó en 1933, pero no abrió sus puertas hasta 1938. Su primera sede se ubicaba en el edificio del Concejo Deliberante, allí funcionó durante seis

³¹ Brian O’Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia, CENDEAC, 2011.

³² Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 2002.

años. A esta primera locación la siguieron seis mudanzas más: a la Av. Alvear 3273 (actualmente Av. Libertador 2372, Museo de Arte Popular José Hernández), donde compartió el espacio con otras instituciones; en 1955 se trasladó a la calle Paraguay 1033, un edificio que se acondicionó para la realización de exposiciones y que alojó también las oficinas del recién nacido MAM en su altillo; en 1961 compartió sede con el MAM en el Teatro Municipal San Martín; en 1980 ocupó algunas salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires en el barrio de Recoleta; y finalmente en 1995 se trasladó al edificio que hoy ocupa en el Rosedal.

Es claro que el paradigma del museo moderno en la Argentina corrió una suerte muy distinta a la del MoMA u otros museos modernos, con escasos contra ejemplos, las instituciones históricamente han tenido que luchar por obtener una sede propia con las condiciones necesarias para exhibir, almacenar y conservar su patrimonio.

Es en este contexto que el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires es destinado al Teatro Municipal General San Martín (Fig.1). Un moderno edificio diseñado por los arquitectos Mario Roberto Álvarez y Macedonio Ruiz en 1954, previo al golpe de Estado de septiembre de 1955, y finalizado en 1960. Se trata de una de las obras más reconocidas de la arquitectura moderna local dentro de la producción de Mario Roberto Álvarez. En palabras de Álvarez: “Comprendió la Municipalidad que lo que realmente debía encararse en este primer intento oficial era la erección de una obra integral, un verdadero centro de cultura”.³³ Agrega también la preocupación por la “cada vez más angustiosa escasez de locales apropiados para presentaciones teatrales, sumado a ello el número también creciente de elencos profesionales argentinos y extranjeros, y el renovado interés del público por estas manifestaciones”.³⁴ Si bien se proyectaba la construcción de un centro cultural y no sólo salas para las artes escénicas, los arquitectos jamás mencionan las instalaciones del museo. Es así que, si bien su decreto fundacional le asigna una sede en dicho edificio, el mismo no contaba con las facilidades esenciales que un museo necesita: un depósito para su colección, talleres para su conservación, etc. El espacio de exhibición estaba conformado por dos salas vidriadas de poca altura. Muy alejado del ideal modernista del cubo blanco, el

³³ Mario Roberto Álvarez y Macedonio Ruiz, *Teatro Municipal General San Martín*, Ediciones Infinito, 1959.

³⁴ *Ibid.*

espacio requería acondicionamientos para poder cumplir con su misión de museo. Para las exposiciones, una de sus paredes laterales, que daba a la Av. Corrientes, debió ser cubierta por cortinas; una vez instalado el museo también se diseñaron una serie de paneles que oficiaban de paredes para los cuadros (Fig.2).



Fig. 1 - Fachada del Teatro Municipal General San Martín, c. 1960.



Fig. 2 – Vista del interior de las salas del MAM en el Teatro San Martín.

En una entrevista de 1956, Álvarez comenta acerca de las salas de exhibición que “la superficie neta es de 260 metros cuadrados, con iluminación cenital y localización flexible, con tomas en el piso. Hay, para explicaciones colectivas, un equipo de altoparlantes en el cielo raso, con cabina de control en una oficina anexa”.³⁵ En la página siguiente de la misma publicación, una pequeña reseña describe el futuro museo: “Del cuarto al noveno piso, sobre la Av. Corrientes, se instalarán –en seis pisos de 400 metros cuadrados cada uno – las distintas secciones del Museo de Arte Moderno de recientísima creación.”³⁶ Finalmente, el Museo sólo logró habitar dos de los seis pisos del teatro. Incluso, a pocos meses de haberse instalado el MAM en el edificio, también se trasladó allí el

³⁵ Entrevista a Mario Roberto Álvarez en Revista *Esto Es*, Buenos Aires, 1956.

³⁶ Revista *Esto Es*, Buenos Aires, 1956.

Museo Sívori, que por el rediseño de la traza de la Av. 9 de Julio³⁷ debió abandonar su sede de la calle Paraguay, continuando la relación de convivencia entre ambas instituciones, que pocos años después incluso llegarían a fusionarse durante un breve período. En el Teatro San Martín incluso llegaron a fusionarse durante un período de dos años, entre 1975 y 1977, bajo el nombre de Museo Municipal de Artes Visuales, reasumiendo en 1977 cada uno su propia identidad institucional. Se trata de un caso particular, producto de la ya mencionada búsqueda de una sede propia de los museos argentinos. En muchos casos, y en este en particular, las constantes mudanzas implican también reinventar la identidad de la institución, mutar de espacio y de nombre.

Mientras estaba a la espera de la sede prometida, en el moderno pero poco idóneo Teatro San Martín, el director del museo optó por hacer del Museo de Arte Moderno una institución nómada, sin sede fija pero con una activa programación. Desde el “Museo fantasma”, el museo sin salas, Squirru divisó una serie de estrategias que permitieron dar inicio a las actividades de la institución mucho antes de que éste se materializara en un edificio. Es a partir de estas estrategias que podremos dar cuenta del impacto tuvo el museo en el campo artístico de Buenos Aires, y cómo contribuyó en la creación de un nuevo y muy particular ritual para el arte moderno local. Ritual vinculado a la renovación de los espacios para el arte y una forma alternativa de consumo cultural. Este programa estuvo constituido por cuatro ejes o valores imperantes: la renovación institucional, la internacionalización del arte argentino, la modernización estética y la reconfiguración del campo artístico tanto en relación con los espacios para el arte como en la configuración de un nuevo espectador, que se enfrenta en algunos casos a nuevas poéticas y en otros se ve forzado a abandonar el espacio artístico y salir a las calles en busca de las exposiciones que desea ver, o bien se topa con ellas en el espacio público sin buscarlas.

Como mencioné anteriormente, la renovación institucional del período iniciado en septiembre de 1955 fue clave para el campo artístico y cultural de Buenos Aires. La creación de instituciones de fomento al arte tuvo como objetivo principal proveer espacios de exhibición como el MAM, y recursos materiales para los artistas a través del Fondo

³⁷ La expansión de la Av. 9 de Julio se inició en la década del 30 y se fue realizando durante las siguientes décadas en varias etapas. Este proceso implicó la expropiación, desalojo y demolición de cientos de edificios.

Nacional de las Artes. La creación del museo y el impulso dado al mismo por Squirru y sus colaboradores dan cuenta de este ímpetu renovador que se intentaba proyectar sobre todas las políticas del nuevo gobierno provisional, y que es luego retomado por el gobierno del presidente electo, el Dr. Arturo Frondizi, que con un programa fomentado por ideas desarrollistas a través del cual profundizó en las políticas de modernización tanto económicas como culturales. El Museo de Arte Moderno marca una clara división y una explícita voluntad de diferenciarse y establecer un punto de quiebre con el período peronista. El museo de arte moderno aparece entonces como símbolo de progreso en relación con los parámetros culturales internacionales, indispensable para la proyección de una Argentina moderna hacia el mundo, y para un gobierno en busca de capitales extranjeros para estimular los sectores clave de su economía.³⁸ El gesto simbólico yace en darle por primera vez denominación de “moderno” a una institución pública, y crear un museo para alojar el arte contemporáneo de la época, para exhibir y promocionar la creación de los artistas argentinos. Se trata entonces de una necesidad política que es acompañada por una política de apertura cultural.

En vinculación a este proceso de internacionalización las primeras actividades encaradas por Squirru desde el novel Museo de Arte Moderno tuvieron un fuerte sesgo que se orientaba a alcanzar ese horizonte. Inspirado por esta misma actitud su primera exposición, titulada *Primera exposición flotante de 50 pintores argentinos*, fue montada en el Buque Yapeyú (Fig. 3), que proponía el primer crucero alrededor del mundo portando la bandera argentina, un proyecto novedoso en materia de turismo argentino. El 28 de septiembre al atardecer el buque levó anclas y zarpó hacia numerosos destinos alrededor del mundo (de acuerdo a los registros: Montevideo, Santos, Río de Janeiro, Ciudad del Cabo, Durban, Cochín, Colombo, Singapur, Jakarta, Melbourne, Shanghai, Kobe, Yokohama, Honolulu, San Francisco, Los Angeles, Panamá, La Habana, Nueva Orleans, La Guaira). A cargo de la exposición viajó Cecilio Madanes, encargado del Departamento Cultural de la Organización Internacional de Turismo TRIO y director y productor de teatro de la época, quien en 1957 crea el Teatro Caminito, una experiencia de teatro callejero en el espacio público, alineada con las experiencias organizadas por Squirru durante los

³⁸Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2010*, Buenos Aires, Fondo de Cultural Económica, 2012, p. 156.

siguientes tres años. La muestra estaba compuesta, como lo indica su título, por obras de cincuenta (en realidad, cincuenta y tres de acuerdo al folleto realizado para la ocasión, pintores argentinos). Un grupo heterogéneo conformado tanto por artistas consagrados durante las últimas décadas como Antonio Berni, Raquel Forner, Juan Del Prete, Lino Enea Spilimbergo, Guillermo Butler, Juan Carlos Castagnino y Juan Batlle Planas, como por jóvenes artistas representantes de las últimas tendencias, como Gregorio Vardánega, Martha Boto, Carlos Alonso, Luis Barragán, Luis Centurión y Clorindo Testa, entre otros.



Fig. 3 - Buque Yapeyú, 1956.

De manera simbólica, dado que no dejó de ser una iniciativa vinculada al turismo comercial, esta acción explicita la voluntad de expandir las fronteras del arte local, llegando a nuevos y exóticos destinos difundiendo las producciones de los artistas argentinos. Este afán de internacionalización del arte argentino va de la mano de la decisión de Squirru de hacer efectiva la filiación de los artistas locales con los grandes pintores modernos, al tiempo que resalta su cualidad moderna.

Esta fue la primera de una serie de intervenciones a nivel internacional que propiciaría el museo, como las exposiciones en el Museo de Arte Moderno de México en 1959 y 1960 y en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima en 1960. Cuyo mayor hito fue, cuatro años más tarde, la primera exposición en la sede del museo en el Teatro San Martín en 1960, titulada *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*. Por su gran escala y amplio espectro de representaciones –incluía obras, entre otros, de Jackson Pollock, Le Corbusier, Willem De Kooning, Antoni Tàpies y Lygia Clark, y del lado argentino un arco que iba desde Emilio Pettoruti hasta Jorge De La Vega-. Como veremos en el siguiente capítulo, esta exposición fue pensada como parte del engranaje de una actualización del arte argentino con respecto al resto del mundo. El paradigma internacionalista, que en los 60 se convertiría en uno de los mayores temas de debate del arte en América Latina, estuvo fuertemente ligado no sólo a las nuevas circunstancias económicas propiciadas por la nueva burguesía industrial, sino que fue abonado por la corriente panamericanista que atravesó el mundo del arte en forma de exhibiciones de arte latinoamericano, artículos y revistas especializadas³⁹. Squirru fue, desde sus primeras actuaciones en el mundo del arte, uno de los más entusiastas promotores de esta pretendida internacionalización del arte argentino,⁴⁰ incluso antes de contar con una sede terminada para el museo expresaba sus afán de universalidad y su fe absoluta en los artistas argentinos para cumplir con esta tarea: “afirmo que en cuanto material humano estamos en óptimas condiciones para que nuestro museo adquiera trascendencia y renombre universales”.⁴¹

De acuerdo a Giunta “los discursos internacionalistas estaban recurrentemente anudados a la abstracción y difícilmente podía sustentarse una imagen de progreso en el

³⁹ Thomas Messer, *Latin America, New Departures*, Boston, Institute of Contemporary Art-Time Inc., 1962.

⁴⁰ Entre 1960 y 1962 Squirru ocupó el puesto de Director de Relaciones Culturales de la Cancillería, desde el cual promovió los envíos de Alicia Penalba a la Bienal de San Pablo de 1961 y de Antonio Berni a la Bienal de Venecia el año siguiente, ambos galardonados en escultura y grabado respectivamente. Luego continuó su acción de promoción del arte de América Latina desde la Dirección del Departamento de Asuntos Culturales de la Organización de Estados Americanos en Washington DC, período durante el cual se dedicó a viajar por el mundo dando conferencias sobre el nuevo arte de América Latina.

⁴¹ Entrevista a Rafael Squirru en Revista *Esto Es*, Buenos Aires, 1956.

ámbito cultural con los tópicos de un nacionalismo regionalista”.⁴² Es decir, una concepción basada en la idea de un arte desvinculado de toda producción artística nacionalista que recurre a una iconografía gauchesca o indigenista, para afiliarse a una producción sin referencias localistas, como por ejemplo el arte abstracto o el informalista. Este contraste será matizado en el programa del MAM por exposiciones como las de los hermanos Barragán, Luis Centurión y Antonio Berni, un artista a quien Squirru siempre apoyó, tanto en el envío a la Bienal de Venecia de 1962 como con exposiciones individuales en 1961 y 1963. Sin embargo, muchos de los esfuerzos de la institución serán direccionados hacia la difusión del arte abstracto; esto se confirma tanto en las primeras muestras grupales que incluían un amplio espectro de artistas, como en las muestras individuales promovidas por el museo en espacios alternativos. Entre este último grupo de propuestas podemos destacar las muestras de escultura contemporánea realizadas en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y en el Jardín Botánico, la exposición de Kenneth Kemble, propulsor del informalismo en la Argentina, en la Galería Peuser en 1960, la muestra *4 escultores Madí* en la galería Yumar y la primera muestra Arte Generativo, de Eduardo Mac Entyre y Miguel Angel Vidal, también realizada en Galería Peuser. Todas ellas auspiciadas por el MAM.

En este punto resulta particularmente relevante la segunda y última muestra del Movimiento Informalista, de 1959 realizada en el museo Sívori, de la cual participaron los artistas Alberto Greco, Enrique Barilari, Luis Wells, Mario Pucciarelli, Fernando Maza, Olga López y Towas (Tomás Monteleone). Tanto desde su rol de director del MAM, como desde su lugar de crítico, Squirru impulsó el movimiento informalista, asociándolo con el espiritualismo de Oriente y, en particular, el misticismo Zen. De ello da cuenta su texto realizado para el catálogo de la exhibición:

Y aquí señalo un estrecho parentesco del informalismo con la poesía zen, el empleo de materiales humildes, de colores a menudo opacos que se prestan a la equivocada reflexión de que se nos está sumergiendo en lo antipoético cuando en realidad se trata de demostrar al espectador que toda poesía es interna y que es él quien debe

⁴²Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, en José Emilio Burucúa (Dir.) *Arte, sociedad y política II*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p 65.

poner como lo puso el pintor, toda su riqueza interior para captar la belleza de una textura opaca, calada en profundidad más que en dimensión.⁴³

Esta selección de exposiciones nos permite ver cómo el programa propuesto por Squirru se desliza en gran medida entre el informalismo y abstracción geométrica como paradigmas de un arte moderno e internacional, capaz de ser “exportado” -noción a la que se refiere Beverly Adams-⁴⁴ al resto del mundo y estar a la altura de las producciones internacionales. De esta manera se proponía inyectar al arte local con el impulso que necesitaba para competir a nivel mundial. Rápidamente el Movimiento Informalista, en palabras de Giunta, “se agotó en el amanerado academicismo del gesto”,⁴⁵ como también se agotarían eventualmente los resabios de la abstracción geométrica. A pesar de la recurrencia de los discursos centrados en los procesos de modernización, se promovió una idea de modernidad estética y cultural que en muchos casos no pudo ser concretada en los hechos, particularmente en los programas de exhibiciones. En cambio, las prácticas alternativas de exposición, en términos de espacios y dispositivos, a las que Squirru se vio forzado a recurrir, estuvieron más alineados con sus discursos modernizadores.

En este sentido, analizaremos esta estrategia que caracterizara y diera vida al museo en sus primeros años de existencia. Nos referimos a la conformación de una red de espacios alternativos, tanto artísticos como extra-artísticos, que funcionaron como salas temporarias del “museo fantasma”. En el primer grupo de espacios debemos mencionar a las galerías privadas que prestaban sus salas para alojar las exhibiciones temporarias del museo, entre ellas Peuser, Yumar, Galería H, Rubbers, Lirolay, Witcomb, Van Riel y Pizarro. La asociación a otros espacios institucionales que cedieron sus salas al museo también fortalecía las relaciones institucionales: el Museo Sívori, la Asociación Estímulo y la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (Fig.4). De esta manera no sólo se ampliaba el

⁴³Rafael Squirru, “Sobre el informalismo”, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1959. [Folleto de exhibición]

⁴⁴ Beverly Adams, “Calidad de Exportación: Institutions and the Internationalization of Argentinian Art, 1956–1965” en Gustavo Curiel (ed.), *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

⁴⁵ Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia...”, *op. cit.*, p 70.

circuito de exhibición, difusión y legitimación sino que se generaban redes de trabajo y colaboración entre los agentes que conformaban el campo artístico de Buenos Aires. La vinculación del MAM con el Museo Sívori continuó a lo largo de varios años por diferentes razones. Como mencioné anteriormente, no sólo fue allí donde se alojó la primera oficina del MAM, sino que poco tiempo después de haberse mudado a la Av. Corrientes, también se trasladó allí el Sívori.

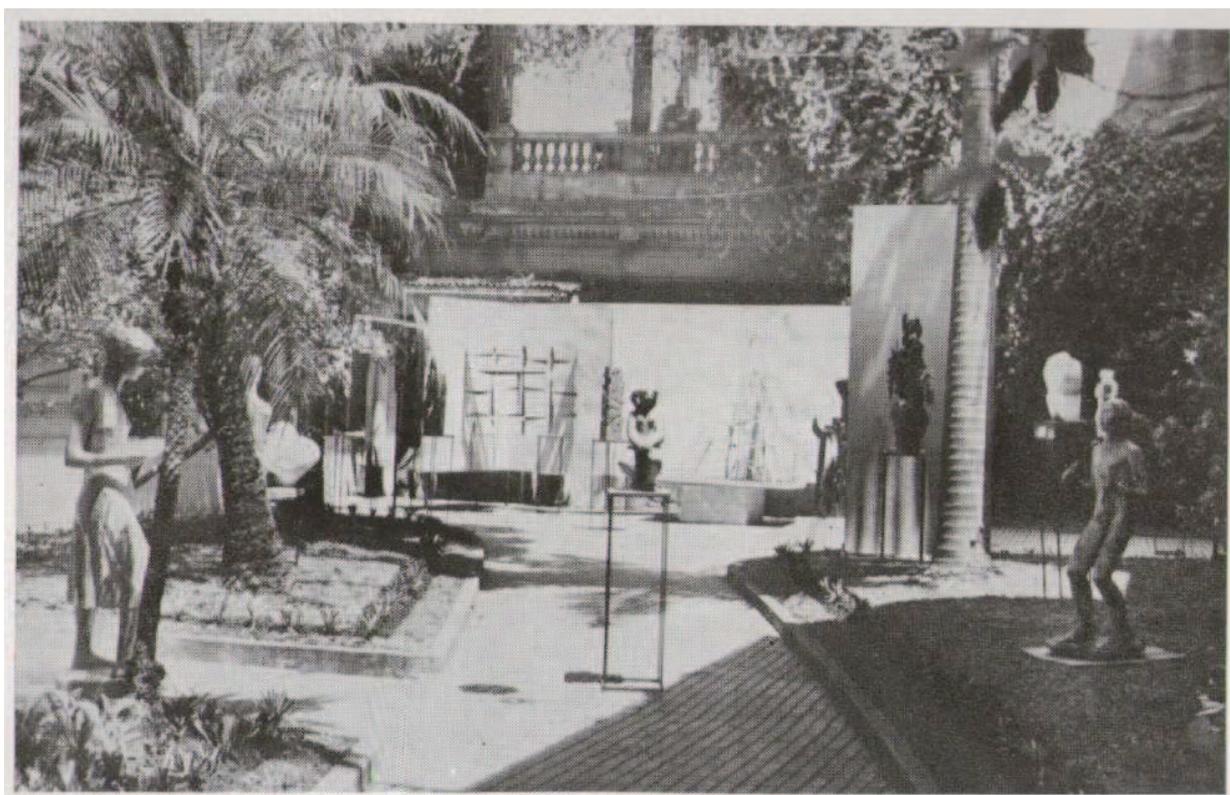


Fig. 4 - Vista de la *Exposición de escultura al aire libre*, SAAP, 1959.

Como mencioné en la introducción, el MAM también ocupó un conjunto de espacios entre ellos el famoso Buque Yapeyú, el Jardín Botánico, plazas y hasta la vía pública. Estos espacios difieren de los anteriormente mencionados, ya que el espacio público recién comenzaba a instalarse como un espacio posible para el arte y la cultura, especialmente para las artes visuales. He caracterizado estos espacios como extra-artísticos, en los cuales el Museo llevó a cabo acciones que que Squirru definió como

“manifestaciones relámpago o emboscadas”.⁴⁶ El MAM ocupó lugares en ese entonces poco convencionales para una exposición de obras de arte, profundizando e institucionalizando propuestas que se venían gestando desde los años '20 y '30 cuando artistas como Emilio Pettoruti⁴⁷ y Alfredo Guttero⁴⁸ proponían museos y exhibiciones móviles que recorrieran los barrios de Buenos Aires uno y el resto del país el otro. Este tipo de propuesta se hicieron más asiduas durante los años '60 con algunas de las experiencias de los artistas del Instituto Torcuato Di Tella, a principios de la década un camión recorre el país con muestras itinerantes,⁴⁹ y luego los artistas comienzan a ocupar la calle Florida, los ejemplos más claros son el famoso cartel *¿Por qué son tan geniales?* (1965) de Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Charly Squirru (hermano menor de Rafael) emplazado en la esquina de Viamonte y Florida, y los zapatos *Doble Plataforma* de Puzzovio exhibidos en la vidriera de una zapatería cercana.⁵⁰ Estas prácticas, insertas en ámbitos que exceden al campo artístico, establecen vínculos con diferentes esferas de la cultura e incluso de la vida cotidiana. De alguna manera las acciones de Squirru, aunque muchas veces encontraron resistencias, fueron contribuyendo a la configuración de un espectador contemporáneo capaz de apropiarse de estas nuevas manifestaciones artísticas.

En este sentido, Svetlana Alpers plantea el museo tradicional como un modo de ver, y define el “efecto museo” como una tendencia a aislar algo de su mundo, ofrecerlo para una observación atenta y así transformarlo en arte tal como nosotros lo concebimos⁵¹. Así, la estrategia de trasladar el arte a espacios extra-artísticos generaría un punto de inflexión en relación al “efecto museo” del museo tradicional, y podría potencialmente comenzar a instituir una nueva forma de ver y de acercamiento al arte, más próximas a propuestas

⁴⁶ Rafael Squirru, *Catálogo MAM 10 años, 1956-1967*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967.

⁴⁷ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Solar/Hachete, 1968.

⁴⁸ Patricia Artundo, “Alfredo Guttero en Buenos Aires 1972-1932”, en *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, 2006, p 27. [Cat. exp]

⁴⁹ Andrea Giunta, *Vanguardiar, internacionalismo..., op. cit.*, p. 129.

⁵⁰ María José Herrera, *Pop! La consagración de la primavera*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2010.

⁵¹ Svetlana Alpers, “The Museum as a way of seeing”, en *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, Karp I. y Lavine S. (eds.), Washington DC, Smithsonian Institution, 1991. p. 27.

actuales relacionadas al arte público, a la interacción del espectador con la obra, y a la nueva museología y a las problemáticas que ésta plantea vinculadas a la relación entre el museo y la comunidad. Si bien las acciones propiciadas por Squirru desde el MAM estuvieron más vinculadas a una necesidad efectiva, pragmática y coyuntural de acceso al espacio físico, se las podría pensar como un germen accidental de este tipo de práctica.

CAPÍTULO 2

EL DISCURSO DEL MUSEO

De acuerdo a la historiadora Carol Duncan, los museos son custodios de la memoria cultural oficial.¹ En gran medida, la tarea de producir hipótesis sobre el pasado y el futuro de una sociedad recae sobre las colecciones, pero en un museo sin colecciones, o con una colección en formación, el programa de exhibiciones temporarias cobra una dimensión particular; se convierte en herramienta vital y motor único de la institución, a través de la cual ejecuta su misión y objetivos. Como señala Boris Groys, en los museos contemporáneos, convertidos en espacios para exhibiciones temporarias más que para el despliegue de sus colecciones, el futuro se inventa y el pasado de re-escribe constatemente. Así, el presente ya no es una transición de pasado a futuro, sino un sitio para su permanente re-escritura.² En el caso particular del MAM, ante la falta de una sede propia y de una colección, el programa de exposiciones temporarias se convirtió en un modo de materialización de la institución, que de otra manera continuaba en su estado fantasma, y en espacio para avizorar un futuro posible, dejando atrás el pasado siempre leído como un período oscuro y nefasto para la cultura.

En este sentido, los museos son expresión de aquello que es considerado relevante en una cultura determinada en un momento determinado; ofrecen, en palabras de Claire Bishop, "a space to reflect and debate our values; without reflection, there can be no considered movement forwards".³ Este movimiento hacia adelante sin embargo se encuentra en ocasiones limitado por una concepción del presente de uso generalizado,

¹Carol Duncan, *Civilizing Rituals, inside public art museums*, *op.cit.*

² Boris Groys, "Comrades of Time", en *Going Public*, Sternberg Press, Berlin, 2010, pp. 84–101.

³ Claire Bishop, *Radical Museology or What's 'Contemporary' about Contemporary Art Museums*, London, Koenig Books, 2013, p. 61.

definido por la misma Bishop como la contemporaneidad como presentismo: “the condition of taking our current moment as the horizon and destination of our thinking”.⁴ El conjunto de exposiciones auspiciadas por el Museo de Arte Moderno entre 1956 y 1960 atraviesa un período de dictadura y un retorno a una democracia cercenada por la proscripción. Un período que busca hacer tábula rasa en términos culturales y políticos, y sumarse al proyecto desarrollista en términos económicos. Aquí argumentaré que el programa de exhibiciones temporarias diseñado por Rafael Squirru para el MAM entre 1956 y 1960, opera dentro de las limitaciones de esta concepción del tiempo presente, como horizonte, como nacimiento y como la inauguración de un futuro tanto más cercano. En su ensayo *The Future* el antropólogo francés Marc Augé analiza la idea de futuro, allí describe las dos modalidades en las que las sociedades se relacionan con ella: una esquemática, en la que el futuro es un sucesor del pasado, y la otra en la cual el futuro es un nacimiento, una inauguración. Aquí tomamos la segunda noción para analizar este momento del arte argentino, y en particular cómo se concebían presente y futuro desde el Museo de Arte Moderno en su período también inaugural.⁵

De acuerdo al curador y escritor Bruce Ferguson:

Exhibitions can be considered to be like texts, if the linguistic model is invoked, but they are also intertexts situated as moments of articulation within systems of signification of which they are but one, a material moment in which extra-aesthetic forces impinge and can be revealed as competing systems of strategic representation.

Exhibitions are part of a political economy of culture which, with increasing frequency, when understood as a medium, can be recognized as rhetorical arrangements to produce massive audiences for historical, modern and contemporary art. No longer restricted to the exposition of an academic thesis, or the animated exposure of the connoisseurship of the collection of a museum, the *temporaryart* exhibition, particularly, has become the principal medium in the distribution and reception of art and therefore is the principal agency in the debated and criticism around any aspect of visual arts.⁶

⁴Ibíd., p. 6.

⁵ Marc Augé, *The future*, Londres, Nueva York, Verso, 2014, p. 3.

⁶ Bruce W. Ferguson, “Exhibition Rhetorics”, en *Thinking About Exhibitions*, Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (eds.), London and New York, Routledge, 1996, p. 179.

Las exhibiciones temporarias hablan en tiempo presente, de la contemporaneidad y estado del arte de un contexto determinado.⁷

A continuación analizaré algunas de las exposiciones del MAM en el período que nos ocupa.⁸ Debido a la falta de documentación que de cuenta de las gestiones que hicieron posibles las actividades del museo, este capítulo toma como elementos centrales los textos publicados en torno a las exposiciones del museo, y las repercusiones de las mismas en la prensa.⁹ Es decir, tomo como objeto de análisis el discurso del museo. Para comenzar retomaré la *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos (1956-1957)* a bordo del buque Yapeyú, en este caso desde la perspectiva de su contenido y las líneas estéticas que trazó, y finalizaré con la *Primera exposición internacional de arte moderno (1960)*, exposición con la cual se inauguró la sede en el Teatro San Martín. Se trata de dos exposiciones que marcan el comienzo y finalización de la etapa nómada del museo, marco cronológico de esta tesis, y que trazan una línea en la cual se pueden leer los lineamientos estéticos del proyecto institucional del Squirru. En cada caso, observaré su relación simbólica y efectiva con las búsquedas de internacionalización del arte, que dan cuenta de una voluntad, de un proyecto cultural e ideológico y faro de las acciones de Squirru durante los primeros años de su carrera. Dentro del conjunto de muestras se estudiarán aquellas que representaron una mayor transformación en los lenguajes artísticos de la época como la exposición del Movimiento Informalista y la de Arte Generativo, y aquellas que el museo le dedicó a artistas como Luis Centurión, caracterizado por Squirru como “naive”. Aquí analizaré hasta qué punto Squirru logró cumplir su misión de hacer avanzar el arte argentino, tanto hacia el futuro, considerando una ruptura con el pasado reciente y la inauguración de un nuevo período, como hacia el exterior, en tanto ruptura de los límites geográficos.

⁷ Boris Groys, “Comrades of time”, *op. cit.*

⁸ Para ver un listado completo de las actividades realizadas por el MAM entre 1956 y 1960 ver Anexo 2.

⁹ Es probable que este material se encuentre en el archivo de Rafael Squirru, que está en proceso de digitalización, pero al cual la familia no me ha permitido acceder.

Para comprender la visión que orienta tanto los programas de exposición como las adquisiciones iniciales del museo, resulta clave analizar la visión de su fundador y guía, Rafael Squirru. El texto “El secreto de la pintura argentina” (Anexo 3), publicado en un anuario del museo de 1960, despliega extensamente las ideas del director sobre el arte argentino. El texto comienza, como varias de sus producciones ya citadas, comentando el tardío y escaso reconocimiento que ha tenido el arte argentino en el mundo, en este caso su pintura. Aquí Squirru se pregunta cómo es posible que el arte argentino no esté presente en textos como *Breve historia de la pintura moderna*, de Herbert Read, y comenta también cómo André Malraux desdeñó nuestro arte hasta que visitó el país y finalmente admitió “que nuestros pintores constituían una realidad de inigualada magnitud en el continente”, tanto como los pintores mexicanos y los arquitectos brasileños. Squirru luego aduce que son “burdas y sutiles las razones que explican este raro fenómeno”, pero sólo se concentra en aquella que él considera el meollo de la cuestión, el ya mencionado complejo espíritu argentino, cuyo vehículo de expresión por excelencia son los artistas. A continuación el joven director de 35 años desarrolla su visión del arte en general y de la pintura argentina en particular:

Todo arte es “expresión” de una personalidad y deberá tener ribetes particulares que avalen la propia fisonomía.

[...] Es en el caso argentino, la primera confrontación produce un invariable desconcierto, la sensación de hallarse frente a una tal diversidad de modalidades que el observador fácilmente desiste de encontrar el denominador común y concluye apresuradamente: el arte argentino no existe como tal, tratándose de formas “derivativas” que acusan lo que muchos se atreven a calificar de falta de autenticidad: una máscara que el argentino parece nunca quitarse.

[...]

Por de pronto, y digámoslo ya, existe una “calidad” pictórica sobresaliente que caracteriza a cada uno de estos artistas; todos ellos están altamente preocupados por el empleo de los medios expresivos; la destreza en algunos casos como en Batlle Planas, el dibujo de Alonso o los efectos lumínicos de Presas llegan al virtuosismo; hasta en aquellos que podrían parecer los más toscos, como Barragán y Centurión, la inspección detenida los revela consumados maestros en la factura pictórica; tal vez no se lo hayan propuesto, pero el “medio” los ha obligado a esa perfección ejecutiva. En pintores como Chab, Peluffo o Pucciarelli sorprende este dominio cuando se tiene en cuenta la juventud de estos artistas, sin hablar de Polesello, que acaba de cumplir los veinte años.

A esta primordial característica, que es ya un rasgo distintivo de nuestra pintura y que habla de madurez hasta cierto punto incongruente con la supuesta “juventud” de nuestro carácter, habremos de agregar el fuerte individualismo que supone la negativa a someterse a ninguna forma particular de expresión; cada artista opta por su problemática, y parecería que el terreno es apto para el desarrollo de las más diversas premisas; esta extraordinaria diversidad de planteos es también una característica esencialmente argentina; basta ver si esos planteos están debidamente digeridos, adaptados al “humus” local.

En primer término, lo que Squirru destaca como característica primordial del arte argentino es la destreza técnica de sus artistas, que opone a la juventud de los mismos y a la supuesta juventud de la cultura argentina. Esta incongruencia que plantea Squirru no parece estar asociada a la problemática de la juventud de los artistas que atraviesa la época asociado a la noción de “lo nuevo” para referirse a la transformación de los lenguajes artísticos, sino a una cuestión evolutiva de nuestra cultura. En este sentido, en una cultura “joven”, la “madurez” técnica aparece como un elemento discordante que separa al arte argentino del resto de mundo. Este planteo “lo joven” se diferencia de otros de la época, como el de Jorge Romero Brest, que en ocasión de la Bienal de Venecia de 1956, plantea que es la producción de los artistas jóvenes aquella que mejor representa a la “nueva” Argentina.¹⁰ Los ejemplos postulados por Squirru en el texto, en cambio, van desde Batlle Planas hasta Polesello. Asimismo, en esta misma dirección Squirru refiere al individualismo de los artistas argentinos, su resistencia a adherir a una problemática común, como el rasgo definitorio. Es decir, plantea la diversidad como un rasgo de nacionalidad. En este sentido, Squirru se acerca más a otras propuestas de la época, como señala Andrea Giunta en relación con aquellos tempranos intentos por definir un arte nacional:

Las representaciones del arte argentino ofrecieron soluciones de compromiso en las que se organizaba un menú variado, exento de los rasgos del nacionalismo tradicional, pero también de una apuesta hacia una imagen capaz de representar un arte argentino fuerte, original y distinto.¹¹

¹⁰ Silvia Dolinko, “Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia”, en *Figuraciones, teoría y crítica de arte*, Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes, n°10, septiembre de 2012.

¹¹ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y...*, op.cit.

El texto de Squirru da cuenta de ciertas cuestiones que son una constante en el discurso del director: la juventud de la cultura argentina, su incompreensión en el ámbito internacional, su espíritu complejo y heterogéneo, que es a su vez su mayor fortaleza y la razón de su omisión en los relatos hegemónicos de la historia del arte moderno, un pasado de humillación y una cualidad poco desarrollada pero siempre presente: su carácter existencialista. Este último punto resuena con las producciones culturales de la época, tanto en Europa como en el país, particularmente en la producción de los artistas informalistas, como vimos, uno de los principales focos de los primeros años de la gestión de Squirru en el museo. Uno de los puntos centrales del texto, y que pareciera ser según el autor la característica que distingue al arte argentino, es su manera de “darle un giro” a las tendencias del arte internacional: al surrealismo, el arte social, la abstracción geométrica, el informalismo e incluso el arte “naive”. Esto resulta del fuerte individualismo de los artistas y de su negativa por un lado de adherir a una misma tendencia, y por otro su forma de plasmar su propia individualidad en sus obras esquivando así el peligro de caer en un arte derivativo. No es claro en sus textos, sin embargo, cuáles son estos modos de transformar y deglutir las influencias europeas a los que se refiere el autor, ni cuál es exactamente la complejidad del espíritu argentino que tanto lo distingue de otros. El discurso de Squirru sostiene un alto tenor retórico, pero poco propositivo.

En el capítulo anterior comentamos algunos aspectos de la exposición que dio comienzo a la vida del museo, la *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, que recorrió el mundo entre el 28 de septiembre de 1956 y el 21 de febrero de 1957, en el Buque Yapeyú, que proponía el primer crucero alrededor del mundo portando la bandera argentina, un proyecto novedoso de la empresa TRIO en materia de turismo argentino. A cargo de la exposición viajó Cecilio Madanes, director y productor de teatro de la época, y también encargado del Departamento Cultural de la Organización Internacional de Turismo. De acuerdo al relato de Rafael Squirru¹² fue él quien organizó la exposición, sin embargo, Cecilio Madanes, en diversas entrevistas publicadas en la prensa y compiladas en una publicación por Diego Kehrig, explica que fue él quien organizó la

¹² Entrevista realizada por la autora a Squirru el 14 de enero de 2013 en su departamento de la calle Arenales. Squirru tenía en ese momento 88 años y su salud estaba muy deteriorada.

exposición, que contaba con el auspicio del MAM. Asimismo, relata cómo viajaba él mismo junto a las obras en su camarote y que las mismas estaban a la venta.¹³ Este último dato resulta llamativo, aunque dentro de la dinámica nómada del museo siempre existió el intercambio con galerías comerciales, no hay datos de que el museo estuviera involucrado en las ventas de las obras que allí se exponían.

La muestra estaba compuesta, como lo indica su título, por obras de cincuenta, en realidad cincuenta y tres de acuerdo al folleto realizado para la ocasión, de pintores argentinos; Carlos Alonso, Julián Althabe, Julio Barragán, Luis Barragán, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Antonio Berni, Norah Borges, Marta Boto, Aquiles Badi, Fray Guillermo Butler, Oscar Capristo, Juan Carlos Castagnino, Sergio de Castro, Luis Centurión, Santiago Cogorno, Ignacio Colombres, Minerva Daltoe, Eugenio Daneri, Pedro Domínguez Neira, Ernesto Farina, Raquel Forner, Vicente Forte, Leónidas Gambartes, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Mario Grandi, Jorge Krasnopolsky, Rodolfo Krasno, Alejandro Lanoel, Jorge Larco, Primaldo Mónaco, Manuel Moraña, Leopoldo Novoa, Rafael Onetto, Orlando Pierri, Enrique Policastro, Leopoldo Presas, Juan del Prete, Roberto Rossi, Raúl Russo, Ideal Sánchez, Luis Seoane, Raúl Soldi, Lino Enea Spilimbergo, Clorindo Testa, Carlos Torrallardona, Leopoldo Torres Agüero, Gregorio Vardánega, Leonor Vassena, Ivan Vasileff, Bruno Venier, Demetrio Urruchúa. Un grupo heterogéneo conformado tanto por artistas consagrados durante las últimas décadas como: Berni, Forner, Del Prete, Spilimbergo, Butler, Castagnino, Basaldúa, Daneri y Batlle Planas; como por jóvenes artistas representantes de las últimas tendencias como Vardánega, Boto, Alonso, Barragán, y Testa. Debido a la falta de documentación, es difícil saber quién fue realmente el responsable de esta selección de artistas. De todos modos, este primer conjunto da cuenta de la diversidad que presentará el programa del MAM durante la gestión de Squirru. Muchos de ellos volverán a participar en exposiciones colectivas organizadas por el museo, y otros, como Berni, Barragán, Centurión, tendrán exposiciones individuales. En esta temprana exposición, sin embargo, no aparecen los nombres de aquellos jóvenes que en aquel momento comenzaban a romper con los lenguajes de la pintura, como Greco, Kemble y Pucciarelli.

¹³ Diego Kehrig, *Didascalias del Teatro Caminito*, Buenos Aires, Diego Kehrig Editor, 2013.

Esta selección de artistas también puede vincularse a la del envío argentino a la XXXVIII Bienal de Venecia de 1956. En ambos grupos se repiten diez artistas: Santiago Cogorno, Ernesto Farina, Leónidas Gambartes, Rafael Onetto, Leopoldo Pedro Presas, Raúl Russo, Ideal Sánchez, Luis Seoane, Clorindo Testa y Carlos Torrallardona. El envío a la Bienal incluía también a Manuel Álvarez, Víctor Chab, Armando A. Coppola, José Antonio Fernández Muro, Jadwiga Alicia Giangrande, Sarah Grilo, Oscar Herrero Miranda, Alfredo Hlito, Víctor Magariños, Francisco Maranca, Miguel Ocampo, Ana M. Payró, Carlos Enrique Uriarte y Leonor Vassena en pintura, y a José Alonso, Libero Badii, Martín Blaszko, Carlisky, Noemí Gerstein y Gyula Kosice en escultura. Jorge Romero Brest es el encargado del texto de presentación del envío, como explica Silvia Dolinko:

Con sus palabras respaldaba un envío que debía evidenciar el preciado "cambio de rumbo" reuniendo distintas tendencias exploradas por –en su mayoría– jóvenes artistas. Destacaba que "si bien la expresión que denuncian estas obras no puede ser denominada nacional todavía, es la que corresponde sinceramente a cada uno [...] [el propósito de los organizadores es] mostrar en abigarrado panorama la producción de los artistas más jóvenes de espíritu, en sus encontradas manifestaciones".¹⁴

Si bien Squirru y Romero Brest comparten la noción del "cambio de rumbo" en el arte argentino, difieren en su concepción sobre la madurez del mismo. En el folleto que acompañó la exposición flotante, ilustrado con un dibujo de Spilimbergo de 1931 (Fig.5), Squirru hace un alegato sobre la madurez y relevancia del arte argentino, que de acuerdo a sus palabras, podría engañar a un espectador no avezado y pasar por derivativo, pero que en realidad esconde un espíritu único y "huidizo". El particular texto que da inicio a las exposiciones del MAM se dirige a un espectador extranjero como corresponde a una muestra de carácter internacional, y además está traducido al inglés. Allí Squirru busca valorizar el arte argentino, y su estrategia para hacerlo parece desdeñar su descendencia latinoamericana, que describe como "ingenua", hacerlo "descender" de las tradiciones europeas que encuentra en Klee, Mondrian y Picasso, y de allí hacer surgir un arte "misterioso" y desconocido. Squirru escribe:

¹⁴ Silvia Dolinko, "Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia", *op.cit.*

No es fácil penetrar el alma de nuestro vecino cotidiano. Dejando a un lado la cuestión de nuestro poder de penetración, el hecho es que la realidad yace siempre oculta bajo formas que engañan en la medida de su obviedad.

Muchos considerarán al ropaje del mayor número de los pintores argentinos derivado de una u otra escuela europea; algunos sonreirán ante el hecho obvio de la paternidad de Picasso, de Klee o de Mondrian, buscarán afanosamente el toque folklórico y se sentirán defraudados ante la ausencia casi total de gauchos de amplio sombrero o bellas señoritas o indios pintorescos.

Muchos viajeros han llegado a nuestras orillas, sólo unos pocos han atisbado más allá de nuestros disfraces, que llevamos como todos los hombres, tan sólo quizá, con un poco más de vergüenza.

Los amigos han aplaudido, los enemigos silbado.

Somos susceptibles (sic), sentimos nuestra desnudez, no somos inocentes, hemos probado la manzana.

Aunque recientemente nacidos, no somos terriblemente jóvenes y a menudo encontramos a nuestros antepasados latinos maravillosamente ingenuos (sic) y sentimos nostalgia por nuestra juventud que tuvo lugar en alguna otra parte, antes de que nos tocara nacer.

La sabiduría no es precisamente el tesoro de los jóvenes, el hombre nuevo no es el adolescente; es aquel nacido para la nueva vida. Nosotros los argentinos sentimos una vocación especial por la existencia que trasciende las formas: por lo tanto observador, míranos dos veces en los ojos antes de juzgar nuestro espíritu huidizo, misterioso hasta para nosotros mismos.¹⁵

¹⁵ Rafael Squirru, *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1956. [Cat. exp]

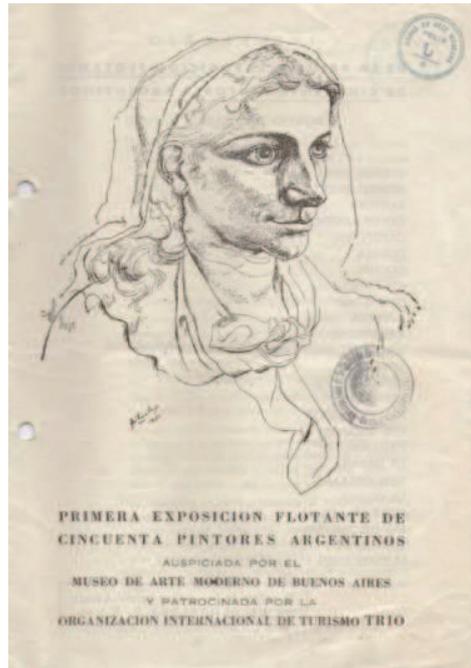


Fig. 5 - Folleto de la *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentino*, 1956.

En este texto seminal aparecen algunos indicios de temas que se irán desarrollando en los años siguientes en la narrativa del museo. El foco puesto en la inserción del arte argentino en el relato hegemónico de la historia del arte universal, su internacionalización junto a sus referentes europeos, cierto desdén por su pasado “latino”. Si bien los argumentos se irán haciendo más sofisticados y las alusiones a la vergüenza y la desnudez desaparecerán, Squirru no logrará definir esa cualidad “misteriosa” y “desconocida” que separa al arte argentino del resto de América Latina y del mundo. Las definiciones concretas se perderán en los meandros de un lenguaje poético y elusivo que perdurará en el tiempo. Entre líneas, se pueden leer estas mismas ideas y algunas hipótesis sobre la pintura o algún movimiento en particular, sin embargo, jamás llegará a delinear su programa sobre el arte argentino. De manera simbólica, esta acción explicita la voluntad de expandir las fronteras del arte local, llegando a nuevos y exóticos destinos difundiendo las producciones de los artistas argentinos. Squirru logró así dar curso a uno de sus principales objetivos, aunque de manera limitada, ya que el buque no era el espacio más adecuado para hacerlo.

Luego de un largo hiato de inactividad en 1958 sobre el cual no existen registros en los archivos del museo, el MAM retomó sus actividades en 1959. Este fue el año en el que el museo comenzó a dar su apoyo a los jóvenes pintores informalistas. Luego de convocar a Alberto Greco, Mario Pucciarelli, Towas y Víctor Chab a dos exposiciones colectivas en Tokio y Montevideo durante los meses de junio y julio respectivamente,¹⁶ en noviembre el MAM auspició la segunda y última muestra del grupo de pintores que se asociaron bajo el nombre de Movimiento Informalista, que tuvo lugar entre el 23 de noviembre y 30 de diciembre en el Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (Fig.6). El grupo estaba conformado por Enrique Barilari, Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Pucciarelli, Towas y Luis Wells y el fotógrafo Jorge Roiger, invitado especialmente para esta exposición. Caracterizado por la utilización de materiales precarios ensamblados o en collages, la predominancia de la materia y la superposición de texturas, las obras de los informalistas rompían con algunos de los principios de la abstracción geométrica que los precedía: específicamente la concepción de la abstracción librada de la geometría, una abstracción libre y matérica.



Fig. 6 -Olga López, Fernando Maza, Rafael Squirru, Luis Wells, Mario Pucciarelli pegando los afiches de la exposición del Movimiento Informalista en el Museo Sívori, 1959.

¹⁶ Estas exposiciones aparecen mencionadas en los Archivos de Actividades del museo, pero no hay documentación que brinde más datos sobre las mismas.

De acuerdo a Jorge López Anaya, el informalismo comienza sus derivas en 1957 con la exposición *Siete pintores abstractos*, en la Galería Josefina Pizarro, que pronto se convertiría en el espacio por excelencia para este breve movimiento. Los siete pintores son: Osvaldo Borda, Chab, Josefina Robirosa, Rómulo Macció, Martha Peluffo, Kazuya Sakai y Clorindo Testa, quienes se abocaron a una abstracción que rompía con la rigidez del arte concreto, haciendo uso de trazos gestuales, manchas, texturas, e incluso de una geometría “lírica” o “sensible”.¹⁷ Este grupo se nuclearía en la revista *Boa* (1958-1960), dirigida por el poeta Julio Llinás, y salvo en contadas ocasiones y de forma individual, no participaron de las actividades del MAM. Como sostienen Silvia Dolinko y María Amalia García: “Llinás sostenía desde las páginas de *Boa* el propósito de acceder al significado profundo de *otra realidad* – hasta el momento oculta- y de la cual las telas y poesías de estos creadores eran un documento vívido.”¹⁸ Siguiendo la línea de pensamiento producida por él mismo y por Aldo Pellegrini en años anteriores, el informalismo reunía las búsquedas del arte concreto y del surrealismo, a la vez que abría nuevas posibilidades de representación.¹⁹

Squirru tenía una concepción ligeramente distinta sobre los discursos que proponía el informalismo, y concentró su atención en los artistas del Movimiento Informalista, quienes realizaron su primera exposición en la Galería Van Riel, bajo el título *Movimiento Informal*, en julio de 1959. En esa ocasión participaron Barilari, Greco, Kemble, Olga López, Maza, Pucciarelli, Towas y Wells. En agosto de ese mismo año Squirru publicó un artículo que si bien no hace mención de la exposición desarrolla sus ideas sobre el informalismo y hace breves y poéticos comentarios sobre los artistas que participan en ella, sumando referencias también al trabajo de Elena Tarasido, Federico Martino, Estela

¹⁷ Jorge López Anaya, *La vanguardia informalista, Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires, Editorial Alberto Sendrós, 2003.

¹⁸ Silvia Dolinko y María Amalia García, “Deriva del Arte Nuevo: Boa y el Informalismo”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (eds.) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, p. 241.

¹⁹ *Ibid.*, p. 229.

Newbery y Florencio Méndez Casariego, quienes luego participaron de manera individual o colectiva en exposiciones auspiciadas por el museo.²⁰

En este artículo, que luego se convirtió en su prólogo para la exposición del grupo en el Museo Sívori, Squirru establece relaciones entre la pintura informalista, el budismo y la poesía zen. Habla de una “integración a un orden superior donde se esfuman las contradicciones del intelecto” y de una actitud estética que “se coloca fuera de espacio y tiempo”. Y al contrario que Llinás y Pellegrini, Squirru hace alusión a las falencias del surrealismo para abordar este problema:

Forzoso es admitir que los surrealistas anduvieron “tibio” en su enfoque del misterio, demasiado epicúreos quizás para comprender que la búsqueda no debía efectuarse en psicologismos condicionados de la subconciencia sino en la incondicionada zona del supra-conciente donde a mi entender se gesta la profunda aventura del informalismo.²¹

En este sentido, si bien ambos críticos coinciden en que las búsquedas pictóricas de la nueva pintura remiten a una realidad aún desconocida o al menos fuera del alcance del pensamiento racional, difieren en su localización de las raíces de estas búsquedas. Llinás y Pellegrini construyen una genealogía para el informalismo enraizada en sus antecedentes pictóricos locales e internacionales, mientras que Squirru hará un intento de bucear en la filosofía zen para explicarlo y planteará que el problema yace en la traducción de esta actitud a un plano material:

Sería erróneo creer que, basándose en la actitud anímica interior, la iluminación del propio corazón, quedan por ello eliminados los problemas técnicos del arte o que cabe la despreocupación en lo que toca al oficio. Una cosa es la actitud o disposición espiritual, otra la transmisión de esa vivencia a través de un medio, plástico en este caso. Si bien el resultado, en cuanto imagen, será siempre a lo que estamos habituados, existirá siempre una ‘forma’ en cuanto contorno de esa imagen, aún cuando queramos que ese contorno haya que medirlo en espesor. Y aquí señalo un estrecho parentesco del informalismo con la poesía zen, el empleo de materiales humildes, de colores a menudo opacos, que se prestan a la equivocada reflexión de

²⁰ Rafael Squirru, “Sobre el informalismo”, *Clarín*, 16 de agosto de 1959.

²¹ Idem.

que se nos está sumergiendo en lo antipoético, cuando en realidad se trata de demostrar al espectador que toda poesía es interna y que es él quien debe poner, como lo puso el pintor, toda su riqueza interior para captar la belleza de una textura opaca calada en profundidad más que en dimensión. Tampoco debe confundirse este informalismo genérico con el "tachismo", donde el vuelco debe ser espontáneo, temperamental, monologal. En el informalismo cabe y se exige el diálogo entre el sujeto y la obra, y se exige un diálogo de la máxima objetividad. El objeto del cuadro puede ser el sujeto mismo, pero tratado siempre con la máxima objetividad.²²

En 1960, en ocasión de la presentación del Sexto Salón de Arte Nuevo, realizado en el Museo Sívori, evento que desde 1955 albergaba la producción de diversos grupos de artistas no figurativos, Pellegrini aborda algunos de los problemas mencionados por Squirru en su artículo:

En ese corto período de seis años, un gran cambio se ha producido en la pintura contemporánea; se trata de un cambio de dirección: la pintura ha pasado de lo intelectual a lo vital. No hay duda que ningún cambio es gratuito, pues el artista es una antena hacia la realidad que lo circunda. Hoy más que nunca esa realidad está impregnada del clima espiritual del hombre, fundado en la lucha entre sus creaciones materiales, su mundo técnico y su aspiración a vivir una vida mejor, integral. La misión del artista es hacer visible, empleando los medios que le son propios, toda esa realidad invisible que nos rodea. Movido por estos mecanismos, un colosal fermento vital promueve la creación artística en nuestros días. El artista contemporáneo borra la falsa línea trazada entre objetividad y subjetividad. Huye a menudo de las formas precisas que limitan su intensa necesidad de expresar directa y crudamente lo vital. Utiliza grafismos y signos que no tienen más significado que el oscuro precedente del impulso espontáneo que los traza: se convierten también en hechos de puro sentido vital. Nunca como ahora la pintura afirma al hombre como integralidad, al hombre viviente además de pensante, al hombre concreto, no a la abstracción hombre.²³

²² Idem.

²³ Aldo Pellegrini, "[Al presentar la 6° exposición anual de ARTE NUEVO...]", Arte Nuevo 6° Salón anual, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1960. [Cat. exp]

Se leen aquí dos maneras diferentes de concebir el arte no figurativo de la época, y más específicamente la pintura informalista. Pellegrini propone que las producciones de estos artistas son expresión de la realidad que los circunda, expresión cruda y vital, en la cual se “borra la falsa línea trazada entre objetividad y subjetividad”. Al contrario, Squirru propone que el informalismo es expresión de una actitud anímica interior y “exige un diálogo de la máxima objetividad”. Pareciera haber ciertas contradicciones internas en ambos discursos en cuanto a la relación del artista con su propia subjetividad, su relación con la realidad que lo circunda y su manera de materializar esta relación.

Pocos meses después, en el folleto que acompañó la exposición del Movimiento Informalista en el museo Sívori, Squirru explicitó su definición del arte como “la manifestación sensible de estados interiores de conciencia”, una breve declaración en estrecha relación con su previa descripción del informalismo. Así como en su primer texto como director del museo en 1956, Squirru había referido al espíritu del arte argentino como una manifestación huidiza y misteriosa, tres años después apela a la filosofía budista y a la conciencia humana para dar cuenta de la relevancia del joven movimiento informalista. Vemos así como se conforma un discurso sobre el arte asociado a lo espiritual, primero como manifestación colectiva de un arte nacional y luego como expresión de la conciencia individual del artista.

En 1961 el crítico Ernesto Schóó, en un breve ensayo sobre el informalismo, criticará esta asociación creada por Squirru y cuestionará a la pintura informalista como una experimentación pasajera:

Si nos aproximamos (otra vez en la historia del pensamiento) a la noción de la unidad esencial de toda la materia del mundo y, lo que es más, a la concepción de analogías y correspondencias estrechas entre el mundo de la materia y el del espíritu (que no serían ya antagónicos sino complementarios, como una imagen en el espejo y el objeto que la produce); si el mundo nuevo adviene si las nociones tradicionales, euclidianas y kantianas, de tiempo y espacio se tambalean: ¿en qué medida expresa el "arte otro" esta etapa de transición, en qué medida podría ser la expresión plástica del futuro? Arriesgo una afirmación, convencido: el "arte otro" no inicia un ciclo, sino que es el final de una jornada.²⁴

²⁴Ernesto Schóó, "Apuntes para un ensayo acerca del informalismo", *Arte y palabra*, Buenos Aires, junio de 1961, p. 16.

La exposición del Movimiento Informalista y otras actividades que la sucedieron, como la conferencia de Mario Pucciarelli el 10 de diciembre de 1959, y las exposiciones de Aldo Papparella, Olga López, Elena Tarasido, Enrique Romano y Kenneth Kemble entre 1959 y 1960, dan cuenta del importante respaldo dado por el museo al Informalismo, un movimiento de gran impacto y breve duración. Al asociar su definición del arte con una tendencia contemporánea, Squirru demuestra su voluntad de adherir al presente como un momento de inauguración, un quiebre con el pasado artístico, la racionalidad concreta y la figuración folklórica, un quiebre con el pasado político del país. Se trataría entonces de un nuevo amanecer para el arte y la sociedad.

Mientras los informalistas rompían con las convenciones de la abstracción geométrica y del formalismo modernista para dar lugar al gesto, las texturas y los trapos rejilla, entre otros materiales de origen doméstico y cotidiano, artistas como Miguel Ángel Vidal y Eduardo Mac Entyre exploraban modos de expandir la geometría sobre el plano; herederos del arte concreto, toman a sus antecesores formales como punto de partida. Del 7 al 30 de septiembre de 1960, con el auspicio del MAM, los dos artistas exhibieron sus trabajos en la Galería Peuser (Fig.7), en una muestra que fue acompañada por un concierto de Música Generativa del Grupo Euphoria y una conferencia del artista Ramón Baudés Gorlero, quien se había separado del grupo un año antes.



Fig. 7 - Portada del folleto de la exposición de Arte Generativo realizada en Galería Peuser.

De la mano del coleccionista Ignacio Pirovano,²⁵ quien los introdujo al trabajo del artista belga Georges Vantongerloo, los jóvenes se iniciaron en búsquedas vinculadas al descubrimiento de nuevas formas a partir del movimiento sobre el plano de formas ya existentes. El dúo tomó su título del mecenas que, citado por Squirru en su prólogo de la exposición, dice: “propongo definir como ‘Arte Generativo’ el que decide en cambio engendrar formas nuevas, reflejar el proceso generativo de las mismas, los fenómenos que las provocan o estos mismos fenómenos en movimiento, evolucionando en continua transformación”.²⁶

En esta primera exposición de Arte Generativo, impulsada tanto por Squirru como por Pirovano, Vidal y Mac Entyre presentaron un breve texto a modo de manifiesto en el cual explicitan su programa estético:

La pintura generativa ENGENDRA una serie de secuencias ópticas a través de un desarrollo generado por una forma, por ejemplo: un círculo, un cuadrado, una escala, etc, adoptando éstos una serie de desplazamientos en sentidos contrarios o consecutivos siguen un perfecto desarrollo generativo complementados a su vez en una única forma total y otras muchas formas interiores discriminativas. También es indudable que este tipo de pintura se identifica con términos más tecnológicos creados por la época en que nos toca vivir y que es absurdo escapar, dentro del mismo tecnicismo debemos engendrar la belleza lo que es más importante que evadirse, pues estas obras producen también FUERZA y ENERGIA.²⁷

La referencia al progreso tecnológico y su incorporación a la producción de los artistas no es novedosa: desde el futurismo en adelante la tecnología se había conformado como una preocupación para muchos artistas. La búsqueda de la belleza que ésta engendra, que se manifiesta en fuerza y energía, sin embargo, revela un modo de abordar el presente, de alguna manera a tono con los tiempos desarrollistas que los atraviesan. En estas

²⁵ Ignacio Pirovano (1909-1980) fue un empresario y coleccionista, promotor desde mediados de la década del 40 de las vanguardias abstractas concretas y geométricas argentinas e internacionales. Gran parte de su acervo fue donado al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires por su hermana luego de su fallecimiento.

²⁶ Rafael Squirru, *Prólogo Arte Generativo*, Buenos Aires, MAM / Peuser, 1960.

²⁷ Miguel Ángel Vidal, Eduardo Mac Entyre, *Manifiesto*, Buenos Aires, MAM / Peuser, 1960.

manifestaciones Squirru ve el despertar una nueva sensibilidad: “Y Pirovano termina su trabajo ‘Todo el campo creador se abre virgen ante nosotros’, palabras que ponen de manifiesto la enorme amplitud del enfoque simplemente destinado a detectar una nueva sensibilidad de la que sin duda es un auténtico partícipe.”²⁸ Nuevamente, al dar su auspicio a esta exposición, el MAM busca ubicarse en el horizonte de la vanguardia del momento, de aquello que considera como inaugural en el arte, llevándolo hacia el futuro, el despertar de esta “nueva sensibilidad”. Sin embargo, su aseveración de nuevos comienzos ubicados tanto en el informalismo como en el arte generativo resulta contradictoria, ya que si bien se trata de dos movimientos que proponen búsquedas innovadoras, el primero de ellos ejerce un quiebre con el pasado reciente y el segundo profundiza en sus formas. A la vez, un contraste estético, el informalismo busca el choque por lo “desagradable”, el arte generativo era un arte visualmente atractivo. Esta contradicción en los textos entusiastas de Squirru plantean un problema en su narrativa, pero también explicitan una concepción de la contemporaneidad que el autor no llega a dilucidar por sí mismo. Esta pluralidad se manifiesta desde comienzos de los años 50 en formaciones como el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina o GAMA, y luego otros como la Agrupación Arte No Figurativo y la Asociación Arte Nuevo, y en numerosas exposiciones colectivas, como el Salón Arte Nuevo, en las cuales la “geometría sensible” se expone junto con el informalismo y algunas líneas más duras de la geometría.

Sin embargo, no se trató de una convivencia siempre armónica. En ocasión de esta exposición, Kemble, uno de los artistas más representativos del Movimiento Informalista, y crítico de arte para el *Buenos Aires Herald*, publicó una breve pero rotunda crítica del nuevo movimiento, titulada “Cows, maths, and art”:

Cows, mathematics and art have much in common according to Messrs. Ignacio Pirovano y Baudes Gorlero, cattle ranch owner and engineer respectively.

Geometry is at the roots of visual art but most especially in what Vidal and Mac-Entyre –two Argentine painters showing at Peuser, Florida 750- have called Arte Generativo. And the geometrical proportions that define the aesthetic value of a cow also apparently serve to measure its productive capacity.

²⁸ Rafael Squirru, *Prólogo...*, *op. cit.*

All this and much more was heard a few days ago at a lecture given under the auspice of the Museum of Modern Art's indefatigable director Dr. Rafael Squirru. Instructive for the laymen, it was nevertheless a series of platitudes to, the professional, and certainly none of it was as fundamentally new as the speakers and artists tried to make out.

Composition according to the "golden rule" has existed since the Renaissance and their theory of the growth and development of a basic pattern is as old as the rocks.

It, would, be, much, more, to, the, point, if, they, developed, their, investigation further, or, really, created, something, alive, and, expressive, with, their mathematics.²⁹

La crítica de Kemble acusa a los artistas, pero también a sus patrocinadores, de hacer pasar por novedosa e innovadora una teoría tan antigua como la proporción áurea. Al mismo tiempo, los llama a crear algo vivo y expresivo, quizás como sus propias pinturas informalistas. Es aquí donde la modernidad plural del programa de exposiciones del MAM comienza a mostrar sus tensiones, y su amplia e inclusiva propuesta muestra cierta incongruencia.

Asimismo, Kemble apunta contra Pirovano y Gorlero: el primero, el gran promotor de la tradición abstracto-concreta, el segundo, un ingeniero y pintor que fallecería poco tiempo después. Si bien Pirovano había creado su colección de la mano de Tomás Maldonado, hacia fines de los 50, como comenta María Amalia García, coleccionista y artista tomaron nuevos rumbos. Pirovano “tomó la posta e hizo suyo el proyecto de *actualizar* las nuevas tendencias del arte abstracto”.³⁰ Es posible que la crítica de Kemble hacia el coleccionista y gestor se deba a sus diferencias en torno a cuál era el camino que debía tomar el arte argentino moderno. La colección de Pirovano conforma desde agosto de 1980, gracias a la donación de su hermana Josefina, uno de los acervos más importantes de la colección del Museo de Arte Moderno.³¹

²⁹ Kenneth Kemble, “Cows, maths, and art”, *Buenos Aires Herald*, 9 de septiembre de 1960. El destacado es del original.

³⁰ María Amalia García, “El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto”, *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/IX Jornadas de CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001, p. 6.

³¹ María Amalia García (ed.), *Legado Pirovano : la colección Ignacio Pirovano en el Moderno*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017.

En consonancia con el programa plural que proponía el MAM, durante 1960 el museo también auspició dos exposiciones individuales del pintor Luis Centurión, una en la Galería Rubbers y otra en la Galería Witcomb. Además de dos exposiciones colectivas de las cuales también formó parte: *La naturaleza argentina en el arte: homenaje a W.H. Hudson*,³² durante el mes de junio, en Harrods y *Argentine painting-Pintura argentina*,³³ en noviembre, patrocinada por el Instituto Central de Relaciones Culturales Israel-Iberoamérica, España y Portugal. Asimismo, había participado, y seguiría haciéndolo en el futuro, en otras exposiciones colectivas organizadas por la institución.

Centurión era un pintor autodidacta, que había comenzado a exponer a mediados de la década del 40, en 1957 participó del envío a la IV Bienal de San Pablo, y en 1958 de la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado que se realizó en México. Hacia 1960 la obra del artista propone figuras, en general en solitario, como la que ilustra la tapa del catálogo de su exposición en la galería Witcomb (Fig.8), figura de una mujer desnuda, de formas redondeadas y mirada nostálgica, cuya figura se recorta sobre un gran plano de color gris que deja ver el fondo blanco de la tela. La síntesis de recursos y el austero tratamiento del color dan cuenta de una búsqueda plástica que juega con la abstracción y la figuración. Como comenta el crítico Fabián Lebenglik en relación con la retrospectiva organizada en 2003 en el Centro Cultural Recoleta:

El pintor se siente a gusto con estructuras temáticas y formales largamente transitadas, porque lo suyo no es el ansia de innovar formalmente, sino la búsqueda de un lenguaje propio en el interior de la tradición moderna. [...] Mientras que los que buscaban la innovación se lanzaban en los años cincuenta al informalismo y la densidad dramática de la pintura, Centurión encontraba su estilo con el brillo del color, la concisión de las figuras netas y las formas cerradas.³⁴

³² Artistas participantes: Fray Guillermo Butler, Jorge Larco, Luis Centurión, Laura Mulhall Gironde, Enrique Policastro ; invitados de honor: Domingo Pronato, Cesareo Bernaldo de Quirós.

³³ Artistas: Carlos Alonso, Luis Barragán, Juan Batlle Planas, Juan Carlos Castagnino, Luis Centurión, Victor Chab, Vicente Forte, Ramón Gómez Cornet, Rómulo Macció, Martha Peluffo, Rogelio Polesello, Leopoldo Presas, Mario Pucciarelli, Francisca Ramos de los Reyes, Raúl Soldi, Roberto Viola.

³⁴ FabiánLeblenglik, “Los saberes autodidactas”, *Página12*, Buenos Aires, 15 de noviembre de 2003.



Fig. 8 - Portada del folleto de la exposición de Luis Centurión en la galería Witcomb.

Contemporáneo a los artistas informalistas cuya búsqueda, como hemos comentado, estaba enfocada en quebrar los límites de la geometría y el racionalismo concretos, Centurión toma un camino alternativo, que no tiene como objetivo la ruptura sino la transformación del lenguajes en una fusión de elementos, utilizando tanto los de la abstracción como los de la figuración. Estrategia que se evidencia particularmente en sus naturalezas muertas, en los fondos planos y las líneas esquemáticas que delimitan las figuras.

Su aparición reiterada en el programa de exposiciones del museo habla de la amplia concepción de la modernidad que se observa en el discurso de la institución. De una modernidad concebida ampliamente como un tiempo presente. En el texto que acompañaba

la exposición en la galería Rubbers, J.A. García Martínez se planteaba la pregunta por el lugar que ocupa el artista en el escenario del arte del momento:

Plásticamente, estos retratos encierran una experiencia estética de gran significado. Representan el doble proceso de un pintor de nuestro tiempo llevado "técnicamente" hacia la abstracción y de vuelta de ella por la cálida expresividad y las resonancias humanas y figurativas que encierra su obra. Tal actitud ¿no es la respuesta a uno de los más palpitantes problemas que pueda plantearse el arte contemporáneo? Para resolverlo, Centurión aporta sabiduría plástica, refinamiento expresivo y una técnica a base de experiencia estética.³⁵

El repetido auspicio a Centurión, tanto como a otros artistas entre los cuales se pueden contar Julio y Luis Barragán, Federico Martino, Florencio Garavaglia y Juan Carlos Badaracco, en simultáneo a Kemble, Greco, Silvia Torras y otros informalistas, nos presenta un panorama matizado e inclusivo desde la perspectiva del museo, más orientado a presentar la diversidad dentro de la concepción del arte moderno del momento, que a definir un canon. La fortuna crítica de muchos de los artistas que conforman el primer grupo los ha llevado a permanecer en los márgenes de la historiografía, como Miguel Ángel Cavaliere o Juan Carlos Badaracco.

Hacia finales de 1960 el museo finalmente se instaló en la sede del Teatro General San Martín; dio por concluida su etapa nómada y fantasmagórica, y abrió sus puerta con una gran exposición internacional titulada *Primera exposición internacional de arte moderno*. Nada menos fantasmagórico que una exposición masiva de la cual participaron catorce países (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, India, Inglaterra, Italia, Polonia, Suiza y Uruguay) y 268 artistas.³⁶ La exposición se llevó a cabo en el marco de las numerosas celebraciones del 150° Aniversario de la Revolución de Mayo, bajo las gestiones de una comisión organizadora compuesta por Héctor Cartier, Cayetano Córdova Iturburu, Ernesto B. Rodríguez, Samuel Oliver y Rafael Squirru, que se lanzó a la tarea de materializar el museo con un evento que diera cuenta no

³⁵José Alberto García Martínez, *Luis Centurión*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1960. [cat.]

³⁶138 argentinos, 1 de Bolivia, 10 de Brasil, 10 de Chile, 2 de España, 4 de Estados Unidos, 5 de Francia, 4 de Grecia, 5 de Holanda, 56 de la India, 4 de Inglaterra, 7 de Italia, 3 de Polonia, 3 de Suiza y 15 de Uruguay. Para ver la lista completa de artistas ver Anexo 4.

sólo de la importancia de la apertura efectiva de la institución, sino del lugar que ésta y el arte argentino ocupaban, o bien podrían ocupar, en la escena artística internacional. Los integrantes de la comisión son todos miembros destacados de la trama artística moderna de la ciudad de Buenos Aires, tanto en la gestión como en la docencia y la crítica de arte, para 1960 cada uno de ellos cumplía un rol destacado en la escena local. Esto da cuenta de la relevancia que se le otorgó a esta exposición en la ciudad.

La exposición fue acompañada de un importante catálogo (Fig.9), un extenso libro que contaba con un breve texto de Squirru, biografías de los artistas participantes e imágenes de obras de los mismos, aunque no de las obras exhibidas. Se trata de un proyecto editorial único para el MAM, que no se repetiría hasta muchos años después. Este emprendimiento no debe haber sido fácil de concretar, y así lo testimonian las palabras con las que el Director del Museo da inicio al único texto del primer libro impreso por el museo:

Por cierto que esta exposición internacional, preámbulo de la actividad futura que desarrollaremos ha debido superar muchas dificultades para materializarse en el plano de la realidad.

Ha sido necesaria la alianza de todas las fuerzas culturales que actúan en el país para dar este fruto. La Comisión Nacional Ejecutiva del 150 Aniversario de la Revolución de Mayo, la Dirección de Cultura, la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y finalmente la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, quienes han recogido a su vez la generosa colaboración de los gobiernos de aquellos países, que han respondido a nuestra invitación, los que han afrontado gastos y preocupaciones para estar presentes en esta fiesta; a todos ellos así como a los coleccionistas e instituciones particulares que han facilitado sus obras, vaya nuestro sincero y profundo agradecimiento.³⁷

³⁷ Rafael Squirru, *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1960, p. 9. [cat. exp]



Fig. 9 – Tapa del catálogo de la *Primera exposición internacional de arte moderno*, 1960.

Asimismo, el texto busca dar cuenta de que esta exposición es posible gracias a, y es expresión de, una situación política renovada, un auguroso momento democrático de la mano del Dr. Frondizi, durante la proscripción del peronismo. En su discurso en ocasión de un acto de entrega de premios literarios en el marco del mencionado 150° Aniversario de la Revolución de Mayo, el Director General de Cultura de la Nación, Héctor Blas González, que durante el gobierno de facto de Onganía sería Secretario de Prensa de la Presidencia, expresó con claridad los objetivos del programa y del gobierno. Una nota en el diario *Clarín* da cuenta de sus palabras:

Luego de hacer referencia a los premios otorgados, el Director de cultura expresó que el gobierno de la Nación “está empeñado no solamente en lograr nuestra recuperación económica sino, también, en fortalecer, promover y difundir la actividad artística y científica. La cultura –siguió– no es patrimonio exclusivo de los países ricos y poderosos. La cultura es una necesidad vital por la que luchan los pueblos que quieren proyectarse en la historia. Una nación es grande en la medida

que es capaz de ejercitar sus potencias espirituales para trascender el plano de lo meramente material en pos de las conquistas más nobles y definitivas.³⁸

Nuevamente aparecen de la mano la política económica del desarrollismo y la política cultural, esta última como evidencia del “verdadero” desarrollo de una nación y clave para la proyección hacia el futuro. En el mismo discurso Blas González destaca los tres objetivos del programa del Aniversario: 1) dar características nacionales a la celebración; 2) destacar los grandes hitos científico-culturales; 3) “trazar un amplio y exacto panorama de nuestra realidad en el orden de la creación intelectual, tratando de darle permanencia, de proyectarla hacia el futuro”.³⁹ Este mismo espíritu que busca la inscripción del arte argentino en un horizonte más amplio y superador del pasado peronista, y que en la trama de la modernización sólo es posible en esta nueva Argentina, se lee también en el texto de Squirru:

Generosidad, valor, ternura son características del hombre nuevo que afloran con el arte nuevo, el aspecto peligroso del nacionalismo queda superado en exposiciones como esta; el aspecto sano se afirma indicándonos que todo lo profundo tiene raíces en algún lado.

La República Argentina, lo suficientemente madura como para convocar a esta fiesta espiritual en 1960, sabrá superar cualquier escollo para cumplir el alto destino que le marcan sus estrellas.⁴⁰

La referencia a la espiritualidad es un lugar común al cual Squirru recurre una y otra vez en sus textos. En el texto de Squirru confluyen el espiritualismo humanista, la política e incluso la astrología, para dar cuenta de un panorama de la cultura nacional y su próspero destino, según designan las estrellas. De alguna manera da a entender que este siempre fue el destino del arte argentino pero que debido a obstáculos externos no había podido cumplirse. Sin explicitarlo, parece expresar que el nuevo gobierno ha venido para salvar a la Argentina de incumplir con su designio. Se trata de una explicación casi mística de la compleja trama política y cultural que atraviesa la Argentina.

³⁸ “Premios para Ciencia. Fueron entregados por el Jefe de Estado”, *Clarín*, 3 de diciembre de 1960, p. 28.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Rafael Squirru, *Primera Exposición..., op. cit.*

La *Primera exposición internacional de arte moderno* posibilitó la concreción de los ideales internacionalistas que se asomaban en la exposición flotante con la que Squirru dio inicio a las actividades del museo y que abre también este capítulo. En aquella oportunidad, apenas cuatro años antes, el arte argentino se había embarcado en un simbólico recorrido por aguas internacionales. Ahora eran los extranjeros los que llegaban a la Argentina para ser exhibidos junto a los locales. La exposición abrevó en el canon internacional del arte moderno como criterio de selección. Dentro del enorme conjunto de artistas y obras, fue el envío de Estados Unidos, compuesto por obras de Franz Kline, Willem de Kooning, Jackson Pollock y Mark Tobey, realizado a través del MoMA y seleccionado por Frank O'Hara, el que con mayor énfasis dio este tono a la muestra. Como nota Andrea Giunta:

Squirru superó todos estos presupuestos ideológicos organizando el montaje de la exposición como una operación ideológica más fuerte que la que representaban los envíos norteamericanos. Con el despliegue de imágenes que colocó sobre las paredes, mezclando las obras de los artistas argentinos con las de los más destacados de la vanguardia internacional, armó un campo de pruebas y verificaciones. Buscó que ni el público ni la crítica pudiesen eludir las comparaciones; que tuviesen que mirar, una al lado de la otra, las representaciones de la máxima vanguardia internacional y las del nuevo arte argentino.⁴¹

Los presupuestos ideológicos a los que hace referencia Giunta son los que implican que las nociones de “éxito”, “libertad” y “apoliticismo” que subyacen a las obras de estos artistas norteamericanos podrían servir de ejemplo a artistas de naciones periféricas en busca de la internacionalización, como la Argentina. En este sentido, la operación de Squirru fue precisa: el arte argentino en pie de igualdad con el arte norteamericano y europeo, evidencia la puesta al día de los locales, al tiempo que anuncia el nacimiento del hombre nuevo y de su arte nuevo. No se trata de mera mimesis, se trata del “verdadero arte argentino”:

Quede aclarado que esta no es una exposición de pintura y escultura más; tratase de la concreción de una aspiración nacional que como todo lo auténticamente nacional nace a la luz con los dolores del parto. Hablar del Museo de Arte Moderno de Bs.

⁴¹ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y...*, op.cit.

As. (sic) tampoco es hablar de una institución más, es un nuevo palacio para alojar a la nueva musa, es la casa nueva para el hombre nuevo. Nuestra posición es afirmativa: no hemos elegido mimetizarnos para quedar bien. El nuevo estilo nos nace como una consecuencia inevitable de esta sensibilidad. [...] No impulsamos un arte nuevo con el esteticismo de los que se alejan de la realidad de nuestra doliente condición de seres humanos, caídos pero perfectibles. Nuestro mensaje no es pesimista; sabemos que el sufrimiento es parte de la realidad que nos toca asimilar, pero también sabemos de la felicidad como un premio que nos toca conquistar.⁴²

Sin embargo, es interesante notar que, proporcionalmente, los artistas norteamericanos y europeos reconocidos eran una minoría en relación con los artistas argentinos, y en relación con la totalidad del conjunto. En este sentido se destacan dos aspectos, por un lado, el gran conjunto local conformado por 138 artistas superaba incluso al nutrido grupo que había conformado la *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*. El grupo estaba compuesto por los jóvenes vanguardistas, informalistas, generativos, pero también por los precursores del arte moderno: Emilio Pettoruti, Lino Enea Spilimbergo, Enrique Policastro, Vicente Forte, Raquel Forner, Leónidas Gambartes, Ramón Gómez Cornet, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Horacio Butler. Así, la exposición desplegaba el estatus internacional de la producción de los artistas argentinos contemporáneos, y en una operación similar a la que realiza Greenberg ese mismo año en *Modernist Painting*, Squirru construía también una historia del arte moderno argentino regida por el relato de la abstracción que comienza con Pettoruti y sigue su camino hasta 1960, aunque también incluía algunos desvíos de ese canon como las obras de Ricardo Carpani.

En segundo lugar, es notable que el mayor envío a la exposición fuera el de la India, compuesto por 56 artistas, y los siguientes los de Uruguay (15 artistas), Brasil y Chile (10 artistas cada uno), un conjunto regional cuya presencia probablemente fuera facilitada por la cercanía geográfica. Si bien el Archivo del Museo no cuenta con materiales que documenten las gestiones que hicieron posible esta exposición, el texto de Squirru deja entrever que la invitación se hizo directamente a los gobiernos de cada país, probablemente a través de sus embajadas, y que cada país financió el envío de las obras a la exposición. La diversidad de los envíos internacionales, y el hecho de que la gran mayoría estuviera

⁴²Rafael Squirru, *Primera Exposición...*, *op. cit.*

compuesto por países en desarrollo, no pertenecientes a las capitales del arte internacional, introduce matices hasta el momento no explorados en las tendencias internacionalistas de la época. Si bien las razones o intenciones de esta convergencia entre Estados Unidos y la India, Francia y Bolivia, Suiza y Chile, no fueron explicitadas en el catálogo que acompañó la exposición, estos datos ofrecen una oportunidad para pensar este momento clave en el desarrollo de la modernidad en la región a partir de elementos más diversos, que complejizan las relaciones centro/periferia, norte/sur. Es posible entonces pensar una red institucional aún mayor, que incluyera, por ejemplo, intercambios con otros países cuyas modernidades tampoco se corresponden con las cronologías canónicas. Es decir, es posible abrir la trama de la concepción de la modernidad y del internacionalismo a partir de estos encuentros, que son los encuentros que efectivamente tuvieron lugar en la Argentina en 1960 y son parte de la concreción material de la utopía del internacionalismo. En este sentido, una reseña publicada en el diario *Clarín*, da cuenta de la gran diversidad de origen de los artistas presentados al comentar cuáles son aquellos que más se destacan en la exposición y señalar a los siguientes: los ingleses William Scott y Alan Davie, los brasileros Emiliano Di Cavalcanti y Candido Portinari, el norteamericano Jackson Pollock, el francés Pierre Soulages, los polacos Artur Nacht-Samborski y Eugeniusz Eibisch, el griego Alekos Condopoulus, los holandeses Corneille Van Beverlo y Van Kafe (este artista no figura en el catálogo), el uruguayo Norberto Berdia y el chileno Ivan Vial Williams. Se trata de un conjunto diverso en el cual prevalece la diversidad de orígenes y de tendencias, desde el expresionismo abstracto de Pollock a las figuras de tendencia realistas de Portinari, se conforma un arco que atraviesa distintos niveles de abstracción y figuración. En la misma reseña el crítico hace un comentario sobre la diversidad selección de las obras y su adhesión a la no figuración:

Aparte de muchas obras valiosas que admiramos aquí, creemos que el total refleja solo en parte el movimiento mundial de artes plásticas, de apasionante intensidad, y en el cual últimamente se advierte un renacer de lo abstracto-figurativo y la presencia de un nuevo realismo experimentado en técnicas de vanguardia. Dos hechos surgen de esta importante muestra: 1° Que lo moderno no es privativo de una sola tendencia, la no figurativa, que aquí prevalece, sino que se expresa en diversas formas. 2° Que en nuestro país y en otras partes –como afirma el maestro Juan del Prete, no figurativo y figurativo consecuente- la no figuración (geometrizable, tachista o informalista) “ha entrado en una fase confusa y declinante”.⁴³

Así, la reseña da cuenta de las transformaciones que hacia 1960 sufría el arte tanto local como internacional y el declive del arte no figurativo como tendencia dominante durante las dos décadas previas, que como comenta el reseñista, predomina en la exposición. De alguna manera, la muestra funciona como una importante, aunque parcial, recapitulación de los últimos veinte años de producción artística internacional, integrada por artistas de enorme trayectoria y relevancia a nivel internacional como Lygia Clark, Nemesio Antunez, Antoni Tàpies, Willem de Kooning, Jean Fautrier, Karel Appel, M.F. Husain, Alberto Burri y Max Bill entre muchísimos otros. En la exposición se encuentra representado un amplio espectro de producciones no figurativas como el arte concreto y neo-concreto, todas las tendencias que conformaron el informalismo, el expresionismo abstracto, como también producciones que se acercan a la figuración. De igual manera, se trata de un proyecto que da cuenta de la labor que realizó Squirru durante los cuatro años de existencia del museo y de su concepción del arte moderno.

Si bien no hay un texto que explicita el criterio de selección de artistas y obras, el catálogo provee una importante recopilación de imágenes, que aunque probablemente no se corresponden con las obras que se exhibieron, dan un panorama del conjunto. Sin embargo, podemos encontrar una lectura afín en el catálogo de la exposición contemporánea *150 años de arte argentino*, organizada en el mismo marco de celebraciones del sesquicentenario de la Revolución de Mayo, por el Museo Nacional de Bellas Artes. Con una organización muy diferente a la de la exposición del MAM, *150 años de arte argentino* contó con recursos suficientes para cumplir su objetivo: narrar una historia del arte

⁴³ “Por las galerías de arte. Exposición internacional”, *Clarín*, 1° de diciembre de 1960, p. 10.

moderno local. Aún así, como explica Fabiana Serviddio, la exposición estuvo plagada de tensiones y contradicciones hacia el interior de la comisión organizadora, que luego tuvieron un correlato tanto en la exposición como en el catálogo, que contaba con textos de autores como Córdova Iturburu y Samuel Paz. Dentro de la exposición existían dos criterios de selección que se contraponían: uno, el de Julio Payró, que privilegiaba la historia del arte y de los estilos, y el de Horacio Butler que privilegiaba a los artistas. Asimismo, los textos de historiadores y críticos que componían el catálogo no mantenían un correlato con la exposición, y en muchos casos, con la diagramación del libro mismo.⁴⁴

De manera casi excepcional, fue el sector dedicado al arte contemporáneo el que logró evadir las tensiones mencionadas por Serviddio que se convirtieron en hilo conductor de la exposición. La sección tanto en la muestra como en el catálogo estuvo a cargo de Samuel Paz, quien, en palabras de Serviddio: “asumió no sólo el rol de crítico sino el de curador que explicaba concretamente a sus lectores por qué se habían dispuesto las obras de la manera que se exhibían en la exposición, explicitando lo que hoy llamaríamos el guión curatorial de la muestra”.⁴⁵ El guión y el ensayo de Paz resaltaban el espíritu experimental y libre de los pintores argentinos de los últimos diez años, allí se destacaba sobre todo el grupo informalista. No obstante, el grupo expuesto estaba compuesto también por artistas que no encontraban su lugar en las filas de la vanguardia y la experimentación a la manera de los informalistas y aquellos que se lanzaban a la ruptura de los lenguajes, así como en muchas de las exposiciones colectivas organizadas por Squirru en el MAM. Paz daba cuenta de esta diferencia en el catálogo: “Entiéndase que hay dos tipos de experimentación, el que busca nuevos planteos y el otro más callado, el introvertido que sondea en sus propios caminos, con la convicción de encontrar un modo de manifestarse en posiciones menos combativas o de vanguardia”.⁴⁶

⁴⁴ Fabiana Serviddio, “La exposición 150 año de arte argentino, MNBA: 1960-1961. Academia y cosmopolitismo en la contienda por el relato del arte argentino”, en María José Herrera (ed.) *Exposiciones de arte argentino 1956-2006*, Buenos Aires, AAMNBA, 2009.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁶ Samuel Paz, “Los últimos diez años de pintura y escultura argentina. 1950-1960”, en *150 Años de Arte Argentino*, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Poder Ejecutivo Nacional, Buenos Aires, 1961, s/p.

Es esta concepción de la contemporaneidad, descrita por Paz, donde podemos encontrar un indicio de aquella que se materializaba en las exposiciones del MAM entre 1956 y 1960, y más particularmente en la *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos* y *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, las exposiciones que abren y cierran esta etapa respectivamente. Según Ferguson, “the way in which art is talked about, understood and debated are largely determined through the medium of exhibitions – through the exhibition as a complex representation of institutional, social and, paradoxically, often personal values, simultaneously”.⁴⁷ Squirru comparte la noción de modernidad explicitada por Paz, aunque falle en transmitirlo en sus textos, que suelen abundar en adjetivos poéticos, pero carecen de definiciones objetivas que sitúen a los movimientos y artistas que describe en un contexto más amplio. Sus relatos producen una fuga de sentido: proponen un nuevo arte para un nuevo hombre y una nueva nación, pero admiten la filtración de la tradición. Así como la búsqueda de internacionalismo bajo los cánones europeos y norteamericanos se fugaba en esta muestra de 1960 al cruzarse con cánones no explorados como el arte de la India, de Polonia o Bolivia.

⁴⁷ Bruce Ferguson, “Exhibition Rhetorics”, *op. cit.*, p. 180.

CAPÍTULO 3

LOS ALBORES DE UNA COLECCIÓN

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires cuenta en la actualidad con un patrimonio de aproximadamente 8.000 piezas, la primera de las cuales fue adquirida en 1959 por iniciativa de Rafael Squirru. Según el relato del director,¹ se trata de *Crucifixión* (1955) (Fig.10) de Manuel Ángeles Ortiz, que fue adquirida gracias a tres donaciones privadas. Otra de las historias que conforman el mito de fundación del museo cuenta que durante sus primeros años de existencia, los pocos empleados con los que contaba donaban sus aguinaldos a la institución para la adquisición de obras. El relato de Squirru, diez años después, da cuenta de las dificultades que debió afrontar al mando de la institución, especialmente durante ese año inicial:

Éramos los tripulantes de una Kontiki, pero es precisamente a la intemperie y durante los vendavales cuando surgen las mejores condiciones de los seres humanos, cuando son de buena pasta y mis colaboradores inmediatos y mediatos eran de la mejor pasta.

Prueba de ello es que al finalizar ese año desde el ordenanza Palazuelo Frías, hasta mis colaboradores Elsa Sorbilli, la señora Hidalgo y Arturo Alvarez, todos donamos nuestro aguinaldo para comprar obras para el Museo.²

La referencia al Kontiki, la balsa del explorador noruego Thor Heyerdahl, y las inclemencias de la navegación, es la metáfora elegida por Squirru para dar cuenta del vacío de financiamiento que sufrió el novel emprendimiento, circunstancia que ya ha sido comentada en capítulos anteriores. Este factor tuvo también sus consecuencias en la conformación de la colección inicial del MAM, problema que se desarrollará en este capítulo.

¹ Este relato se encuentra en *Tan Rafael Squirru!*, el libro de Eloísa Squirru sobre su padre, publicado en 2008, y también en una entrevista que realicé con Squirru, el 14 de enero de 2013.

²Rafael Squirru, “Sin título”, *Catálogo MAM 10 años, 1956-1967*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967, s/p.

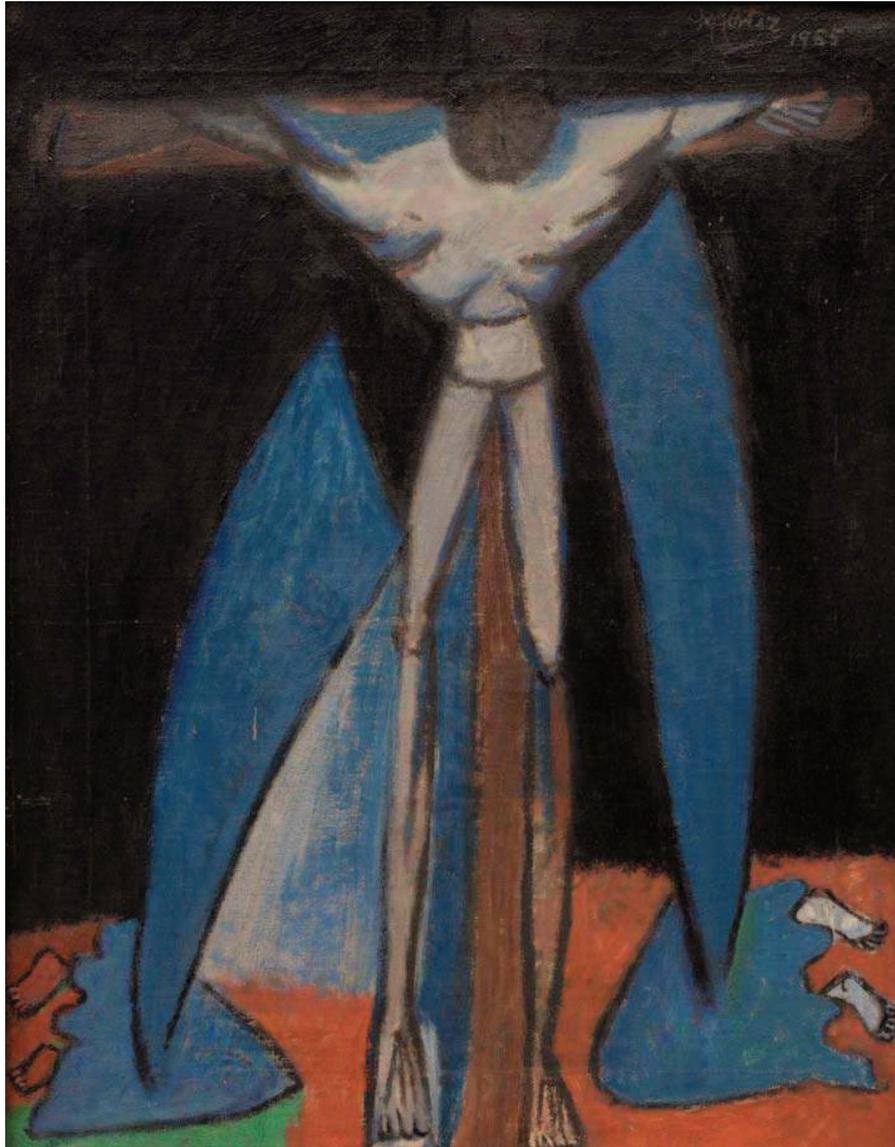


Fig. 10- Manuel Ángeles Ortiz, *Crucifixión*, 1955, óleo sobre tela, 55x42 cm.

A diferencia de otros museos de arte moderno de la región, fundados en la posguerra, tanto de signo privado como público, el MAM no contó con una política de adquisiciones que diera impulso a su naciente colección. Así, por ejemplo, el contexto brasilero ofrece un panorama diferente: el Museu de Arte de São Paulo, punta de lanza de las instituciones modernas de Brasil, fue fundado en 1947 por iniciativa del empresario de las telecomunicaciones Assis Chateaubriand quien, de la mano de Pietro Maria Bardi, formó un importante acervo de arte europeo y latinoamericano, gracias también al aporte

privado local; de maneira similar, Francisco Matarazzo Sobrinho fundó en 1948 el Museu de Arte Moderna de São Paulo, a partir de su colección privada. Ese mismo año, un grupo de empresarios liderado por el magnate industrial Raymundo Ottoni de Castro Maia, funda el Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro con miras a la formación de una colección. Estas importantes colecciones del país vecino fueron impulsadas desde el ámbito privado, aprovechando la prosperidad del país y la caída de los precios en los mercados internacionales y la reforma monetaria de 1944.³ Con relación a la creación de estas colecciones y a los modelos en torno a los cuales se conformaron, la historiadora y curadora Ana Gonçalves Magalhães explica:

Quando olhamos o panorama dos acervos angariados entre o MAC, o IEB e o Museu Paulista, por exemplo, vemos como é clara a construção narrativa que os paulistas empreenderam em contraposição às instituições cariocas. No caso específico do acervo que o MAC recebera do antigo MAM, se no projeto inicial o modelo de museu de arte moderna teria sido o MoMA norte-americano, as obras reunidas nos dois museus (de São Paulo e do Rio de Janeiro), seus modos de gestão e mesmo sua maior ou menor aproximação com o equivalente nova-iorquino nos dão indícios de que o MAM de São Paulo e o do Rio de Janeiro são bem distintos. Da documentação existente sobre os primórdios do MAM do Rio de Janeiro, depreendese um envolvimento maior— ou pelo menos uma troca mais constante— com personagens do museu nova-iorquino. Nelson Rockefeller é fotografado visitando as obras de construção da nova sede do museu carioca, no início dos anos 1950, bem como em inaugurações de exposições, e a política norte-americana de promoção do expressionismo abstrato produz seus frutos no acervo do museu: Nelson Rockefeller doa um Robert Motherwell e um Jackson Pollock para seu acervo em 1952. Esta doação é seguida da aquisição de duas obras de Mark Rothko pelo museu, em 1952 e 1955, respectivamente.

Essas são doações completamente diferentes da que Rockefeller havia feito em novembro de 1946 para incentivar a criação de museus de arte moderna no Brasil (em São Paulo e no Rio de Janeiro), cujas obras designadas para o museu carioca jamais chegaram a seu destino. De certo modo, e assim como o núcleo inicial dos dois acervos atesta, a instituição carioca delineou-se dentro de um perfil muito distinto daquele da instituição paulista. Neste último, percebe-se, talvez mais claramente, uma tomada de direção da instituição pelos seus representantes locais que envolve a troca e colaboração com outros museus locais (tais como o Masp) e uma aproximação muito clara ao ambiente artístico franco-italiano. Isso se faz sentir, no caso paulista, inclusive no modo de gestão do museu, entre o público e o

³ Geraldine David y Kim Oosterlinck, “War, Inflation, Monetary Reforms and the Art Market”, en *EHES Working Paper*, N°12, Enero de 2012. http://www.ehes.org/EHES_No12.pdf

privado, que, ao que tudo indica, caracterizaria o recém-nascido sistema moderno das artes na Itália.⁴

Magalhães indica que no sólo estos museos tomaron como modelo de gestión y colección al MoMa, y en el caso del Museu de Arte Moderna de São Paulo también tomó como modelo en sus inicios al sistema del arte moderno italiano, sino que la creación de sus colecciones estuvo atravesado de manera directa por el empresario Nelson Rockefeller. De acuerdo a la historiadora brasilera, Matarazzo realiza dos importantes viajes a Italia y Francia, en 1947 y 1952, con el objetivo de adquirir grandes lotes de obras para el futuro museo, al mismo tiempo que adquiriría obras de artistas brasileiros.⁵

El Museo de Arte Moderno de México, fundado en 1964, es, en cambio, una institución netamente pública, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, y como el MAM nació sin un acervo propio. Sin embargo, poco a poco fue nutriéndose de las colecciones del Palacio de Bellas Artes, donde estaba instalado el Museo Nacional de Arte Mexicano, y gracias a la labor de Fernando Gamboa, quien a través de las bienales, adquisiciones directas y encargos fue incrementando su patrimonio, siguiendo una intensa política de adquisiciones.⁶

En nuestro país, según señala la historiadora del arte María Isabel Baldassarre, las primeras colecciones de arte moderno comienzan a formarse en 1880, en ellas arte europeo (francés, español e italiano), y más específicamente sus manifestaciones estéticas modernas, constituye un referente ineludible. Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, los coleccionistas ven el arte nacional como un proyecto a realizar, razón por la cual muchas de estas colecciones están orientadas hacia la materialización de proyectos de

⁴Ana Gonçalves Magalhães, *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, San Pablo, 2014, pp. 20-21.

⁵ *Ibíd.*, pp. 23-24

⁶Daniel Garza Usabiaga, “Museo de Arte Moderno. Edificio y apertura”, en Luis Miguel León (coord.), *MAM, la máquina visual. Una revisión a las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1998*, México, MAM-INBA, 2011, pp.20-27.

museos o galerías, o bien hacia el fomento de instituciones como la Asociación Estímulo, el Ateneo y la Academia. Hacia 1910 el mercado artístico de Buenos Aires se encuentra más instituido y el consumo de arte constituye una práctica generalizada entre los miembros de la burguesía porteña.⁷ Pero no fue hasta la década del 20 y del 30 que el coleccionismo local comenzó a cambiar y hubo una mayor recepción del arte argentino, gracias a la apertura de los nuevos salones de arte que permitían un mayor acceso a las obras de los artistas locales.⁸

En este sentido, cabe destacar el caso del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario. Un caso ampliamente estudiado por Pablo Montini, Sabina Florio y Valeria Príncipe, entre otros. Se trata de un museo fundado por la Municipalidad con un fuerte apoyo privado y muy especialmente por el empresario y coleccionista Juan B. Castagnino. Fue su colección, donada al museo por su familia luego de su temprana muerte, junto con la donación del dinero para la construcción del edificio para alojarla, la que sentó las bases del acervo del museo. Como escribe Montini:

La familia de Juan B. Castagnino transfirió al espacio público la colección privada más importante que ha contado hasta el momento la ciudad de Rosario, construyendo además el edificio para contenerla y su estructura administrativa y de gestión. Este aporte la destaca en el campo cultural nacional y local, resaltando no solo el valor monetario de las sucesivas donaciones sino el valor simbólico de las mismas. Sin embargo, [...] sus prácticas fueron más allá del simple acto de donar ya que esta familia inaugura una tradición de mecenazgo cultural que conlleva como contraprestación del Estado el mantenimiento económico de la institución creada y gestionada por ellos.⁹

Se trata de un modelo de gestión que difiere del de los implementados por otros museos modernos argentinos. Por ejemplo, el actual Museo de Artes Plásticas Eduardo

⁷ María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte...*, *op.cit.*

⁸ María Isabel Baldasarre, “El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de la Artes Visuales en la Argentina*, Sáenz Peña, CAIA / Universidad Nacional Tres de Febrero, 2011, p. 239.

⁹ Pablo Montini, “Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado, 1925-1942”, en Pablo Montini et. al., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*, pp. 134-135.

Sívori sirve, a pesar de su estrecha relación y derroteros burocráticos afines, de contraejemplo al caso del MAM. Fundado en 1935, aunque no se inaugura hasta 1938, con el artista Luis Falcini como director, el Museo Municipal de Bellas Artes, Artes Aplicadas y Anexo de Artes Comparadas, tenía como objetivo la creación de una colección pública. El primer plan de organización del museo fue formulado por el historiador Geo Dorival y por Falcini, quien había realizado una amplia labor docente continuando las prácticas de Martín Malharro, y de acuerdo al relato de su autobiografía, pretendía, de algún modo, trasladar estos principios a su visión del museo.¹⁰ Al igual que Squirru, el relato de Falcini en relación con su llegada al Museo está constituido por una serie de esfuerzos personal es para lograr el objetivo de la conformación de una colección de arte nacional, ausente hasta el momento en la ciudad de Buenos Aires. En el contexto de un proyecto impulsado por un conjunto de legisladores socialistas como Fernando Ghío, es posible pensar que el museo no fuera solamente un emprendimiento personal, sino parte de un proyecto político mayor. En su diario, *Falcini. Itinerario de una vocación*, publicado en 1975, el escultor describe su visión del museo en ocasión de su apertura de la siguiente manera:

De acuerdo con mis convicciones acerca de la función pedagógica, didáctica de un museo de bellas artes en el proceso formativo de la educación artística del pueblo, además de la organización de los cuadros permanentes de las existencias, cuyo crecimiento iría desenvolviéndose de acuerdo a los recursos destinados a tal fin, las obras fueron seleccionadas y ubicadas de modo que unas ayudasen a comprender las que le seguían en el proceso histórico-estético. En este enfoque de nuestra realidad social y artística un tanto pasiva, decidí, de acuerdo con el plan trazado, realizar exposiciones mensuales para mostrar los valores de nuestra plástica pictórica, escultórica y del grabado.¹¹

En sus inicios el Sívori funcionó en las salas de exhibiciones del Concejo Deliberante en la calle Perú al 190, y contaba con un acervo inicial conformado por las obras del Salón Municipal de Pintura, Escultura y Grabado que se realizaba en ese

¹⁰ Luis Falcini, *Falcini. Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1975, p. 143.

¹¹ *Ibid.*

entonces, creado en 1936, antes de la inauguración del Museo, y principal medio para la adquisición de obras para su patrimonio. Sin embargo, Falcini pensaba una colección que comenzara con las culturas precolombinas para dar cuenta de una “evolución” en las artes visuales y aplicadas.¹² A pesar de esta pretensión de crear un relato evolucionista propio de la línea de lectura del modernismo, sus gestiones se abocaron a la colección de obras del siglo XX y de sus contemporáneos, probablemente por la enorme dificultad económica que representaba conformar una colección como la que había imaginado inicialmente. No es casual que las primeras adquisiciones del museo, realizadas en los años 30, estén particularmente vinculadas a los artistas del pueblo, grupo de artistas anarquistas que trabajaron desde la gráfica para extender sus propuestas a un público más amplio.¹³ Es en este sentido son importantes las donaciones de obras de las familias de Guillermo Facio Hebequer, Augustin Riganelli, Abraham Vigo y Adolfo Bellocq.¹⁴ Como puntapié para la conformación de la colección, Falcini propuso al Gobierno Municipal ceder varias de las obras que tenía en su poder como patrimonio inicial del museo, y enumera el largo listado de obras que tenía el Gobierno Municipal y que sería importante exhibir al público. Obras de Vidal, Morel, Bacle, Palliere, Pueyrredón, Rugendas, Della Valle, entre muchos otros “que podrían ser un elemento inicial trascendental, sobre la base del cual realizaríamos nuestra tarea”.¹⁵ En palabras de Falcini: “Propendía el museo a dar una visión completa del arte nacional por medio de piezas originales, y a documentar las transformaciones formales, técnicas y de concepto operadas en el arte universal a través de sus reproducciones.”¹⁶

Inmediatamente se propuso también la creación de una biblioteca especializada “que contenga las obras de historia del arte, de estética y relativas a disciplinas técnicas, como

¹² Mantovani, Larisa. *La institucionalización de las artes aplicadas, tensiones entre las Bellas Artes y la industria (1910-1940)*. Universidad Nacional de San Martín, tesis doctoral en curso.

¹³ Miguel Ángel Muñoz, *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*, Buenos Aires, Imago-Fundación Osde, 2008.

¹⁴ Silvia Marrube, “Historia de una colección pública: el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori”, en *Colección del Museo de Arte Plásticas Eduardo Sívori*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 2012, p. 18.

¹⁵ “En breve contará la metrópoli con un nuevo museo de bellas artes”, *La Nación*, 5 de marzo de 1938.

¹⁶ Luis Falcini, *Falcini. Itinerario de una vocación., op.cit.*

todas las publicaciones hechas que puedan hacer luz sobre este punto”,¹⁷ y la realización de cursos y conferencias como medio para “llevar la cultura artística al pueblo”¹⁸ tal como señalaba el título de la nota publicada en el diario *Crítica*. El museo contaría a su vez con una sección de artes comparadas con reproducciones en volumen, color y blanco y negro procedentes de los museos europeos de calcografía.

El primer esbozo de la distribución de obras en el espacio se realiza en 1935 antes de tener en claro cuál sería la sede del museo. La propuesta era la siguiente:

- a) Cerámicas y tejidos del valle Calchaquí
- b) Tallas en piedras duras y cerámicas del Noroeste
- c) Alfarería grabada del Litoral
- d) Cerámicas y tejidos del Sud-oeste
- e) Tallas en piedra y en madera, metales labrados, pinturas misioneras, etc
- f) Artes aplicadas coloniales

Las piezas secundarias de los primitivos hasta nuestros días serán clasificadas en otras secciones laterales, guiándose para ello conforme a un orden cronológico y de escuelas.¹⁹

Esta idea de colección y disposición nunca fue llevada a cabo: Falcini proponía un museo más ambicioso del que pudo llevar adelante. Razón por la cual el museo se abocó a la creación de un patrimonio de arte contemporáneo. A estos fines fue creado entonces el Salón de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado, cuyos premios sentarían las bases de la colección.²⁰

La concepción de la colección del MAM, en cambio, difiere por completo de la del Sívori. No se aboca a conformar un panorama del arte nacional y su evolución, al contrario, está focalizada exclusivamente en la producción contemporánea a su creación y desarrollo.

¹⁷ “Llevar la cultura artística al pueblo es el objetivo vital de Falcini”, *Crítica*, 6 de febrero de 1935.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ “Llevar la cultura artística al pueblo es el objetivo vital de Falcini”, *op. cit.*

²⁰ Silvia Marrube, “Historia de una colección...”, *op. cit.*, p 17.

En ocasión de una exposición de la colección en mayo de 1968, Hugo Parpagnoli,²¹ entonces director del MAM, ofrece una visión resumida y concisa de este problema:

La colección del Museo de Arte Moderno, que se exhibe en forma rotativa, informa sobre la creación plástica contemporánea.

Ordenada cronológicamente ahora abarca casi un siglo porque su obra más antigua es un Renoir. Podría decirse, entonces, que comienza con los impresionistas... No es así, naturalmente. El modesto dibujo de Renoir despierta, quizás, la memoria del movimiento que cambió la historia y los conceptos de la pintura, pero es poco más que un nombre en el inventario. ¿Qué Museo puede iniciar hoy en Buenos Aires una colección de impresionistas? Además, aquel posible orden cronológico tiene todavía muchos vacíos que será muy difícil llenar, aun con obras maestras.

En cambio, la etapa que va desde la creación del Museo en 1956 hasta nuestros días en muy poco tiempo está siendo cubierta. La atención que la Secretaría de Cultura y Acción Social de la Municipalidad de Buenos Aires dispensa a sus museos ha permitido ampliar su presupuesto de adquisiciones.

Esta circunstancia favorable más las donaciones de obras por parte del Fondo Nacional de las Artes y por algunos particulares han enriquecido su colección con piezas muy significativas e importantes, una parte de las cuales se exhibe hoy por primera vez.²²

Asimismo, Parpagnoli plantea una diferencia esencial con las colecciones de otros museos contemporáneos, como el caso de los brasileros: en la Buenos Aires de entonces es prácticamente imposible para una institución pública adquirir las obras necesarias para contar la historia del arte moderno, incluso la local. Parpagnoli reflexiona sobre esta historia y hace alusión al paradigma del arte moderno al que ya me he referido anteriormente, aquel que se inicia con el impresionismo: “el movimiento que cambió la historia y los conceptos de la pintura”, según sus palabras. Si bien este paradigma de pensamiento está plenamente presente en el discurso de los directores del museo, no es el que rigió sus elecciones a la hora de conformar su acervo. Parpagnoli incluso insinúa una crítica a la construcción de colecciones regidas por un paradigma tal, señalando la imposibilidad de llenar los vacíos cronológicos de la historia misma. En este sentido, a

²¹ Parpagnoli fue director del MAM entre 1963 y 1971. Previamente se desarrolló como crítico de arte en diversos medios.

²² Hugo Parpagnoli, *Últimos ingresos: Obras de patrimonio del MAM*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1968, s/p.

diferencia de Falcini que imaginó narrar la historia del arte, podemos leer en las palabras de Parpagnoli que narrar la historia del arte moderno nunca fue un objetivo del MAM. Su colección se conformó sin el imperativo de crear ese discurso, sino con el fin de narrar su contemporaneidad.

Siguiendo este precepto, Parpagnoli continuó la misión de Squirru de fomentar el ingreso de obras que representaran la contemporaneidad. Sin embargo, y a pesar de los comentarios citados en el párrafo anterior, Parpagnoli buscó reponer algunas figuras de la historia del arte moderno universal al adquirir, en 1964 y 1968, una gran cantidad de grabados de Picasso, Matisse, Derain, Hans Arp, Miró, Picabia, Paul Klee, Marc Chagal, Salvador Dalí. Se trata de una estrategia que recurre a un soporte más accesible económicamente para dar un panorama del arte moderno dentro de la colección. Asimismo, Parpagnoli impulsó la apertura del museo a una serie de lenguajes innovadores, hasta el momento de escasa presencia en la institución como el arte pop y los objetos. Este director va construyendo lazos que abren las puertas a donantes, como es el caso del Fondo Nacional de las Artes que donó durante varios años una cantidad de obras al patrimonio del MAM.

Estas diferencias en la forma de concebir y conformar una colección, tanto como las coyunturas que llevan a las mismas, resultan determinantes al momento de analizar sus implicancias para el Estado-nación, para el público ciudadano, para quien, en definitiva, este patrimonio se estaba constituyendo, y su injerencia en la construcción de una identidad cívica y una memoria colectiva, a partir de las obras que las conforman.

De acuerdo a la antropóloga Sharon Macdonald, en los siglos XVIII y XIX los museos nacionales actuaban como símbolos que daban entidad a los estados-nación en formación y, a pesar de que muchos se formaban a partir de colecciones particulares pre-existentes, eran una forma de materializar los nuevos valores político-culturales, al posicionar a los estados como coleccionistas, mostrando su identidad y su existencia a través de sus colecciones.²³ En este sentido, Macdonald define el acto de coleccionar de la siguiente manera:

²³Sharon Macdonald, "Collecting practices", en Sharon Macdonald (ed), *A Companion to Museum Studies*, Malden y Oxford, Blackwell Publishing, 2011, p. 85.

Collecting, according to this perspective, should be seen as a practice in which the intention is to create a collection; and a collection in turn is a set of objects that forms some kind of meaningful though not necessarily (yet) complete 'whole'. Although delimiting 'collecting' to activities intended to form 'a collection' might at first seem tautologous, it serves to identify a distinctive type of object-oriented activity in which items are selected in order to become part of what is seen as a specific series of things, rather than for their particular use-values or individualized symbolic purposes.²⁴

La idea de la conformación de un todo significativo, es decir, que crea un tipo específico de conjunto cuyo valor yace en su totalidad más que en sus partes individuales, es particularmente relevante al analizar una colección de arte, ya que ésta conforma al mismo tiempo una herramienta esencial para narrar la historia del arte. Desde el siglo XIX, la historia del arte transformó el modo de organizar las galerías de fines del siglo XVIII y se volcó a una presentación que busca ejemplificar estilos, clasificados por período y cultura o nacionalidad, según corresponda. Espacialmente, este recorrido muestra la evolución del arte en el tiempo, a través de las diferentes regiones, demostrando sus diferencias. Es decir, toma una posición didáctica respecto del visitante.²⁵

Como hemos comentado, la colección del MoMa ha sido identificada, desde sus inicios, con la historia hegemónica del arte moderno. Esta idea se ve claramente en el análisis de Carol Ducan y Allan Wallach:

As you walk through MoMa's permanent collection, you are aware of seeing a succession of works by artists whose uniqueness has been established in the authoritative literature and whose distinctive stylistic traits are easily recognizable. These works, although presented as emblems of individualism, conform the Museum's well-defined art-historical scheme. Individual artists acquire significance –art-historical importance- according to how much they contributed to the evolution of the total scheme.²⁶

²⁴ *Ibíd.*, p. 82

²⁵ *Ibíd.*, p. 87.

²⁶ Carol Ducan y Alan Wallach, "The Universal Survey Museum" en Bettina Messias Carbonell (ed), *Museums Studies. An Anthology of Contexts*, Oxford Blackwell, 2004,p34.

Podemos asociar este tipo de esquema a la concepción de Bardi y Chateaubriand para el acervo del MASP, que buscaron, con diversos grados de éxito, conformar relatos amplios y abarcativos de la historia del arte universal y local, con objetivos determinados, ya fueran pedagógicos o políticos. La presencia de un programa de adquisiciones puede funcionar como un horizonte de expectativas y gestiones de una institución, por el contrario, la ausencia de un objetivo de adquisición deja librado a coyunturas y subjetividades de directores las decisiones de compras y aceptación de donaciones que poco a poco irán hilvanando colecciones públicas y privadas. Asimismo, las condiciones económicas, políticas, geográficas, la capacidad de gestión, las condiciones de espacio y conservación, son algunos de los factores externos que contribuirán o dificultarán la creación de un acervo.

El caso de la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires no es único. Es consecuencia de una coyuntura específica y extendida a muchas instituciones del país, cuya conformación estuvo librada a las estrategias de sus directores y las posibilidades económicas provistas por el Estado y los particulares asociados a dichas instituciones. Como hemos comentado en páginas anteriores, y comprobado a través de las palabras de los directores del museo, Squirru y Parpagnoli, los recursos que acompañaron la creación del novel museo fueron escasos, por lo que las adquisiciones se adaptaron a las posibilidades económicas, anclándose en la producción de artistas contemporáneos y de fácil acceso. Según refiere el historiador del arte Juan Cruz Andrada, de acuerdo al testimonio en prensa de la época de Josefina Pizarro, directora de la Galería Pizarro, una obra de Greco tenía un valor de entre veinte mil y cincuenta mil pesos, casi lo mismo que una heladera, mientras que una obra de Fernando Fader o Quinquela Martín se habían vendido en subasta por el doble de ese precio.²⁷

Asimismo, la adquisición de arte argentino fue una tendencia que, como nota la historiadora Talía Bermejo, tiene sus inicios en las primeras décadas del siglo XX y llegó a un momento culminante durante los años sesenta, de acuerdo a la autora “un punto de

²⁷ Juan Cruz Andrada, “Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60”, VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XVI Jornadas CAIA *Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, octubre de 2015.

llegada en el desarrollo del consumo de arte nacional”.²⁸ En este sentido, es posible pensar que las adquisiciones del MAM no sólo estuvieron vinculadas a los escasos recursos económicos y las dificultades para hacerse de las obras necesarias para narrar la historia del arte moderno, sino también a una tendencia en el desarrollo del coleccionismo nacional, así como a la creciente presencia de galerías comerciales dedicadas al arte contemporáneo local. Algunas de ellas eran establecimientos nuevos y otras galerías que se renovaron para incorporar las nuevas producciones, como el caso de la galería Van Riel. Algunas de estas galerías que fueron protagonistas en esta explosión del mercado de arte, cedieron sus espacios para alojar las exposiciones que el museo auspiciaba, como comenté en el capítulo 1, convirtiéndose de esta manera en sedes temporarias de la institución. En los archivos del museo no existe documentación que dé cuenta de cómo y dónde fueron realizadas las adquisiciones realizadas durante los primeros años. Sin embargo, es posible pensar que los fluidos vínculos entre institución y galerías facilitara las transacciones.

Una declaración de Hugo Parpagnoli acerca del arte moderno y su vinculación con el tiempo presente en ocasión del 10º aniversario del museo resulta elocuente en relación con su concepción de la colección: “Porque el arte, señores, siempre nace hoy, siempre es creación, siempre es ‘moderno’ (palabra insuficiente que aquí significa: vanguardia absoluta que abre las puertas de la cultura), y el Museo de Arte Moderno inspira y respira allí donde el arte se produce.”²⁹ Aquí Parpagnoli acentúa la importancia de las producciones contemporáneas a su tiempo, y posiciona al museo en el tiempo y lugar donde se están produciendo las obras. No sólo al exhibirlas, sino también al incorporarlas a su patrimonio.

En este mismo sentido escribía Squirru en la misma publicación las siguientes palabras:

Entre las críticas más severas que me hicieron descuellla la de que el Museo carecía del necesario sentido de discriminación, que se apoyaba demasiado a los jóvenes,

²⁸ Talía Bermejo, “El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d’art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de la Artes Visuales en la Argentina*, Sáenz Peña, CAIA/Universidad Nacional Tres de Febrero, 2011.

²⁹ Hugo Parpagnoli, Sin título, *Catálogo MAM 10 años, 1956-1967*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967, s/p.

que había que ser más selectivo. Hoy, tal vez esas críticas puedan parecer sensatas pero yo quisiera recordar a quienes militábamos en el ambiente porteño de hace una década, el grado de apatía por no decir de hostilidad, con que se enfrentaban los creadores originales de esos años.

Para mí se trataba de voltear una pared, de romper el cerco de los pontífices que pontificaban en proporción directa a su ignorancia, de dejar la luz en medio del oscurantismo, y cualquier manifestación que apuntase a ese propósito me parecía digna del apoyo del Museo.³⁰

Hay aquí una clave más para comprender la concepción de la colección, como también los programas en general del museo. Como ya hemos comentado, en sintonía con la coyuntura política de la cual surge, el museo se instala en la escena cultural de Buenos Aires como un quiebre necesario con el pasado reciente. Se postula desde el presente de cara al futuro, “volteando paredes”, como “una luz en medio del oscurantismo”. Esta postura se entrelaza con la carencia de recursos, la turbulencia política y social que dificultaba las gestiones y el funcionamiento de la institución fantasma, y una visión del arte anclada en el presente.

La colección del museo comienza, según figura en los registros históricos del museo,³¹ tres años después de su fundación, en el año 1959. Como mencionamos en páginas anteriores, según el relato de Squirru, la primera obra en ingresar al patrimonio del museo fue un óleo de 1955 del español Manuel Ángeles Ortiz titulado *Crucifixión*. Sin embargo, como menciona Rodrigo Gutiérrez Viñuales en su reciente libro sobre Ortiz, según prensa de la época, la obra fue adquirida por el museo en junio de 1956 en su exposición individual en la galería Bonino, aunque no figura en el catálogo de la misma.³²

Ángeles Ortiz fue, de acuerdo a Eugenio Carmona, curador de su exposición retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1996, una de las figuras clave en el proceso de renovación artística en España a lo largo de los años veinte y hasta la

³⁰Rafael Squirru, Sin título, *Catálogo MAM 10 años, 1956-1967*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967, s/p.

³¹ Al momento de presentación de esta tesis, estos archivos no se encuentran disponibles al público para su consulta. Se trata de material de uso interno del museo al cual he tenido acceso por ser empleada del mismo. Se trata de archivos digitalizados durante la gestión de Victoria Noorthoorn, bajo la dirección de Valeria Semilla, y que tienen el objetivo de ser puestos a disponibilidad a través de la futura página web del museo.

³² Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Manuel Ángeles Ortiz: memoria de la Argentina*, Granada, Publicaciones de Diputación Provincial de Granada, 2017.

Guerra Civil. Su obra da cuenta de una alternancia de lenguajes que va desde el cubismo tardío a los volúmenes rotundos de inspiración clásica, en ella predominan los paisajes y las figuras humanas.³³ La obra en cuestión presenta un Cristo crucificado de torso monumental sobre un fondo de formas abstractas. El artista se exilió en la Argentina entre 1939 y 1948, sin embargo, la obra fue adquirida en 1959 gracias a las donaciones de Mimí Leloir, Agustín Vila y Francisco Squirru.³⁴ Carmona sitúa su obra de los años cincuenta en adelante en los límites del Informalismo, que pendula entre el lirismo y los volúmenes de la construcción. Esto tiene sentido en el marco de la narrativa de Squirru, como hemos visto, que abarca un amplio espectro de tendencias y producciones de la modernidad artística de la época. Ángeles Ortiz había realizado exposiciones en Galería Müller y Galería Viau entre 1943 y 1948, y la ya mencionada exposición individual en la Galería Bonino en 1956, una galería que lo posiciona dentro de la trama modernizadora de Buenos Aires a mediados de los años 50.

Si bien no es posible considerar a Ángeles Ortiz como una figura internacional, que la primera adquisición del museo haya sido de una obra de un artista extranjero está en consonancia simbólicamente, con la búsqueda de internacionalización de la escena del arte argentino que movilizó muchas de las actividades de Squirru. De alguna manera, este acto inicial se opone a su voluntad de brindar apoyo a los jóvenes artistas argentinos y de promocionar su producción; en el contexto de la creación de una colección, estos dos principios que actúan como ejes rectores resultan contradictorios.

Los registros del museo muestran un inicio de la colección diferente del relatado por Squirru, una divergencia que probablemente se deba a errores o desprolijidades administrativas de un museo en ciernes. De acuerdo a los archivos, la primera obra en ingresar al patrimonio, y que lleva el número 1 en el inventario, fue *Line* (1959) del uruguayo Raúl Pavlotzki, se trata de una donación de origen desconocido realizada en 1959. Ese mismo año ingresan al patrimonio, también en donación, obras de otros cinco pintores uruguayos: Páez Vilaró, Lincoln Presno, Miguel Ángel Pareja, José Guevara y

³³ AAVV, *Manuel Ángeles Ortiz*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

³⁴ De acuerdo al relato de Eloísa Squirru, los documentos de las donaciones se encuentran entre los archivos de su padre a los cuales no se me ha concedido acceso al momento de escritura de este trabajo.

Julio Verdú, todos ellos pertenecientes al Grupo 8, que algunos años más tarde, en 1961, expondría en las salas del museo.³⁵ También como donación ese mismo año ingresan *Los acróbatas* (1957), de Luis Centurión, donada por el mismo Squirru, y *Pinturación o Guerra* (1957) de Towas (Tomás Monteleone).



Fig. 11 – Luis Barragán, *Los Adioses*, 1959, óleo sobre tela, 193 x 123 cm.

³⁵Cristina Rossi, “Relatos inacabados: la abstracción constructiva en la colección del MAMBA”, en Laura Buccellato (Dir.), *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2012, p. 140.



Fig. 12 – Miguel Ángel Vidal, *Pintura generativa en plano blanco*, 1959, óleo sobre tela,
100 x 100 cm.

Las adquisiciones de 1959, en cambio, presentan un panorama distinto, en sintonía con las exposiciones de ese año y las del año por venir. El museo adquiere un total de once piezas, cinco pinturas y seis esculturas: *Pintura* (1959) de Clorindo Testa, *Los adioses* (1959) (Fig.11) de Luis Barragán, *La primavera* (1959) de Leopoldo Presas, *Pintura* (1959) de Eduardo Mac Entyre y *Pintura generativa en plano blanco* (1959) (Fig.12) de Miguel Ángel Vidal son las pinturas; entre las esculturas se encuentran *Formas en distensión cinética* (1958) de Gyula Kosice, *Abstracción (Búhos)* y *Abstracción n°2 (Búhos)* de Víctor Marchese, *Los amantes* de Héctor Nieto, *Helicoidales* de Julián Althabe y *San Juan Bautista* (1958) de Luis Oreste Balduzzi. Estos últimos participaron de la *Exposición de escultura contemporánea al aire libre*, auspiciada por el museo en el jardín de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en noviembre de 1959, donde presentaron las obras adquiridas. Esta exposición, que daba inicio a un ciclo de exposiciones dedicados a la escultura, fue acompañada por un folleto que llevaba un texto del crítico Cayetano Córdova Iturburu, donde hacía alusión a la poca atención que en el país recibía esta disciplina en

relación con la pintura. Cabe destacar la relevancia que tuvo la escultura en este momento inicial del museo y a lo largo de los siguientes años de su historia. En este sentido, el museo organizó en 1957 el *International Festival of Contemporary Sculpture*, del cual sólo se conserva el reglamento. El museo también auspició la segunda edición de *Exposición de escultura contemporánea al aire libre* en 1960 y la exposición *4 escultores Madí* ese mismo año, entre otras exposiciones de escultura como las individuales de Aldo Paparella, Ricardo Dagá y Nelly Schneider, además de auspiciar el envío de Alicia Penalba a la VI Bienal de San Pablo en 1961, donde la artista recibió el Gran Premio de Escultura. Asimismo, una vez instalado en el Teatro San Martín, el museo organizó una serie de exposiciones de escultura en el hall del edificio.

Este gesto de apertura hacia una disciplina que hasta el momento había sido relegada dentro del paradigma pictórico-céntrico de la modernidad da cuenta de un desplazamiento en los procesos de institucionalización que acompañaron las nuevas producciones de los artistas. El MAM no sólo le dio un lugar importante a la escultura en su programa de exhibiciones y en su colección, sino que también acompañó el proceso de renovación del lenguaje escultórico con muestras como *El hombre antes del hombre. Exposición de cosas*, organizada por Squirru en 1960 en la Galería Florida, y *Objeto 64*, organizada por Parpagnoli en el museo en 1964.

El texto de Córdova Iturburu se explaya en la descripción del amplio arco de experiencias modernas que estaban teniendo lugar en el campo de la escultura de la época:

No hay en realidad experiencia, investigación o búsqueda de la escultura moderna universal que no se haya cumplido, en mayor o menor medida, con mayor o menor fortuna, entre nosotros. Aquí están para demostrarlo, así sea parcialmente, estas esculturas de un calificado grupo de artistas nuestros vinculados a las corrientes actuales, desde algunas figurativas, pero desde luego modernas, hasta las que mueven sus volúmenes, sus planos, sus líneas o sus espacios transparentes en los ámbitos de la pura invención. Están aquí los que buscan la expresión de lo humano, a través de la transfiguración expresiva de las formas naturales, con una libertad conquistada en las experiencias más atrevidas de la plástica de nuestros días, están aquí los que se orientan hacia el agudo subrayado de lo estrictamente plástico en el carácter de las formas de la naturaleza, están aquí los creadores decididos de nuevas

realidades, los inventores absolutos y los experimentadores de los materiales inusitados y de las posibilidades insospechadas de la técnica.³⁶

Las obras adquiridas por el museo muestran nuevamente una amplia concepción de la modernidad. Como bien describe Córdova Iturburu, se trata de trabajos que abordan la escultura desde la abstracción concreta, como es el caso de *Formas en distensión cinética* (1958) (Fig.13) de Kosice. Se trata de una obra particular, que da cuenta de la exploración de materiales del artista, realizada en perspex transparente y con un tinte violáceo y remaches de bronce, y que presenta sobre un plano bidimensional cinco variaciones de una figura abstracta que recuerda a algunas de sus pinturas tempranas. Las obras de Héctor Nieto y Luis Balduzzi, en cambio, generan juegos de volúmenes y líneas que se acercan a la abstracción desde la figuración y ponen en cuestión los límites entre una y otra, utilizando materiales más tradicionales como la piedra y la madera. El *San Juan Bautista* (1958) (Fig. 14) de Balduzzi, presenta un cuerpo de volúmenes facetados, tanto en sus extremidades como en el torso, y un rostro de rasgos americanistas. La fusión de lenguajes actúa en este caso como un signo más de modernidad y de ruptura.

³⁶Cayetano Cordova Iturburu, *Exposición de escultura al aire libre*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1959, s/p. [Cat. exp.]

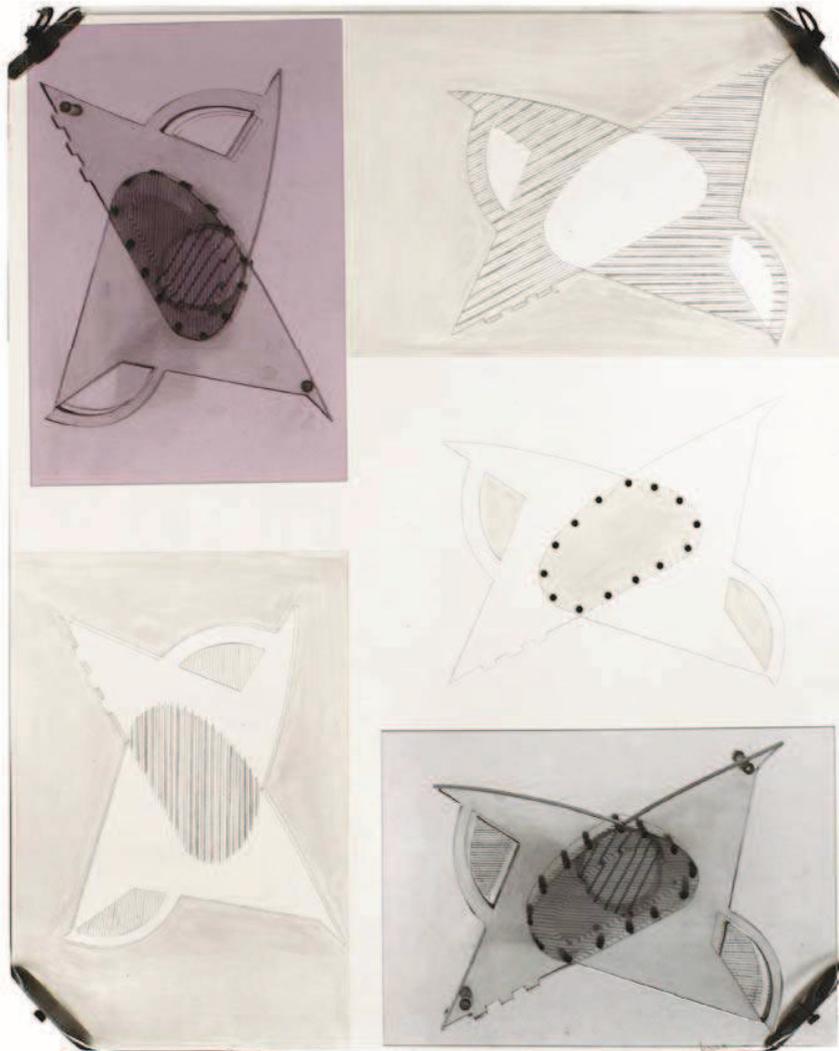


Fig. 13 – Gyula Kosice, *Formas en distensión cinética*, 1958, perspex y bronce, 53 x 42,8 x 5,5 cm.



Fig. 14 – Luis Balduzzi, *San Juan Bautista*, 1958, talla en algarrobo, 100 x 22 x 20 cm.

Las adquisiciones de 1960 muestran un panorama afín al año anterior, el museo adquiere obras de los artistas informalistas, cuya exposición de noviembre de 1959 en el Museo Sívori acababa de auspiciar, y de quienes auspicia exposiciones individuales a lo largo de 1960: Alberto Greco, Kenneth Kemble, Luis Wells, Mario Pucciarelli, Olga López, Enrique Barilari y Fernando Maza. Asimismo, adquiere obras de los artistas del Grupo del Sur: Carlos Cañas, Aníbal Carreño, Ezequiel Linares, Mario Loza, Rene Morón y Leo Vinci, cuyas exposiciones de 1959 y 1960 en la galería Peuser fueron también auspiciadas por el museo. Fue incluso Squirru quien nombró al grupo, que compartía un taller en Barracas, y los introdujo a André Malraux en su visita a Buenos Aires, gracias a quien el grupo logró una beca para viajar a Europa.³⁷ El ingreso de estas obras, y otras

³⁷Elba Pérez, “Siempre auténtico”, *La Nación*, 30 de enero de 2010.

como las de Rogelio Polesello, Federico Martino, María Martorell, Luis Felipe Noé y Rómulo Macció a la colección muestra también cómo el museo funcionó a modo de agente de promoción para diferentes grupos de artistas, auspiciando sus exposiciones en diversos espacios, presentándolos a otros agentes del mundo de la cultura y adquiriendo sus obras como una manera de apoyar la producción artística de la época. Así, el director del museo asume un rol activo en la escena artística local, no sólo como espacio expositivo, sino como promotor de la producción de los jóvenes artistas locales.

El conjunto hace foco en su gran mayoría sobre los derroteros de la abstracción de la época, desde el informalismo al arte generativo, pasando por la abstracción lírica, y obras que permanecieron en los límites entre la figuración y la abstracción. Un pequeño conjunto, sin embargo, aborda más plenamente la figuración: *Desnudo* (1959) (Fig. 15), un óleo de Luis Centurión, y *Niña rascándose (Estudio para maternidad)* (1958), un dibujo del artista santiaguense Bernardo Ponce, quien se dedicó a retratar el entorno inmediato de su provincia. Al mismo tiempo, ingresa un óleo de Juan Manuel Sánchez titulado *Fábrica* (sin fecha) (Fig.17), de su etapa del Grupo Espartaco, grupo cuya formación fue alentada por el mismo Squirru. Las búsquedas del grupo, sin embargo, difieren enormemente de las de otros grupos promovidos por el director del museo. El Movimiento Espartaco evoca la tradición americanista y el muralismo mexicano, en pos de una renovación de la figuración. Pero sobre todo, en consonancia con el movimiento mexicano, el grupo busca explicitar la función social del arte.³⁸ La búsqueda figurativa se opone a las abstracciones informalistas, sin embargo se desarrolla a partir de una síntesis de corte moderno. El paisaje fabril de Sánchez da cuenta de la economía de recursos pictóricos del artista, una paleta reducida y fuertes líneas negras se transforman en altas chimeneas y torres industriales.

³⁸ Ignacio Soneira, “Tres movimientos para configurar el rol del artista en América Latina. Una lectura de la obra publicada de Ricardo Carpani”, *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 26 n°3, 2014, Universidad Complutense de Madrid.



Fig. 15 – Luis Centurión, *Desnudo*, 1959, óleo sobre tela, 72 x 102 cm.



Fig. 16 – Juan Manuel Sánchez, *Fábrica*, sin fecha, óleo sobre tela, 81 x 120 cm.

Una de las características más claras de la política de adquisición del museo durante sus primeros años fue que las obras ingresaron al patrimonio o bien en el momento que se produjeron o bien poco tiempo después. En este sentido, la idea de legitimación implicada en el ingreso de la obra de un artista a la colección de un museo se ve acelerado, el paso del tiempo no cumple aquí una función consagratoria, sino que la legitimación sucede, sin mediación alguna, en tiempo presente. Así es como en ese primer período ingresan al patrimonio algunas de las obras que hoy en día conforman uno de los núcleos más importantes de la colección, como el conjunto de obras informalistas exhibidas recientemente en la exposición *La paradoja en el centro: ritmos de la materia en el Arte Argentino de los 60* (2015).³⁹ Sin embargo, esta política implicaba también una fuerte apuesta en términos de cómo pensar una colección tanto para el presente como para el futuro y la fortuna crítica que tendrían de los artistas que la conforman.

Si el acto de coleccionar supone pensar cada objeto como parte de un todo coherente, en estos comienzos inciertos del museo fantasma este todo se fue conformando a medida que el museo mismo toma su forma. Su coherencia no está dada por una narrativa de la historia del arte argentino, ni por una concepción cronológica del arte moderno y su posible evolución hacia la contemporaneidad, sino por el ímpetu de romper con el pasado y avizorar un futuro próximo. Como cualquier colección, una colección de objetos de arte nos presenta la dificultad, y al mismo tiempo la gran ventaja, de tener que pensar en pasado, presente y futuro en simultáneo. La historiadora del arte Claire Bishop describe este fenómeno de la siguiente manera:

The permanent collection can be a museum's greatest weapon in breaking the stasis of presentism. This is because it requires us to think in several tenses simultaneously: the past perfect and the future anterior. It is a time capsule of what was once considered culturally significant at previous historical periods, while more recent acquisitions anticipate the judgment of history to come (in the future, this will have been deemed important). Without a permanent collection, it is hard for a

³⁹ La exposición, curada por Javier Villa, tuvo lugar entre julio de 2015 y septiembre de 2017.

museum to stake any meaningful claim to an engagement with the past—but also, I would wager, with the future.⁴⁰

Las palabras de Squirru dan cuenta de la fuerte apuesta del museo por un quiebre con el pasado, un compromiso con el presente y el deseo de un futuro:

Se equivocan quienes creen que un Museo de Arte Moderno es un ambiente para colgar cuadros o pronunciar conferencias o dar conciertos. Como todo Museo es el Palacio de las Musas, tan sólo que por ser Moderno, lo es de las musas naciendo. Un Museo de Arte Moderno es un museo que comulga con la vida en el proceso mismo de su gestación y por ello debe ser atesorado y querido por la comunidad que lo cobija.⁴¹

Como hemos visto, muchas de las obras mencionadas pertenecen a artistas que formaron parte de los grupos acompañados por Squirru, o bien a artistas que expusieron con el auspicio del museo en diversos espacios. Es decir, las obras se producían, se exponían en las salas nómades del museo y luego ingresaban a su incipiente patrimonio.

La colección del MAM entonces también cuenta la historia del museo, de sus exposiciones y de su toma de posición respecto del arte, por supuesto mediada por la disponibilidad de recursos. Se crea una narrativa que no cuenta la historia del arte local ni universal, sino la historia de la que en la actualidad es una de las más importantes instituciones de la ciudad. Esta heterogénea colección de objetos habla de un comienzo arriesgado, impulsado por la ferviente convicción de Squirru de que debía apostar por el arte del presente, promover a sus artistas, incentivar la producción. Cuenta una historia del arte no canonizada, de algún modo alternativa, que va de la mano de la historia del museo.

Las gestiones de Rafael Squirru y Hugo Parpagnoli fueron algunas de las más activas en términos de adquisiciones, las obras que hoy en día conforman el núcleo más importante, -a excepción de la colección Dr. Ignacio Pirovano, donada por su hermana en el año 1981 y que expande fuertemente la colección hacia el arte concreto-, fueron adquiridas

⁴⁰Claire Bishop, *Radical Museology or What's 'Contemporary' about Contemporary Art Museums*, London, Koenig Books, 2013, p. 22.

⁴¹Rafael Squirru, Sin título, *Catálogo MAM 10 años, 1956-1967*, op.cit.

o donadas entre 1959 y 1971. La década del 70, atravesada por la dictadura militar, muestra entre otras problemáticas hacia el interior de la institución, un fuerte decrecimiento en el ingreso de obras al patrimonio, aunque se registra un impulso durante la segunda gestión de Guillermo Whitelow entre 1977 y 1983; en gestiones siguientes el grueso de las obras que ingresaron lo hicieron como donaciones. Incluso en la actualidad el museo no cuenta con un presupuesto asignado para las adquisiciones ni una política que las sostenga. El acrecentamiento del patrimonio sigue siendo el fruto de los esfuerzos de los directores que luchan contra la ausencia de impulsos estatales, que aún hoy no fomentan la creación de colecciones para sus instituciones. Esto no es más que un síntoma de la desidia estatal frente su propio capital cultural.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos visto cómo durante los primeros años de existencia del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires se fue conformando una mirada sobre la modernidad orientada hacia el tiempo presente como punto de partida para un futuro cercano. En este caso, la custodia de la memoria cultural de la que forma parte el museo, de acuerdo a Carol Duncan,¹ se instituye a partir de la idea de borramiento del pasado político inmediato en respuesta a la necesidad política del Estado. De esta manera, se construye un museo “desde la nada”, haciendo tábula rasa en respuesta al contexto político, aún si la estructura era absolutamente precaria.

En este sentido, y siguiendo a Keith Moxey, esta concepción del tiempo podría permitirnos desplazarnos de los tiempos canonizados por la historia del arte, que construyen una noción lineal y universalista del arte occidental moderno; sería posible pensar, junto con el autor, que la modernidad entendida como un conjunto de instituciones y procesos tecnológicos que conformaron la vida económica y política de gran parte del mundo, puede tener un carácter múltiple.² Así, la multiplicidad temporal puede ser una matriz posible para observar el pasado en relación con el presente, poniendo en cuestión la centralidad de la historia de la modernidad canonizada como universal, potenciando posibles narrativas que convivan con ella de manera no sincrónica.

También vimos cómo ya en los tempranos años 50 la preocupación por “internacionalización” del arte atravesaba el campo artístico, especialmente a sus instituciones, que crean estrategias diversas para responder con los recursos disponibles a esta noción. El museo organizó exposiciones que intentaron materializar de diversas maneras lo que se concibe como “internacionalización del arte argentino”, exportando la producción local e importando la extranjera, poniéndola en pie de igualdad. El MAM hizo esto de maneras particulares: una muestra flotante y móvil por un lado, y por otro lado, una exposición que proponía un panorama internacional que excedía a los centros hegemónicos

¹ Carol Duncan, *Civilizing Rituals, inside public art museums*, *op.cit.*

² Keith Moxey, *Visual time...*, *op. cit.*

del arte, para ponerlos en diálogo con la producción de artistas de la “periferia” como la India, Bolivia o Polonia. De esta manera, la forma de pensar el tiempo desde el museo puede ser una herramienta para pensar una modernidad múltiple, pensar estas redes que amplían la idea de modernidad corriéndose de las geografías canonizadas por la historia del arte. Desde la perspectiva de la “geografía crítica”³, que desestabiliza la relación entre sujeto y lugar, y la reconoce como una construcción, podemos pensar una narrativa horizontal de la historia del arte moderno. Así, siguiendo al historiador polaco Piotr Piotrowski, podemos pensar que las redes establecidas por el MAM pueden ser un indicio de otras formas en las cuales el arte argentino se relacionó con los centros del arte (París-Nueva York) pero también con otras periferias.⁴ En sus palabras:

Relativization of Western art history in consequence of, among other procedures, the deconstruction of its analytical and geographical categories, as well as the “localization” of the center, must bring about similar processes in marginal art history. The latter must also take a fresh look at itself, define its position, and the place from which it speaks.⁵

Este trabajo concluye entonces con nuevas inquietudes, aquella de poder pensar nuestra historia del arte desde una perspectiva horizontal, desentrañando sus propios cánones y derroteros, a partir de los términos instaurados por sus instituciones.

³ Sobre el concepto de “geografía crítica” ver David Harvey, *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*, Madrid, Akal, 2007.

⁴ Piotr Piotrowski, “Toward a Horizontal History...”, *op. cit.*

⁵ *Ibid*, p. 55.

CODA

A través de este trabajo se dio cuenta también de una idea de museo móvil, flexible y abierto a la comunidad artística, nociones que hoy se acercan a la idea de una museología crítica y que se aleja enormemente de la concepción de la museología de los años 50. Esta característica del MAM fue un puntapié inicial para pensar una genealogía alternativa de la museología y la institucionalidad en nuestra historia. Este y otros temas han sido abordados en la actualidad por el proyecto Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, o La Ene, un espacio independiente del cual formo parte desde 2011, junto con Marina Reyes Franco, Gala Berger y Santiago Villanueva, y que dirijo desde 2015. El proyecto surgió como comentario crítico sobre la ausencia de un museo de arte contemporáneo en la ciudad de Buenos Aires y una institucionalidad estanca que no ofrecía posibilidades de desarrollo, experimentación o exhibición a la gran mayoría de los artistas. De esta manera, La Ene sentó un precedente identitario de lo que sería el proyecto en su faceta más crítica y experimental, poniendo de manifiesto las carencias del sistema del arte local, pero también haciendo propuestas concretas para remedarlas.

Con el propósito de exhibir, investigar y difundir la producción de artistas jóvenes, La Ene ha realizado más de sesenta exposiciones en su espacio, ha hecho circular su colección, iniciada a comienzos del año 2012, de manera internacional, y ha recibido a más de cincuenta residentes de los más diversos lugares del mundo. Posicionándose en el incómodo intersticio entre la institucionalidad y las prácticas independientes y autogestivas, La Ene se ha sostenido ininterrumpidamente a lo largo de más de siete años.

La Ene siempre ha mirado hacia atrás intentando construir una genealogía alternativa del museo; nos interesa construir sobre estructuras pre-existentes y también elaborar sobre modelos que difieren de la idea más extendida de lo que es un museo. Una referencia importante para nosotros es el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en sus inicios nómades; nos interesa porque es una institución muy cercana cuyo inicio se da en una oficina, sin colección y sin presupuesto. También nos interesa el MAC-USP de Walter

Zanini¹ y su colección de arte correo; Zanini buscó en ese momento sortear los problemas financieros de crear una colección apelando a la gran red de arte correo de los años 60 y 70. El Museo de la Solidaridad Salvador Allende² de Chile también es una referencia muy fuerte, nos interesa la idea de creación de una institución crítica y política a partir de la generación de una red de agentes de la cultura que fomentaron la creación de esa colección. Desde ya, las experiencias artísticas de la crítica institucional también forman parte de nuestro marco teórico, desde el Museo de Águilas de Marcel Broodthaers hasta el Museo Salinas de Vicente Razo, como también experiencias más recientes.

La colección de La Ene comenzó porque uno de los argumentos más frecuentes que surgían en las críticas hacia el proyecto era que no podíamos ser un museo porque no teníamos una colección. Nosotros nunca pensamos que la presencia de una colección de objetos fuera una característica excluyente para que un museo existiera; sin embargo, a partir de estas discusiones pudimos pensar cuáles son las posibilidades de iniciar una colección en una institución sin los medios económicos para adquirir, almacenar y conservar una colección de objetos. Este no es sólo el caso de La Ene, sino de muchos museos en los cuales las colecciones, si es que existen, se deterioran en depósitos con filtraciones y humedad. Así fue que, teniendo en cuenta los referentes mencionados anteriormente, llegamos a la conclusión de que una de las maneras posibles de tener una colección era que esta tomara un formato digital para su almacenamiento y así evitar muchas de las problemáticas que veíamos en otras instituciones. Este es el eje que estructura la colección; luego trabajamos sobre una serie de criterios para la selección de las piezas: no se trata de obras digitales, sino de obras que pueden asumir un formato digital para su almacenamiento, por ejemplo un set de instrucciones; creemos también que una colección no necesariamente tiene que estar conformada por obras, así que concebimos la nuestra como un cruce entre los conceptos tradicionales de colección y archivo, para poder

¹ Cristina Freire, *Walter Zanini: Escrituras críticas*, São Paulo, Annablume, 2014.

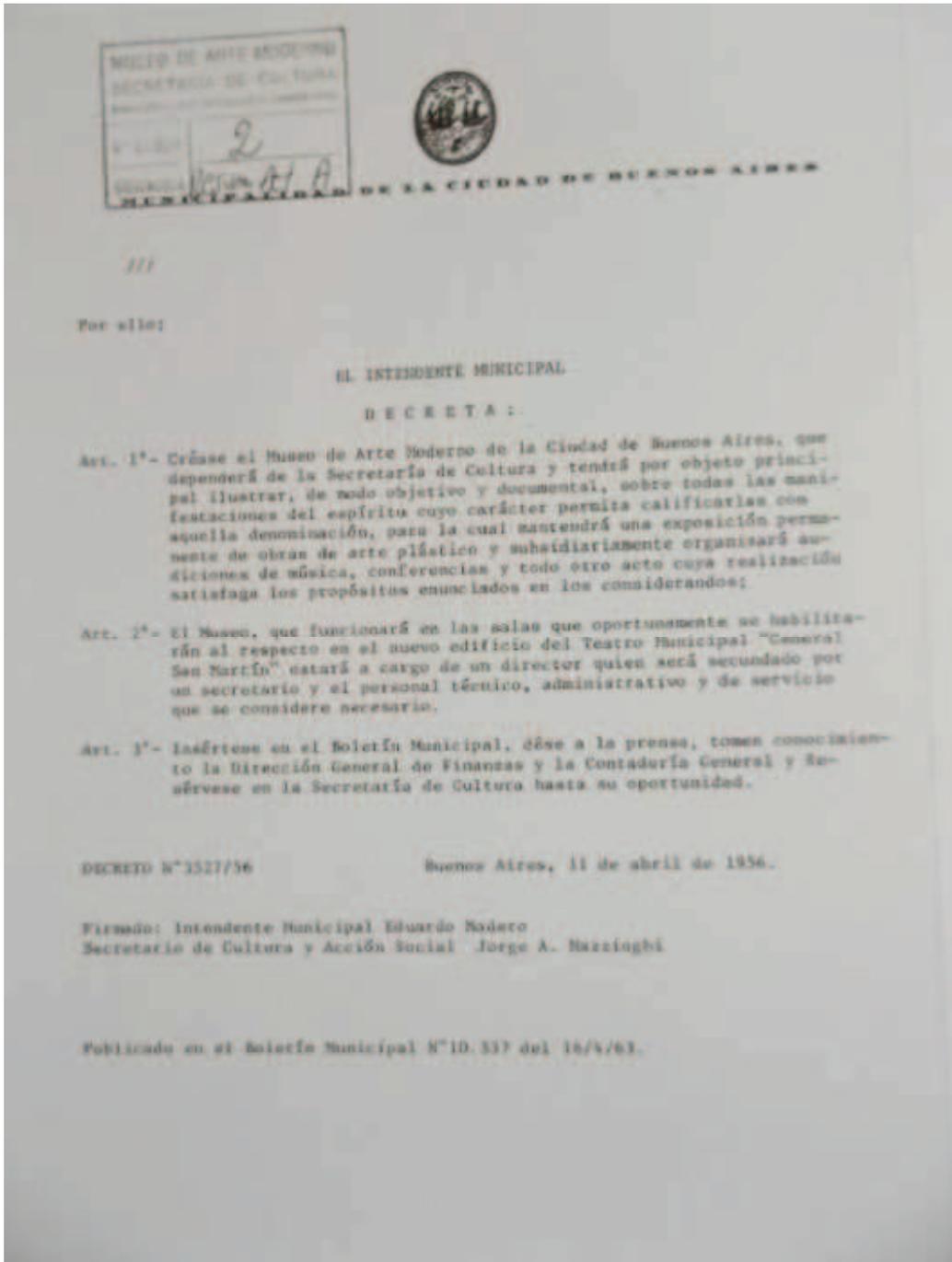
² Amanda de la Garza, Carla Macchiavello y Luis Vargas Santiago, *A los artistas del mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende México / Chile 1971-1977*, Ciudad de México, MUAC-UNAM, RM, 2016. Caroll Yasky y Claudia Zaldivar, *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende MIRSA, 1975-1990*, Stockholm, Moderna Museet, 2016.

incluir textos, imágenes de archivo y cualquier otro elemento que nos pareciera relevante al conjunto; decidimos, finalmente, que La Ene no sería propietaria de las obras, sino que pediría a los artistas el derecho a reproducirlas para su exhibición. La colección aborda, entonces, no sólo el problema del coleccionismo, sino el de la autoría, ya que las obras las reconstruye la persona que esté a cargo de la exposición, la idea de la obra única como aquella “museable”, es decir, digna de entrar a la colección de un museo, el problema de la circulación de las colecciones y la libre circulación de la información.

La Ene cree fervientemente en la relevancia del rol de las instituciones en el medio artístico. A diferencia de generaciones anteriores que predicaron la anti-institucionalidad, creemos que las instituciones pueden ser un espacio que fomente la experimentación, el intercambio y la difusión del conocimiento. Por eso, no nos propusimos crear un nuevo formato de espacio o un centro cultural, sino tomar la idea de museo que ya existe e intentar flexibilizarla para poder así pensar cuál es la institución que necesitamos en el presente de cara al futuro. Creemos que es posible construir sobre los cimientos institucionales existentes, asumimos nuestros antecedentes y nuestra tradición para proponer nuevas alternativas.

ANEXOS

Anexo 1 – Decreto fundacional del MAM publicado en el Boletín oficial de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires



Anexo 2 – Lista de actividades del MAM entre 1956 y 1960.

Año	Actividad	Título	Fecha	Artistas
1957	Exposición	Primera Exposición Flotante de Cincuenta Pintores Argentinos	Septiembre	Carlos Alonso, Julián Althabe, Julio Barragán, Luis Barragán, Héctor Basaldua, Juan Batlle Planas, Antonio Berni, Norah Borges; Marta Boto, Badi Aquiles, Fray Guillermo Butler, Oscar Capristo, Juan Carlos Castagnino, Sergio de Castro, Luis Centurión, Santiago Cogorno, Ignacio Colombres, Minerva Daltoe, Eugenio Daneri, Pedro Dominguez Neira, Ernesto Farina, Raquel Forner, Vicente Forte, Leónidas Gambartes, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Gramajo Gutierrez, Mario Grandi, Jorge Krasnopolsky, Rodolfo Krasno, Alejandro Lanuel, Jorge Larco, Primaldo Mónaco, Manuel Moraña, Leopoldo Novoa, Rafael Oneto, Orlando Pierri, Enrique Policastro, Leopoldo Presas, Juan del Prete, Roberto Rossi, Raúl Russo, Ideal Sánchez, Luis Seoane, Raúl Soldi, Lino Spilimbergo, Clorindo Testa, Carlos Torrallardona, Leopoldo Torres Agüero, Gregorio Vardánega, Leonor Vasena, Ivan Vasileff, Bruno Venier, Demetrio Urruchua.
1957	Exposición	La naturaleza muerta a través de diversos pintores argentinos contemporáneos	s/f	Eugenio Daneri, Manuel Ángeles Ortíz, Orlando Pierri, Leopoldo Presas, Roberto Rossi, Raúl Russo, Ideal Seoane, Carlos Torrallardona, Leopoldo Torres Agüero
1957	Reglamento	International Festival of Contemporary Sculpture 1957	Octubre	
1959	Exposición	Exposición Rioplatense	Marzo	Grupo de los 8 (Lincoln Presno, Raúl Pavlotsky, Miguel Ángel Pareja, Carlos Páez Vilaró, Oscar García Reino, etc.); Grupo Espartaco; Grupo Geométrico del Litoral; Grupo Madí y artistas invitados especiales: Héctor Basaldua, Emilio Petorutti, Lino Enea Spilimbergo y Raúl Soldi

1959	Exposición	Grafismos	Junio	Elena Tarasido
1959	Conferencia	Grafismos de Elena Tarasido	Junio	Ernesto Ramallo
1959	Exposición	Cinco pintores argentinos	Junio	Florencio Méndez Casariego, Alberto Greco, Mario Pucciarelli, Towas y Estela Newbery
1959	Exposición	Exposición de Arte Moderno Premio Frank Lloyd Wright	Julio	Eduardo Mac Entyre, Miguel Ángel Vidal, Mario Pucciarelli, Víctor Chab, Federico Martino
1959	Exposición	Cañás, Carreño, Linares, Loza M., Morón, Vinci [Grupo del Sur]	Septiembre	Carlos Cañás, Aníbal Carreño, Ezequiel Linares, Mario Loza, Rene Morón, Leo Vinci
1959	Conferencia	Nuestra joven pintura da testimonio	Septiembre	Omar del Carlo
1959	Exposición	Polesello : Pinturas	Septiembre	Rogelio Polesello
1959	Conferencia	Tiempismo	Octubre	Federico Martino
1959	Exposición	Federico Martino	Octubre	Federico Martino
1959	Exposición	Exposición de escultura contemporánea al aire libre	Noviembre	Julián Althabe, Libero Badii, Luis O. Balduzzi, Helio Barbieri, Martín Blaszkó, Pablo Curatella Manes, Antonio Devoto, Pablo Edelstein, Magda Frank, Noemí Gerstein, Julio Gero, Horacio Juarez, Gyula Kosice, Juan Labourdette, Aurelio Macchi, Víctor Marchese, Héctor Nieto, Mariano Pagés, Aldo Paparella, Eduardo Sabelli, Osvaldo Stimm, Hugo Rodríguez Ayar, Manuel F. Teijeiro, Sepuccio Tidone, Juan A. Vázquez, Agustín Vigo Giai, A. Linemberg y Josefina Zamudio.

1959	Conferencia	Escultura	Diciembre	Pablo Edelstein
1959	Exposición	Movimiento Informalista	Noviembre	Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Jorge Roiger, Towas, Luis Wells
1959	Conferencia	Informalismo	Diciembre	Mario Pucciarelli
1959	Exposición	Exposición en el Museo de Arte Moderno de México	Diciembre	18 artistas de los siguientes grupos: Geométrico, Espartaco, Surrealista, Informalista y Phases
1960	Exposición	Luis Centurión	Abril	Luis Centurión
1960	Exposición	Juan Carlos Badaracco	Abril	Juan Carlos Badaracco
1960	Exposición	Luis Diego Pedreira : 10 años en el teatro 1950-1960		Luis Diego Pedreira
1960	Exposición	Carpetas en color de artistas americanos	Mayo	Libero Badii, José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Alfredo Hlito, Lanús, Miguel Ocampo, Leopoldo Presas, Ideal Sánchez, Leopoldo Torres Agüero, Grupo 8 (Oscar García Reino, Carlos Páez Vilaró, Miguel Ángel Pareja, Raúl Pavlovsky, Lincoln Presno, Américo Sposito, Alfredo Testoni y Julio Verdie), Alberto Greco, Fernando Maza, Zdravko Ducmelic, Luis Seoane, Héctor Basaldúa, Aldemir Martins, Federico Martino
1960	Exposición	Aldo Paparella: 20 sugerencias	Mayo	Aldo Paparella
1960	Exposición	Luis Centurión: desnudos	Mayo	Luis Centurión
1960	Exposición	Olga López	Mayo	Olga López

1960	Exposición	4 escultores	Mayo	César A. Fioravanti, Hugo Rodríguez, Nelly Schneider y Enrique Tudó
1960	Exposición	Arte no figurativo	Mayo	
1960	Exposición	Escultura al aire libre	Mayo	José Alonso, Julián Althabe, José Altieri, Edgardo Berjman, Martín Blaszkó, Antonio Devoto, Franco Disegni, Manuel Fernández Teijeiro, Julio Gero, Noemí Gerstein, César Fioravanti, Horacio Juárez, Aurelio Macchi, Héctor Nieto, Aldo Paparella, Alberto Pilone, Ferruccio Polacco, Enrique Romano, Eduardo Sabelli, Osvaldo Stimm, Josefina Zamudio
1960	Exposición	Barragán	Mayo	Luis Barragán
1960	Exposición en Museo Nacional de Arte Moderno de México	Artistas jóvenes de Argentina	10-may	Inés Blumenkrieg, Carlos Cañas, Aníbal Carreño, Ricardo Carpani, Víctor Chab, Roberto Aisemberg, Alberto Greco, Berta Guido, Rómulo Macció, Federico Martino, Fernando Maza, Mario Mollari, René Morón, Luis Felipe Noé, Martha Peluffo, Rogelio Polesello, Juan Manuel Sánchez, Miguel Angel Vidal
1960	Exposición	Garavaglia	Junio	Florencio Garavaglia
1960	Exposición	Ángel Cavaliere	Junio	Ángel Cavaliere
1960	Exposición	Pinturas de Kemble	Junio	Kenneth Kemble
1960	Exposición	La naturaleza argentina en el arte : homenaje a W.H. Hudson en el 150° aniversario de la Revolución de Mayo	Junio	Fray Guillermo Butler, Jorge Larco, Luis Centurión, Laura Mulhall Gironde, Enrique Policastro ; invitados de honor: Domingo Pronsato, Cesareo Bernaldo de Quirós ; palabras de W.H. Hudson
1960	Exposición	Aldo	Agosto	Aldo Paparella

1960	Exposición en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima	Nuevos pintores argentinos	Agosto	Alberto Greco, Rómulo Macció, Fernando Maza, Luis Felipe Noé, Rogelio Polesello, Mario Pucciarelli,
1960	Exposición	10 artistas de La Boca	Septiembre	José Arcidiácono, Roberto Juan Capurro, Pedro De Simone, Miguel Diomede, Fortunato Lacámara, Luis Menghi, Benito Quinquela Martín, Marcos Tiglio, Julio César Vergottini, Miguel Victorica
1960	Exposición	Eduardo Mac Entyre, Miguel Angel Vidal	Septiembre	Eduardo Mac Entyre, Miguel Angel Vidal
1960	Exposición	Cuatro escultores Madí	Septiembre	Gyula Kósice, Eduardo Sabelli, Oswald Stimm, Abraham Linenberg
1960	Conferencia	Pintura Genenerativa	Septiembre	Baudés Gorlero
1960	Concierto	Música generativa	Septiembre	Agrupación Euphonia
1960	Conferencia	Problemática del nuevo arte	Septiembre	Vicente P. Caride
1960	Exposición	Muestra Carlos Páez Vilaró	Septiembre	Carlos Páez Vilaró
1960	Exposición	Muestra Grupo del Sur	Septiembre	Carlos Cañas, Aníbal Carreño, Ezequiel Linares, Mario Loza, Rene Morón, Leo Vinci
1960	Exposición	Portela Parker	Octubre	Margot Portela Parker
1960	Exposición	Ricardo Dagá	Octubre	Ricardo Dagá
1960	Exposición	Berni	Octubre	Antonio Berni

1960	Exposición	Carolina Muchnick	Octubre	Carolina Muchnick
1960	Exposición	Enrique Romano	Octubre	Enrique Romano
1960	Exposición	Miguel Dávila- Alfredo Portillos	Noviembre	Miguel Dávila, Alfredo Portillos
1960	Exposición	Pérez Celis	Noviembre	Pérez Celis
1960	Anuario	Museo de Arte Moderno de Buenos Aires	Diciembre	
1960	Exposición	Primera exposición internacional de arte moderno	Noviembre	Ver Anexo 4
1960	Exposición	Francisca de los Reyes	s/f	Francisca de los Reyes
1960	Exposición	Kemble: Oleos y collages	Diciembre	Kenneth Kemble
1960	Exposición	Argentine painting-Pintura argentina	Noviembre	Carlos Alonso, Luis Barragán, Juan Batlle Planas, Juan Carlos Castagnino, Luis Centurión, Víctor Chab, Vicente Forte, Ramón Gómez Cornet, Rómulo Macció, Martha Peluffo, Rogelio Polesello, Leopoldo Presas, Mario Pucciarelli, Francisca Ramos de los Reyes, Raúl Soldi, Roberto Viola

Anexo 3 – Squirru, Rafael, *El secreto de la pintura*, en Anuario 1960, MAM, 1960.

El secreto de la pintura argentina

Rafael Squirru, Anuario 1960

La pintura argentina ha tardado más que ninguna otra escuela latinoamericana en obtener el reconocimiento de su importancia por parte de los peritos en la materia.

Cuando Malraux visitó Buenos Aires declaró a su arribo que la pintura con sello original debía buscarse en Méjico, y la arquitectura en Brasil; a su partida, si bien mantuvo la última afirmación, corrigió la primera al admitir que nuestros pintores constituían una realidad de inigualada magnitud en el continente.

¿Cómo es posible que un movimiento tan fundamental del arte contemporáneo haya pasado inadvertido durante tanto tiempo, al punto que ni figura en obras recientes como la “Historia de la pintura moderna”, de Herbert Read?

Burdas y sutiles son las razones que explican este raro fenómeno.

No vale la pena detenerse en las primeras, entre las que descuella la vacilación de la crítica de nuestro propio país, tal vez disculpable en la medida en que debió afrontar un problema de no fácil captación, y así pasamos al meollo de la cuestión: la complejidad del espíritu argentino al que los artistas deben dar expresión hasta lograr el plano de lo estético.

Todo arte es “expresión” de una personalidad y deberá tener ribetes particulares que avalen la propia fisonomía.

No existe dificultad para identificar así el arte mejicano o al norteamericano o al mismo de la Escuela de París, a pesar del cosmopolitismo de sus integrantes: tienen el sello de los que adoptaron la atmósfera de Francia como vehículo de su espíritu creador. Es en el caso argentino, la primera confrontación produce un invariable desconcierto, la sensación de hallarse frente a una tal diversidad de modalidades que el observador fácilmente desiste de encontrar el denominador común y concluye apresuradamente: el arte argentino no existe como tal, tratándose de formas “derivativas” que acusan lo que muchos se atreven a calificar de falta de autenticidad: una máscara que el argentino parece nunca quitarse. Algo de esto fue detectado y mal interpretado por Ortega y Gasset y otros ilustres visitantes.

¿Cómo conciliar el realismo social de tono americano indigenista de un Gómez Cornet, de un Castagnino, donde ya aparece mezclado con factores itálicos, como en Portinari, o de un Alonso de raíz hispánica con el figurativo “dolcissimo” de Raúl Soldi?, la imaginería de gran titiritero que debe mucho a Cataluña de Juan Batlle Planas, el entronque de Luis

Barragán con la austeridad castellana, de Presas con la gracia gallega, y lo mismo podría decirse de los abstractos: el constructivismo de Forte con apariencias de Nicholson, pero mucho más cerca en espíritu de Morandi; Macció, Peluffo y Chab, integrantes del grupo Phases, que capitanea el crítico Llinás con los ojos puestos en una Europa refinada, Polesello geometrizando con una paleta mediterránea, Pucciarelli siguiendo las experiencias de Tapies y Cuixart, Viola queriendo emparentar con los holandeses, Ramos de los Reyes muy arraigada en lo español; en este sentido el que quizás representa un brote más sui generis sea Luis Centurión, lo que no sabemos si lo coloca como el más o le menos “argentino” del grupo, y así retomamos el dilema en toda su abstrusidad: ¿existe el “yo” distintivo detrás de tantas “influencias”?; paternidades tan heterogéneas y contradictorias ¿han producido una prole que merezca en privilegio la herencia del castillo?

Y es aquí donde hay que aguzar la visión, y la visión intelectual, para percibir el lazo que una a todas estas individualidades.

Por de pronto, y digámoslo ya, existe una “calidad” pictórica sobresaliente que caracteriza a cada uno de estos artistas; todos ellos están altamente preocupados por el empleo de los medios expresivos; la destreza en algunos casos como en Batlle Planas, el dibujo de Alonso o los efectos lumínicos de Presas llegan al virtuosismo; hasta en aquellos que podrían parecer los más toscos, como Barragán y Centurión, la inspección detenida los revela consumados maestros en la factura pictórica; tal vez no se lo hayan propuesto, pero el “medio” los ha obligado a esa perfección ejecutiva. En pintores como Chab, Peluffo o Pucciarelli sorprende este dominio cuando se tiene en cuenta la juventud de estos artistas, sin hablar de Polesello, que acaba de cumplir los veinte años.

A esta primordial característica, que es ya un rasgo distintivo de nuestra pintura y que habla de madurez hasta cierto punto incongruente con la supuesta “juventud” de nuestro carácter, habremos de agregar el fuerte individualismo que supone la negativa a someterse a ninguna forma particular de expresión; cada artista opta por su problemática, y parecería que el terreno es apto para el desarrollo de las más diversas premisas; esta extraordinaria diversidad de planteos es también una característica esencialmente argentina; basta ver si esos planteos están debidamente digeridos, adaptados al “humus” local.

Y aquí entramos al más sutil de nuestros perfiles: ninguna de las raíces señaladas para cada pintor aquí presentado llega a quitarle la posibilidad de ser él mismo: ya tengan su antecedente, como los Phases, en la Europa refinada, ya en la imaginería española o la paleta mediterránea, toda esta información ha padecido una metamorfosis de adaptación, ha sido llevada a un desprejuicio típicamente nuestro. Trátase de un acento, una modulación especial, en que la vieja palabra adquiere un nuevo significado: el surrealismo ya no es aquel surrealismo, es otro diferente, y lo mismo puede decirse del informalismo, del arte social o del geometrismo; el artista argentino le ha dado con aparente modestia un giro original en que la idea resulta más nítida, más cortante, más depurada; un espíritu crítico

casi enfermizo le ha quitado toda espontaneidad; hasta nuestros “naives” como Centurión son “naive” de “vuelta” y no de “ida”. Somos el pueblo menos inocente del mundo, y esto asoma en nuestro arte: el argentino crea después de haber soportado todas las risas, incluyendo la propia, y eso le da una extraña fuerza al resultado de su obra; podría decirse que no espera nada de de ella; en este sentido difícilmente haya un carácter más existencialista que el nuestro.

Sabemos de la gran vanidad de todo lo que existe bajo el sol, pero levantamos nuestro himno depurado al máximo, intuyendo tal vez que en esa lucha que ofrenda ese gran derrotado que es el hombre está paradójicamente el secreto de su victoria.

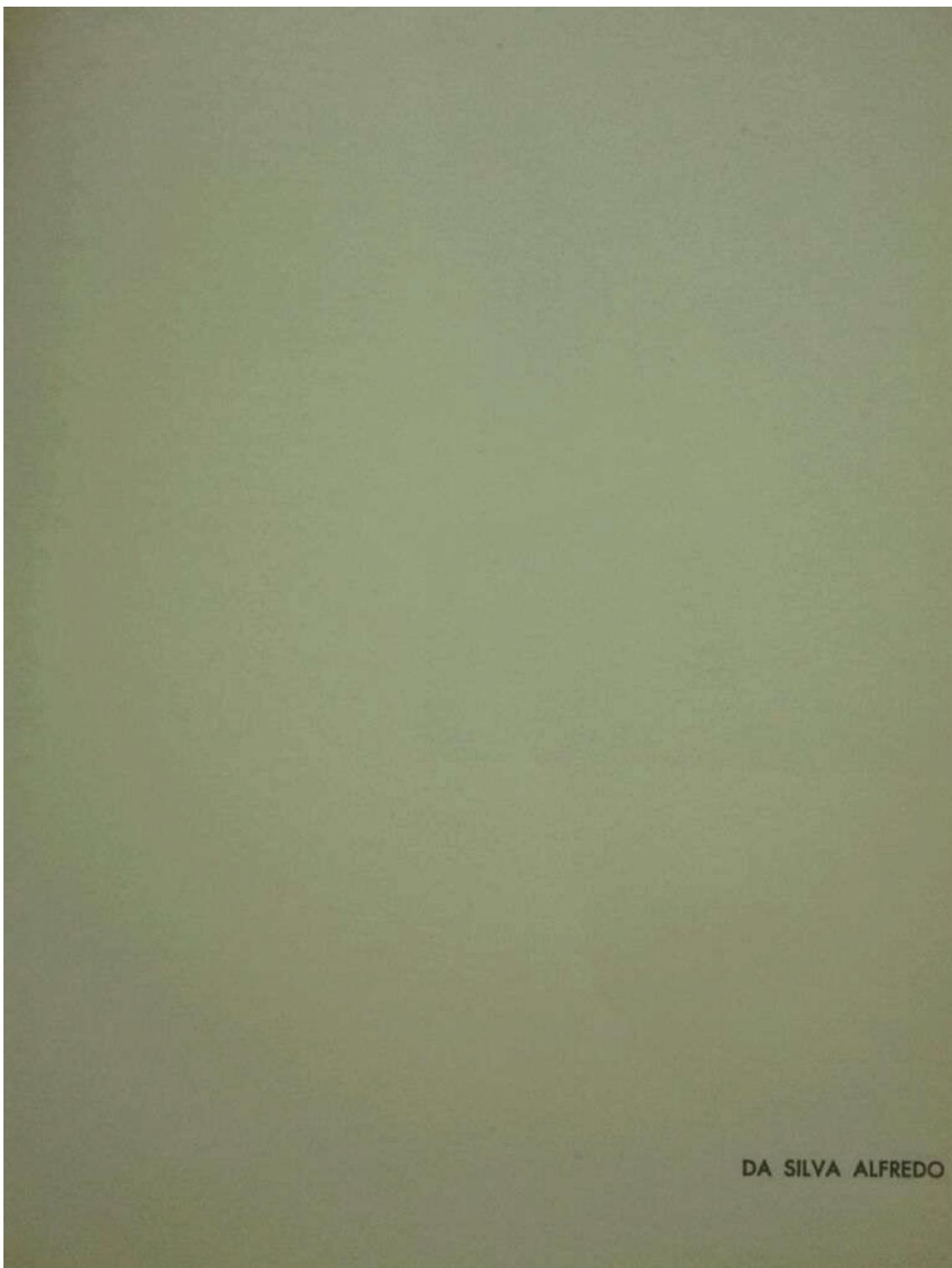
Anexo 4 – Artistas participantes en la *Primera exposición internacional de arte moderno,*

1960

ARGENTINA

ACIAR EDGARDO MARIO	DOMINGUEZ NEIRA PEDRO	PINTORES
AIZEMBERG ROBERTO	DUCMELIC ZDRAYKO	MOLLARI MARIO M.
ALONSO CARLOS	DUHALDE JORGE LUIS	MORAÑA JOSE M.
BADARACCO J. CARLOS	FADUL ALBERTO	MORON RENE
* BAN BELA	FERNANDEZ MURO	MUCHNIK CAROLINA
BARRAGAN JULIO	FORNER RAQUEL	MULHALL GIRONDO LAURA
BARRAGAN LUIS	FORTE VICENTE	NOE LUIS FELIFE
BARBIERI ELIO	GAMBARTES LEONIDAS	OCAMPO MIGUEL
BARDI RODOLFO JULIO	GARAVAGLIA FLORENCIO	ONETO RAFAEL
BARILARI ENRIQUE	GARCIA ARGENTINA	ORLANDI ALICIA
BASALDUA HECTOR	GARCIA EVA	OTERO JUAN
BATLLE PLANAS JUAN	GARCIA URIEURU NICOLAS	PERALTA RAMOS FRANCISCO
BAUDES GORLERO RAMON	GIANFERRO ORLANDO	PEREZ CELIS
BAY JUAN	GIANGRANDE YADWIGA ALICIA	PERGAU PACO
BERLATZKY PAULINA	GOMEZ CORNET RAMON	PETTORUTI EMILIO
BERNI ANTONIO	GONDLER MINA	PIERRI ORLANDO
BERRIER GUILLERMO	GOWLAND MORENO LUIS	PILONE ESTER
BLUMENCWEIG INES	GRECO ALBERTO	POLESELLO ROGELIO
BORDA OSVALDO	GRILO SARAH	POLICASTRO ENRIQUE
BRITO JORGE	GUIDO BERTA	PORTELA PARKER
BRIZZI ARY	HENTGARTNER DE KAGI ELISABETH	PRESAS LEOPOLDO
BUTE ESPERILLO	HERRERO MIRANDA OSCAR	PRESTA SALVADOR
BUTLER HORACIO	HLITO ALFREDO	PUCCIARELLI MARIO
CACERES CARLOS RAMON	IRURETA ARTURO	RAMOS DE LOS REYES FRANCISCA
CAÑAS CARLOS	IRURETA HUGO	RODRIGUEZ VIDAL J. CARLOS
CAPRISTO OSCAR	JAIMES JAIME	RUBIO NICOLAS
CARPANI RICARDO	JOFRE LUIS SUAREZ	SABSAY SOFIA
CARREÑO ANIBAL	JUAREZ LIDIA BEATRIZ	SAKAI KASUYA
CENTURION LUIS	KEMBLE KENNETH	SANCHEZ JUAN MANUEL
CHAB VICTOR	LAURENS ABEL	SALGUEIRO CELSO
COSMOS GRUPO EXPERIMENTAL	LEZAMA RICARDO	SEOANE LUIS
DAVIDOVICH JAIME	LICENZIATO NELIA	SILVA CARLOS
DAVILA MIGUEL	LINARES EZEQUIEL	SPILIMBERGO LINO
DEIRA ERNESTO	LOPEZ ANAYA JORGE	SQUIRRU CARLOS
DE LA TORRE DORA	LOPEZ OLGA	SVANASCINI OSVALDO
DE LA VEGA JORGE LUIS	LOZA MARIO	TARASIDO ELENA
DEL PRETE JUAN	LOZZA RAUL	TESTA CLORINDO
DEL VILLANO ROBERTO	MACCIO ROMULO	THIEMER GUILLERMO
DE SIMONE PEDRO	MAC ENTYRE EDUARDO	TORRES AGUERO LEOPOLDO
DEMIRIJAM JORGE	MACHADO RAUL VICTOR	TOWAS
DI BENEDETTO NOEMI	MARTINO FEDERICO	URRUCHUA DEMETRIO
DI BIANCO PASCUAL	MARTOREL MARIA	VASILEFF IVAN
DIOMEDE MIGUEL	MARZAL SUAREZ	VASSENA LEONOR
DI SEGNI FRANCO	MAZZA HORACIO BLAS	VENIER BRUNO
DI STEFANO DOMINGO	MIGUENS JOSEFINA	VIDAL MIGUEL ANGEL
DIZ JUANA ELENA	MIRAGLIA JUAN C.	WELLS LUIS ALBERTO
		YENTE

BOLIVIA



DA SILVA ALFREDO

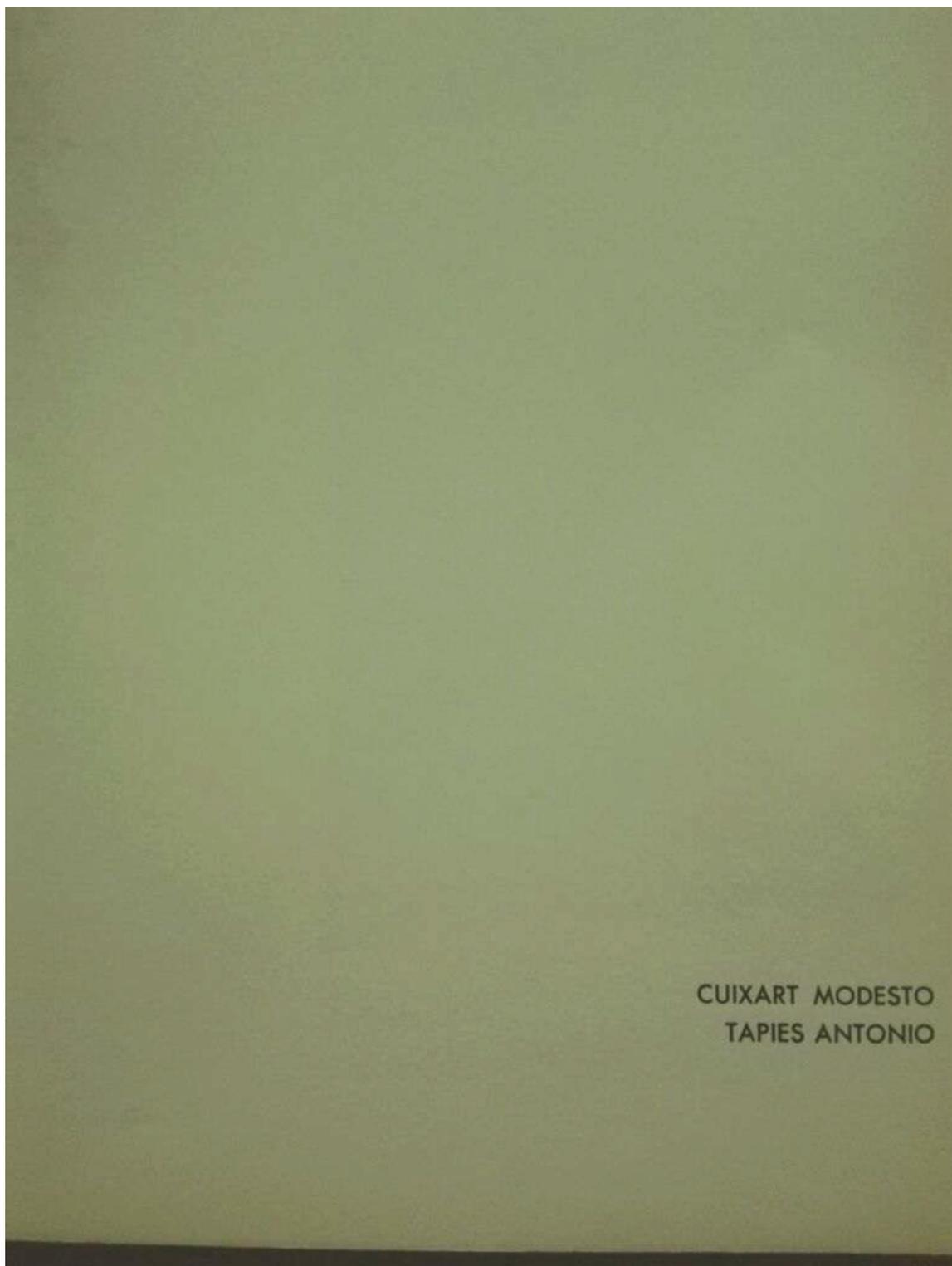
BRASIL

BANDEIRA ANTONIO
CAMARGO IBERE
CLARK LIGIA
DACOSTA MILTON
DI CAVALCANTI EMILIANO
GIORGI BRUNO
MABE MANABU
MOTA E SILVA DJANIRA
PORTINARI CANDIDO
VOLPI ALFREDO

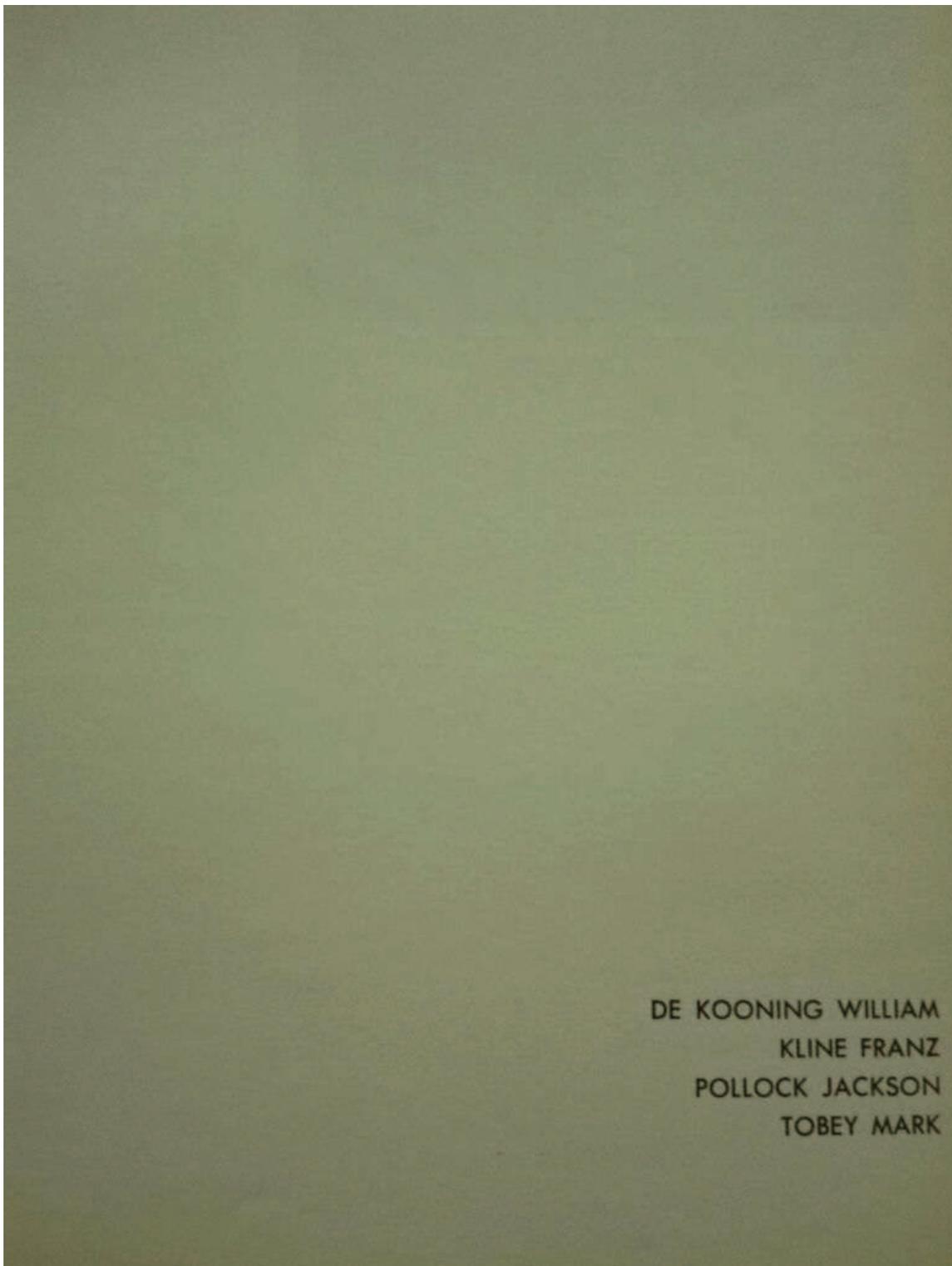
CHILE

ANTUNEZ NEMESIO
BALMES JOSE
BERG LORENZO
BOLIVAR ELSA
OPAZO RODOLFO
POBLETE GUSTAVO
SOTOMAYOR ISABEL
VERGARA GREZ RAMON
VIAL WILLIAMS IVAN
VILA WALDO

ESPAÑA



ESTADOS UNIDOS

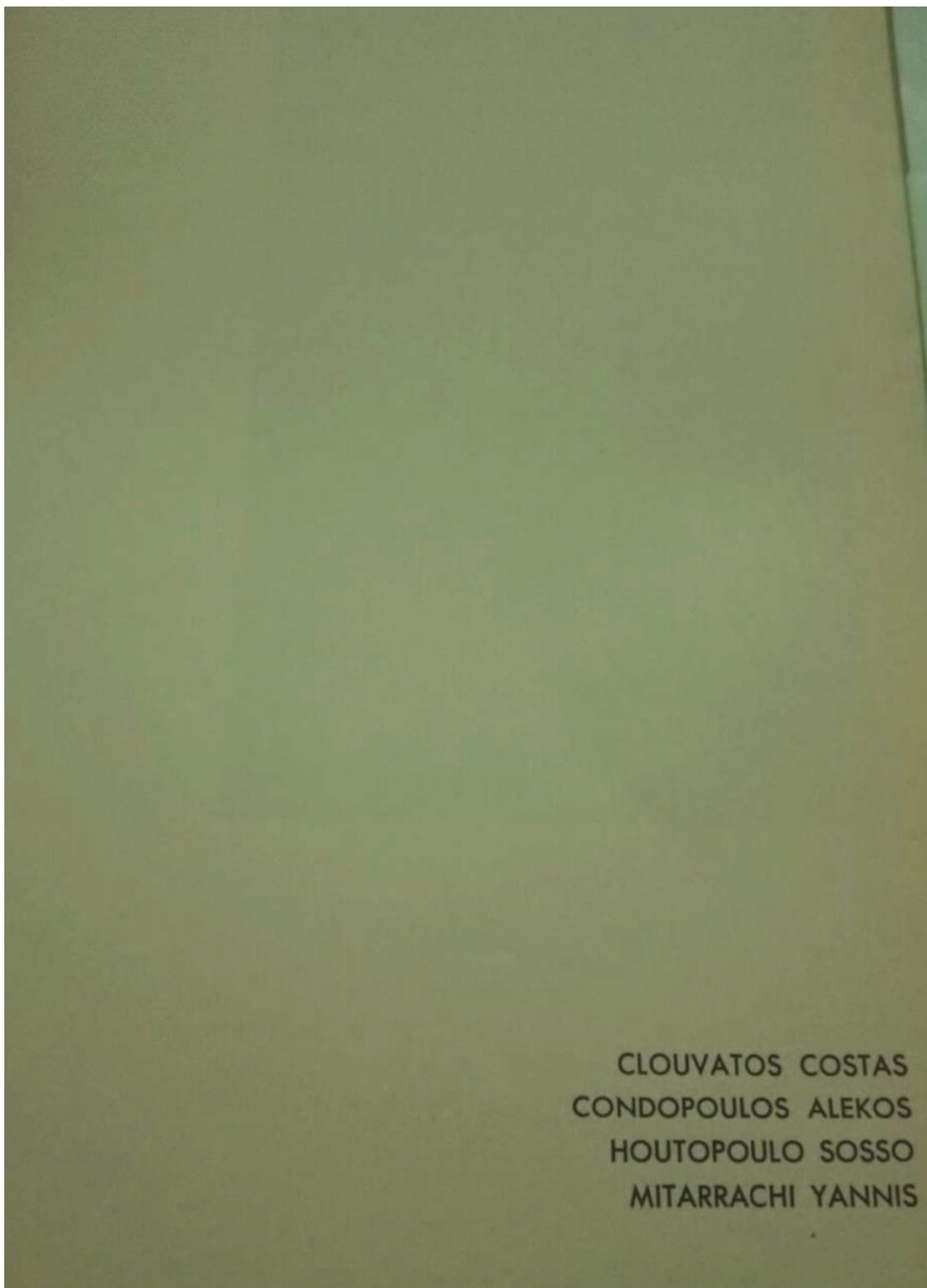


DE KOONING WILLIAM
KLINE FRANZ
POLLOCK JACKSON
TOBEY MARK

FRANCIA

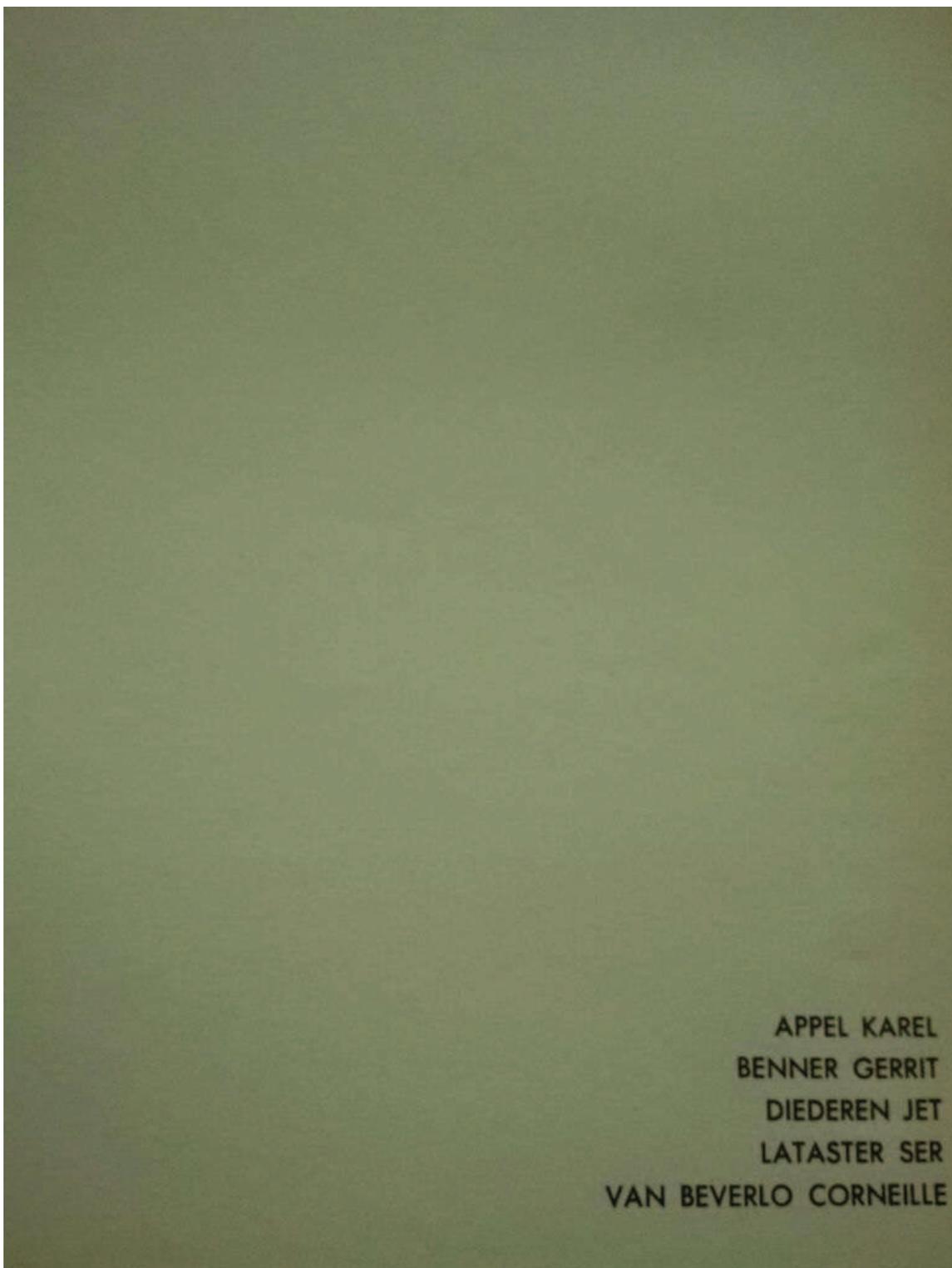
BUFFET BERNARD
FAUTRIER JEAN
LAPICQUE CHARLES
PIAUBERT JEAN
SOULAGES PIERRE

GRECIA



CLOUVATOS COSTAS
CONDOPOULOS ALEKOS
HOUTOPOULO SOSSO
MITARRACHI YANNIS

HOLANDA



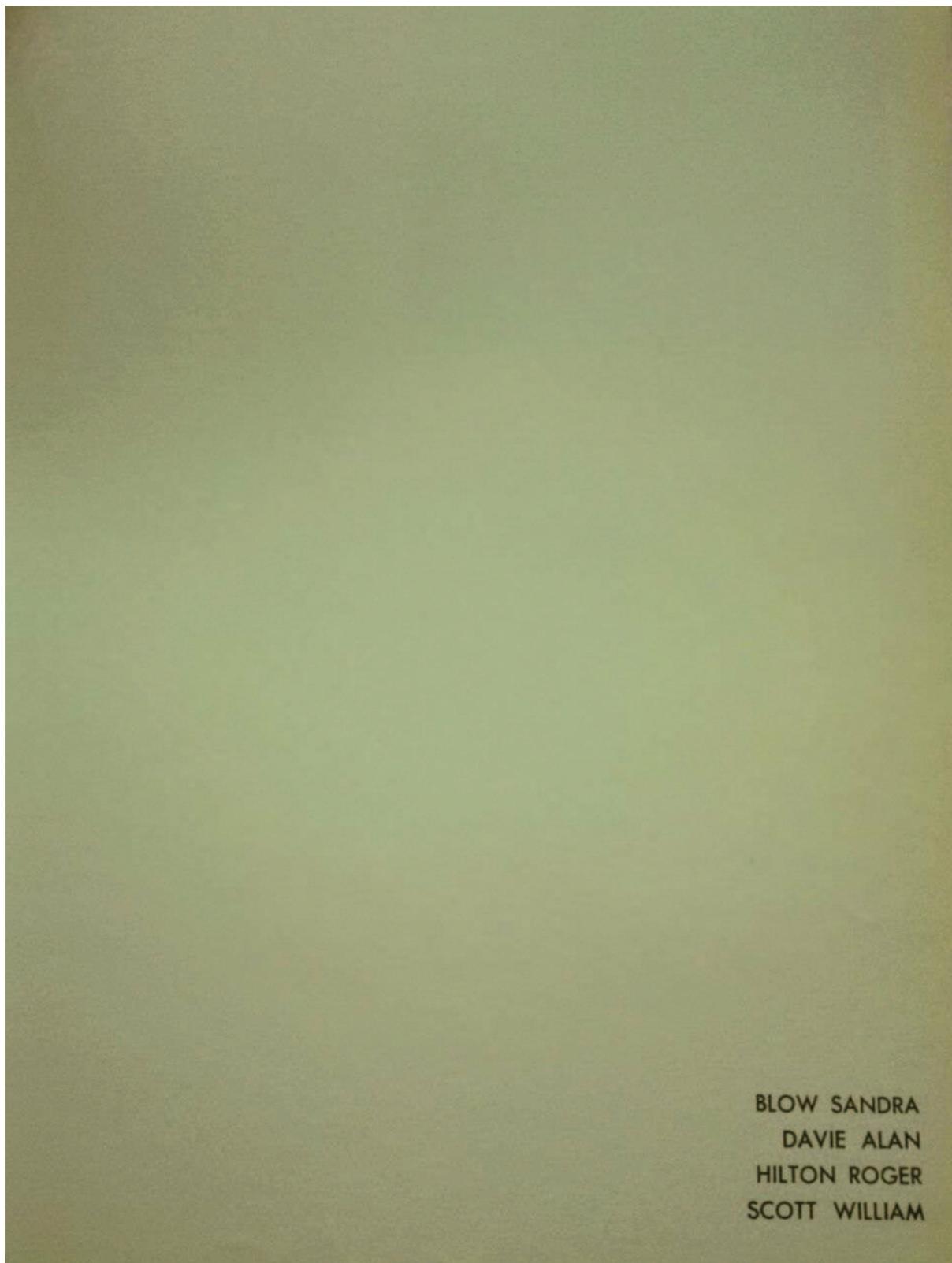
APPEL KAREL
BENNER GERRIT
DIEDEREN JET
LATASTER SER
VAN BEVERLO CORNEILLE

INDIA

ALI J. SULTAN
BARMAN DHIREN KISHNA
BENDRE NARAYAN SRIDHAR
BHATTACHARJEE JYOTISCH
BHUSHAN VIDYA
BOSE NANADALAL
CHAVDA SHIAVAX
CHAKRABORTY KHITIN
DAS ARUP
DAS GUPTA
DAS HAREM
DAVE HANTILAL SOMNATH
DE BIREN
DEY MUKUL
GADE H. A.
GAITONDE V. S.
GONDHALEKAR JANARDAN DETTATRAYA
GOPAL H. V. RAM
GUJRAL SATISH
HEBBAR KATTINGERI KRISHNA
HUSAIN MAQBOOL FIDA
JAGANNATHAN A. S.
KOWSHIK DINKAR
KRISHINA KANWAL
KRISHNA DEVYANI
KULKARNI K. S.
KUMARIL SWAMY
MENON KA MADHABA

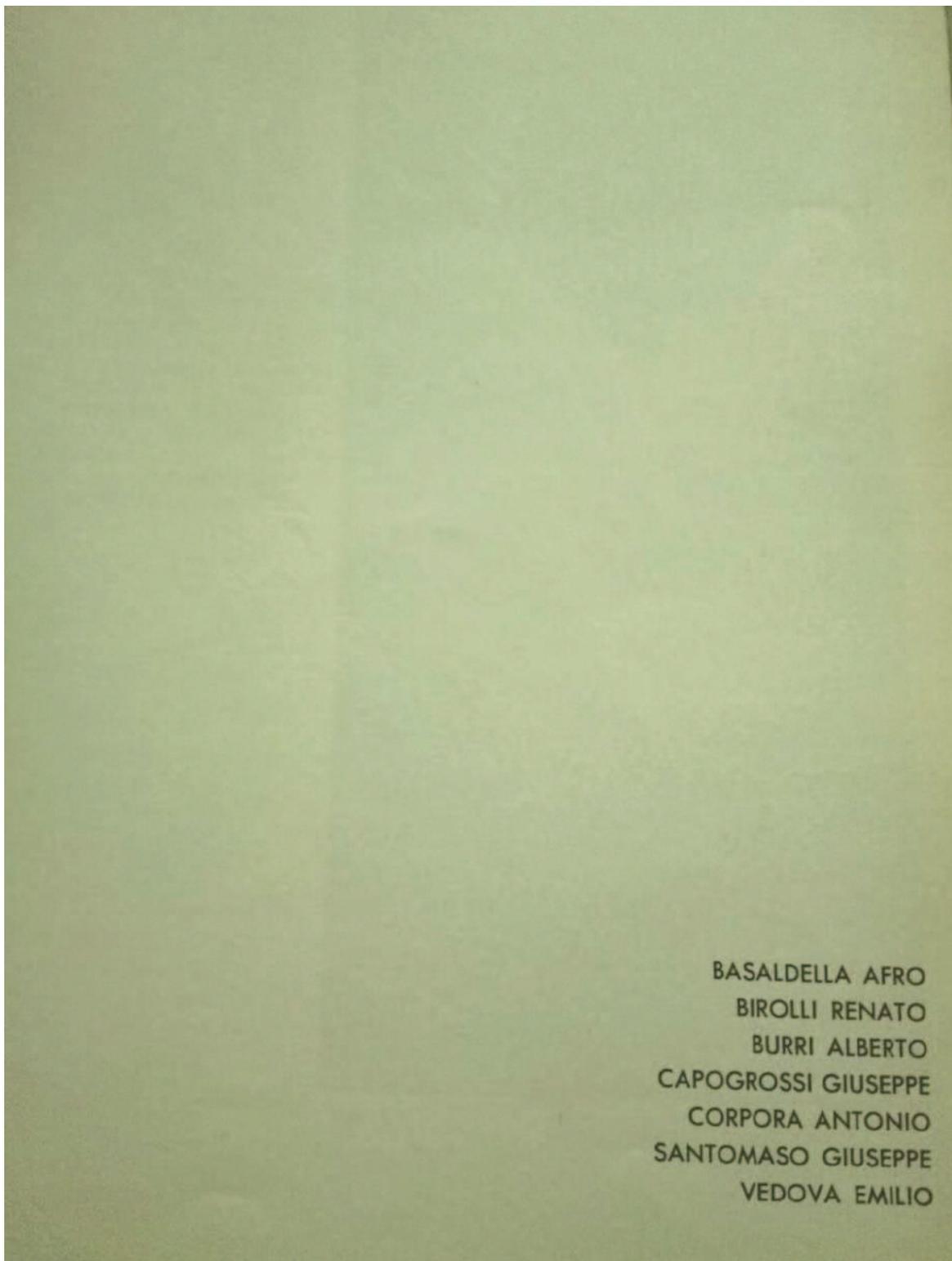
MUKERJI BISWANATH
MUKHERJEA SAILOZ
MUKHERJEE BINODE BIHARI
NARASIMHAMURTI P. L.
PAIDIRAJU A.
PAI LAXMAN
PALSIKAR S. B.
PANIKER K. C. S.
RAIBA A. A.
RAMKINKAR
RAM KUMAR
RAVAL RASIK DURGASHANKAR
REDDY KRISHNA
ROY CHOWDHURY DEVI PROSAD
ROY JAMINI
SAMANT MOHAN B.
SANYAL B. C.
SATWALEKAR MADHAV
SEN ABANI
SEN KALYAN
SHEKHAWAT KIRPAL
SHER-GIL AMRITA
SOUZA F. N.
SUBRAMANIAN K. G.
TAGORE ABANINDRA
TAGORE GAGANENDRA NATH
TAGORE RABINDRA NATH
TANA PRADUMNA

INGLATERRA



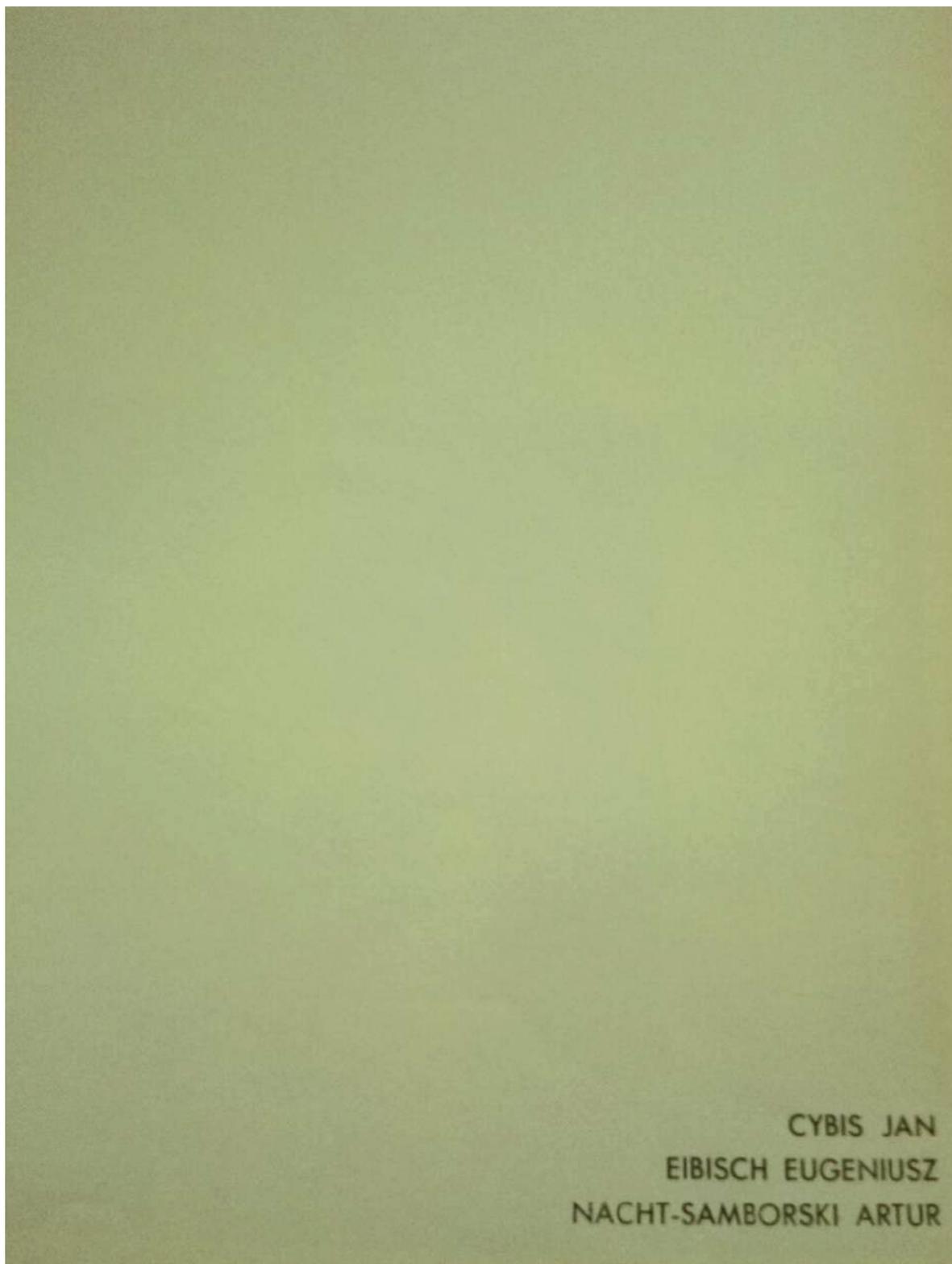
BLOW SANDRA
DAVIE ALAN
HILTON ROGER
SCOTT WILLIAM

ITALIA



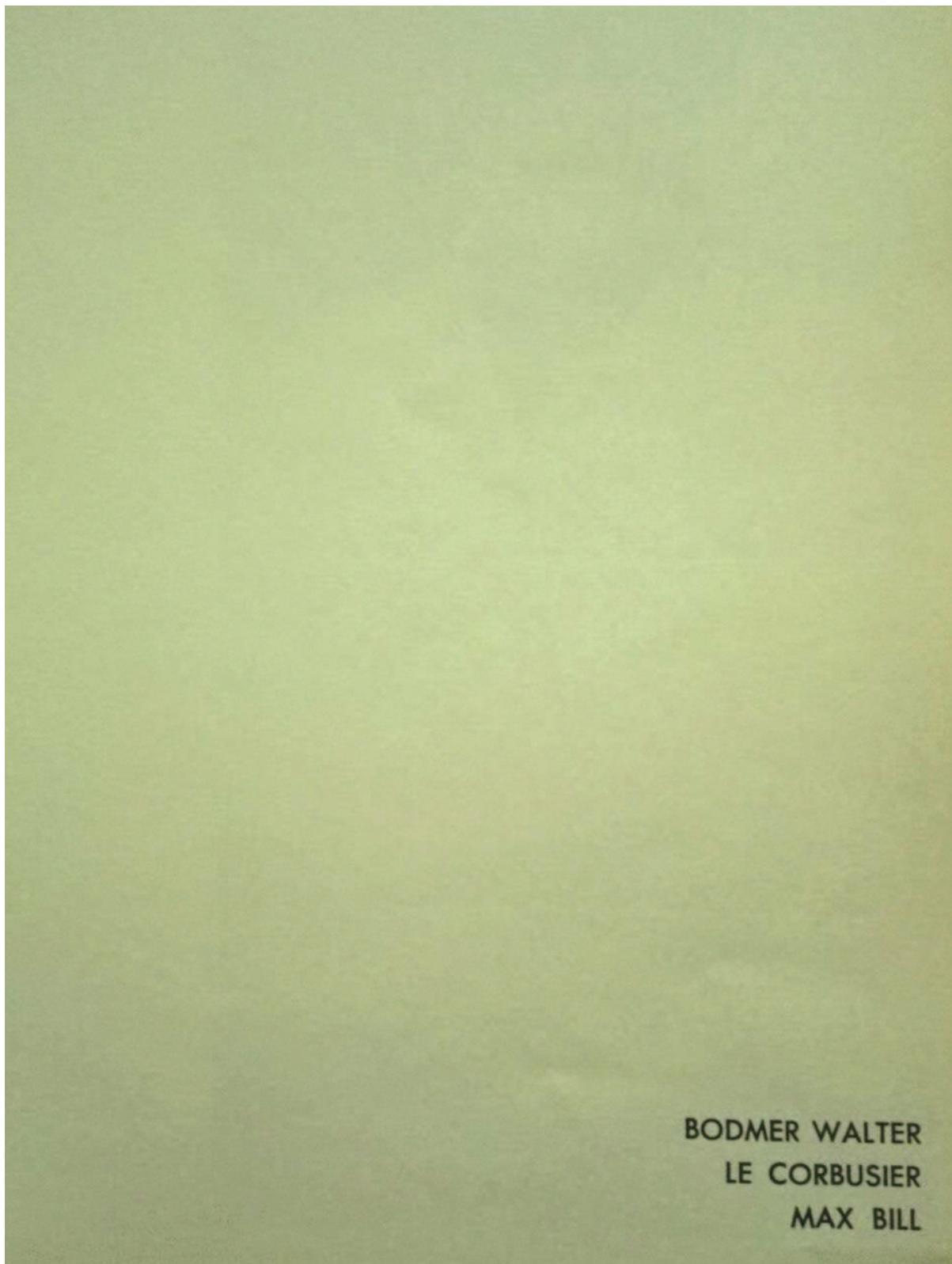
BASALDELLA AFRO
BIROLI RENATO
BURRI ALBERTO
CAPOGROSSI GIUSEPPE
CORPORA ANTONIO
SANTOMASO GIUSEPPE
VEDOVA EMILIO

POLONIA



CYBIS JAN
EIBISCH EUGENIUSZ
NACHT-SAMBORSKI ARTUR

SUIZA



BODMER WALTER
LE CORBUSIER
MAX BILL

URUGUAY

BERDIA NORBERTO
DUMAS JORGE
ESPINOLA GOMEZ MANUEL
GARCIA REINO OSCAR
LLORENS ANTONIO
NIETO AMALIA
PAEZ JORGE
PAEZ VILARO CARLOS
PAREJA MIGUEL ANGEL
PAVLOTZKY RAUL
PRESNO LINCOLN
SOLANO GORGA NELSA
SPOSITO AMERICO
TESTONI ALFREDO
VERDIE JULIO

BIBLIOGRAFÍA

Alpers, Svetlana, “The Museum as a way of seeing”, en Ivan Karp y Steven Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington DC, Smithsonian Institution, 1991.

Adams, Beverly, “Calidad de Exportación: Institutions and the Internationalization of Argentinean Art, 1956–1965” en Gustavo Curiel (ed.), *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Amigo, Roberto (ed.), *Museo Nacional de Bellas Artes Colección Vol I y II*, Buenos Aires, MNBA, 2010.

Andrada, Juan Cruz, “Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60”, VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XVI Jornadas CAIA *Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, octubre de 2015.

Augé, Marc, *The future*, Londres, Nueva York, Verso, 2014.

Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.

----- “El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de la Artes Visuales en la Argentina*, Sáenz Peña, CAIA/Universidad Nacional Tres de Febrero, 2011.

Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Eduntref-Caia, 2011 (tomo I).

Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London y New York, Routledge, 1995.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006 (1982).

Bermejo, Talía, “Pirovano, Vitullo y Evita: una historia de infortunios y ocultamientos”, *Avances. Revista del Área Artes* n. 14, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2008-2009, pp. 77-94.

----- “El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d’art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de la Artes Visuales en la Argentina*, Sáenz Peña, CAIA/Universidad Nacional Tres de Febrero, 2011.

----- “De timonel a curador: Rafael Squirru y la creación de un Museo de Arte Moderno en Buenos Aires”. Publicado en actas en Xxxii Colóquio Do Comitê Brasileiro De História Da Arte 2012 Direções E Sentidos Da História Da Arte y en las Cuartas Jornadas sobre Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano: Prácticas curatoriales: museos, circulación, legitimación y espectáculo. Agosto de 2013 - Buenos Aires, Argentina Universidad Nacional de Tres de Febrero – GEME.

Bishop, Claire, *Radical Museology or What’s ‘Contemporary’ about Contemporary Art Museums*, London, Koenig Books, 2013.

Burucúa, José Emilio (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. (Tomos I y II)

Bourdieu, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Jean Pouillon (Ed.), *Problemas de estructuralismo*, México, Siglo XXI Editores, 1967.

----- *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Clark, Timothy J., *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Crow, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven y London, Yale University Press, 1996.

Danto, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2012.

Dolinko, Silvia y María Amalia García, “Lecturas en torno a las instituciones artísticas argentinas” en Silvia Dolinko y María Isabel Baldasarre (eds), *Travesías de la imagen*, Buenos Aires, CAIA-Eduntref, 2012.

----- “Deriva del Arte Nuevo: Boa y el Informalismo”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Eds.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, p. 241.

Dolinko, Silvia, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

----- “Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia”, en *Figuraciones, teoría y crítica de arte*, Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes, n°10, septiembre de 2012.

Duncan, Carol, *Civilizing Rituals, inside public art museums*. London and New York, Routledge, 1995.

----- “Art Museums and the ritual of citizenship”, en Karp I. y Lavine S. (ed.), *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington DC, Smithsonian Institution, 1991.

----- y Wallach, Alan, “The Universal Survey Museum” en Bettina Messias Carbonell (ed), *Museums Studies. An Anthology of Contexts*, Oxford Blackwell, 2004.

Ferguson, Bruce W., “Exhibition Rhetorics”, en *Thinking About Exhibitions*, Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (eds.), London and New York, Routledge, 1996.

García, María Amalia, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

----- (ed.), *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano en el Moderno*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017.

----- “El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (1949-1952). Una lectura sobre su proyecto expositivo”, *Avances*, nº 7, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Córdoba, 2004, pp.108-118.

García Canclini, Nestor (comp.), *Cultura y pospolítica, El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

----- *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2013.

Garza Usabiaga, Daniel, “Museo de Arte Moderno. Edificio y apertura”, en Luis Miguel León (coord.), *MAM, la máquina visual. Una revisión a las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1998*, México, MAM-INBA, 2011.

Giebelhausen, Michaela, “Museum Architecture: A Brief History” en Sharon Macdonald (Ed.) *A companion to Museum Studies*, Malden y Oxford, Wiley-Blackwell, 2011.

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

Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*, Paidós, 2001.

----- “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo” en José Emilio Burucúa (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política II*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.

Gonçalves Magalhães, Ana, *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*, San Pablo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014.

Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (eds.), *Thinking about exhibitions*, London and New York, Routledge, 1996.

Gropius, Walter, “Designing Museum Buildings”, en *Apollo in Democracy. The Cultural Obligation of the Architect*, Nueva York, McGraw Hill, 1968, pp. 139-150.

Groys, Boris, “Comrades of Time” in *Going Public*, Berlin, Sternberg Press, 2010.

Guasch, Anna María, *El Arte del Siglo XX en sus Exposiciones. 1945 / 1955*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Manuel Ángeles Ortiz: memoria de la Argentina*, Granada, Publicaciones de Diputación Provincial de Granada, 2017.

Harris, Jonathan, “Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960” en Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La Modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Arte Contemporáneo 4, Madrid, Akal, 1999, p. 8.

Harvey, David, *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*, Madrid, Akal, 2007.

Herreman, Yani. “Arquitectura y museología: del MOMA al Guggenheim de Bilbao o los inicios del museo moderno y su arquitectura”. *Alteridades* [online]. 2009, vol.19, n.37 [citado 2016-09-18], pp.103-115.

Herrera, María José (ed.), *Exposiciones de arte argentino (1956-2006)*, Buenos Aires, AAMNBA, 2009.

James, Daniel (coord.), *Nueva historia argentina volumen 9. Violencia, proscripción y autoritarismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

Jauss, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995.

Kantor, Sybil, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 2002.

Karp, Ivan, *Museums and communities: the politics of public culture*. Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1992.

----- *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1991.

Katzenstein, Inés (Ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los '60*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007.

Kehrig, Diego, *Didascalias del Teatro Caminito*, Buenos Aires, Diego Kehrig Editor, 2013.

King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

Liernur, Jorge F., *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

López Anaya, Jorge, *Informalismo. La vanguardia informalista, Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires, Ediciones Alberto Sendrós, 2003.

Marrube, Silvia, "Historia de una colección pública: el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori", en *Colección del Museo de Arte Plásticas Eduardo Sívori*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 2012.

Macdonald, Sharon (ed.), *A companion to Museum Studies*, Malden y Oxford, Blackwell Publishing, 2011.

Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001.

McClellan, Andrew, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, California, University of California Press, 1994

Messias Carbonell, Bettina (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Malden and Oxford, Blackwell, 2004.

Moxey Keith, *Visual time. The Image in History*, London, Duke University Press, 2013.

O'Doherty, Brian, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia, CENDEAC, 2011.

Pacheco, Marcelo y Patricia Artundo (curadores), *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini, 2008. [Cat.]

Penhos, Marta, Wechsler Diana, (coord.) *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1910-1989)*, Buenos Aires, CAIA, 1999.

Perazzo, Nelly, *El grupo Informalista argentino*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1978. [Cat.]

Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres, Reaktion Books, 2011.

----- “Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde”, en *European Avant-Garde and Modernism Studies Volume 1*, Sascha Bru y Peter Nicholls (Eds.), Berlín, Walter de Gruyter GmbH & Co., 2009.

----- y Katarzyna Murawska-Muthesius (Eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*, London y New York, Routledge, 2015.

Preziosi, Donald, *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

----- y Claire Farago (eds), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Aldershot, Ashgate, 2004.

Rabossi, Cecilia y Laura Buccellato, *Museo de Arte Moderno Patrimonio*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2012.

Rogoff, Irit, *Unbounded—Limits' Possibilities*, Berlin, e-flux journal / Stenberg Press, 2012.

----- “The expanding field” en Jean-Paul Martinon (Eds.), *The curatorial. A philosophy of Cuarting*, Londres/Nueva York, Bloomsbury, 2013.

Rossi, Cristina, *Jóvenes y modernos en los años 50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2012.

----- “Relatos inacabados: la abstracción constructiva en la colección del MAMBA”, en Laura Buccellato (Dir.), *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2012.

Rubinich, Lucas, “La modernización cultural y la irrupción de la sociología”, en Daniel James (Ed.), *Nueva Historia Argentina Tomo 9. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Serviddio, Fabiana, “La exposición 150 año de arte argentino, MNBA: 1960-1961. Academia y cosmopolitismo en la contienda por el relato del arte argentino”, en María José Herrera (ed.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006*, Buenos Aires, AAMNBA, 2009.

Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Soneira, Ignacio, “Tres movimientos para configurar el rol del artista en América Latina. Una lectura de la obra publicada de Ricardo Carpani”, *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 26 n°3, 2014, Universidad Complutense de Madrid.

Spinelli, María Estela, *Los vencedores vencidos: el antiperonismo y la "revolución libertadora"*, Buenos Aires, Biblos, 2005.

Squirru, Eloísa, *Tan Rafael Squirru!*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2008.

Telesca, M. Ana y Marta Dujovne, "Museos, salones y panoramas. La formación de espacios de representación en el Buenos Aires del siglo XIX" en *Arte y espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1996, pp. 423-442.

Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.

Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*, México, Siglo XXI, 2005 [1973].

Wechsler, Diana (dir.), *Desde la otra vereda, momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA, 1998.

Williams, Raymond, *La política del modernismo, Contra los nuevos conformismos*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

----- *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 1993 (1981).

FUENTES

Córdova Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura en la Argentina, del preimpresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, La Ciudad, 1978.

Messer, Thomas, *Latin America, New Departures*, Boston, Institute of Contemporary Art-Time Inc., 1962.

Parpagnoli, Hugo, *Últimos ingresos: Obras de patrimonio del MAM*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1968, s/p.

- Sin título, *Catálogo MAM 10 años, 1956-1967*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967, s/p.
- Paz, Samuel, "Los últimos diez años de pintura y escultura argentina. 1950-1960", en *150 Años de Arte Argentino*, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Poder Ejecutivo Nacional, Buenos Aires, 1961, s/p.
- Pellegrini, Aldo, *El surrealismo en la Argentina*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, 1967. [Cat.]
- *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, Muchnik, 1966.
- *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- *Para contribuir a la confusión general*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965. También en Laviatán, 1987.
- "[Al presentar la 6° exposición anual de ARTE NUEVO...].", *Arte Nuevo 6° Salón anual*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1960. [Cat. exp]
- Romero Brest, Jorge, *Arte en la Argentina, últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951.
- Schóó, Ernesto, "Apuntes para un ensayo acerca del informalismo", *Arte y palabra*, Buenos Aires, Junio de 1961.
- Squirru, Rafael, "El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires", en *Revista Esto Es*, Buenos Aires, 1956.
- *Catálogo Primer muestra flotante de cincuenta pintores argentinos*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1956.
- *Sobre el informalismo*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1959. [Folleto de exhibición]
- *Catálogo MAM 10 años, 1956-1967*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967.