

Crisis y desarrollo. Proyectos del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en la década del 70

Profa. Mariana Marchesi

Professora da Universidade de
Buenos Aires

Oliver logró que 1091 obras se incorporasen al acervo, únicamente por su presencia. Tiziano, Tintoretto, Zurbarán, Manet, Degas, Klee.... Al mismo tiempo se logró reunir la más valiosa colección de arte argentino de los siglos XIX Y XX. En una palabra, esas obras fueron salvadas de la emigración clandestina. Donde se ha visto frustrada la labor de Oliver ha sido con las obras de ampliación del museo....¹

Esta nota publicada por el diario *Clarín* en noviembre de 1973 ponía de manifiesto los dos objetivos más importantes del proyecto que el Museo Nacional de Bellas Artes (en adelante MNBA) buscó implementar en los años setenta. Estos, marcaron tanto la dirección que tomó el museo en esta década, así como los puntos de tensión que generaron.

Tres aspectos que debían desarrollarse en paralelo definieron esta circunstancia:²

1. La modernización y ampliación de sus instalaciones.
2. El crecimiento del patrimonio por medio de donaciones.
3. Un programa dinámico de difusión e intercambio cultural a través de muestras temporales.

En el contexto de un país cuyas instituciones comenzaban un proceso de crisis acelerada, el museo experimentó una peculiar situación: por un lado el proyecto de ampliación del edificio promovido por su director, el

¹*Clarín*, 20 de noviembre de 1973.

²Con respecto a los puntos 1 y 2 ver documento enviado en 1971 por el Museo a la Academia Nacional de Bellas Artes. Archivo Biblioteca Academia Nacional de Bellas Artes (en adelante ANBA), carpeta MNBA.

Arquitecto Samuel Oliver,³ comenzaba y rápidamente se sumía en un oscuro trayecto del que emergería una década más tarde; pero, por otro lado, se consolidaba un fecundo período para la dinámica de la institución que contrastaba con la crisis institucional que el mismo proyecto generó.⁴

El museo imaginado

La “cuestión” de la sede para el MNBA ha sido desde el momento de su fundación un tema central en los diversos debates sucedidos a lo largo de su historia.⁵ Un hecho que marca la importancia que el espacio físico ocupado por una institución puede tener, incluso al momento de definir sus políticas.

En el año 1969 Oliver comienza a trabajar sobre un proyecto por él mismo impulsado para ampliar y reacondicionar el museo. Hasta el momento, el MNBA se había acomodado a los espacios distribuidos a través de las tres plantas de una antigua casa de bombas.⁶ Pero para fines de los sesenta y frente a los desafíos impuestos por las renovadas visiones de la museología, tanto los espacios como las características del lugar fueron percibidas como insuficientes.

³Director del MNBA desde 1963 hasta 1976. Para una detallada visión a cerca de la ascensión de S. Oliver a la dirección del MNBA y su posterior desempeño en funciones, véase SERVIDIO, Fabiana; OLIVER, Samuel Oliver al frente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1964-1977): avatares de un proyecto modernizador en América Latina, en XXV Latin American Studies Association Congress, Las Vegas, 2004. (publicación en CD).

⁴Durante la primera mitad de la década del setenta continúan los programas de intercambio con instituciones de países extranjeros (principalmente EEUU, Uruguay y Francia). Desde 1976 las gestiones de intercambio decrecerían notablemente. Por otro lado durante ese período el MNBA recibiría dos importantes donaciones (por ejemplo Santamarina y Di Tella) las cuales enriquecerían la colección del museo tanto por cantidad como por su contenido.

⁵Por ejemplo, solamente en la década del setenta numerosas propuestas se suceden para edificar una sede especialmente diseñada para el Museo Nacional. Entre aquellas que alcanzaron mayor grado de desarrollo se encuentran dos proyectos elevados por la ANBA a la Secretaría de Cultura de la Nación: el primero del año 1972, para edificar el museo en el predio ocupado por la Sociedad Rural Argentina, véase Archivo Biblioteca ANBA, carpeta MNBA; el segundo, para acceder a un predio perteneciente a Ferrocarriles del Estado cuyo uso estaba siendo usufructuado por la Municipalidad. Finalmente el predio fue cedido para la edificación de la primera planta de transmisión televisiva a color (primero ATC, hoy Canal 7), que fue construida para el mundial del '78. Véase *Anuario n°4*, Academia Nacional de Bellas Artes, 1976. p.43-44.

⁶María José Herrera ha investigado la curaduría y el montaje de las salas del museo entre 1950 y 1970, véase “Los archivos curatoriales de arte argentino y el rol de las exposiciones en la escritura de la historia del arte (1960-2000)”, ponencia presentada en las *III Jornadas Técnicas de Patrimonio y Extensión Educativa*, Universidad Nacional de Córdoba, Dirección General de Museos y Museo Jesuítico de Jesús María, noviembre de 2003.

El diseño final contemplaba la ampliación de la superficie disponible para exhibiciones, el mejoramiento de servicios al visitante (cafetería y nuevos baños), un jardín de esculturas, la modernización del sistema eléctrico y del diseño de iluminación, así como el reacondicionamiento de los talleres y reservas. Para ello se proyectó la construcción de una planta superior donde funcionarían, oficinas administrativas, el paseo de esculturas, y la cafetería. Un gran espacio para exposiciones temporarias ampliaría el primer piso.

La construcción de esta sala de 90 x 17 metros acondicionada según las normas estándares de conservación para recibir exposiciones temporarias fue la gran novedad.⁷ O al menos fue aquella que más repercusión tuvo en los medios que anunciaban en las páginas de los periódicos más importantes los detalles del proyecto al tiempo que subrayaban la tarea del director quien había realizado los planos del proyecto *ad-honorem*.⁸

La obra fue licitada y otorgada a la empresa "Lanusse Construcciones S.A." que comenzó los trabajos ese mismo año. Se realizaron demoliciones, apuntalamientos y se dispusieron algunos basamentos para las nuevas columnas. Para ello también deberían anularse y derribarse las claraboyas. Estas tareas fueron realizadas en la parte posterior de la planta baja ya que sobre ella estaba proyectada la construcción de la gran sala del primer piso. Pero estos trabajos no llegaron a concretarse. En el año 1971, ocho meses después de haber obtenido la concesión, la empresa se declaró en quiebra, y consecuentemente, las tareas fueron suspendidas.⁹ Debido a esta situación la parte posterior del museo incluido el hall central quedaron inhabilitados. Este hecho motivaría la clausura de 17 salas que permanecerían así por más de 7 años.

Para la navidad del año 1976, cuando el museo debía celebrar su 80º aniversario, las obras continuaban demoradas. Finalmente, un artículo aparecido en la nación el 26 de diciembre provocaría la renuncia de su director. Con la excusa de los festejos y la visita de miembros de la Academia Nacional de Bellas Artes al museo, una nota detallaba los inconvenientes que habían aparecido desde el comienzo y enfatizaba la situación actual del museo,

⁷"Un desnivel de ventanales salientes y un ingenioso sistema de iluminación bastarán para animar, arquitectónicamente esta sala inmensa", véase "El Castillo Bateman", *Revista Análisis*, 17-23 de marzo, 1970, p. 59.

⁸Véase *Primera Plana*, 27 de abril de 1971. También el boletín del museo remarcaba tanto la construcción de la gran sala así como las tareas pro-bono realizadas por Oliver, *Boletín del Museo n°20*, AAMNBA, mayo 1971.

⁹La Constructora Lanusse S.A pertenecía a familiares de Alejandro Agustín Lanusse entonces presidente de la Nación. En aquel tiempo, la constructora se había presentado y obtenido distintas licitaciones del Estado Nacional, una de ellas, la reforma del MNBA. Tras haber ganado la adjudicación de las obras, la empresa quiebra. Por esa razón, el museo no pudo recuperar el dinero que había otorgado como adelanto para la compra de materiales.

de las 34 salas del edificio solo hay 10 abiertas en planta alta y 6 en la planta baja. Las 18 restantes están afectadas a obras de remodelación y ampliación de biblioteca....Hay un pabellón anexo en donde solo pueden hacerse exposiciones 8 meses por año. La última fue dos tendencias se dañaron dos cuadros por goteras. Si está el pabellón tres guardias afectados a las salas deben trasladarse y por lo tanto cerrar las otras.¹⁰

Por causa de estas declaraciones, el 27 de diciembre, Samuel Oliver presentaba su renuncia indeclinable a la dirección del MNBA. Lo sucedía interinamente Daniel Martinez, quien ocupaba el puesto de secretario técnico-administrativo, hasta octubre del '77 cuando asumiera la dirección el Profesor Adolfo Luis Rivera.

La dinámica del museo: exhibiciones y colecciones.

Pero mientras este proyecto se extraviaba en el laberinto de la administración pública: ¿qué era lo que sucedía en el día a día de la práctica del museo? Cuales eran los programas que se articulaban? ¿Cómo se planificaban sus muestras? Evidentemente estas son las preguntas que surgen cuando el montaje de obras en salas presentaba una delimitación *a priori*: la falta de espacio ocasionada por las obras de remodelación.

En este sentido, Carol Duncan sostiene la idea de museo como "artefacto cultural", un conjunto que incluye la arquitectura, la disposición de objetos e instalaciones llevando a cabo objetivos políticos e ideológicos.¹¹ Tanto el diseño de exhibiciones temporarias como de colecciones son planteos de una narrativa determinada. Muchas veces enfatizada, incluso, a través de un recorrido claramente marcado, ofrecen una visión concreta de la historia del arte¹² y despliegan el discurso material de las instituciones.¹³ Por lo tanto, resulta evidente la incidencia que los inconvenientes acarreados por el proyecto de reforma ocasionaban al funcionamiento del museo, y el modo en que éstos se proyectaban hacia problemas que involucraban las políticas institucionales.

¹⁰"En deplorable estado se encuentra el MNBA", *La Nación*, 26 de diciembre de 1976.

¹¹Véase Carol Duncan, "Museums and the ritual of citizenship", en *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, Ivan Karp y Stephen D. Lavine (ed.), Washington DC, Smithsonian Institution, 1991, p.90.

¹²*Ibidem*, p.92

¹³Véase FERGUSON, Bruce. Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense. In: *Thinking About Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (Ed.), London -New York: Routledge, 1996, p. 180.

Distintas soluciones se fueron tomando a lo largo de esos años. Dentro del museo, se organizaron muestras que se conformaban en torno a ciertos temas generales lo cual permitía la rotación de obras. También se programaron muestras itinerantes como actividades a desarrollar fuera del museo.¹⁴ Así se firmaron convenios con distintos establecimientos estatales como el Banco de la Nación Argentina, YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales), Caja Nacional de Ahorro y Seguro, y varias provincias que albergaron muestras armadas con obras del patrimonio del MNBA. Particularmente YPF y Banco Nación organizaron varias muestras en colaboración con el museo entre 1972 y 1978.¹⁵

Por otro lado, un dinámico programa de exposiciones temporarias programadas en el museo contrastaba con la falta de espacio generado por la paralización de las obras.¹⁶ Durante este período, cada vez que una muestra de dimensiones llegaba al museo una extraña situación se presentaba: debido a la falta de espacio ocasionado por las salas cerradas, la colección permanente debía trasladarse a la reserva.¹⁷ Generalmente esto sucedía en la primer planta (la planta baja estaba prácticamente inhabilitada), con lo cual era la colección de arte argentino la que debía moverse a la reserva.

Finalmente las salas reacondicionadas de la planta baja fueron inauguradas durante la gestión de Rivera. La primera etapa del proyecto fue concluida en 1978. El 14 de agosto se inauguran seis salas de la planta baja.¹⁸ Allí se montaron 80 obras del museo que mostraban el relato de su colección de

¹⁴La salida de muestras itinerantes por las provincias había sido una variante también practicada por Jorge Romero Brest (antecesor en la dirección del museo) y por el mismo Oliver en la década del sesenta.

¹⁵Conjuntamente con el BNA se realizaron un total de 23 exposiciones en la sede central del banco. Entre las que se encuentran documentadas en los archivos de museo podemos nombrar: Grabados de Piranesi (1975); Pintores Simbolistas (1977), La recreación histórica en la pintura del siglo XIX (1978). Entre las más destacadas de las realizadas con YPF se encuentran: Pintura Argentina entre dos siglos (1974), Visión del interior (1975), El desnudo (1975).

¹⁶Muchas de estas exposiciones han sido analizadas por Fabiana Serviddio quien plantea este programa como continuación directa del proyecto modernizador implementado por Jorge Romero Brest, véase art. cit, especialmente. p. 4 -7. También en relación a los programas de Romero Brest en el MNBA véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001; y, María José Herrera, "Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores", en Jorge Romero Brest y la cultura como provocación, Edgardo Jiménez (ed), edición del autor, Buenos Aires, 2006.

¹⁷Tanto Marta Dujovne como Julio Sapolnik, quienes trabajaron en el MNBA durante los años setenta, coinciden en afirmar esto. Entrevistas de la autora con Marta Dujovne, 25 de abril de 2006 y Julio Sapolnik, 10 de abril de 2006.

¹⁸Una superficie total de 850 m2.

arte internacional.¹⁹ Mientras tanto se pintaban las salas laterales del frente en donde se ubicaría la pintura impresionista, y otras cuatro salas que habían sido hasta el momento ocupadas por la biblioteca.²⁰ El primer piso debía terminarse para 1980.²¹ El diseño de las salas estuvo a cargo de Samuel Paz quien se desempeñaba como Jefe de Servicios Públicos del museo desde 1971.

El relevamiento de material hemerográfico y fotográfico, así como algunas plantas encontrados en los archivos del MNBA, permitieron reconstruir parcialmente el montaje de la colección de arte internacional en la planta baja. La planta alta, enteramente dedicada al arte argentino, no cuenta con suficiente documentación para realizar una reconstrucción precisa. Posiblemente en parte debido al hecho de que muchas de las muestras temporarias se realizaban en el primer piso, las obras en exhibición se encontraran en rotación permanente.²²

Al ingresar al museo, en el hall inferior, el público encontraba la obra *Combate de la Lapita y el Centauro* (anónimo Helenístico);²³ inmediatamente, en la parte superior de la recepción se encontraba *Figura tendida, formas externas* (1954) de Henry Moore. De ese modo, la escultura más antigua y una de las más contemporáneas de la colección internacional, se ubicaban de manera contigua en el ingreso y se presentaban como distintos modos de abordar el estudio de la figura humana en los dos extremos de la historia del arte que el museo desplegaba.

Pero fue el salón central de la planta baja el que causó mayor impacto. Allí, según palabras del propio Paz, se representaba "...el espíritu de los salones oficiales de París en el siglo XIX".²⁴ En este sentido la elección del espacio central y punto de partida del recorrido, para desplegar un tema tan específico, da la pauta de cual es la importancia que se otorgaba a este núcleo.²⁵ Allí se

¹⁹IRAOLA, Susana Pereyra. Por las artes para Buenos Aires. *La Nación*, 10 de septiembre de 1978. Osisris Chiérico, en *Convicción*, 30 de noviembre de 1978.

²⁰En total unas 11 salas. Estas debían quedar reacondicionadas para el año '82.

²¹La gran sala de exposiciones del primer piso fue inaugurada en 1980. La biblioteca en 1982. Recién a principios de 1983 estuvo lista la segunda planta destinada a oficinas administrativas, reserva, dos salas de exposiciones temporarias, y un patio de esculturas. El proyecto inicial propuesto por Oliver no contemplaba el uso del pabellón anexo que debía quedar desmantelado. Finalmente fue restaurado a principios de los ochenta. Cfr. archivo ANBA, caja MNBA.

²²Cf. *La Opinión*, sección cultural, 8 de julio de 1979.

²³Única pieza de la colección del museo perteneciente a la antigüedad greco-romana, ésta había sido una donación realizada en 1971 en memoria de Ignacio Pirovano. Véase *La Nación*, 4 nov. 1971.

²⁴De hecho muchas de estas obras habían participado y recibido galardones en ese certamen.

²⁵Sobre el rol de los espacios en relación a los relatos visuales desplegados véase C.

establecía un estrecho vínculo con el arte francés decimonónico como antecedente directo del arte nacional, enfatizando la línea sobre la cual un siglo antes la llamada generación del ochenta había basado el proyecto modernizador del país y desde la cual se originó la necesidad de creación de un museo de arte como pilar fundamental en la formación de la identidad nacional.²⁶

Cuatro esculturas de Rodin (incluyendo el mármol de *La tierra y la luna y el yeso de El beso*), el *Abel* de Lucio Correa Morales, *Bañista sentada* de Antonio Tantardini, *Diana* de Alexandre Falguiere, y *Los Primeros Funerales* de Louis Ernest Barrias Barrias; junto a pinturas de Papety (*En el Baño*), Bouguereau (*La toilette de Venus*), Collin (*Floreal*), Lefevre (*Diana Sorprendida*), y Sívori (*El despertar de la criada*) podían contemplarse en la sala. Sobre la inclusión de pintura y escultura argentina comentaba que la misma se había realizado “por las afinidades que representa y por una comparación que puede resultar consultiva”.²⁷

En este sentido, también se puede señalar, y como ya ha sido notado por María José Herrera en relación a los montajes de los años cincuenta,²⁸ como en varias salas el arte argentino se integraba en el plano internacional dentro de la línea narrativa propuesta. Un gesto que destaca el sentido didáctico de una decisión que permitía al público cotejar directamente la producción local con la extranjera.²⁹ Por otro lado la disposición de obras en sala tenía el objetivo de mantener un recorrido visual fluido.³⁰ Así, el diseño intentaba ajustarse a un juego de continuidad donde las líneas compo-

Duncan, “Museums and the ritual...”, art. cit., p. 92.

²⁶Sobre la relación entre la fundación del museo y el modelo de la generación del ochenta, véase Laura Malosetti, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. En un plano teórico más general Carol Duncan también se ha ocupado de la relación entre el estado moderno y los museos como espacios configuradores de identidad, véase de esta autora, *Inside Public Art Museums*, Londres-New York, Routledge, 2001.

²⁷IRAOLA, Susana Pereyra. Por las artes para Buenos Aires. *La Nación*, 10 sept. 1978. Sobre la obra de Sívori, hacía referencia a *Le lever de la bonne*, pintada por Sívori mientras estudiaba en París y expuesta por primera vez en el Salón parisino de 1887.

²⁸“Los archivos curatoriales...”, art. cit., p.5. También Carol Duncan reflexiona con respecto a los planteos curatoriales que buscan equiparar el plano regional con el internacional, véase de la autora, “Museums and the ritual...”, art. cit., p. 102.

²⁹Esta tendencia había sido inaugurada por Jorge Romero Brest a mediados de la década del cincuenta cuando fuera director del museo.

³⁰Julio Sapolnik ha señalado como más allá del contenido temático este criterio primó en el diseño del guión curatorial al punto que podían llegar a dejarse de lado obras importantes a fin de no romper la fluidez del recorrido visual por las obras. Entrevista de la autora con Julio Sapolnik, 10 de abril de 2006.

sitivas de las obras establecían un recorrido para la mirada que guiaba al espectador por el espacio de exhibición.

Las salas laterales, que albergaban pintura española, y en menor medida italiana de los siglos XIX y XX, establecían a su vez las otras líneas sobre las que podía establecerse la genealogía del arte local. El espacio conjunto a la sala central estaba ocupado por un grupo de pintura española compuesto por Gutierrez Solana, Zuloaga y Rusiñol y la sala contigua fundamentalmente por Sorolla. En el hall de transición que servía como acceso a ambas salas se sumaban los italianos junto a Anglada Camarassa y Mariano Fortuny. Respecto de este punto, debe tenerse en cuenta que el patrimonio estaba (de hecho hoy día aun lo está) fuertemente determinado por la composición de colecciones particulares que habían sido donadas al museo (principalmente en relación al período abarcado por el siglo XIX y primeras décadas del XX).³¹

Si hasta este punto el criterio general para la disposición de las obras obedecía al de una clasificación cronológico-regional,³² las dos salas siguientes se despegaban de este criterio con una disposición donde el arte internacional ya no se encontraba diferenciado por escuelas nacionales. Prácticamente tampoco existía un orden cronológico. Ambas salas abarcaban el período entre los años treinta y cincuenta. Por lo tanto, otro concepto parece determinar el corpus de obras seleccionadas: el punto de tensión y diálogo alrededor del eje figuración y abstracción.

El primer núcleo presentó la “pintura argentina y europea de entreguerras”. En este espacio dialogaban obras de Drivier (*Venus*, c.1932; *Torso*, c. 1932); Halou (*Bañista*, c.1930's); Larco (*Desnudo*, c. 1933); Fioravanti (*Mujer con libro*,1937); Putz (*Contraluz* y *Desnudos*, ambos c. 1920's); Carena (*Desnudo*,1913) Christophersen (*Plein Air*, 1913), Butler (*Siesta*, 1926); Mir (*El arroyo*, c. 1910); Octavio Pinto (*Montañas, nubes y mar*, 1921); Palencia (*Villatorio*, 1946) y un conjunto de cuatro obras de artistas belgas donadas por dicha comunidad a fines de los cuarenta: De Smet (Final de cosecha,); Oleffe (Nieuport, 1910); Walet (La mesa roja, 1946); y Wolvens (La langosta, 1946).

Paisaje y desnudo, con tratamientos propios del *plein air*, estudios de luz, reminiscencias expresionistas y fauvistas, eran los géneros excluyentes de la sala. El establecimiento de lazos tanto estilísticos como temáticos en este espectro de heterogeneidad regional, buscaba evidenciar el eje de la renovada tradición figurativa en el marco del período de entreguerras.

³¹En relación al coleccionismo de arte en Argentina véase BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte*. Buenos Aires Edhasa, 2006.

³²Varios autores han identificado este criterio historiográfico como aquel que el Estado-Nación Moderno utiliza para reforzar su legitimidad desde el campo simbólico. Véase por ejemplo C. Duncan, “Museums and the ritual...”, art. cit., p. 93.



La sala "Pintura argentina y europea de entreguerras". Al fondo, en la sala "Los modernos", se observan *María la acróbata* de F. Leger y *Ninfa recostada* de P. Curatella Manes.

La siguiente sala con el título "Los modernos" abarcaba las producciones realizadas entre los tardíos años veinte y los cincuenta. Dos Torres García (*Contraste*; y, *Arte Constructivo*, ambas de 1942), dos Foujita (*Tres gatos*, 1932; y *Autorretrato*, 1931), dos Cassorati (*Rossana*, 1930; y, *Mujer dormida*, s/f); tres Nicholson (*Loqmariaquer*, Enero 1956, y *Columna Blanca*, todas de 1956); dos Curatella Manes (*Proyección n° 7*, 1956 y *Ninfa recostada*, c. '50s), Sironi (*Composición*, s/f); Leger (*María la acróbata*, 1936), Klee (*Barcos en reposo*, 1927); Carra (*La casa roja*, 1927), De Chirico (*Plaza*, 1929); Kisling (*La mujer del collar azul*, s/f), Grigoriev (*Jeune Femme*, c.1930's) y Kandinsky (*Círculo con castaño*, 1929). Si bien el núcleo incluía obras figurativas, en cada una de ellas, la simplificación formal (tanto de orden cromático como espacial) establecía una clara diferencia respecto de las figuras presentes en las obras de la sala contigua. Respondiendo a las mismas pautas formales otras obras viraban más claramente a la geometrización de la figura (Leger), o a la abstracción más pura (Nicholson y Curatella Manes), evidenciando de ese modo el camino que el arte moderno había emprendido hacia la abstracción y el punto donde el guiñón curatorial buscó enfatizar su carácter modernista.

Fuera de este esquema conceptual analizado en base al material curatorial relevado, pero presente tanto en fuentes hemerográficas como fotográficas, se encuentra una última sala destinada a albergar la colección Di Tella, la cual había sido recientemente incorporada al patrimonio. Específicamente la sección más contemporánea que abarcaba el período desde mediados de la

década del cuarenta hasta los años sesenta.³³ Los ejemplos del informalismo europeo y la abstracción norteamericana de posguerra cerraban el relato que ahora claramente situaba al movimiento abstracto como protagonista.

En este sentido la disposición de dos obras tan alejadas temporalmente como las dispuestas en el ingreso al museo, sintetizaban a través de un punto de partida y de llegada el recorrido del arte desde sus más tempranas manifestaciones figurativas hasta lo que este planteo entendía como el punto más evolucionado en el estudio de las formas.



En primer plano la sala Di Tella con ejemplos del arte del posguerra. En el siguiente plano, en la sala “Los modernos” se observan los tres cuadros de B. Nicholson y la escultura Proyección nº 7 de P. Curatella Manes. En el plano del fondo, en la sala “Pintura argentina y europea de entreguerras”, *Desnudo* de F. Carena.

Una colección en expansión

Como se ha señalado en un principio, la incorporación de obras como modo de incrementar el patrimonio fue uno de los objetivos más destacados de la gestión de Oliver. Muchas de las piezas más importantes que integraron el guión de las salas reinauguradas en 1978 (fundamentalmente las que exhibían el arte de los años treinta en adelante) pertenecían a colecciones

³³Cfr. carpetas fotográficas archivos curatoriales MNBA.

donadas durante esta década. De hecho la articulación de la colección del museo se encuentra definida por el contenido donaciones de colecciones enteras que integran su patrimonio. Entre las donaciones más significativas ingresadas entre 1970 y 1979 se pueden nombrar: colección Di Tella (1971); colección Antonio Santamarina (1970 y 1975); colección Mercedes Santamarina (1970); colección González Garaño (1978) y Colección Scheimberg. Fue el conjunto de estas donaciones las que dieron al museo la posibilidad de abrir nuevos relatos en la institución. La importancia que estas incorporaciones permitían en un guión museológico pueden verse desde una doble vía: al incorporar obras que permiten ampliar el contenido de períodos ya presentes en el patrimonio, y al extender el período de tiempo abarcado por el conjunto del patrimonio. En este sentido la colección Santamarina introducía importantes obras del impresionismo y el posimpresionismo al acervo del MNBA. La colección Di Tella,³⁴ por su parte resultó fundamental ya que permitió ampliar el guión en el área internacional con obras pertenecientes al período de la segunda posguerra.³⁵

En relación al arte argentino, fueron en su mayoría instituciones las que se ocuparon de enriquecer la colección del MNBA. Ya en 1969 el museo inauguraba su temporada con cuatro obras de Pettorutti³⁶ adquiridas por el Fondo Nacional de las Artes. Por su parte, la Asociación Amigos del Museo, constante colaboradora en estos emprendimientos, aportó obras hoy centrales en la colección del museo como por ejemplo *El Mudo* (1973) de Juan Carlos Distéfano.

Pero fueron principalmente los premios celebrados en el museo los que permitieron el ingreso de las tendencias contemporáneas. Entre los años 1973 y 1977 se celebró en el MNBA el Premio De Ridder. Y, entre 1977 y 1979 tuvieron lugar las ediciones del Premio Benson & Hedges que destacaba una disciplina distinta de la práctica artística cada año. De ese modo, por donación de los mencionados certámenes, se sumaron al patrimonio ejemplos de las tendencias realistas de los años setenta.³⁷

³⁴La entrada de la Colección Di Tella al MNBA había sido iniciativa de Jorge Romero Brest y Enrique Oteiza quienes propusieron a Guido Di Tella tramitar el traslado de la colección al museo. La operación se concretó a fines de 1973 cuando el gobierno adquirió parte de la colección a valor pleno y recibió otra parte en donación. Ver María José Herrera y Mariana Marchesi, "Romero Brest, la libertad de un innovador. Conversaciones con Enrique Oteiza", en Romero Brest. La cultura como provocación, Edgardo Jiménez (comp.), Buenos Aires, ed. del autor, 2006, p. 109, 112.

³⁵Haciendo una revisión en sentido inverso, una primera parte de la donación Di Tella, realizada en el año 1963, incorporaba obras de la alta edad media y extendía las posibilidades históricas del discurso hacia períodos más tempranos.

³⁶Estas eran: *El sifón* (1915), *Sombra en la ventana* (1925), *El timbre* (1938), y *Dinámica del viento* (1915).

³⁷Es así como hoy día el conjunto de estas donaciones (de los premios y la AAMNBA)

Las políticas culturales y los ámbitos de exhibición

Si bien resulta clara la idea institucional articulada por Oliver, también se hace evidente la manera en que el fracaso de uno de los ejes de su propuesta determinó el funcionamiento del proyecto en su conjunto. La realidad mostró como el museo en tanto ámbito de exhibición se vio condicionado por un proyecto que debió someterse a los vaivenes de la economía nacional, de la administración estatal, y sin ningún lugar a dudas, al desinterés absoluto del Estado por articular una política cultural.

A pesar de ello, durante esta década el museo vivió la última gran expansión de su colección, la cual permitió nuevos enfoques al momento diseñar su relato de la historia del arte. A su vez la ágil dinámica de exposiciones temporarias, y el recurso de realizar muestras itinerantes, mantuvieron en marcha la actividad de intercambio del museo. En este sentido se puede afirmar que, más allá de los logros concretos, el proyecto institucional existió, y fue con certeza el último del siglo XX.

Pero los conflictos y la falta de políticas culturales (aquellas que excedieran iniciativas personales) continuaron extendiéndose en el tiempo. La sensación de crisis permanente se naturalizó a tal grado que muchos de aquellos que vivieron esa época y estuvieron directamente involucrados en estos acontecimientos, no recuerdan el episodio de la reforma como un momento de crisis institucional precisa. En ese sentido esta situación nos debe llevar a pensar en diversas formas de mantener viva la historia de nuestras instituciones. Para ello la existencia de archivos³⁸ que alberguen los diversos materiales relativos a la historia de las distintas instituciones, se constituyen en instrumentos necesarios para poder comprender de manera global las diversas trayectorias y su articulación con la historia cultural y social de un país.

son parte fundamental del núcleo narrativo “La realidad y su imagen” en el guión museológico actual del MNBA. Entre ellas figuran: *La distancia de la mirada* (1976) de Antonio Seguí, donación Premio Benson & Hedges; *Cabeza* (1975) de Hugo Sbernini, y *Pintura* (1974) de Fermín Eguía, ambas donadas por el Premio Marcelo De Ridder; y *El mudo* (1973) de Juan Carlos Distéfano, donada por la Asociación Amigos del museo.

³⁸La importancia de la preservación de archivos y memorias en los museos puede vincularse a la teoría planteada por Douglas Crimp quien propone al museo como institución necesaria para comprender la estética del posmodernismo. De ese modo argumenta que así como el sujeto creador fue una ficción necesaria para el entendimiento de la estética moderna, en el posmodernismo este lugar lo ocupa la institución (entendida como sistema discursivo). Véase del autor, *On the Museum's Ruins*, Cambridge/ Massachusetts, MIT Press, 1993.