



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



De timonel a curador: Rafael Squirru y la creación de un Museo de Arte Moderno en Buenos Aires

Talía Bermejo - CONICET, UNTREF, UBA

Abstract: El 11 abril de 1956 se inauguró el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El director fue el crítico argentino Rafael Squirru. A instancias de este joven activista de la cultura se constituyó por primera vez en el país una institución bajo ese título. Sin embargo, la instalación de una sede propia no se resolvió hasta treinta años después. La intención de este trabajo es analizar las primeras acciones que diseñaron un relato institucional alimentado en la articulación con otras formaciones artísticas, gestores y prácticas. En este sentido, se consideran las relaciones gestadas desde la apertura hasta la inauguración de su primera sede (1960) entre las estrategias institucionales, el patrimonio privado y el mercado de arte (compuesto por las galerías que funcionaron como espacios de exhibición para el museo hasta esa fecha). Sobre la base de estas tres variables, me propongo analizar los puntos de contacto, los intercambios y también los gestos de ruptura llevados a cabo por Squirru al momento de poner en práctica operaciones tan audaces como heterodoxas para llevar adelante su proyecto.

“Le Musée c’est moi”
(Squirru, 1967)

El 11 abril de 1956 se inauguró o, mejor dicho, “zarpó” el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El director, o capitán en este contexto, fue el crítico argentino Rafael Squirru (Buenos Aires, 1925). A instancias de este joven activista de la cultura se constituyó por primera vez en el país una institución bajo ese título. Sin embargo, la instalación de una sede propia fue una lucha que no se resolvió hasta treinta años después, cuando se instaló en el barrio de San Telmo en 1989. La intención de este trabajo no es reconstruir la historia del museo, sino analizar la trama en la que se realizaron las primeras acciones que diseñaron un relato institucional de múltiples aristas, alimentado en la articulación con otras formaciones artísticas, gestores y prácticas. En este sentido, me interesa poner a consideración las relaciones que se gestaron desde la apertura oficial (1956) hasta la inauguración de su primera sede (1960) entre las estrategias institucionales, el patrimonio privado (las principales colecciones que actuaron como referentes) y el mercado de arte (compuesto por las galerías que funcionaron como espacios de exhibición para el museo hasta esa fecha). Sobre la base de estas tres variables en relación, me propongo analizar los puntos de contacto entre ellas, los intercambios y también los gestos de ruptura llevados a cabo por Squirru al momento de poner en práctica operaciones tan audaces como heterodoxas para llevar adelante su proyecto.

I.

Con algo de improvisación, apuro y escasísimos recursos, el museo se gestó en un período de particular efervescencia para el desarrollo institucional del país. Eran los meses posteriores al golpe de estado que derrocó el gobierno de Juan Domingo Perón, un período de aceleración histórica que fue percibido por la intelectualidad local como inaugural: era el momento de recuperar el tiempo perdido durante el supuesto oscurantismo peronista y era necesario hacerlo rápido y con eficacia. La creación de nuevas instituciones, o la re-activación de otras, formó parte de los proyectos alentados por gestores, artistas y críticos que habían tenido un desempeño marginal en el campo de la cultura o bien habían sido desplazados de sus puestos de trabajo durante el peronismo. Un caso muy conocido en este aspecto es el del crítico Jorge Romero Brest quien, después del golpe, fue designado primero interventor (1955) y luego director (1958) del Museo Nacional de Bellas Artes y, en 1963, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. (Giunta, 2001: 85/127; Giunta & Malosetti Costa, 2005)

El decreto de fundación del Museo de Arte Moderno (MAM) es elocuente respecto del contexto en el que se decidió su creación y da cuenta del tono beligerante que caracterizó aquella urgencia:

(...) ha habido pocos momentos tan oportunos como el presente para llenar los vacíos de nuestra organización cultural, que devastada por la dictadura, debe recuperarse cuanto antes, como uno de los fines perseguidos por la Revolución Libertadora; que precisamente uno de los

aspectos más agudos de la crisis que afecta esta hora es el relativo a los valores culturales, cuya restauración se impone por imperiosa necesidad; que en las principales capitales del mundo existen organismos similares al que se crea mediante el presente decreto, y ellos despiertan el vivo interés del público, que tiene ocasión de conocer, por su intermedio, las últimas manifestaciones del arte; que por otra parte, conviene prever las ventajas de un instituto cuya actividad no se circunscriba a una determinada rama del arte, sino que, atendiendo a la íntima compenetración que existe entre todas ellas, procure la concurrencia de las obras producidas en todos los sectores de la actividad artística. (Decreto de la Creación, 1956: 1/2)

Sin embargo, sabemos que las proclamas de la autodenominada Revolución Libertadora a favor de la cultura se mantuvieron más en el orden de los discursos que en el de la implementación práctica de los recursos necesarios para materializar los proyectos que se gestaban y, entre ellos, el del MAM. El decreto fundacional preveía la instalación en el futuro Teatro General San Martín entonces en construcción, por lo que la flamante institución debió dar inicio a sus actividades en condiciones muy poco propicias, más allá del voluntarismo oficial y las gestiones particulares. Rafael Squirru no se dejó amedrentar por este escenario. Tenía varias de las herramientas necesarias para llevar a cabo el proyecto, por lo menos en términos de capital simbólico, vínculos e imaginación. Pintor y crítico de arte, para entonces era un observador agudo de la escena contemporánea. En los años siguientes a la fundación del MAM, desplegaría su producción crítica a través de los numerosos catálogos que prologó como director, colaboraciones en revistas culturales y ensayos sobre arte; también publicaría sus escritos poéticos en simultáneo con la práctica crítica y la gestión cultural. A la vez, la presencia en los medios, sumada a una intensa actividad como conferencista, lo convertían en un

personaje muy activo, catalizador de numerosas actividades culturales y un agente articulador entre artistas, críticos e instituciones.

De cara frente al nuevo museo, sin sede, sin patrimonio y prácticamente sin presupuesto – todo lo que le valió el apelativo de “Museo Fantasma” –, Squirru motorizó varias estrategias en simultáneo. (Squirru & Parpagnoli, 1967) Por un lado, apeló a los contactos que, eventualmente, lo ayudarían en la promoción y también contribuirían a sedimentar su presencia en el campo internacional, en particular, al apoyo del entonces Secretario General de la Unión Panamericana, José Gómez Sicre. La correspondencia entre ambos muestra el interés de Gómez Sicre en el proyecto: antes de viajar a Buenos Aires (lo que concreta en 1959) escribió a Squirru manifestando su deseo de conversar sobre el museo, pidió catálogos, folletos y el listado de todas las exposiciones realizadas para incluirlas en su boletín. (Gómez Sicre, 1959) Más tarde, esta presencia sería visible a través de las publicaciones del museo, así como también en inauguraciones y conferencias. Promoción y auspicio internacional brindaron algunas de las bases de legitimidad sobre las que se apoyaría el desarrollo posterior de la institución. En este sentido actuaron las muestras internacionales realizadas durante los años sesenta en sociedad con galerías privadas o entidades que trabajaban en pos de la apertura del mercado local tanto como a favor de la inserción de los artistas argentinos en el exterior.

Pero antes de estar en condiciones de concretar esos objetivos, Squirru puso en marcha inusuales mecanismos

de difusión alentados tanto por la peculiar coyuntura en la que inició sus actividades, como por la intención de motorizar el proyecto de manera eficaz y provocativa a fin de lograr publicidad y el interés del público. (Rabossi, 2005) A falta de sede, la primera acción consistió en montar una exposición itinerante a bordo de un barco, con la que se dio por inaugurado el museo; luego, entre fines de 1960 y principios de 1961, organizó una muestra que viajó por diferentes ciudades en un camión que trasladaba una selección de obras de artistas argentinos; también improvisó montajes fugaces en la vía pública y charlas en plazas de Buenos Aires. Esas propuestas, entre otras, fueron las que sostuvieron la presencia del “museo fantasma” a través de una línea de acción muy poco ortodoxa que marcó la gestión de Squirru (1956-1963) y contribuyó a imprimirle el sello de una empresa heroica.

La muestra inaugural, que llevó el título de *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, transcurrió del 28 de septiembre de 1956 al 11 de marzo de 1957 a bordo del buque Yapeyú.¹ Partió de Buenos Aires y recorrió veintidós puertos: Montevideo, Santos, Río de Janeiro, Ciudad del Cabo, Durban, Cochín, Colombo, Singapur, Jakarta, Melbourne, Shanghai, Yokohama, Osaka o Kobe, Honolulu, San Francisco, Los Ángeles, Panamá, La Habana, Nueva Orleans, La Guaira, Port of Spain, Río de Janeiro y, nuevamente, Montevideo para cerrar el periplo en el puerto de Buenos Aires. (desplegable

¹ Si bien el desplegable de la exposición consigna el 21 de febrero de 1957 como último día del itinerario, el trabajo realizado por Agustina Bazterrica ha podido extender esa fecha hasta el 11 marzo. (Bazterrica, 2011: 16)

de la Primera exposición flotante, 1956; Bazterrica, 2012: 13/44) Era un museo trashumante con una exhibición de arte argentino que buscaba mostrar en el exterior la producción contemporánea tanto como gestionar nuevos sponsors. Esta primera versión, como muchas de las que le siguieron, no tuvo perfil patrimonial, ya que las obras estaban a la venta.

Allí se reunieron, de proa a popa, los principales representantes del llamado arte moderno. Si bien el título anunciaba cincuenta expositores, fueron cincuenta y tres los seleccionados dentro de un repertorio de artistas consagrados como era el caso de Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Antonio Berni, Norah Borges, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Juan Carlos Castagnino, Eugenio Daneri, Raquel Forner, Jorge Larco, Enrique Policastro, Leopoldo Presas, Juan del Prete, Raúl Soldi, Lino Spilimbergo, Demetrio Urruchúa y otros. Pero también se incluyeron artistas situados en el espacio del arte nuevo y joven, representantes de las diferentes poéticas que emergían en ese momento, como Carlos Alonso, Julián Althabe, Julio Barragán, Luis Barragán, Martha Boto, Clorindo Testa, Carlos Torrallardona, Luis Centurión, Gregorio Vardanega, entre otros.² El primer grupo, artistas entre cuarenta y sesenta años de edad que en las décadas de 1920 y 1930 habían representado las diferentes vertientes

² La nómina se completaba con Aquiles Badi, Fray Guillermo Butler, Oscar Capristo, Sergio de Castro, Santiago Cogorno, Ignacio Colombres, Minerva Daltoe, Ernesto Farina, Pedro Dominguez Neira, Vicente Forte, Leo Gambartes, Mario Grandi, Roberto Rossi, Raúl Russo, , Ideal Sánchez, Luis Seoane, Jorge Krasnopolsky, Krasno, Alejandro Laonel, Primaldo Mónaco, Manuel Moraña, Leopoldo Novoa, Rafael Oneto, Orlando Pierri, Leopoldo Novoa, Rafael Oneto, Orlando Pierri, Lepoldo Torres Agüero, Leonor Vasena, Iván Vasileff y Bruno Venier.

del arte nuevo a través de la reelaboración de los lenguajes vanguardistas, ahora poblaba galerías, salas de exposición, libros de arte, colecciones privadas y, prácticamente todos, estaban representados el acervo de algún museo público. En suma, esta selección respondía a los cánones que definían el gusto de un sector amplio y por entonces consolidado entre los consumidores de arte, es decir, sintonizaba con las normativas estéticas vigentes que articulaban tanto la pintura que se comercializaba como aquella consagrada por las instancias de legitimación institucional. (Bermejo, 2011: 330/362) El segundo grupo, artistas jóvenes en su mayoría, enfrentados a las modalidades más tradicionales del hacer artístico, buscaba por diferentes medios insertarse en los circuitos de distribución y comercialización artística. La presencia de estos últimos exponía la intención de incorporar el cambio y la renovación en el espacio del museo. Eran artistas que estaban siendo recibidos por algunas de las galerías locales y que si bien no tenían todavía un lugar relevante en el coleccionismo privado, estaban adquiriendo cierto protagonismo entre los compradores que comenzaban a orientar sus decisiones hacia las poéticas emergentes.

Respecto de lo que Squirru entendía por arte moderno, sólo quedaba afuera el arco de producciones ligadas a las temáticas costumbristas y el paisaje convencional. Y, anticipando las lecturas que tradicionalmente pesaban sobre las producciones locales, la presentación (editada en castellano y en inglés) advertía:

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. (Squirru, 1956)

Frente a esa posibilidad, Squirru incitaba a ver y descubrir aquello que aun parecía no haberse dicho sobre la pintura argentina: “(...) por lo tanto observador, míranos dos veces en los ojos antes de juzgar nuestro espíritu huidizo, misterioso hasta para nosotros mismos.” (Squirru, 1956)

II.

El carácter inclusivo de esta primera muestra se articulaba con otra de las estrategias que el joven director implementó durante su gestión (y que en parte se continuó en los años siguientes), pensada para ocupar todos los espacios posibles de exhibición. Durante sus primeras temporadas en tierra firme – especialmente a partir de 1959, cuando se registra el movimiento más intenso de actividades – esto se tradujo en alianzas con galerías privadas, formaciones e instituciones artísticas con el objeto de montar exhibiciones con el auspicio del MAM. Se trataba de una operación tentacular que buscaba apropiarse de los circuitos instituidos para sostener una presencia activa hasta tanto el nuevo museo tuviera su propia sede. De esta forma, trabajó en sociedad con galerías privadas entre las que estuvieron Velázquez, Peuser, Rubbers, Van Riel, Witcomb, Galería H, Lirolay y la Casa Harrod's; también se

llevaron a cabo acciones conjuntas con otras instituciones como el Museo de Bellas Artes Eduardo Sívori, por ejemplo, y muestras en espacios como el taller de Raúl Lozza, la Asociación Estímulo de Bellas Artes o la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), entre otros sitios.

Algunas de estas acciones curatoriales apuntaron, centralmente, al eje de los artistas consagrados y otras buscaron incorporar nuevas tendencias, como fue el caso de la *Exposición de Escultura Contemporánea al aire libre*, realizada en noviembre 1959 en la SAAP. El catálogo fue prologado por el crítico Cayetano Córdoba Iturburu y reunió piezas de Martín Blasko, Noemi Gerstein, Gyula Kosice, Aurelio Macchi y Aldo Paparella dentro de un grupo de veintiocho artistas que, en su mayoría, exploraban nuevas vías de expresión en el campo de la escultura. (desplegable de *Exposición de escultura contemporánea, 1959*) Otros montajes quedarían en el imaginario local como mojones capitales en el desarrollo de las vanguardias durante la década del sesenta. Por ejemplo, el Museo Sivori fue el escenario de la muestra *Movimiento informalista*, montada en 1959 con las obras de Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Jorge Roiger, Towas y Luis Alberto Wells. Ambos museos, uno de local y el otro como auspiciante, abrían las puertas a las corrientes internacionalistas que atravesaban las producciones locales en los años posteriores al golpe de 1955. Esta operación se enrolaba con la receptividad institucional a los movimientos de renovación mientras ocupaba las salas con obras en abierta provocación a

las nociones tradicionales del buen gusto y la belleza, a la legitimidad de los materiales nobles y del mismo hacer artístico. Sin embargo, poco después los gestos más rupturistas serían absorbidos y neutralizados conforme la ola informalista invadía los circuitos comerciales.

Al año siguiente, el museo auspició otra línea de producción, la abstracción geométrica, con las obras de Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal en la Galería Peuser bajo el título *Arte Generativo*. El término había sido acuñado por Ignacio Pirovano, (Pirovano, 1970) coleccionista y reconocido promotor de los movimientos concretos y los desarrollos posteriores en el campo de la abstracción. Ambos artistas ingresarían en la colección que, a comienzos de la década de 1950, Pirovano reorientó hacia la vanguardia y que en 1983, a través de una donación póstuma, pasaría a engrosar el patrimonio del MAM. (Bermejo, 2008) Esta muestra representa un punto álgido en la intervención de un coleccionismo de nuevo cuño que se manifiesta operativo en la línea de las políticas curatoriales del museo.

En efecto, los dos casos, la muestra informalista y la de arte generativo, ponían en escena una nueva situación para la vanguardia: por un lado, el ingreso a los circuitos comerciales, entre los que pueden contabilizarse algunas de las galerías más tradicionales de Buenos Aires (como Witcomb o Van Riel) y otras abiertas recientemente con el propósito de ofrecer un espacio al arte joven (por ejemplo Rubbers, Lirolay o Galería H); por otro lado, se evidencia una mayor disponibilidad por parte de un pequeño sector

de compradores hacia propuestas rupturistas en lo que podemos identificar como un momento clave para el coleccionismo emergente proclive a cambiar las directrices que habían dominado su territorio; por último, estos evidencian el vínculo de la vanguardia con una institución que está buscando por todos los medios promover el arte moderno, aun fuera del espacio museístico y sin contar con una política de adquisiciones posible. Gracias a la agilidad y a los contactos de Squirru, el MAM lograba situarse en un lugar protagónico y activar estos movimientos.

III.

En septiembre de 1960, a cuatro años de la apertura, Squirru concretó, finalmente, el sueño de una sede propia en el Teatro General San Martín. Para entonces contabilizaba más de cincuenta exhibiciones, ciclos de conciertos y conferencias organizadas y auspiciadas por el MAM en Buenos Aires y fuera del país. Con toda la pompa y espectacularidad de un gran evento oficial, el museo inauguró las salas que lo albergarían hasta 1983 con la *Primera exposición internacional de arte moderno*. Auspiciada por la Dirección Nacional de Cultura y la Comisión Nacional Ejecutiva del Sesquicentenario, esta muestra se sumaba a los festejos por el Sesquicentenario de la Revolución de Mayo y lo hacía con un montaje que, además de exhibir una selección de propuestas de vanguardia junto con firmas consagradas de la plástica nacional, logró reunir artistas como Jackson Pollock, Antoni

Tàpies, Le Corbusier, Lygia Clark, Cándido Portinari, entre otros representantes notorios de la escena internacional.

De esta forma, el MAM se integraba a un proyecto mayor, estimulado desde los organismos oficiales, que involucraba varias instituciones locales cuyas principales estrategias de acción (exposiciones, premios, becas y bienales se inscriben en esta línea) eran diseñadas con la intención de situar al país en el espacio del arte internacional. (Giunta, 2001: 129/161) Con esta idea en mente, Squirru gestionó la colaboración de un grupo de países invitados –Brasil, Chile, Uruguay, India, Estado Unidos, Inglaterra, Francia, España, Polonia, Grecia, Bolivia, Holanda, Italia y Suiza– articulando algunas de las redes con las que ya había trabajado y buscando consolidar el perfil internacionalista delineado en muestras previas.

Esa política de contactos, la irradiación en múltiples sedes temporarias y la proyección internacional de sus acciones llevó a que el MAM desarrollara un lugar desafiante dentro del llamado circuito institucional modernizador, aquella zona del campo en la que se movieron las producciones de vanguardia y que, desde los años cincuenta, estuvo compuesta por el Instituto de Arte Moderno creado por Marcelo De Ridder, la Asociación Ver y Estimar y, durante la década de 1960, el Instituto Torcuato Di Tella. (Longoni & Mestman, 2000: 33) A estos espacios se sumaron las galerías comerciales que apostaron a nuevas firmas, entre ellas las que tuvieron el auspicio del MAM y otras, como Bonino, por ejemplo que, sin vincularse directamente al museo, sostuvieron un perfil cercano

respecto del interés por lo nuevo y la intención de trascender las fronteras nacionales. Aun después de inaugurar las salas en el teatro, la gestión de Squirru mantuvo la práctica del auspicio y las operaciones en sociedad con galerías privadas. De esta forma, no perdía su presencia en el mercado de arte, aunque los resultados efectivos de esa intervención, en términos de promoción comercial y consolidación de valores para las obras contemporáneas, es un asunto que aun no ha sido estudiado en profundidad.

IV.

De acuerdo al plan de acción que diseñó Squirru desde el momento en que se decretó la apertura del museo, la combinación de lo nuevo con estéticas consagradas activó un funcionamiento lo suficientemente versátil y dinámico como para sostener una presencia activa durante lo que podrían llamarse sus años heroicos. Al mismo tiempo que se movía dentro de los parámetros de lo instituido (a través de muestras con firmas consagradas), no sólo era receptivo a los eventos que conmocionaban el campo cultural, sino que también buscaba de manera ostensible ocupar un puesto en este escenario. Esta disposición favoreció su intervención en los procesos de legitimación y consagración del arte nuevo, articulando la esfera comercial con la institucional; en simultáneo se vinculaba con un público más conservador en sus elecciones estéticas. Podemos identificar estas cualidades con las del mercado contemporáneo que, de acuerdo a las reflexiones de Ticio

Escobar, busca “diversificar el consumo y responder a la demanda acotada de públicos más exigentes, pero también extraer ‘novedades’ de la invención y la imaginación vanguardísticas, para usufructuar su actitud vigilante de búsqueda y su capacidad de olfatear los cambios de tiempo” (Escobar, 2004: 136).

Durante los primeros años de actividad, la idea de un museo efímero, en el sentido que lo propone Francis Haskell, es decir, un museo itinerante constituido a partir de exposiciones temporarias, (Haskell, 2002: 17/24) parece haber dominado el imaginario y tal vez sea la idea más adecuada para describir su existencia a lo largo de la gestión de Squirru. En todo caso, nos permite reconstruir parte de esa compleja trama sobre la que se apoyó la institución y nos alienta a leer nuevamente aquella expresión “le Musée c’est moi”, que el director solía esgrimir frente a la pregunta ¿dónde está el museo? (Squirru & Parpagnoli, 1967) y que ayudó a diseñar una imagen de lo que parecía haber sido la gesta de un cruzado por el arte moderno.

Referências Bibliográficas:

BAZTERRICA, Agustina

2012 “Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La Historia: Construcción de un universo cultural sintético”, en Museo de Arte Moderno. Patrimonio, Buenos Aires, 2012, pp.13-44.

BERMEJO, Talía

2008 Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2011 “El arte argentino entre pasiones privadas y marchands d’art. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”, en AA.VV., Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina, Buenos Aires, Archivos del CAIA 4, Eduntref, pp. 330-362.

DECRETO de la creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

1956 (11 de abril). Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, carpeta resumen de actividades 1957-1980, folios 1 y 2.

Desplegable de Exposición de escultura contemporánea al aire libre.

1959 (noviembre). Auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. [Carpeta Actividades 1959, folio 6]

ESCOBAR, Ticio

2004 El arte fuera de sí, Asunción, CAV/Museo del Barro-Fondec.

GIUNTA, Andrea

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

GIUNTA, Andrea & MALOSETTI COSTA, Laura (comp.)

2005 Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar, Buenos Aires, Paidós.

GÓMEZ SICRE, José

1959 (15 de mayo) Carta enviada a Rafael Squirru. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre 300, folio 59.

HASKELL, Francis

[2000] 2002 El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas, Barcelona, Crítica.

HERRERA, María José (dir.)

2009 Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

LONGONI, Ana & MESTMAN, Mariano

2000 Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

PIROVANO, Ignacio et al.

1970 "Arte generativo", Buenos Aires, Galería Bonino, 11 de septiembre al 3 de octubre de 1970, s. p.

RABOSI, Cecilia

2003-2005 "La creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Un fantasma como estrategia de modernización", en La pregunta por el límite. I y II Simposio de Arte Argentino & pensamiento crítico, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte.

SQUIRRU, Rafael

1960 Anuario 1960 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. [Carpeta Actividades 1960^a, folio 9]

1956 Desplegable de la Primera Exposición Flotante, Barco Yapeyú, septiembre. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

[Carpeta Actividades 1957 300, folio 2].

1960 Primera exposición internacional de arte moderno, Museo de Arte moderno de Buenos Aires, septiembre.

SQUIRRU, Rafael & PARPAGNOLI, Hugo

1967 MAM: 10 años, 1956-1967, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno.

