

**EL MUSEO DE ARTE  
MODERNO: 1956-1960  
CUATRO AÑOS DE FANTASMAGORÍA**

**Sofía Dourron**

Sofía Dourron es Licenciada en Gestión e Historia del Arte por la Universidad del Salvador, donde también se desempeña como docente.

Correo electrónico: [sofiadourron@gmail.com](mailto:sofiadourron@gmail.com)

Recibido: 15/2/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires fue creado por Rafael Squirru en el año 1956 como parte de un plan de renovación de las instituciones de la cultura locales, en el marco de la coyuntura socio-política instaurada a partir de 1955 por la Revolución Libertadora. Las instituciones fundadas en este período se vieron atravesadas por una voluntad de progreso e internacionalización de la cultura en íntima relación con los procesos políticos y económicos que atravesó el país. Estas voluntades estarán presentes en muchas de las actividades propuestas por el museo, desde su primera exposición Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos que recorrería el mundo a bordo del Buque Yapeyú entre 1956 y 1957, hasta la exposición que inauguraría su sede en el Teatro Municipal General San Martín Primera Exposición Internacional de Arte Moderno en septiembre de 1960. Sin embargo, estas iniciativas se contraponen al programa de exhibiciones y actividades considerado en su totalidad, que en términos generales promueve una concepción ambigua de la modernidad estética y un proceso modernizador que se instaura mayormente en los discursos del museo y no en sus acciones.

Palabras clave: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires - Rafael Squirru - Museo Fantasma - Internacionalismo - Curadurías expandidas

Abstract: The Museum of Modern Art of Buenos Aires was created in 1956 by Rafael Squirru as part of a renovations plan for the local cultural institutions, in the socio-political context established by the Revolución Libertadora in 1955. The institutions founded during that period were, in one way or another, marked by a very strong intention of progress and internationalization of Argentine culture closely related to the economic and political processes the country suffered during that period. These intentions will be noticeable in many of the activities carried on by the museum in its early years, its first show *First floating exhibition of fifty Argentine painters* that would go around the world aboard the Yapeyú Cruise between late 1956 and early 1957, and later, when its building was finally finished at the Municipal Theater General San Martín, it opened with a show called *First International Exhibition of Modern Art* in September 1960. However, these initiatives contrast with the exhibition and activities program considered as a whole, which, in general, promotes a vague notion of aesthetic

modernity and a modernization process present mainly in the form of discourse and not actions.

Keywords: Museum of Modern Art of Buenos Aires - Rafael Squirru - Phantom Museum - Internationalism - Expanded curatorial field

## La fundación

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires fue fundado por decreto n° 3527/56 el 11 de abril de 1956 bajo el gobierno provisional del General Eduardo Lonardi. Como explicita el decreto fundacional el museo estaba destinado a tener su sede en el aún no construido 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 conducir sus actividades. Fue entonces que adquirió el mote de “Museo Fantasma”, como recuerda su fundador y primer director, Rafael Squirru, en su introducción al catálogo realizado para el 10° aniversario del museo.

El decreto fundacional declara 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, fundado en 1929 para complementar la colección del Metropolitan Museum y acercar el arte moderno a los ciudadanos de Nueva York, el MAM se plantea 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. El MAM perfilaba su futura estructura a la manera en que Alfred Barr organizó el MoMa en 1929, como un museo multi-departamental ampliando el espectro de alcance tanto del programa de exhibiciones como el de la colección del museo en relación a los museos tradicionales de Bellas Artes. Los seis departamentos con los que se inició el museo de Nueva York fueron: Pintura y escultura, Dibujo, Grabado y libros ilustrados, Fotografía, Arquitectura y

diseño, y Cine. Departamentos precursores en la historia de los museos, no solo produjeron exhibiciones innovadoras en su campo, sino que promovieron la creación de colecciones de sus producciones, maquetas de arquitectura, objetos de diseño, especialmente se promovió la creación de una importante Filmoteca y la de una sala de proyecciones, idea tomada como consta en los archivos de prensa previos a la inauguración del museo de las instituciones de Moscú, cuyas colecciones de arte moderno resultaban admirables. Este espíritu es el que inspiraría la creación del MAM, que según su director, Rafael Squirru, abarcaría:

Las artes visuales, que incluyen además de la pintura y la escultura las artes aplicadas, como el diseño industrial, la fotografía, la cerámica, etc. Habrá un departamento de cinematografía para recoger las experiencias de este orden. Pensamos tener un departamento de arquitectura y urbanismo. Y departamentos conexos que registren el arte moderno en otros lenguajes amén del visual, literarios y musicales. (Squirru 1956a)

El MoMa no solo estableció un modelo de museo, sino que, de acuerdo a Carol Duncan (1995, 103-104), también estableció un modelo de narrativa para las exposiciones de arte moderno. Una narrativa tomada de modelos europeos, como el Museo de Luxemburgo de París, pero profundizada por Alfred Barr en Nueva York durante la década del 30: una sucesión de estilos formalmente distintos, que en la gran mayoría de los textos y exposiciones se inicia con Paul Cézanne. Squirru adhiere al pie de la letra a ambos modelos, como da a entender en una entrevista publicada poco antes de la inauguración del museo, en la cual el director explica su visión sobre el arte moderno:

Hablando en lenguaje académico y respecto a las artes plásticas o visuales, el arte moderno comienza a “grosso” modo con Cézanne y se prolonga a nuestros días. Sin embargo, no debemos olvidar que todas estas denominaciones son clásicas y solo 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. (Squirru, 1956a)

Es éste el inicio del relato institucional del museo que Squirru construiría a lo largo de su gestión, basado en un proyecto modernizador del arte argentino, pero que en gran medida se contrapuso al conjunto de poéticas exhibidas y promovidas desde los programas de exhibición que, en su gran mayoría, se mantuvieron dentro de los

parámetros hegemónicos de las poéticas consagradas. Si bien hubo ciertas actitudes innovadoras por parte del museo al exhibir obras de algunos movimientos alineados con la vanguardia, o autoproclamados de vanguardia, esto no constituyó una política de exhibición modernizadora sino una presencia minoritaria o bien casos excepcionales. Es posible afirmar entonces que el proceso de modernización propuesto por el MAM se mantuvo en gran parte dentro de los parámetros discursivos y, si bien este proceso no logró ser realizado por completo en los hechos, sí funcionó como una instancia previa a los procesos que tendrían lugar durante la década del sesenta en el Museo Nacional de Bellas Artes y el Instituto Torcuato Di Tella.

Para mediados de la década del cincuenta, el modelo de la modernidad estética con Cézanne a la cabeza y la evolución de la abstracción, seguía vigente, abonado ahora por el influjo de trabajos realizados expresamente para el mercado de los museos por los pintores de la Escuela de Nueva York y sus derivados, ocupando sus salas con 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 Latinoamérica, se debatía en gran medida en el campo cultural, contraponiendo el estrecho Realismo Socialista soviético al apolítico Expresionismo Abstracto y sus premisas de libertad y originalidad (Cockroft 1974, 39-41). 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 independencia argentina.

Fundado en los albores de la Revolución Libertadora y en medio de la 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 el incipiente campo artístico local. Andrea Giunta (2008, 50-52) plantea que si bien en el campo 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. 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– de aislamiento cultural y fomento de una retórica artística afiliada al régimen, como fue el caso de los Salones, expresada en obras figurativas de iconografía considerada nacionalista (el gaucho y la

pampa). Sin embargo, es destacable la exposición de pintura europea moderna organizada 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, 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 entre otros (Giunta 2008, 53-54). El Instituto se proponía contribuir a establecer contactos internacionales que favorecieran al desarrollo del arte moderno en nuestro país (García 2004, 17). Como tal, adhiere al paradigma de la internacionalización del arte, y opera a modo de antecedente directo del MAM y referente institucional de la época.

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 aparato de gobierno durante el peronismo. Al mismo tiempo se reanudaban las actividades de instituciones como la Sociedad Científica Argentina y el Colegio Libre de Estudios Superiores, y se creaban nuevas instituciones como el MAM, objeto de estudio de este trabajo, 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. Un claro ejemplo de esta problemática es la falta de presupuesto asignado al MAM desde sus comienzos.

El museo fue creado por iniciativa de Rafael Squirru, 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 temprano 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 Squirru (Squirru E. 2008, 45) por Tomás Maldonado y Quinquela Martín, a cuyo taller solía asistir. Durante su estadía en Europa, 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, colabora con Carlos Manuel Muñiz, también subsecretario del Ministerio del Interior, en la revista de crítica cristiana “Ciudad”, pero también ejerce la crítica de arte en diversos medios, en años posteriores escribiría numerosos artículos en Clarín y La Nación. Crea junto a su amigo Augusto Rodríguez Larreta Ediciones del Hombre Nuevo en 1957, fundada sobre la filosofía humanista y cristiana que siempre defendió. Desde su retorno al país se codea con pintores y escritores a quienes conoce a través de su propia actividad artística. De estas relaciones y de su entusiasmo surgiría eventualmente el proyecto de museo que se concretaría poco tiempo después.

La iniciativa personal y el gran entusiasmo de Squirru, posibilitaron que el MAM diera inicio a sus actividades desde una pequeña oficina en el altillo 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 Alvarez. Sin sede y sin patrimonio, con apenas algunas máquinas de escribir y un magro presupuesto nació lo que luego se transformaría en el actual Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

## **El museo fantasma**

Según la historiadora del arte Carol Duncan (1995), 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. En palabras de la autora: “los museos de arte públicos son importantes, incluso necesarios, para cualquier Estado bien provisto” (Duncan 1991, 88). 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, ritual en el sentido de una experiencia liminal no solo 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” (Duncan 1995, 12). 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 preservadora

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” (Duncan 1995, 8). Así, esta institución puede convertirse en un espacio que representa públicamente las creencias e ideología, o más probablemente el conjunto de ideologías, de una sociedad. De hecho, en el museo de arte público, la relación establecida entre éste y el estado estuvo dada desde un principio por su capacidad de hacer visibles los ideales republicanos (Duncan 1995, 90). En este sentido, la creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires fue, como ya ha sido consignado, 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 progreso y modernización característicos de este sistema. Así es que el MAM se vió 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.

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” (Duncan 1991, 100). 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 (Duncan 1995, 131-132).

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 este se materializara en un edificio. Es a partir de estas estrategias que podremos dar cuenta del impacto que 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 a los espacios para el arte como en la configuración de un nuevo espectador, que se enfrenta en algunos a 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.

Como mencionamos 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 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 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 (Romero 2012, 156). Se trata entonces de una necesidad política y no de una política explícita 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 internacionalista. Inspirado por esta misma actitud, su primera exposición, titulada *Primera exposición flotante de 50 pintores argentinos*, fue montada en el Buque Yapeyú, 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 (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, España). A cargo de la exposición viajó Cecilio Madanes, afamado director y productor de teatro de la época, y también encargado del Departamento Cultural de la Organización Internacional de Turismo TRIO. 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: 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. Si bien el conjunto carecía de coherencia estética pretendía, como veremos, afirmar la modernidad del arte argentino. Sin embargo, en gran medida la modernidad estética promovida por Squirru se limitó a sus textos y conferencias, y no así a las poéticas destacadas por las exhibiciones del museo.

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. De ello da cuenta el texto de su autoría que aparece en el folleto:

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 1956b)

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 e intenta alejarla del modelo de pintura folklorista asociada durante el peronismo al arte argentino.

Ésta fue la primera de una serie de intervenciones a nivel internacional que propiciaría el museo, uno de cuyos hitos 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 Pettoruti hasta De La Vega–, 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 debates del arte en América Latina, estuvo fuertemente ligado no solo a las nuevas circunstancias económicas propiciadas por la nueva burguesía industrial, sino que fue abonado por la corriente panamericana que atravesó el mundo del arte en forma de exhibiciones de arte latinoamericano, artículos y revistas especializadas (Messer 1961). Squirru fue, desde sus primeras actua-

ciones 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 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” (Squirru 1956a). Su entusiasmo y su gestión para llevar a cabo el objetivo internacionalista lo llevaron luego a ocupar el puesto de Director de Relaciones Culturales de la Cancillería entre 1960 y 1962, 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. Squirru fue depuesto en junio de ese mismo año, no sin escándalo y manifestación en la vía pública de los artistas a quienes había apoyado. 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, incluso cuando se hizo evidente que este proceso había llevado al cuestionamiento sobre la verdadera identidad de este supuesto arte latinoamericano.

Esta idea particular de internacionalismo deriva de las acepciones del arte moderno concebidas por las historias del arte y las exhibiciones occidentales y trasladadas desde los centros hacia la periferia sin alteración alguna, a las cuales, hemos visto, Rafael Squirru adhería. De acuerdo a Giunta “los discursos internacionalistas estaban recurrentemente anudados a la abstracción y difícilmente podía sustentarse una imagen de progreso en el ámbito cultural con los tópicos de un nacionalismo regionalista” (Giunta 1999, 65). 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. Estos dos últimos tipos de producciones serán propiciados y difundidos por Squirru desde el MAM en sus exposiciones: 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.

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 del 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 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. (Squirru 1959, 2)

Este breve listado 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” 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 (1999, 70) “se agotó en el amanerado academicismo del gesto”, como también se agotarían eventualmente los resabios de la abstracción geométrica. De la misma manera quedarían en remojo las fantasías de éxito extramuros una vez entibiado y revisado el entusiasmo desbordado de los años 60. A pesar de la recurrencia de los discursos centrados en los procesos de modernización, su impacto en el campo cultural fue desparejo, como se ha puesto en evidencia, se promovieron 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.

Finalmente 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, 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 informalistas que no siempre fueron bien recibidos ni por el público ni por la crítica. Imprimiéndole el sello institucional a exposiciones realizadas en espacios privados, Squirru ensayó ampliar y diversificar el circuito de legitimación propuesto para los artistas, que se había visto reducido a escasos espacios en años anteriores. Lo mismo sucedería en relación a otros espacios institucionales que cedieron sus salas al museo: el Museo Sívori, la Asociación Estímulo y la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, cuyas misiones diferían en muchos aspectos de la misión del MAM. De esta manera no solo se ampliaba el 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, colaboración que en circunstancias normales, es decir teniendo el museo una sede propia, no hubiera sido tan significativa. La vinculación del MAM con el Museo Sívori, por ejemplo, continuó a lo largo de varios años por diferentes razones. No solo 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, donde 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.

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, garajes, plazas y la vía pública. Este tipo de acciones, que Squirru (1966) definió como “manifestaciones relámpago o emboscadas”, ocuparon 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 Pettoruti y Alfredo Guttero proponían museos y exhibiciones móviles que recorrieran los barrios de Buenos Aires uno y el resto del país el otro. Este tipo de propuesta tendría luego un momento de auge durante los años 60 con algunas de las experiencias de los artistas del Instituto Torcuato Di Tella, cuando las intervenciones de 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 (her-

mano 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. 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”, 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 trata de una práctica proto-institucional sobre la cual se construyó la identidad del museo, que aún teniendo una sede propia continuó propagándose en distintos espacios de la ciudad. 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 (1991, 27) 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 concebimos. En este sentido 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 nuevas formas de ver y acercarse al arte, más próximas a propuestas actuales relacionadas al arte público, a la interacción del espectador con la obra, 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 de espacio físico, se las podría pensar como un germen accidental de este tipo de práctica.

Podemos concluir entonces que el MAM se constituyó como institución fundamental en el proceso de modernización del campo artístico de Buenos Aires en la década del 50, no tanto por haber impulsado movimientos artísticos de vanguardia, sino por los modos en que logró exhibir el espectro de producciones artísticas que integraron su programación durante este período. Tomando la formulación de Carol Duncan respecto del “ritual del museo”, podemos afirmar que esta institución logró romper con las pautas de exhibición y el ritual esperable de un museo tradicional, contribuyendo a la incipiente configuración de un nuevo espectador familiarizado con nuevas prácticas, y de un campo artístico dinámico y contemporáneo.

## Referencias

- Alpers, S. 1991. "The Museum as a way of seeing." *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, editado por Karp I. y Lavine S. Washington DC: Smithsonian Institution, 1991. 25-32.
- Bermejo, T. 2012. "De timonel a curador: Rafael Squirru y la creación de un Museo de Arte Moderno en Buenos Aires." Ponencia presentada 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.
- Bennett, T. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge.
- Bourdieu, P. 1967. "Campo intelectual y proyecto creador." *Problemas de estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Cockroft, E. 1974. "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War." *Artforum*, Vol, XII, N° 10: 39-41.
- Duncan, C. 1995. *Civilizing Rituals, inside public art museums*. London and New York: Routledge.
- . 1991. "Art Museums and the ritual of citizenship." *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, editado por Karp I. y Lavine S. Washington DC: Smithsonian Institution. 88-103.
- García, M. 2004. "La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista la escena artística argentina." 1949-1953. *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, editado por García M. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Giunta, A. 2008. *Vanguardia, Internacionalismo y Política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 1996. "América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano." *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas*. Getty Grant Program, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- . 1999. "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo." *Arte, sociedad y política II*, editado por José Emilio Burucúa. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 57-118.
- Messer, T. 1962. *Latin America, New Departures*. Boston: Institute of Contemporary Art-Time Inc.
- Romero, L. 2012. *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2010*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rossi, C. 2012. *Jóvenes y modernos en los años 50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano*, Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Squirru, E. 2008. *Tan Rafael Squirru!* Buenos Aires: El Elefante Blanco.
- Squirru, R. 1956a. "El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires." *Revista Esto Es*. Buenos Aires.

---.1956b. *Catálogo Primer muestra flotante de cincuenta pintores argentinos*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

---. 1959. *Sobre el informalismo. Catálogo deplegable Movimiento informalista*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

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