

caiana

Verónica Tejeiro
GEME, Argentina

Disputas y encuentros entre peronismo y arte abstracto.
La exposición La pintura y la escultura argentinas de
este siglo en el Museo Nacional de Bellas Artes (1952-
1953)

Disputas y encuentros entre peronismo y arte abstracto. La exposición La pintura y la escultura argentinas de este siglo en el Museo Nacional de Bellas Artes (1952-1953)

Verónica Tejeiro
GEME, Argentina

Introducción

La Segunda Guerra Mundial y la posguerra implicaron un cambio profundo para el mundo, no sólo en el ámbito de la política, de la economía o de las relaciones internacionales, sino también en el campo del arte y de los intensos debates estéticos que se activaron. Tras el fin del conflicto bélico y la aceleración de la Guerra Fría (1947), el mundo se quebró en dos y en medio de esa tensión la producción cultural se convirtió en un territorio central de los debates ideológicos.

En la escena internacional la incesante alternancia de poéticas que exploraron el lenguaje plástico desde inicio del siglo, divididas entre la abstracción y el realismo social, confrontaron posiciones entorno al camino a seguir por el arte en su avanzada para cambiar el mundo. A su vez, los museos de arte moderno – recientemente inaugurados entonces – disputaron por el dominio del relato histórico sobre la modernidad artística a través de sus colecciones y distintas exposiciones. Cada una de estas propuestas buscaron definir el inevitable

desarrollo artístico moderno iniciado a finales del siglo XIX construyendo diversas y complejas genealogías.¹

En esta nueva coyuntura internacional, en nuestro país asumía el gobierno Juan Domingo Perón. El gobierno peronista, enarbolando ideas como la Justicia Social, la Independencia Económica y la Soberanía de la Nación, definió su posición en la escena internacional bajo la doctrina de la “Tercera Posición”, promoviendo un nacionalismo alejado de los centros de poder del nuevo orden mundial, tanto del liberalismo de occidente como del comunismo. Este posicionamiento político, trazó estrategias y reglamentaciones para regular la producción y la circulación de las imágenes en la escena del arte oficial, representada fundamentalmente por los Salones Nacionales. Entre otras modificaciones del reglamento, en relación a las obras, se establecía en un artículo las preocupaciones por “concretar en formas plásticas los hechos y modalidades de la vida nacional”,² promoviendo temas figurativos más cercanos a la comprensión general en línea con su búsqueda de una nueva distribución de la cultura.

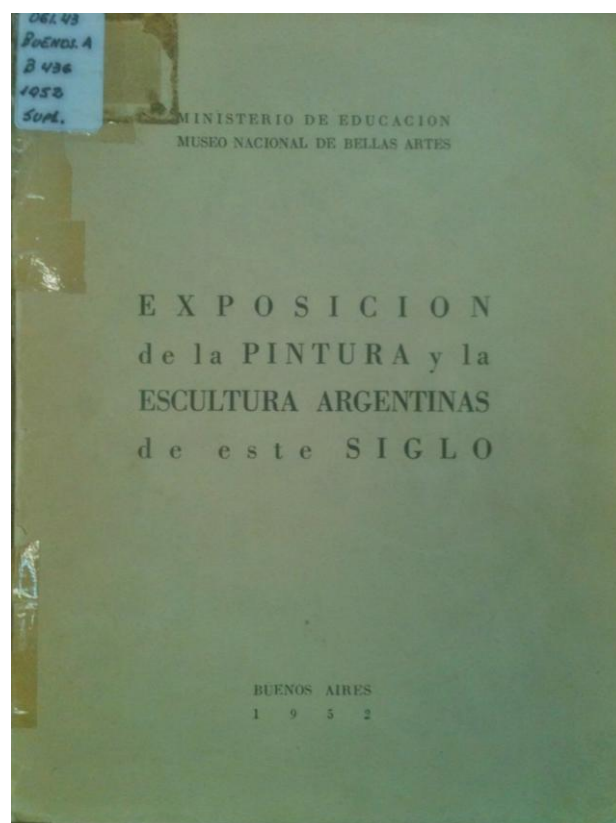


Fig. 1. Portada del catálogo de la *Exposición de la Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*, Ministerio de Educación, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952.

No obstante, a fines de la década del cuarenta la crisis económica puso en jaque su modelo de desarrollo y una nueva orientación en la agenda económica se impuso. A partir del Segundo Plan Quinquenal, se incorporaba como punto central la apertura económica a capitales internacionales.

A partir de este giro político y económico, el peronismo también reformularía sus estrategias en el ámbito cultural. Así, ante la necesidad de una imagen renovada y moderna de la Argentina, el arte abstracto funcionó entonces como carta de presentación en la escena internacional.

La exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes desde octubre de 1952 a marzo de 1953 es un caso paradigmático de este cambio y se inscribe como eslabón en la disputa por el relato del arte argentino. A partir de estas coordenadas, este ensayo se propone analizar dicha exposición y pensar su propuesta curatorial como parte de la disputa por el relato sobre el arte argentino y la modernidad artística que tuvo lugar a través de las exposiciones de ese período.

El campo artístico y el peronismo

Las relaciones entre el campo artístico y el peronismo durante los diez años que estuvo en el gobierno (1945-1955) han sido caracterizadas frecuentemente a partir de una clara oposición entre el arte abstracto y una política artística más cercana a la promoción de las tendencias populares y el desprecio por la “alta cultura”.

Sin embargo, en los últimos años diversos trabajos han comenzado a cuestionar aquella imagen dominante, mostrando cómo aquel período resultó ser también un terreno complejo en el que se articularon proyectos culturales de variados formatos y de diversa inscripción ideológica.³

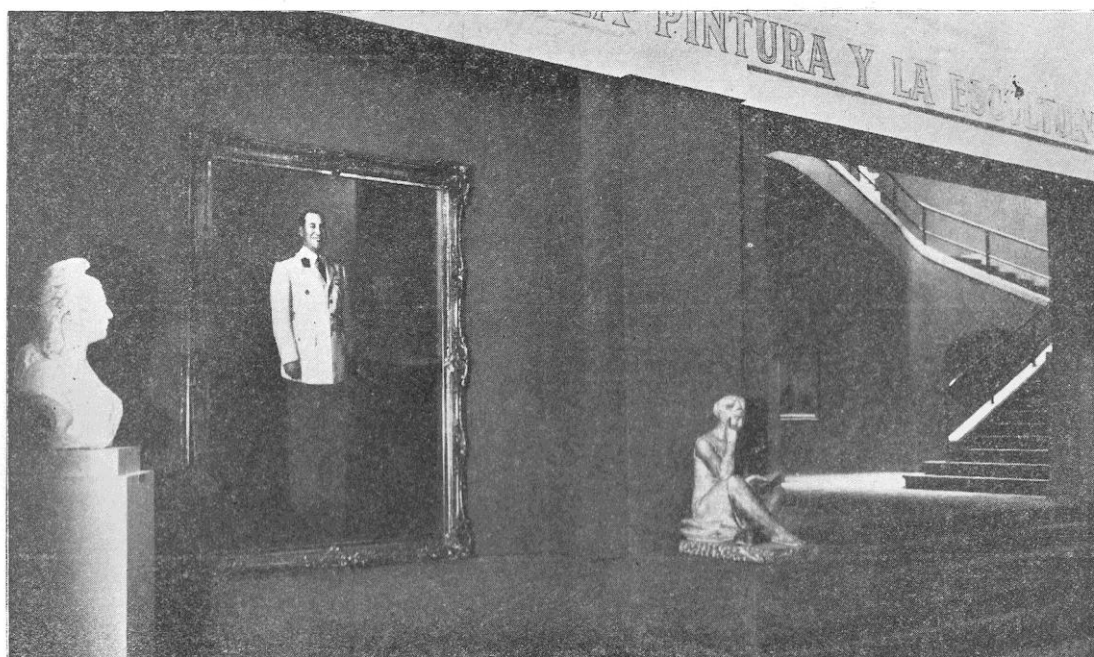
Entre las estrategias visuales de representación que el gobierno peronista puso en juego durante los años de su mandato, la gráfica ocupó un lugar central. Tal como ha señalado Marcela Gené, las imágenes de los trabajadores y la propaganda gráfica han sido un soporte fundamental de la legitimidad gubernamental, en las que se advierten además de la intención narrativa mayores semejanzas con las producciones

gráficas realizadas en la Unión Soviética revolucionaria y en los Estados Unidos entre 1930 y 1940 que con los repertorios fascistas. También la autora reseña las fiestas oficiales, mezcla de actos políticos y festivos, en los que se ofrecían diversos espectáculos, bailes populares y ferias.⁴

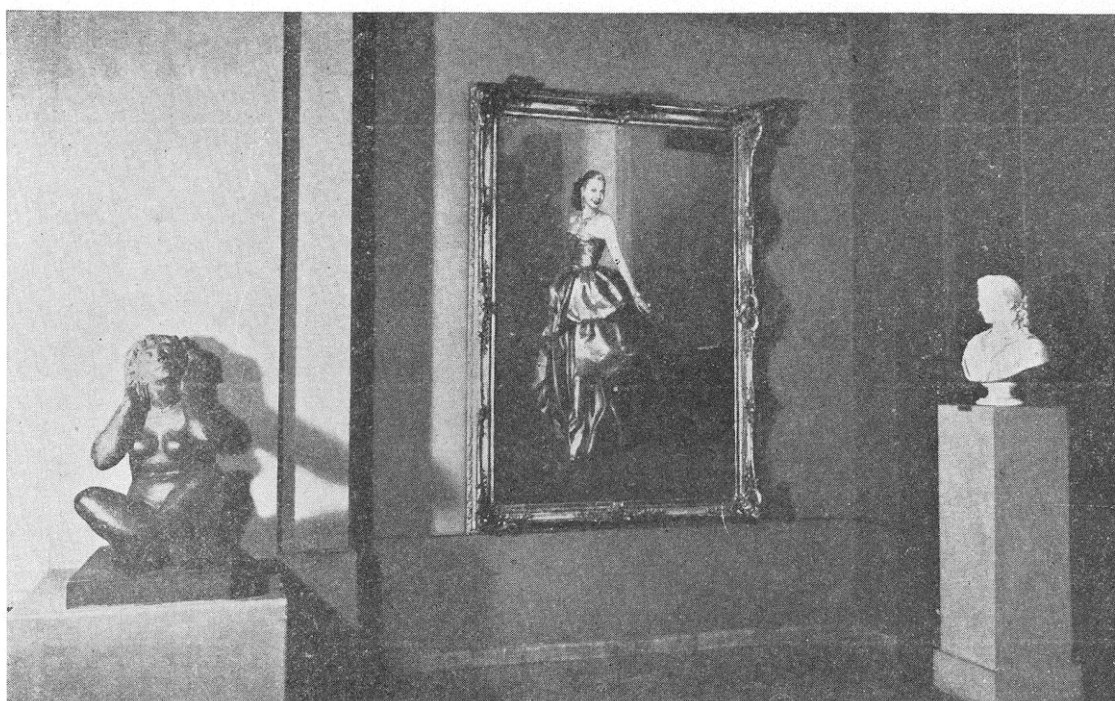
En cambio, en el campo de las artes plásticas no existió una normativa estética tan precisa durante aquellos años. Aunque la caracterización de la cultura oficial de entonces realizada por los sectores liberales tiende a definirla como persecutoria y negadora de las propuestas modernas, a lo largo del período existieron distintos sucesos que ponen en evidencia que los vínculos entre el gobierno peronista y el campo de las artes visuales fueron mucho más fluctuantes y complejos. Como señala Andrea Giunta, el peronismo “operó sobre una realidad existente realizando selecciones alternativas y, en muchos casos, contradictorias”⁵ dando lugar a un repertorio estético ecléctico.

El gobierno promovía la producción y la circulación de imágenes realistas y narrativas con la finalidad de acercar al arte a aquellos sectores que hasta entonces habían permanecido al margen de sus creaciones. Para alcanzar esta nueva distribución de la cultura, las estrategias se definieron no tanto por prohibiciones y/o preceptivas rígidas sino por la implementación de amplios mecanismos de difusión de aquellas imágenes que consideraba más representativas del arte nacional. Junto a la promoción de la educación artística, de exposiciones itinerantes por el país, y del estímulo al arte mural,⁶ el Salón Nacional fue un espacio privilegiado de este accionar.

Desde su creación en 1911, el Salón Nacional fue considerado el evento artístico del año y constituyó uno de los espacios claves en la definición de una tradición y un arte nacional. A partir de 1946 el gobierno introdujo importantes modificaciones en el reglamento original. El Gran Premio de Pintura y el Gran Premio de Escultura pasaron a denominarse “Presidente de la Nación Argentina”. Se aumentó el monto de dinero a otorgar a los ganadores y se crearon, además premios ministeriales con el objetivo de abastecer los despachos oficiales de obras con temática vinculada a las funciones ejercidas en cada dependencia. Además, se implementaron distintas estrategias con el objetivo de ampliar el



Gran vestíbulo: Retrato del Excmo. Señor Presidente de la Nación General Don Juan Perón. Esculturas: “La República” de Francisco Cafferata y “Mujer leyendo” de José Fioravanti.



Gran vestíbulo: “Retrato de Doña Eva Perón”. Esculturas: “Figura” de Ernesto de la Cárcova y “Retrato” de Lucio Correa Morales.

Figs. 2 y 3. Vistas de salas de la exposición La pintura y la escultura argentinas de este siglo, MNBA, 1952-1953

público tradicional del Salón. Entre otros recursos, se fijó un día en la semana con horario nocturno para facilitar la visita de los trabajadores más allá del domingo; se organizaron giras por el interior del país con las obras premiadas y en los catálogos se introdujo información para hacer más accesibles las obras al gran público.

En relación a las obras, se establecía en un artículo las preocupaciones por “concretar en formas plásticas los hechos y modalidades de la vida nacional”.⁷ A pesar de las sugerencias temáticas delineadas por el Estado, el Salón incorporó en los primeros años del gobierno peronista diversos estilos y temas, atravesados por un marcado anclaje en lo real que constituyó la línea más transitada por lo artistas modernos.⁸ Por ejemplo, en el 36° Salón Nacional (1946) participaron Antonio Berni, Raquel Forner – quienes formaron parte del Salón Independiente en 1945 y se opusieron al ascenso de Perón–, Emilio Pettoruti, Enrique Policastro, Leopoldo Presas, Demetrio Urruchúa, Miguel Carlos Victorica y Lucio Fontana, entre otros. Las obras seleccionadas iban desde representaciones realistas e incluso alusivas a otras más abstractas como las de Pettoruti. Sin embargo, para el programa estético que los sectores vanguardistas impulsaban, el arte debía definirse por sí mismo, autónomo y en un contexto internacional. Esta oposición en la estética se veía reforzada además por el espíritu anti-institucional inscripto en la propuesta de la vanguardia abstracta.

Así, tal como señala Andrea Giunta los salones nacionales resultan un espacio privilegiado para observar los vínculos entre el gobierno peronista y los artistas puesto que son la institución más oficial y regulada. En su estudio sobre los salones del peronismo, la autora analiza los cambios en los programas estatales de la época y los diversos usos artísticos y políticos que se hicieron de ellos. Así, en aquellos años el Salón se convirtió en un espacio políticamente disputado entre los artistas y el gobierno para mostrar sus posiciones en forma pública.⁹

Los primeros enfrentamientos con el gobierno peronista se plantearon en relación con el jurado del Salón Nacional. Los artistas cuestionaron la representación no igualitaria que favorecía al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, hecho que generaba la exclusión de una importante cantidad de artistas con trayectoria,

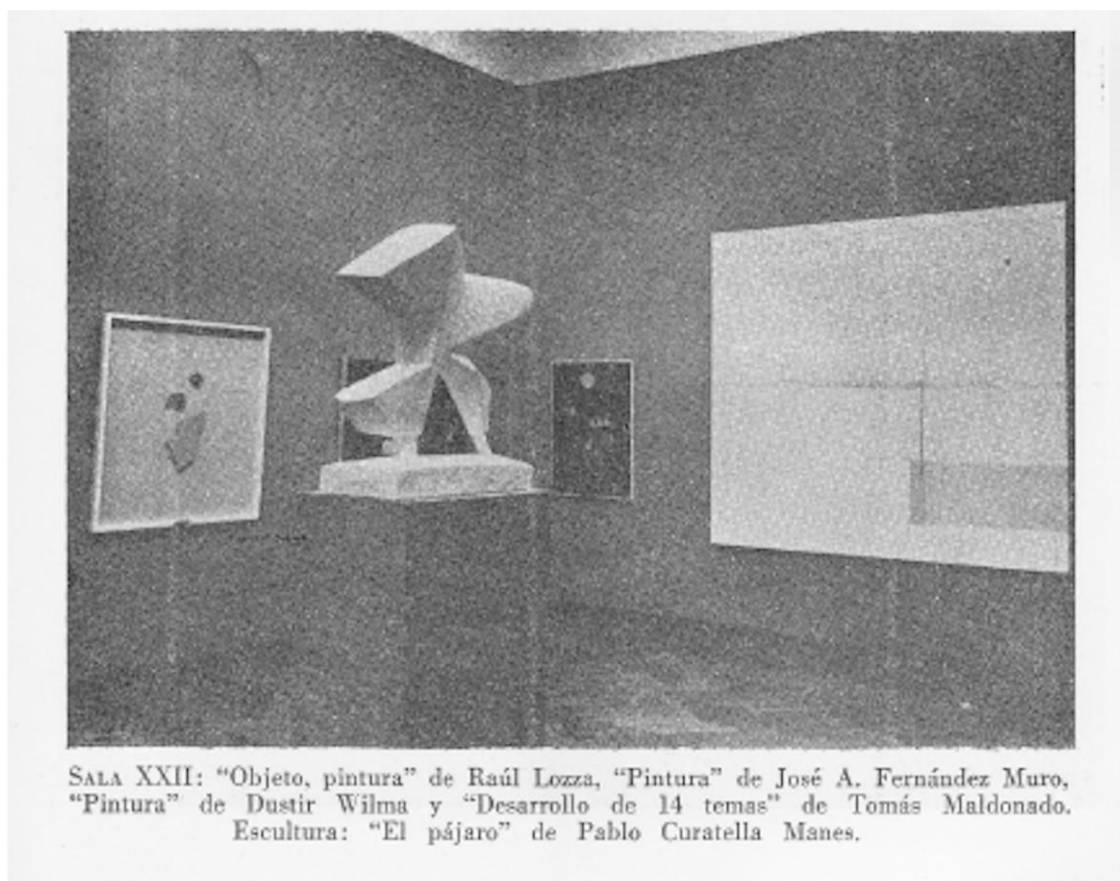
además de una total parcialidad en la entrega de los premios y distinciones.

Sin embargo, las tensiones entre los artistas y el gobierno en este momento quedaron sintetizadas en las declaraciones pronunciadas por el Ministro de Educación, el Dr. Oscar Ivanissevich –cirujano, político y ex interventor de la Universidad de Buenos Aires–, cuando en su discurso inaugural del Salón de 1948, estableció una clara distinción entre formas “normales” y “anormales”. En esa ocasión, definió al arte verdadero como aquel que “determina bienestar, felicidad y no repugnancia”,¹⁰ y condenó duramente a aquellos “deformadores” que realizan obras contrarias a la belleza.

Luego de aquellas polémicas declaraciones, el cuestionamiento al arte abstracto se reforzó al año siguiente durante la apertura del Salón Nacional de 1949. Allí Ivanissevich pronunció un discurso en el que los ataques a la abstracción alcanzan su punto máximo, considerándola una etapa de “degradación” del arte: [las obras abstractas] muestran y documentan las aberraciones visuales, intelectuales y morales de un grupo, afortunadamente pequeño, de fracasados”.¹¹

Sin embargo, hacia principios de la década siguiente, el gobierno modificó sus estrategias. A partir del Segundo Plan Quinquenal de gobierno, que incorporaba como un eje central la apertura internacional económica, el peronismo necesitó una imagen renovada y moderna de Argentina. Así, progresivamente, se da un interés creciente por la cultura asociada a los nuevos rumbos. El arte abstracto funcionó entonces como un medio de presentación en la escena nacional e internacional.

Mientras se discutía a través de las publicaciones sobre las posibles denominaciones del arte abstracto, el gobierno peronista convocaba a todos los grupos –madí, perceptista e invencionista– para la realización de exposiciones oficiales: en el MNBA, y los primeros envíos argentinos a la Bienal de Venecia –reinstaurada después de la guerra en 1948– y a la II Bienal de San Pablo que consistían en relatos inclusivos en los que se buscaba dar una imagen de renovación y apertura a través del arte. Así, hacia 1952 el arte abstracto, la vanguardia modernizadora, comenzó a tener un importante espacio en las exposiciones oficiales.



Figs. 4 y 5. Vistas de salas de la exposición La pintura y la escultura argentinas de este siglo, MNBA, 1952-1953.

El Museo Nacional de Bellas artes y la exposición *La pintura y la escultura argentina de este siglo* (1952): primer panorama del arte argentino y su proyección internacional.

Juan Zocchi, profesor de historia del arte y crítico, tomó a su cargo la dirección del MNBA en 1944. Acorde a la política cultural del peronismo que tendió a incorporar sectores sociales que históricamente se habían mantenido alejados del arte, durante la gestión de Zocchi predominó el interés por la educación artística y se implementaron una serie de medidas que buscaron reorganizar al Museo: nueva disposición de las obras, reorganización de los ficheros, confección de un inventario, etc.¹² En cuanto a las exposiciones, las salas permanentes del museo se organizaron por escuelas nacionales y en sentido cronológico para dar una visión evolutiva, didáctica de los estilos artísticos –aunque se presentaran saltos difíciles de explicar– y en algunos casos se reorganizaron los conjuntos de obras por las colecciones donadas.¹³ Ciclos de conferencias complementaban y ampliaban la información sobre el arte en exhibición. También se organizaron muestras itinerantes, como la de dibujos antiguos de las colecciones del MNBA que formó parte de los Festivales de Cultura del 17 de octubre de 1950.

Pese a las acusaciones de aislamiento cultural pronunciadas por los sectores liberales antiperonistas, las salas del MNBA recibirían en esos años tres exhibiciones significativas: la de acuarelas norteamericana (*La acuarela – EE.UU.*, 1946), la de arte español (*Exposición de arte español contemporáneo*, 1947)¹⁴ y la de arte francés (*De Manet a nuestros días*, 1949).¹⁵ A pesar de las críticas de los especialistas, fueron ocasión para renovar la oferta cultural, acercar al público al museo y demostrar la potencia de las exposiciones como estrategia de visibilización de la imagen de una nación frente al mundo.

Haciéndose eco de estas estrategias de visibilización, días después de las celebraciones por el día de la *Lealtad Peronista*, teñidas ese año por el recuerdo de Eva Perón, fallecida en julio de ese año y en el curso del Plan de Emergencia Nacional se inaugura la extensa exposición *La pintura y la escultura argentina de este siglo*, que tuvo lugar desde el 30 octubre de 1952 hasta el 29 de marzo de 1953 (**Fig. 1**).

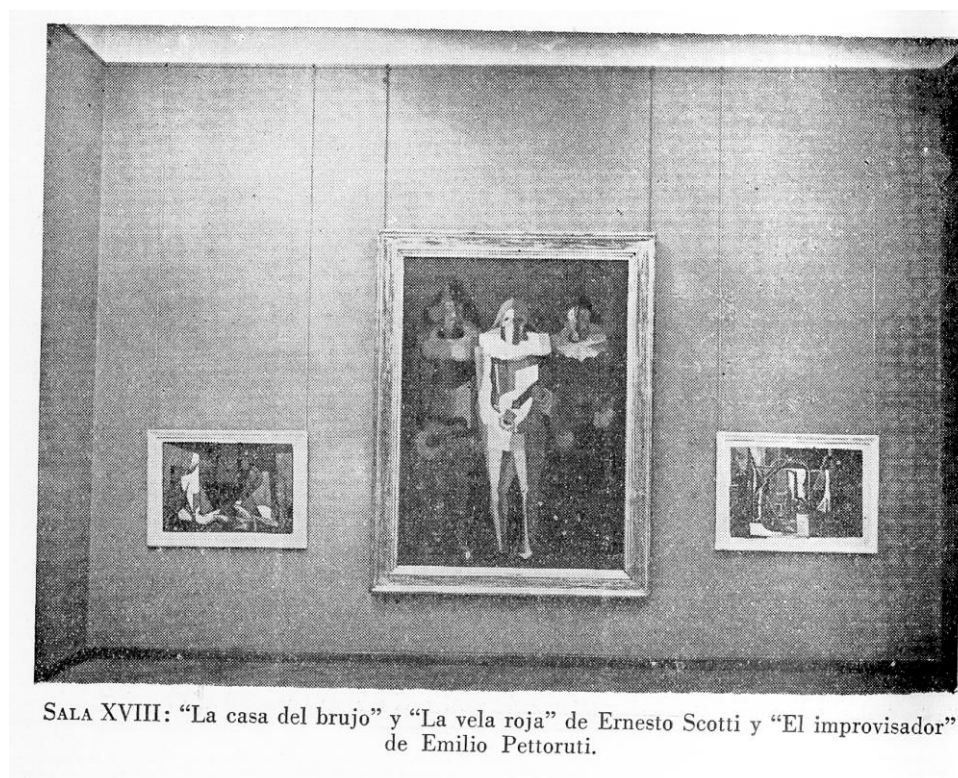
Por primera vez, las treinta salas del Museo fueron ocupadas por el arte argentino. Quinientas diecinueve obras esparcidas en los interiores y los jardines adyacentes trazaron un amplio panorama antológico de los últimos cincuenta años del arte argentino. La exposición, organizada por el MNBA por encargo del Ministerio de Educación y auspiciada por la Dirección General de Cultura de dicho ministerio fue, tal como se la definió en la publicación editada un año después, “el hecho cultural del Segundo Plan Quinquenal”.¹⁶ El pluralismo fue el eje rector de esta exhibición que, como dejaba constancia en la presentación el director del Museo, buscaba definir al “nuevo hombre argentino” capaz de crear no en uno, sino en múltiples estilos (**Figs. 2-7**).

Durante la gestión de Atilio Chiappori como director del MNBA entre 1931 y 1939 tuvo lugar la primera exposición panorámica del arte argentino *Un siglo de arte en la Argentina* (1936) organizada por la Dirección Nacional de Bellas Artes, que se constituye en el antecedente inmediato.¹⁷

En esta primera muestra extensiva se incluían obras de cien artistas argentinos y extranjeros activos en nuestro medio, desde principios del siglo XIX hasta 1936. La propuesta “justiciera e integral” como se la denominó en el catálogo, se organizó “con ardoroso afán de reconocimiento del pasado”,¹⁸ tomando como referencia las obras publicadas hasta entonces que iniciaban la construcción de un relato de la historia del arte argentino.¹⁹ Así, la retrospectiva realizaba un *racconto* visual por obras de diverso formato cuya significación para el arte argentino iba tomando más espesor, en la medida que la mayoría de ellas –a través de los premios del Salón Nacional principalmente– ingresaban al patrimonio estatal.

La muestra, señala María José Herrera, “dio cuenta de una regla no escrita: debían ser artistas ya fallecidos.”²⁰ Alejado de los avatares del arte contemporáneo, el Museo delegaba en el Salón Nacional la legitimación del presente”.²¹

En cambio, *La pintura y la escultura de argentinas de este siglo* empezaba con Martín Malharro y sus discípulos y finalizaba en las producciones de los años cuarenta y cincuenta, en una sucesión histórica de escuelas en la que los artistas abstractos ingresaron como la última



Figs. 6 y 7. Vistas de salas de la exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*, MNBA, 1952-1953.

novedad en la historia del arte nacional. Esta incorporación ponía en escena distintas cuestiones. Por un lado, mostraba la aceptación oficial de la tendencia y, por otro, por primera vez, la exhibición de artistas “vivos”, en plena producción, que accedían a la legitimación del “panorama” que ofrecía la institución.

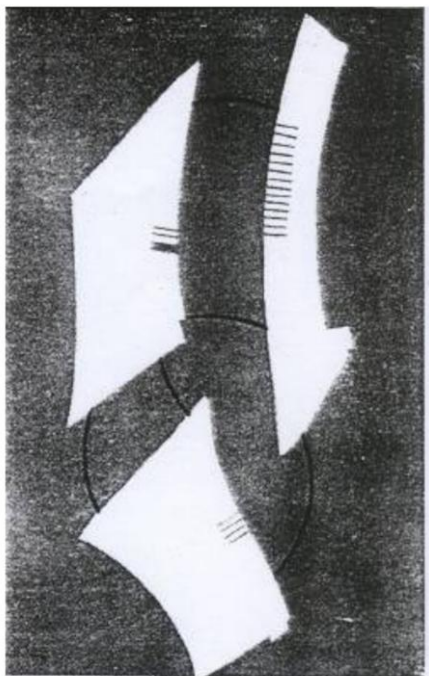


Fig. 8 Gyula Kosice, *Ecuación de Tres Planos Blancos*, ca. 1951.

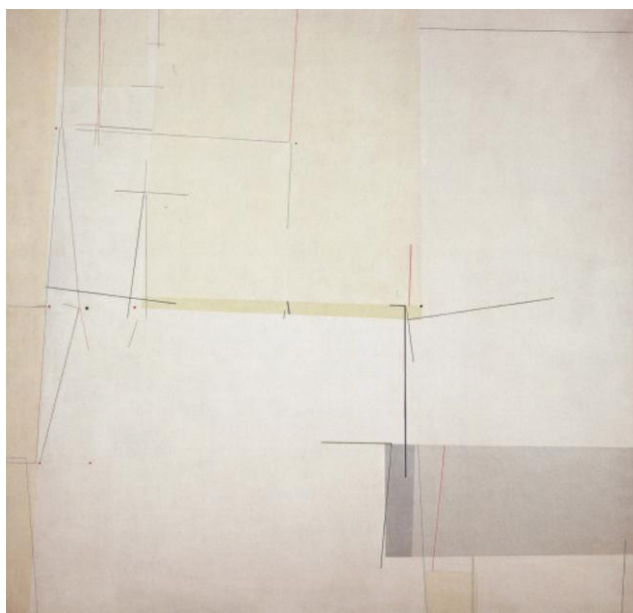


Fig. 9 Tomas Maldonado, *Desarrollo de 14 temas*, 1951-1952.

La abstracción comenzaba a valorarse entonces, tanto desde el gobierno peronista como desde el propio campo artístico, como un estadio inevitable dentro del desarrollo del arte y el estilo moderno. Y el MNBA, en línea con la propuesta enunciada en la década anterior por el MoMA, se concentraba en el arte del siglo XX además de mostrar por primera vez los trabajos de los “maestros vivos” (**Figs. 8 y 9**). Ahora bien, más allá de esta innovación entorno a la incorporación de los artistas contemporáneos ¿qué historia se contaba del arte argentino en su recorrido?

Relatos paralelos sobre arte argentino

Ya desde su nombre, la exposición *La pintura y la escultura de argentinas de este siglo*, presenta algunas de las claves de las decisiones curatoriales: mostrar las obras producidas durante un período del arte con énfasis en el siglo XX, en el tiempo actual.

Los textos del catálogo de una exhibición de arte son los que definen generalmente el sentido explícito que se persigue en una muestra. El caso de *La pintura y la escultura de argentinas de este siglo* contó con dos publicaciones: un catálogo que se publicó para acompañar la muestra desde su inauguración y, al año siguiente, la edición de un libro documentado con numerosas fotografías de las salas, que intentaba difundir –y promocionar– el arte argentino (**Fig. 10**).

¿Qué información otorgan estas publicaciones sobre la exposición *La pintura y la escultura de argentinas de este siglo*? ¿Definen el sentido de la muestra de manera coincidente? ¿Qué indicios podemos encontrar en estos documentos del relato curatorial propuesto en las salas?

En el catálogo, el texto presenta la muestra como “un balance de 50 años de obra plástica argentina y una revista de los valores que responderán a la futura vida nacional y a la participación y la marcha de esta vida común en lo internacional”.²² Las necesidades de posicionar las propuestas argentinas en el panorama global quedaban explícitamente enunciadas. En relación con la selección del arte nacional, la exposición buscaba una representación orgánica, “de sentido histórico y de estimación crítica”,²³ bajo el presupuesto de que la Nación encomienda

en su arte el mensaje al pueblo y a las demás naciones.

Así, el repertorio de artistas y obras elegidos – como ya adelantamos– además de la participación de las “obras de mayor importancia de los artistas fallecidos”,²⁴ daba un lugar relevante a las obras de artistas contemporáneos en base a criterios muy amplios como “la consagración por premios u otras distinciones recibidas, las atribuciones de la crítica, el prestigio popular o el acuse distinguible de una personalidad artística”.²⁵ Ahora bien, ¿de qué modo se articularon estos dos repertorios bajo el eje museográfico de la sucesión histórica?

La muestra organizaba la historia del arte argentino en base a

sus dos principales corrientes históricas: la que parte del impresionismo y sigue modulándose en formas de su evolución y en otras que le son opositoras expresadas hasta el llamado arte abstracto y la que no participa de este movimiento de conceptos o escuelas sino que vive y expresa la historia cultural argentina basándose en una tradición pictórica de visión realista.²⁶

El catálogo, además, daba las instrucciones precisas para recorrer la exhibición: “El visitante debe comenzar por esta sala y seguir según el orden del catálogo”,²⁷ presentando en un orden sucesivo las salas con las listas de obras y artistas que nos permite reconstruir el diseño en el espacio de exhibición. Sin fotos, pero con un claro recorrido a hacer sala por sala, artista por artista, disponiéndose la corriente modernizadora en la planta baja del Museo mientras que la tradición se ubica en la planta superior.

Las dos corrientes históricas que organizan el relato del arte argentino, se hallan entonces separadas en el ordenamiento de las salas, disponiéndose el inicio del recorrido en la corriente modernizadora. Es decir, que la apuesta del MNBA al contar la historia del arte argentino, si bien recurría a un tradicional relato cronológico –como los que se estaban construyendo en los museos de arte moderno de entonces– en el que sin embargo no omitía a la tradición, por su ubicación en el espacio, y el énfasis puesto en la actualidad daba un rol

destacado a la corriente modernizadora del arte nacional ritmada por la sucesión de estilos, extrapolando los esquemas de interpretación de los modelos europeos a los sucesos locales.

Dos relatos paralelos del arte argentino, que se hacían eco de los debates existentes en el campo artístico y cultural de entonces a propósito de la tradición, la modernización y la identidad del arte argentino. Volveremos a este punto más adelante.

En uno de los textos del libro publicado un año después, se explicitan nuevamente y amplían algunos de los criterios de selección y combinación de obras:

La pintura estuvo ordenada en las salas por unidad de concepción y de lenguaje artísticos y en todo el Museo por el curso natural de estas unidades en su proceso histórico. Esculturas del mismo estilo, modo y momento acompañaban a cada conjunto de pinturas.²⁸

Y prosigue para explicar los criterios de la muestra de esculturas al aire libre “compuesta sobre la base de una relación de distancias y volúmenes, teniendo en cuenta los elementos del lugar”.²⁹ Así, el relato se apoya en el sentido cronológico para dar una visión evolutiva y didáctica de los estilos artísticos, como si alcanzara para “explicar” la distribución en el espacio y los saltos en el tiempo.

Dos grandes retratos de Juan y Eva Perón realizados por Sotomayor presidieron el hall de ingreso a las salas del Museo, junto a las esculturas *La República*, de Francisco Cafferata, *Mujer leyendo*, de José Fioravanti, *Figura* de Ernesto de la Cárcova y *Retrato* de Lucio Correa Morales. Luego, en el vestíbulo se presenta un “Homenaje a la Pintura Argentina del siglo XIX” condensada en tres obras: *Un alto en el campo* (1861) y *El rodeo* (1861), dos paisajes de la pampa de Prilidiano Pueyrredón y el *Retrato de la señorita Macedonia Escardó* (1839) de Carlos Morel. Al costado, dos pedestales sostienen las esculturas *Alba* (1935), de Alfredo Bigatti y *Pampa* (1936) de Alberto Lagos. Llama la atención la presencia, como fondo del conjunto, del *Monumento al Senador Rosazza* (1909) de Leonardo Bistolfi, enorme relieve presentado en la *Exposición Internacional del Centenario* de

1910 y que se ha mantenido en exhibición en el vestíbulo del Museo hasta fines de 1952.

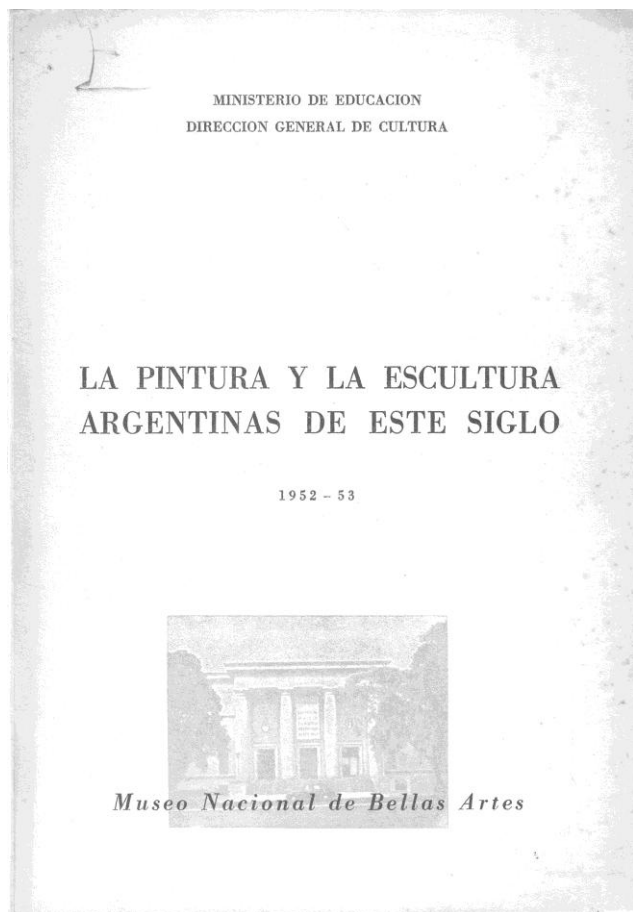


Fig. 10 Portada del libro *La Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo 1952-1953*, Ministerio de Educación- Dirección Nacional de Cultura, Museo Nacional de Bellas Artes, 1953.

Luego de estos prólogos visuales, Malharro y sus discípulos son los que abren la secuencia cronológica del relato visual –tomado como el referente del impresionismo local– y a partir de allí se despliega el desarrollo/evolución de distintos estilos –post-impresionismo, fauvismo, expresionismo, superrealismos y ultraísmos, simbolismo, superrealista, cubismo y arte abstracto, concreto, perceptista y madí.

La exposición se organizó entonces, cronológicamente por períodos, de acuerdo a una de las tipologías características de las exhibiciones de arte moderno, la de las salas por épocas. Estas épocas estaban ritmadas por los cambios de estilo fijados por la historiografía del arte occidental. Así, la muestra historizaba el pasado y el presente del arte nacional con total dependencia de la historia del arte europeo. Argentina entraba en la historia –la historia de la

modernidad occidental porque se incorporaba al ritmo de su progreso.

El texto anónimo de la presentación del catálogo lo afirma de este modo: “Tenemos un arte que testimonia estéticamente nuestra particular manera de encarar la vida y trascender de ella, sino que además, el arte argentino ha alcanzado una de las más altas jerarquías”.³⁰

Poco a poco el arte argentino había dejado no sólo las dudas sobre su existencia sino también su “infancia” y su “retraso” para alcanzar el ritmo *actual*, y no sólo estar al día con los lenguajes artísticos internacionales, como tanto demandaba la crítica especializada sino ser parte activa de su desarrollo. Las artes se convertían en testimonio de cómo la cultura argentina había llegado a un grado de progreso tal que permitía equiparar su valor con el canon europeo occidental. En la presentación general del testimonio, Zocchi colocaba las propuestas argentinas en el panorama global: “Hacemos el arte que tenemos que hacer, el nuestro, el de un Occidente que es Argentina, pues París, Roma, Londres, Berlín, Madrid, Nueva York están en Buenos Aires, es país, están en todo Occidente”.³¹ El énfasis puesto en el texto del director del Museo sobre la originalidad y el rechazo a la filiación del arte argentino y (latino) americano con lo aborígen dan cuenta de esta voluntad de inscribir la exhibición, y por extensión, el arte y la cultura argentinas en la actualidad/modernidad occidental. “Somos un Occidente que es Argentina”.³²

Ahora bien, ¿cuándo alcanza el arte argentino el canon de la modernidad? Para Zocchi, la historia del arte argentino del siglo XX participa del curso cultural e histórico de Occidente, de ahí que el uso de los “ismos” europeos para puntuar el relato del arte nacional no se perciba como extraña: “los nombramos con los nombres que les dan todos los pueblos de Occidente, viejos y nuevos, y que nos pertenecen”.³³ Así, el arte argentino atraviesa los diversos estilos modernos hasta los concretismos en general, donde destaca “el madí y el perceptista, aparecidos directamente en Buenos Aires”.³⁴

De esta manera, la tendencia abstracta local se marca ya en esos años y desde la exposición como la vanguardia nacional y auténtica que, en simultáneo con los desarrollos artísticos de las principales ciudades extranjeras, posiciona al

arte argentino en la contemporaneidad artística internacional.

Exposición, catálogo y testimonio en contrapunto

Sin embargo, esta apuesta de la exposición y del catálogo, queda opacada en el Testimonio de la exhibición publicado un año después.

Aunque tenía entre sus objetivos difundir y promocionar el arte argentino, en el año que el gobierno se decidió a conquistar el panorama internacional del arte,³⁵ la publicación funcionó de alguna manera como contrapunto de la exposición.

El libro *La pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo* se abre con un texto titulado “Noticia”, en el que se realiza una sucinta evaluación del evento, además de comentar algunos de los criterios de selección y combinación de obras que ya mencionamos.

Nunca se había hecho en el país ni fuera de él una exposición tan importante ni tan amplia, por la cantidad de valores plásticos orgánicamente exhibidos y por el número de artistas representados. Nunca se había hecho en el país una muestra de esculturas al aire libre.³⁶

Además menciona el éxito de la exhibición tanto por su recepción crítica como por la acogida entre el público:

miles y miles de personas del país y del Extranjero la visitaron. Conjuntos de escolares de las más diversas disciplinas y jerarquías de turistas de todas partes recorrían las salas de la exposición todos los días (...) No ha habido publicación del país que no haya emitido juicios positivos sobre la Exposición de la Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo. La mayoría los ha hecho con los más altos elogios.³⁷

Como caso testigo, vale mencionar la reseña crítica de Julio E. Payró en la revista *Sur*, en la que aunque reconoce que “no se presenta en el Museo un panorama ideal del arte argentino”³⁸ muy discretamente celebra “la realidad esencial del esfuerzo nacional con algunos aciertos y

muchos de sus inocultables fracasos”³⁹ mientras va narrando el relato.

No obstante el relato del arte argentino planteado por Zocchi desde el prólogo, en el que se puede ver coherencia en la articulación entre la exhibición y el catálogo, la disposición de la extensa selección de imágenes que documentan el montaje presenta el relato de manera inversa a su instalación en las salas.

Luego de respetar los prólogos visuales de los retratos oficiales y del “Homenaje al Arte Argentino del siglo XIX”, la sección pintura se abre con la reproducción de *Nace la nueva constitución*, de Celia Cornero Latorre y se presenta siguiendo la cronología temporal del siglo XIX a nuestros días, haciendo “saltos” desde la sala XXX a la sala X.

Así, si la exhibición daba prioridad a la línea modernizadora, siendo el origen del recorrido, en la publicación con sus textos y selección y disposición de imágenes fijará las claves del relato en el tiempo “ocultando” o relativizando desde las imágenes la apuesta por la actualidad.

Práctica curatorial e historiografía del arte argentino

La exposición también fue un medio a través del cual se debatieron –implícita y explícitamente– las ideas respecto al arte nacional. Desde mediados de los años 40, las intervenciones de Julio Payró y Jorge Romero Brest como críticos de arte –Payró en la revista *Sur* y Romero Brest en *Argentina Libre* y *La Vanguardia*– introdujeron el debate sobre la modernidad del arte argentino, provocando grandes polémicas.⁴⁰ Desde 1948, Romero Brest fundó la revista de crítica de artes visuales *Ver y Estimar*.⁴¹ Y a partir de los años 50, la publicación de sus libros sobre arte moderno europeo, latinoamericano o argentino,⁴² valoraron la capacidad de los artistas locales para recrear de manera auténtica las experimentaciones surgidas en Europa y Estados Unidos. Además, Romero Brest asignó a la crítica de arte el principal rol legitimador por encima del reconocimiento que pudieran otorgar los premios, salones y academias.

Por otra parte, desde principios de siglo los académicos fijaban otros criterios en el relato de la historia del arte argentino, basados en la obtención de premios nacionales, provinciales y

municipales, la participación en los salones y la representación plenamente federal del arte argentino. La pertenencia de una obra al ámbito del Museo Nacional, al de otros museos nacionales o provinciales y o una importante colección privada se aceptó sin discusión como justificación de su legitimidad: el relato del museo funcionó como relato canónico.

En su voluntad antológica y extensiva, *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* presentaba los dos relatos paralelos del arte argentino, que definían los posicionamientos antes mencionados. No obstante las diferencias, ambos comparten ciertos presupuestos que atraviesan la historiografía del arte local: la voluntad por ordenarlo conceptualmente y situarlo en clave histórica dentro de la tradición moderna, así como de una tradición mayor, la del canon estético clásico del arte occidental; y, por otro, la idea de que era posible hacer una lectura de la cultura nacional a través del arte, leer en éste los caracteres de nuestra nacionalidad.

Es decir, que en momentos en que el relato histórico del arte argentino todavía estaba en proceso –recordemos que las primeras historias del arte hacía poco tiempo que se habían publicado—⁴³ intentando sistematizar, clasificar, analizar y explicar acontecimientos, tendencias y personalidades, la apuesta del MNBA al organizar la exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* puede verse como un aporte desde las exposiciones para construir una historia oficial de las artes plásticas.

Así, podemos ver como esta exposición puso en acto los debates que sacudían al campo artístico

Notas

¹ Inaugurado en 1929, el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, dirigido por Alfred H. Barr Jr., pretendía acumular una de las mejores colecciones de arte moderno, pero, a su vez, debía mostrar los trabajos de los “maestros vivos”, es decir, aquellos que aún no estaban consagrados por la historia. La exposición inaugural del programa de arte estuvo dedicada a los “padres” del arte de principios de siglo: Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh y Georges Seurat y a partir de aquí las exhibiciones del arte de París se alternaban con otras sobre artistas norteamericanos. En 1936, como consecuencia de la política de adquisiciones, se realizaron en el museo dos exhibiciones clave: *Cubismo y arte abstracto* y *Arte fantástico, dadá y surrealismo*. Es en estas exhibiciones en las que Barr presentó su relato del arte moderno: a partir de la idea de superación progresiva de la figuración, trazaba las líneas maestras del arte moderno desde 1890 hasta 1935, añadiendo episodios no admitidos por la historiografía del

de entonces. Hipótesis sobre la tradición, la modernización y la identidad del arte argentino se evidenciaron desde las salas del MNBA, proponiendo desde el relato curatorial una hipótesis más flexible y compleja de la historia del arte argentino.⁴⁴

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Tejeiro, Verónica; “Disputas y encuentros entre peronismo y arte abstracto. La exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* en el Museo Nacional de Bellas Artes (1952-1953)” En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 10 | Primer semestre 2017, pp. 146-159.

arte tradicional (francés). Aún cuando la estrategia metodológica de la “tabla Barr” no difería de la aspiración evolutiva y universalista del modelo precedente, abrió la posibilidad de que la modernidad artística tuviera entonces otro centro de construcción en Nueva York. Más allá de los relatos canónicos construidos desde París y Nueva York, en distintas escenas artísticas –tanto europeas como latinoamericanas– se ensayaron propuestas que narran de un modo singular el arte del siglo XX. Sin voluntad exhaustiva, podemos referir Ugo Nebbia, *La pittura del Novecento* (1940); Carl Einstein, *Arte del siglo XX* (1926) y *Documents* (1929 y 1930), Julio Payró, *Pintura Moderna* (1940) y *Los héroes del color* (1951), Jorge Romero Brest, *Historia del Arte* (1945) y *La pintura europea 1900-1950* (1952).

² Andrea Giunta, “Del Conflicto a la coexistencia: el arte moderno durante el peronismo”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, vol. 2, p. 57;

“Nacionales y Populares: los salones nacionales del peronismo”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, del Jilguero, 1999, pp. 153-190.

³ Cfr. Andrea Giunta, “Del Conflicto a la coexistencia...”, *op. cit.*, p. 57; “Nacionales y Populares...”, *op. cit.*, pp. 153-190 y *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001; Marcela Gené, “Política y espectáculo. Los Festivales del primer peronismo: El 17 de octubre de 1950”, en *Arte y recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 185-192; “Arte y Propaganda: ‘La Exposición de la Nueva Argentina’”, en *Epílogos y Prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 225-232 y *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008; María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011; Talía Bermejo, “El ‘desembarco’. La exposición de arte español contemporáneo (Buenos Aires, 1947)”, en Yayo Aznar y Diana Wechsler (comps.), *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 189-221; Anahí Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Buenos Aires, Universidad Nacional Quilmes- Prometeo, 2005.

⁴ Cfr. Marcela Gené, “Política y espectáculo...”, *op. cit.* y *Un mundo feliz ...*, *op. cit.*

⁵ Andrea Giunta, “Del Conflicto a la coexistencia...”, *op. cit.*, p. 59-60.

⁶ Marcela Gené, “Arte y Propaganda...”, *op. cit.*

⁷ Andrea Giunta, “Del Conflicto a la coexistencia...”, *op. cit.*, p. 57; “Nacionales y Populares...”, *op. cit.*, pp. 153-190.

⁸ Diana Wechsler, *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2006.

⁹ Andrea Giunta, “Nacionales y Populares...”, *op. cit.*

¹⁰ Discurso publicado en revista *Ramona*, n. 17, Buenos Aires, octubre de 2001, p. 60.

¹¹ “Inaugurose ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”, *La Nación*, 22 de septiembre de 1949, p. 4.

¹² María José Herrera, “El Museo Nacional de Bellas Artes: Historia, gestiones y curaduría”, en *Catálogo Razonado del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, MNBA-Clarín, 2010, vol.1, p. 22. Los cambios fueron promocionados en la revista *Lyra*, unos meses antes de su reapertura en octubre de 1947, con la exposición de arte español contemporáneo.

¹³ Es el caso de la colección Guerrico, donada en 1939 con cargo de exhibición y de la Colección Zuberbühler.

¹⁴ El juicio se basó en la ausencia de figuras claves de la vanguardia española como Pablo Picasso, Joan Miró y Juan Gris. Citado en Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, p. 65. Para un análisis de la exposición Arte español contemporáneo cfr. Talía Bermejo, “El ‘desembarco’...”, *op. cit.*

¹⁵ Cfr. Erica Martínez Cuervo y Verónica Tejeiro, “¿París no se acaba nunca? Los envíos internacionales de arte francés al MNBA de 1939 y 1949”. Inédito.

¹⁶ *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* [catálogo], Ministerio de Educación–Dirección General de Cultura, Museo Nacional de Bellas Artes, 1953, p. 4.

¹⁷ Durante la gestión de Carlos Zuberbühler (1910-1911) el MNBA ya había exhibido por primera vez una sección para las producciones argentinas en el segundo piso del antiguo Pabellón Argentino, entonces sede del museo. Esta iniciativa, fue retomada por el siguiente director, Cupertino del Campo (1911-1931) quien montaría las primeras salas exclusivamente dedicadas a las producciones nacionales con el patrimonio ingresado hasta entonces. En ocasión del *XXV Salón Nacional de Bellas Artes*, también se realizó una retrospectiva de las obras premiadas desde su fundación, convirtiéndose en otro panorama de pinturas y esculturas como marca del desarrollo de nuestra cultura artística. Cfr. María Isabel Baldasarre, “Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires”, en *Revista A contracorriente*, vol. 10, n. 3, primavera 2013, pp. 255-278; María José Herrera, “El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911- 1943”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, CAIA IV-EDUNTREF, 2012, pp. 529-552; Marta Penhos, “Aniversario. El Salón de 1935 como homenaje, retrospectiva y consolidación”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, del Jilguero, 1999, p. 49.

¹⁸ *La pintura y la escultura...*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ En el catálogo se hace referencia explícita a las obras tomadas como referencia. Ellas son: *La pintura y la escultura en Argentina* (1933) de Eduardo Schiaffino; *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (1922) y *Figuras del Arte Argentino* (1928) ambos de José M. Lozano Mouján; los catálogos de las exposiciones *Prilidiano Pueyrredón*, *Carlos Morel*, *José León Pallière*, *Emeric Essex Vidal*, realizadas en “Amigos del Arte”, y los archivos particulares de Alejo González Garaño, José León Pagano, Federico Müller, Alfredo González Garaño y del MNBA.

²⁰ La exposición individual de Cesáreo Bernaldo de Quirós (1881-1968) en 1944 en el MNBA constituyó una excepción a aquella regla.

²¹ María José Herrera, “El Museo Nacional de Bellas Artes: Historia, gestiones y curaduría”, en *Catálogo Razonado del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, MNBA-Clarín, 2010, vol.1, p. 24.

²² *La pintura y la escultura...*, *op. cit.*, p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 6.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 10

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibid.*, p. 6.

²⁸ *Ibid.*, p. 5.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibíd.*, p. 10.

³¹ Juan Zocchi, "Testimonio", en *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*, op. cit., p. 17.

³² *Ibíd.*, p.16.

³³ *Ibíd.*, p.17.

³⁴ *Ibidem*. La secuencia que Zocchi menciona como genealogía del arte moderno parte del "realismo idealista romántico, el costumbrismo social y lo demás realismos como el manchismo, impresionismo, fauvismo, postimpresionismo, el surrealismo y todos los expresionismos humanistas entre surrealistas, existencialistas y sociales. Y también las líneas que parte de las formas puras que parte de Cézanne y el cubismo, los abstractismos, surrealistas, poéticos y los concretismos".

³⁵ Cfr. María Amalia García, op. cit., p. 194.

³⁶ *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*, op. cit., p. 5.

³⁷ *Ibíd.*, p. 5-6.

³⁸ Julio E. Payró, "Un panorama de la pintura argentina", *Sur*, enero-febrero de 1953, p.159.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cfr. Isabel Plante, "Una emocionante alegoría de la libertad. La participación de Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre*", en *IV Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002; Fabiana Serviddio, "Continuidad y

renovación en la tradición moderna argentina: Pettoruti visto por Jorge Romero Brest", en *V Jornadas de Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002.

⁴¹ Para seguir las polémicas de la revista, puede verse Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

⁴² De Julio Payró, *Pintura Moderna 1800-1940*, Buenos Aires, Nova, 1942; *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Poseidón, 1944; *Héroes del color. Pintores posimpresionistas*, Buenos Aires, Nova, 1951; De Jorge Romero Brest, *La pintura brasileña contemporánea*, Buenos Aires, Poseidón, 1945; *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951.

⁴³ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina. 1783-1894*, Buenos Aires, ed. del autor, 1933 y el monumental trabajo de José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I y tomo II, Buenos Aires, ed. del autor, 1947.

⁴⁴ Agradezco a María José Herrera las conversaciones compartidas para pensar estos temas.

Fecha de recepción: 20/05/2017

Fecha de aceptación: 20/06/2017