

“Museos y espacios para el arte contemporáneo en Buenos Aires. Notas de actualidad”. En: *Museología crítica y Arte Contemporáneo*, de Jesús Pedro Lorente (dir.) y David Almazán (coord.). Zaragoza, Prensas Universitarias, 2003, pp. 351-373. ISBN: 84-7733-638-5

MUSEOS Y ESPACIOS PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN BUENOS AIRES. NOTAS DE ACTUALIDAD

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada¹

Abordar en un ensayo un análisis de actualidad acerca de los museos y espacios que exhiben el arte contemporáneo en la ciudad de Buenos Aires, constituye, a la vez que un atractivo desafío, la experiencia de situarnos ante un sinfín de atalayas desde donde lanzar miradas hacia un tema que se presenta tan amplio como complejo². En los días que corren, lejos parece quedar aquella frase de Jorge Helft, operador cultural y uno de los coleccionistas de arte contemporáneo más reconocidos en la Argentina, cuando afirmaba en 1994 que “en la Argentina no se ha despertado el interés por lo contemporáneo”³. Aunque aquella sentencia de Helft aun puede hoy tener ciertos ribetes de veracidad, según desde donde se mire, intentaremos aludir en el presente estudio a aquellas realidades que, ocho años después, parecen contrarrestarla. Perseguimos pues el objetivo de trazar un panorama del arte contemporáneo en la capital argentina que nos permita sacar ciertas conclusiones, particulares y generales. Entre ellas constataremos características como la marcada apertura al interior del país por parte de algunos museos e instituciones capitalinas, y, por contrapartida, una explosión hacia el exterior.

Dada la inminencia y actualidad de los sucesos que serán referidos, no estarán al margen ciertas polémicas que se han planteado en los medios masivos de comunicación. De hecho, aquí utilizaremos básicamente información aparecida en la prensa, exponiendo retazos de dichas controversias. En nuestro recorrido, y debido a la gran cantidad de instituciones dedicadas al arte contemporáneo existentes en Buenos Aires, centraremos nuestra atención en los museos y espacios de arte más frecuentados, es decir aquellos que conforman la estructura central de la actividad artística. Debemos apuntar que quedan fuera de este análisis un importante número de museos e instituciones que normalmente están abiertos al público, más periféricos y bastante menos conocidos. Planteado así el tema, dividiremos este ensayo en cuatro partes dedicadas a otros tantos distritos museísticos de Buenos Aires: 1) el que podríamos denominar “triángulo del arte” porteño, integrado por el Museo Nacional de Bellas Artes, el Centro Cultural Recoleta y el Palais de Glace; 2) el Museo de Arte Moderno en el Barrio de San Telmo; 3) las instituciones del Barrio de la Boca, es decir, el Museo de

¹ Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Coordinador de la Biblioteca y del Archivo de Arte Latinoamericano del Centro de Documentación de Arte y Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), Buenos Aires (Argentina). Se desempeñó como Coordinador de Iberoamérica de la Revista de Museología, Madrid (1997-2001). Coordinador, junto a Ramón Gutiérrez, de los libros *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX* (Madrid, Cátedra, 1997) e *Historia del Arte Iberoamericano* (Barcelona, Lunwerk, 2001).

² Quiero hacer constar mi agradecimiento a Adrián Gualdoni Basualdo; sus aportes en cuanto a información y sus observaciones precisas sobre algunos de los temas aquí incluidos, han sido de enorme utilidad en la realización de este estudio.

³ AMEIJERAS, Hernán, “Jorge Helft, responsable de elegir a los plásticos que integrarán el envío argentino a la Bienal de Sao Paulo”, *La Maga*, 14 de septiembre de 1994.

Bellas Artes y la Fundación Proa; 4) los museos de inminente apertura en otros distritos urbanos.

El “triángulo del arte” porteño: Museo Nacional de Bellas Artes, Centro Cultural Recoleta y Palais de Glace.

La categoría del **Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)** merecería por sí sola un capítulo aparte dentro del panorama de los museos dedicados al arte contemporáneo en Buenos Aires, y esto por varios motivos: en primer lugar porque se trata de la pinacoteca más importante no solamente del país sino posiblemente de Iberoamérica, con una colección que se estima actualmente en unas 11.000 obras. Asimismo porque en los últimos años, concretamente desde que en septiembre de 1994 asumió la dirección Jorge Glusberg, su rumbo ha estado orientado decisivamente al arte contemporáneo. En esto ha tenido que ver lógicamente el sello personal que el director le ha dado a la institución, máxime proviniendo éste de ámbitos vinculados a las últimas tendencias artísticas.

El MNBA tiene detrás una historia significativa, caracterizada por claroscuros según las épocas que le tocó vivir, con cambios de sedes en las primeras décadas de su existencia hasta 1933 en que quedó fijado en su lugar actual, con gestiones muchas veces inoperantes que le significaron largos períodos de transición, con otros momentos en que llevaron la batuta directores de marcados rasgos personalistas sobre los que pesaron conceptos como el de “dictador” como fueron Jorge Romero Brest o el actual Jorge Glusberg, cuyas gestiones no fueron (ni son, en el caso del último de los citados) para nada indiferentes.

El caso de Glusberg es en tal sentido significativo. Tiene tras de sí una trayectoria dentro del arte contemporáneo que avaló con suficiencia su llegada a la dirección del museo. Sus actividades tomaron fuerza a partir de 1968 cuando creó el Cayc (Centro de Arte y Comunicación, institución a la que muchos signaron como sucesora del Instituto Di Tella, paladín del arte de vanguardia en los sesenta.

Desde que se inició su mandato, algunas de las acusaciones más incisivas que tuvo y tiene que soportar Glusberg se centran en torno a la supuesta promoción de “sus” artistas en el MNBA, artistas que muchos consideran solamente una parcela dentro del amplio panorama del arte argentino actual, y, en definitiva, a una aparente utilización del museo como si fuese su “galería de arte particular”. Este inconveniente trajo y trae aparejado un cuestionamiento científico, proveniente desde diversos campos, ya sea la crítica, los historiadores y los propios artistas, acerca del presunto mal manejo que, con esta actitud personalista, hace Glusberg de la historia plástica argentina⁴. La polémica en torno a las maneras de dirigir el MNBA tuvo su fase más encendida a mediados de 1999, cuando tras cinco años de gestión, se planteó el concurso para la elección de un nuevo director⁵.

⁴ Al respecto, el artista Víctor Magariños D. acusaba que “Lo hace porque el objetivo que él tuvo siempre es el interés comercial y la búsqueda de prestigio, de rédito personal. Creo que es el momento de identificar a aquellos a los que, en definitiva, la cultura les resbala... (Glusberg) es una figura central, porque debido al dinero que tiene es el único que puede armar concursos y dar premios...”(AMEIJEIRAS, Hernán, “Un plástico prestigioso apunta sus dardos”, *La Maga*, Buenos Aires, 23 de febrero de 2001).

⁵ En ese momento se acentuó el cruce de acusaciones entre Glusberg y la Asociación de Amigos del Museo, institución creada en 1930 y que, desde hacía al menos un año, cuestionaba a aquel apuntando que el Museo no debía “depender tanto de los auspiciantes, que tenía que volver a cobrar entrada y hacer muestras 'con mayor profundidad'” (“Polémico concurso. Glusberg seguirá al frente del Museo Nacional de Bellas Artes”, *Clarín.com*, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1999).

De cualquier manera, los datos estadísticos avalaban a Glusberg: bajo su gestión el MNBA había alcanzado la inédita cifra de un millón de visitantes al año, contrastando con los 36.000 de 1993. El MNBA, ya de por sí considerada pieza clave de la estructura cultural del Estado argentino y verdadero escaparate de la política cultural del gobierno, lo era aun más, convirtiéndose el cargo de director en un botín político muy codiciado. A esta situación se había llegado gracias a una serie de factores y actitudes asumidas por Glusberg, cuya realización se convirtieron en sus principales caballos de batalla a la hora de defender su gestión, por ejemplo el determinar la entrada gratuita al museo, no solamente para visitar la colección permanente sino también las exposiciones temporales que se producen en el MNBA sin solución de continuidad⁶. Se cumplía así con las premisas que el propio Glusberg había señalado en 1997, cuando afirmaba que los museos de arte ya no debían “esperar, sin moverse, a sus visitantes, e iniciar una movida para convocarlos y atraerlos”⁷.

Otro aspecto importante para Glusberg, en el que siempre ha puesto un especial e inédito ahínco, ha sido la publicación de catálogos, alcanzando en la actualidad más de un centenar⁸. Las cifras de público y la existencia de los catálogos, fueron dos de las bazas esenciales en las que Glusberg basó su candidatura para ser reelegido en 1999, tras una ardua polémica que quedó cerrada a finales de septiembre de ese año, cuando fue confirmado en su cargo. Luego, cabe citar otras acciones paralelas: una de las que el MNBA estaba más necesitado y que comenzó a tomar cuerpo durante la gestión de Glusberg, fue la del inventario que, según ha apuntado él mismo “era un desastre”⁹.

Por otra parte, no han faltado deslices. Una de las primeras noticias de importancia del segundo mandato de Glusberg fue, a principios de noviembre del 99, la “desaparición” de un cuadro del MNBA, *El carneador*, obra del costumbrista Cesáreo Bernaldo de Quirós ejecutada en 1925 y que pertenece a la serie “Los Gauchos” que el artista realizó en los años veinte y con los que obtuvo consagración internacional. El tema ponía en el tapete un tema de larga data en los museos argentinos, del que ni

⁶ Estos factores hicieron crecer las visitas al Museo pasando de aquel promedio de 3.000 visitantes mensuales en 1993 a los 50.000 de 1996. Durante el invierno de 1997, la megaretrospectiva de Antonio Berni fue visitada por 360.000 personas, llegando a recibir hasta 15.000 espectadores por día, lo que habla a las claras del éxito de la decisión de Glusberg. Para finales del 98, el balance anual, según datos del propio director, presentó unos números que se situaban en torno al millón de visitantes durante ese año, incluidos los 180.000 que se acercaron para ver la retrospectiva de Xul Solar en septiembre-octubre (“Eligen director de Bellas Artes”, *Clarín.com*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1999).

⁷ Más adelante agregaba: “Es muy común escuchar, aquí y en todas partes, especialmente a través de la televisión, que hay que hacer lo que el público quiere. Es una manera de autojustificar la demagogia, la modestia de la invención, lo repetitivo, las fórmulas conocidas. En el MNBA pensamos al revés: hay que querer lo que el público da. Y el público da su tiempo, su esfuerzo, su apoyo, su interés, su fidelidad, su inquietud, su avidez por saber” (Entrevista a Jorge Glusberg, realizada por Miquel Asensio, *Revista de Museología*, Madrid, nº 10, febrero de 1997).

⁸ Al respecto, hizo constar que “Estos catálogos, por razones de calidad, cuestan mucho más que un libro normal, pero no nos importa porque nosotros mandamos al exterior entre dos mil y tres mil, pues son una forma de comunicarnos con el mundo, y también para lograr que nos ofrezcan obras, porque si alguien recibe cinco o seis catálogos de un mismo museo durante seis meses, le despierta interés y permite establecer relaciones, y así resulta muy fácil conseguir muestras de buena calidad” (ROTENBERG, Jorge, “El crecimiento del MNBA se proyecta al interior”, *www.asombrarte.com*).

⁹ Añadiendo: “Ahora estamos haciendo uno nuevo, informatizado, con un programa donado por una empresa de computación. Estamos clasificando toda la colección, y estamos asignando números nuevos a las obras. Esto es muy importante porque antes había fichas móviles: si alguien venía y se llevaba la ficha, el cuadro no existía más y se podía robar sin problemas” (CAMARASA, Jorge, “La entrevista / Jorge Glusberg. 'Dirigir el Museo de Bellas Artes ya me provocó tres by pass'”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1989).

siquiera la institución más insigne parecía poder librarse en vísperas ya de un nuevo siglo: la seguridad en los museos. Glusberg se defendió entonces: “En los últimos dos años envié 25 cartas (la última es del 15 de octubre) a la Secretaría de Cultura pidiendo más gente de seguridad. Hace seis años trabajaban 92 personas y se recibían unos 50 mil visitantes al año. Ahora recibimos más de un millón y sólo hay 52 empleados... Para cuidar el patrimonio del museo se necesitan 48 guardianes de sala, y ahora sólo hay 8”¹⁰.

A los problemas de seguridad, el MNBA pronto sumaría otro: la falta de espacio, que sólo permite tener en exhibición unas 500 obras del patrimonio del museo, es decir menos de un 5 % del total¹¹. En la actualidad el MNBA cuenta con 32 salas que totalizan una superficie de casi 10.000 m². En este sentido, con el fin de posibilitar el disfrute de las obras del acervo del Museo que habitualmente descansan en la reserva, se tomó en el 2000 la acertada decisión de ir exponiéndolas en forma ordenada durante los meses del verano. En ese año se realizó la muestra “Del siglo XVI al XVIII” y en el 2001 fue “Grandes artistas del siglo XIX”.

Ha habido también líneas novedosas de actuación en la nueva trayectoria del MNBA. Un campo en el que viene trabajando afanosamente es la fotografía, no solamente a través de exposiciones, sino también de la consolidación de una colección propia de calidad. En este sentido debe apuntarse que el Museo se ha pronunciado decididamente hacia el tema, incorporando en 1999 a su acervo un conjunto de 150 fotografías correspondientes a 40 artistas argentinos y extranjeros, que llegaron por donación de los propios artistas, de coleccionistas privados y de instituciones; estas fueron presentadas a principios del 2000 en la exposición *Fotografía en el Museo, nuevas obras* ¹². La idea es la de hacer anualmente una exposición con las fotografías que se van integrando cada temporada a los fondos del Museo.

Asimismo, otro aspecto que ha ido tomando cuerpo en los últimos dos años ha sido el proyecto que encabezó Glusberg para ampliar sus miras al interior del país, y en concreto “llevar” el MNBA a las provincias a través de la acción directa que supone la apertura de sedes permanentes del Museo en otros lugares: por un lado para “federalizar” el arte, y por otro para paliar en alguna medida las dificultades de espacio del MNBA ampliando, aunque sea en sedes alejadas de Buenos Aires, las salas de exposición¹³.

¹⁰ A la vez que se defendía con este ataque, el director trató de quitar hierro arguyendo que la obra estaba valorada en unos 65.000 dólares, cifra muy alejada de la realidad si pensamos que otras obras de Quirós de menor pedigrí habían alcanzado para entonces en el mercado cifras bastante mayores (SCHUCHNER, Silvina, “Desapareció un cuadro en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *Clarín.com*, 10 de noviembre de 1999).

¹¹ En 1998 se hacía referencia a la existencia de unas 9.000 obras descansando en los sótanos del museo, sin contar las alrededor de 1.500 que están dispersas y con escaso o nulo control por parte del museo en distintas reparticiones del Estado e instituciones de las provincias (“Bellas Artes tiene oculto un tesoro”, *La Nación*, Buenos Aires, 17 de febrero de 1998).

¹² Debe señalarse que el archivo fotográfico del museo recién comenzó a organizarse a partir de 1995, y fue formalmente inaugurado en 1998, año en que recibió un espaldarazo de primer nivel cuando Sara Facio decidió donar parte de su colección personal, sumado esto a la generosidad de otros coleccionistas confiados en la responsabilidad de Facio, reconocida fotógrafa y ex directora de la Fotogalería del Teatro San Martín, quien ofició el papel de curadora (WALSH, María Elena, “La cámara discreta”, *La Nación Line*, Buenos Aires, 21 de junio de 1998).

¹³ . La primera filial que se planteó fue la de Córdoba, cuya apertura se produjo en el 2001, funcionando en los enormes galpones que, hasta los 80, albergaron al viejo Mercado de Abasto de la ciudad, idea que surgió del propio Glusberg, inspirándose, dijo, en la Bienal de Venecia que se realiza en un arsenal que

Más allá de ciertos detalles, evidentemente, y por todo lo apuntado, Glusberg fue el generador de un cambio conceptual en la manera de concebir y dirigir el MNBA, provocando transformaciones que hacía varias décadas se mostraban como necesarias, abandonando el anticuado modelo de museo como sinónimo de templo dedicado a la contemplación¹⁴. Pero ha sido sobre todo un director capaz de atraer financiación privada; este es quizá un factor decisivo en la actual conducción, donde Glusberg sí ha sabido usar de las armas suficientes para mantener, promocionar y hacer crecer al MNBA. Los noventa marcaron el turno de los patrocinadores y ello ha quedado de manifiesto en la gestión del actual director.

En los últimos años ha habido polémicas que han tenido nuevamente a Glusberg en el ojo del huracán. Una de ellas la sucedida con motivo de la celebración de la I Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires celebrada en el MNBA desde diciembre de 2000 a enero de 2001. La súbita aparición en escena de la Bienal -organizada por el director del MNBA en poco más de dos meses con la intención de generar un intercambio de artistas, público y crítica comparable al del Museo Whitney de Nueva York-, sorprendió a todos y pronto se dieron a luz las primeras voces cuestionando el evento¹⁵. Otra de las grandes críticas que recibió la Bienal, totalmente justificada, estuvo centrada en el caótico y acumulativo montaje de la misma, en el cual varias obras de la muestra se mezclaban con las de la colección permanente del MNBA, en una muestra de confusión rayana con lo inaudito. Independientemente de los cuestionamientos globales y particulares que le llovieron, la Bienal se vio rodeado desde el principio de una polémica que ocupó grandes espacios en los medios. La misma fue provocada por la denuncia del artista argentino Nicolás García Urriburu, figura principal del Lan Art en la Argentina, acerca de que su obra *Empresas contaminantes auspician* había sido censurada por Glusberg¹⁶. En dicha obra se hacía referencia explícita a las

pertenecía a la marina italiana (ROTENBERG, Jorge, "El crecimiento del MNBA se proyecta al interior", www.asombrarte.com).

¹⁴ "Ahora los exitosos son aquellos que se convierten en máquinas de producir relatos: sobre la historia de un país, la ciencia, el arte o la naturaleza. Y lo hacen en un momento de incertidumbres, cuando los grandes relatos -políticos, filosóficos y religiosos- están en crisis. La gente va a los museos a buscar significados" (POGORILES, Eduardo, "La batalla política por el Museo de Bellas Artes", *Clarín.com*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1999). Citando a Américo Castilla se podría decir que hoy en la Argentina "no hay plata del estado para los museos, como había entonces (en el XIX), cuando cumplían una función educativa. Hoy los museos no pueden funcionar si no tienen un director capaz de conseguir plata" (Ibídem).

¹⁵ "Por esta vez la hiperactividad de Glusberg le ha jugado una mala pasada... la I Bienal de Buenos Aires es un ejemplo de que no todo se resuelve con una excesiva dosis de voluntarismo. La opinión general es que hay demasiado en muy poco espacio, que no se advierte ninguna línea rectora en la selección de obras y que, por añadidura, se le ha dado gran importancia a los envíos nacionales de países, un concepto que hace rato ya ha sido puesto en revisión en este tipo de eventos" (BATTISTOZZI, Ana María, "Polémicas y méritos de la Bienal de Buenos Aires", *Clarín.com*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 2000). La dejación por parte de Glusberg del criterio de selección exclusivamente en manos de las representaciones extranjeras, ha sido también lo más criticado por Santiago García Navarro en el artículo más lapidario que hemos leído con motivo de la Bienal, en donde también se le acusa de falta de sustento teórico, recogiendo asimismo testimonios de los artistas argentinos Oscar Bony y Nicolás Guagnini que le consideran un dictador, y del curador jefe del New Museum de Nueva York, Dan Cameron, que signa a la Bienal de frívola, incoherente y no representativa de las tendencias actuales de los artistas jóvenes argentinos (GARCÍA NAVARRO, Santiago, "Modelo para rearmar", *Vía Libre (La Nación)*, Buenos Aires, 15 al 21 de diciembre de 2000).

¹⁶ "En vez de llamarme y consultarme en privado, el señor Glusberg al recorrer durante la noche la muestra mandó cortar con cúter todo el scotch de embalaje que yo coloqué para fijar los plásticos al piso, cambió de lugar todos los nombres modificando el orden que yo les di y así disimular el retiro de Frigoríficos Coto. Después negó todo y dijo que alguna limpiadora (¿cúter en mano?) al barrer podría

empresas que aun en el 2001 “contaminan impunemente las aguas argentinas”, según palabras del artista, mencionándose entre ellas a los Frigoríficos Coto. García Urriburu averiguó que los dueños de la nombrada empresa “eran amigos” del director del MNBA.

Coincidiendo con este evento tan polémico, en el vecino **Centro Cultural Recoleta** tenía lugar otro certamen de notable interés, unánimemente aplaudido por el protagonismo que en él tuvieron las prácticas experimentales: el Premio Fundación Banco Nación, cuya organización se debe, desde principios del 99, al crítico Jorge López Anaya¹⁷. Pero aquello no era una muestra aislada, sino la continuación de importantes exposiciones y certámenes artísticos, entre las que destacaron las retrospectivas de Miguel Ocampo (1997), Raquel Forner, Fortunato Lacámara, Rómulo Macció y Kenneth Kemble (1998), Lino Enea Spilimbergo (1999), Miguel Carlos Victorica, Alfredo Lázzari (2000) y Juan Carlos Castagnino (2001), que se habían organizado en la sala estrella del Recoleta, la conocida Sala Cronopius, uno de los múltiples espacios de este enorme edificio conventual¹⁸, corazón del popular barrio en que está enclavado, que fue reabierto en 1981 con el nombre de Centro Cultural de Buenos Aires y en 1990 recibió la denominación actual de Centro Cultural Recoleta.

El Recoleta comenzó su ciclo más brillante con la gestión de Teresa Anchorena, quien condujo la institución a la vez de ejercer la titularidad de la Subsecretaría de Desarrollo Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y demostró una inédita capacidad de trabajo. Entre sus virtudes estuvo la de saber atraer capitales, muy por encima del propio presupuesto asignado por el Gobierno. Al igual que Glusberg en el MNBA, Anchorena podía presumir sobradamente de los cambios operados en el Recoleta, al declarar: “A partir de 1997, el Centro Cultural Recoleta pudo recibir obras de artistas internacionales, pues sólo entonces las salas se acondicionaron según las normas internacionales de exhibición con humedad, temperatura y seguridad controladas”. Otro de sus emprendimientos fue el alojamiento para artistas¹⁹. La financiación, también en este caso, estaría ligada al patronazgo de empresas, a través de

haber desplazado dicho nombre” [...]. “Creo que es una falta de ética del señor Glusberg (aunque no se si conoce el significado de dicha palabra) decir a los medios que no le gusta mi obra, pues mi director de museo debe estar abierto a todas las tendencias y no a sus caprichos personales, que todos sufrimos imponiendo a sus favoritos y premiados hasta en el catálogo de las Obras Maestras del Museo” (GARCÍA URIBURU, Nicolás, “Censura” (carta de lectores), *La Nación*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 2000).

¹⁷ Al éxito contribuyó un presupuesto no habitual en la Argentina, de 100.000 dólares, con los que se cubrieron premios, honorarios de jurado y gastos de montaje. El jurado tuvo carácter internacional, integrándolo además de López Anaya y los argentinos Laura Buccellato, Marcelo Pacheco y Fernando Farina, el estadounidense Dan Cameron y la brasileña Aracy Amaral (BATTISTOZZI, Ana María, “Llegó la hora de mirar el mundo”, *Clarín.com*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 2000).

¹⁸ El Centro Cultural Recoleta está ubicado en las edificaciones que conformaron el convento de los Franciscanos Recoletos (concluidas en 1732) e integrado al grupo de la Iglesia del Pilar. La comunidad religiosa dio origen al nombre de “Recoleta” para el barrio, y para el cementerio contiguo a la iglesia, creado por Rivadavia tras la desamortización de los bienes de la iglesia (1822), notable muestrario de arquitectura y escultura funeraria. El Convento pasó entonces al poder público, siendo uno de los primeros usos que se le dio el de sede del Asilo de Mendigos (1859), añadiéndose durante esta etapa nuevas construcciones, hoy también ocupadas por el Centro Cultural Recoleta.

¹⁹ “Los departamentos pueden ser para ocho personas o para dieciséis, según estén solos o con alguien, algunos tienen un área de trabajo para pintar. Podemos invitar artistas de las provincias y del exterior, y nos sirven de moneda de cambio, pues cuando uno invita después te invitan” (SÁNCHEZ, Julio, “Teresa Anchorena: 'La cultura es una necesidad básica'”, *La Maga*, Buenos Aires, 11 de marzo de 1998). Según datos aportados por la misma Teresa Anchorena en esa entrevista, para ese entonces se recibían 1.500 solicitudes anuales de jóvenes ansiosos por exponer en el Recoleta. Apuntaba asimismo que durante 1997 se habían celebrado un total de 273 exposiciones con cerca de 2.400 artistas.

la Asociación de Amigos; aunque a veces también los artistas se les pidiese alguna donación de obra.

Durante la gestión de Anchorena, el Recoleta potenció decididamente una línea de acción vinculada a una suerte de “federalización” de las artes, tendiendo a la integración de las artes de las provincias al concierto del “arte argentino”, que en realidad casi siempre fue sinónimo del “arte de Buenos Aires”. Asistimos así a una apertura a partir de la capital y hacia dentro, propiciando el conocimiento y la difusión de lo que se producía en el interior del país. En tal sentido, una de las mayores realizaciones, con continuidad en el tiempo, es la serie de exposiciones que fueron comisariadas por el arquitecto Alberto Petrina, *Arte del NOA. Noroeste argentino* (1998) y *Arte de Cuyo* (1999), y que fueron seguidas por *Arte del NEA. Nordeste argentino* (2000), dividida entre el Teatro Argentino (La Plata) y el Museo Sívori (Buenos Aires).

Teresa Anchorena dejó el cargo de directora del Recoleta al ser designada por el ex presidente Fernando De la Rúa en la Cancillería, como Directora de Asuntos Culturales. A partir de entonces, se hizo cargo del centro cultural Nora Hochbaum, quien ha marcado una línea consecuente con su antecesora. Tras cumplir su vigésimo aniversario, el Recoleta goza de buena salud, habiendo llegado inclusive a una media de 100.000 visitantes al mes, y una amplia agenda de actividades que comprende exposiciones de arte, conciertos, representaciones teatrales, danza, presentación de libros, recitales poéticos y dramáticos perfoamances, música electroacústica informática y expresiones videográficas²⁰.

En el recorrido que venimos haciendo por el “triángulo del arte” bonaerense, toca el turno ahora a otra institución vecina, el antiguo **Palais de Glace**. También en él emerge con fuerza la importancia que en los últimos años tuvo el mecenazgo privado y el márketing. En estas prácticas, uno de los protagonistas más significativos en la Argentina es el marchante Ignacio Gutiérrez Zaldívar, quien ha desempeñado un importante papel en la difusión del arte en distintos niveles²¹, y muy especialmente con la realización de las megaexposiciones de artistas argentinos que anualmente, desde 1990, se realizan en el Palais de Glace durante la segunda mitad de año. Los números justifican por sí solos el término “megaexposición”²²: con 504.000 visitantes, la dedicada al pintor Quinquela Martín” en el Palais de Glace en el año 2000, fue la segunda exposición más visitada en la historia de la Argentina ²³. Gracias a estas

²⁰ Las dieciséis salas de exposiciones de la planta baja y las once del primer piso albergan permanentemente distintas muestras (Véase la web del “Centro Cultural Recoleta”, <http://www.artesur.com/links/recoleta.htm>).

²¹ .Excedió con creces el ámbito de la galería que dirige, Zurbarán, posicionándose en otros ambientes más amplios y abiertos al público masivo. Así, pueden señalarse como dos de sus actividades más reconocidas, por un lado y la realización del programa televisivo “El arte de los argentinos” que ocupó durante cuatro años una de las franjas horarias más importantes en la televisión abierta, en el canal oficial ATC. El programa, de media hora de duración semanal, propició una difusión masiva a través de los medios del arte argentino, quizá como nunca lo había tenido hasta entonces.

²² A las megaexposiciones dedicamos el estudio “Megaexposiciones en la Argentina. La consolidación de un producto cultural diferente”, *Revista de Museología*, Madrid, N° 10, febrero de 1997, p. 48-53.

²³ Sólo fue superada por otra “megaexposición”, la de Florencio Molina Campos entre diciembre de 2000 y marzo de 2001, también organizada por Gutiérrez Zaldívar pero en Córdoba, una ciudad del interior: en 72 días se alcanzó la friolera de casi 650.000 visitantes, con un promedio de 9.000 al día; compárense estos datos con las 850.000 personas que durante seis meses visitaron la exposición de las motos Harley Davidson en el Guggenheim de Bilbao, que según se afirma, fue la muestra más visitada del mundo en el 2000 (Cfr.: SERRA, Alfredo, “¡Qué bien pinta la Argentina!”, *Gente*, Buenos Aires, 24 de abril de 2001).

ambiciosas iniciativas de Gutiérrez Zaldívar, en los noventa el Palais de Glace ha logrado una enorme popularidad, aun cuando las demás muestras que se producen en sus salas durante el resto del año no alcancen mínimamente, ni las cifras ni el interés que hacia septiembre-octubre suscita la “megaexposición” de turno.

El Palais de Glace, junto con el Centro Cultural Recoleta y el MNBA forman un “triángulo artístico” que ha convertido al barrio porteño de la Recoleta en un circuito, con cierta semejanza al madrileño Prado-Tyssen-Reina Sofía, que ha sabido consolidarse como el más importante de la Argentina, congregando a multitudes, sobre todo los fines de semana, en donde a la oferta de las tres instituciones se suma la posible visita al Cementerio de la Recoleta, el atractivo de los artistas callejeros, la feria de artesanos, y la agradable visita a Buenos Aires Design, un shopping center de alta categoría. Además, relativamente cerca de esta zona, en el cercano barrio de Palermo, se encuentra instalado, desde 1995, otro de los museos dedicados casi exclusivamente al arte contemporáneo argentino, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: el **Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”**²⁴. El patrimonio del Sívori está integrado por unas 4.000 piezas, en el que destacan fundamentalmente pinturas y esculturas contemporáneas argentinas.

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Buscando convertir la periferia en centro.

El **Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA)** fue creado en 1956 por iniciativa del crítico de arte Rafael Squirru, aunque su existencia real se cristalizó en 1960, teniendo como primera sede un piso alto del Teatro San Martín, en la céntrica avenida Corrientes. Con su apertura, este nuevo espacio estaba llamado a cubrir un espectro no totalmente definido en Buenos Aires como era el del arte contemporáneo, comenzando desde aquel momento a formar e incrementar sus colecciones ya sea a través de adquisiciones, donaciones de artistas y de instituciones como el Fondo Nacional de las Artes. Los inicios no pudieron ser más auspiciosos: en la muestra inaugural, en noviembre del 60, confluyeron obras de artistas de quince países, destacando entre otros la presencia de Modest Cuixart y Antoni Tàpies (España), Willem De Kooning y Jackson Pollock (Estados Unidos), Bernard Buffet y Jean Fautrier (Francia), Karel Appel (Holanda), y Lygia Clark, Emiliano Di Cavalcanti, Manabu Mabe y Cândido Portinari (Brasil).

No obstante el impulso de sus comienzos, el Museo fue languideciendo paulatinamente, por varios motivos: un poco por la sede inadecuada, también por la crónica falta de presupuesto, y además porque promediando los sesenta apareció en escena el Instituto Di Tella y le arrebató al MAMBA la antorcha de la vanguardia que este pretendía detentar. Hacia 1987 la suerte del Museo cambió, con motivo del reacondicionamiento de una nueva sede y su traslado. En efecto, el año anterior, el gobierno de la ciudad había adquirido el edificio que albergaba el antiguo depósito de la compañía tabacalera Piccardo y Cía. Ltda., construcción que data de 1918, y pronto se

²⁴ Fundado en 1938, su sede estuvo durante años en dependencias del Teatro General San Martín, en la avenida Corrientes, hasta su traslado a Palermo en el 95. Está ubicado en el ámbito del Parque “3 de Febrero”, frente al puente del Rosedal, en un edificio pintoresquista que data de 1912, que antes de su reciclaje y ampliación para servir de base al Museo, fue también modelo y restaurante. En 1983 fue remodelado y doce años después pasó a albergar al Sívori. El proyecto conserva y revitaliza el edificio original por los valores que acredita y se le suman dos alas. Cuenta con una gran sala de exposición permanente y otras de exhibiciones temporales, jardín de esculturas, biblioteca, salón de usos múltiples, gabinetes de restauración y fotografía, cafetería y tienda (Información extraída de la página web del Museo; ver www.buenosaires.gov.ar)

destinó como nueva sede del MAMBA, el cual alcanza hoy una superficie de 3.000 m², incluyendo salas de exposición, sótano, microcine y sala de conferencias.

La nueva sede ciertamente fue ayudando a superar insuficiencias históricas como la limitación del espacio expositivo y la falta de condiciones mínimas de climatización, seguridad y protección contra incendios que no permitían la exposición de colecciones internacionales. Pero tras el traslado, el Museo de Arte Moderno (cuya colección incluye unas 1500 obras de artistas argentinos del siglo XX) no terminó nunca de imbricarse bien en el contexto de los museos situados en Buenos Aires. Uno de los motivos esenciales para que esto ocurriese fue la situación misma de la institución ubicada fuera del radio “museológico” y la imposibilidad de sacar partido al factor positivo que supone su cercanía con la muy turística feria dominical de San Telmo. En los últimos años precisamente el museo está publicitándose como otra de las atracciones de esa zona de la ciudad: además de la feria, están el importante Museo Histórico Nacional -que ofrece una cara más renovada que en años anteriores-, el Parque Lezama, y, vinculados en su carácter de espacios de arte contemporáneo, la Fundación Forner-Bigatti y la Colección Helft²⁵.

El MAMBA, además de afrontar como uno de sus problemas más evidentes esta lejanía con respecto al centro neurálgico del arte en Buenos Aires —de ese “Triángulo del arte” del que hablamos anteriormente— se centró en combatir otro de los factores que lo marginaron del interés general, que fue el hecho de que no ofreciese muestras de real interés, de modo que hay exposiciones que se hacen en el MNBA, y la lógica indicaría que deberían haberse hecho en el MAMBA. Y si incluimos el Museo Sívori y a los Centros Recoleta y Borges, la confusión es total. Cada director va para donde quiere, o mejor dicho para donde puede. Y no es de ahora el tema, sino de siempre. Incluso el conservador Museo Nacional de Arte Decorativo realiza exposiciones de artistas contemporáneos²⁶.

En los últimos tiempos, el MAMBA, con muchos esfuerzos ha visto cambiar su panorama al menos en el sentido de presentar una oferta expositiva cada vez mayor y de mejor calidad. Los nuevos aires vinieron de la mano de la crítica de arte Laura Buccellato, quien asumió la dirección del Museo en 1997. Una de las primeras evidencias de su gestión se produjo con la inauguración simultánea de una retrospectiva

²⁵ Existe el proyecto de crear el Complejo Polo Cultural Sur, uniendo en un solo edificio el actual MAMBA y el Museo del Cine. El plan, a ser financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo, demandaría alrededor de 7 millones de dólares, e intentaría equilibrar la oferta cultural del “triángulo del arte” de la zona norte, en su carácter de “revolucionario conjunto destinado a contener todas las manifestaciones artísticas de estética contemporánea”. El proyecto arquitectónico fue realizado por el arquitecto argentino, residente en Nueva York, Emilio Ambasz, que diseñó obras como el Museum of American Folk Art de dicha ciudad, recurriendo, en el exterior del edificio, a elementos que garanticen cierta espectacularidad como ser el hecho de envolver el frente con árboles, enredaderas y proyectores luminosos. El proyecto de Ambasz agrega a los ya existentes, 1.200 m² más de un edificio anexo; el 40 % de la superficie del museo será destinado a la exposición permanente de sus obras. Con estos cambios se aspira a duplicar la cantidad de visitantes anuales, fijada en 350.000 durante el año 2000. (JURADO, Miguel, “La ciudad: nuevo centro cultural en San Telmo”, *Clarín.com*, Buenos Aires, 23 de marzo de 2000).

²⁶ Al respecto, Jacobo Fiterman, director de la Fundación Arte BA que agrupa a los galeristas de arte más importantes de Buenos Aires, señaló que “en Buenos Aires se superponen los modelos de museo. En Nueva York todos saben que el Metropolitan expone a los consagrados y a grandes colecciones. El Museum of Modern Art muestra a la vanguardia. Pero aquí todo se confunde” (POGORILES, Eduardo, “La batalla política por el Museo de Bellas Artes”, *Clarín.com*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1999). Pogoriles agrega que “esta confusión de roles entre, por ejemplo, lo que se expone en el Centro Cultural Recoleta y el MNBA, parecería expresar la competencia por el mismo público. Y también la falta de un trabajo a fondo con curadores, dicen los expertos” (Ibídem).

de Raúl Lozza, el nuevo auditorio de la institución y la sala Perspectivas, dedicada a las nuevas tendencias, cuya primera muestra estuvo dedicada a dos videoinstalaciones del español Antoni Muntadas²⁷. Entre las muestras de mayor resonancia llevadas a cabo por el MAMBA a partir de entonces, destacan *La tradición constructiva*, muestra compuesta por obras del patrimonio del museo, en la que convivieron obras de artistas argentinos con otras de Albers, Max Bill, Sonia Delaunay, Vantongerloo o Vasarely (abril de 1998); *Rastros de la materia*, exposición dedicada al informalismo, también con obras de la colección del Museo, destacando fundamentalmente las obras de los argentinos Alberto Greco, Kenneth Kemple y Aldo Paparella, y del español Manolo Millares (julio de 1998); y *Brasil Plural y Singular*, compuesta mayoritariamente por instalaciones y objetos de artistas brasileños de los 90 y, curiosamente, procedente la mayor parte de ellas de colecciones argentinas (abril de 2000).

Una de las líneas sobre la que el MAMBA viene desarrollando una intensa labor es la de la Fotografía, a través de exposiciones y del incremento de una colección de prestigio. Justamente, a finales de 1999, se inauguró la exposición titulada *Arte fotográfico argentino*, en la cual se exhibió por primera vez dicho acervo, formado con el aporte de artistas y el asesoramiento de la coleccionista Marion Helft y los fotógrafos Marcelo Grossman y Gabriel Valensi, destacando los fotomontajes de Grete Stern de la serie *Los sueños*, los retratos de Annemarie Heinrich y los collages fotográficos de Horacio Coppola²⁸.

El Barrio de la Boca, una zona en fase de consolidación

En el Barrio de la Boca, al igual que ocurrió en Puerto Madero en años anteriores, comenzaron en el último lustro las tareas de rehabilitación de la conocida zona del Riachuelo, que preside como reclamo turístico de primer orden la pintoresca calle Caminito. En este ámbito envejeció durante años un museo que guarda importantes testimonios del arte argentino contemporáneo, el **Museo de Bellas Artes de la Boca**, organizado por el pintor Benito Quinquela Martín (1890-1977), el máximo exponente de la llamada “Escuela de la Boca”. Un importante conjunto de sus obras, vinculadas mayoritariamente a las temáticas portuarias, se exhibe en las salas de esta institución, que fue reinaugurada en el año 2000, tras ingentes trabajos de remodelación entre los que destaca la instalación de un ascensor adecuado, que sin duda hubiera hecho las delicias del Quinquela anciano. Asimismo, se restauraron muchas obras que estaban en trance de desaparecer, y se reordenaron las salas, que mostraban un marcado desconcierto. Los mascarones de proa fueron “ambientados” en una sala, discutible por cierto, pero que es del agrado de muchos de los visitantes. En la actualidad dirige el museo María Cristina García Pintos de Sábato, quien ha venido haciendo gala de una buena administración y de mucho empuje, cosa de agradecer en los tiempos que corren. Además de exhibir las obras que conforman la colección permanente, ha habilitado salas para la realización de exhibiciones temporales, contando en este 2001 con una importante retrospectiva de uno de los artistas contemporáneos más reputados del país, Rómulo Macció, cuya obra está muy relacionada con el barrio. Se da la circunstancia de que el propio Macció realizó en 1998 la serie de murales pintados para el estadio de

²⁷ Cfr.: BATTISTOZZI, Ana María, “Nuevos aires en el Moderno”, *Clarín.com*, Buenos Aires, 23 de agosto de 1997.

²⁸ Cfr.: BATTISTOZZI, Ana María, “Fotos argentinas del siglo”, *Clarín.com*, Buenos Aires, 22 de enero de 2000.

Boca Juniors, la “Bombonera”, y el año anterior contó con una importante muestra titulada *Pinturas de contaminación y olvido*, en la vecina Fundación Proa.

La citada **Fundación Proa**, a pocos metros del Museo de Bellas Artes de la Boca, se ha convertido en uno de los centros de arte contemporáneo más relevantes en la oferta cultural porteña. Está ubicada en una típica casa italiana de finales del XIX que fue reciclada en 1996 para ser destinada a su actual función. El espacio, de tres plantas, alberga exposiciones, videoteca y lugar para conciertos. Entre las muestras más renombradas que acogió en sus salas, destacan sin ninguna duda las dedicadas a artistas mexicanos: la inaugural, con obras de Rufino Tamayo, la retrospectiva de Julio Galán (septiembre de 1997), la de Diego Rivera con obras pertenecientes al Estado de Veracruz (septiembre de 2001) y, sobre todo, la titulada “*Pintores mexicanos*” (mayo-junio de 1999) con 41 obras pertenecientes a la colección de Jacques y Natasha Gelman, destacando 10 obras de Frida Kahlo y 9 del mismo Rivera. A este impactante conjunto, Proa agregó cuatro obras pertenecientes a una colección particular: dos kahlo, un rivera y un carrington. Esta misma exposición se exhibió escasos meses después en España: en octubre-noviembre la acogió la Fundación Pedro Barrié de la Maza (La Coruña) y de noviembre a enero del 2000 el Museo Reina Sofía (Madrid).

Esta presencia cada vez más acentuada del arte latinoamericano en Buenos Aires, que será tratada con amplitud más adelante, marca también una de las líneas prioritarias de la Fundación Proa, en el sentido de que, sin obviar lógicamente las muestras de arte argentino, más al alcance de la mano y que generan un interés particular, parte desde el principio apostando por mostrar en sus salas el arte del continente. En tal sentido, Proa se erigió en una de las cuatro sedes que compartieron la gran *Mostra Do Redescobrimento. Brasil 500 Anos*, sin duda el mayor desembarque en la Argentina del arte brasileño en toda la historia²⁹, pero que contaba con recientes y sólidos antecedentes³⁰.

²⁹ Esta muestra que se había montado en Brasil desde abril a septiembre del 2000, conmemorando los 500 años del Descubrimiento por los portugueses, fue el suceso cultural más importante de ese país en las últimas décadas, tanto que fue visitada por más de un millón ochocientos mil personas durante los cinco meses que duró. De los doce módulos que originalmente conformaron la exposición, sólo cuatro comenzaron una itinerancia que pasó por Chile antes de recalar en Buenos Aires. La magnitud de la muestra queda demostrada en el sentido de que con una cuarta parte de los módulos concebidos en origen, se hizo necesaria la participación de cuatro instituciones que se repartieron los contenidos: Proa acogió las *Imágenes del Inconsciente* que reúne trabajos de varios pacientes de neuropsiquiátricos; el Centro Cultural Recoleta, la sección de arte popular -la más austera-; el MAMBA, las nuevas generaciones de artistas brasileños; y, finalmente, el MNBA recibió el mejor conjunto, dedicado al arte barroco, cuya escenificación tuvo gran polémica en Brasil debido a la competencia entre el montaje y el contenido. Como botón de prueba baste señalar que las obras (pinturas y esculturas) se exhiben casi en penumbras sobre una alfombra de 66.000 flores de papel violetas y amarillas. (“O mais grande do mundo”, *La Maga*, Buenos Aires, 19 de abril de 2001).

³⁰ Este vínculo artístico se vio notablemente favorecido a partir de la creación del Mercosur que integra a las naciones del Cono Sur, y que, en la faz cultural, tuvo en el país hermano el principal impulsor, ganando de mano a Buenos Aires con hechos como la propiamente llamada “Bienal de Artes Visuales del Mercosur” que comenzó su andadura en la ciudad de Porto Alegre (Brasil) entre octubre y noviembre de 1997 con una retrospectiva de calidad pocas veces vista (Cfr.: *I Bienal de Artes Visuales del Mercosur*, Porto Alegre, FBAVM, 1997) en la que la imagen del argentino Xul Solar fue utilizada como logo de marketing. A ello se sumaron la importante muestra de arte brasileño que se celebró en el MNBA a principios de 1999, con un conjunto de 120 obras pertenecientes a la colección Gilberto Chateaubriand, en la que se dio prioridad a los artistas de mayor actualidad en el ámbito de la plástica brasileña, sin por ello obviar a figuras como Helio Oiticica, Lygia Clark, Tunga, Waltercio Caldas y Cildo Meireles (BATTISTOZZI, Ana María, “Brasil: la alianza de la vanguardia y el color local”, *Clarín.com*, 18 de febrero de 1999), la exposición *Brasil Plural y Singular* en el MAMBA, a la que se hizo referencia párrafos atrás, el envío brasileño a la I Bienal de Buenos Aires celebrada también en el MNBA entre diciembre de 2000 y enero de 2001, selección hecha por el director del Museo de Arte Moderno de

También en Proa, debemos mencionar como experiencia por demás interesante a la exposición *Colecciones de artistas*, llevada a cabo entre marzo y abril de 2001, muestra que partió del objetivo de reflexionar sobre el concepto de coleccionista, desde la mirada del artista, rescatando un conjunto de obras provenientes de las colecciones de Rogelio Polesello, Luis F. Benedit, Rómulo Macció, Josefina Robirosa, Luis Felipe Noé y Nicolás García Urriburu, que ellos mismos expusieron junto a otras de su propia producción³¹.

Los nuevos espacios para el arte contemporáneo, en los albores del XXI

En los últimos años ha acaparado la atención pública la aparición en escena del **Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)**. El mismo, nacido con unas perspectivas más que auspiciosas, tanto que sus propulsores se animan a llamarlo el “primer museo argentino del siglo XXI” por su marcada modernidad y actualización con modelos del “Primer Mundo”, marca una línea directriz de decidida inclinación a lo latinoamericano, es decir una clara intención de traspasar las fronteras argentinas para entender el arte desde una perspectiva continental. En este sentido puede decirse que es un testimonio visible del fenómeno de mercado que resultó, a partir de principios de los ochenta, el llamado “boom” del arte latinoamericano, que, fraguado en Estados Unidos, ha tenido un éxito demoledor, aun cuando en repetidas ocasiones se haya cuestionado y se cuestione su visión del arte del continente como un todo unitario. De ello hablaremos párrafos más abajo.

El MALBA³² tiene su origen, desarrollo y concreción, en la colección que en 1971 comenzó a formar el empresario Eduardo F. Costantini, y que tuvo sus puntos culminantes en los noventa, a partir de una serie de adquisiciones rutilantes por él realizadas, que provocaron un gran efecto mediático. Pero Costantini no sólo se hizo famoso entonces como coleccionista, sino que en seguida saltó a la esfera pública por la creación, en 1995, de la Fundación Eduardo F. Costantini, dedicada a promover el arte y la cultura argentinas³³, mostrando una actitud de marcada apertura respecto de su colección, exhibiéndola³⁴ y propiciando en forma gradual la posibilidad de que creciera para dar lugar a un gran museo. Justamente, un museo que, para decidir el edificio que lo albergaría, originó la convocatoria de un concurso internacional, organizado por la UIA (Unión Internacional de Arquitectos) y que fue presentado durante la VII Bienal de Arquitectura de Buenos Aires (1997); los miembros del jurado, entre los que se

Bahía, Heitor Reis, que fue a nuestro juicio una de las secciones más destacadas del polémico evento, y finalmente el sexto “Porto Alegre en Buenos Aires”, en el Centro Cultural San Martín (mayo de 2001).

³¹ Para más información, ver la página web de la Fundación Proa: www.proa.org.ar

³² El envío de la mayor parte de la información del MALBA que se recoge aquí, se debe a la generosidad de Natasha Elliot y Mariela Fandiño; para ellas nuestro agradecimiento.

³³ En forma paralela instituyó el certamen anual “Premios Colección Costantini”, con cinco ediciones a sus espaldas, realizadas hasta ahora en el MNBA. A partir de la inauguración del MALBA las obras pasarán a exponerse allí, dejando de lado el carácter anual para convertirse en Bienal.

³⁴ En 1996, al año siguiente de la creación de la Fundación, la colección Costantini fue dada a conocer por primera vez, en el MNBA. En 1997 se exhibió en Montevideo, y en 1998 en Sao Paulo y Río de Janeiro. Luego tocó el turno a Madrid, en una recordada muestra que se tituló *Claves del arte Contemporáneo* y que se llevó a cabo en las salas de la Fundación La Caixa entre abril y junio de 1999. Allí se pudieron ver obras definitivamente emblemáticas, en especial *Abaporu* (1928) de Tarsila de Amaral, hito insoslayable dentro del arte brasileño e iberoamericano, así como otras de destacados artistas como Joaquín Torres García, Pedro Figari, Antonio Berni, Wifredo Lam, Cándido Portinari, Frida Kahlo o Xul Solar, nombre este último por quien Costantini mostró siempre una especial afición. En definitiva se trata de una colección que se fue conformando casi pensándose en un futuro museo.

encontraban nombres como Norman Foster, Enric Miralles, César Pelli o el propio Costantini, otorgaron el Primer Premio a tres jóvenes arquitectos cordobeses: Gastón Atelman, Martín Fourcade y Alfredo Tapia. Habían sido estudiados un total de 430 trabajos provenientes de 45 países del mundo.

Los arquitectos ganadores comenzaron a construir el Museo en el privilegiado solar de Av. Figueroa Alcorta 3415 —Costantini pagó tres millones de dólares por el terreno e invirtió otros veinte en el edificio³⁵—, en una de las mejores zonas de Buenos Aires, levemente alejada del circuito “principal” del arte en Buenos Aires pero muy fácilmente accesible a través del transporte urbano, y con la atracción añadida de encontrarse a escasos metros del shopping Paseo Alcorta, lugar muy frecuentado por el público porteño. El edificio del MALBA está compuesto por 6.000 m² cubiertos, que albergan hall de entrada, sala de exposiciones permanentes, sala de exposiciones temporales, auditorio para 270 personas, confitería, librería, áreas de despacho y oficinas, talleres de conservadores y de mantenimiento, depósito de obras de arte, depósito general, sala de máquinas, central de inteligencia y estacionamiento cubierto. La discusión acerca del posible impacto ambiental que habría de producir la apertura del museo, entablada entre los promotores del mismo y personas abiertamente contrarias a su instalación, entre ellos varios vecinos del lugar, postergó la fecha de inauguración hasta septiembre de 2001.

Como afirma en un artículo Alicia de Arteaga, el MALBA es un “museo privado que nace con una colección poblada de récords mediáticos, dotado de los mayores avances tecnológicos, ubicado en la mejor zona de una ciudad que despierta pasiones en el turismo global”³⁶. El mismo texto pone en boca del mexicano Agustín Arteaga, especialista que Eduardo Costantini eligió para dirigir el Museo, el deseo de selectividad: “El MALBA no será un museo enciclopédico, será un museo antológico”, señalando que la política de adquisiciones respondería a una mirada abierta e interdisciplinaria, incluyendo fotografía, vídeo, e instalaciones. Lo que sí queda claro es que el nuevo museo está marcando una línea en la que se va más allá de las fronteras de exclusividad de los países y, en sintonía con el actual espíritu de los tiempos, refleja un interés internacionalista por la producción artística latinoamericana en general³⁷.

Paralelamente al MALBA, surgió otra iniciativa privada cuya apertura se anunció a corto plazo, relacionada con una de las fortunas más importantes no sólo de Argentina sino del continente americano: la empresaria y embajadora itinerante Amalia Lacroze de Fortabat. La diferencia fundamental es que en este caso nunca apareció empleado el título “museo” sino que siempre se hizo referencia a la “sede de la Colección Fortabat” para hablar del edificio que comenzó a construirse en Puerto Madero. El proyecto, obra del arquitecto Rafael Vignoly, tuvo que enfrentar inconvenientes durante su construcción, sobre todo en cuanto a la cimentación del mismo debido a su localización en el propio Río de la Plata. La existencia de estos problemas requirió una importante inversión para hacer trabajos de cimentación más efectivos, paliando así la situación. En cuanto a la colección, cuya curaduría ejerce Guillermo Whitelow, la Fundación Fortabat presume de ser bastante “ecléctica” y desde

³⁵ Cfr.: GOCIOL, Judith, “Un tesoro de pintura moderna estará al alcance del público”, *Clarín.com*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1998.

³⁶ ARTEAGA, Alicia de, “Nace un museo latinoamericano”, *La Nación*, 12 de marzo de 2000.

³⁷ No se trata sólo de una tendencia museística, pues es también observable en las ferias de arte, y en las subastas de Sotheby's y Christie's, donde el alza de precios producida por el arte latinoamericano da fe de su progresiva inserción en el mercado internacional (GUALDONI BASUALDO, Adrián, “El mercado de arte latinoamericano”, en GUTIÉRREZ, Ramón, y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Historia del Arte Iberoamericano*, Barcelona, Lunwerg, 2000, p. 332).

luego es amplísima desde hace tiempo, pues ya a principios de los años noventa la señora Fortabat figuraba entre los doscientos coleccionistas más importantes del mundo, lista en la que sólo figuraban seis latinoamericanos, según la revista norteamericana *Artnews*.

Acercándonos ya al final de este panorama del arte contemporáneo porteño, debemos al menos mencionar al **Centro Cultural Borges**, ubicado en el centro neurálgico del comercio de la ciudad, en la esquina de San Martín y Viamonte. A pesar de su situación privilegiada, este Centro, surgido durante la gestión menemista y que fue construido en tiempo récord, en los escasos años que lleva funcionando muestra ciertos signos de agotamiento y en ningún caso se acerca al nivel de las instituciones que hemos venido mencionando, si bien es cierto que se han realizado algunas muestras de interés como las de José Gurvich, Jorge De la Vega, Roberto Matta, los premios Trabucco (de la Academia Nacional, sucesores de los Premios Palanza), Lucio Fontana, Adolfo Nigro, Cesare Pavese, Francisco Toledo, la antología de los “Monstruos” de Berni o la más reciente de Raúl Lozza (enero-febrero de 2002).

Finalmente, interesa destacar aquí el surgimiento y consolidación de la **Feria de Galerías ArteBA**, que en el 2002 cumplió once años de existencia y que se publicitó como la Primera Feria del Arte del Mercosur, en clara “contraofensiva” al mejor posicionamiento de Brasil en el ámbito cultural de la región. Una de las decididas apuestas de la misma se centra en las últimas ediciones en capitalizar la presencia internacional en Buenos Aires. ArteBA, que surgió en noviembre de 1991, participando en aquel entonces 29 galerías nacionales y 2 extranjeras, dio un salto cualitativo y cuantitativo, mostrando año tras año un crecimiento continuo, siendo un aliciente de peso el hecho de que la gente advirtió “que en un mismo ámbito y en un mismo momento se puede ver lo mejor de las galerías de Buenos Aires”³⁸. Las cifras de crecimiento son claras, llegando a participar, en 2001, 77 galerías (50 argentinas, 17 latinoamericanas, 5 de Estados Unidos y 5 de Europa), siendo México el país invitado como el año anterior lo había sido Brasil.

Colofón. Realidades y perspectivas en la era del “corralito” y los cacerolazos.

El “diciembre negro” de 2001 marca un hito fundamental en la reciente historia argentina, con la implantación del famoso “corralito” y sus funestas consecuencias, la caída del inoperante presidente De la Rúa y la patética secuencia de “nuevos presidentes” en un lapso breve. La retención de los ahorros privados fue la gota que colmó el vaso y el punto culminante de la “orgía de irresponsabilidades”, término con que el Financial Times describió la crisis argentina. Nada volvería a ser igual. La consigna “que se vayan todos” que el pueblo argentino comenzó a entonar contra los gobernantes, a golpe de cacerola, marcó el fin de una era en la sociedad argentina.

El impacto, como era lógico, también afectó el mundo de las artes y de los museos, y las secuelas rápidamente se dejaron sentir. Los especialistas pronto advirtieron de los problemas que estarían a la orden del día, en especial el éxodo de las empresas auspiciantes y de su apoyo económico para la realización de eventos y el

³⁸ . “Adrián Gualdoni Basualdo, un decisivo movilizador del mercado del arte”, *La Maga*, Buenos Aires, 13 de mayo de 1998. Este hecho, en una ciudad como Buenos Aires donde las distancias y la vertiginosidad del día a día convierten en casi una utopía la posibilidad de visitar un alto número de galerías, resulta el método ideal para conocer la oferta de las mismas, más tratándose de conjuntos selectos. Esto se refleja también en las cifras: en cada galería se puede llegar a tres mil visitantes por año mientras que para la feria, si señalamos la cifra de 1997, alcanzaron a visitarla noventa mil; las ventas ascendieron a los 3 millones de dólares.

declive de las grandes muestras de carácter internacional que hasta el momento habían consolidado una presencia en la Argentina. Entre otros aspectos, influyó decisivamente la creciente inseguridad que las imágenes televisivas se encargaban de distribuir día a día a todo el planeta y que intimidaban lo suficiente a los potenciales prestadores de colecciones y obras como para negarse a ceder sus colecciones. Asimismo las empresas que aseguran obras de arte fundamentaron en el “riesgo argentino” un significativo incremento en el costo de sus primas.

Alicia de Arteaga alertaba de esto en las páginas de *La Nación*: “Es tiempo de vivir con lo nuestro porque el mundo será más ancho y más ajeno que nunca. Es tiempo también de idear proyectos que apunten a la excelencia, pero no comprometan recursos, porque no los hay. Ni en el sector público ni en el privado. Argentina tiene un potencial creativo único, en cantidad y calidad, es el momento de ponerlo en movimiento. No hay tiempo que perder”³⁹. Afirmaba asimismo que “La coyuntura es óptima para que los museos nacionales aprovechen el metraje de las salas de exposición para colgar los fondos propios, o sea obras del patrimonio condenadas a los sótanos por falta de espacio”⁴⁰.

Una confirmación de que esos serían los derrotos a partir de 2002 la determina la propia programación del MNBA que, en un año muy “argentino”, acogió en sus salas a artistas locales de reconocido prestigio como Marie Orensanz, Jorge Demirjián, Gustavo López Armentía, Jorge Gamarra, Renata Schussheim o Miguel Harte, entre otros. Algo similar puede decirse del MAMBA que en marzo inauguró las exposiciones *En torno a la abstracción*, colectiva patrimonial de artistas argentinos centrada en el periodo 1940-1970, y *Retratos y textos de artistas*, de Sameer Makarius, egipcio radicado en el país en 1953. Pero quizá el acontecimiento más significativo de esta institución en el año, y que la directora calificó como “una refundación del museo”, fue la donación, por parte de 64 reconocidos artistas jóvenes -que fueron signados como *clásicos del futuro*- de 104 obras representativas de sus trayectorias. Las mismas, que fueron expuestas en el mes de mayo, determinaron una ampliación cualificada de la colección del MAMBA cuyo valor en metálico hacía imposible su adquisición⁴¹. Así, “El museo ha enriquecido su acervo sin haber gastado un peso, y ve recompensada de una manera grata la dedicación que les prestó a muchos de estos artistas cuando eran jóvenes que creaban a la intemperie en un tiempo que fue bisagra de dos mundos”⁴².

Los emprendimientos privados también vieron mermadas sus posibilidades y se convirtieron en carne de cañón para la nueva situación económica. El MALBA, que había expuesto con repercusión la colectiva de arte latinoamericano de los años noventa titulada *Políticas de la Diferencia*⁴³, sufrió pronto uno de los más resonantes reveses al cancelarse la exposición *Roy Lichtenstein: imágenes reconocibles*, comisariada por el director del museo Agustín Arteaga, y que integraría esculturas y grabados procedentes

³⁹ . ARTEAGA, Alicia de, “Vivir con lo nuestro”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de enero de 2002.

⁴⁰ . ARTEAGA, Alicia de, “Cambio de planes”, *La Nación*, Buenos Aires, 28 de febrero de 2002.

⁴¹ . Para ampliar la información, ver: LIBEDINSKY, Juana, “Artistas jóvenes donaron 104 obras al Museo de Arte Moderno”, *La Nación*, Buenos Aires, 23 de mayo de 2002.

⁴² . ARTEAGA, Alicia de, “Una ayudita de los amigos. Artistas argentinos de los años noventa donaron obras al Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires”, *La Nación*, Buenos Aires, 2 de junio de 2002.

⁴³ . Organizada por la Generalitat Valenciana, esta exposición, que hasta finales de febrero de 2002 fue visitada por unas 50.000 personas, fue la muestra itinerante más ambiciosa acogida por el MALBA hasta el presente. Al decir de Alicia de Arteaga significó la “oportunidad de aggiornar el contenido de la colección Costantini” la cual se detiene en los sesenta con la Nueva Figuración. (ARTEAGA, Alicia de, “Estrategias de fin de siglo”, *La Nación*, Buenos Aires, 9 de diciembre de 2001).

del Estate of Roy Lichtenstein (Nueva York). Este tropiezo llevaría poco después a la renuncia de Arteaga, siendo elegido en su lugar el argentino Marcelo Pacheco, de destacada trayectoria curatorial, y reconocido crítico e historiador del arte. Bajo su dirección se inauguró la muestra *Lasar Segall. Un expresionista brasileño* (julio a septiembre de 2002) con más de 140 obras provenientes de diversas pinacotecas públicas y privadas. Entre las ideas concretadas recientemente sobresale la creación del programa *Contemporáneo*, convertido en un nuevo espacio para la práctica curatorial profesional y de discusión para la producción de arte contemporáneo local y regional⁴⁴.

Más allá de el traspies señalado, el MALBA ha sabido reorientar su programación y adaptarse a las circunstancias, algo que no consiguió el ahora congelado proyecto de Amalia Lacroze de Fortabat de abrir al público sus colecciones en el edificio que se construyó en Puerto Madero para tales efectos. “El proyecto hizo agua. Y la expresión puede tomarse de manera literal porque reconocidos profesionales admiten en público que el edificio tiene serios problemas de inundaciones en su base. Pero también quedó postergado por otras urgencias, propias de un país paralizado por la recesión más larga de su historia”⁴⁵. El hito referencial en este declive ocurrió el 8 de mayo de 2002 cuando se subastaron en Sotheby’s, Nueva York, doce obras de la colección personal de la señora Fortabat, entre ellas “Mary Cassat en el Museo del Louvre” de Edgar Degas, vendida en 15 millones de dólares, y “Mujeres cerca de las palmeras” de Paul Gauguin, la cual no tuvo comprador. El remate de estas obras, que bien podrían haberse erigido en la base del futuro museo, dieron lugar, con toda lógica, a una lectura negativa vinculada a un posible revés económico de magnitud: “El eco mediático acompañó las compras concretadas por la señora de Fortabat en los años 80 y 90, del mismo modo en que hoy la venta de parte de su colección resulta la evidencia más clara del fin de una época. Es el fin de una ilusión”⁴⁶.

Una de las instituciones que ha mantenido un ritmo de exposiciones “extranjeras” de buena calidad, a pesar de las calamidades del país, es la Fundación Proa, quien desde mediados de diciembre de 2001 y hasta febrero del año siguiente acogió en sus salas un conjunto de seis *Wall Paintings* del norteamericano Sol LeWitt, que fueron llevadas a cabo, según un proyecto previamente concebido por éste, por un equipo de diez jóvenes conducidos por Anthony Sansotta. A ello debe agregarse la retrospectiva, en septiembre de 2002, del italiano Mario Merz, uno de los fundadores del movimiento *Arte Póvera* (1967), quien además realizó dos proyectos de instalaciones especiales para el interior y la fachada de la sede de la Fundación.

Por contrapartida, y con la latente amenaza de un repliegue del ámbito artístico argentino, se advirtió una marcada expansión del mismo hacia fuera de las fronteras del país. En tal sentido, un amplio conjunto de exposiciones presentadas en capitales europeas, sobre todo españolas, signaron una presencia de importancia casi sin precedentes. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía inauguró en febrero de 2002 la recordada exposición de Xul Solar, y antes, en el llamado Espacio Uno, la de Alejandro Corujeira titulada *La tarea del paisaje*. Por su parte, la Fundación Telefónica presentó *Alfredo Hlito, metáforas de lo visible*. En Málaga se sucedieron dos muestras, la titulada *Prismas y Proas. Vanguardias literarias argentinas 1920-1940* (Museo Picasso) y una retrospectiva de Emilio Pettoruti (Museo Municipal). Para febrero de 2003 está programada en el Reina Sofía una gran exposición de Guillermo Kuitca, uno

44 . El mismo se inauguró en agosto de 2002 con una exposición de instalaciones de Esteban Alvarez y Tamara Stuby, actuando como curador invitado el Director del MAC de Bahía Blanca Andrés Duprat.

45 . ARTEAGA, Alicia de, “El fin de la ilusión”, *La Nación*, Buenos Aires, 9 de mayo de 2002.

46 . ARTEAGA, Alicia de, “El fin de la ilusión”, *La Nación*, Buenos Aires, 9 de mayo de 2002.

de los artistas argentinos más cotizados en la actualidad. Ojalá que esta apertura de nuevos espacios de expresión y reconocimiento en el extranjero sirva como caja de resonancia para alentar la continuidad del rico y creciente desarrollo que vienen manifestando las artes en la Argentina en los últimos quince años.