



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE AVELLANEDA

Departamento de Cultura, Arte y
Comunicación

**El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires:
relaciones entre fotografía y política cultural
durante gestión de Hugo
Parpagnoli (1963-1970)**

TESIS

Para obtener el título de
Licenciatura en Gestión Cultural

AUTOR

Lic. Francisco Amaru Medail

DIRECTOR DE TESIS

Lic. Leandro Hilario Torres

CO-DIRECTOR

Lic. Juan Cruz Pedroni

Avellaneda, Buenos Aires, 2021

Citar como: Medail, F. A. (2021). *El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: relaciones entre fotografía y política cultural durante gestión de Hugo Parpagnoli (1963-1970)*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Avellaneda]. Repositorio OLG.

<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/1543>



El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: relaciones entre fotografía y política cultural durante gestión de Hugo Parpagnoli (1963-1970) © 2024 por Francisco Amaru Medail tiene licencia bajo

CC BY-NC-ND 4.0

Agradecimientos

*A cada una de las personas que contribuyeron
con esta tesina en un contexto tan complejo
como el que estamos viviendo.*

*A mi director, mi co-director y al equipo
docente de la licenciatura, de quienes mucho
aprendí en todos estos años.*

*A la Universidad Nacional de Avellaneda,
por abrir posibilidades.*

ÍNDICE

Resumen	p.4
Introducción	p.5
1. Capítulo uno: Objetivos, estado de la cuestión y marco teórico	p.8
1.1. Relaciones entre fotografía y gestión cultural.....	p.9
1.2. Modernismo, colonialidad y políticas públicas.....	p.14
2. Capítulo dos: museo de arte y política cultural	p.18
2.1. El MAM en sus primeros años.....	p.22
2.2. Un museo en los años sesenta.....	p.23
2.3. Museo, Estado y arte moderno.....	p.28
2.4. Modernismo y precariedad.....	p.31
2.5. Parpagnoli conducción.....	p.15
2.6. Un gestor <i>avant la lettre</i>	p.38
3. Capítulo tres: la fotografía como arte de museo	p.44
3.1. La fotografía como valor exhibitivo.....	p.45
3.2. <i>Buenos Aires, mi ciudad</i> : primeras estrategias de institucionalización....	p.48
3.3. Los primeros modernos.....	p.58
3.4. Experimentación y vanguardia.....	p.62
3.5. Un arte de avanzada.....	p.65
3.6. Es con todos: fotografía moderna y conservadurismo popular.....	p.70
3.7. Paradojas y limitaciones.....	p.77
Conclusiones	p.84
Bibliografía	p.87

Resumen

Esta tesina se propone analizar el lugar de la fotografía en la política cultural del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires durante la gestión de Hugo Parpagnoli entre 1963 y 1969. Dicho análisis parte de la premisa de que Parpagnoli contribuyó al proceso de institucionalización de la fotografía como práctica artística como parte de un objetivo de mayor alcance: el proyecto de modernización del arte argentino en el marco de un modelo político desarrollista y de la proscripción del peronismo.

A través de fuentes históricas y entrevistas, se intenta reconstruir el perfil de Hugo Parpagnoli como gestor cultural y estudiar el trasfondo ideológico que llevó a la incorporación de la fotografía dentro del programa estético del museo. Al mismo tiempo, se hace énfasis en las estrategias de legitimación implementadas por Parpagnoli y las tensiones entre el discurso institucional del museo y las acciones que finalmente se llevaban a cabo.

De esta manera, el presente trabajo intenta reflexionar sobre los modos en que se configuran los regímenes de identificación del arte, a la vez que contribuir a la historiografía de la gestión cultural en Argentina.

Introducción

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAM) fue creado por iniciativa de Rafael Squirru (1925-2016), su primer director, el 11 de abril de 1956. La fundación del museo y sus objetivos principales, basados en un proyecto modernizador del arte y la apertura a los parámetros internacionales, respondieron directamente a la política cultural impulsada en aquel momento por la autoproclamada Revolución Libertadora (Dourron, 2017). Con la llegada de Hugo Parpagnoli (1915-1969), en reemplazo de Squirru a partir de 1963, estos objetivos adquirieron una mayor tenacidad y se hizo énfasis en el carácter internacionalista de la institución. Tomando como modelo de referencia al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), Parpagnoli promovió una serie de modificaciones que apuntaban a consolidar el proyecto modernizador del arte inaugurado por su antecesor. Esta política cultural impulsada desde el museo incluyó, entre otras novedades, la incorporación de la fotografía a su programa estético y su respectiva legitimación como obra de arte.

Hasta entonces, la fotografía había sido una práctica impulsada por aficionados y profesionales que permanecía marginal al circuito de las artes plásticas. Su carácter reproducible y masivo contrastaba con los valores de singularidad y destreza que regían el campo de lo artísticamente posible. Pasatiempo favorito de las clases medias urbanizadas, la fotografía como arte había construido un espacio alternativo de legitimación y consumo, basado principalmente en la circulación de revistas y la creación de clubes federados. La incorporación de esta disciplina al MAM no solo marcó un precedente en su desarrollo como práctica artística, sino que nos permite reflexionar sobre la construcción de regímenes de visibilidad y sus efectos de sentido en una sociedad determinada. Como afirma Carol Duncan, lo que vemos y no vemos en un museo de arte “está estrechamente vinculado a cuestiones más amplias sobre quién construye la comunidad y quién define su identidad” (Duncan, 1995: 9).

Desde su surgimiento luego de la Revolución Francesa, los museos de arte han ocupado un rol central en la construcción de significados sociales y en la legitimación de los discursos dominantes. Como afirma Paul Preciado, “el museo es una institución colonial y capitalista cuya misión es escribir la historia y

construir el imaginario de la clase hegemónica” (Preciado, 2019: 10). Esta construcción, ficcional y colectiva, es producida por el museo performativamente a través de dos dispositivos principales: la colección y la exposición. Según Preciado, una exposición “es un lenguaje que se presenta como enunciativo, que pretende dar a ver, pero que construye aquello que presenta” (Preciado, 2019: 11). De allí la importancia del programa estético de un museo en tanto política cultural que construye sentidos colectivos y legitima el discurso público dominante. Es a través de su programa estético, es decir, el conjunto de exhibiciones, adquisiciones y actividades planificadas por un museo en un período de tiempo determinado, que podemos determinar la política cultural implementada y, por lo tanto, analizar la ideología y los valores que subyacen en sus narrativas.

En este sentido, es importante indagar en la figura del director del museo, el máximo encargado de establecer criterios y tomar decisiones sobre la política cultural de esta institución. Su papel es determinante ya que, como señala Duncan, al ser quien controla el museo es, por lo tanto, el encargado de controlar “la representación de una comunidad y sus más altos valores y verdades” (Duncan, 1995: 8). Sin embargo, es necesario señalar que las decisiones tomadas por el director suelen estar condicionadas por conflictos y problemáticas propias del momento político y social que le toca atravesar. En otras palabras, la política cultural de un museo no está exenta de tensiones entre el relato institucional y sus posibilidades concretas de materialización.

Esta tesina se propone analizar el lugar de la fotografía en la política cultural del Museo de Arte Moderno durante la gestión de Hugo Parpagnoli entre 1963 y 1969. A través de fuentes primarias y entrevistas se intenta reconstruir el programa de exhibiciones de aquellos años, indagar en el relato institucional del museo en relación a la fotografía como práctica artística y estudiar las tensiones entre el proyecto modernizador impulsado por el museo y el carácter popular de la fotografía como medio de masas. Se intentará responder preguntas como ¿Qué intereses promovieron la incorporación de la fotografía a un museo de arte? ¿Qué rol ocupó esta disciplina en la política cultural de Parpagnoli? ¿Cómo se construyó el relato institucional de su legitimación? ¿Qué efectos de sentido produjo su incorporación?

Desde una perspectiva de la gestión cultural, este proyecto busca indagar en el modo en que se conforman los regímenes de identificación del arte, es decir, las relaciones entre prácticas, formas de visibilidad y procesos de legitimación que definen lo que es y no es arte (Ranciere, 2011). Examinar estos movimientos nos permite comprender mejor el funcionamiento del campo artístico y pensar estrategias para la implementación de políticas culturales a futuro. Por otra parte, en sintonía con Paul Preciado, creemos que es necesario “tomar conciencia de la potencia del museo como máquina social, como institución de producción de subjetividad” para hacer de él un espacio de “públicos capaces de criticar las modalidades epistémicas con las que el propio museo se construye” (Preciado, 2019: 12). En un presente neoliberal en el que la cultura no ha quedado libre a los procesos de mercantilización, es importante que desde la gestión cultural podamos defender el rol de las instituciones públicas como agentes políticos de transformación social.

Capítulo uno: Objetivos, estado del arte y marco teórico

Este trabajo parte de la hipótesis de que la incorporación de la fotografía al Museo de Arte Moderno fue una política cultural de Parpagnoli vinculada a su proyecto de modernización del arte argentino que, si bien contribuyó a la legitimación de esta disciplina como práctica artística, no estuvo ausente de fisuras y contradicciones con su relato institucional.

El objetivo general es analizar la incorporación de la fotografía como práctica artística en la política cultural del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires durante la gestión de Hugo Parpagnoli entre 1963 y 1970. De este objetivo general se desprenden los siguientes objetivos específicos:

- Indagar en la política cultural del museo y el rol de Hugo Parpagnoli como gestor cultural.
- Reconstruir el programa de exhibiciones de fotografía en el marco de la gestión y política cultural del museo.
- Analizar las estrategias de institucionalización de la fotografía como práctica artística y su relación con el discurso oficial del museo.

Esta investigación se enmarca dentro del paradigma metodológico cualitativo. Se trabajará en contacto con fuentes primarias a través de un relevamiento exhaustivo de catálogos, folletos y otros documentos de época. Para este objetivo, fue necesario consultar las bibliotecas del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la Federación Argentina de Fotografía y el Centro de Arte Fundación Espigas. Al mismo tiempo, se llevaron a cabo entrevistas a trabajadores del museo, familiares de Hugo Parpagnoli y de algunos fotógrafos que participaron de las exhibiciones del MAM durante el período estudiado.

A través de este corpus de trabajo se busca analizar la gestión del Museo de Arte Moderno en el marco de las políticas culturales que se implementaron luego del derrocamiento del presidente Juan Domingo Perón. Para esto, es necesario indagar en el rol de los museos como instituciones vinculadas a la lógica colonial de la modernidad y la función del arte moderno como capital cultural para la promoción de los países en la esfera pública internacional. Al mismo tiempo, es importante profundizar en la estructura interna del museo, los objetivos de

Parpagnoli como director y los lineamientos que caracterizaron a su gestión. En esa línea, se indaga sobre el perfil de Parpagnoli como gestor cultural a partir de sus reflexiones escritas y las decisiones implementadas durante su mandato en el museo.

Por otro lado, al tratarse de un objeto de estudio sin antecedentes en el ámbito académico, es necesario reconstruir históricamente cada una de las exhibiciones de fotografía que se desarrollaron durante el período establecido. Para esta tarea es fundamental el acceso a catálogos y documentos oficiales del museo, notas periodísticas y testimonios de personas que hayan asistido a las muestras o hayan mantenido algún otro tipo de relación directa con los proyectos analizados.

A partir de dicha reconstrucción, se indaga en las diferentes estrategias de institucionalización desarrolladas por el museo para validar a la fotografía como práctica artística. De este modo, es posible develar los motivos que impulsaron a la realización de algunas exhibiciones, las alianzas establecidas con otras instituciones y empresas, y los modos en que Parpagnoli buscó construir consenso y legitimación a través de diferentes actores sociales. Al mismo tiempo, este análisis permite detectar tensiones entre diferentes corrientes estéticas contempladas en la programación del MAM, falencias en el intento por imitar modelos internacionales y contradicciones entre el relato institucional del museo y sus posibilidades reales de concreción.

1.1 Relaciones entre fotografía y gestión cultural

Los estudios sobre gestión cultural en Argentina han crecido en simultáneo a la profesionalización de esta práctica y su reciente incorporación a la curricula académica. Como primer antecedente en la bibliografía local podemos mencionar el libro *Desarrollo y política cultural* de Ezequiel Ander Egg, publicado en el año 1992. En un contexto atravesado por la instauración del modelo neoliberal en el país, Ander Egg propone pensar el lugar de la política cultural en el desarrollo de los Estados a partir de la figura de animador cultural y un marco teórico basado principalmente en las resoluciones de la UNESCO. Hacia finales

de esa década y principios del nuevo milenio, un grupo de gestores culturales comienza a teorizar sobre su práctica cotidiana a través de una serie de ensayos académicos y libros recopilatorios. Aparecen de este modo los primeros artículos de Ricardo Santillan Guemes, Hector Ariel Olmos y Fernando de Sá Souza, hoy considerados pioneros en los estudios sobre Gestión Cultural en la región. También sobresale dentro de este grupo el trabajo de Alfredo Colombres, quien a principios de 1990 había publicado el *Manual del promotor cultural* y lo reedita veinte años después, haciendo énfasis en la cultura popular, la conciencia de clase y el necesario vínculo territorial entre los agentes culturales y su espacio de acción. Mención aparte merece Rubens Bayardo, quien ha mantenido una constante producción teórica desde principios de los años dos mil, en la que reflexiona sobre las políticas culturales en el escenario contemporáneo y la necesidad de profesionalizar la gestión cultural. A todos estos referentes se suma el trabajo, más acá en el tiempo, de figuras como Pablo Montiel, Pancho Mariano y Gabriel Lerman, entre otros.

Cabe destacar que la mayoría de estos trabajos analizan la gestión cultural en tiempo presente, a partir de casos de estudios específicos o reflexionando sobre la disciplina de cara al futuro. Sin embargo, son pocos los estudios que han intentado pensar el desarrollo de la gestión cultural desde una perspectiva histórica. En ese sentido, se destaca el trabajo de Patricio Rivas Herreras (2008), quien propone una cronología de la gestión cultural en América Latina y establece tres grandes etapas: la primera, entre 1900 y 1970, de carácter empírico y educación informal; la segunda, entre 1970 y 1990, en la que se desarrolló una gestión cultural comprometida con los procesos de recuperación y fortalecimiento democrático; y una tercera etapa, a partir de los años 90, cuando se inicia un fuerte desarrollo de la gestión cultura vinculada a las industrias culturales y al mercado.

Por otra parte, la investigación de instituciones culturales en Argentina ha sido estudiada por diversos autores, tanto desde el marco de la historia social, como de la sociología de la cultura y la historia del arte. En mayor o menor medida, estas investigaciones han realizado aportes significativos sobre los efectos y consecuencias de las políticas culturales desarrolladas por instituciones argentinas, aunque en muchas ocasiones el foco no haya estado puesto directamente en el análisis de la gestión cultural.

Laura Malosetti Costa (2001) estudió el surgimiento de un incipiente campo artístico local a finales del siglo XIX, y María Isabel Baldasarre (2006) analizó el coleccionismo de arte como consumo cultural durante ese mismo período. Marta Penhos y Diana Weschler (1999) coordinaron un libro que analiza la política cultural de los Salones Nacionales de Bellas Artes entre 1910 y 1989. Por otra parte, el Grupo de Estudios de Exposiciones de Arte Argentino dirigido por María José Herrera, compiló a lo largo de tres publicaciones, un importante conjunto de trabajos en torno a la problemática institucional (2009, 2011 y 2013). En su artículo “Lecturas en torno a las instituciones artísticas en Argentina” (2012), Silvia Dolinko y María Amalia García dan cuenta de un nuevo enfoque en la historia del arte en Argentina a partir de los años noventa, que tuvo como resultado el estudio de la relación entre arte, política y sociedad y, más particularmente, la conformación y el rol de las instituciones.

En relación a nuestro período de estudio, se destaca el trabajo de Beverly Adams (1997), quien analizó las instituciones argentinas en relación con los procesos de internacionalización del arte entre 1956 y 1965. Mientras que en su célebre libro *Vanguardia, Internacionalismo y política* (2008), Andrea Giunta profundiza en las formas que estos proyectos de internacionalización asumieron entrado los años sesenta. El análisis de Giunta resulta clave para recuperar los discursos que atravesaron este período y entender las condiciones de posibilidad y las estrategias que permitieron llevarlos a cabo.

Es importante señalar que ninguna de estas investigaciones tuvo como objeto de estudio instituciones vinculadas a la fotografía. Esto se explica en la tardía aceptación que la práctica fotográfica tuvo dentro del campo artístico, y por consiguiente, en el ámbito académico. Los primeros trabajos con el propósito de poner en valor la historia del medio fotográfico en Argentina surgieron a mediados de la década del ochenta, a raíz de la iniciativa de fotógrafos aficionados y reporteros gráficos. Los libros *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940* publicado en 1983 por Miguel Ángel Cuarterolo y Amado Bequer Casaballe y *La fotografía en Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX. 1840-1899* de Juan Gómez, fueron los precursores en trazar una cronología de la práctica fotográfica en nuestro país. Enfocados especialmente en el siglo XIX, el valor actual de estos textos radica más en su función informativa que en la rigurosidad académica. En los primeros

años de la década del noventa comenzaron a realizarse los Congresos de Historia de la Fotografía Argentina, impulsados por el coleccionista e investigador Abel Alexander y los autores antes nombrados. Estos congresos y sus respectivas memorias impresas, lejos de ser metodológicamente rigurosos, sirvieron sin embargo para despertar el interés de la comunidad por este medio y dar difusión a la problemática patrimonial. Alexander, junto al investigador santafesino Luis Príamo, fueron también los encargados de llevar a cabo los libros de investigación sobre patrimonio fotográfico para la Fundación Antorchas desde 1987 hasta su cierre en el año 2005. Durante ese período, ambos investigadores dedicaron sus esfuerzos a poner en valor personajes históricos y acervos de imágenes que hasta entonces permanecían desconocidos. Fotógrafos como Christiano Junior y Fernando Paillet constituyen hoy figuras indiscutibles para la historia argentina y latinoamericana gracias al trabajo editorial de esta Fundación.

Hacia fines del milenio la fotógrafa Sara Facio publica *La Fotografía en Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, quizás el primer libro con intenciones de reconstruir una historia de la fotografía utilizada como práctica artística. Pese a extender la cronología que sus antecesores habían limitado a principios de siglo XX, el enfoque de este libro está más cerca de la literatura memorialística que la investigación académica. Un cambio sustancial llegaría con la publicación de *La Fotografía en Argentina. 1940-2010*, de Valeria González. Curadora y licenciada en artes, González realiza este libro a pedido de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, haciendo uso de una bibliografía extendida y un marco teórico explicitado desde las primeras páginas. Si bien los capítulos conservan un orden cronológico, la autora no se priva de establecer nuevas genealogías, reconfigurar el grado de importancia de algunos momentos y sugerir sintonías posibles entre artistas de diferentes generaciones. Sin embargo, subyace todavía en este libro una idea de historia del arte enfocada principalmente en la vida y obra de los artistas, dejando fuera del análisis la política cultural de las instituciones, espacios de formación y medios de comunicación, a través de los cuales los artistas construyeron y desarrollaron su trayectoria. Una alternativa a esta perspectiva historiográfica apareció recién a mediados de 2014 con la publicación *online* del artículo "Fotografía Artística en Argentina entre 1950-1960". Se trata de un texto de cátedra del investigador y docente Carlos Alberto

Fernández para la Universidad de Palermo. Este artículo sorprende por la exhaustividad de fuentes primarias, exactitud en las cronologías y una mirada más amplia del ámbito fotográfico, que no se centra únicamente en el rol de los artistas, sino que incorpora el análisis de otros agentes e instituciones que cumplieron un rol fundamental en el desarrollo de la fotografía como práctica artística.

El Museo de Arte Moderno fue la primera institución del ámbito de las artes visuales que integró la fotografía a su programa estético. El estudio de esta institución desde su fundación hasta la salida de su primer director ha sido abordado por la historiadora del arte Sofía Dourron en una tesis de maestría titulada *Museo de Arte Moderno (1956-1963). Entre el relato institucional y la modernización cultural*. Esta investigación constituye el primer trabajo exhaustivo sobre la política cultural del museo y su relación con el contexto político, social y económico que atravesaba el país en aquel momento. Dourron analiza las tensiones entre el relato modernizador del MAM y las exhibiciones promovidas desde su programa estético, señalando los desajustes y contradicciones de su política cultural. Éste trabajo es una referencia indispensable para nuestra investigación, no sólo porque aborda el período previo a la gestión de Parpagnoli en el MAM, sino porque demuestra cómo las intenciones de un proyecto institucional pueden verse limitadas por sus posibilidades concretas de materialización.

Otras investigaciones han abordado el Museo de Arte Moderno en su primera etapa o algunas de sus principales exhibiciones. Destacamos entre ellas el trabajo de Cecilia Rabossi (2005), Talía Barmejo (2012), Cristina Rossi (2012) y Cristina Godoy (2018). Sin embargo, no existen hasta el momento trabajos que hayan profundizado en la figura de Parpagnoli y en la política cultural durante su gestión. Tampoco existe una investigación exhaustiva sobre el rol del museo en el proceso de legitimación de la fotografía como obra de arte. Un texto de Valeria González, realizado para el libro que el propio museo editó en 2011 sobre su patrimonio, constituye el mayor antecedente al respecto. Este texto propone un breve recorrido por las adquisiciones fotográficas del MAM desde su creación hasta el presente, aunque no profundiza en las políticas culturales de cada período ni en los relatos sobre la fotografía que el museo fue construyendo en todo ese tiempo. Es importante señalar también las condiciones de enunciación

del texto y sus posibles censuras implícitas: no es lo mismo escribir por encargo del propio museo que hacerlo desde afuera. Por otra parte, las investigaciones de Natalia Giglietti sobre las prácticas curatoriales en torno a la colección fotográfica del MAM durante las gestiones de Guillermo Whitelow y Laura Buccellato permiten comprender las estrategias del museo en las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI. Si bien Giglietti indaga en las decisiones y motivaciones que condujeron a realizar una serie importante de adquisiciones fotográficas durante esos años, la autora establece como punto de partida la exhibición *Vida argentina en fotos* de 1981, dejando fuera de su análisis las primeras políticas culturales y adquisiciones fotográficas impulsadas durante la gestión de Hugo Parpagnoli.

1.2. Modernismo, colonialidad y políticas públicas

El marco teórico de esta tesina proviene de las políticas culturales, la sociología de la cultura, los *Museum Studies* y la historia social del arte.

Partiremos de la noción de política cultural propuesta por Miller y Yúdice, quienes la definen como “los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida”, y que “se encarna en guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas” (Miller y Yudice, 2004: 11). Para entender el contexto histórico estudiado serán útiles las reflexiones del antropólogo Néstor García Canclini sobre los desajustes entre modernismo y modernización en América Latina. Su *concepto de culturas híbridas* nos brinda una lectura específica del modo en que los procesos de modernización se llevaron a cabo en la cultura argentina.

La perspectiva de los *Museum Studies* nos permite reflexionar sobre el impacto de los museos en las configuraciones de la cultura de una ciudad. Según Carol Duncan (1991), el museo como institución dedicada a la producción y difusión del conocimiento, se ha constituido como un templo del saber: es el custodio de la verdad y oficia como espacio de representación público de las creencias e ideología de una sociedad. A su vez, los museos de arte tienen una función política clara, ya que son utilizados por los Estados como una forma de propaganda y fortalecimiento de su imagen en la esfera pública internacional.

Según la autora, en el caso de los países subdesarrollados, los museos de arte “proporcionan un barniz de liberalismo occidental que conlleva pocos riesgos políticos y un gasto relativamente pequeño” (Duncan, 1991: 89). En ese sentido, analizar el contexto ideológico en el que se desarrollaron los primeros años del MAM nos permitirá comprender qué intereses políticos permitieron la incorporación de la fotografía al programa estético del museo.

La instrumentalidad política de los museos de arte se articula, en gran medida, con el trasfondo ideológico de la historia del arte como disciplina. Es necesario entonces profundizar en el concepto de arte moderno impulsado desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y cómo dicho modelo historiográfico se expandió en gran parte del mundo. Para esto serán valiosos los aportes de Walter Mignolo (2011) respecto al museo como institución vinculada a la lógica colonial de la modernidad. Para el autor, existe un paralelismo entre la acumulación de dinero y la acumulación de significados, siendo el museo un ejemplo paradigmático que permite la reproducción de la colonialidad del conocimiento.

Analizar la figura de Parpagnoli como gestor cultural implica un ejercicio histórico que debe tener en cuenta las características de su mandato en el Museo de Arte Moderno así como también el desarrollo de las políticas públicas durante el período de tiempo estudiado. Para indagar en las características internas del museo, su estructura organizativa y el rol de Parpagnoli como director serán útiles las nociones generales de administración cultural establecidas por Aldo Schlemenson (1998) y Bernard Bass (1985). A su vez, la mencionada cronología respecto a la gestión cultural en América Latina propuesta por Patricio Rivas Herreras (2008) y el análisis de diferencias entre el modelo de gestión francés y el modelo de gestión anglosajón descrita por Nicolás Barbieri, Adriana Partal y Eva Merino (2011), nos permitirán comprender el contexto de las políticas públicas en el tiempo en el que Parpagnoli estuvo a cargo de la dirección del museo.

Para profundizar en el perfil de Parpagnoli en tanto gestor cultural, primero es necesario definir a este actor social. En ese sentido, partimos de la noción de Victor Vich, quien propone pensar a los gestores culturales ya no como simples administradores de proyectos, sino como “agentes culturales”, es decir “verdaderos curadores encargados de seleccionar objetos simbólicos y construir

con ellos guiones según las temáticas en las que se haya decidido intervenir” (Vich, 2014: 93). Al mismo tiempo, serán útiles los aportes de Pancho Marchiano (2010) en relación a la misión del gestor cultural en cuanto a su rol social inserto en el entramado de relaciones interinstitucionales. Este autor también propone una serie de cualidades constitutivas a todo gestor cultural que nos permite delinear el perfil de Parpagnoli a través del análisis de sus acciones y discursos. A partir de la reconstrucción de las exhibiciones de fotografía es posible advertir diferentes estrategias implementadas por el museo para institucionalizar esta práctica y darle legitimación. En ese sentido, es importante el concepto de museo como aparato performativo planteado por Paul Preciado, el cual “produce tanto al objeto como al sujeto que dice representar”. Para la autora, “el museo es una máquina performativa que funciona al mismo tiempo como un aparato de verificación y de legitimación de un enunciado” (Preciado, 2019: 11). A través de la propuesta de Preciado, podremos analizar los distintos modos a través de los cuales el MAM erigió a la fotografía como disciplina artística y los discursos utilizados en su proceso de institucionalización.

Teniendo en cuenta la influencia del MoMA como modelo de referencia mundial, es posible advertir que algunas estrategias de institucionalización de la fotografía como obra de arte en el MAM han sido inspiradas en el accionar del museo neoyorkino. El investigador Christopher Phillips estudió en profundidad las estrategias implementadas por el Departamento de Fotografía del MoMA en un texto pionero sobre esta problemática. Phillips sostiene que el MoMA operó como un *tribunal de la fotografía* que validó su ingreso al campo artístico a través de la “transposición de las categorías de la historia del arte a un registro nuevo y la confirmación del fotógrafo corriente como un artista creativo” (Phillips, 2003: 54). El análisis de Phillips resulta esclarecedor para examinar en qué medida se intentó reproducir la misma política cultural y que efectos particulares tuvo en nuestro país. En este sentido, resultará útil también la distinción planteada por Walter Benjamin (1989) entre valor cultural y valor expositivo como formas históricas de recepción del arte. Estos dos términos nos permiten estudiar los modos en que el MAM hizo uso de la fotografía en su programa estético. Por otra parte, la noción sobre los *espacios discursivos* de la fotografía de Rosalind Krauss (2003) será de gran utilidad para analizar las complejidades de la fotografía en tanto documento y obra de arte. La autora sostiene que el

desplazamiento de la fotografía al museo en muchas ocasiones implicó necesariamente una alteración de sus espacios discursivos, es decir, su respectivo contexto de producción y de circulación original. Analizar los espacios discursivos de algunas producciones fotográficas exhibidas en el MAM permitirá entrever fisuras y contradicciones entre el discurso institucional del museo y las acciones finalmente ejecutadas.

Por último, Pierre Bourdieu nos servirá de referencia para indagar en las tensiones entre el discurso modernizador y la fotografía como práctica popular vinculada a espacios estéticamente conservadores. En su libro *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía* (2003), el autor afirma que los juicios sobre la fotografía a mediados de los años sesenta estaban atravesados por una filosofía popular en torno al objeto técnico en general y a una serie de teorías estéticas espontáneas. Su lectura resulta productiva para analizar la participación del Foto Club Argentino en la programación del MAM en contraste con el resto de propuestas estéticas. Si las normas que organizan la captación fotográfica del mundo son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase o de un círculo artístico (Bourdieu, 1965: 44), nos preguntaremos a qué sectores sociales intentaba convocar el museo a través de esos proyectos y cuánto de intencionalidad o no hubo en esa decisión.

Capítulo dos: museo de arte y política cultural

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAM) fue creado por iniciativa de Rafael Squirru, su primer director, el 11 de abril de 1956. A través del decreto N° 3527/56, firmado por el intendente Miguel A. Madero y el Secretario de Cultura Jorge Mazzinghi, se estableció que la nueva institución tendría como objetivo principal “ilustrar, de modo objetivo y documental, sobre todas las manifestaciones del espíritu cuyo carácter permita calificarlas con aquella denominación” (Boletín N° 10337, 1956, pág. 623), lo cual implicaba la formación de una colección permanente y un programa de actividades que, sin dejar de lado las disciplinas tradicionales, orientara sus esfuerzos hacia las expresiones artísticas más recientes. Como afirma la historiadora del arte Sofía Dourron, el museo buscaba, de ese modo, “posicionarse como referente de lo nuevo y lo moderno en el campo artístico” (Dourron, 2017: 4).

Este objetivo estaba en sintonía con las iniciativas modernizadoras e internacionalistas de la cultura que impulsaba por entonces la dictadura cívico militar, encabezada por el General Eugenio Lonardi y el General Pedro Eugenio Aramburu. Luego del derrocamiento del presidente Juan Domingo Perón, la derogación de la Constitución Nacional de 1949 y la proscripción del peronismo, el gobierno de facto –autoproclamado Revolución Libertadora– intentó imponer un nuevo modelo económico fundado en el desarrollo industrial vinculado a los avances tecnológicos y el ingreso de capitales extranjeros (James, 2007: 12). Su correlato en el plano cultural implicaba una necesaria voluntad de modernización y la apertura a los parámetros internacionales. En ese sentido, la creación del MAM “fue consecuencia y respaldo de las nociones de progreso y renovación de los gobiernos del período desarrollista” (Dourron, 2017: 10). El museo de arte moderno aparecía como un símbolo de progreso necesario para proyectar a la Argentina hacia el mundo y atraer el interés de capitales extranjeros. Era la primera vez que se le otorgaba la denominación “moderno” a una institución pública y se creaba un museo para promocionar la producción de artistas argentinos contemporáneos de la época. Como sostiene Dourron, se trataba de una necesidad política que estaba acompañada de una política de apertura cultural.

Estas ideas de modernización e internacionalismo atravesarían el campo de las artes visuales hasta finales de los años sesenta. Fueron años de fuerte dinamismo institucional, en el que además del MAM, se fundó el Fondo Nacional de las Artes (FNA) y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Al mismo tiempo, se intentó renovar instituciones ya existentes, como el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), en cuya dirección fue nombrado el crítico de arte Jorge Romero Brest, o la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores a cargo de Manuel Mujica Lainez, ambos designados a finales de 1955. Los gestores culturales que estuvieron a cargo de dichas instituciones en los primeros años de la Revolución Libertadora se caracterizaron por un fuerte carácter antiperonista. La labor crítica desarrollada en los años previos al golpe desde lugares marginales al Estado permitió sentar las bases para un programa de modernización artística que encontró en el gobierno de facto su mejor espacio de realización. Así, desde el ámbito de las artes visuales se construyó una representación discursiva del peronismo basado en un conjunto de nociones descalificadoras que se contraponían a un aparente nuevo contexto de libertad de expresión, apertura al mundo y modernización de los lenguajes. El propio Hugo Parpagnoli comentaba en 1961:

Como resultado del proceso que se inicia hace poco más de treinta años, las artes plásticas argentinas están a las puertas de adquirir “dimensión internacional”, carácter que no deriva necesariamente de una mejor calidad de las últimas obras, sino de condiciones favorables extra artísticas que en la actualidad concretan al país (Parpagnoli, 1961)

La percepción generalizada de que todo estaba por hacerse y que por lo tanto era indispensable la coordinación de esfuerzos, explicaba el apoyo inédito que recibieron los nuevos gestores culturales, tanto desde el sector público como desde el sector privado (Giunta, 2008). Si el modelo cultural del peronismo se había caracterizado por el centralismo del Estado tanto en la implementación de las políticas públicas como en los criterios estéticos aplicados, luego de la Libertadora se pasaría a un rol de impulsor, es decir, un Estado que se corría del centro de las decisiones para abocarse únicamente a tareas de promoción e

incentivo. Sin embargo, esta nueva política cultural encontraría sus limitaciones en la escasez de recursos y la falta de apoyo presupuestario. Como señala Andrea Giunta en relación la situación de Romero Brest en el MNBA, “el nuevo Estado había expresado su apoyo a la cultura, pero éste no implicaba su financiación: apoyo era, simplemente, libertad para crear sin los condicionamientos establecidos en el período anterior” (Giunta, 2008: 74).

El ámbito de la fotografía había logrado un incipiente desarrollo institucional aislado del resto de las artes visuales y sin apoyo del Estado. Desde la década del veinte hasta finales del cincuenta, la revista *Correo Fotográfico Sudamericano* ocupó el centro de una red activa en emprendimientos editoriales y de gestión. Sus páginas funcionaban como espacio de intercambio y socialización entre fotógrafos de diferentes partes del país. *Correo Fotográfico Sudamericano* era dirigido por Alejandro C. Del Conte, cuyo trabajo “estuvo marcado por la proyección a futuro que describió su esfuerzo por dotar a la fotografía de un circuito propio” (Medail y Pedroni, 2019). La figura de Del Conte como gestor cultural fue clave para el desarrollo de las primeras instituciones abocadas a la fotografía artística. A su vez, en 1934 se fundó el Foto Club Rosario y dos años más tarde el Foto Club Argentino. Se trataba de organizaciones sin fines de lucro que dictaban talleres, organizaban concursos y promovían la práctica fotográfica con fines recreativos. Algunas diferencias entre sus integrantes hicieron que en 1945 parte de los integrantes del Foto Club Argentino decidieran alejarse y fundar el Foto Club Buenos Aires, el cual adquirió un protagonismo central en los años posteriores. En 1948 quedó constituida la Federación Argentina de Fotografía, un ente que nucleaba y regulaba la actividad de la mayoría de los fotoclubes del país. Exceptuando algunas iniciativas de fotógrafos que impulsaron la producción artística desde agrupaciones independientes, como La Carpeta de los Diez¹, el grueso de la fotografía local a mediados del siglo XX se regía a través de estas instituciones. La ausencia de políticas públicas relacionadas a esta disciplina se develaba, por ejemplo, en la no incorporación de la fotografía dentro de las categorías

¹ La Carpeta de los Diez fue una agrupación de fotógrafos fundada en 1953 con el objetivo de analizar su propio trabajo fotográfico y realizar exhibiciones por fuera del circuito de los foto-clubes. El grupo se mantuvo en actividad hasta 1959 y por él pasaron artistas como Annemarie Heinrich, Anatole Saderman, Boleslaw Senderowicz, George Friedman, entre otros. Para más información ver Pestarino, 2019.

concursantes del Salón Nacional². Tampoco se la incluía en la enseñanza de las escuelas de arte ni formaba parte de la programación de los museos públicos. Esto se debía, en gran medida, al descreimiento de su condición artística por parte de muchos artistas y críticos de arte. Con la llegada de la Revolución Libertadora la situación no pareció alterarse. Una editorial de 1958 en la revista fotográfica *Enfoques* hacía referencia a la creación del Fondo Nacional de las Artes y a las diferentes comisiones que esta institución conformaría:

Al conocer la noticia, los artistas fotógrafos –aficionados y profesionales– se interrogaron con estupor si la fotografía artística no es considerada, ni siquiera como artesanía, como para que el instituto en formación la ignore en absoluto (*Revista Enfoques* N° 141, 1958, pág. 11).

Esta cita permite comprender la relación entre la fotografía y el resto de las artes visuales durante nuestro período de estudio. En ella se logra entrever las tensiones y disputas en relación al carácter artístico de esta disciplina. La retórica utilizada y la afirmación de que “ni siquiera [es considerada] artesanía” nos da una idea precisa de la escala de valores y el lugar que ocupaba la fotografía dentro del sistema artístico local. Al mismo tiempo, este hecho también explica porque las fotografías de Grete Stern sobre el Gran Chaco, que la artista exhibiría en el MAM años después, fueron realizadas con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes a través de una beca a “expresiones folclóricas”. Al no estar contemplada la fotografía como arte, Stern no podía postular a una beca de producción artística. La estrategia consistió entonces en destacar la temática por encima de la técnica: el Gran Chaco era la “expresión folclórica” que se buscaba trabajar, la fotografía quedaba reducida a una simple herramienta de registro.

² Este certamen es organizado por el Poder Ejecutivo y se desarrolla de manera ininterrumpida desde 1911. La incorporación de la fotografía se dio recién en 1974, con la aparición del Salón Nacional de Arte Fotográfico, que se extendió hasta 1989 y luego se reincorporó en el año 2000, ya bajo el nombre unificador de Salón Nacional de Artes Visuales.

2.1. El MAM en sus primeros años

El decreto fundacional del MAM establecía para su funcionamiento algunas salas del Teatro Municipal General San Martín, que para entonces aún se encontraba en construcción. El edificio fue simbólicamente inaugurado el 25 de mayo de 1960³ aunque el museo pudo hacer uso del espacio para desarrollar sus actividades recién a partir de octubre del año siguiente. En el mientras tanto, Rafael Squirru desarrolló una serie de estrategias que permitieron mantener al museo en actividad a pesar de no contar con una sede propia. La célebre *Primera Exposición Flotante de Cincuenta Pintores Argentinos* a bordo del Buque Yapeyú, en el que el museo recorrió más de veinte ciudades del mundo, o la construcción de una red de exhibiciones nómades en diferentes galerías y espacios de arte de Buenos Aires, fueron algunas de esas estrategias. Su condición errante durante cuatro años le valió el mote de “Museo Fantasma” y cuando la prensa incurría en el tema, Squirru simplemente respondía “Le Musée c’est moi” (“El Museo soy yo”).

Su gestión estuvo caracterizada por un apoyo directo a la voluntad de modernización e internacionalismo de los gobiernos desarrollistas, que se vio explicitado en el discurso institucional del museo basado en un proyecto modernizador del arte. Sin embargo, como sostiene Dourron, ese relato institucional estuvo en permanente tensión con el conjunto de poéticas promovido desde su programa estético. Si bien las exhibiciones presentaban un panorama amplio y abarcativo de las poéticas modernas, Squirru apelaba a las producciones que estaban disponibles a su alcance sin atenerse a las propuestas más rupturistas (Dourron, 2017).

La presencia de la fotografía en el programa estético de Squirru fue prácticamente nula. El único antecedente se dio en el marco de la exhibición *Arte Moderno Rioplatense*, organizada por el MAM en la sede del Museo Sívori en

³ Esta fecha coincidía con el 150° aniversario de la Revolución de Mayo. El recurso de inaugurar espacios culturales en fechas patrias ha sido utilizado por distintos gobiernos como símbolo de fortaleza política y se remonta al 10 de agosto de 1793, cuando el Museo del Louvre inauguró sus puertas para conmemorar el primer aniversario del fin de la monarquía de Luis XVI. Un uso más reciente en nuestro país ocurrió el 25 de mayo de 2015, cuando la presidenta Cristina Fernández de Kirchner dio por inaugurado el Centro Cultural Kirchner.

1959. La propuesta consistía en mostrar una selección representativa del arte rioplatense contemporáneo de ese momento, priorizando las producciones de vanguardia por la de los artistas consagrados y las iniciativas grupales por sobre las individuales. Uno de los exhibidos era el Grupo 8, un colectivo de artistas uruguayos formado ese mismo año e integrado por Carlos Páez Vilaró, Oscar García Reyno, Lincoln Presto, Julio Verdié, Miguel Pareja, Raúl Pavlotizky, Vicente Marín y Alfredo Testoni. Éste último era un reconocido fotoperiodista que indagaba en las posibilidades estéticas de la fotografía y militaba por su integración a las artes visuales. Afiliados a las ideas de modernización, el Grupo 8 proponía un arte vinculado a la industria que permitiera el desarrollo laboral de sus artistas y el enriquecimiento del lenguaje estético. Utilizaban técnicas diversas y se vinculaban con la corriente informalista. Testoni participó de la exhibición con una fotografía abstracta de 184 x 121 centímetros titulada *Bajo el muelle*. El gran tamaño de la obra –más cercano a la pintura de caballete que a la tradición fotográfica de la época– y la ausencia de referencialidad directa de la imagen permitió que, pese a su materialidad fotográfica, conviviese sin sobresaltos junto al resto de obras plásticas. *Bajo el Muelle* fue donada por Testoni al MAM junto a otras obras que conformaban la exhibición, convirtiéndose en la primera fotografía que integró la colección del museo.

2.2. Un museo en los años sesenta

Hugo Parpagnoli (1915-1969) asumió la dirección del MAM en 1963, luego de que Squirru fuese nombrado Director del Departamento Cultural de la Organización de Estados Americanos (OEA). Egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes y del instituto superior del Profesorado, Parpagnoli había sido profesor en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y en el Profesorado de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Para ese momento, su figura era conocida por los trabajos de crítica de arte publicados en las revista *Sur*, el suplemento cultural de *La Nación* y el boletín del Fondo Nacional de las Artes (FNA). Desde 1959 hasta su asunción en el MAM, había estado a cargo de la crítica de artes plásticas de *La Prensa*.

Durante su gestión, Parpagnoli no sólo continuaría el relato institucional de su predecesor en el cargo, sino también buscaría acentuar el carácter moderno e internacionalista del museo. Su mandato coincidió con un periodo de efervescente producción artística y cultural en Argentina. El mismo año que Parpagnoli asumió como director, Jorge Romero Brest renunciaba al mismo cargo en el Museo Nacional de Bellas Artes para dirigir hasta 1969 el mítico Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, un espacio de experimentación artística de donde saldrían los artistas de vanguardia más importantes de la época. También se crearon nuevos premios internacionales, se intensificó la llegada de muestras extranjeras al país y comenzaron a realizarse muestras de artistas argentinos en el exterior.

En el plano político, la gestión de Parpagnoli atravesó la presidencia de Arturo Illia y gran parte de la dictadura del general Juan Carlos Onganía. Illia fue electo con el 23% de los votos en octubre de 1963, se trataba del segundo intento de un gobierno civil por dar solución a la crisis política abierta en 1955 aunque, desde el primer día, su mandato fue puesto a prueba tanto por el sindicalismo como por las fuerzas armadas (Ponza, 2007). En ese sentido, la rápida recuperación económica del país⁴ fue solapada por los conflictos políticos con la dirigencia obrera peronista, los sectores económicos liberales y la presión militar, que desde posturas contrarias acusaban al gobierno de lento e incompetente. En simultáneo, los medios de comunicación masivos montaron una campaña de desprestigio y desestabilización que justificaba, en la lentitud gubernamental, la ineficacia de Illia para modernizar la Argentina (James, 2007). En junio de 1966, las Fuerzas Armadas realizaron un nuevo golpe de estado, destituyeron a Illia del poder y designaron al general Juan Carlos Onganía como nuevo presidente, quien tenía a su cargo los tres poderes del Estado. Este nuevo período, denominado por los militares como Revolución Argentina, estuvo marcado por la reapertura a los capitales financieros internacionales y una creciente fascinación por la técnica y la eficacia como conceptos clave para la modernización del país.

⁴ La revitalización general del país fue tan rápida como inesperada: “las tasas de consumo en 1964 pasaron de porcentajes negativos a un aumento del 10,2%. Las inversiones crecieron un 26%, y la educación recibió un aporte inédito e histórico del 23,2% del presupuesto nacional” (Ponza, 2007: 248). El modelo económico combinó “criterios de intervencionismo estatal, la influencia de la CEPAL favorable a una nueva inserción de la periferia en la división internacional del trabajo, y los viejos postulados reformistas —centrados en la distribución y el mercado interno” (James, 2007: 45).

En ese sentido, los cuadros técnicos fueron percibidos como “la encarnación misma de la racionalidad económica” y funcionaron como “punto de imbricación entre el Estado, la gran burguesía y el capital transnacional”⁵ (James, 2007: 51). Por otra parte, la dictadura de Onganía estableció una fuerte censura en el plano cultural que implicó la persecución de todo aspecto político y estético ajeno al orden moral y cristiano que promulgaba el gobierno. Desde la prohibición a que las parejas se besen en plazas y parques a la clausura de teatros y espacios culturales, las fuerzas represivas del estado ejercieron un autoritarismo sin precedentes hasta el momento. En el ámbito de las artes visuales, la clausura de la exposición *Experiencia 68* en el instituto Di Tella y el proyecto *Tucuman Arde* en Rosario, significaron un punto de inflexión a partir del cual los artistas de vanguardia rompieron la alianza que hasta entonces mantenían con las instituciones oficiales (Giunta, 2008).

Pese a este contexto, el Museo de Arte Moderno desarrolló sus actividades durante aquellos años sin que los acontecimientos políticos dejaran huellas explícitas en su programación. Si bien el modelo desarrollista que dio origen al museo había sufrido cambios sustanciales, la matriz política de los gobiernos posteriores continuó regida por las ideas de progreso y modernización que encontraban en el Museo de Arte Moderno su representación simbólica más eficiente. Esto explica las razones por las que la destitución del intendente Francisco Rabanal, tras el golpe de 1967 y su reemplazo por los militares Eugenio Schettini primero y Manuel Iricíbar después, no afectó la continuidad de Parpagnoli en su cargo de director. Carlos Del Villano⁶, jefe de dirección técnica

⁵ Dentro de de estos cuadros técnicos se encontraba el Ministro de Economía, Kiger Vasena, quien renovó los contratos a compañías petroleras extranjeras que Illia había derogado, eliminó controles de cambio y firmó un nuevo acuerdo con el FMI. Al mismo tiempo, interrumpió las políticas proteccionistas que habían permitido el desarrollo de las pequeñas y medianas empresas locales, devaluó la moneda en un 40% y aplicó retenciones a las exportaciones agropecuarias. A través de esta política económica, Onganía buscaba ganar la confianza de los mercados internacionales, cuyo objetivo final era obtener préstamos a largo plazo e inversiones directas de capitales financieros (Ponza, 2007).

⁶ Carlos Del Villano trabajó en el Museo de Arte Moderno desde su creación hasta el año 1989. Originalmente había sido empleado de la dirección de Festejos y Ornamentaciones de la Municipalidad de Buenos Aires, desde donde colaboraba con Squirru “yendo a buscar las obras de los artistas, llevarlas a su lugar y emplazar las esculturas que era lo más práctico que se podía hacer en las plazas” (Entrevista del autor, 2020). En 1963 se efectúa su pase al museo como Jefe de Dirección Técnica, cargo que en la práctica operaba como vicedirector. Trabajó junto a Parpagnoli durante toda su gestión y estuvo a cargo de la dirección del museo desde la muerte del primero, en septiembre de 1969, hasta el nombramiento de Guillermo Whitelow, en enero de 1971. Posteriormente continuó como empleado operativo y luego del

en aquel entonces, afirma al respecto: “importábamos muy poco, no jodíamos a nadie. No nos molestaban porque nosotros no los molestábamos” (Entrevista con el autor, 2020). Aún así, es posible develar a través de estas palabras una suerte de censura implícita o autorregulación por parte del museo que lo diferenciaba de proyectos más radicales como el Instituto Di Tella: “acá no podíamos ser muy combativos porque éramos municipales. Si nos portabamos mal ellos mismos nos sancionaban”. En oposición al carácter privado de otras instituciones, Del Villano sostiene que “era muy distinto ser un una oficina del Estado, un museo oficial” (Entrevista con el autor, 2020).

La estrategia desarrollista implementada a finales de los años cincuenta no había sido exclusiva del gobierno argentino. Con la llegada de la Revolución Cubana en 1959 y la irrupción de la Guerra Fría en el continente, el gobierno norteamericano lanzó el programa Alianza para el Progreso y organismos como las Naciones Unidas, el Banco Mundial, y las fundaciones Ford y Rockefeller comenzaron a financiar estrategias de desarrollo en América Latina como forma de frenar el avance del comunismo. Esta influencia de Estados Unidos en la región no se limitó al campo económico, sino que también tuvo su correlato en el plano cultural, a través de dos dinámicas interrelacionadas. Por un lado, la estrategia más visible y directa se basó en el envío de exhibiciones de artistas norteamericanos al continente. Por el otro, más sutil y compleja, consistió en llevar a artistas latinoamericanos a los Estados Unidos “a fin de mostrarles el interés que allí despertaban y hasta qué punto estaban dadas las condiciones para un verdadero intercambio” (Giunta, 2008: 24). En esa línea podemos inscribir la exhibición *Buenos Aires 64* organizada por el MAM a pedido de la Pepsi Cola Company para presentar una selección de artistas porteños de vanguardia en las instalaciones de su galería en Nueva York. Parpagnoli no solo aceptó la invitación con entusiasmo, sino que le agradeció a la compañía “por este esfuerzo que une aún más los lazos entre América del Norte y del Sur” (Parpagnoli, 1964).

retorno a la democracia en 1983 fue designado oficialmente director, rol que ocupó hasta jubilarse en 1989. Durante su gestión se llevó a cabo la mudanza del museo a la sede actual en el barrio de San Telmo. Agradecemos enormemente su colaboración con esta investigación. La lucidez de su memoria y el detalle de sus testimonios fueron fundamentales para reconstruir la dinámica de trabajo del museo durante estos años.

La influencia de los Estados Unidos en el desarrollo económico y cultural de la Argentina despertó la atención de un sector de intelectuales, que comenzaron a denunciar el grado de colonización que dichas políticas ocultaban. Los frentes de discusión se ordenaban mayoritariamente en torno a conceptos dicotómicos como tradición-modernidad, desarrollo-subdesarrollo y centro-periferia, siendo la teoría de la dependencia uno de sus principales exponentes. Con la llegada de Onganía y sus políticas represivas, estas ideas ganaron mayor terreno, en especial en los sectores más jóvenes y en el campo cultural. En este sentido, términos como internacionalismo fueron modificando sus connotaciones discursivas en la medida en que la tensión social iba aumentando. Como sostiene Andrea Giunta, si en los años anteriores internacionalismo había significado “elevar el arte argentino a un plano de calidad internacional”, “llevar el ‘nuevo arte argentino’ al exterior” o “mostrar el éxito ‘en el mundo’ de los artistas argentinos ante el público local”, a partir de 1966 este término fue dejando atrás su valoración positiva para convertirse cada vez más en “sinónimo de ‘imperialismo’ y ‘dependencia’” (Giunta, 2008: 24).

Esta radicalización del discurso político y la ruptura con las instituciones oficiales no tuvo injerencia significativa en el programa estético del MAM. Sin embargo, hubo un acontecimiento que ejemplifica el clima de tensión que se vivió durante los últimos años de esa década. En mayo de 1968, durante la apertura del premio “Ver y Estimar” llevado a cabo en las salas del museo, el artista Eduardo Ruano presentó una vitrina iluminada que exhibía un gran póster con la imagen del presidente John Kennedy montada sobre un caballete. A unos metros, Ruano también había colocado un ladrillo de plomo en el piso. El acto que completaría la obra fue la destrucción del vidrio por parte del propio artista y sus colaboradores, quienes irrumpieron en la inauguración al grito de “fuera yanquis de Vietnam” y otras consignas antiimperialistas. El público, desorientado, no entendía si se trataba de una performance artística o de un verdadero atentado. Rápidamente, las autoridades solicitaron la intervención policial y los restos de la instalación fueron apartados de la sala. Pocos días después, en un volante repartido en la exhibición *Experiencias '68* del Instituto Torcuato Di Tella, Ruano denunciaría que Parpagnoli lo instó a retirar la obra “por utilizar temas políticos

como material estético” y lo acusaría de haberlo expulsado del museo, en lo que consideró una manifestación represiva a la vista de los artistas.⁷

2.3. Museo, Estado y arte moderno

La historiadora del arte Carol Duncan sostiene que, a partir de la creación del Louvre durante la Revolución Francesa⁸, el museo de arte público ha sido presentado como evidencia de virtud política y garantía de que los gobiernos proveen las cosas correctas a su gente (Duncan, 1991: 88). Rápidamente, los grandes Estados entendieron la utilidad política de tener este tipo de instituciones ya que les permitía fortalecer su imagen en la esfera pública internacional. Según Duncan, el museo de arte “hacía que el Estado se viera bien: progresista, preocupado por la vida espiritual de sus ciudadanos, preservador de los logros del pasado y proveedor del bien común” (Duncan, 1991: 93). Este recurso se extendió también hacia los países del tercer mundo, que han hecho uso de los museos de arte como una forma de señalar a la comunidad internacional que son aliados políticos confiables. Duncan afirma que los museos de arte del tercer mundo “proporcionan un barniz de liberalismo occidental que conlleva pocos riesgos políticos y un gasto relativamente pequeño”, y a través de ellos los países “pueden asegurarle a Occidente que son una apuesta segura para la ayuda económica o militar” (Duncan, 1991: 89). En este sentido, el surgimiento del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires debe entenderse en el marco de una estrategia política que, como sostiene Dourron (2017), buscaba respaldar desde el ámbito cultural las ideas de progreso y

⁷ En ese mismo volante Ruano exclamaba: “Abajo la Represión! Abajo la Política Cultural! Que vienen a hacer acá los responsables del Museo de Arte Moderno de Nueva York sino a comprar las conciencias y tratar de prostituir a los artistas argentinos” (Eduardo Ruano, 1968).

⁸ El Louvre no fue la primera colección real que se convirtió en un museo público de arte, pero su transformación fue la más significativa desde el punto de vista político: “En 1793 el gobierno revolucionario francés, buscando una forma de dramatizar la creación del nuevo estado republicano, nacionalizó la colección de arte del rey y declaró el Louvre museo público, fue reorganizado como un museo para el pueblo, para ser abierto a todos gratuitamente. Se convirtió así en un poderoso símbolo de la caída del antiguo régimen y de la creación de un nuevo orden” (Duncan, 1991: 93).

modernización que impulsaron los gobiernos del período desarrollista.⁹ Tanto en los años iniciales de Squirru como durante la gestión de Parpagnoli, el museo fue considerado un instrumento necesario del estado para llevar adelante sus propósitos.

Por otra parte, Duncan sostiene que los museos son espacios rituales, no solo por su similitud arquitectónica con los templos religiosos, sino también por el determinado comportamiento que se espera de sus visitantes. Para la autora, el museo se caracteriza por “la consecución de una zona delimitada y liminar de tiempo y espacio en el cual los visitantes, alejados de la vida diaria, se abren a una experiencia de otra calidad” (Duncan, 2007: 41). Asimismo, los museos de arte moderno se diferencian de los museos tradicionales ya que, además de exhibir obras de arte más recientes, introducen un ritual diferente que implica “una nueva y más alienada individualidad” (Duncan, 1991: 100). El máximo exponente de este modelo se encuentra, según Duncan, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) el cual, a través de sus adquisiciones y la construcción de un relato histórico propio, ha elaborado un esquema de valores basado en un cierto tipo de individualismo que se expresa, en mayor parte, por medio del uso de lenguajes visuales no convencionales (Duncan & Wallach, 1978).

La instrumentalidad política de los museos de arte se articula, en gran medida, con el trasfondo ideológico de la historia del arte como disciplina. La historia del arte moderno ha sido constituida como “una sucesión de estilos formalmente diferentes, o una serie de momentos historico-artísticos que abren nuevas posibilidades formales” (Duncan, 2007: 174). Se trata de un planteo historiográfico que concibe el desarrollo en términos evolutivos a partir del

⁹ La utilidad política de los museos de arte por parte de los gobiernos argentinos ha continuado vigente hasta la actualidad. Dos casos recientes son ejemplo de ello: en el año 2014, el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Daniel Scioli, inauguró el Museo MAR en la ciudad de Mar del Plata, institución abocada al arte contemporáneo que funcionaría como faro cultural de su campaña presidencial al año siguiente. Por otro lado, en 2016 el presidente Mauricio Macri propuso mudar el Museo Nacional de Bellas Artes al edificio de la TV Pública a fin de realizar su tantas veces anunciada y luego postergada ampliación. El proyecto se enmarcaba dentro del discurso de “apertura al mundo” pronunciado por el entonces gobierno y preveía su finalización para el año 2019, lo cual le permitiría a Macri utilizarlo como elemento de campaña para su reelección presidencial. Finalmente, el proyecto no prosperó y nunca fue presentado oficialmente. Para más información ver “Proyectan mudar Canal 7 y dejarle esa sede al Museo de Bellas Artes”, diario *Clarín*, 25 de agosto de 2016.

esfuerzo de los artistas que trabajan en superar lo que otros artistas han alcanzado. En otras palabras, se piensa a la historia del arte como un progreso ascendente que es impulsado desde el logro individual. Duncan señala que este discurso sobre el arte moderno no es más que una construcción cultural que ha sido producida colectivamente y perpetuada por diferentes profesionales que trabajan en el ámbito artístico. Uno de los principales promotores de este discurso, si no el primero, fue Alfred Barr, fundador y primer director del MoMA. Durante su gestión, el museo promovió este hilo narrativo a través de un intenso programa de adquisiciones, exposiciones y publicaciones hasta constituirse como el centro discursivo del arte moderno del mundo occidental. Desde entonces –y sobretodo luego de la Segunda Guerra Mundial– la visión del MoMA sobre el arte moderno alcanzó una hegemonía institucional tanto en el ámbito académico y en la educación artística como en la crítica de arte (Duncan & Wallach, 1978).

Una de las premisas más importantes impulsadas por Barr desde los inicios del MoMA fue la idea de unidad de estilo en todas las artes, la cual implicaba expandir los límites del museo más allá de las disciplinas tradicionales para incorporar otras como el grabado, la fotografía, el cine, la arquitectura y el diseño. Para lograr este objetivo, la estrategia de Barr consistió en enfatizar las diferentes colecciones del museo a través de departamentos específicos que permitieran contrarrestar la tendencia del público a identificar el arte únicamente con la pintura y la escultura (Kantor, 2002). Este plan multi-departamental fue inspirado en la escuela de la Bauhaus, sobre la cual Barr había escuchado hablar por primera vez en 1926 en un curso de arte moderno en Wellesley y a la que visitó un año más tarde. Durante su viaje pudo comprobar que, para la escuela alemana, tanto el cine como la fotografía y el diseño industrial eran vistos como equivalentes a las “bellas artes”. Este hecho lo ayudó a formular una definición estructural sobre el arte moderno que le sirvió como discurso organizativo de su gestión en el MoMA. En sus años como director, Barr implementó un programa estético organizado en departamentos curatoriales que tenían sus propias exposiciones y que permitieron institucionalizar su noción de arte moderno (Kantor, 2002). En 1932 creó el departamento de diseño y arquitectura, en 1935 la biblioteca cinematográfica y finalmente, en 1940, el departamento de fotografía. Su interés en la proliferación de múltiples disciplinas hizo que el MoMA

se distinga del resto de los museos, construyendo un discurso pionero sobre el arte moderno que luego sería replicado por el resto de los museos del mundo, incluyendo al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Es importante comprender esta rápida expansión del modelo promovido por el MoMA en el marco de la consolidación de Estados Unidos como hegemonía al final de la Segunda Guerra Mundial. Walter D. Mignolo sostiene que el museo es una institución moderna vinculada a la lógica colonial y establece un paralelismo entre la acumulación de dinero como metáfora del capitalismo y la acumulación de significado como una metáfora de la cosmología occidental (Mignolo, 2011). Para Mignolo, el museo constituye un ejemplo paradigmático de tal confluencia, siendo una institución crucial para la acumulación de significados y la reproducción de la colonialidad del conocimiento. En la misma línea, Paul Preciado afirma que el museo moderno ocupa un lugar estratégico en la circulación y puesta en valor de la mercancía, situándose en esta economía colonial como una fábrica de valor y significado (Preciado, 2019). Desde esta perspectiva, podemos entender al MoMA como uno de los aparatos de colonización cultural más eficaces en la expansión del imperio estadounidense durante la segunda mitad del siglo XX.

2.4. Modernismo y precariedad

Hugo Parpagnoli asumió la dirección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires con la misión de consolidar el proyecto que Squirru había iniciado años atrás. El eje de su política cultural, entendida ésta como “guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas” (Miller y Yúdice, 2004: 11), consistió en profundizar la noción de arte moderno que su antecesor había alcanzado a delinear y que estaba basada en los lineamientos establecidos por Alfred Barr a través del MoMA. Es posible advertir en qué medida este museo había funcionado como modelo de referencia desde los orígenes del MAM: Andrea Giunta señala lo importante que fue para Squirru que, en el decreto de fundación, el nombre del museo figurara como Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en una clara analogía al MoMA y no

Museo Municipal de Arte Moderno, como solía denominarse a las instituciones públicas en aquel entonces (Giunta, 2008: 76). Por otro lado, ya entrado en funciones, Squirru no tenía inconvenientes en equiparar los inicios del MAM con los del museo neoyorquino: “Nuestro museo empezó como el que dirigía Barr, con toda modestia...” (Squirru en Bazterrica, 2011: 25).

Además de la lógica colonial subyacente y de lo que representaba el MoMA en términos simbólicos, su adopción como autoridad rectora puede entenderse también como la necesidad en los directores de museos de que sus programas encajen dentro de una construcción social ya establecida, en tanto que allí se ponen en juego las opiniones de otros profesionales del campo artístico y las expectativas de su público. Al referirse a los museos como espacios rituales, Carol Duncan establece una analogía con el diseño iconográfico de una catedral: así como las decoraciones de éstas están basadas en fuentes literarias autorizadas, como el Antiguo y el Nuevo Testamento, en los museos también se apela a una autoridad narrativa que organiza el discurso histórico artístico en un sistema de creencias codificado (Duncan, 2007: 1978). En ese sentido, adoptar expresamente al MoMA como modelo de gestión garantizaba un horizonte de previsibilidad al mismo tiempo que se intentaba apropiarse del capital simbólico de dicha institución.

Se trate de necesidad política, colonialismo cultural o de una decisión intencionada, la visión del MoMA como ideario de museo trazó los lineamientos tanto de la gestión de Squirru como la de Parpagnoli. Roberto del Villano recuerda al respecto:

(...) ambos directores habían pensado un museo de arte moderno, entonces no quedaba afuera ningún tipo de inquietudes ni de técnicas que se reflejaban en la producción de los artistas actuales de ese momento. Osea que importaba tanto la pintura como la fotografía, el grabado, el arte óptico, el arte pop, las experiencias visuales, todo interesaba. Esa era la política y el entendimiento que tenían estos directores (Entrevista con el autor, 2020).

La promoción de diferentes disciplinas a la que hace referencia Del Villano fue una de las características que Parpagnoli supo profundizar durante su mandato. Además de la incorporación de la fotografía, en esos años el museo hizo énfasis

en sumar otros lenguajes artísticos que no habían logrado ocupar un lugar protagónico durante la gestión anterior. Parpagnoli afirmaba: “Todo lo auténtico concebido por un arquitecto, un urbanista, un músico, un escritor, un plástico o cualquier hombre que pone un trazo más en la imagen del presente o vislumbra el futuro, pertenece al Museo de Arte Moderno”. (Parpagnoli, 1966). La primera muestra realizada después de su asunción se tituló *1° Exposición internacional de arte industrial* y, desde entonces, las tradicionales muestras de pintura y escultura convivieron en un mismo programa estético con proyectos de grabado, afiches, objetos, fotografía y arquitectura, entre otras prácticas.

La relación entre el MAM y el museo neoyorquino llegó incluso a un punto de contacto directo cuando Alfred Barr arribó a Buenos Aires en 1966 y fue invitado por Parpagnoli a visitar las instalaciones del museo. El entonces exdirector del MoMA recorrió las salas del noveno piso del Teatro San Martín en el marco de la muestra *Barbazul*, una exhibición de pintura, música y escultura de los artistas Luis Benedit, Vicente Marotta y el músico Miguel Ángel Rondano. Si bien se trató de una visita protocolar, el museo se encargó de capitalizar al máximo la noticia para demostrar su exitosa adscripción al modelo de museo impulsado desde Estados Unidos.

Sin embargo, esta relación entre un programa estético extranjero y su aplicación en el contexto local no fue lineal ni estuvo exenta de contradicciones. En su célebre ensayo *Culturas Híbridas*, el antropólogo Néstor García Canclini advierte sobre los desajustes entre modernismo y modernización en los países de Latinoamérica y se pregunta en qué medida éstos “entorpecieron la realización de los proyectos emancipador, expansivo, renovador y democratizador de la modernidad” (García Canclini, 2001: 86). Al mismo tiempo, el autor sostiene que estas contradicciones no deben ser pensadas únicamente desde una idea de dependencia de los intelectuales hacia la metrópolis, sino que es necesario incorporar también las preocupaciones –principalmente de los artistas– por los conflictos internos de sus sociedades. En ese sentido, afirma que los procesos de modernización cultural no son trasplantes lineales sino “reelaboraciones deseosas de contribuir al cambio social” (Canclini, 2001: 90).

Aun así, estos esfuerzos por edificar un campo artístico propio y profesionalizar su trabajo tropezaron con los intereses de las élites dominantes, la escasa inversión estatal en cultura, los resabios coloniales y la desigual apropiación del

patrimonio. En ese sentido, además de la autorregulación de su programa estético para no sufrir las represalias del gobierno dictatorial, Parpagnoli tuvo que enfrentar el desafío de impulsar un museo de arte moderno con una restricción económica que limitaba gran parte de sus proyectos. Un relato en primera persona por los diez años del museo hacía referencia a estas limitaciones, alistando los “aspectos negativos” que afrontaba la institución: “desinterés criollo, presupuesto casi nulo, local ajeno e ineficiente (además, ocupado de vez en cuando para otros usos), escasez de personal, ausencia total de instrumental técnico, etc.” (Parpagnoli, 1966). Por otro lado, Del Villano afirma: “Hasta que yo me fui, el museo nunca tuvo mucha plata (...) nunca tuvimos presupuesto y había que estar llorando siempre” (Entrevista con el autor, 2020).¹⁰ Este punto evidencia una fuerte contradicción entre el interés del estado por un Museo de Arte Moderno como símbolo de progreso hacia la comunidad internacional y la ausencia de una política institucional concreta impulsada a través de los recursos necesarios. Una contradicción que no era exclusividad del MAM, sino que se replicaba en gran parte de las instituciones públicas de aquel entonces. La historiadora Fabiana Serviddio señala la misma problemática en la gestión de Jorge Romero Brest a cargo del Museo Nacional de Bellas Artes, quien “tuvo que asumir la responsabilidad de un estado cuasi-ausente en cuanto a los recursos necesarios para su modernización”. En ese sentido, afirma que la política implementada por Romero Brest se basó en “un proyecto educativo personal que compartía con un determinado sector de la intelectualidad porteña y provincial, pero que no venía impartido políticamente por el estado” a pesar de que “era clara la coincidencia entre el proyecto político desarrollista contemporáneo y la preocupación del director del museo por la apertura internacional y la promoción del arte nuevo” (Serviddio, 2009: 48). En la actualidad, este modelo de gestión basado en la paradoja de impulsar políticas

¹⁰ El entrevistado establece un paralelismo con el MoMA y afirma que, entre los dos museos, “era completamente distinta la concepción”. Mientras que “ahí hay todo un comité financiero (...) un comité de empresas y de políticos que lo único que hacen es juntar plata para el MoMA”, en el caso del MAM “la única vez que las empresas y la gente de afuera pusieron dinero fue cuando yo anuncié que íbamos a hacer el nuevo museo. Ahí todos aportaron. Pero eso fue porque nosotros no le pedíamos dinero, lo que le pedíamos es que se incorporaran a este nuevo proyecto. Entonces ellos ponían dinero, pero eran partícipes de un proyecto para que el museo tenga su casa propia. Es una forma distinta de pedir” (Entrevista con el autor, 2020). Del Villano hace referencia a la mudanza del MAM a la sede actual del museo durante su gestión en el año 1983.

públicas que apuntan a una supuesta modernización del arte argentino a la vez que se reducen sistemáticamente sus presupuestos, se ha transformado en una característica propia de los programas de gobierno neoliberales.

2.5. Parpagnoli conducción

Desde el comienzo de su mandato, Parpagnoli supo delinear los objetivos del museo y trabajó para alcanzarlos. El modelo de institución que regía su gestión contemplaba propósitos que iban más allá de ser un mero espacio de exhibición: “se equivocan quienes piensan que el museo de Arte Moderno se agota en una colección de cuadros y esculturas” (Parpagnoli, 1968). Entre las responsabilidades que el museo debía asumir, estaba la de “conocer las obras de arte a partir de las circunstancias que mediaron o mediarán en su concepción” y la de “investigar acerca de las teorías y de la práctica de la creación contemporánea” (Parpagnoli, 1968). Estos motivos llevaron a que en 1966 se creara la biblioteca del museo, dando origen también a su propio archivo institucional.

Junto a la apertura a nuevos lenguajes, Parpagnoli sostenía que el museo debía tener un perfil educativo, estableciendo como objetivo “exhibir las obras en exposiciones didácticas a menudo comparativas de los diversos sectores de la producción artística” (Parpagnoli, 1968). Según recuerda Del Villano, el programa de exhibiciones se planificaba con un año de anticipación ya que debía ser aprobado previamente por la Secretaría de Cultura, y a través de él se buscaba integrar las diferentes demandas y necesidades del sector: “decíamos bueno, va a haber una exposición internacional, una exposición de un artista consagrado, vamos a tener un concurso para consagrar a una figura joven... todo eso era un plan (Entrevista con el autor, 2020). Como podemos observar, Parpagnoli era consciente del poder del museo como legitimador de discursos y productor de subjetividades. En ese sentido, proponía como misión institucional “coordinar la producción contemporánea, prestando particular atención a la producción arquitectónica como lugar de convergencia de todas las artes”, al mismo tiempo que se atribuía el deber de “juzgar las obras” ya que “no todo lo

que se produce hoy tiene coherencia con el tiempo actual ni es fatalmente bueno o perfecto” (Parpagnoli, 1968).

Sin embargo, las limitaciones presupuestarias influyeron directamente sobre los objetivos del museo. Su programa estético muchas veces estuvo condicionado por los recursos disponibles, teniendo que suspender proyectos de exhibición o aceptar propuestas externas en las que el museo sólo oficiaba de espacio receptor. A su vez, estas limitaciones también afectaron su estructura organizativa, es decir, al “sistema interrelacionado de roles oficialmente sancionados que forman parte del organigrama” (Schlemenson, 1998: 40). Lejos de poder establecer un sistema por departamentos curatoriales como el MoMA había promovido, el MAM apenas contaba con un puñado de empleados: “éramos muy pocos... en ese momento éramos diez o quince” (Del Villano, entrevista con el autor, 2020). La falta de recursos humanos imposibilitaba además una correcta distribución de tareas: “desde barrer el museo hasta dirigirlo hice todos los trabajos”. Del Villano recuerda que el primer organigrama oficial se estableció “en el año sesenta y algo” pero que sin embargo “la cosa pasó por muchos pasos hasta llegar a tener una estructura más sólida”. Al respecto, el entonces jefe de dirección técnica del museo hace énfasis en los problemas burocráticos de la gestión pública y afirma:

la municipalidad varió tantas veces, tantas veces (...) venía un gobierno y echaba para atrás muchas cosas, después venía otro gobierno y llevaba otras cosas adelante, entonces las estructuras se modificaban (...) a lo mejor a los seis meses se hacía otro organigrama (entrevista con el autor, 2020).

Este carácter reducido e inestable de su estructura organizativa tuvo como contrapartida lo que Elliott Jaques denomina “factor de mutuo reconocimiento” (Jaques, citado en Schlemenson, 1998: 41), permitiendo una mayor integración del equipo de trabajo. Del Villano comenta:

Gracias a Dios hubo un personal maravilloso que se formó en el museo y tenía amor por el museo, eso es lo que permitió que hoy el museo tenga una organización, tenga una biblioteca, tenga un depósito (...) todo eso fue un trabajo

que se tuvo que hacer (...) el museo era una actividad artística pero familiar a la vez, todo el mundo ponía el hombro (Entrevista con el autor, 2020).

La dimensión afectiva dio lugar a un proceso de identificación de los empleados con el proyecto institucional, que repercutió en un mayor compromiso del grupo con los objetivos del museo. Este sentido de pertenencia puede ser entendido como el resultado de la capacidad de liderazgo y conducción de Parpagnoli al interior de la institución. Su aptitud para motivar al resto del equipo y lograr que lo acompañe en los objetivos del museo evidencia una de sus características constitutivas como gestor cultural. Del Villano sostiene:

Era una persona tremendamente sensible y además era muy buena persona (...) yo te puedo decir que Parpagnoli a mi me hizo querer el museo. De ahí en más quise trasmitírselo a los empleados (...) aprendí mucho y aprendí a querer la profesión (Entrevista con el autor, 2020).

Además de una decidida apertura a los lenguajes no tradicionales, la gestión de Parpagnoli se caracterizó entonces por una mayor atención al funcionamiento interno de la institución. Su condición de líder estaba vinculada a su capacidad de conducción y descentralización. Del Villano recuerda que “a Parpagnoli le importaba todo, estaba al tanto de todo (...) dejaba hacer, pero se preocupaba” y que “era muy correcto en su forma de ser y en su forma de trabajar”. En ese sentido, establece una comparación con su antecesor y afirma:

Squirru era un toro salvaje que pudo conseguir hacer el museo. Ahora, con su trato pausado y equilibrado, Parpagnoli fue el complemento que hacía falta después de Squirru para darle forma al museo (Entrevista con el autor, 2020).

El “tono pausado y equilibrado” que describe Del Villano se asemeja a otros testimonios recolectados que permiten esbozar una idea general sobre el liderazgo y la personalidad de Parpagnoli. Su sobrino, Hugo Parpagnoli, lo describe como una persona muy cálida y agrega en un tono idealista: “siempre tuve la imagen de que Hugo estaba un poco acá y un poco en otra parte” (entrevista del autor, 2020). Por su lado, el artista Luis Felipe Noé lo recuerda como “un ser un tanto misterioso en algunos aspectos” pero “de las personas más hermosas que podía conocer” (email con el autor, 2020). En ese sentido,

podemos caracterizar a Parpagnoli como un líder carismático, en tanto que la apreciación que se hace de él incluye confianza, respeto, veneración e incluso se le atribuyen condiciones espirituales especiales (Bass, 1985). Por otro lado, la afirmación de Del Villano sobre Parpagnoli como quien forjó de manera definitiva la identidad del museo coincide con el relato de Squirru, quien en 1996 comentaba:

fue para mí una profunda satisfacción volver al Museo cuando ya no era su director y encontrar que las cosas marchaban con un ajuste mayor que el que yo podía darles, ajuste que me parece imprescindible como etapa de afianzamiento de cualquier institución". (Squirru, 1967).

En consecuencia, podemos afirmar que la gestión de Parpagnoli a cargo del museo estuvo marcada por dos operaciones rectoras simultáneas. Por un lado, el fortalecimiento de la dinámica de trabajo interna, que pese a la falta de recursos permitió delinear una estructura organizativa básica y potenciar la labor de sus integrantes. Por el otro, un mayor énfasis en el paradigma de arte moderno que era impulsado desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Tomando a esta institución como faro de referencia, se buscó la apertura del museo a nuevos lenguajes artísticos a través de un programa estético dinámico e innovador. El mandato de Parpagnoli en la dirección del MAM dio inicio a un período de consolidación del proyecto modernizador del arte que el museo había iniciado en la década anterior.

2.6. Un gestor *avant la lettre*

Comprender la figura de Parpagnoli en tanto gestor cultural implica un ejercicio de análisis que debe tener en cuenta las características de su mandato como director del Museo de Arte Moderno, así como también el desarrollo histórico de las políticas públicas en cultura durante ese período de tiempo.

Patricio Rivas Herreras (2008) sostiene que la gestión cultural es una práctica de larga data en la historia social de América Latina. Su desarrollo implicó un proceso complejo de interrelaciones sociales de expansión de identidades

locales, por lo que considera un desacierto ubicar el inicio de la gestión cultural en el período reciente de consolidación de las industrias culturales. Según la cronología propuesta por el autor, la labor de Parpagnoli se ubica en un primer período de la gestión cultural (1900-1970), caracterizada por su carácter empírico y la educación informal. Durante esta primera fase surgieron importantes comunidades de artistas e intelectuales que protagonizaron los debates estéticos que delinearon la primera mitad del siglo XX, muchos de los cuales cooperaron como nexo entre la producción artística y sus comunidades. Debemos considerar también el carácter institucional significativo que adquirió la política cultural luego de la Segunda Guerra Mundial y la necesidad de reconstrucción de muchos Estados. Mientras el ámbito anglosajón implementó una política pública basada en incentivos fiscales, Europa –con Francia como su principal representante– consolidó un sistema de intervención directa del Estado sobre la administración de la cultura. Fue este segundo modelo el que adoptó también Argentina, basado en la democratización y acceso a la cultura, el fomento a la libre creación artística, la promoción de la oferta cultural y la protección del patrimonio (Barbieri, Partal & Merino, 2011). De ahí que el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires haya sido creado como una institución pública, administrada íntegramente por el Estado y de acceso libre y gratuito.

Para desandar el perfil de Parpagnoli como gestor cultural es necesario ahondar primero en las definiciones de esta práctica y sus características constitutivas. Un rápido recorrido por los diferentes enfoques de la gestión cultural permite comprender sus múltiples abordajes: algunos autores, como Tony Puig, la emparentan con hacer lo que uno se propone. Otros, como Rubens Bayardo, con la idea de gesto o de seña. También hay quienes, como Rubens Schumacher, la vinculan con la acción de gestar una nueva criatura artística (Marchiano, 2010). Desde un enfoque más contemporáneo, Víctor Vich propone pensar a los gestores culturales ya no como simples administradores de proyectos, sino como “agentes culturales”, es decir “verdaderos curadores encargados de seleccionar objetos simbólicos y construir con ellos guiones según las temáticas en las que se haya decidido intervenir” (Vich, 2014: 93). Esta perspectiva, nos permite analizar a Parpagnoli en tanto “activista integrado a las problemáticas locales” cuyo trabajo está vinculado a “la producción de nuevas representaciones sociales” (Vich, 2014: 93).

Por su parte, Pancho Marchiano (2010) profundiza sobre la misión del gestor en cuanto a su rol social inserto en el entramado de relaciones interinstitucionales. En ese sentido, plantea la existencia de dos grandes campos de aplicación: quienes trabajan gestionando contenidos y quienes implementan políticas de acción cultural. Es en este último grupo donde se enmarcan los directores de museos, cuyo trabajo responde a una política de programación, regulación de actividades y gestión organizacional.

Si bien en el apartado anterior ya señalamos la capacidad de liderazgo y conducción de Parpagnoli al interior de la estructura organizativa del museo, desde estas perspectivas es posible identificar otros rasgos y cualidades que nos permiten delinear su perfil como gestor cultural. Previo a su mandato en el MAM, Parpagnoli ya manifestaba interés por los lenguajes no tradicionales, a la vez que demostraba su capacidad para comprender el contexto artístico porteño. Al respecto de una muestra sobre collage realizada en la galería Lirolay en marzo de 1962 afirmaba:

El collage no se impuso todavía en Buenos Aires como lenguaje plástico. No es culpa del collage. (...) el público ve en él casi siempre demostraciones de novelería, a menudo de impertinencia y rara vez el producto de un juego posible (...) se atribuye poca importancia. No se trata de afirmar aquí que los collages argentinos son muy importantes. Los hay de todo nivel. Conviene, en cambio, repetir que frente a ellos cualquier actitud abierta o disimulada de sorpresa, menosprecio, indignación o furia es, ante todo, anacrónica. (...) Tendrá que pasar el tiempo. Por cierto, nadie discutirá esta exposición dentro de cien años. (Parpagnoli, 1962).

Para Pancho Marchiano, una de las características principales del gestor cultural es su capacidad de contextualización, innovación y previsión. La aptitud para comprender la realidad que lo rodea le permite medir sus posibilidades de innovación y prever así el impacto de sus acciones (Marchiano, 2010). En este sentido, observamos que Parpagnoli podía analizar con facilidad la situación del arte en aquel momento y abogaba desde entonces por la promoción de nuevas disciplinas, siempre con la seguridad de que el futuro le daría la razón.

Según Marchiano, para innovar no es necesario una modificación radical, sino la reformulación de algunos componentes de la gestión, entre ellos la política de

comunicación. Una mejora en la manera de comunicar permitiría persuadir al público y presentar las innovaciones artísticas como el resultado natural del quehacer de un museo moderno. Así encontramos que, a propósito de una nueva edición del Premio Braque en las salas del MAM, Parpagnoli manifestaba:

El museo de arte moderno no hace en este caso sino captar el pulso del interés y cumplir su función de recibir y transmitir lo que vive y palpita en el mundo que lo rodea. Pone así de relieve ante la consideración general este tipo de iniciativas que tanto contribuyen a la cultura y a la comunicación entre los pueblos (Parpagnoli, 1965).

Esta actitud lo relaciona con otra de las características descritas por Marchiano: la de ser un consumidor crítico. El autor sostiene que un gestor cultural debe vincularse con la producción artística de una manera diferente que el público estándar, ya que debe poder identificar con antelación el valor de los contenidos a ofrecer (Marchiano, 2010). Parpagnoli, que antes de su incorporación al MAM se había desempeñado como crítico de arte, mantuvo este modo de relacionarse con los artistas a lo largo de su mandato. En una muestra sobre artistas rosarinos en las salas del museo, afirmaba:

Si los plásticos jóvenes de Rosario tienen tal o cual estatura, se verá después de haber considerado en general que el movimiento que ellos han desencadenado en su ciudad corresponde a los movimientos similares de otras ciudades que están al día en la producción de vanguardia. Esta es la razón principal de la presencia de los plásticos rosarios en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Parpagnoli, 1967c).

El hecho de conocer y reconocer las diferentes producciones de un contexto determinado y poder cotejarlas con otras escenas del plano nacional e internacional es, para Marchiano, una responsabilidad con fines prácticos que hace al perfil de todo gestor cultural (Marchiano, 2010). Por otra parte, en este mismo escrito es posible identificar otra cualidad vinculada a la productividad de la gestión en contextos de alta expectativa y escasez de recursos. Frente a las limitaciones presupuestarias, Parpagnoli no demoraba en gestionar financiamientos externos para satisfacer las necesidades del museo:

El catálogo de esta exposición tiene el patrocinio de Isidoro Slullitel, distinguido médico de Rosario, quien desde hace años presta una atención poco común a las manifestaciones artísticas de vanguardia. El MAM se complace en destacar una vez más la trascendencia de la colaboración privada en el desarrollo de un movimiento experimental (Parpagnoli, 1967c).

La preocupación por resolver los problemas de déficit presupuestario a través de la articulación con el sector privado demuestra en Parpagnoli flexibilidad y capacidad de rápida resolución. Como sostiene Marchiano, “la gestión exige reflexión para diseñar programas y políticas, pero también demanda dinamismo, eficacia y eficiencia” (Marchiano, 2010: 138).

Es posible identificar una última característica de Parpagnoli vinculada a su rol social como gestor cultural al interior de una institución pública. En sus escritos subyace una preocupación constante sobre la misión del museo como agente de promoción y difusión del arte. Le asigna la tarea de “difundir las obras colocándolas socialmente” y subraya que “interesa al museo la contratación de artistas por parte de la sociedad” (Parpagnoli, 1968). En otro texto, a propósito del décimo aniversario del MAM, Parpagnoli esboza una autocrítica sobre la endogamia del campo artístico y se cuestiona la falta de conocimiento del museo en el resto de la sociedad:

Diez años de existencia no fueron suficientes al Museo de Arte Moderno para darse a conocer en Buenos Aires. Naturalmente trescientas personas lo conocen, saben cómo hay que llegar hasta él (...) Pero esas trescientas personas son las que frecuentan, asimismo, las buenas galerías de arte porteñas y las que no se pierden una inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes o del Instituto Di Tella. Bienvenidas. ¿Qué saben, en cambio, del Museo las quince mil personas que llenan el Luna Park en las peleas de un sábado o las cien mil que agitan las banderas en las tribunas de River (o de Boca, por supuesto)? ¿Qué saben los centenares de miles que distinguen perfectamente el cine Metro del Atlas o el Gran Rex del Ópera? En fin, de todos los habitantes de Buenos Aires aproximadamente adultos, excluidos aquellos trescientos, ¿Cuántos tienen una noción clara y tranquila (no ofuscada) de que existe en la ciudad una institución llamada Museo de Arte Moderno? (Parpagnoli, 1967a).

Es posible identificar en esta reflexión una pregunta por el acceso a la cultura y la democratización del arte. El desconocimiento del museo por parte de la mayoría de los habitantes de Buenos Aires no parece aquí motivo de celebración. Por el contrario, Parpagnoli se interroga sobre el lugar del arte como consumo de élite y busca respuestas a las causas que impiden acercar el museo al resto de los ciudadanos. Su rol como gestor cultural apunta entonces a fortalecer el vínculo entre el arte moderno y la sociedad: “cuando toda la ciudad sea ‘moderna’ el Museo de Arte Moderno no se verá. Como la levadura...”. Para Parpagnoli, llegado ese momento, cuando todos los ciudadanos estén atravesados por el arte moderno, el Museo ya no será el lugar de unos pocos, sino un espacio invisible y omnipresente: “su desarrollo hacia la desaparición total será una brillante sucesión de hechos concretos, tridimensionales, sonoros vitales, y no el cosquilleo intelectual de una paradoja impresa en el folleto conmemorativo de sus cien años de existencia” (Parpagnoli, 1967a).

Capítulo tres: La fotografía como arte de museo

Como analizamos en el capítulo anterior, la incorporación de la fotografía al Museo de Arte Moderno durante la gestión de Hugo Parpagnoli no fue una decisión aislada. Su ingreso estuvo enmarcado en un proyecto de modernización del arte argentino que mantenía una relación directa con las necesidades políticas del Estado en ese momento. Si dentro de este objetivo mayor, el MoMA ocupó un rol estratégico como intérprete institucional preeminente del arte moderno, no debe sorprendernos entonces que el proceso de institucionalización de la fotografía iniciado por Parpagnoli haya pretendido seguir los lineamientos impuestos por el museo neoyorquino.

Christopher Phillips (2004) afirma que, a través de sus exposiciones y publicaciones, el departamento de fotografía del MoMA logró establecer el horizonte de expectativas general con respecto a la fotografía durante casi medio siglo. Según el autor, la asimilación de la fotografía por parte de este museo se produjo

“envolviéndola de eso que Walter Benjamin llamó ‘aura’ de la obra de arte tradicional –que en este caso se lograba con la renovación de antiguas concepciones de sabiduría técnica–, la transposición de las categorías de la historia del arte a un registro nuevo y la confirmación del fotógrafo corriente como artista creativo” (Phillips, 2004: 54).

El primer punto de este postulado requiere especial atención, ya que la caracterización o no de la fotografía en tanto objeto aurático y, por lo tanto, obra de arte, será una variable importante al momento de analizar el programa de exhibiciones del MAM.

En su célebre ensayo, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin hace una distinción histórica entre dos modos de recepción del arte. Por un lado, el valor cultural, vinculado al origen del arte mágico y religioso. Este valor, asociado a la función ritual y la unicidad, definían la condición aurática de las obras artísticas. Por el otro, el valor exhibitivo, asociado a la emancipación del carácter ritual de las obras y a su función progresivamente cambiante, que le permitió una mayor capacidad de traslado y movilidad. Benjamin sostiene que

con la reproductibilidad técnica “han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza” (Benjamin, 1989: 30). Según el autor, al momento de escribir este texto, habría una preponderancia del valor exhibitivo en el arte que, en el caso de la fotografía y el cine, comenzaría a reprimir en toda su línea el valor cultural. En otras palabras, con la llegada del cine y la fotografía, el valor exhibitivo permitiría la disolución del aura en la obra de arte¹¹.

Sin entrar en debate sobre la capacidad de transformación de las funciones tradicionales del arte que un Benjamin por demás entusiasta le asignó a los medios mecánicos de reproducción, es interesante detenernos en estos dos modos de recepción propuestos por el autor. En consonancia con las estrategias de asimilación descritas por Phillips, es posible analizar hasta qué punto cada uno de estos valores estuvo en juego en las diferentes exhibiciones impulsadas por el MAM y como, de una forma u otra, se contribuyó a la institucionalización de la fotografía.

3.1. La fotografía como valor exhibitivo

El ingreso de este medio al museo no se dio únicamente a condición de ser protagonista. En su propósito de apertura a lenguajes no tradicionales, el MAM encontró en la fotografía un respaldo para aquellos proyectos imposibilitados de ser exhibidos dentro de sus salas. En esas ocasiones, la presencia de imágenes fotográficas no acontecía en tanto obra de arte sino como representación de la obra ausente. Un caso paradigmático fue la exhibición *Arquitectura argentina actual: 14 casas blancas*, inaugurada el 7 de agosto de 1964. Se trataba de una muestra de fotografías sobre un conjunto de viviendas unifamiliares construidas durante los últimos diez años en distintos pueblos de la Provincia de Buenos

¹¹ Benjamin sostiene, sin embargo, que esta disolución del aura no lo hace sin presentar resistencia: “Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana.” (Benjamin, 1989: 31).

Aires. Estas casas proponían ambientes adaptados a las necesidades de las familias de la clase media, utilizando materiales tradicionales y presupuestos austeros. La exhibición buscaba no solo valorizar estéticamente y técnicamente este tipo de construcciones, sino también incorporar a la arquitectura como obra de arte dentro del museo¹². Una nota periodística lo ejemplificaba muy bien:

Treinta arquitectos argentinos exhiben su obra en el Museo de Arte Moderno. Son 14 casas blancas, en las que se pretende ofrecer al hombre un hogar en el que viva cómodamente (...) Las casas exhibidas en numerosas fotografías muestran la utilización de madera, ladrillo, vidrio, chapa y cal, en forma armoniosa, estética y confortables (*La Razón*, sábado 8 de agosto, 1964).

Advertimos aquí el uso de la palabra “obra” para designar la producción realizada por los arquitectos que, antecedida de la palabra exhibir y en el contexto de una noticia sobre un museo de arte, contribuye a su connotación artística. Al mismo tiempo, la fotografía aparece como soporte material a través del cual esas obras son mostradas: “las casas se exhiben en numerosas fotografías”. La presencia de este medio se restringe al carácter de representación, a su valor puramente exhibitivo. No hay intenciones de otorgarle una condición aurática a esas imágenes. El autor –el artista– es la persona que diseñó la casa, no la que tomó la fotografía. Como recuerda Roberto del Villano: “la fotografía mostraba la arquitectura de las casas, que esa era la obra” (entrevista con el autor, 2020). El montaje de la muestra colaboraba en despojar cualquier intento de culto hacia esas imágenes. En lugar de utilizar un soporte tradicional que le confiera aspecto sacro –paspartú, marco, vidrio–, las fotografías estaban montadas sobre tergopol y colgadas con hilos directamente del techo, permitiendo una experiencia espacial diferente en el espectador. Del Villano afirma: “fue muy aérea la muestra (...) había un recorrido, la gente recorría (...) para la época fue tremendamente innovador” (Del Villano, Entrevista con el autor, 2020).

¹² *Arquitectura argentina actual: 14 casas blancas* se anunciaba como la primera exhibición de un ciclo dedicado a la arquitectura argentina, en el que mostraría “la labor desarrollada en los distintos órdenes: hospitalaria, rascacielos, escuelas, etc.” (*La Razón*, sábado 8 de agosto de 1964). Sin embargo, el proyecto no tuvo continuidad.



Arquitectura argentina actual: 14 casas blancas. Vista de exhibición.

La inclusión de la imagen fotográfica en tanto documentación de otra obra constituyó uno de los modos de institucionalización en los museos de arte del mundo. En los inicios del conceptualismo, la performance, el land art y otras prácticas, los artistas habían recurrido a la fotografía como medio para comunicar sus ideas o registrar sus acciones. Sin embargo, rápidamente comenzaron a experimentar un cambio de sentido en el uso de esta herramienta. Se dejaron de lado los supuestos de neutralidad y objetividad del registro documental para construir imágenes con mayor detenimiento. La fotografía dejó de officiar como soporte secundario o fragmentario de un acontecimiento para presentarse como una instancia equivalente a la idea (González, 2011). Este desplazamiento de la importancia en la acción a la importancia del registro, devino también en un desplazamiento del valor exhibitivo de esas fotografías a su valor cultural. Movimiento que terminaría de consolidarse, años más tarde, con la incorporación de la fotografía al mercado artístico y el surgimiento de la categoría *vintage*¹³.

¹³ Se denomina *vintage* o *copia de época* en el mercado de arte a aquellos positivos fotográficos realizados por el propio autor durante el transcurso de los primeros diez años después de la toma.

En Argentina, estas corrientes tuvieron su despertar en los años sesenta, especialmente durante la primera etapa del Instituto Di Tella. Allí, los artistas utilizaron la fotografía como documentación de sus happenings, performances y ambientaciones. Incluso fue utilizada en proyectos de carácter conceptual y político, como el caso de *Tucumán Arde* (1968). Sin embargo, la valorización cultural de estas imágenes ocurriría recién hacia finales de los años noventa, con la asimilación de la fotografía en el mercado artístico local. Aún así, la utilización de esta herramienta por parte de los artistas no fotógrafos implicaba un grado de apropiación para nada insignificante. Algo similar ocurrió con el público de los museos, que de ese modo comenzó a familiarizarse con la presencia de este tipo de materialidad en un ámbito artístico.

A través de algunos registros en el archivo del MAM podemos identificar el uso de fotografías en su carácter de documento en otras exhibiciones, como la 3^o *Exposición de Arte Publicitario Norteamericano* de 1963. Sin embargo, la falta de documentación exhaustiva sobre las actividades del museo nos impiden comprobar si el resto de las muestras experimentales realizadas durante la gestión de Parpagnoli continuaron profundizando en el valor exhibitivo de la imagen fotográfica. Por esta misma razón, *Arquitectura argentina actual: 14 casas blancas* adquiere una importante relevancia en tanto primer antecedente en este modo de recepción de la fotografía dentro de un museo de arte local.

3.2. Buenos Aires, mi ciudad

Primeras estrategias de institucionalización

En los seis años en los que Parpagnoli estuvo a cargo de la dirección del Museo de Arte Moderno se llevaron a cabo once exhibiciones dedicadas exclusivamente a la fotografía. Se trata de un promedio realmente alto si se tiene en cuenta que, hasta ese momento, dicha disciplina casi no había tenido lugar en este tipo de instituciones. El programa estético dedicado a la fotografía como práctica artística contempló diferentes abordajes: desde ofrecer sus salas para concursos internacionales del Foto Club Argentino hasta la realización de muestras monográficas a fotógrafos como Horacio Coppola, a quien hoy se lo considera una figura insoslayable de la fotografía nacional (Facio, 2009). Para analizar las diferentes estrategias de legitimación que subyacen en cada una de estas

exhibiciones es necesario partir del concepto de museo como aparato performativo que produce tanto al objeto como al sujeto que dice representar. Desde esta perspectiva teórica propuesta por Paul Preciado, la exposición es un dispositivo de enunciación que produce performativamente aquello que pretende dar a ver (Preciado, 2019: 11). En ese sentido, un museo de arte moderno no tiene como objetivo representar las producciones de ese tipo de arte, sino construir la noción misma de arte moderno a través del dispositivo enunciativo de la exposición. Para Preciado, además, el museo funciona al mismo tiempo como un aparato de verificación y de legitimación de un enunciado. Es decir que, como espacio institucional performativo, tiene el poder de legitimar como verdadero el enunciado que es expuesto dentro ese espacio institucional (Preciado, 2019: 11). Si bien, por la dinámica institucional que describimos en el capítulo anterior, no podemos afirmar que cada exhibición realizada en el MAM fue producto una planificación estratégica orientada a la legitimación del arte fotográfico, creemos que toda acción llevada a cabo en el ámbito cultural produce efectos de sentido que van más allá de su intencionalidad originaria. Vale decir que la acción errática, e incluso la inacción, puede ser entendida como una política cultural cuando se lleva a cabo desde un lugar de responsabilidad estatal. En ese sentido, podemos entender las once exhibiciones desarrolladas durante la gestión de Parpagnoli como un programa performativo complejo, que a través de diferentes estrategias –algunas intencionadas, otras no, algunas exitosas, otras no tanto– produjo un conjunto de efectos y discursos en la escena artística en la que estaba inserto.

La primera exhibición se tituló *Buenos Aires Mi Ciudad. Fotografías de Sameer Makarius* y fue llevada a cabo del 3 al 14 de diciembre de 1963. Makarius era un artista de origen egipcio que había llegado a Argentina en 1954. Durante la segunda guerra mundial vivió en Alemania y Hungría, donde realizó estudios en pintura y escultura. En Buenos Aires supo construir vínculos con artistas de su generación, fue miembro fundador del grupo Artistas No Figurativos Argentinos (ANFA) y del grupo Forum (1956). En 1961, junto a Carolina Muchnik, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Rómulo Macció, participó de la exhibición *Otra Figuración*, un hito en la historia del arte argentino que el mismo Parpagnoli se animó a pronosticar “como uno de estos jalones que por su efecto en el

ambiente puede cambiar el rumbo de la pintura argentina”¹⁴ (*La Prensa*, 28 de agosto de 1961).

Buenos Aires, mi ciudad era una exhibición que acompañaba la reciente salida del libro homónimo de Makarius publicado por la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA). Se trataba de un libro de fotografías tomadas por el artista a lo largo de sus diez años en Buenos Aires. Cada una de ellas iba acompañada, por un lado, de una descripción histórica de los lugares fotografiados y, por el otro, de diferentes fragmentos de poetas, narradores y ensayistas argentinos, como Leopoldo Marechal, Ezequiel Martínez Estrada, Homero Manzi, Evaristo Carriego y Jorge Luis Borges. Las instantáneas de Makarius registraban diferentes aspectos de la ciudad sin restricciones ni preferencias: desde la “Villa Miseria” a “Calle Corrientes”, de “Plaza de Mayo” a los “Clubes de Barrio”, de los “Bosques de Palermo” a “Nueva Pompeya” o de “Barracas” a “Barrio Norte”. El libro también incluía actividades o lugares representativos de la cultura porteña, como “El Subte”, “Librería Nocturna”, “Baile Popular” y “Gran Parrilla”. La prensa de entonces reconocía en las fotografías “el tono de porteño y cosmopolita. Sin idealizaciones ni realismos estériles” (*La Razón*, 12 de enero de 1964).

El libro de Makarius se inscribía en una doble tradición fotográfica. Por un lado, el género de paisaje urbano, heredero de las *vistas* decimonónicas que habían nacido casi en simultáneo con los primeros daguerrotipos en París. Por el otro, el fotolibro dedicado a una ciudad, una práctica que a mediados de siglo XX ya había sido explorada por los principales fotógrafos modernos de la capital francesa. *Paris de nuit* (1933) de Brassai, *La Banlieue de Paris* (1949) de Robert Doisneau y *Images A La Sauvette* (1952) de Henri Cartier Bresson eran para entonces referencias insoslayables para todo fotógrafo que, como Makarius, mantenía contacto fluido con el arte europeo. En Buenos Aires, esta tradición había sido iniciada por Horacio Coppola con su libro *Buenos Aires. Visión Fotográfica* realizado por encargo de la Municipalidad en 1936.¹⁵ Lo continuó su

¹⁴ En otra reseña sobre esta exhibición, Parpagnoli afirmaba: “no corresponde pronosticar cuál de los seis pintores de la otra figuración perdurará ‘a través de los siglos’, pero se puede afirmar que, abstracción hecha de la novedad implícita en su exposición, cada uno transmitía una visión de la propia época no como quien ordena estadísticas sino como quien deja impresa en forma y colores su aspiración a la belleza y a la comunicación con los demás”. (*Revista Sur* N 274. Enero y Febrero de 1962).

¹⁵ Isabel Plante establece una comparación entre este libro y el de Makarius: “las fotos de Coppola, muchas de ellas vistas aéreas o panorámicas, jugaban con una composición de cierto formalismo, ligada a la

esposa, Grete Stern, con el libro *Buenos Aires* publicado por la Editorial Peuser en 1956, aunque esta editorial ya había editado un libro con el mismo título y con una recopilación fotográfica de Hans Mann diez años antes. Incluso el propio Makarius había publicado en 1961 un libro titulado *Buenos Aires y su gente*, con imágenes de la ciudad y un prólogo del crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu. Este libro salió a través de la Compañía General Fabril Editora en homenaje al sesquicentenario de la Revolución de Mayo y se centraba mayoritariamente en los personajes que habitaban la ciudad. Los lugares fotografiados eran los escenarios donde transcurría la vida de estos transeúntes, quienes estaban puestos en primer plano.

Sin embargo, la principal diferencia entre *Buenos Aires, mi ciudad* con su antecesor era el programa editorial en el que estaba inscripto. EUDEBA había sido fundada en 1958 bajo las mismas iniciativas modernizadoras del desarrollismo que dieron origen al Museo de Arte Moderno. Dirigida por Boris Spivacow hasta 1966, uno de sus rasgos más innovadores fue la realización de grandes tiradas a bajo costo y un sistema de distribución a través de kioscos callejeros que permitía llegar a un público masivo que fuese más allá del ámbito académico. Como sostiene la historiadora María Eugenia Costa, bajo el lema *libros para todos*, EUDEBA “se planteó no sólo una política cultural modernizadora dentro de una estructura estatal, sino que además se propuso un auténtico proyecto cultural democrático” (Costa, 2012).

El libro de Makarius integraba la colección Arte Para Todos, surgida a partir de la publicación del *Martín Fierro* de José Hernández con dibujos de Juan Carlos Castagnino, que buscaba poner a disposición de amplios sectores sociales ediciones artísticas de buena calidad de impresión a precios módicos¹⁶. Además de una tirada masiva de sesenta y tres mil ejemplares encuadernados en rústica

estructura urbana en grilla. En cambio, los encuadres de Makarius no tienden a estetizar la ciudad en esos términos. Sus fotos parecen instantáneas realizadas a lo largo de paseos por la ciudad. Tomadas en tiempos de grandes migraciones internas y de un progresivo crecimiento del consumo, estas imágenes reponen menos la estructura urbana regular que la heterogeneidad de una ciudad que, en los años sesenta, ya sumaba siete millones de habitantes” (Plante, 2012).

¹⁶ María Eugenia Costa repasa en una discusión planteada en la revista *Primera Plana* sobre la difusión de las artes visuales y afirma que EUDEBA apuntaba a resolver dicha problemática: “El escritor lo hace mediante las ediciones económicas (sin ilustraciones o con grabados muy deficientes), los diarios y las revistas. La pintura argentina, en cambio, queda reservada a una minoría culta y de alto poder adquisitivo. ¿No se podría llevar la obra de arte a cada hogar?” *Primera Plana*, 20 de noviembre de 1962 en Costa, 2012.

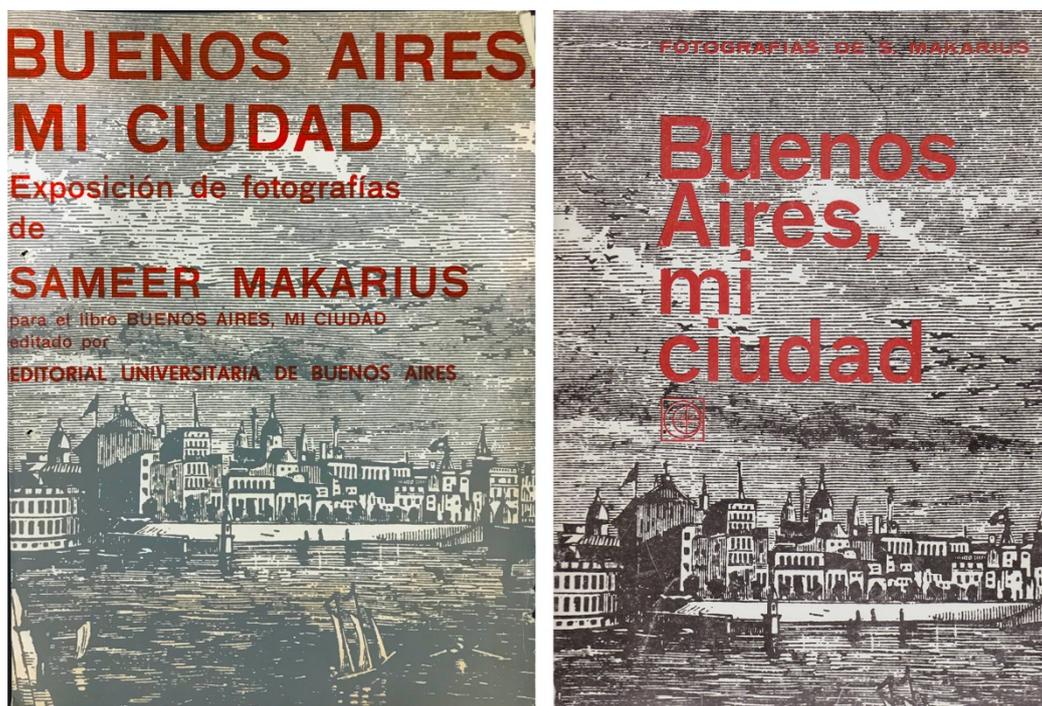
con tapas de cartulina ilustración, *Buenos Aires mi ciudad* tuvo una versión de mil ejemplares de lujo en papel ilustración encuadernados en tela y tres mil ejemplares especiales encuadernados en cartón con lomo de tela. Esta diversificación en distintas calidades de soportes y materiales, que tenía su correlato en el precio y cantidad de ejemplares, apuntaba a ampliar el público lector hacia los sectores medios sin dejar de lado el interés de bibliófilos y coleccionistas. De este modo, “se apelaba no solo al ‘lector-espectador’, sino también al ‘lector-coleccionista’, involucrado en la adquisición de toda la serie de libros” (Costa, 2012).

La decisión de que la primera exhibición dedicada a fotografía en el Museo de Arte Moderno acompañe la salida de un libro de estas características no resulta improvisada. Por el contrario, algunos indicios nos permiten pensar en que se trató de una estrategia que garantizaba un proceso de institucionalización de esta disciplina sin riesgos ni sobresaltos. Para ese entonces, el museo ya venía trabajando junto a EUDEBA en la realización de muestras que promocionaran los títulos de la colección Arte para todos. En octubre de 1962, con Rafael Squirru todavía en la dirección, se había realizado la exhibición *Castagnino: dibujos para el Martín Fierro* en simultáneo a la reedición especial de este libro. En mayo del año siguiente, con la salida de *Cuentistas y Pintores Argentinos*, Parpagnoli y Spivacow presentaron la exhibición *150 témperas y dibujos*, que incluía las obras originales de los artistas que habían participado del libro. En una nota titulada “Cómo se hace una muestra que sea popular”, la revista *Primera Plana* afirmaba:

frente a la puerta del San Martín, un vendedor de diarios y revistas desplegó en su ‘stand’ diez o quince ejemplares del libro. ‘Desde que empezó la exposición, hace una semana –dijo–, he tenido que reponer la obra varias veces’ Entretanto, arriba, cientos de personas de toda edad y clase social desfilaron diariamente ante las ciento cincuenta obras” (*Primera Plana*, 2 de julio de 1963).

El éxito de esta exhibición permitía proyectar un escenario fructífero para la muestra de Makarius. EUDEBA como proyecto editorial modernizador y democrático garantizaba un alcance masivo que se traducía en un público heterogéneo y constante. Para fortalecer esta estrategia, por primera vez el título de la exhibición se homologaba completamente al título del libro, lo que

aseguraba una rápida asociación entre ambos proyectos. Al mismo tiempo, la portada del catálogo del museo mantuvo un diseño similar a la del libro de EUDEBA. Este dato no es menor si se tiene en cuenta que, como sostiene Costa, “la presentación gráfica de los libros era una de las formas de atraer la mirada del público”. Estos diseños, a cargo de Oscar Díaz y pocos convencionales para su época, producían “modalidades particulares de apropiación de los objetos impresos por parte de los lectores, probablemente poco iniciados en las artes plásticas” (Costa, 2012).¹⁷



Buenos Aires mi ciudad. Afiche de exhibición y tapa de libro EUDEBA.

Mientras que la promoción de la muestra apelaba a su similitud con el libro, una vez dentro de las salas se buscaba exactamente lo contrario. Allí desaparecía por completo cualquier rastro de escritura que caracterizaba a la puesta en página del libro. Sin el acompañamiento de los textos históricos ni literarios, las fotografías eran las únicas protagonistas. Un gesto que, al tratarse de la primera exposición de esta disciplina en el museo, buscaba presentar a la fotografía

¹⁷ Resulta llamativo que en ambas portadas no se haya utilizado una fotografía de Makarius, sino un grabado de mediados del siglo XIX que reproduce una vista frontal de la ciudad desde el río con la Aduana Tylor en el centro de su composición. Según Isabel Plante, esta imagen iba en el mismo sentido que los textos históricos al interior del libro: “Buenos Aires tal como se veía a comienzo de los años sesenta, tenía un pasado y unas historias que habían dado forma a diversos lugares” (Plante, 2012).

como arte moderno y autónomo. Las imágenes no llevaban siquiera epígrafe y estaban montadas sobre madera aglomerada sin marcos ni paspartú. Leila Makarius, hija del artista, afirma al respecto:

Mi papá nunca jamás colgó fotografías con marcos, ni con paspartú, ni con vidrio. Odiaba el vidrio (...) no le gustaba porque el vidrio refleja, porque molesta (...) es más linda la foto en sí, sin nada. De hecho nunca están firmadas tampoco. Mi papá no las firmaba porque la firma le arruinaba la imagen (Entrevista con el autor, 2020).

El volumen tridimensional producido por el espesor de la madera, sumado al tamaño de cada copia –en su mayoría de 50x70 cm, bastante más grande que la medida tradicional utilizada por los fotógrafos– parecía conferirles cierto estatuto de obra de arte. Dicho de otra manera, estos elementos materiales contribuían a subrayar el valor cultural a dichas imágenes por sobre su valor exhibitivo en tanto reproducción de una realidad determinada (Benajmin, 1989). Las características formales, que en un punto se asemejaban a las del lienzo, dotaban de aura a las fotografías exhibidas. El único elemento que acompañaba a estas obras eran un conjunto de bancos dispuestos en diferentes espacios de la sala. Concebidos para que el visitante pueda sentarse a *contemplar* detenidamente las diferentes imágenes, estos bancos no deben ser entendidos como objetos inocentes. Por el contrario, constituyen un dispositivo de exhibición que apuntaba a enfatizar el carácter artístico de las imágenes que se está observando.

La estrategia de incorporar a la fotografía por primera vez al museo a través de una asociación con EUDEBA fue complementada con otra de igual grado de garantía: inaugurar con un artista ya reconocido en el ámbito de las artes plásticas de Buenos Aires. De hecho, Makarius no era un fotógrafo nato, sus estudios en fotografía comenzaron poco antes de su llegada al país y sin dejar de lado la producción plástica. Su formación artística en Alemania y Hungría lo había acercado a la pintura geométrica constructivista y al movimiento de artistas no figurativos. Desde allí construyó lazos con la escena artística porteña incluso antes de su llegada definitiva a Argentina: en marzo de 1948 participó de una muestra de arte Madí organizada en el estudio del artista Martín Blazko. Ya en

Buenos Aires y a través del poeta y pintor uruguayo Carmelo Arden Quinn, a quien había conocido en Francia en 1952, estableció vínculos con artistas y críticos de arte, junto a quienes realizó exhibiciones y formó grupos de vanguardia.



Buenos Aires mi ciudad. Vista de exhibición.

Si el vínculo con EUDEBA le permitía al museo asegurarse un caudal de público masivo y heterogéneo, la inserción de Makarius en el campo artístico porteño garantizaba la concurrencia de artistas y público especializado. Así lo comprueban los registros fotográficos de la inauguración, en donde se ve a sus compañeros Ernesto Deira, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega. Al respecto, Noé recuerda:

[Makarius] era prácticamente el fotógrafo que más ha hecho a nuestro grupo y particularmente a mi (...) participó en la primera muestra que nosotros hicimos con el nombre de *Otra figuración* con dibujos que hacía sobre la película fotográfica virgen. Si bien en nuestro grupo después continuamos nada más que nosotros cuatro y firmando con solo nuestros apellidos, él mantuvo siempre una relación. Era nuestro fotógrafo (Email con el autor, 2020).

Sobre la premisa de que la primera muestra individual de fotografía sea realizada por un artista reconocido por el medio artístico, Parpagnoli hizo hincapié en otro aspecto clave: que las imágenes exhibidas sean fotografías en su sentido más purista y no experimentaciones visuales que puedan ser asociadas con las artes plásticas. Éste había sido el caso de las obras mostradas junto a las de Noé y el resto, las cuales habían recibido elogios del propio Parpagnoli en una muestra posterior:

...estas mismas obras que presentó Makarius en la muestra *Otra figuración* y que desconcertaron a más de un espectador porque solo con los ojos no se podía entender cómo habían sido hechas, ahora numerosas y gozando de la unidad de una exposición individual, han sido expuestas en Van Riel, Florida 659 (...) El hecho es que las láminas expuestas por Makarius son muy bellas y constituyen una auténtica novedad en las artes plásticas. (Hugo Parpagnoli, La Prensa, 28 de septiembre de 1961).

Sin embargo, ahora Parpagnoli tomaba distancia de este tipo de producciones. En el texto de la exhibición marcaba una clara distinción entre pintura y fotografía, con el objetivo de validar a esta última en tanto arte autónomo:

"Sameer Makarius, pintor y fotógrafo, conoce y respeta los límites de las dos artes que posee y es un maestro de la difícil tarea de fotografiar 'universalmente'. Al dirigir su cámara sabe dejar de lado sus tentaciones de pintor y pone en actividad su talento realista, espontáneo y selectivo para captar y presentar lo que es como es. Por ello en sus obras no hay dramas gratuitos fundados en negros y blancos inverosímiles, no hay expresiones exageradas basadas en distorsiones o ángulos raros, ni hay alquimias solamente comprensibles para los peritos. Podría haberlas, lo demostró, por ejemplo, en sus exposiciones de proyectogramas y fotogramas que vimos hace unos años, pero en este caso, ante el espectáculo vivo, casi inabarcable del mundo que integramos y en el cual vivimos, ordenó con sagaz austeridad sus armas y disparó un objetivo inteligente y sincero sobre un objeto fascinante. El resultado está a la vista, es nuestra ciudad de Buenos Aires" (Parpagnoli, 1963).

A través de la decisión de no mostrar obras fotográficas que habían constituido “una auténtica novedad en las artes plásticas” y, en cambio, mostrar aquellas donde Makarius “sabe dejar de lado sus tentaciones de pintor y pone en actividad su talento realista, espontáneo y selectivo para captar y presentar lo que es como es”, Parpagnoli buscaba subrayar los postulados que identificaban a la fotografía como arte moderno. Siguiendo los lineamientos que eran promovidos desde el MoMA, destacaba el carácter realista, instantáneo y sin intervenciones de las imágenes exhibidas. Cualidades autónomas y específicas que las diferenciaba de otras expresiones artísticas.

Finalmente, todas las estrategias de legitimación aparecían sintetizadas en el texto institucional de bienvenida a la muestra:

"El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires se honra en presentar la primera exposición individual de un fotógrafo que ha puesto su arte en el nivel que interesa al museo y, al mismo tiempo felicita a Sameer Makarius en la fecha de su inauguración que coincide con la de sus diez años de labor artística en la Argentina" (Parpagnoli, 1963).

En esas pocas palabras quedan asentadas tres premisas clave. Por un lado, se señalan los diez años de trayectoria de Makarius en el país que legitiman su quehacer. Es decir que la primera muestra de fotografía en el museo no estaba a cargo de cualquier fotógrafo, sino de un artista con un recorrido marcado y cuantificable. Por el otro, se reconoce a la fotografía como arte de museo sin lugar a discusiones ni dudas. Y lo más importante, se lo juzga en términos de niveles, dando a entender la existencia de una escala de valores que permitiría medir la artísticidad de esas imágenes. En otras palabras, el museo, como guardián institucional del arte moderno, se auto asignaba el poder de juzgamiento y garantizaba a sus visitantes que lo que iban a ver exhibido en sus salas eran verdaderas obras de arte.

3.3. Los primeros modernos

Dentro de las exhibiciones de fotografía desarrolladas durante la gestión de Parpagnoli hubo tres que mantuvieron un conjunto de características en común. Se trata de muestras individuales dedicadas exclusivamente a fotógrafos cuyas búsquedas estéticas estaban asociadas al proceso de modernización del lenguaje fotográfico. Estas búsquedas giraban en torno a la autonomía de la fotografía y sus posibilidades en tanto arte. En oposición a los movimientos predecesores, que fundamentaban la artísticidad de la fotografía en la imitación de los cánones de la pintura, los fotógrafos modernos promovían la exploración del medio fotográfico como un lenguaje autónomo a partir del encuadre y el instante de la toma, dos variables del acto fotográfico que permitían articular el registro de lo real y la subjetividad de la propia mirada. De este modo, el proceso de modernización del lenguaje fotográfico se manifestó a través de imágenes que van desde la abstracción y juegos ópticos a fotomontajes y obras experimentales (Zuviria, 2019).

La primera exhibición, titulada *Saderman*, consistió en un conjunto de obras del artista ruso nacionalizado argentino Anatole Saderman. Éste había llegado a Buenos Aires en 1932, en donde abrió su propio estudio fotográfico y supo establecer rápidos vínculos con otros artistas. En la década del cincuenta fue socio fundador del Foto Club Argentino y luego participó de la creación del mítico grupo La Carpeta de los Diez. Para 1964, Saderman acababa de regresar de Roma, luego de un viaje de dos años en el que exploró el paisaje urbano y retrató a gran parte de la comunidad de artistas italianos. La exhibición, inaugurada en noviembre de ese año, consistió en mostrar por primera vez este nuevo material al público argentino. Para ello, el museo contó con el patrocinio del Instituto de Cultura Italiana, lo que le permitió imprimir un pequeño catálogo ilustrado. En él se incluía un texto del cineasta Román Viñoly Barreto, en un gesto que confirmaba la decisión de apertura del MAM a nuevas disciplinas artísticas.

La muestra individual de Saderman significó otro paso decisivo en el proceso de incorporación de la fotografía al museo. A diferencia de la exhibición de Makarius, aquí ya no fue necesario desplegar estrategias de legitimación vinculadas a una trayectoria previa como pintor ni a otras empresas culturales que sirvan de sostén. Se trataba de la muestra de un fotógrafo *per se*, cuya

producción se inscribía en estas búsquedas colectivas por la modernización del lenguaje fotográfico. La simpleza de su título nos remite a la necesidad moderna de despojarse de cualquier agregado innecesario. Al mismo tiempo, la muestra se centraba en dos temas fundantes para esta nueva fotografía. Por un lado, la ciudad que, como vimos, simbolizaba a la modernidad en tanto ícono de progreso y escenario del cambio social. Por el otro, el retrato, una práctica que los fotógrafos modernos supieron reinventar: ya no se trataba simplemente de fotografiar el rostro de una persona, sino de “expresar al sujeto fotografiado reformulando el encuadre, planteando un recorte de la realidad según sus necesidades formales, mirando tanto a la luz como a la sombra” (Zuviria, 2019: 10). En este sentido, los retratos de Saderman dejaban ver, en una misma expresión, tanto al retratado como al propio fotógrafo.

La segunda exhibición se tituló *Aborígenes del Gran Chaco* y tuvo como protagonista a la fotógrafa Grete Stern. Nacida en Alemania, Stern había estudiado en la Bauhaus de Berlín, donde conoció al fotógrafo argentino Horacio Coppola. Luego de contraer matrimonio y pasar un tiempo en Londres, ambos decidieron radicarse definitivamente en Buenos Aires. A su llegada, el matrimonio se mantuvo al margen del mundo estrictamente fotográfico. Por el contrario, Stern y Coppola se relacionaron rápidamente con la elite intelectual vinculada a la revista *Sur* y otros ámbitos de las artes plásticas y la literatura. En 1956, Jorge Romero Brest la invitó a trabajar como fotógrafa en el Museo Nacional de Bellas Artes y, dos años más tarde, fue convocada por la Universidad Nacional del Nordeste para tomar fotografías de la vida y las costumbres indígenas en el Chaco. A raíz de ese viaje, Grete Stern comenzó a elaborar un proyecto de reportaje fotográfico sobre los aborígenes de esta región, el cual pudo concretar gracias a una beca¹⁸ del Fondo Nacional de las Artes en 1963.

Parpagnoli tuvo un interés particular por este proyecto. A través de la correspondencia con Stern que se conserva en el archivo del museo, podemos

¹⁸ Como señalamos al comienzo de esta tesis, la beca correspondía a la categoría de “expresiones folclóricas” y no a la de artes visuales, lo que deja constancia de que la fotografía seguía sin ser considerada un lenguaje artístico. En la solicitud de beca detalló que su reportaje a los aborígenes cubriría: 1. Paisaje donde viven, 2. Tipo de vivienda y su construcción, 3. Vestimenta, 4. Normas de vida: higiene, costumbres alimenticias, etc., 5. Aspecto fisionómico, 6. Expresiones de artesanía: materia prima, producción, manufactura, distribución del trabajo, etc.” (Priamo, 2005: 38).

comprobar que la exhibición surgió a raíz de la iniciativa de Parpagnoli por exponer objetos de artesanía indígena y la posibilidad de contacto de la fotógrafa con coleccionistas privados. Sin embargo, al observar el material fotográfico de Stern, las piezas de artesanía pasaron rápidamente a un segundo lugar y el ocho de septiembre de 1964 quedó inaugurada su exhibición en el noveno piso del museo. En total se expusieron ciento ochenta fotografías blanco y negro de 30x40 cm, distribuidas en forma temática –retratos, personas en ambientes, artesanía, habitat y costumbre– y con epígrafes informativos, de modo que el recorrido “equivalía casi a un viaje por las diversas tribus indígenas” (Correspondencia, 1965). Al mismo tiempo, se exhibieron algunas piezas de cerámica, tejido y cestería cedidos en préstamo por el Museo Etnográfico, el coleccionista Orlando Bignaghi y la antropóloga Ana Biró de Stern, quien también ofreció una conferencia sobre el tema como parte de las actividades de la muestra. Rápido de reflejos, Parpagnoli logró financiar el catálogo a través de un pedido al Fondo Nacional de las Artes “en atención a que la expositora es becaria de ese organismo” y que el museo “considera del mayor interés consignar un catálogo ilustrado de la exposición” pero “lamenta no contar con la partida correspondiente” (Correspondencia, 1965).

Según palabras del propio Parpagnoli, “fue una exposición muy visitada y favorablemente comentada” (Correspondencia, 1965). En efecto, luego del Museo de Arte Moderno, la muestra itineró por Resistencia, Santiago del Estero, La Plata, Mar del Plata, San Antonio de Areco y Adrogué. El entusiasmo de Parpagnoli con el proyecto fue tal que llegó a ofrecérselo a Rafael Squirru, entonces Director del Departamento Cultural de la OEA, para que sea exhibido en Washington. Es posible asociar este éxito con el carácter innovador de la propuesta. Según el historiador Luis Priamo, se trató de un proyecto precursor en tanto ensayo fotográfico moderno. Para el autor, es posible considerar a *Aborígenes del Gran Chaco* como un ensayo de fotografía social, género iniciado por el estadounidense Jacob Riis y expandido pronto en el resto del mundo. En ese sentido, el valor del proyecto de Stern radicó en haber podido amalgamar su ética humanista con la visión estética moderna adquirida en la escuela de la Bauhaus. Visión que provenía de una vanguardia artística para la cual la experimentación visual convivía perfectamente con la defensa de la función social del arte (Priamo, 2005: 40).

La tercera exhibición consistió en una retrospectiva del reconocido fotógrafo y para entonces ex marido de Grete Stern, Horacio Coppola. Titulada *Cuarenta años de fotografía*, la muestra se proponía reunir gran parte de la producción del artista desde sus primeras incursiones en la fotografía hasta la actualidad. El público visitante podía ver los primeros trabajos fechados en 1927, las fotografías de sus viajes por Europa, retratos y paisajes, además de las ya famosas imágenes de Buenos Aires y sus producciones más recientes. Hijo de una familia burguesa urbana de profundo cuño europeo, Coppola construyó vínculos desde muy joven con la élite cultural porteña. Ya en 1929 había colaborado con su amigo Jorge Luis Borges ilustrando el libro *Evaristo Carriego* con dos fotografías suyas. Luego, como gran parte de los artistas de su status, viajó al viejo continente para profundizar sus estudios y, de regreso en Buenos Aires, publicó sus trabajos en la revista de Victoria Ocampo, otra de sus amigas literatas. Coppola supo moverse en un ámbito cultural que reconoció desde el primer momento el carácter vanguardista de su producción artística y la exhibición en el MAM no fue la excepción. Para conmemorar sus cuatro décadas de trabajo, el catálogo contaba con un texto del musicólogo, dramaturgo y poeta Juan Francisco Giacobbe, quien ahondaba en el carácter “real y abstracto” del arte de Coppola, un arte “tan lleno de futuración moderna y tan sabio de proyección clásica” (Giacobbe, 1969).

La realización de una muestra retrospectiva de un fotógrafo ampliamente reconocido y vinculado a los movimientos de vanguardia fue un acierto importante en la gestión de Parpagnoli. La estrategia era simple: a través de un fotógrafo ya legitimado, se buscaba legitimar a toda la fotografía. Una operación discursiva que, cual sinécdoque, mostraba una parte como el todo: Coppola era el prototipo del fotógrafo artista y su incorporación al museo representaba la incorporación de la disciplina toda. A diferencia de Makarius, que se había volcado a la fotografía luego de una larga carrera como pintor, Coppola era un fotógrafo de *pura cepa*, reconocido y legitimado como tal por un amplio entorno cultural. Un fotógrafo decididamente moderno y el único con un recorrido lo suficientemente extenso para demostrar que, al igual que un pintor o escultor, los fotógrafos también podían tener una *trayectoria*. De ahí lo estratégico de realizar una exhibición retrospectiva y no presentar un proyecto específico. Con Coppola se demostraba que el fotógrafo podía tener un cuerpo de obra,

atravesar diferentes instancias de producción y construir una carrera como artista a lo largo del tiempo.

Estas tres exhibiciones constituyeron un pilar fundamental en el proceso de incorporación de la fotografía al programa estético del museo. Si tenemos en cuenta que la historiografía actual reconoce a Horacio Coppola, Grete Stern y Anatole Saderman como tres figuras insoslayables de la fotografía moderna en Argentina (Facio, 2009; Zuviría, 2019), podemos observar en Parpagnoli una de las cualidades más importantes de un gestor cultural: la de vincularse con la producción artística de manera diferenciada y poder identificar con antelación el valor de los contenidos a ofrecer (Marchiano, 2010). Esta visión estratégica fue consecuente con el proyecto de modernización del arte argentino impulsado por el museo. La fotografía, en tanto disciplina moderna, representaba un paso más en la apertura a los lenguajes no convencionales, a la vez que el museo fortalecía la imagen del país en la esfera pública internacional.

3.4. Experimentación y vanguardia

En junio de 1964 el Museo de Arte Moderno inauguró la exhibición *Fotografías estroboscópicas de danza*, a cargo de los fotógrafos Nelly Lugones y Alberto Pocerobba. La muestra presentaba un conjunto de imágenes de los bailarines Renate Schottelius, Marta Jaramillo y Carlos Bellini, retratados a través de la estroboscopia, una técnica experimental que consistía en utilizar una luz artificial que relampagueaba al ritmo de un objeto en movimiento. De esta manera, era posible obtener imágenes en donde dicho objeto aparecía inmóvil. Las fotografías de Lugones y Pocerobba, además, habían sido trabajadas sobre un mismo fotograma, lo que permitía una superposición de planos que daba cuenta del movimiento realizado.

La fotografía estroboscópica fue inventada por el fotógrafo e ingeniero Harold E. Edgerton en 1926 para registrar con nitidez objetos móviles a gran velocidad. Junto con su colega Gjon Mili, Edgerton fue uno de los pioneros en explorar los recursos estéticos que esta técnica posibilitaba. Para la historiadora Marie-Loup Sougez (1988), las exposiciones múltiples a través del método estroboscópico

son semejantes visualmente a las cronofotografías de Étienne Jules Marey.¹⁹ Si bien se trata de dos técnicas diferentes, ambas exploran la descomposición del movimiento a través de la cámara fotográfica. Para la autora, además, estas experimentaciones encuentran puntos de contacto con las producciones de la vanguardia artística moderna. Los efectos obtenidos podrían asociarse, por ejemplo, a la pintura *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp, la cual evidencia la utilización directa de este tipo de secuencias fotográficas (Sougez, 1988: 262). También el Movimiento Futurista compartió las mismas preocupaciones tanto en obras pictóricas de Giacomo Balla, como en los experimentos fotográficos de Anton Giulio Bragaglia, quien publicó sus teorías en el manifiesto *Fotodinamismo Futurista*.²⁰



Izquierda: Afiche de exhibición *Fotografías Estroboscópicas de danza*. Centro: Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera*. Derecha: Horacio Coppola, *fotografía estereoscópica*.

Esta relación entre la fotografía estroboscópica y las búsquedas estéticas de las vanguardias históricas permite comprender el marco conceptual en el que se inscribía la exhibición de Lugones y Pocarobba en el Museo de Arte Moderno. Si bien ambos artistas no eran figuras relevantes en la escena artística porteña, se

¹⁹ Se denomina cronofotografía a la técnica fotográfica desarrollada por Etienne-Jules Marey y Edward Muybridge para estudiar los movimientos humanos. Consiste en un sistema de registro en fases consecutivas que permite plasmar la descomposición del movimiento en múltiples fotogramas

²⁰ Basado en el *Manifiesto de los pintores futuristas*, este texto buscaba elevar la fotografía a la categoría de arte. En ese sentido, Bragaglia pretendía “liberar a la fotografía del realismo natural y la esclavitud de la instantánea” (Verdone, 1997: 42). En contraposición a la cronofotografía y la fotografía estroboscópica, la fotodinámica no busca reproducir una secuencia temporal, sino reconstruir la sensación del movimiento.

trataba de una muestra experimental que iba en sintonía con el proyecto modernizador del arte que Parpagnoli impulsaba a través de su gestión. En este sentido, resulta significativo señalar que el único antecedente local sobre fotografía estroboscópica había sido realizado por Horacio Coppola quien, como vimos, se había formado en la vanguardia alemana. A propósito de un encargo para el diseñador industrial Gerardo Clusellas, Coppola realizó en 1950 un conjunto de registros estroboscópicos que investigaban las diferentes posiciones del cuerpo humano en función de los objetos. Se trató un proyecto de experimentación óptica a partir de sus aprendizajes en la Escuela de la Bauhaus, epicentro del arte, el diseño y la arquitectura de vanguardia.



Izquierda: Annemarie Heinrich, fotografía con exposición múltiple.

Derecha: Nelly Lugones y Alberto Pocorobba, fotografía estroboscópica.

Otro vínculo entre la exhibición y el proyecto modernizador del arte iniciado por el museo lo encontramos en los bailarines retratados en dichas fotografías. Entre ellos estaba Renate Schottelius, una reconocida bailarina que se distinguía por haber sido pionera en la danza argentina moderna. Su presencia a través de las imágenes puede ser entendida como una manera de evocar a esta nueva disciplina en las salas del museo. Schottelius también había sido retratada por Annemarie Heinrich, para entonces una de las fotografías más destacadas de

Buenos Aires y de las pocas profesionales dedicadas al rubro de la danza.²¹ En agosto de 1964, pocos meses después de la exhibición de Lugones y Pocorobba, Heinrich realizó una muestra de fotografías dedicadas al ballet en la galería de arte del Teatro Ópera que luego itineró por Montevideo y La Plata. Es interesante destacar la similitud entre ambas exhibiciones: si bien las fotografías exhibidas habían sido realizadas con técnicas distintas²², en ellas se apuntaba a recrear la sensación de movimiento y dinamismo propio de las investigaciones de vanguardia. En ese sentido, ambas exhibiciones dan cuenta del clima de experimentación que caracterizó a la modernización del lenguaje fotográfico de aquellos años.

3.5. Un arte de avanzada

En octubre de 1967 el Museo de Arte Moderno inauguró *Un arte de Avanzada. Cien años de fotografía argentina 1843-1943*, la exhibición más importante en su propósito de institucionalizar la fotografía dentro del circuito artístico moderno. La muestra proponía un recorrido histórico desde la llegada de la fotografía al país hasta su centésimo aniversario a través de piezas originales distribuidas a lo ancho y largo de los dos pisos que el museo tenía asignados en el Teatro San Martín. A diferencia de otros proyectos, Parpagnoli designó al arquitecto José María Peña como director de la exhibición, un rol que se asimilaba al trabajo que actualmente realiza un curador. Peña era un investigador aficionado y coleccionista de fotografías antiguas que ya había colaborado con el museo para la exposición *Diseño y Arte Moderno: Liberty, Art Nouveau, Floreale, Jugendstil, Secession, Modernismo*, realizada en octubre del año anterior. Según recuerda Roberto Del Villano, la idea del proyecto surgió en conjunto entre Peña y Parpagnoli y contó, además, con la colaboración de otros museos y archivos que prestaron patrimonio de sus colecciones (Entrevista del autor, 2020). El esfuerzo

²¹ Según Alicia Sanguinetti, hija de Heinrich, esto se debía a que la fotografía de danza “nunca fue rentable y [tenía] poca importancia en los medios” (mail con el autor, 2020). Además de Nelly Lugones, Alberto Pocorobba y Annemarie Heinrich, se dedicaban a ese rubro los fotógrafos Sergio Robert y Castro.

²² Las fotografías de Annemarie Heinrich fueron realizadas a través de exposiciones múltiples en un mismo negativo con cámara de placa. Hasta el momento, en su archivo no hay registros de que haya experimentado la técnica estroboscópica alguna vez (Sanguinetti, mail con el autor, 2020).

de gestión había involucrado a tantas instituciones y coleccionistas privados que, a diferencia de la mayoría de las muestras –que duraban entre diez y treinta días–, *Un arte de avanzada* se programó para que esté abierta al público durante más de dos meses.

En el texto de catálogo, Parpagnoli dejaba en claro que el propósito de la muestra era “afirmar visualmente la esencia del arte fotográfico”, ya que, si bien “esta intención estuvo implícita en todas las exposiciones dedicadas a fotografías que realizó el museo”, en esas oportunidades “el arte fotográfico aparecía como un medio puesto al servicio de un tema” mientras que “en esta exhibición, la fotografía es la protagonista” (Parpagnoli, 1967b). Al mismo tiempo, en su discurso inaugural señalaba “la importancia de una muestra de fotografía en un museo donde habitualmente se exhiben otro tipo de manifestaciones de arte” y firmaba que “es deber imperioso reconocer a la fotografía como una de las más puras manifestaciones de arte contemporáneo, por más que la mayoría de las obras exhibidas datan de más de un siglo” (*Fotografía Universal* N° 43).

Este posicionamiento del museo respecto a la fotografía como arte estaba ya explícito desde el título mismo de la muestra: la fotografía no solo se enunciaba como arte, sino como un arte *de avanzada*, un arte que se distinguía por su audacia, vale decir, un arte moderno. Por otro lado, se la anunciaba como una práctica lo suficientemente adulta para que nadie pueda poner en duda su artisticidad: cien años de historia demostraban un desarrollo prolongado y tenaz en el tiempo. Este punto merece especial atención si consideramos que, para cuando se llevó a cabo la exhibición, ya habían transcurrido veinticuatro años del centenario que se buscaba celebrar. La decisión de establecer el recorte temporal en los primeros cien años desde la llegada de la fotografía al país es argumentada por Peña como el resultado “de la inveterada costumbre de limitar con fechas topes cada vez que se habla de un período” (Peña, 1967). Sin embargo, teniendo en cuenta el rol que ocupaba el MoMA como modelo de referencia para la gestión del MAM, dicha decisión puede ser entendida como un intento por replicar, a nivel local, una de las exhibiciones de fotografía más importantes que el museo neoyorquino había realizado hasta entonces.

En 1937, tomando como motivo la proximidad al centenario de la fotografía, el historiador del arte Beaumont Newhall llevó a cabo la exhibición *Photography 1839-1937*. Newhall era entonces el bibliotecario del museo, aunque poco

tiempo después Alfred Barr lo designaría como director del departamento de fotografía. La exhibición contaba con más de ochocientas piezas catalogadas según los procesos técnicos y los usos de la fotografía en aquel momento. Desde este enfoque se dejaba de lado el énfasis en el autor de cada pieza para subrayar el devenir de la fotografía en tanto invención técnica. Así, trabajos de importantes fotógrafos, como Eugène Atget o Eadweard Muybridge eran presentados bajo la categoría de 'gelatina de plata' o de 'papel a la albúmina'. Según el historiador Christopher Phillips, a través de esta muestra Newhall logró resumir la historia de la fotografía "como una sucesión de innovaciones técnicas que debían juzgarse, sobre todo, por sus consecuencias estéticas" (Phillips, 2004: 60). Este juzgamiento implicaba para Newhall la necesidad de apelar a un análisis formal y purista de las imágenes exhibidas. De este modo, se dio origen a los fundamentos a través de los cuales era posible comprender el significado de la fotografía como medio estético, razón por la cual gran parte de la historiografía coincide en señalar a *Photography 1839-1937* como un paso crucial en la aceptación de esta disciplina como arte de museo de pleno derecho (Phillips, 2004).

Además del recorte temporal, es posible encontrar varios puntos de contacto entre el enfoque conceptual de esta exhibición y la propuesta presentada por Parpagnoli y Peña a nivel local. *Un arte de avanzada* contaba con más de doscientas fotografías que iban desde daguerrotipos originales, como el retrato de Manuelita Rosas perteneciente al Museo Histórico Nacional, hasta imágenes familiares tomadas con cámaras para aficionados. Al igual que en MoMA, se hacía énfasis en la evolución tecnológica de la fotografía y no en los fotógrafos. Al respecto, Parpagnoli afirmaba en el texto del catálogo que, si bien algunos espectadores "se preguntarán por los autores que no siempre figuran", esto se debía a que "existen como elementos contingentes. Son esos, pero podrían ser otros" (Parpagnoli, 1967b). Por su parte, Peña señalaba que "extrañará, quizá, no encontrar fotografías muy conocidas o de determinados hechos históricos, pero esa fue la intención" (Peña, 1967). En otro párrafo, sostenía que no era necesario explicar las diferencias entre las distintas técnicas que se exhiben en el museo, aunque no por ello dejaba de nombrar las más antiguas: "daguerrotipo, heliográfico, electrotipo, ambrotipo". A su vez, presentaba un análisis formal de

distintas fotografías a partir de las consecuencias estéticas que habían producido las innovaciones tecnológicas a través del tiempo:

“las iluminaciones difusas y naturales dejan de serlo pasado el año 1910. La luz comienza a ser el elemento que define el efecto buscado (...) El afán de penetrar cada vez más en el modelo hace que llegados los años 20 se juegue cada vez más con los efectos del foco (...) Si bien la técnica cambia, la esencia de la fotografía sigue siendo la misma: captar la realidad, aislar al mundo en sus diferentes maneras” (Peña, 1967).

Para facilitar la lectura evolutiva propuesta por sus organizadores, el catálogo presentaba las imágenes en un orden cronológico que iban desde el ya nombrado daguerrotipo de Manuelita Rosas hasta un desnudo de García Victorica que “representa inconfundiblemente a la década del treinta”. Si bien sólo se reproducía una pequeña porción de las obras exhibidas, casi todas contaban con una descripción que apelaba a los fundamentos formalistas y puristas propuestos por Newhall. A propósito del desnudo de García Victorica, por ejemplo, se afirmaba que “la posición de la modelo, calculada al milímetro, y la entonación general a un gris claro libre de contrastes son el secreto de un alto impacto plástico de esta fotografía, que testimonia un paso más en el camino a la abstracción” (Peña, 1967).

Sin embargo, una diferencia significativa en relación con *Photography 1839-1937* es que la exhibición del MAM prácticamente no tuvo repercusión en la historiografía local. Más allá de las notas periodísticas de aquel entonces, *Un arte de avanzada* no trascendió en la historia institucional del museo ni fue objeto de investigaciones históricas posteriores. Tampoco hay documentación suficiente en el archivo del museo, lo que dificulta un análisis actual más exhaustivo. Sorprende incluso que una muestra de tal envergadura haya pasado inadvertida para muchos historiadores especializados y que gran parte de los fotógrafos de aquella época aún vivos ni siquiera la recuerden. En este sentido, resulta difícil considerar que dicha exhibición haya tenido un impacto real en el proceso de institucionalización de la fotografía argentina. Por el contrario, este caso sirve de ejemplo para comprobar uno de los errores más frecuentes de la gestión cultural: el intento por extrapolar proyectos que han sido exitosos en

otros contextos, suponiendo que su efectividad también está garantizada en el territorio propio. Si bien *Photography 1839-1937* fue una de las exhibiciones clave para la entrada de la fotografía al museo en los Estados Unidos, su réplica a nivel local no tuvo la misma repercusión para el circuito artístico argentino por diferentes motivos: no solo que el MAM no era igual al MoMA en términos de capital simbólico y poder de legitimación, sino sobre todo porque el contexto del arte argentino no estaba preparado aún para una muestra de esa envergadura. Tendrían que pasar varios años hasta que el MAM, bajo la curaduría de Sammer Makarius, retomara la iniciativa de un proyecto similar que logre cumplir con las expectativas previstas.²³

Aún así, el resultado no fue negativo para todos. Según recuerda Del Villano, el motivo de la colaboración de Peña con el museo tenía otros fines subyacentes: “Peña lo que quería era que le hicieran el Museo de la Ciudad. Como era amigo de Parpagnoli, venía todos los días al museo a conversar y de ahí surge la idea del Museo de la Ciudad. Parpagnoli le dio apoyo a través del Secretario de Cultura para crear el Museo de la Ciudad” (Entrevista del autor, 2020). En efecto, un año después de *Un Arte de Avanzada*, la Municipalidad designó a Peña como director del flamante Museo de la Ciudad, una institución abocada a recopilar la historia de Buenos Aires a través de su arquitectura y objetos materiales. Más allá de que Peña daría su propia versión de la historia, asegurando que el proyecto surgió a través del contacto directo con el Secretario de Cultura, no es errado afirmar que la exhibición en el MAM le sirvió como carta de presentación para construir vínculos con el poder político de aquel entonces.

²³ Nos referimos a la exhibición *Vida argentina en fotos*, organizada por Sammer Makarius en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en agosto de 1981. Según Natalia Gigliette, esta exhibición, que planteaba un recorrido histórico por la producción de fotografía en Argentina desde mediados del siglo XIX hasta entonces, puede ser considerada un punto de partida en la promoción y visibilidad institucional a la fotografía (Giglietti, 2005). Tanto esta autora como Valeria Gonzalez (2010) en su texto sobre la fotografía en la historia del MAM omiten cualquier mención a *Un Arte De Avanzada. Cien años de fotografía argentina*, lo cual confirma nuestra hipótesis.

3.6. Es con todos: fotografía moderna y conservadurismo popular

En enero de 1964 el Museo de Arte Moderno aceptó exhibir en sus salas un concurso fotográfico organizado por el Foto Club Argentino (FCA) y auspiciado por la empresa Olivetti Argentina, cuyo establecimiento industrial oficiaba de tema para dicha convocatoria. El Foto Club Argentino era una institución fundada en 1936 con el fin de “estimular entre sus socios la afición a la fotografía como expresión de arte y ciencia” (Boletín Informativo, 1954), entre cuyas actividades más importantes estaba la organización de concursos temáticos y salones internacionales. Si bien no sabemos cómo surgió el contacto inicial entre el fotoclub y el museo, algunos indicios nos permiten comprender el sentido de su realización. Según Roberto Del Villano, el museo se reservaba una o dos fechas libres para tener cierta flexibilidad ante la llegada de propuestas externas a la institución o imprevistos en el cronograma establecido. En el primero de los casos –siempre y cuando no fuesen propuestas de alguna embajada, imposibles de rechazar por razones políticas–, los proyectos se evaluaban y se aceptaban o no según cuanto se amoldasen a los intereses del museo. A su vez, en la mayoría de los casos, el museo no financiaba la muestra: “el pintor venía con su cuadro pintado, el fotógrafo venía con su fotografía. El museo nunca ponía plata porque no la tenía” (Entrevista del autor, 2020). En tal sentido, considerando que la exhibición se realizaría en enero, una fecha poco activa en la agenda porteña; que solo duraría seis días y que el MAM no tendría gasto alguno, la propuesta tenía todo para ser aprobada. Más aún si tenemos en cuenta que iba en consonancia con el objetivo de abrir el museo a lenguajes no tradicionales.

El *Gran Concurso fotográfico abierto organizado por el Foto Club Argentino* se inauguró el 20 de enero de 1964. En total se exhibió una selección de sesenta fotografías de un total de quinientas ochenta y un postulaciones. Hubo veinte menciones honoríficas y dos premios de honor. El éxito de la convocatoria y la masiva concurrencia del público a la apertura de la muestra²⁴ permitió cimentar

²⁴ Esto último fue posible de comprobar a través del registro fotográfico realizado por Sammer Makarius durante la inauguración del concurso. Agradezco especialmente a Leila Makarius por facilitarme estas imágenes y darme acceso a todo el archivo de su padre.

el vínculo entre ambas instituciones. Así, meses más tarde el museo volvió a officiar de sede para otra de las actividades del FCA. Esta vez se trataba de cobijar la exhibición del *XVIII salón Anual internacional de arte fotográfico*, una convocatoria de mayor alcance y con casi tres décadas de trayectoria. La muestra se inauguró el 25 de noviembre y se extendió por quince días consecutivos. En total se exhibieron ciento sesenta fotografías, entre imágenes blanco y negro y diapositivas color. Además de veinte fotógrafos argentinos, hubo participantes de Estados Unidos, Hong Kong, Checoslovaquia, México, Finlandia y varios países de Europa. En el catálogo, el FCA agradecía nuevamente al museo “por la sesión de su Salón de Exposiciones”, un acto de cooperación que permitía “fomentar las manifestaciones culturales y brindarles en sus instalaciones el marco condigno a su realización adecuada” (Foto Club Argentino, 1965).

La cúspide de este vínculo institucional llegaría al año siguiente, cuando el museo volvió a destinar sus salas para la realización de una nueva edición del salón internacional. A diferencia del año anterior, ahora Parpagnoli participaba como jurado invitado especial, involucrándose activamente con el proyecto. A su vez, las autoridades del Foto Club Argentino afirmaban sentirse orgullosos no solo de poder exhibir nuevamente en las salas del museo, sino de que “al crearse la fototeca que confiere a la fotografía argentina la jerarquía artística que se merece, lo haga con una selección inicial de cinco trabajos del Foto Club Argentino” (Foto Club Argentino, 1965). Se anunciaba de esta manera la creación de una fototeca dentro del museo que permitiría incorporar obras fotográficas a su patrimonio, un paso crucial en la institucionalización de la fotografía como arte. Para esto Parpagnoli designaría a dos miembros del museo que integrasen el cuerpo de jurado en esta primera adquisición. En efecto, el *XXIX Salón internacional de arte fotográfico* quedó inaugurado el 23 de noviembre de 1965 y en él se exhibieron más de ciento cuarenta fotografías pertenecientes a autores de diferentes países del mundo, entre ellos Yugoslavia, Brasil, México, Colombia, Hong Kong y la U.R.S.S. Además, la muestra contó con un ciclo de proyecciones de diapositivas, a cargo del vicepresidente del fotoclub y auspiciado por Kodak Argentina LTD.

El Foto Club Argentino no era el único que funcionaba en Buenos Aires. A principios de la década del cuarenta, Anatole Saderman, Annemarie Heinrich y

otras figuras de renombre habían abandonado la entidad y, en 1945, parte de ellos junto a nuevos fotógrafos decidieron fundar el Foto Club Buenos Aires (FCBA). La escisión era producto de los resabios racistas y las tensiones sociales que se vivían al interior del FCA (Facio, 2009). Al respecto, en su primer Salón Fotográfico Interamericano, el FCBA afirmaba: “Entienden los hombres que animan el Foto Club Buenos Aires que la evolución artística de un pueblo no es obra de sectas ni círculos herméticos: creen que, lejos de ello, la obra personal o espíritu de secta paralizan la evolución y degradan los valores de la colectividad.” (Foto Club Buenos Aires, 1945). Esta fuerte acusación venía acompañada de la necesidad de una organización más dinámica y la imposición de una estética afín a la época, con temas más atractivos y jurados actualizados. Valeria Gonzalez advierte que, en un contexto marcado por fuertes transformaciones sociales y la creciente masificación del consumo de imágenes, las pretensiones artísticas del FCA “corrían el peligro de tornarse cada vez más anacrónicas e ingenuas” (González, 2011: 49). En ese sentido, el FCBA proponía revitalizar los géneros del retrato y el paisaje a través de la exploración de nuevas composiciones y puntos de vista sorprendidos. Es decir, apuntaban a una modernización del lenguaje fotográfico.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, cabe preguntarnos porqué Parpagnoli eligió construir alianzas con el Foto Club Argentino, una institución con resabios racistas y estética anacrónica si el museo, por el contrario, tenía como objetivo la modernización del arte argentino. La situación se complejiza si tenemos en cuenta que en la mayor parte de la historiografía local hay una tendencia a construir oposiciones entre la fotografía moderna y los fotoclubes. A raíz de la biografía de Horacio Coppola, Luis Priamo afirma que la producción de los fotógrafos de vanguardia circulaba con dificultad porque el ámbito de los fotoclubes estaban atravesados por el pictorialismo como modelo estético dominante (Priamo, 2009). Para Facundo De Zuviría, los fotoclubes existentes en Argentina eran por lo general “cultores de una fotografía de raíz pictorialista y sujeta a pautas compositivas más rígidas” (De Zuviría, 2019: 12). Por su parte, Valeria González afirma que, si bien a partir de los años cincuenta se produjo una creciente apertura hacia la modernización del lenguaje fotográfico, en los salones y concursos “seguía primando un espíritu conservador”, producto “del estatismo corporativista y el conformismo estético de los fotoclubes” (González,

2011: 69). Al mismo tiempo, señala la oposición entre la mentalidad de vanguardia y el paternalismo nacionalista de los fotoclubes, denominando a la producción estética allí producida “bajo la categoría genérica de *fotoclubismo*” (González, 2011: 49). Según estas perspectivas, la contradicción del MAM en tanto proyecto modernizador del arte ya no radicaría en haberse relacionado con el Foto Club Argentino, sino en su vinculación con los fotoclubes en general.

Si bien todos estos argumentos tienen su razón de ser, no es menos cierto afirmar que la concentración de la mayoría de las investigaciones históricas en figuras vinculadas a la vanguardia europea como Horacio Coppola y Grete Stern ha producido un cierto desinterés por estudiar la complejidad de los fotoclubes argentinos como espacios de producción artística.²⁵ La falta de documentación y la pérdida de sus archivos han dificultado la tarea, siendo más eficiente trazar generalizaciones simplistas que permiten enaltecer por contraste a la figura de los modernos.²⁶ El investigador cubano José Antonio Navarrete alerta sobre este problema y a partir del eclecticismo que caracterizó a los fotoclubes, sostiene que “sólo es posible identificar en ellos tendencias artísticas y hacer matizaciones al respecto” (email con el autor, 2020). En este sentido, describe al Foto Club Argentino como “un lugar de convivencias de prácticas post-pictoristas con la asimilación, al parecer parcial, del lenguaje fotográfico moderno”, a lo que agrega:

De este último, le gustaron sobre todo el manejo de puntos de vistas inusuales y la heroización de los referentes en las composiciones, Claro que el Foto Club Argentino contribuyó a la difusión de recursos visuales del lenguaje fotográfico moderno, pero no suficientemente de sus temas y, en general, poco entendió quizás acerca de su lugar en el proceso de modernización. Con frecuencia, usó el lenguaje moderno relacionándolo con un cierto "pintoresquismo" nacionalista

²⁵ Esta problemática no es excluyente de las investigaciones sobre fotografía argentina realizadas desde el exterior. Un caso significativo lo constituye el departamento de fotografía del MoMA: mientras que, para abordar el fenómeno de modernización de la fotografía en Brasil se realizó la exhibición *Fotoclubismo. Brazilian Modernist Photography, 1946–1964* [Fotoclubismo. Fotografía modernista brasileña, 1946-1964], para el caso de Argentina el análisis se limitó a la muestra *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola* [Desde la Bauhaus a Buenos Aires: Grete Stern y Horacio Coppola]. En criollo: la fotografía moderna argentina es la que vino de Europa.

²⁶ La profundidad de este problema requiere, al menos, una tesis específica. A los fines de este trabajo, simplemente es oportuno señalar que muchos de los fotógrafos que hoy son considerados figuras indiscutibles de la fotografía moderna argentina se formaron y/o fueron partícipes activos de los fotoclubes.

y, más extendidamente, con el interés por la representación de "lo nacional". En definitiva, el lenguaje moderno parece ser en este club un recurso útil para construir una narrativa nacional conservadora (email con el autor, 2020).²⁷

Como sostuvimos al principio de este capítulo, no podemos afirmar que cada decisión tomada por Parpagnoli como director del museo haya sido producto de una planificación estratégica previa, aunque eso no quita que desde el presente se puedan analizar los efectos y/o intenciones que dichas decisiones tuvieron en su campo de acción. Una primera respuesta que puede dar sentido a la alianza del Museo de Arte Moderno con el ámbito fotoclubista y en especial con el Foto Club Argentino puede estar vinculada a la dimensión afectiva de la gestión cultural. Como afirma Victor Vich, la cultura no es solo "tejido simbólico" sino que, "más allá de las investiduras simbólicas, siempre existe un núcleo de afectos, pulsiones y goces hondamente asentados que son los que sostienen los hábitos diversos" (Vich, 2014: 27). En otras palabras, no habría una explicación en clave estratégica, sino simplemente un vínculo afectivo que se fue construyendo entre Parpagnoli y las autoridades del fotoclub con el correr del tiempo. Eso explicaría porque, con el cambio de representantes al año siguiente, la alianza entre ambas instituciones fue discontinuada. Al mismo tiempo, la participación de referentes del Foto Club Buenos Aires como Anatole Saderman y Annemarie Heinrich en otros proyectos exhibitivos del museo volvía innecesaria la articulación con esta otra institución.²⁸

Una segunda hipótesis, más compleja pero no excluyente, puede vincularse a la relación entre el lenguaje moderno y la narrativa conservadora a la que hace mención José Antonio Navarrete. Para eso, es necesario tener en cuenta que los fotoclubes fueron instituciones asociadas a fotógrafos aficionados

²⁷ En relación al Foto Club Buenos Aires, Navarrete afirma que, "aunque también fue sensible a esto último (no hay Foto Club que no cediera algo a los reclamos de la representación nacionalista), parece asimismo haber sido mucho más abierto a la experimentación y la exploración artística del lenguaje moderno. No sé cuánto, pero parece que fue más decidido a asimilar la complejidad y hasta contradicciones de la exploración moderna en la fotografía" (Email con el autor, 2020).

²⁸ Para entonces Saderman ya había realizado su exhibición individual el año anterior, mientras que Heinrich participaría más adelante con una de sus fotografías en la muestra *Un arte de Avanzada, cien años de fotografía argentina*. Por otra parte, si bien las tensiones entre ambos fotoclubes seguían estando vigentes, el paso de los años había matizado el enfrentamiento y se ampliaron los canales de diálogo. Un dato que lo comprueba es la participación en el *XXIX Salón internacional de arte fotográfico* organizado por el Foto Club Argentino de la fotógrafa Sara Facio, por entonces una joven promesa ligada al Foto Club Buenos Aires.

provenientes, en su gran mayoría, a los sectores medios del país. A partir de los años sesenta, con el auge del consumo y la expansión de la cultura de masas, la práctica fotográfica amateur vivió un proceso de fuerte eclosión: mientras que a principios de la década la Federación Argentina de Fotografía estaba integrada por treinta y cinco fotoclubes, para 1966 la cifra aumentaba a noventa y cinco (Pérez Fernández, 2008). Este fenómeno estuvo acompañado de un crecimiento significativo del mercado de cámaras y equipos fotográficos, al punto que, según reconstruye Cora Gamarnik, era habitual que los jóvenes varones reciban una cámara de regalo al cumplir los quince años (Gamarnik, 2020).

En su ensayo sobre los usos sociales de la fotografía, Pierre Bourdieu afirma que los juicios de valor sobre esta práctica a mediados de los años sesenta estaban atravesados por una filosofía popular en torno al objeto técnico en general y a una serie de teorías estéticas espontáneas. Según el autor, mediante la mediación del *ethos* —es decir, la interiorización de regularidades objetivas y comunes— cada grupo social subordina la práctica fotográfica a la regla colectiva, de modo que “la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo” (Bourdieu, 2003: 44). En ese sentido, las normas que organizan la captación fotográfica del mundo son indisolubles del sistema de valores implícitos propios de una clase o círculo artístico. Bourdieu afirma entonces que la fotografía practicada por sectores medios y aficionados tiene muy poca actividad improvisada o espontánea. Por el contrario, su producción responde a una suerte de estética popular, basada en la subordinación del significante al significado. Una estética funcional, que aprueba y testimonia lo que muestra, haciendo de la fotografía un arte de ilustración. Se trata, según Bourdieu, de un “gusto bárbaro” —en alusión a Kant—, que hace del interés sensible, informativo o moral, el principio de apreciación. En la práctica de aficionados, “se espera que la fotografía encierre todo un simbolismo narrativo y que, a la manera de signo, o más exactamente de una alegoría, exprese sin equívoco una significación trascendente” (Bourdieu, 2003: 157). Esta estética popular, vinculada a lo que la fotografía consigue transmitir en cuanto símbolo, contrasta con el ideario de la fotografía moderna y sus experimentaciones visuales en tanto lenguaje autónomo, lo que explica en parte su dificultad en penetrar en el ámbito de los fotoclubes. Si con el tiempo,

las murallas de estas instituciones se hicieron más permeables al lenguaje moderno, lo fueron en tanto pudieron apropiarse de él para adaptarlo a sus propias necesidades. Tal como señaló Navarrete, el lenguaje moderno parece haber sido un recurso útil para construir una narrativa pintoresquista vinculada a lo nacional. Una estética igual de moderna como popular y conservadora a la vez.



Repercusión periodística de las exhibiciones del Foto Club Argentino en el diario La Prensa, noviembre de 1964 y 1965.

Aún así, la presencia de elementos modernos hacía que esta estética no fuese del todo ajena a los fines del museo. Es más, si el proyecto de modernización del arte argentino era un proceso a alcanzar, nada impedía que con el transcurso del tiempo los fotoclubes pudiesen despojarse de los resabios simbolistas y logren una producción totalmente acorde a los principios del lenguaje moderno. Eso podría explicar el involucramiento personal de Parpagnoli como jurado en uno de los salones. Por otra parte, el alcance del Foto Club Argentino como institución pionera en el país le permitía al museo llegar a un público ajeno al ámbito de las artes plásticas. Sus salones incluían a fotógrafos de todas partes del país y del exterior. La repercusión de estas actividades era cubierta no solo

por las revistas especializadas, sino también por diarios de tirada nacional, como *La Prensa*, que destinaba una página completa a cada edición de un nuevo salón. En definitiva, la fotografía promovida desde el fotoclub era un arte de masas vinculado a los mismos estratos medios a los que Parpagnoli buscaba alcanzar cuando, en su ya citado texto, se preguntaba qué sabían del Museo de Arte Moderno las quince mil personas que llenaban el Luna Park en las peleas de los sábados o las cien mil que agitaban las banderas en las tribunas de River Plate. En este sentido, la incorporación del fotoclub al programa estético del museo puede ser pensada como una estrategia para abrir sus puertas más allá de “las trescientas personas que frecuentan el museo”, acercar el museo desde una práctica tan moderna como popular y así lograr, lentamente, la anhelada asimilación del espíritu moderno por todos los habitantes de la ciudad.

3.7. Paradojas y limitaciones

Si bien los proyectos analizados hasta el momento tuvieron un impacto directo en la institucionalización de la fotografía como arte de museo, es importante señalar que dicho proceso no estuvo exento de problemas y contradicciones. Si establecemos un análisis comparativo entre las exhibiciones fotográficas y el resto de las actividades desarrolladas por el MAM, es posible advertir ciertos desajustes entre los propósitos del museo en el plano discursivo y los actos y decisiones que finalmente se llevaron a cabo.

Un caso singular lo constituye la exhibición *Buenos Aires '64*. En 1964, dentro de las iniciativas tendientes a promover la internacionalización del arte argentino, el Museo de Arte Moderno fue invitado por la Pepsi Cola Company para organizar una muestra de artistas argentinos en Nueva York. La carta de invitación sugería que el museo reuniera obras “de la producción artística de vanguardia, dado que hay en ese orden en Buenos Aires expresiones que pueden ser de auténtico interés para el público de los Estados Unidos” (correspondencia, 1964). Dicho pedido iba en consonancia con los intereses aperturistas que caracterizaron el momento *desarrollista* que atravesaba el país. Como sostiene Andrea Giunta, *novedad, juventud e internacionalismo* fueron los ejes a partir de los cuales se organizaron los proyectos instituciones que

surgieron tras el derrocamiento de Perón. Desde esa perspectiva, se buscó la promoción de artistas de vanguardia “cuyas obras fuesen tan originales y de una calidad tan incuestionable como para lograr instalar el arte argentino en la escena artística internacional” (Giunta, 2008: 69). No debe sorprender entonces que el criterio de selección explicitado por Parpagnoli en el catálogo de la muestra haya consistido “en ensamblar expresiones de vanguardia”, concepto que “se puede aplicar en todas las épocas al sector productivo ocupado por artistas jóvenes”. *Buenos Aires '64* reunía un conjunto de obras contemporáneas con la intención de que puedan representarse “si no todas, al menos la mayor cantidad posible de actitudes ahora expresadas por estos jóvenes artistas en Buenos Aires” (Parpagnoli, 1964)²⁹.

Sin embargo, pese a las intenciones de Parpagnoli, es posible observar que la elección de obras estaba limitada a dos expresiones artísticas tradicionales: la pintura y la escultura. Si bien se incluían trabajos que experimentaban sobre nuevos materiales y soportes, lo cierto es que la muestra no contemplaba nuevos lenguajes artísticos y, por lo tanto, tampoco había fotógrafos dentro de la lista de artistas invitados. Si éstos últimos representaban “con vitalidad y evidente sello personal la producción argentina de vanguardia” (MAM, 1964), cabe preguntarnos si la decisión de dejar afuera a fotógrafos se debía a que Parpagnoli no se autopercibía como un experto en esta disciplina y por lo tanto no podía emitir juicios de valor³⁰, o bien a que no consideraba a la fotografía un arte lo suficientemente de vanguardia.

Aún así, es posible identificar una iniciativa inconclusa que contempló la incorporación de fotografías en la muestra, aunque solo desde un carácter didáctico e ilustrativo. Parpagnoli había ideado una encuesta a los artistas invitados a exponer en las salas de la Pepsi Cola, la cual consistía en responder dos preguntas concretas: “Que lugar de Buenos Aires (barrio, calle, plaza, casa,

²⁹ Buenos Aires 64 se inauguró el 15 de septiembre de 1964 y la nómina completa de artistas invitados estaba formada por Antonio Berni, Osvaldo Borda, Ary Brizzi, Zulema Ciordia, León Ferrari, Luis Gowland Moreno, Alberto Heredia, Pablo Mesejean, Nemesio Mitre Aguirre, Marta Minujin, Luis Felipe Noé, Delia Puzzovio, Berta Rappaport, Emilio Renart, Josefina Robirosa, Rubén Santantonín, Carlos Squirru, Carlos Uría y Luis A. Wells.

³⁰ Parpagnoli manifestaría cierta inseguridad al momento de juzgar imágenes fotográficas al año siguiente cuando, en el catálogo de la muestra de Grete Stern, afirmó “No me atreveré a hablar de estilo, como cuando se comentan dibujos o pinturas, pues arriesgaría pasar por alto exigencias técnicas de la fotografía que desconozco” (Parpagnoli, 1965).

etc.) es para usted más Buenos Aires” y “Qué lugar o qué aspecto de Buenos Aires se parece a su obra”. Luego de obtener todas las respuestas, un fotógrafo realizaría las tomas de los lugares señalados por los artistas, o bien “los lugares, personas o cosas que ilustren los aspectos de la ciudad que el artista halla parecidos a su obra” (Parpagnoli, 1964). Las imágenes producidas acompañarían luego a las pinturas y a las esculturas de cada participante en la exhibición, en un intento por mostrar tanto “la variedad de actitudes y lenguajes de la plástica actual” como “las múltiples facetas de la ciudad que constituyen el contexto de esa producción artística”. En este sentido, las fotografías permitirían establecer relaciones con las obras exhibidas y el público podría ver así “algo de los artistas en la ciudad y algo de la ciudad en las pinturas y en las esculturas”. Esta afirmación de Parpagnoli resulta significativa ya que permite deducir que, para el director del museo, dichas fotografías serían una representación directa de Buenos Aires que permitirían observar objetivamente el contexto que inspiraba a los artistas, y no el producto de la mirada parcial y subjetiva del autor de cada toma. En otras palabras, para Parpagnoli esas fotografías no serían arte, sino mero documentos. Sin embargo, el proyecto no prosperó. En la misma carta enviada por Parpagnoli a las autoridades de la Pepsi Cola Company donde describe las intenciones didácticas de las fotografías, reclama que este punto “parecería no haber sido interpretado en su exacto significado” y que, si bien la encuesta ya había sido realizada, la producción de dichas imágenes demandaría bastante tiempo y algunos gastos, por lo que “cuanto antes se comience a tomar las fotos, mejor se podrá componer la situación” (Correspondencia, 1964). Probablemente haya sido la combinación de estos dos factores –falta de tiempo y falta de presupuesto– lo que impidió su concreción. En cambio, se decidió incorporar al catálogo un retrato de cada artista participante, decisión que al momento de redactar la carta aún no estaba contemplada: “respecto al catálogo (...) se ejecutará en Nueva York con el material proporcionado por el museo (...) se enviarán las fotos de las obras y los datos biográficos de los autores” (Correspondencia, 1964). Pese a que en el catálogo no figuraba su autoría, estos retratos fueron tomados por Sammer Makarius y no todos habían sido realizados por encargo del museo. Según los presupuestos que se conservan en el archivo del MAM, varios de ellos corresponden a negativos ya existentes que Makarius conservaba en su archivo personal.

Gran parte de estas fotografías fueron luego incluidas en la segunda muestra individual que Makarius realizó en el museo bajo el título *El rostro de los artistas*. Inaugurada en junio de 1967, esta exhibición presentaba ciento cincuenta retratos a pintores y escultores en sus ambientes de trabajo; un proyecto que el fotógrafo venía realizando desde 1957 y cuyo fin último era publicarlo en formato libro con autobiografías escritas por cada uno de los artistas³¹. Vale la pena señalar en qué medida el desplazamiento desde el catálogo impreso a la pared del museo modificó, en términos de Rosalind Krauss (1996), el espacio discursivo de estas fotografías. Según la autora, toda imagen responde a un contexto de producción y circulación específico que condiciona las expectativas en relación a su uso y sus horizontes de significación. En ese sentido, mientras que en el catálogo de *Buenos Aires 64* los retratos funcionaban como imágenes anónimas que permitían al público asociar cada obra expuesta con el rostro de una persona determinada, exhibidos ahora en el seno de un museo estos mismos retratos se convertían en auténticas obras de arte. El espacio discursivo de la exhibición no solo le restituía la autoría a las fotografías y su formato original, sino que también transformaba su función: pasaban de ser imágenes ilustrativas a imágenes contemplativas.

Este reconocimiento al valor estético de los retratos no opacaba de todos modos al protagonismo de la figura fotografiada. Como sostiene Valeria Gonzalez (2011), el retrato de artista como género fotográfico cobró una importancia singular en Argentina, producto de la posición subalterna de la fotografía dentro del sistema de valores del arte y su necesidad de legitimación. Como vimos anteriormente, tanto Makarius como Anatole Saderman y Grete Stern construyeron vínculos con artistas plásticos e intelectuales que le permitieron introducirse en circuitos de pertenencia que iban más allá del ámbito específicamente fotográfico. En ese sentido, estas galerías de retratos dan cuenta tanto de sus redes de relaciones como de las aspiraciones compartidas

³¹ En una nota periodística de la época Makarius aclaraba que “serían tres los libros, cada uno con cincuenta pintores” aunque todavía tenía “el problema de encontrar un editor” (Clarín, 1967). Sin embargo, el fotógrafo recién lograría su cometido en el año 2007, cuando la galería Vasari finalmente editó su proyecto en formato impreso. Si bien el libro contiene un menor número de retratos y no todos tienen su respectiva autobiografía, incluye un prólogo que Pargagnoli había escrito para su proyecto original en marzo de 1964. En la página de presentación, Makarius dedica el libro a su memoria.

(Gonzalez, 2011). Al mismo tiempo, el retrato de artista fue un género de rápida salida comercial que abastecía las necesidades de museos, editoriales y galerías de arte. Una carta de Grete Stern a Parpagnoli conservada en el archivo del MAM da cuenta de esta relación. En ella, Stern adjunta un listado de fotografías a artistas plásticos de su archivo, en el que se incluye, entre otros, a Emilio Pettoruti, Antonio Berni, Gyula Kosice, Mane Bernardo y Raúl Soldi. Estos retratos, tomados entre 1937 y 1952, son ofrecidos en ampliaciones de 30x40 cm a \$1.000, un precio muy inferior a lo que podría valer una obra de arte en aquel entonces. A su vez, en caso de que el museo adquiriese alguna copia, la fotógrafa ofrece ceder el derecho de exhibición y reproducción, siempre y cuando se le reconozca la autoría. Si bien la operación finalmente no se concretó, esta carta permite abrir una serie de preguntas: ¿Porque esos retratos no eran vistos como obras de arte? ¿acaso un pintor o escultor también necesitaba pedir que se le reconozca la autoría de sus obras? ¿Qué diferenciaba los retratos de Stern de los de Makarius exhibidos en el museo? ¿Podría el museo luego trasladar estos retratos al espacio discursivo de la exhibición?

Los retratos de Makarius dan cuenta de la misma problemática, pero en una operación inversa. Según dejan constancia algunos documentos del museo³², el MAM adquirió en 1963 treinta y cinco retratos de artistas fotografiados por Makarius, los cuales luego se exhibieron en carácter de obras de arte junto al resto de la serie en la exhibición individual de 1967. Sin embargo, fueron estos mismos retratos los que dieron origen a la creación de la fototeca del museo, un acervo en el que se guardaba documentación fotográfica de cada artista que participaba de las actividades del MAM. Dicha fototeca operaba como un espacio diferente al del patrimonio artístico. Incluso mantenían un sistema de catalogación aparte y, mientras la colección de arte se guardaba en un depósito específico, la fototeca era un anexo que dependía de la biblioteca. En otras palabras, existía una división tajante entre fotografías y obras de arte al interior del funcionamiento del museo.

Los mismos documentos señalan una nueva adquisición fotográfica en 1964, esta vez de treinta retratos de artistas argentinos realizados por Anatole

³² Agradezco especialmente a Cristina Godoy y Victoria Olivari, trabajadoras del área de patrimonio del Museo de Arte Moderno por facilitarme el acceso a esta información.

Saderman. Dichas fotografías no eran las mismas que las que el artista había exhibido ese año en las salas del museo –la muestra, recordemos, se centraba en su viaje por Italia–, lo que demuestra que las razones de su adquisición estaban más cercanas a la necesidad del museo de abastecerse de retratos de artistas que a las de incorporar arte fotográfico. Tanto la adquisición de retratos de Makarius como la de Saderman dieron impulso a la creación de la fototeca y explican el intercambio epistolar de Parpagnoli con Grete Stern a fin de seguir acrecentando esta colección de retratos.

Pero si acaso la línea argumental que distinguía a la fototeca de la colección patrimonial era que la primera se limitaba solo a retratos de artistas, este argumento colisionaría con la realidad misma del museo cuando en 1968 se incorporó a la fototeca una carpeta de fotografías donada por el Foto Club Argentino. Como vimos, en 1965 el FCA había anunciado en el catálogo de su *XXIX Salón Internacional de arte fotográfico* la donación de cinco obras para la creación de la incipiente fototeca del museo. Si bien no es posible comprobar que la donación de 1968 corresponda a ese anuncio, lo cierto es que el fotoclub pensaba la producción fotográfica desde una perspectiva artística, lo cual se contradecía con el funcionamiento de la fototeca en tanto archivo de documentación visual. Si el anuncio del FCA apuntaba a “conferir a la fotografía argentina la jerarquía artística que merece”, ¿estas obras no deberían entonces haber integrado la colección patrimonial del museo? Porque en cambio eran guardadas en la fototeca del museo, es decir, en un archivo documental? Un dato clave para trasladar esta problemática desde el ámbito de funcionamiento interno del museo al espacio discursivo de la exhibición es la ausencia total de fotografías en las muestras temporales que se realizaban en torno al patrimonio del museo y sus nuevas adquisiciones. No incluir el material de fototeca en las muestras sobre la colección del museo, equivalía, en definitiva, a negar el estatuto de arte de esos documentos.

Las tensiones y paradojas analizadas en este apartado dan cuenta de la complejidad del medio fotográfico en su carácter simultáneo de documento y de obra de arte. Esta complejidad constitutiva de la fotografía como objeto cultural trasciende ampliamente el ámbito del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, aunque este fue, como vimos, la primera institución artística del país que se enfrentó a dichas problemáticas. La gestión de Parpagnoli inició un proceso de

apertura a lenguajes artísticos no tradicionales que tuvo a la fotografía como principal aliada. Pese a las tensiones entre el plano discursivo y las posibilidades concretas de acción, el conjunto de exhibiciones y adquisiciones fotográficas demuestran una voluntad real de incorporar a la fotografía como arte de museo. Hugo Parpagnoli falleció el 27 de septiembre de 1969. Un cáncer de laringe consumió su salud de forma sorpresiva. Roberto Del Villano recuerda que se mantuvo activo hasta el último día de su vida. Desde entonces, Del Villano quedó a cargo de la dirección interina del museo hasta 1971 cuando se designó oficialmente al crítico de arte Guillermo Whitelow. A partir de esos años, el proyecto modernizador del arte argentino sufrió cambios en simultáneo con el álgido momento político y social que atravesó el país. La institucionalización de la fotografía al interior del MAM a través de un programa definido y sistemático se vio interrumpida hasta la incorporación de Laura Buccellato como directora del museo en 1997.

Conclusiones

A través de esta tesina, me propuse dar cuenta del proceso de institucionalización de la fotografía como práctica artística a partir de la gestión de Hugo Parpagnoli como director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Se intentó comprender así, de que modo la gestión cultural imparte sentidos institucionales en el arte. Dicho análisis partió de la premisa de que este proceso estuvo supeditado a un objetivo de mayor alcance: el proyecto de modernización del arte argentino en el marco de un modelo político desarrollista y de la proscripción del peronismo. Para ello, fue necesario profundizar en el lugar que ocupó la fotografía dentro del programa estético del museo y su articulación en el relato institucional. Vimos así cómo se implementaron determinadas estrategias con resultados satisfactorios y en qué medida el discurso de Parpagnoli entraba en conflicto con gestiones internas del museo y decisiones tomadas desde su propio rol de director. También fue posible reconstruir el perfil de Parpagnoli como gestor cultural en un período caracterizado por una reconfiguración del rol del Estado, la falta de inversión pública en cultura y una profesionalización de la gestión todavía muy lejana. Pudimos identificar las relaciones entre los objetivos del museo y los intereses políticos de quienes gobernaban en ese entonces y dar cuenta de una serie de estrategias discursivas que hasta hace muy poco seguían resonando en el discurso público actual.

Ahora bien, ¿por qué estudiar los procesos de institucionalización de una práctica artística en el marco de una carrera de gestión cultural? ¿Cuales son los temas a los que un egresado de la Universidad Nacional de Avellaneda debería debería atender? ¿Por qué una tesis histórica y no un relevamiento de campo?

Más allá de una afinidad personal con la fotografía como práctica cultural –como vimos, lo afectivo también es parte de la gestión–, el acercamiento a este caso de estudio tuvo como punto de partida la necesidad de reflexionar sobre cómo se construyen sentidos sobre determinados objetos estéticos y que agentes entran en juego al momento de definir lo que es o no es arte. Como gestor

cultural, considero que debe ser fundamental prestar atención a las relaciones entre prácticas artísticas, formas de visibilidad y procesos de legitimación si lo que queremos es dar lugar a nuevas experiencias estéticas que vayan más allá de lo ya establecido. En otras palabras, es necesario comprender de que modo se conforman los regímenes de identificación del arte para poder reconfigurar lo que Ranciere definió como el reparto de lo sensible.

La posibilidad de echar luz sobre un momento histórico determinado me permitió comenzar a trazar una genealogía de la gestión cultural en nuestro pasado reciente. Es importante indagar en la historia de la gestión cultural para poder reconstruir el proceso que devino en la profesionalización de dicha práctica. Ya sea identificando antecedentes en lo que hacemos cotidianamente, estudiando la ejecución y el impacto de políticas culturales en determinados contextos o analizando el desarrollo de planes, programas y proyectos en el tiempo, la investigación en torno a nuestro pasado nos brinda herramientas para evitar la repetición de errores involuntarios, reformular estrategias e idear nuevas políticas culturales a largo plazo. A través del estudio histórico de la gestión cultural, podemos comprender mejor el presente en el que vivimos, dar cuenta de cómo se construyen sentidos colectivos y repensar el lugar que queremos para la cultura en el futuro.

Esta investigación también permitió reconocer a las prácticas artísticas como procesos complejos que no están ajenos a la realidad social en la que se desarrollan. A través de este caso específico, fue posible señalar de qué modo un programa estético se gesta a partir de modelos culturales extranjeros que responde a intereses políticos determinados. Como gestores culturales, debemos advertir que el arte no es un producto estético desideologizado y aislado de la sociedad. Cuanto más se piense a las prácticas artísticas como simples hábitos de recreación y divertimento, menos capacidad tendremos de intervenir en la construcción del sentido común y, por lo tanto, menos capacidad tendremos de transformar nuestra realidad social.

Las instituciones que albergan y promocionan el arte tampoco son inocentes. Por el contrario, a lo largo de este trabajo pudimos dar cuenta de los orígenes del museo de arte como institución vinculada a la lógica colonial de la modernidad. Una institución compleja y fuerte carga simbólica, asociada comúnmente a las élites conservadoras y utilizada en muchas ocasiones como

herramienta de propaganda política en la esfera pública internacional. Si advertimos que la fotografía, al igual que el museo, es producto del mismo espíritu de la modernidad, podemos concluir entonces en que esta tesina se dedicó a estudiar las relaciones entre dos elementos constitutivos de la colonialidad. ¿Qué hacer, entonces, con estos elementos?

La fotografía, a diferencia de otros lenguajes artísticos, tiene una naturaleza híbrida que la define como arte y como medio de comunicación a la vez. Esta característica la transforma en una herramienta estética de alcance masivo, que permite un mayor acercamiento a los sectores populares. Una herramienta que puede contribuir a eliminar las barreras simbólicas que hoy existen entre una parte importante de la sociedad y el ámbito de las artes. Por su parte, el museo como máquina social sigue conservando su capacidad de producir subjetividades. Es importante entonces tomar conciencia de la potencia del museo como aparato performativo y no relegar el manejo de esos espacios a las elites conservadoras. Por el contrario, en un contexto de radicalización de los discursos de derecha, es necesario intervenir desde la gestión cultural en la construcción de sentidos colectivos y defender el rol del museo como agente político de transformación social.

Bibliografía

Libros y artículos

Barbieri, Nicolás; Partal, Adriana & Merino, Eva (2011). “Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación: ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales?” en *Papers: revista de sociología*.

Bass, Bernard (1985), *Leadership and Performance Beyond Expectations*. New York: Free Press.

Bazterrica, Agustina (2011) “Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La Historia: Construcción de un universo cultural sincrético” en *Museo de arte moderno de Buenos Aires. Patrimonio*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.

Benjamín, Walter (1989), *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Costa, Maria Eugenia (2012). Edición y circulación de libros ilustrados en los años' 60: colección "Arte para todos" de EUDEBA. En *VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales* (La Plata, 2012).

De Zuviría, Facundo (2019), *Mundo Propio. Fotografía argentina moderna 1927-1962*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Dourron, Sofia (2017). *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires 1956-1960 : entre el relato institucional y la modernización cultural* (tesis de Maestría). Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

Duncan, Carol (1991). “Art Museums and the Ritual of Citizenship” en *Exhibiting cultures*. Washington DC: Smithsonian.

Duncan, Carol (1995). *Civilizing Rituals, inside public art museums*. London and New York: Routledge.

Duncan, Carol (2007). *Rituales de Civilización*. Murcia: Nausicaä.

Duncan, Carol; Wallach, Alan (1978). "The Museum of Modern Art as late capitalist ritual: an iconographic analysis" en *Marxist Perspectives* 1, no.4, pp. 28-51.

Facio, Sara (2009), *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: La Azotea.

Gamarnik, Cora (2020). *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados a la Agencia SIGLA*. Buenos Aires: ArtexArte Ediciones.

García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós

Giglietti, Natalia (2015). Coleccionismo y fotografía. Una mirada al acervo del Museo de Arte Moderno. Boletín de Arte N° 15.

Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

Gonzalez, Valeria (2011), *La Fotografía en Argentina. 1840-2010*. Buenos Aires: ArtexArte Ediciones.

González, Valeria (2011). "Mamba: fotografía" en *Museo de arte moderno de Buenos Aires. Patrimonio*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.

James, Daniel (2007). *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1973)*. Buenos Aires: Sudamericana.

Kantor, Sybil Gordon (2002). *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Boston: MIT Press.

Krauss, Rosalind (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.

Makarius, Sammer (2007). *Retratos / Portrait*. Buenos Aires: Vasari.

Marchiaro, Pancho (2010). *Cultura de la gestión. Reflexiones sobre el oficio de administrar proyectos para las culturas*. Buenos Aires: RGC Libros.

Martha Levisman (2015). *Diseño y producción de mobiliario argentino 1930-1970*. Buenos Aires: Martha Levisman.

Medail, Francisco; Pedroni, Juan Cruz (2019). "Una visión del futuro. Alejandro C. Del Conte y la revista Correo Fotográfico Sudamericano (1921-1952)" en XI Congreso de Historia de la Fotografía. Buenos Aires: ArtexArte Ediciones.

Mignolo, Walter (2011). "Museums in the Colonial Horizon of Modernity" en *Globalization and Contemporary Art*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Parpagnoli, Hugo (1961). "Pintura y escultura. Hacia un arte de dimensión internacional" en *Argentina 1930-1960*. Buenos Aires: Sur.

Perez Fernández, Silvia (2008). "Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado" en *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: CMDF Ediciones.

Pestarino, Julieta (2019). *La Carpeta de los Diez. Una nueva experiencia de convivencia crítica y artística en la fotografía argentina de los '50* (tesis de maestría). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.

Phillips, Christopher (2004), "El tribunal de la fotografía" en *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Plante, Isabel (2012), "Instantáneas porteñas. El ensayo fotográfico de Sameer Makarius en Buenos Aires, mi ciudad" en *Libros para todos. Colecciones de EUDEBA bajo la gestión de Boris Spivacow (1958-1966)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Ponza, Pablo (2007). *Los intelectuales críticos y la transformación social en Argentina (1955-1973): historia intelectual, discursos políticos y conceptualizaciones de la violencia en la Argentina de los años sesenta-setenta* (tesis doctoral). Universitat de Barcelona, España.

Preciado, Paul (2019). "Cuando los subalternos entran en el museo. Desobediencia epistémica y crítica institucional" en *Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

Priamo, Luis (2005), *Aborígenes del Gran Chaco: fotografía de Grete Stern 1958-1964*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.

Priamo, Luis (2009). *Horacio Coppola. Los Viajes*. Buenos Aires: Jorge Mara.

Rabossi, Cecilia (2009) "La creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Un fantasma como estrategia de modernización" en *La pregunta por el límites. Simposios de arte argentino y pensamiento crítico 2003-2005*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte AACAA/AICA.

Rancièrre, Jacques (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rancièrre, Jacques (2015). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo.

Rivas Gorrera, Patricio (2008) "El desarrollo en el vértice de la gestión cultural" en *Área de Cultura del Convenio Andrés Bello*, Quito.

Romero, Luis (2012). *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2010*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Schlemenson, Aldo (1998). *Análisis organizacional y empresa unipersonal*. Buenos Aires: Paidós.

Sellanes, María Magdalena (2009) "Alfredo Testoni" en *Revista Transformación, Estado y Democracia*. Año 4, N° 42. Pág. 56-68.

Serviddio, Fabiana (2009). "Samuel Oliver al frente del Museo Nacional de Bellas Artes (1964-1977): nuevos sentidos para el proyecto modernizador" en *Exposiciones de Arte Argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Sougez, Marie-Loup (1994). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Verdone, Mario (1997). *El futurismo*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Vich, Victor (2014). *Desculturar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones.

Yúdice, George; Miller, Toby (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa

Diarios y revistas

Clarín, viernes 25 de agosto de 2016

Clarín, viernes 23 de junio de 1967.

La Razón, sábado 8 de agosto, 1964

La Prensa, 28 de agosto de 1961

La Razón, 12 de enero de 1964

Primera Plana, 2 de julio de 1963

La Prensa, 28 de septiembre de 1961

Fotografía Universal N° 43, noviembre de 1967

Boletín Informativo del Foto Club Argentino, N° 1, agosto de 1954

Enfoques N° 141, 1958

Análisis N° 375, 20 de mayo de 1968.

Entrevistas

Del autor a Roberto Del Villano

Del autor a Hugo Parpagnoli

Del autor a Leila Makarius

E-mails

Del autor con Alicia Sanguinetti

Del autor con Luis Felipe Noé

Del autor con José Antonio Navarrete

Correspondencias

De Hugo Parpagnoli a la Pepsi Cola Company, 1965

De Hugo Parpagnoli al Fondo Nacional de las Artes, 1965.

De Hugo Parpagnoli a Grete Stern, 1965.

Catálogos

Foto Club Argentino (1964). XVIII salón anual internacional de arte fotográfico. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Foto Club Argentino (1965). XXIX salón anual internacional de arte fotográfico. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Foto Club Buenos Aires (1945). *I Salón fotográfico interamericano*. Buenos Aires: galería de la Asociación Estímulo de Bellas Artes.

Giacobbe, Juan Francisco (1969). [Texto sobre fotografía], en Museo de Arte Moderno (Ed.) *Horacio Coppola. Cuarenta años de fotografía*.

Parpagnoli, Hugo (1962). [Texto sobre arte], en Galería Lirolay (Ed.) *Collage*.

Parpagnoli, Hugo (1963). [Texto sobre fotografía], en Museo de Arte Moderno (Ed.) *Buenos Aires, Mi Ciudad*.

Parpagnoli, Hugo (1965). [Texto sobre arte], en Museo de Arte Moderno (Ed.) *Premio Georges Braque*.

Squirru, Rafael (1967). [Texto sobre museos], en Museo de Arte Moderno (Ed.) *MAM: 10 años, 1956-1967*.

Parpagnoli, Hugo (1967a). [Texto sobre museos], en Museo de Arte Moderno (Ed.) *MAM: 10 años, 1956-1967*.

Parpagnoli, Hugo (1967b). El arte de la fotografía, en Museo de Arte Moderno (Ed.) *Un arte de Avanzada. Cien años de fotografía argentina*.

Parpagnoli, Hugo (1967c). [Texto sobre arte], en Museo de Arte Moderno (Ed.) *Rosario 67*.

Parpagnoli, Hugo (1968). El museo de Arte Moderno en Asociación Amigos de Avenida Santa Fe (Ed.) *Arte en la avenida Santa Fe*.

Peña, José María (1967). Mire aquí por favor... Sonría, en Museo de Arte Moderno (Ed.) *Un arte de Avanzada. Cien años de fotografía argentina*.

Ruano, Eduardo (1968). [Texto sobre arte]. Volante repartido durante la exhibición Experiencia '68, Instituto Torcuato Di Tella, mayo 1968.