



## ***El problema de la visibilidad: museos y exposiciones temporarias***

*The visibility Problem: Museums and Temporary exhibitions*

*O problema da visibilidade: Museus e Exposições Temporárias*

*Le problème de la visibilité : Musées et Expositions Temporaires*

*Проблема видимости: музеи и временные выставки*

***Dra. Ilze Petroni***

*Universidad Provincial de Córdoba*

*Córdoba - Argentina*

*[ilzepetroni@gmail.com](mailto:ilzepetroni@gmail.com)*

*Fecha de recepción: 03/06/2019*

*Fecha de aceptación: 26/09/2019*

### **Resumen**

Este trabajo parte de comprender a los museos de arte como espacios privilegiados de enunciación y, por tanto, de visibilidad de productores y obras. Es decir, conceptualizados como complejos dispositivos comunicacionales que no sólo albergan, conservan, investigan y exhiben su acervo patrimonial, sino que también programan exposiciones temporales, además de realizar otro tipo de actividades de difusión y formación orientadas a la pedagogía y construcción de públicos.

Concretamente, el interés radica en poner de relieve las políticas museales orientadas a las muestras temporales. La justificación se halla en que dinamizan la circulación de públicos al ofrecer una programación variada y en constante renovación y, por sobre todo, evidencian el ejercicio de poder consustancial que practican como instituciones consagratorias hacia dentro y fuera del campo artístico. En otros términos: representan, a pesar de los constantes e históricos ataques museofóbicos, una de las más importantes instituciones del arte y la cultura que otorgan reconocimiento y legitimación a los productores. Debido a ello se vuelven un espacio de deseo y disputa para y por los artistas.

Para dar cuenta de este fenómeno se analizarán las diferentes exposiciones temporarias del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa de la ciudad de Córdoba, y el Museo Nacional de Bellas Artes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, entre los años 1983 y 2001. La elección de los mismos se basa en que representan, en el imaginario social general de sus respectivas escenas, lo más elevado del arte argentino.

Específicamente, la ponencia busca hacer visible de qué manera los distintos lenguajes artísticos (modernos y contemporáneos) son tematizados y cómo dichas instituciones los ponderan para la construcción de la programación de sus salas.

### **Palabras claves**

*El problema de la visibilidad: museos y exposiciones temporarias*

### **Abstract**

*This paper begins with the understanding of art museums as privileged spaces of enunciation and, therefore, their importance for the visibility for producers and artworks. They are conceptualized as complex communication devices, that not only shelter, preserve, investigate and exhibit their patrimonial heritage, but also program temporary exhibitions, apart from developing other kind of activities for diffusion and education; activities intended to public construction.*

*Specifically, the interest of the present work lies in highlighting museums policies related to temporary exhibitions, since they invigorate the circulation of publics by offering a varied and in constant renewal agenda and, above all, they display the exercise of*

*inherent power that they apply as consecrating institutions in and outside the artistic field. In other words: they represent, despite the constant and historical museophobic attacks, one of the most important institutions for the arts and culture because they give recognition and legitimacy to the artistic producers. Therefore, they become a space of desire and dispute for and by artists.*

*To account for this phenomenon, the different temporary exhibitions of the Provincial Museum of Fines Arts Emilio Caraffa of Córdoba, and the National Museum of Fines Arts of Buenos Aires will be analyzed between 1983 and 2001. These cases were selected because they represent, in the general social imaginary of their respective scenes, the highest of Argentine art.*

*Specifically, this article seeks to make visible how the different artistic languages (modern and contemporary) are themed and how these institutions put them on the scale for the construction of the programming of their exhibition areas.*

### **Keywords**

*El problema de la visibilidad: museos y exposiciones temporales*

### **Resumo**

*Este trabalho parte de compreender os museus de arte como espaços privilegiados de enunciação e, por tanto, de visibilidade de produtores e obras. Quer dizer, conceituamos como complexos dispositivos comunicacionais que não só albergam, conservam, investigam e exibem seu acervo patrimonial, senão que também programam exposições temporais, além de realizar outro tipo de atividades de difusão e formação orientadas à pedagogia e construção de públicos.*

*Concretamente, o interesse radica em pôr em relevo as políticas dos museus orientadas às mostras temporais. A justificação se encontra na dinamização da circulação de públicos ao oferecer uma programação variada e em constante renovação e, por sobre tudo, evidenciam o exercício de poder consubstancial que praticam como instituições consagradoras em direção dentro e fora do campo artístico. Em outros termos: representam, a pesar dos constantes e históricos ataques museufóbicos, uma das mais importantes instituições da arte e da cultura que outorgam reconhecimento e legitimação aos produtores.*

*Devido a isso se volta um espaço de desejo e disputa para e pelos artistas.*

*Para dar conta deste fenômeno se analisarão as diferentes exposições temporais do Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa da cidade de Córdoba, e o Museu Nacional de Belas Artes da Cidade Autônoma de Buenos Aires, entre os anos 1983 e 2001. A eleição dos mesmos baseia-se em que representa, no imaginário social geral das suas respectivas cenas, o mais elevado da arte argentina.*

*Especificamente, a apresentação busca fazer visível de que maneira as distintas linguagens artísticas (modernas e contemporâneas) são representadas e como ditas instituições as ponderam para a construção da programação das suas salas*

### **Palavras chaves**

*O problema da visibilidade: museus e exposições temporárias*

### **Résumé**

*Ce travail part de la compréhension des musées d'art comme des espaces privilégiés d'énonciation et donc de visibilité des producteurs et des œuvres. C'est-à-dire, conceptualisés comme des dispositifs de communication complexes qui non seulement hébergent, conservent, étudient et exposent leur patrimoine, mais aussi programment des expositions temporaires, en plus de mener d'autres activités de diffusion et de formation orientées vers la pédagogie et la construction de publics.*

*En particulier, l'intérêt réside dans la mise en relief des politiques des musées visant les expositions temporaires. Elles sont justifiées par le fait qu'elles stimulent la circulation des publics en proposant un programme varié et sans cesse renouvelé et, surtout, qu'elles démontrent l'exercice du pouvoir consubstantiel exercé en tant qu'institutions de consécration dans et hors du domaine artistique. En d'autres termes : elles représentent, malgré les attaques muséeophobes constantes et historiques, l'une des plus importantes institutions d'art et de culture qui reconnaissent et légitiment les producteurs. De ce fait, les musées deviennent un espace de désir et de dispute pour et par les artistes.*

*Pour rendre compte de ce phénomène, les différentes expositions temporaires du Musée Provincial des Beaux-Arts Emilio Caraffa de la*

*ville de Córdoba et du Musée National des Beaux-Arts de la Ville Autonome de Buenos Aires, entre 1983 et 2001, seront analysées. Le choix est basé sur le fait qu'ils représentent, dans l'imaginaire social général de leurs scènes respectives, le plus haut niveau de l'art argentin. Plus précisément, la présentation cherche à rendre visible la manière dont les différents langages artistiques (modernes et contemporains) sont thématisés et comment ces institutions les évaluent pour la construction de la programmation de leurs salles.*

### **Mots clés**

*Le probleme de la visibilité : musées et expositions temporaires*

### **Резюме**

*Эта работа начинается с понимания художественных музеев как привилегированных пространств изложения и, следовательно, видимости производителей и произведений. То есть они концептуализируются как сложные коммуникационные устройства.*

*Это означает, что они представляют собой сложные коммуникационные устройства, которые не только хранят, держат, исследуют и демонстрируют свое наследие, но и программируют временные выставки. В дополнение к другим мероприятиям по распространению и обучению, направленных на развитие педагогики, в поисках общественного интереса.*

*В частности, интерес заключается в освещении музейной политики, направленной на временные выставки, которые расширяют круговорот аудитории, предлагая разнообразную и постоянно обновляемую программу, и, прежде всего, они демонстрируют осуществление субстанциальной власти, которую они практикуют как институты освящения в и из художественного поля. Другими словами: они представляют собой, несмотря на постоянные и исторические музеофобные атаки, один из важнейших институтов искусства и культуры, которые предоставляют признание и легитимность производителям. Из-за этого они становятся пространством желания и спора для художников.*

*Чтобы объяснить это явление, будут проанализированы различные временные выставки Провинциального музея*

*изобразительных искусств, Эмилио Караффа из города Кордова и Национальный музей изобразительных искусств автономного города Буэнос-Айрес в период с 1983 по 2001 год.*

*Их выбор основан на том факте, что они представляют в общем социальном воображении своих соответствующих сцен самое высокое искусство Аргентины.*

*В частности, в статье делается попытка показать, как различные художественные языки (современные) тематизируются и как эти учреждения размышляют над ними при разработке программ своих комнат*

### **Слова**

*Проблема видимости: музеи и временные выставки*

## i. Consideraciones en torno a los museos de arte

Los museos de arte son espacios de enunciación privilegiados. Privilegiados porque gozan del halo de prestigio heredado de la noción de alta cultura. Porque construyen autoridad al señalar, a través de sus colecciones y políticas editoriales, aquello que merece del cuidado, custodia, preservación y de que poseen el mérito para su exhibición y difusión públicas.

En virtud de su capacidad de (re)producción histórica como guardianes del “gran arte” se constituyen también como espacios privilegiados para la visualización y legitimación sociocultural de prácticas y discursos artísticos situados, ya que poseen la capacidad de nominación legítima de algunos aspectos del pasado y presente del arte. De allí que el binomio inclusión/exclusión material y simbólico de productores artísticos y sus objetos/obras opere como regulador y, en la mayoría de los casos, como mecanismo consagratorio.

Las narrativas, discursos y relatos que construyen actúan, además, sobre el imaginario y las percepciones sociales y en ese movimiento reduplican su violencia y poder simbólicos. Violencia y poder que siguen siendo efectivos, más allá de los ataques museofóbicos, de los intentos de destruir estas instituciones por reproducir –entre otras cuestiones- valores conservadores propios de la teología estética decimonónica.<sup>1</sup> Por esto, los museos continúan

---

<sup>1</sup> Andreas Huyssen sostiene que “...el museo moderno ha sido atacado siempre como un síntoma de osificación cultural por todos aquellos que luchan por la vida y el renacimiento cultural y contra el peso muerto del pasado” (“Los museos como medio de masas”, en: *Busca del futuro*

siendo un espacio de culto en donde el sujeto ha de entregarse y sucumbir a la feligresía generada por y a través de los objetos que son acogidos dentro de la asepsia de sus salas. Más específicamente: por y a través de la articulación entre estos objetos y el valor social otorgado a la institución museal.

Al comenzar este trabajo decía que los museos de arte son espacios privilegiados de enunciación y es justamente por ello que pueden ser considerados complejos dispositivos comunicacionales. Es decir, el diseño de políticas y su ejecución práctica no sólo se centran en albergar, conservar, investigar y divulgar su acervo sino que también implican la realización de programaciones de exposiciones temporales y diversas actividades de difusión y formación.<sup>2</sup> Éstas son las que vendrían a activar y vincular – tensionando- la tradición canónica, el patrimonio, con los haceres y saberes actuales.

Su importancia, en relación con toda política museal, también se encuentra en que dinamizan la circulación de públicos al ofrecer una oferta simbólica variada y en constante renovación. Pero, fundamentalmente, porque dan cuenta del ejercicio de poder, ya que se vuelven un espacio de deseo y disputa para y por los artistas.

Esto se encuentra en sintonía con la definición propuesta por Andrea Giunta: “Los museos son instituciones que legitiman las producciones estéticas, las conservan y las

---

*perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2002, s/d).

<sup>2</sup> Como, por ejemplo, conferencias, debates, ciclos de cine, seminarios, talleres artísticos, etc.



difunden. Son lugares visibles del poder y factibles de análisis empíricos. (...) En tanto legitiman, establecen y difunden valores, los museos son espacios de poder. (...) Son espacios de tensión entre lo público y lo privado, entre lo nacional y lo internacional, entre el Estado y los capitales privados, entre distintas formas de cultura. Los museos consolidan valores de mercado”.<sup>3</sup>

Es que, como ya he mencionado, los museos coadyuvan a la visibilidad de productores y obras al posibilitar su inserción en las dinámicas de circulación artística y, por tanto, facilitan su reconocimiento y legitimación hacia dentro y fuera del campo de conocimiento específico. El prestigio de estas instituciones es irradiado hacia el productor y sus obras y cuanto más reputada sea la institución museal, mejor será valorado el artista. La relación es directamente proporcional.<sup>4</sup>

Afirmación de perogrullo, perteneciente al ámbito de la *doxa*, que requiere de contrastación empírica. ¿En qué medida sucede? ¿Qué tipo de lenguajes de las artes visuales son ponderados por estas instituciones? ¿Qué tipo de artistas acceden a la musealización temporaria? ¿En qué grado las programaciones se vinculan con lo local, lo nacional y lo internacional?

Para alcanzar un cierto grado de científicidad en la respuesta, he optado por utilizar algunos instrumentos de la metodología cuantitativa con la finalidad de analizar procesos de artes visuales. Abordaje heterodoxo y que no es habitual -ni se encuentra extendido- en el terreno de la

---

<sup>3</sup> ALTAMIRANO, Carlos (Dir.), *Términos críticos de la sociología de la cultura*, (Buenos Aires: Paidós, 2002), p. 2.

<sup>4</sup> Y opera en sentido inverso también.

investigación en arte. Apelar a la estadística descriptiva es una opción que permite –en una suerte de ejercicio fenomenológico- poner entre paréntesis la carga simbólica y valórica con la que solemos operar en el campo del arte ya que esta herramienta desnaturaliza y permite establecer relaciones de otra índole y calidad al poner en perspectiva y transparentar aquello que siempre es ocultado por y a través del lenguaje: el sistema de toma de decisiones de los agentes e instituciones.

Por estos motivos decidimos relevar las exposiciones temporales de dos instituciones que representan (en el imaginario social general) lo más elevado del arte argentino en sus respectivas escenas: el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (MEC, Córdoba) y, a nivel nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires); para observar cómo se han configurado las grillas de programación de sus salas de exhibición temporal en el período comprendido entre 1983 y 2001.<sup>5</sup>

## ii. Las exposiciones temporales en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa de la ciudad de Córdoba

Durante el período estudiado relevé 61 exposiciones temporales<sup>6</sup> realizadas en las salas del MEC. En ellas predominaron las muestras individuales, representando el

---

<sup>5</sup> Desde el restablecimiento de la democracia hasta la crisis económica, política y social de diciembre de 2001.

<sup>6</sup> Es decir, las muestras que contaban con soportes gráficos disponibles en la biblioteca del MEC.

47,4% del total si sumamos los porcentuales relativos a las exposiciones individuales locales, las retrospectivas y aquellas que son itinerantes (es decir, en donde la institución opera como receptora de una muestra que ha sido producida por otra institución). Del hecho de que casi la mitad de este total esté dedicada a la exhibición de obras de autores individuales, da cuenta de que el museo pondera y otorga importancia a artistas ya consagrados (sea a nivel local, nacional y/o internacional) como -y sólo por citar algunos-: Marcelo Bonevardi (*Ángel Atrapado*, 1988); José De Monte (*Exposición: Homenaje a José De Monte*, 1994); Antonio Pedone (*Exposición en homenaje al centenario del nacimiento*, 1999), Antonio Berni (*Retrospectiva obras gráficas*, 2000); Bill Viola (*Retrospectiva 1976-1991*, 2000) o Carlos Alonso (*Pinturas y dibujos de la década del 70*, 2001).

Tipo de Exhibición			
	Frecuencia	%	% válido
Individual	19	24,4	24,4
Colectiva	17	21,8	21,8
Itinerante Colectiva	16	20,5	20,5
Itinerante Individual	15	19,2	19,2
Salón	6	7,7	7,7
Retrospectiva	3	3,8	3,8
Bienal	1	1,3	1,3
Itinerante Colección Pública	1	1,3	1,3
Total	78	100,0	100,0

*Cuadro I: tipologías de exhibiciones. MEC 1983-2001.*

Pero también -aunque excepcionalmente- ha montado muestras de artistas de mediana carrera y de artistas con escasa trayectoria al momento de realizarse la muestra, como por ejemplo Mateo Argüello Pitt quien, a un año de licenciarse en pintura por la UNC, realiza su primera exposición individual *Argüello/Pinturas* en el año 1999 o Juan Der Hairabedian (*Catástrofe. Esculturas*, 1999).

Esto significa que el MEC mayormente ha optado por reduplicar su prestigio a través del valor de la firma de los artistas que acoge y, de este modo, correr escaso riesgo al exponer artistas incipientes.

Lo mismo sucede si se analizan los tipos de técnicas que fueron priorizados: el 65,3% corresponden a las bellas artes tradicionales; ocupando el primer lugar las piezas pictóricas con el 41,3%; seguidas de obras gráficas (12%); escultóricas (6,7%) y de dibujo (5,1%). Lo interesante, por otro lado, es que las piezas fotográficas comparten el porcentaje de la escultura, lo que vuelve necesario preguntarse por los períodos en los que se agrupan las exposiciones dedicadas a esta técnica.

		Frecuencia	%	% válido
Válidos	Pintura	31	39,7	41,3
	Grabado	9	11,5	12,0
	Varios	8	10,3	10,7
	Escultura	5	6,4	6,7
	Fotografía	5	6,4	6,7
	Dibujo	4	5,1	5,3
	Arte Textil	3	3,8	4,0
	Instalación	3	3,8	4,0
	Video Arte	3	3,8	4,0
	Diseño	2	2,6	2,7
	Arte Sacro y Colonial	1	1,3	1,3
	Otros	1	1,3	1,3
	Total	75	96,2	100,0
Perdidos (responden a las muestras realizadas posteriormente al período estudiado)	19	3	3,8	
Total		78	100,0	

*Cuadro II: Técnicas exhibidas.*

Así, vemos que el primer grupo de exhibiciones fotográficas se realiza durante la década del 80: una muestra itinerante colectiva titulada *Fotografía Latinoamericana* realizada en julio de 1985 y la individual de Carlos Goldin, en agosto de 1988.

La década del 90 está marcada por la ausencia de obra fotográfica en el museo, que vuelve a emerger en el siglo

XXI: Marcos López exhibe *Pop Latino* en marzo de 2000, junto a una exhibición internacional llamada *La imagen que se escapa. 8 fotografías de Eslovenia*; al año siguiente el museo acoge la itinerante de *Raoul Hausmann. Fotografías*.

En síntesis, durante 18 años, el museo ha acogido sólo cinco exposiciones fotográficas (40% entre 1983 y 1989 y 60% entre los años 2000 y 2001 del total de obra fotográfica exhibida).

Estos datos dan cuenta de que el peso simbólico de su denominación “Museo de Bellas Artes” ha cristalizado efectivamente en la oferta de su programación. Esto es así más allá de lo afirmado por su director Daniel Capardi en el 2003<sup>7</sup> quien definió al Museo como un espacio “eclectico”<sup>8</sup> casi “esquizofrénico” porque su propio nombre resultaba contradictorio e incoherente al haber un desfase entre los significantes “museo” -por un lado- y “bellas artes” -por el otro. En otras palabras, para el funcionario, la institución cultural “museo” que posee y preserva un patrimonio chocaba con el hecho de que dicho acervo no se encontraba en exhibición permanente.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Asume el cargo en el año 1999 -durante el primer gobierno de José Manuel De la Sota- y su gestión fue interrumpida en el año 2005 para asumir el cargo de curador general de todos los espacios de la llamada “Media legua de oro” (Paseo Buen Pastor, Museo Superior de Bellas Artes Evita / Palacio Ferreyra y MEC).

<sup>8</sup> Los entrecomillados se corresponden a citas textuales del Lic. Capardi producto de una serie de entrevistas realizadas en el año 2003.

<sup>9</sup> Es preciso destacar que desde 2007 una parte significativa de dicha colección (de unas 1287 piezas) se encuentra alojada en el Museo Superior de Bellas Artes Evita / Palacio Ferreyra. Es decir, el MEC sigue funcionando como espacio de muestras temporarias. Lo que

A este hecho, Capardi añadía que existía una tensión entre la clasificación “*bellas artes*” y las obras que efectivamente se exponían en sus salas ya que “...algo así como el 10% de las muestras que pueden llegar a pasar por año responden a esa categorización (convirtiéndolo en) una especie de cruce de museo, centro de arte, sala de exposiciones y otras tipologías que ya corresponden a (...) periodizaciones distintas: arte contemporáneo, arte moderno”.<sup>10</sup>

Nada menos cierto. Porque lo que argumentaba en su discurso contrasta empíricamente con los hechos: la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado predominaron antes y durante los primeros años de su gestión (e incluso hasta su finalización). Lo “contemporáneo” exhibido responde significativamente a muestras enlatadas: el 100% de las exhibiciones de videoarte provinieron de Europa (33,3%) y Estados Unidos de Norteamérica (66,7%).

En el caso de las instalaciones, se mostró obra de Alicia Porcel de Peralta (*El último día de libertad*, 1992) y la instalación escultórica *El Hilo de la Fábula* de las artistas locales Flavia Sánchez y Alejandra Recosta en el año 2000.

Las de fotografía, asimismo, procedieron en su mayor parte de Europa (40%); Latinoamérica (20%) y de CABA (20%) y sólo la exhibición de Marcos López se encuadra dentro de las prácticas fotográficas contemporáneas. Pero además esto da cuenta de la alta incidencia que tenían las exposiciones itinerantes en la programación del MEC, como aquellas resultantes de salones o bienales que fueron gestionadas y producidas por otra institución: representan

---

reduplica la contradicción de un museo que exhibe su colección en otro museo.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

el 50% del total (desagregado en un 42,6% de muestras itinerantes y 7,4% de salones y bienales).

		Intervalos Años				Total
		1983-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2001	
Disciplina 1	Arte Sacro y Colonial	4,5%				1,7%
	Arte Textil	9,1%			4,5%	5,0%
	Dibujo	9,1%		7,1%		5,0%
	Diseño	4,5%				1,7%
	Escultura			21,4%	4,5%	6,7%
	Fotografía	9,1%			13,6%	8,3%
	Grabado			7,1%	9,1%	5,0%
	Instalación		50,0%		4,5%	3,3%
	Otros	4,5%				1,7%
	Pintura	27,3%	50,0%	50,0%	54,5%	43,3%
	Varios	27,3%		14,3%		13,3%
	Video Arte	4,5%			9,1%	5,0%
	Total	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

*Cuadro III: Disciplina / Intervalos Años.  
 % Dentro de Intervalos Años sobre un total de 60 casos.*

Entonces, que el mismo director haya afirmado que “...ha habido, sí, una especie de lucha por salirse de un esquema histórico de estar exhibiendo permanentemente productos que vienen de afuera. Gerardo Mosquera hablaba de los programas enlatados, de las muestras enlatadas, es decir: muestras que podían ser exhibidas en París, en Tokio, en Buenos Aires, en Córdoba o en cualquier otro lado y que de alguna manera son políticas de muchos años y que han demorado estas preguntas o estas discusiones sobre cuestiones de identidad: qué museo, qué muestras para este lugar”, resulta al menos contradictorio frente a la tipología de exhibiciones que se ha relevado. A saber: los salones



(como el *I Salón de Artes Plásticas La Voz del Interior: Premio 80º Aniversario*, 1984; los *Salones de la Fundación Pro Arte Córdoba* –en sus distintas ediciones- y el *XV Salón Nacional de Pintura*, 1996, etc.); la primera –y única- *Bienal de Pintura Holiday Inn* del año 2000 y las grandes exposiciones itinerantes (*Arte Contemporáneo Francés sobre Papel* (1988); *Imagen Sublime: Video de Creación en España* (1988); *Exposición Itinerante de Obras del Patrimonio del Fondo Nacional de las Artes* (1999); *Colección Telefónica de Pintura Joven* (1999), por ejemplo) son exposiciones resultado de conceptualizaciones y decisiones ajenas a la institución MEC.

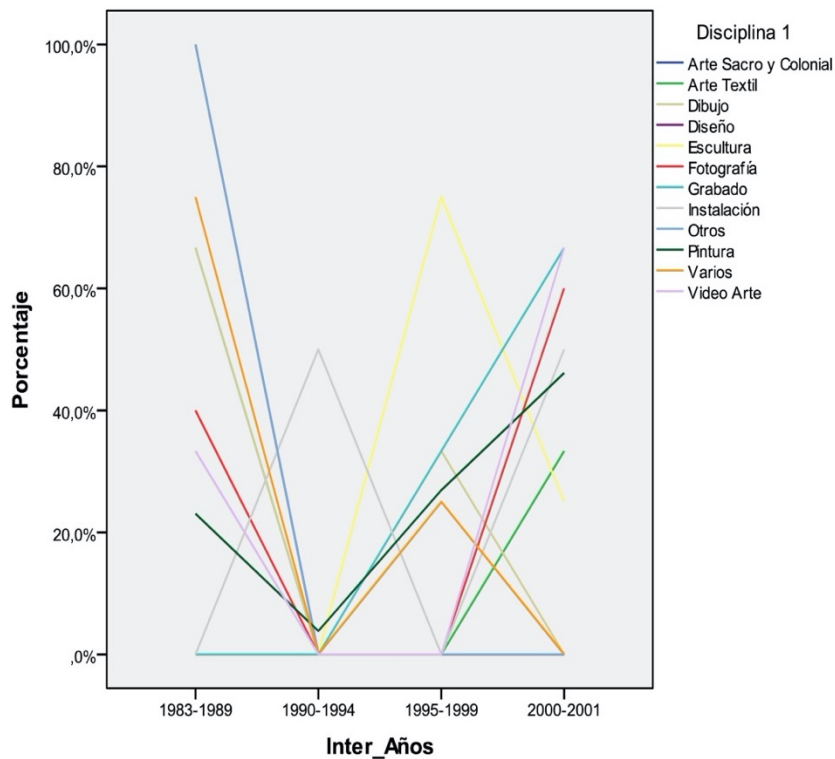
Tipo de Itinerancia	Disciplina											Total	
	A. sacro/col	Textil	Dib.	Diseño	Esc.	Foto	Grab	Inst.	Otros	Pint.	Varios		Video
Itinerante Africana									100%				1,3%
Itinerante Europea			25%	50%		40%	11,1%	33,3%		19,4%		33,3%	17,3%
Itinerante Latinoamericana						20%	11,1%						2,7%
Itinerante Norteamericana												66,7%	2,7%
Itinerante Nacional	100%	66,7%		50%		20%	11,1%	33,3%		16,1%	12,5%		17,3%
Itinerante Provincial							11,1%						1,3%
De origen local		33,3%	75%		100%	20%	55,6%	33,3%		64,5%	87,5%		57,3%
Total	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

*Cuadro IV: Tipo de Exhibición Itinerante / Disciplina y/o Técnica. % en Disciplina.*

De esto se puede colegir que el MEC ha desdoblado su ejercicio de poder simbólico vinculado a su potestad para la producción de relatos y significados legitimadores del arte. O lo que es lo mismo, ha liberado y delegado gran parte de dicha facultad a terceros: desde agencias internacionales (como el Goethe Institut, la Alianza Francesa o la Agencia Española de Cooperación

Internacional para el Desarrollo - AECID) hasta otras instituciones museales o fundaciones privadas como la Fundación Pro Arte Córdoba. El museo, así, queda colocado en una posición subordinada de simple veedor (y/o proveedor del espacio).

Cuando observamos las exposiciones que tienen su germen y origen en la ciudad de Córdoba, vemos que la gestión cultural para las artes visuales desde el Estado provincial ha privilegiado una noción del arte en términos de conservadurismo (ortodoxia artística) en el que la dinámica de inclusión/exclusión de artistas y obras en sus salas depende de la dimensión estética centrada en la técnica.



*Cuadro V: Intervalos Años y Disciplinas.*

Veamos ahora si esto mismo se puede decir del MNBA o si este museo aplica otros criterios para la organización de la programación de sus salas de exhibición temporal.

### iii Las exposiciones temporales en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

De los catálogos de exhibiciones temporales que se encuentran en la biblioteca del MNBA pude relevar y volcar a una base de datos un total de 218 muestras realizadas en el período.

Según su tipología, también predominan las muestras individuales; alcanzando en sus tres categorizaciones un total de 47,4%, que se desagregan en un 24,4% de exhibiciones locales, un 19,2% de muestras itinerantes y un 3,8% de retrospectivas.

**Tipo de Exhibición**

	Frecuencia	%	% válido
Bienal	2	,9	,9
Colección Privada	3	1,4	1,4
Colectiva	24	11,0	11,0
Donación	2	,9	,9
Feria	1	,5	,5
Individual	60	27,5	27,5
Itinerante	4	1,8	1,8
Itinerante Colección Privada	3	1,4	1,4
Itinerante Colección Pública	10	4,6	4,6
Itinerante Colectiva	41	18,8	18,8
Itinerante Individual	34	15,6	15,6
Premio	23	10,6	10,6
Retrospectiva	8	3,7	3,7
Salón	3	1,4	1,4
Total	218	100,0	100,0

*Cuadro VI: Tipos de exhibición temporal.*

Todos los artistas corresponden al rango de consagrados: desde los que forman parte del relato occidental del arte (como El Greco, Vincent Van Gogh o Marc Chagall, por ejemplo); maestros locales como Fernando Fader o Xul Solar, hasta artistas contemporáneos como Julio Le Parc,

Oscar Bony, Pablo Siquier, Nicolás García Urriburu y Marta Minujín.

El MNBA, de este modo, puede ser leído como un museo que viene a coronar la carrera artística de un productor. Esto porque ingresan a sus salas aquellas obras cuyo “...valor genealógico (su “nacimiento”: la firma, y la aureola de sus transacciones sucesivas: su “pedigrí”)<sup>11</sup> es el condicionante y el requisito previo para participar de su programación.

No es casual: es el museo que alberga la colección pública de arte más importante del país (por su antigüedad, extensión y variedad) y, en este sentido, la institución está encomendada a sostener y reproducir el capital simbólico que ha ido acumulando durante sus años de existencia. Reproducir ese capital y ejercer su poder a partir del establecimiento de un criterio explícito y excluyente para su grilla de exposiciones temporales: el conocimiento y reconocimiento del capital simbólico del artista.

Por lo mismo, no llama la atención que la técnica que sobresale sea la pintura (44,1% del total de casos válidos). En segundo lugar, se encuentra la categoría “Varios” (19,7%) que implica la combinación –en muestras colectivas- de diferentes lenguajes plásticos (pintura y dibujo, grabado y dibujo, pintura y escultura o varias de éstos a la vez). La fotografía se ubica en el quinto lugar con muestras temporales que representan el 6% del total; y, muy por detrás, nos encontramos con artes digitales, artes objetuales, diseño y videoarte (0,5% cada una).

---

<sup>11</sup> BAUDRILLARD, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, (México: Siglo XXI, 1999), p. 134.

Esto último da cuenta de que el MNBA, a pesar de priorizar las artes modernas en sus distintas manifestaciones, ha ido paulatinamente incorporando objetos vinculados a las prácticas artísticas contemporáneas.

		Disciplina 1		
		Frecuencia	%	% válido
Válidos	Pintura	94	43,1	44,1
	Varios	42	19,3	19,7
	Arquitectura	14	6,4	6,6
	Escultura	13	6,0	6,1
	Fotografía	13	6,0	6,1
	Otros	12	5,5	5,6
	Grabado	7	3,2	3,3
	Dibujo	5	2,3	2,3
	Arte Rupestre y Precolombino	3	1,4	1,4
	Instalación	3	1,4	1,4
	Arte Textil	2	,9	,9
	Arte Decorativo	1	,5	,5
	Arte Digital	1	,5	,5
	Arte Objetual	1	,5	,5
	Diseño	1	,5	,5
	Videoarte	1	,5	,5
		Total	213	97,7
Perdidos	19	5	2,3	
Total		218	100,0	

*Cuadro VII: Disciplinas / Técnicas exhibidas.*

En términos de exhibición de obra fotográfica, el museo privilegió durante los 80 la fotografía moderna, ya consagrada en los circuitos internacionales. Realizó

exposiciones de grandes maestros del medio, cuya producción estaba en relación con la tradición fotográfica documental: *Martín Chambi: Fotografía Peruana (1920-1950)*; *André Kertész: 150 Fotografías* y *Henri Cartier-Bresson* (todas realizadas en 1985) y *Aldo Sessa: El arte de la fotografía* (1989).

Sin embargo, desde 1991 comenzó a incorporar en su programación la fotografía de artista contemporánea con la exhibición del *Premio Fundación Nuevo Mundo a la Nueva Fotografía Argentina* de ese mismo año y, posteriormente, con las muestras individuales de *Fotografías de Raquel Bigio* (1997) y *Oscar Bony en el MNBA*; además de albergar desde el año 2000 (como una de sus sedes) a los *Encuentros Abiertos de Fotografía / Festival de la Luz*.

Esto significa que desde principios de la década del 90 el MNBA ha sostenido una política inclusiva hacia la obra fotográfica contemporánea, a partir de la dirección de Jorge Glusberg.<sup>12</sup> Política inclusiva que se amplía y confirma con la donación que realiza en 1995 Sara Facio para conformar una colección de fotografías en el seno de la institución. Desde entonces, la presencia de la fotografía en las salas de exhibición temporal (excluyendo la fotogalería inaugurada en 1995) fue incrementándose:

---

<sup>12</sup> Cargo que ocupó entre 1994 y 2003, cuando debió renunciar por una serie de acusaciones vinculadas a la desaparición de la escultura *Estudio de manos para El Secreto* de Auguste Rodin.



Inter_Años	Arq.	A. Dig.	A. Obj.	A. Text.	Dib.	Diseñ.	Escul.	Foto	Grab.	Inst.	Pint.
1983-1989	14,30%			100,00%	80,00%		23,10%	30,80%	28,60%		18,10%
1990-1994	21,40%						7,70%	15,40%	57,10%	33,30%	26,60%
1995-1999	57,10%	100,00%				100,00%	46,20%	38,50%		66,70%	43,60%
2000-2001	7,10%		100,00%		20,00%		23,10%	15,40%	14,30%		11,70%
	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%

*Cuadro VIII: Intervalos Años / Disciplina  
% dentro de Disciplina<sup>13</sup>*

En base a lo anterior se puede afirmar que la inclusión de un acervo (fotográfico en este caso) opera en la dinamización de las políticas de exhibición de la institución.

Por otro lado, como en el MEC, la presencia de exposiciones que no surgen del seno de la institución representan un muy alto porcentaje: un total de 55,1% entre las itinerantes (colectivas e individuales, de colecciones privadas o públicas, premios, salones y bienales nacionales).

---

<sup>13</sup> Por cuestiones de espacio se eliminaron las columnas de arte decorativo, arte rupestre, otros, varias artes y video.

Tipo Itinerancia	Disciplina 1										
	A. Digit.	A. Objet.	Dib.	Esc.	Foto	Grab.	Inst.	Pint.	Varios	Videoarte	Total
I. Africana				7,7%				1,1%	2,4%		,5%
I. Asiática											1,9%
I. Europea			80,0%	53,8%	23,1%	28,6%		21,3%	33,3%		29,1%
I. Iberoamérica										100,0%	,5%
I. Latinoamericana					7,7%			6,4%	4,8%		5,2%
I. Norteamericana	100,0%				7,7%	14,3%		5,3%			3,8%
Nacional											,5%
Local		100,0%	20,0%	38,5%	61,5%	57,1%	100,0%	66,0%	57,1%		58,7%

*Cuadro IX: Tipo Itinerancia / Disciplina  
 % dentro de Disciplina y/o Técnica<sup>14</sup>*

El origen de las mismas es variado, pero predominan las exposiciones procedentes de Europa con un 29,1% durante los 18 años analizados. Pero si se intervala ese período vemos que, por ejemplo, la influencia de Alemania fue regular (18,2% en cada intervalo –1990/1994; 1995/1999 y 2000/2001-) y la de España creció significativamente: de un 5,3% entre 1983 a 1989 al 21,1% en el período 1990-1994 y de allí al 52,6% entre 1995 y 2000. Esto no es más que la confirmación de la incidencia del campo del poder político en el campo artístico, dado que el aumento se corresponde linealmente con el plan de privatizaciones de empresas estatales iniciado en 1989 durante el gobierno de Carlos Saúl Menem y en la que el gobierno español participó activamente; adquiriendo parte o la totalidad de los paquetes accionarios de Entel (Telefónica), Aerolíneas Argentinas (Iberia) e YPF (Repsol) entre otros. Lo mismo

<sup>14</sup> Por motivos de espacio; se han eliminado las siguientes disciplinas de la tabla de contingencia: arquitectura (78,6% local y 21,4% de Europa); arte decorativo (100% local); arte rupestre y/o precolombino (33,3% Latinoamérica; 33,3% de otras provincias y 33,3% de CABA); arte textil (50% Europa y 50% local), diseño (100% Europa) y otros.

sucede con la presencia de exposiciones itinerantes procedentes de Italia: de ninguna exhibición entre 1983 a 1989, pasa a representar el 11,8% (1990-1994) y posteriormente el 58,8%.

Son exposiciones enlatadas como *La Barcelona del 93* (1992); *Colección de Arte de Telefónica de España* (1994); *Informalismo y Nueva Figuración en la Colección del IVAM* (1995); *Una colección de escultura moderna española* (1997); *Antes del Arte. Artistas Valencianos Contemporáneos* (1997) o *La Magnificenza del Principi Etruschi* (1998) y *Arte in Italia. Da Valori Plastici a Corrente. Opera dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma* (1999); y que –más allá de su calidad artística y de sus aspectos informativos/pedagógicos- resultan de políticas ajenas al campo propiamente artístico.

De allí que las políticas de exhibición del MEC y el MNBA vinculadas a la recepción de “enlatados” no son comparables entre sí. Básicamente porque el MNBA –al depender del Estado nacional- podía sufrir presiones políticas exógenas del Ejecutivo. Es decir, tenía que alinearse a las políticas de Estado y a partir de allí construir su grilla de programación. Si bien esas presiones, por ocultas, no pueden ser comprobadas, es posible inferirlas por otros sucesos que se produjeron en este período: por estos años la presencia española en la cultura argentina aumentó con la inauguración de los Centros Culturales de España, dependientes de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo – AECID en Buenos Aires (1988), Rosario (1992-1993) y Córdoba (1998).

En cambio, el museo de arte provincial de Córdoba tuvo durante este período mayores márgenes de maniobra para el ejercicio de su actividad. Márgenes que son producto del personalismo con que era llevada la gestión: “*Bueno, la idea la doy yo*”, afirmó Capardi cuando se le preguntó por la concepción de la programación; lo que supone que las muestras quedaban limitadas a los gustos y preferencias –a las disposiciones- de sus directivos.

Pero más allá de esto, que podría caer en el plano de lo anecdótico, lo que cabe destacar es que aunque en ambos casos se comenzó a atender la problemática de la producción actual vinculada a las prácticas de arte contemporáneo, ha quedado demostrado que la tradición expositiva del arte local en estos museos estuvo fundamentalmente vinculada a las bellas artes. Esto porque a través de los procesos de selectividad intencional se organizaron y relegitimaron dichas manifestaciones como las dominantes, otorgado sentido de continuidad práctica a esas producciones.

Ambos museos, entonces, operaron como guardianes y protectores del arte culto; pero al mismo tiempo ejercieron un rol capital como promotores o difusores de valores, normas y prácticas en torno a la comprensión del arte contemporáneo. Lo hicieron usando su posición dominante (la posición de poder que le otorga ser parte activa de la cultura oficial) hacia dentro del campo local, para incorporar en su programación otras disciplinas o expresiones –como la fotografía de artista-. Pero también a partir de negociaciones con otras instituciones ajenas (al menos directamente) a las luchas simbólicas localizadas en el campo nacional.

#### iv. Breves conclusiones

Si bien la creación de museos fue uno de los pilares de los procesos de modernización iniciados a finales del siglo XIX en la Argentina (y que tenían a Francia como modelo) es posible afirmar que ya entrado el siglo XX el sistema de arte argentino sigue mirando hacia el norte<sup>15</sup>. La obra (el mapa) del uruguayo Joaquín Torres García (*Nuestro Norte es el Sur*, 1943) no ha terminado de coagular e instaurarse en nuestro territorio. Pero no es malo por sí mismo. Es parte de nuestra historia como Estado-Nación; parte de nuestra historia como sociedad. Renegar de ello es dar una batalla perdida de antemano. Sólo con reconocerlo.

De allí que cuando hablamos de arte contemporáneo tenemos que reconocer que se encuentra movilizado por el interés de vincularse activamente con el campo dominante ya que, de este modo, pueden participar de los mecanismos de distribución y acumulación de capitales (económicos, culturales, sociales, simbólicos).

De allí, también, es posible comprender que la reproducción de la diferenciación disciplinar –residual de las bellas artes modernas- se mantiene con el objetivo de categorizar procesos. Categorización que justifica la existencia del poder -del poder incluir/excluir- de las instituciones museales; y poder así tornar exhibibles, editorializables, coleccionables y museizables a los productos excedentes de los procesos artísticos. En ese sentido, los museos de arte estudiados operan según parámetros formales para dicha inclusión/exclusión

---

<sup>15</sup> La cantidad de exposiciones temporales procedentes de Europa y EE.UU. principalmente dan cuenta de ello.

simbólica y material de artistas y obras. Es decir, utilizan la categorización técnica/disciplinar y así sostienen la ortodoxia que tiene a la pintura como forma superior de arte.

Este hecho, asimismo, se explica en función de operaciones de selectividad intencional que sirven para concentrar y ejercer el poder a partir de prácticas objetivadas en la institucionalidad del pasado.

Por ello es posible afirmar que los sistemas, al aprender más rápidamente que los sujetos, reconocen que para el ejercicio y mantenimiento de su hegemonía –específicamente en relación con los procesos de visibilización, legitimación y consagración- es conveniente utilizar el conocimiento<sup>16</sup> consolidado, que no pone en riesgo a la propia institución. Esto porque si por un lado los museos de arte pueden ser considerados dispositivos activos que modelan la percepción social en torno al arte, también es preciso reconocer que establecen sus políticas de programación en torno al sentido general y generalizado del arte.

Todo esto abre un abanico de interrogantes y líneas de indagación posibles. Por un lado, profundizar la investigación iniciada tomando nuevos casos y ciudades y establecer si la tendencia se sostiene en el tiempo o si es posible determinar variaciones en las instancias de programación y desarrollo de políticas museales. Este es un primer paso para aproximarse al problema de la “musealización” como componente de la provisión del valor artístico para otorgar mayor espesor a la cartografía del arte contemporáneo en el país a partir de metodologías no tradicionales.

---

<sup>16</sup> Sus marcos categoriales y procedimientos de puesta en práctica.

## **Bibliografía**

ALTAMIRANO, Carlos (Dir.), *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós, 2002.

BAUDRILLARD, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México: Siglo XXI, 1999.

BOURDIEU, Pierre, *Cosas dichas*, Barcelona: Gedisa, 1996.

----- *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1997.

----- *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires – Córdoba: Aurelia\*Rivera, 2003.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON Jean-Claude y PASSERON Jean-Claude, *El oficio del sociólogo*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

HUYSEN, Andreas, “Los museos como medio de masas” en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.