

UN MUSEO PARA LA “NUEVA ARGENTINA”. LA GESTIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DURANTE LOS GOBIERNOS PERONISTAS, 1944-1955

A Museum for the “Nueva Argentina”: The Management of the National Museum of Fine Arts under Peronist Governments, 1944-1955

Um museu para a “Nova Argentina”. A gestão do Museu Nacional de Belas Artes durante os governos peronistas, 1944-1955

Fecha de recepción: 20 de julio de 2024. Fecha de aceptación: 2 de octubre de 2024. Fecha de modificaciones: 18 de octubre de 2024
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart19.2025.06>

MARÍA GUADALUPE SUASNÁBAR

Doctora en Historia y Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UNSAM). Profesora de Historia (UNCPBA). Directora del Centro de Investigaciones Dramáticas (FA, UNCPBA). Docente e investigadora en la Facultad de Arte y la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Ha sido becaria doctoral y posdoctoral del CONICET, del Fondo Nacional de las Artes, de la Secretaría de Patrimonio Cultural de la Nación y del Instituto Nacional del Teatro. Socia Centro Argentino de Investigadores en Artes (CAIA). Ha realizado curadurías y asistencias en el Museo Nacional de Bellas Artes, el Teatro Nacional Cervantes, el Centro Cultural Villa Victoria, 2 Museos de Bahía Blanca y el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil. Sus investigaciones se especializan en la reconstrucción de las prácticas artísticas y culturales en la Provincia de Buenos Aires (ARG), con énfasis en las historias de las instituciones artísticas, en relación con las políticas culturales de los gobiernos peronistas entre 1943 y 1976.

RESUMEN:

Este artículo analiza la gestión del Museo Nacional de Bellas Artes durante el primer gobierno peronista en Argentina, bajo la dirección del historiador y crítico de arte Juan Zocchi. Se propone una (re)lectura de las relaciones que se establecen entre el Museo Nacional y el campo artístico, y del papel desempeñado en el proyecto cultural del primer peronismo. La gestión de Zocchi ha sido considerada por la historiografía del arte como un “atraso” en el proyecto modernizador iniciado años antes. Sin embargo, un análisis más profundo permite ver un proyecto novedoso que reivindicaba lecturas del arte moderno, articulándose con idearios de la doctrina justicialista y desarrollando estrategias para transformar al Museo en un ámbito destacado del proyecto cultural del peronismo.

PALABRAS CLAVES:

Gobierno peronista, Museo Nacional de Bellas Artes, instituciones artísticas, política cultural, arte y peronismo.

Cómo citar:

Suasnábar, María Guadalupe. “Un museo para la “Nueva Argentina”. La gestión del Museo Nacional de Bellas Artes durante los gobiernos peronistas, 1944-1955”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 19 (2025): 125-147. <https://doi.org/10.25025/hart19.2025.06>.

ABSTRACT:

This article analyzes the management of the National Museum of Fine Arts during the first Peronist government in Argentina, under the direction of the art historian and critic Juan Zocchi. I argue for a revised account of the relationships established between the National Museum and the artistic field, and its role within the cultural project of early Peronism. Zocchi's directorial tenure has been described by art historians as a "delay" in the modernizing project begun years before. However, a deeper analysis allows us to see a novel project based on a particular understanding of modern art, articulating itself with ideologies of justicialist doctrine, and developing strategies to transform the Museum into a prominent site of Peronism's cultural project.

KEYWORDS:

Peronist government, National Museum of Fine Arts, artistic institutions, cultural policy, art and Peronism.

RESUMO:

Este artigo analisa a gestão do Museu Nacional de Belas Artes durante o primeiro governo peronista na Argentina, sob a direção do historiador e crítico de arte Juan Zocchi. Propõe uma (re)leitura das relações estabelecidas entre o Museu Nacional e o campo artístico, e do papel desempenhado no projeto cultural do peronismo inicial. A gestão de Zocchi foi considerada pela historiografia da arte como um "atraso" no projeto de modernização iniciado anos antes. Contudo, uma análise mais profunda revela um projeto inovador que reivindicava leituras da arte moderna, articulando-se com os ideais da doutrina justicialista e desenvolvendo estratégias para transformar o Museu numa parte proeminente do projeto cultural do peronismo.

PALAVRAS-CHAVE:

Governo peronista, Museu Nacional de Belas Artes, instituições artísticas, política cultural, arte e peronismo.

ARTE Y PERONISMO: INTERPRETACIONES DE UNA COMPLEJA RELACIÓN

La Revolución Libertadora que derrocó al presidente Juan D. Perón en 1955¹ propició un relato oficial sobre las artes que se amplió con la voz de artistas, historiadores y críticos. En la historiografía perduró, por un lado, la idea de que casi la totalidad de los escritores, artistas e intelectuales fueron antiperonistas; por otro, se sostuvo que los agentes culturales peronistas fueron escasos y poco conocidos.² También se construyeron visiones a través de hechos políticos anecdóticos, por ejemplo lo ocurrido en 1949 en la inauguración del XXXIX Salón Nacional de Bellas Artes con el ministro de educación Oscar Ivanissevich.³ Gran parte de estas lecturas fueron determinantes para la historia de las artes, sostenidas por el complejo campo artístico de la ciudad de Buenos Aires y su entramado con el gobierno nacional.⁴

A esos relatos se sumó la posición que algunos artistas asumieron frente al gobierno *de facto* iniciado en 1943 y que sobrevivieron con la llegada democrática de Perón a la presidencia.⁵ La asimilación del proyecto cultural peronista con las políticas artísticas fascistas es una discursiva sostenida por artistas como Antonio Berni, Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato o Luis Falcini, quienes desde las páginas de revistas como *Latitud*, *Sur* o *Ver y estimar* cuestionan fuertemente las políticas desarrolladas por las instituciones oficiales del arte, tildando a los gestores de actuar “en nombre de un exclusivo nacionalismo nazi-clerical, [que] se opone a las nuevas imágenes”.⁶

El periodo que se extiende entre 1944 y 1955 marca la puesta en marcha, consolidación y primeras crisis del proyecto político del peronismo y la doctrina justicialista. Estudiar las relaciones entre las artes y el peronismo es una tarea con cada vez más adherentes en el mundo académico, enmarcada en complejas interpretaciones del vínculo entre arte, política y cultura.⁷ Analizar las artes en Argentina ajenas al devenir del propio peronismo es seguir reproduciendo discursos cargados de prejuicios en torno al vínculo entre los actores políticos y culturales. El peronismo se abocó a difundir prácticas entre sectores generalmente imposibilitados de acceder, operando sobre la sensibilidad del pueblo, y proporcionó herramientas para la profesionalización artística. Desde la esfera nacional se incentivaron la producción y el consumo cultural, factores indispensables para la construcción de la “Nueva Argentina”.

Las “bellas artes” mantuvieron una relación ambigua con el peronismo, ante todo el ambiente artístico de la ciudad de Buenos Aires.⁸ La doctrina justicialista puso el foco en la creación de un “hombre nuevo”, dignificado por el trabajo, poniendo el capital al servicio de la economía y el bienestar social. Su programa cultural jerarquizaba la cultura popular y la ampliación del consumo

1. Juan D. Perón (1895-1974) asumió el 4 de junio de 1946 su primera presidencia y fue elegido nuevamente para un segundo mandato en 1952. El 16 de septiembre de 1955 un golpe de Estado, autodenominado “Revolución Libertadora”, terminó con su presidencia y prohibió al peronismo por 18 años. Ver: Ezequiel Adamovsky, *Historia de la Argentina. Biografía de un país. Desde la conquista española hasta nuestros días* (Crítica, 2023), 153-208.

2. Silvia Sigal, “Intelectuales y peronismo”, en *Los años peronistas, 1943-1955. Nueva historia argentina*, tomo 8, dirigido por Juan Carlos Torre (Sudamericana, 2000), 481-522.

3. En 1949 Oscar Ivanissevich, en el discurso inaugural, expuso que “el arte morboso, el arte abstracto, no cabe entre nosotros, en este país en plena juventud, en pleno florecimiento. No cabe en la Doctrina Peronista, porque es ésta una doctrina de amor, de perfección, de altruismo, con ambición de cielo sobrehumano. No cabe en la Doctrina Peronista, porque ella nace en las virtudes innatas del pueblo y trata de mantenerlas, estimularlas, exaltarlas”. Ver: “Inauguró ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”, *La Nación*, 22 de septiembre de 1949, 4.

4. Podemos observar la persistencia de algunas de estas premisas en los textos: Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, en *Arte, política y sociedad. Nueva historia argentina*, tomo 2, dirigido por José Emilio Burucúa (Sudamericana, 1999), 57-118; Flavia Fiorucci, *Intelectuales y peronismo, 1945-1955* (Biblos, 2011); Verónica Tejeiro, “Disputas y encuentros entre peronismo y arte abstracto. La exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1952-1953”, *Caiana*, n.º 10 (2017): 146-159.

5. Sobre este tema se recomienda consultar: Flavia Fiorucci, “El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual”, en *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina, 1930-1955*, editado por Marcela García Sebastiani (Iberoamericana, 2006), 161-194; Mariana Garzón Rogé, “Del antifascismo al antiperonismo: pragmáticas situadas en la dimensión local. Mendoza, 1945-1946”, *Cuadernos del sur*, n.º 41 (2012): 133-156; Sara Perrig, “Mujeres, antiperonismo y antifascismo en Argentina, 1943-1955”, *Aposta. Revista de ciencias sociales*, n.º 73 (2017): 139-167.

6. Luis Falcini: “Derechos del artista sobre su obra”, *Latitud I*, n.º 3 (1945): 20.

7. Ver: Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*

(FCE, 2005); Mara Glzman, “La Academia Argentina de Letras y el peronismo, 1946-1956”, *Anclajes*, n.º 13 (2009): 129-144; Flavia Fiorucci, *Intelectuales y peronismo, 1945-1955* (Biblos, 2011); Guillermo Korn y Claudio Panella (comps.), *Ideas y debates para la Nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo, 1946-1955*, vol. 1 (Ediciones EPC-UNLP, 2016); Eugenia Cadús, *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares* (Biblos, 2020).

8. Daniela Lucena, *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40* (Biblos, 2015), 155-193.

9. Para comprender las bases del pensamiento peronista se puede consultar: Juan D. Perón, “La comunidad organizada”, discurso pronunciado en el Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, 1949; *Conducción política* (Escuela Superior Peronista, 1951); y Julio Cesar Avanza, *Los derechos de la educación y la cultura en la Constitución argentina* (Laboremus, 1950).

10. Para ampliar este tema, ver: Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960* (Ediciones del Jilguero, 1998), 43-82; Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (FCE, 2001); María Isabel Baldasarre y Talía Bermejo, “Coleccionando la nación. Emergencia y consolidación de un coleccionismo de arte argentino”, *Avances*, n.º 5 (2001-2002): 20-38.

11. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Siglo XXI, 2008); Fiorucci, *Intelectuales y peronismo*; Lucena, *Contaminación artística*.

12. Se recomienda ver: Yanina Leonardi (dir.), *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires* (Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2015); Juliana López Pascal, *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca, 1940-1969* (Prohistoria, 2016); Franco Marchionni, “La fiesta peronista. Recorridos y apropiaciones entre fotografía, arquitectura efímera y poder político”, *Tempo e argumento* 8, n.º 17 (2016): 180-214; Pablo Fasce, *Del taller al altiplano. Museos y academias artísticas en el noroeste argentino* (UNSAM-Edita, 2019); María Guadalupe Suasnábar, “Educando el gusto de los veraneantes. Los salones de bellas artes de Mar del Plata, 1942-1955”, *Pasado abierto*, n.º 15 (2022): 229-270.

de la “alta cultura”.⁹ El proyecto del peronismo, con sus particularidades regionales, apostó fuertemente por una planificación sostenida en los valores del humanismo, el nacionalismo cultural argentino, la ascendencia cristiana, las concepciones de la justicia social y la soberanía nacional. Para el pensamiento peronista el “hombre nuevo” es aquel que rompe con las estructuras tradicionales, generando un equilibrio entre el derecho del individuo y el de la comunidad; el Estado centralizado y el pueblo libre se materializan en la armonía de la clase trabajadora, cara visible de la modernización y destinataria de las reformas sociales y culturales.

Si buscamos el trasfondo de las disputas y tensiones entre el campo artístico y el proyecto peronista debemos tener presentes las diversas concepciones de la construcción de las subjetividades en los años de la inmediata posguerra. Sin embargo, estas disputas no fueron tajantes y encontramos la convivencia de ideas, debates y actores en proyectos concretos, donde muchos artistas se acercaron al peronismo.

Desde el siglo XIX la creación y legitimación de instituciones artísticas y culturales fue de la mano de una nueva reflexión en torno a la producción artística nacional.¹⁰ Para finales de la década de 1920 las principales ciudades contaban con diversos espacios destinados al desarrollo artístico con reconocimiento estatal y privado. Academias, escuelas, certámenes y museos se multiplicaron en el “interior” de la Argentina. Hacia 1940, tras la creación de una Academia (1905), una Comisión Nacional (1897) y un Museo Nacional (1896), acompañada por la proliferación de instituciones provinciales y municipales, el país contaba ya con ámbitos legitimados y consolidados para el desarrollo del arte argentino.

Como mencionamos, las interpretaciones previamente establecidas de las tramas artísticas del primer peronismo se sustentaron en una serie de tópicos que funcionan como “verdades absolutas” y aplicables a todo el territorio argentino. Se ha sostenido que el peronismo careció de un proyecto cultural para las instituciones del arte y que no contó con programas capaces de crear una alternativa coherente que disputara la hegemonía de las formaciones existentes. Esta mirada se basó, generalmente, en el estudio de los vínculos entre el campo artístico porteño y el gobierno nacional.¹¹ No obstante, cuando nos sumergimos en distintas escalas observamos que sí existieron proyectos orgánicos que tendieron a repensar las identidades locales, regionales y provinciales, impulsados por la necesidad de construir una cultura nacional y federal.¹² Podríamos sostener que el peronismo puso en juego la necesidad de crear lazos para reforzar la nacionalidad, poniendo en valor las tramas culturales locales, regionales o provinciales.

La concepción de una “Nueva Argentina” debía sintetizarse en territorios dinámicos y no solamente en las posibilidades de un “desembarco” desde

la burocracia nacional. El apoyo y acompañamiento de la cartera nacional de cultura a los espacios provinciales refleja una mirada federal respecto del arte y la cultura que se tradujo en las interrelaciones y lazos de solidaridad con las instituciones artísticas y culturales, viejas y nuevas. El peronismo incentivó prácticas que favorecieron la democratización de la producción y circulación de las bellas artes desde las instituciones oficiales, propiciando la expansión de salones, exposiciones, muestras itinerantes, actividades variadas, becas y fomento desde el ámbito educativo.

Según la historiografía de las artes, varios frentes de confrontación se abrieron con la llegada del peronismo al poder.¹³ Por un lado, el grupo de artistas Arte-Concreto-Invencción, los Madí y los Perceptistas se sumaron a las críticas sostenidas desde revistas como *Sur* o *Ver y estimar* que defendían un modelo internacional de cultura. Con diferencias concretas, estos colectivos concordaban en que era necesaria “la defensa de una estética opuesta a la retórica populista que el gobierno apoyaba”.¹⁴ Sin embargo, los abstractos mantuvieron una relación ambigua con el Gobierno nacional: se pronunciaban contra la intromisión en las instituciones oficiales, con críticas hacia el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) o el Salón Nacional de Artes Plásticas (SNAP), pero no dejaban de participar. Estos espacios fueron ámbitos propicios para observar las actitudes de los artistas frente al accionar cultural del primer peronismo. Muchas de esas críticas no significaron la ausencia de estos artistas o el boicot, ni motivaron tampoco la falencia de proyectos pluralistas en su esencia.

EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LA GESTIÓN DE JUAN ZOCCHI

En 1945 el crítico uruguayo Venancio Viera escribe una reseña sobre la reapertura del Museo Nacional:

El Museo ha sido habilitado al público en pobres e inadecuadas condiciones de funcionamiento y con una total desorganización cultural [...]. Para el visitante del Museo no es ya posible ver ni aprender nada [...]. [T]al vez esto se disculpe pensando que el actual Director no conozca el lenguaje de Molière [...]. [N]os dolemos profundamente de que un centro de cultura como debe ser todo Museo y más aún el Museo Nacional de Bellas Artes, esté abierto al público en tan mediocres condiciones de funcionamiento y de organización, sin transmitir o encauzar emociones estéticas de verdadera jerarquía intelectual.¹⁵

Encontramos aquí algunas proposiciones que podemos extender hacia las apreciaciones del campo artístico durante el peronismo. En primer lugar, en el

13. Giunta, “Las batallas de la vanguardia”.

14. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 48.

15. Venancio Viera, “Misión cultural del Museo”, *Latitud*, n.º 4 (1945): 12-13.

ámbito intelectual se habla con frecuencia de la falta de conocimiento o de formación de quienes conducen las instituciones. En segundo plano aparecen afirmaciones que se han convertido en estereotipos afirmativos: la "mediocridad" de la gestión, la "falta de jerarquía intelectual" y el —supuesto— desconocimiento del arte moderno (o del arte en general), fueron premisas presentes en gran parte de las críticas de artistas e intelectuales abiertamente opositores al gobierno.

Desde su creación, las instituciones oficiales fueron amplios campos de disputa de ideas estéticas y políticas entre los sectores y también entre las generaciones de artistas. El Museo Nacional, junto al Salón Nacional, fueron espacios legitimadores de la producción artística. Las primeras direcciones del MNBA construyeron un relato sobre el "arte moderno" que privilegió la producción artística, nacional y extranjera, del siglo XIX e inicios del siglo XX.¹⁶ Durante el peronismo el Museo no se mantuvo ajeno a estos debates, al mismo tiempo que emprendía una nueva manera de pensar la construcción de una cultura nacional y federal.

En 1944 es nombrado en la dirección Augusto da Rocha (1903-1968) con el objetivo de reabrir el Museo, cerrado desde fines de 1942 por tareas de remodelación y ampliación. Sin embargo, su gestión fue breve ya que fue removido tras descubrirse la desaparición de la obra *Berge de Lavacourt* de Claude Monet.¹⁷ La institución fue intervenida y nombrado Juan Zocchi en su reemplazo.

La biografía de Zocchi sigue siendo una ardua tarea de reconstrucción. Nacido en Olavarría (Provincia de Buenos Aires) en 1889, fue profesor de historia del arte y crítico de arte. La historiografía de las artes, e incluso la propia historia institucional, han ignorado los años de su gestión. Asimismo, su nombre ha quedado relegado al nebuloso grupo de "intelectuales de segunda línea" que la academia ha construido para categorizar a los hacedores culturales del peronismo.¹⁸

Juan María Luciano Zocchi estudió filosofía, estética, historia del arte y fue director de diarios como *La Voz de Chaco* en Resistencia (Chaco), *El Día* y *El Diario* en Paraná (Entre Ríos) y las revistas *América* y *Mundo agrario* de Rosario (Santa Fe). Fue secretario del Senado de Santa Fe y director del Departamento Nacional de Artes Plásticas. Tuvo una prolífera actividad editorial y ensayística, publicando obras en la editorial Poseidón y traducciones para Espasa Calpe sobre arte universal y argentino.¹⁹

Durante sus once años a cargo del Museo Zocchi llevó adelante una serie de iniciativas que fueron recortadas por la historia institucional. Esos años el Museo fue un espacio dinámico donde artistas, intelectuales, estudiantes y público en general se acercaban para disfrutar de exposiciones, muestras, charlas, conferencias y actividades variadas.

16. El Museo Nacional de Bellas Artes abrió sus puertas en 1896, bajo la dirección de Eduardo Schiaffino. En 1910 asumió Carlos E. Zuberbühler y al año siguiente Cupertino del Campo (1911-1931), quien intentó crear programas para la circulación del patrimonio hacia las principales ciudades para pensar el arte moderno y que fueran "inspiración" para la creación de los museos locales. Bajo la dirección de Atilio Chiappori (1931-1939) el Museo se trasladó a su sede actual (1933) y se crearon gabinetes técnicos, áreas de especialistas y órganos de difusión, como el *Boletín del Museo*. En 1941 es nombrado Domingo Viau, quien tuvo a su cargo varias reformas edilicias. En 1943 asume Augusto da Rocha, removido tras el robo de una obra de Monet. Ver: María José Herrera, *Cien años de arte argentino* (Biblos, 2010), 17-66.

17. En 1944 se descubre el faltante de una obra de Claude Monet de los depósitos. Esta situación generó una investigación resuelta en 1947, dejando en evidencia que "las responsabilidades por el estado de desorganización y anarquía en que funcionó el Museo y por las graves irregularidades de orden administrativo cometidas alcanzan directamente al Director D. Augusto da Rocha". Expediente S. 62/1944, Decreto 12406/47, 7 de mayo de 1947.

18. Fiorucci, *Intelectuales y peronismo*, 89-121.

19. Entre las obras que conocemos hasta el momento, Zocchi realizó la traducción y prólogos de obras de la colección Biblioteca Argentina de Arte de la Editorial Poseidón. Solo por mencionar algunos ejemplos: *Segunda libertad* (Compañía Impresora Argentina, 1936); *Durero grabado* (Poseidón, 1943); *Grünewald, vida y arte. Paralelos espirituales* (Poseidón, 1944); *Lucio Fontana* (Poseidón, 1946); Jan van Loon, *Rembrandt* (Espasa Calpe, 1946); *Teatro arte confesional* (EFDA, 1956).

Realizar un recuento de las acciones desarrolladas por Zocchi en su rol de director traspasa los límites de un artículo; por ello nos centraremos en tres acciones que evidencian el dinamismo de la institución y permiten una primera aproximación a la política cultural desarrollada desde la gestión del MNBA. En una primera instancia mencionaremos los festejos por los cincuenta años de la creación del Museo, para profundizar en un segundo momento sobre las principales exposiciones temporarias de arte extranjero. Como último punto pondremos la atención en dos actividades gestadas desde la Dirección y la Subsecretaría de Cultura: la exposición *Las dos revoluciones* en 1950 y la muestra *La pintura y la escultura argentina de este siglo* en 1952.

50 AÑOS DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

A partir de su reapertura en septiembre de 1944 el MNBA organizó sus salas por épocas y escuelas, dando un valor especial a los donantes y legados de artistas y familias, y a la producción nacional: quince salas de las 36 se dedicaron a la pintura argentina. Años más tarde estas modificaciones seguían siendo vanagloriadas por la prensa que reconocía que el Museo

responde a modernas concepciones estéticas [ofreciendo] al público un nuevo aspecto y una organizada exposición de sus obras [...]. [L]e ha quitado al Museo toda secuela de preconceptos de coleccionista y toda intención primariamente didáctica [...]. [E]l establecimiento ha impuesto una finalidad didáctica, pero de levantadas proyecciones. El Museo muestra ahora una conectada unidad, haciendo olvidar aquellos mosaicos de parcialidades.²⁰

La situación generada tras el descubrimiento del robo de la obra de Monet había dejado en evidencia el desorden y la falta de pautas de trabajo, ensombreciendo la organización de festejos o actividades para conmemorar los cincuenta años de la institución. Por ello se decidió “honrar con un sencillo homenaje simbólico la fecha del decreto de creación del Museo”,²¹ aconsejando traspasar los actos para el aniversario de la inauguración en diciembre de 1946. Solo se decide colocar banderas argentinas y una iluminación especial sobre el edificio y modificar el horario de apertura para el lunes 16 de julio (día que el Museo tradicionalmente permanecía cerrado). También se ordena poner ramos de flores en las salas donde se encuentran las colecciones legadas y se restituye el nombre a la sala “Carlos E. Zuberbühler”.²² A estas acciones se sumó la instalación de una “lista impresa de los legatarios y donantes” en el vestíbulo, junto a un busto del primer director, Eduardo Schiaffino (1858-1935), y una corona de flores (Img. 1).

20. “Notables mejoras han sido introducidas en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *Guía quinceenal de la actividad intelectual y artística argentina*, n.º 62, primera quincena de abril de 1950, 52-53.

21. “Sobre cincuentenario del Museo Nacional de Bellas Artes”, disposición núm. 33, fondo documental Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, 1945.

22. Carlos E. Zuberbühler (1863-1916) fue director del Museo Nacional entre 1910 y 1911, tuvo a su cargo la inauguración del Museo en el Pabellón Argentino en la Plaza San Martín. Fue docente de la cátedra Historia del Arte de la Academia Nacional de Bellas Artes y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.



Imagen 1. Acto por el 50° aniversario de creación del Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía del vestíbulo donde se puede observar el busto de Eduardo Schiaffino, una placa conmemorativa sobre su labor y el listado de donantes y legados, 1945. *Antecedentes e historia del Museo en el cincuentenario de su creación*. (1945). [Álbum]. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes.

Paralelamente se realiza una memoria para remitir a periódicos y revistas, junto a fotografías antiguas y contemporáneas, donde pueden observarse las remodelaciones, ampliaciones y la nueva organización museográfica inaugurada en 1944. Es probable que el aspecto más trascendental de esta acción fuese la oportunidad de realizar un inventario del acervo, dejando entrever la magnitud de la colección nacional y apostar a la difusión del patrimonio a lo largo y ancho del país.

El informe enviado desde la secretaria del Museo a la prensa nacional permite hacerse una idea de la situación patrimonial para 1945 y de los lineamientos que marcarán la gestión de Zocchi. El escrito hace hincapié en datos cuantitativos, resaltando que la institución cuenta con 10 031 piezas, desglosadas en 2409 pinturas, 323 esculturas, 1093 dibujos, 533 grabados, 2590 piezas de numismática y 3083 objetos varios de calidad artística. A estos datos fríos se suma un apartado que potencia las cualidades del acervo, identificando la cantidad de las obras según la “nacionalidad del artista”: franceses, italianos, holandeses, belgas, españoles, ingleses, norteamericanos, uruguayos, bolivianos, brasileños, chilenos, paraguayos, peruanos, japoneses, polacos, noruegos, rumanos, rusos, suecos y yugoslavos. Se hace un apartado especial para mencionar y valorar a los artistas argentinos, resaltando su presencia en la colección y el papel de los donatarios.

La memoria tiene un largo y completo anexo donde se mencionan la cantidad de obras presentes en otros museos y dependencias gubernamentales, potenciando la presencia del Museo Nacional en el territorio argentino. Para 1945 más de 1300 obras se encontraban en lógica de “préstamo” en museos en las ciudades de Corrientes, Córdoba, Luján, Bahía Blanca, Concepción del Uruguay, Río Cuarto, Rosario, San Nicolás, Santiago del Estero, San Fernando del Valle de Catamarca, La Rioja, Mendoza, Paraná, Salta, San Juan, San Miguel de Tucumán, Santa Fe y Gualaguaychú. A esta información se suman las más de 300 obras en dependencias como la Casa de Gobierno, la Residencia Presidencial, la Cámara de Diputados y Senadores, la Administración Nacional del Agua, la Subsecretaría de Cultura, los Ministerios de Justicia e Instrucción Pública, Relaciones Exteriores y Culto, Agricultura, Guerra, Marina, entre otras áreas de la órbita nacional. El escrito concluía con un recuento de las actividades, exposiciones y conferencias organizadas hasta 1945 y una estadística de los visitantes, asistentes a conferencias y estudiantes entre 1932 y 1945.²³

Gran parte de esta información fue publicada por periódicos y revistas de tirada nacional y provincial, lo que permitió visualizar la importancia del Museo en la historia cultural argentina. El evento fue seguido por varios medios que pusieron énfasis en la fundación de la institución, el rol jugado por la generación de los “primeros modernos” y, principalmente, la figura de Schiaffino. El acto oficial se realizó el 16 de julio por la tarde y contó con la presencia del ministro de Justicia e Instrucción Pública, el subsecretario de Cultura y el director general de Cultura Estética (Img. 2). El evento incluyó “la inauguración de una sala de grabados de autores argentinos [y] los alumnos de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes, Prilidiano Pueyrredón y Manuel Belgrano [...] concurrieron al Museo acompañados de sus profesores”.²⁴

La inauguración de una “sala de grabado de autores argentinos”, aunque no figuraba entre las minutas difundidas a la prensa, nos permite comprender las decisiones que toma la dirección, visibilizando una estética ligada a la cultura de masas, jerarquizando una producción visual que venía ganando terreno entre los artistas y en las estructuras formativas de las escuelas y academias de “bellas artes”.²⁵

Este sencillo pero contundente acto recordatorio ayudó a posicionar a Zocchi en su rol de gestor, generando una instancia de difusión en cuanto al papel del director y de conocimiento sobre la institución tras el fiasco del robo del Monet. Esta acción, reproducida en medios de diversas latitudes, contribuyó a reivindicar el rol de los trabajadores y contrarrestar las críticas de ciertos sectores del ambiente artístico sobre la “ignorancia” de los gestores culturales designados a partir de 1943.²⁶

23. El informe reconoce que este cálculo es estimativo, descontando los días que el Museo permaneció cerrado por reformas (del 1 de enero al 21 de septiembre de 1942). Se estipula un monto total de 746 900 personas, siendo 664 765 visitantes de público general, 52 312 asistentes a conferencias y unos 29 856 estudiantes de diversos niveles. Disposición n.º 33, MNBA, 1945.

24. “Conmemoró el 50º aniversario del Museo Nacional de Bellas Artes”, *El Mundo*, 17 de julio de 1945.

25. Ver: Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973* (Edhasa, 2012), 11-72.

26. Solamente presentes en el archivo del Museo se encuentran más de treinta recortes publicados entre el 8 y el 18 de julio de 1945 en diarios y revistas de tirada nacional y provincial: *El Mundo* (Buenos Aires), *La Razón* (Buenos Aires), *La Fronda* (Buenos Aires), *La Nación* (Buenos Aires), *Noticias Gráficas* (Buenos Aires), *La Prensa* (Buenos Aires), *El Pueblo* (Buenos Aires), *Tribuna* (Rosario), *La Nueva Provincia* (Bahía Blanca), *La Unión* (Lomas de Zamora), *Los Andes* (Mendoza), *Le Courier* (La Plata) y *Die Zeitung* (Buenos Aires).



Imagen 2. "Conmemoróse el 50° Aniversario del Museo Nacional de Bellas Artes". Fotografía Diario El Mundo, 16 de julio de 1945. *Antecedentes e historia del Museo en el cincuentenario de su creación.* (1945). [Álbum]. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes.

A partir de 1946 la dirección destinó gran parte de su planificación a pensar una función didáctica-pedagógica para el nuevo público que buscaba convocar, visibilizando a los artistas nacionales y empoderando a los estudiantes de bellas artes como presencias activas en el Museo. Para esto se reorganizaron las salas, desplegando las obras por escuelas nacionales y en sentido cronológico para dar una mirada evolutiva y didáctica de los estilos artísticos.²⁷ En paralelo se organizaban conferencias y cursos de teoría e historia del arte, y se gestaron exposiciones temporarias que introdujeron el arte contemporáneo europeo, como veremos a continuación.

LAS EXPOSICIONES TEMPORARIAS Y LA PROYECCIÓN INTERNACIONAL

Entre 1946 y 1955 se realizaron muestras temporarias que privilegiaron el arte occidental moderno, acompañadas de conferencias y charlas. Este tipo de programas permitió que el público admirara obras europeas, al mismo tiempo que

27. Herrera, *Cien años de arte*, 105-134.

ayudó a llenar vacíos en la colección patrimonial. Paralelamente, estas acciones permitieron articular distintas áreas estatales; diversos ministerios o secretarías aunaron esfuerzos y generaron lazos entre dependencias argentinas y extranjeras, muchos de ellos cortados por la Segunda Guerra Mundial. En estos años fueron muchos los gobiernos europeos que tuvieron programas de promoción de las artes, organizando muestras temporarias de corte histórico que pretendían recuperar y reforzar el lugar transcendental del arte moderno en la cultura occidental.²⁸

En esta lógica, varias ciudades argentinas, principalmente Buenos Aires, se colmaron de muestras públicas y privadas, pretendiendo recuperar un mercado que, históricamente, había sido beneficioso para el arte europeo. Será bajo estas premisas que la institución del arte más importante del país acogerá varias exhibiciones de arte europeo moderno.

En octubre de 1947 se inauguró una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, organizada por la Dirección de Relaciones Culturales bajo el título *Exposición de arte español contemporáneo*. Según Talía Bermejo esta exposición, enviada por el Gobierno de Francisco Franco, escenificaba en el plano artístico los lazos que lo unían al Gobierno argentino, al mismo tiempo que buscaba afianzar un canal de intercambios diplomáticos con Latinoamérica.²⁹ Fueron enviadas 600 piezas entre pinturas y esculturas que recorrían una visión acotada del arte contemporáneo español que dejaba sin representación a la vanguardia ante la ausencia de obras de Picasso o Miró.

Ese mismo año Eva Perón (1919-1952), esposa del presidente Perón, iniciaba su gira europea por España como representante oficial del Gobierno argentino. La presencia de Eva Perón en la España de Franco generó fuertes críticas de artistas, intelectuales y políticos, que vieron esta iniciativa como la confirmación de los lazos entre peronismo y fascismo.³⁰ Fueron estos lineamientos los que estuvieron en la base de las críticas de los artistas argentinos a la exposición, aunque sus reparos estaban predominantemente dirigidos al envío y selección de obras que hizo España y no tanto al papel del MNBA.

Para Zocchi la exhibición fue un éxito, no solo por la afluencia de público y las actividades numerosas como charlas o conferencias, sino porque pudo incorporar al acervo importantes artistas españoles como José Aguiar, José Gutiérrez Solana, Rafael Duran-Camps y Francisco Gutiérrez de Cossio, entre otros.³¹

Al año siguiente se inauguró una exposición de arte belga organizada por el Servicio de Propaganda de Arte del Ministerio de Instrucción Pública de Bélgica.³² La muestra reunía unas 108 piezas entre esculturas, pinturas y cerámicas, y se realizaron donaciones al Museo que “el público admir[ó] en la planta baja y que es, en lo ínfimo de este sensibilísimo organismo

28. Parte de estas discusiones se dieron en el marco de la transformación en relación al arte moderno entre París y Nueva York, la consolidación de Estados Unidos como centro neurálgico de la producción y debates estéticos desde los años cuarenta. Ver: Serge Guibault, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Tirant Lo Blanch, 2007), 97-188.

29. Talía Bermejo, “El segundo ‘desembarco’. La *Exposición de arte español contemporáneo* (Buenos Aires, 1947)”, en *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural, 1898-1950*, compilado por Yayo Aznar y Diana Wechsler (Paidós, 2005), 199-221.

30. La gira de Eva Perón pretendía fortalecer vínculos con diversos países europeos tras la Segunda Guerra Mundial. La primera dama recibió varios regalos, entre ellos obras de arte que, seguramente, fueron ingresadas a la colección de Presidencia. Después de 1955 muchas obras fueron expropiadas en la causa de los “bienes de Perón”. En España, Eva Perón fue homenajeada con la entrega de una colección de trajes regionales que hoy pertenecen al Museo Municipal de Arte Español “Enrique Larreta” en Buenos Aires, expuestos por primera vez en el Museo Nacional de Arte Decorativo el 29 de noviembre de 1947. Ver: Laura Zambrini, “La gira del arco iris. Cuando Evita visitó Europa”, en *Evita frente al espejo. Ensayos sobre moda, estilo y política en Eva Perón*, editado por Marcelo Marino (Ampersand, 2022), 65-91.

31. Juan Zocchi, “La *Exposición del arte español contemporáneo* en Buenos Aires”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 2 (1948): 301-310.

32. Juan Zocchi, “Introducción”, *Arte belga contemporáneo* (Museo Nacional de Bellas Artes, 1948), 11-15.

cultural de nuestro pueblo, una célula artística de la vida y el espíritu del actual pueblo belga".³³

Este periodo se cierra con el montaje de la muestra *De Manet a nuestros días*, organizada por el Comité pour le Rayonnement Français en Argentine. Esta exposición circuló por América Latina entre junio de 1949 y agosto de 1950, como parte de las estrategias de propaganda que el Gobierno francés puso en marcha para recuperar la hegemonía artística de París ante el avance de Nueva York como centro cultural.³⁴ La exposición fue ofrecida a diversos países y terminó rodando por Argentina, Brasil, Venezuela, Perú, Chile y Uruguay.

Para los franceses, esta muestra pretendía rememorar el lugar central que había tenido la cultura nacional en la institucionalización de las artes en América Latina y el rol jugado por París en la consolidación de las vanguardias. Para Argentina, era la oportunidad de complementar los relatos sobre el arte local, marcando la influencia del arte moderno francés y la posibilidad de pensar en una línea explicativa hacia la irrupción del arte abstracto.³⁵

De Manet a nuestros días fue criticada por los artistas e intelectuales argentinos. Aquí las críticas no fueron políticas sino estéticas. Tengamos presente que la exposición irrumpe en el escenario porteño en un momento particular de los debates estéticos sobre el lugar del arte moderno, la abstracción y el arte concreto.³⁶ Aunque la muestra fue completada con piezas de colecciones privadas y del MNBA, para varios críticos tenía demasiadas ausencias y saltos temporales, ante un público versado y deseoso de conocer nuevos talentos y admirar iconos de la vanguardia.³⁷

Aunque las exposiciones de arte extranjero tuvieron repercusiones negativas para ciertos sectores de la intelectualidad, estas no opacaron los objetivos de la dirección del Museo, que buscaba evidenciar el lugar central de la institución en la escena artística y su rol como centro educativo del arte argentino y universal. Para Zocchi fue el momento de poner en juego sus saberes como crítico e historiador del arte, generando montajes y ensayos para catálogos, exponiendo sus ideas estéticas y políticas como gestor cultural. Estas exhibiciones permitieron además el ingreso de obras que hubiera sido muy difícil adquirir por *motu proprio*, y fueron seguramente oportunidades únicas para muchos visitantes de conocer producciones desconocidas del arte moderno europeo.

UN ARTE NACIONAL PARA LA NUEVA ARGENTINA

En los años que marcaron la dirección de Zocchi el Museo Nacional llevó adelante diferentes iniciativas para generar la circulación de la producción artística nacional. Solo por mencionar algunos ejemplos, se organizaron exposiciones de artistas argentinos como Cesáreo Bernaldo de Quirós y Lucio Correo Morales, acompañadas por conferencias a cargo de críticos e historiadores del arte como Delio

33. Zocchi, "Introducción", 11-15. Fueron donadas obras de los siguientes artistas: Armand Apol, Philippe Cockx, Julien Creytens, Arsène Detry, Gaston Haustrate, Frans Masereel, Jean Émile Milo, Auguste Oleffe, Charles Louis, Isidore Edmond Henri Opsomer, Pierre Paulus du Chatelet, E. Scaufaire, Louis Thevenet, Jean Timmermans, G. van Steenwegen, Taf Wallet, Fernand Urbain, V. H. Wolvens, Marcel Calut, Dolf Ledel, Victor Rousseau, Rik Wouters, Emile Baes, Rachel Baes.

34. Cecilia Bettoni Piddo, "De Manet a nuestros días. Derivas de una exposición anacrónica", *Revista 180*, n.º 46 (2020): 38-48.

35. Cristina Rossi, "En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo", *Separata* 6, n.º 11 (2006): 35-54.

36. María Amalia García, *El arte abstracto. Inter-cambios culturales entre Argentina y Brasil (Siglo XXI)*, 2011, 15-84.

37. Jorge Romero Brest, "Tres exposiciones de arte extranjero", *Ver y estimar*, n.º 11 (1949): 6-10.

Panizza, Ramón Pérez de Ayala, José León Pagano y Julio E. Payró. Con el objetivo de responder a las demandas de conservación y preservación para la protección del acervo nacional se crea el área de “Restauración”, acción que se sumó a una política de adquisiciones que favoreció a los hacedores argentinos. Por un lado, en 1946 se hicieron modificaciones a los premios del Salón Nacional de Artes Plásticas que potenciaron el ingreso de obras argentinas al patrimonio.³⁸ Por otro, se crearon comisiones encargadas de adquirir piezas, como la “Comisión Argentina de Fomento Interamericano” o la “Comisión Asesora para la Adquisición de Obras de Arte”, integrada por Leopoldo Marechal, Martín Noel, Juan Zocchi, Ricardo Levene y Alfredo González Garaño. Bajo estas acciones ingresaron más de 200 piezas entre pintura, escultura y grabado, de artistas consagrados como Raúl Soldi, Horacio Butler, Juan del Prete, Yolanda Seggiaro, Eva Zia, Víctor Rebuffo, Marina Yborra, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Carlos Ripamonte, Benito Quinquela Martín, Lía Correa Morales y Enrique de Larrañaga, entre otros. En paralelo se gestionaron adquisiciones directas o compras a galerías porteñas como Witcomb o Müller, y también ingresaron nuevas donaciones o legados.³⁹

Así, para 1950 el fondo patrimonial de la principal institución artística del país había recuperado parte de sus deseos creadores, siendo un ámbito de circulación y consumo del arte argentino, reconociendo el rol de coleccionistas y mecenas en el ambiente artístico nacional.

En este marco, el Museo comienza a organizar, como parte del programa del Primer Festival 17 de Octubre, una de las exposiciones más interesantes del periodo: *Las dos revoluciones*.⁴⁰ Este evento

permite anticipar que [...] por su jerarquía, por la variedad de sus expresiones artísticas [...] no tiene precedentes similares en el movimiento cultural argentino. [...] [H]an sido previstas las exteriorizaciones de todas las disciplinas intelectuales, comprendiendo expresiones de la pintura, del teatro, de la danza, de la música y de las letras. [...] El Festival 17 de Octubre no tendrá límite alguno en lo que respecta al público para el que va dirigido. [...] Podrán, así, la población [...] conocer en su real proyección el nivel de cultura de la Nueva Argentina Justicialista.⁴¹

Así, en las salas del MNBA se auguran “exposiciones de cerámicas y grabados de estudiantes de bellas artes, de dibujos antiguos y de pintura histórica argentina”.⁴² Con una duración de una semana completa de actividades, el Festival consideraba las exhibiciones y conferencias en el Museo como punto principal de la agenda, destinadas a un amplio público.

La exposición *Las dos revoluciones* fue inaugurada el día 18 de octubre (Img. 3) y presentaba

38. En 1946 se modificaron las recompensas del Salón Nacional con el objetivo de “estimular debidamente a sus cultores como un reconocimiento de la noble labor que realizan en beneficio del acervo espiritual de la Nación”. Entre las modificaciones, se decide que los ministerios y secretarías puedan adquirir obras, en parte con el objetivo de resolver los problemas que generaban los préstamos a dependencias gubernamentales. Estos premios eran para piezas “representativas de las actividades de los distintos ministerios [...] proveyéndolos además de obras de arte para los despachos oficiales, sin recurrir a la práctica inconveniente de utilizar para ello las obras que constituyen el caudal artístico del Museo Nacional de Bellas Artes”. María Guadalupe Suasnábar, “El Salón Nacional de Artes Plásticas entre 1943 y 1955. Nuevas miradas sobre históricas lecturas de la relación entre peronismo y bellas artes”, ponencia presentada en *XIX Jornadas interescuelas/departamentos de historia*, Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Rosario, 18 al 21 de septiembre de 2024.

39. Se pueden mencionar ingresos al acervo por adquisiciones a los artistas: Ramón Gómez Cornet, María Carmen Portela, Adolfo de Ferrari, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Mariette Lydis, entre otros. También ingresaron donaciones y legados de Victoria Ocampo, Ezequiel Leguina, Carolina Collet, José André, Josefina Monty de Lagleyze, Vicenta R. de Sarniguet, María Laura M. de Bullrich, María Luisa Cramer de Mayol, Eduardo Piñero y Antonio Santamarina.

40. Hasta el momento no he podido dar con el catálogo. La reconstrucción se ha realizado a través de fuentes periodísticas.

41. “Extraordinario festival en la semana de octubre”, *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina* 72, primera quincena de octubre de 1950, 25.

42. “Extraordinario festival en la semana de octubre”, 26.



Imagen 3. Inauguración de la exposición *Las 2 Revoluciones*, 18 de octubre de 1950. Fotografía en el Museo Nacional de Bellas Artes. Biblioteca "Raquel Calles de Edelman", Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

oleos de carácter histórico argentino, y fotografías artísticas, [estableciendo] en otra sala un curioso parangón de luchas e ideales entre nuestro pasado y el presente. Telas que reflejan episodios de las guerras de la Independencia, opondrán su emotivo símbolo a documentaciones gráficas de la labor argentina de hoy, aunado todo por un mismo espíritu patriótico y un sentido inalterable del deber histórico.⁴³

La decisión museográfica de Zocchi de combinar arte del siglo XIX y producción gráfica contemporánea fue una novedad para el público, acostumbrado a exposiciones evolutivas, centradas en temáticas específicas. En dos salas de la planta baja se expusieron pinturas alusivas a la Revolución de Mayo y las Guerras de Independencia, mientras que en las salas contiguas se expusieron "notas gráficas de alto valor de la Revolución del 17 de Octubre y las Campañas Justicialistas en sus hechos más salientes, con las creaciones del gobierno del general Perón en materia de justicia social, demostrativos, en suma, de la extraordinaria obra de gobierno".⁴⁴ Este diálogo entre pinturas históricas más cercanas al academicismo

43. "Exposición de las dos revoluciones", *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina* 73, segunda quincena de octubre de 1950, 53.

44. "Dos grandes muestras plásticas en la semana de Buenos Aires", *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina* 74-75, primera y segunda quincena de noviembre de 1950, 78.

y el romanticismo del siglo XIX, y afiches y fotografías contemporáneas generaba una nueva forma de acercamiento al Museo como ámbito de intersección entre el pasado y el presente. El montaje y los objetos materializados eran la prueba viviente de la unión de “las dos revoluciones”, mostrando una línea de continuidad con esa historia pasada de cambios y transformaciones de la sociedad argentina.

La exposición culminó con una conferencia de Zocchi, donde enlazó los dos conceptos: la Revolución de Mayo y las Campañas de Independencia, y la Revolución del 17 de Octubre y las Campañas Justicialistas:

En la muestra “Revolución de Mayo y Guerra de la Independencia” [...] veréis, señores, el testimonio que artistas extranjeros y argentinos han dejado de aquellos hechos históricos y de la figura de sus héroes. Aquí, en esta exposición gráfica, comprobareis con los ojos [...] la realización concreta y consumada de la inmensa obra de la independencia económica y la justicia social realizada por el pueblo argentino que conducen el General Perón y su dignísima esposa doña Eva Perón. En las dos muestras, ya tan histórica la una como la otra, aunque la de Mayo y su guerra representa a las realizaciones anteriores y ésta de la Revolución del 17 de Octubre los hechos actuales y los grandes propósitos que se encaminan hacia el futuro, veréis, señores, cómo, cuando torna el gran conductor, toda la historia se actualiza y el pueblo vuelve a ser el mismo, y cómo de estas dos revoluciones se forma una misma empresa en su continuación.⁴⁵

Esta exposición fue la antesala para una muestra de pintura y escultura al año siguiente que relató el desarrollo del arte nacional desde el siglo XIX hasta la actualidad. En 1952 Zocchi se embarcó en la organización de una exposición de artistas argentinos, la primera realizada en más de quince años y que, a diferencia de otras exposiciones colectivas, introducía un carácter histórico que culminaba en la producción contemporánea.

A partir del segundo gobierno (1952-1955) el peronismo replanteó sus vínculos internacionales, lo que también se evidenció en las propuestas culturales. Según Verónica Tejeira, este giro político y económico se tradujo en la necesidad de una imagen renovada y moderna del país, donde el arte abstracto funcionó como un eje de representación en la escena nacional e internacional.⁴⁶ Sin embargo, el guión que se construye para esta retrospectiva histórica y las premisas que Zocchi tiene en cuenta al organizar *La pintura y la escultura argentina de este siglo* condensan las políticas sostenidas desde que asumió su gestión, intentando reunir la producción de los últimos cincuenta años en base a dos líneas históricas: por un lado, “la que parte del impresionismo y sigue modulándose en formas de su evolución y en otras que le son opositoras expresas hasta el llamado

45. “Las dos revoluciones”, *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina* 74-75, primera y segunda quincena de noviembre de 1950, 83-84.

46. Tejeira, “Disputas y encuentros”, 146-159.

arte abstracto y la que no participa de este movimiento de conceptos o escuelas sino que vive y expresa la historia cultural argentina basándose en una tradición pictórica de visión realista".⁴⁷ Dos relatos dialogan así en las salas del Museo, oficializando los debates estéticos existentes en el campo artístico "a propósito de la tradición, la modernización y la identidad del arte argentino".⁴⁸ Esta visión cronológica también legitimaba la historia nacional, donde el peronismo intentaba insertarse como proceso revolucionario. La exposición ponía en yuxtaposición el pasado y el presente del arte argentino con la concepción de la historia del arte europeo, punto que había sido ensayado ya en la muestra *Las dos revoluciones*.

519 obras y 271 artistas se expusieron en 30 salas del Museo y el parque que rodea al edificio, del 30 de diciembre de 1952 al 29 de marzo de 1953. *La pintura y la escultura* argentina de este siglo evidenciaba el progreso de la cultura argentina, al mismo tiempo que oficializaba la tendencia abstracta y la legitimación de varios artistas activos a inicios de los años cincuenta. Seguramente esta muestra pretendía emular varias de las experiencias realizadas años antes y puede haber sido pensada como una futura exposición itinerante de la producción argentina hacia el extranjero.

Un número importante de las piezas exhibidas provenía de las colecciones de distintos museos provinciales y municipales, mientras otras obras fueron solicitadas a los artistas. Se recibieron préstamos de los museos de La Plata, Mendoza, Córdoba, Rosario y Santa Fe. Una buena proporción eran del Museo Municipal de Bellas Artes "Eduardo Sívori", y también había piezas del Museo de la Boca, ambos de la ciudad de Buenos Aires. La exhibición se completó con pinturas y esculturas provenientes de galerías y colecciones privadas.

Además de la detallada selección de artistas que marcaban el progreso de la producción nacional, la exhibición apostaba a la federalización presente en los acervos de varios museos provinciales y municipales, demostrando el nivel alcanzado por los artistas argentinos y el desarrollo institucional en el territorio. Todas estas acciones se hacen presentes en el catálogo, que comenzaba con una frase del "Manual Práctico del Segundo Plan Quinquenal": "Nuestra política social tiende, ante todo, a cambiar la concepción materialista de la vida en una exaltación de los valores espirituales. Por eso aspiramos a elevar la cultura social. El Estado Argentino no debe regatear esfuerzos ni sacrificios de ninguna clase para extender a todos los ámbitos de la Nación los bienes de la Cultura".⁴⁹ Bajo estos auspicios, la exposición fue considerada uno de los actos culturales más importantes del Segundo Plan Quinquenal por sus autores y por la prensa amiga; esto se evidencia en el montaje y la estructura del recorrido que comenzaba en el gran vestíbulo, donde se ubicaron dos grandes retratos de Juan D. Perón y Eva Perón, seguramente realizados por Numa Ayrinhac (quien había fallecido en 1951)⁵⁰ (Img. 4).

47. *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* (Museo Nacional de Bellas Artes, 1953), 10.

48. Tejeiro, "Disputas y encuentros", 154.

49. *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*, contratapa.

50. Numa Ayrinhac (Francia, 1881-Argentina, 1951), pintor franco-argentino radicado en Pigüé (Buenos Aires), se desempeñó como director del Museo Provincial de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires. Conocido por ser el retratista de la familia Duarte, realizó el retrato más famoso de Eva Perón que ilustró la tapa del libro *La razón de mi vida* (Peuser, 1951). Muchas de sus obras fueron destruidas por el gobierno militar de la "Revolución Libertadora".



Imagen 4. Vestíbulo del MNBA, exposición *La Pintura y la Escultura argentina de este siglo, 1952-1953* (Museo Nacional de Bellas Artes, 1953). Retrato de Eva Perón (seguramente de Numa Ayrinhac). Esculturas: *Figura* de Carlos de la Cárcova (1903-1974) y *Retrato* de Lucio Correa Morales (1852-1923). Fotografía. Archivo de la autora.

Ambos retratos eran acompañados de cuatro esculturas, dos de artistas fallecidos ligados a los “primeros modernos” de finales del siglo XIX, Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales, y dos esculturas de artistas vivos y activos en la escena local, Carlos de la Cárcova y José Fioravanti (Img. 5). Será una constante en toda la exposición esta convivencia entre pasado y presente, generando espacios de diálogo entre quienes fueron “maestros” y “discípulos”; una conversación generacional entre “tradición” y “modernidad”.

Podemos decir que la muestra abarcó un amplio abanico de temáticas e iconografías, reconociendo la labor de artistas en distintas provincias, referentes de la formación artística en sus territorios. El catálogo comienza con una pieza de Celia Cornero Latorre.⁵¹ La obra, *Nace la Nueva Constitución*, es una alegoría con una figura femenina de torso desnudo, como despertando, rodeada de tres figuras: dos hombres y lo que aparenta ser una mujer o niño con guardapolvo blanco (Img. 6). El hombre que se encuentra en el marco superior derecho emula la iconografía tradicional de la gráfica peronista de la figura del trabajador; el hombre en el vértice inferior izquierdo, con el torso desnudo, representa a los trabajadores rurales. La obra, de ubicación desconocida en la actualidad, puede haber sido encargada a la artista; aunque desconocemos su origen podemos

51. Celia Cornero Latorre (Carmen de Areco, 1914-Buenos Aires, 1972), pintora e ilustradora, estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes y realizó estancias en Europa, México y Estados Unidos. Asidua expositora en los salones nacionales y certámenes provinciales, fue docente, escritora e historiadora del arte. En 1973 se instituye en su honor un premio en el Salón Nacional de Artes Plásticas.



Imagen 5. Vestíbulo del MNBA, exposición *La Pintura y la Escultura argentina de este siglo*, 1952-1953 (Museo Nacional de Bellas Artes, 1953). Retrato de Juan D. Perón (seguramente de Numa Ayrinhac). Esculturas: *La República* de Francisco Cafferata (1861-1890) y *Mujer leyendo* de José Fioravanti (1896-1977).



Imagen 6. Nace la Nueva Constitución. Celia Cornero Latorre (Carmen de Areco, 1914-Buenos Aires, 1972), s/f. Imagen extraída del cat. exp. *La Pintura y la Escultura argentina de este siglo*, 1952-1953 (Museo Nacional de Bellas Artes, 1953). Archivo de la autora.

observar que la misma es una síntesis de los principios de la Constitución de 1949 y de los estandartes del peronismo que se sintetizan en el Segundo Plan Quinquenal.

La gran mayoría de los artistas incorporados al relato sobresalen como promotores de las bellas artes en sus ámbitos de desarrollo. Paisajes rurales, urbanos, escenas locales, íntimas o sociales, tipos regionales, obras costumbristas, postales portuarias y geografías serranas se mezclan en las salas con piezas de arte abstracto y concreto.

La exposición fue considerada un éxito por los organizadores y hasta la década de 1960 fue la muestra más grande de arte argentino realizada en el territorio nacional. El catálogo comenzaba resaltando su éxito:

Miles y miles de personas del país y del Extranjero la visitaron. Conjuntos de escolares de las más diversas disciplinas y jerarquías y de turistas de todas partes recorrían las salas de la exposición de pintura y el lugar de las esculturas todos los días. Los sábados, domingos y demás feriados el Museo desbordaba de público. Los jardines donde se hallaban las esculturas eran, día y noche, como un lugar de fiesta.⁵²

La gestión de Zocchi se sustentó en las políticas culturales del peronismo que tendían a potenciar el accionar pedagógico y didáctico de las artes, reforzando una visión humanista de la cultura occidental y consolidando el discurso modernista del arte. Era necesario educar para el “gusto” a los nuevos sectores y poner un conjunto de artistas y obras al alcance de grandes masas de población. Las políticas diseñadas desde el Estado impactaron tanto en los espacios legitimados de las artes como en las prácticas del arte vocacional. Fue necesario el fortalecimiento de un núcleo burocrático y técnico competente que pudiera participar activamente en el proceso de modificación y agilización del sistema administrativo que se ponía en funcionamiento.⁵³ La jerarquización de áreas como la cultura y la educación necesitó recursos humanos formados que pudieran dar respuesta a una sociedad cada vez más compleja. La aparición de nuevas dependencias para la promoción de las artes propició la profesionalización de los trabajadores de las instituciones oficiales, como así también la aparición de nuevos actores en el sector público. Los programas favorecieron la producción cultural, generando nuevos espacios para el quehacer artístico y un nuevo público de arte. La reglamentación de leyes, regulaciones, medidas proteccionistas y de fomento, promovieron relaciones dinámicas con y entre los agentes del ambiente artístico. La ampliación del público de arte fue posible por las mejoras en las condiciones materiales de los sectores populares⁵⁴ y el reconocimiento del ocio y el tiempo libre como prácticas destinadas al consumo cultural.⁵⁵

52. “Noticia”, en *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*, 5-6.

53. Patricia Berrotarán, Marcelo Rouggier y Aníbal Jauregui (comps.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo, 1946-1955* (Imago Mundi, 2004).

54. Natalia Milanesio, *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo* (Siglo XXI, 2014), 9-51.

55. Suasnábar, “Educando el gusto de los veraneantes”, 229-270.

56. Fiorucci, *Intelectuales y peronismo*, 30-34.

Algunas de estas lógicas, fundamentos de la gestión de Zocchi, fueron comprendidas por el campo artístico como amenazantes para las jerarquías culturales.⁵⁶ Artistas, escritores e intelectuales vieron desdibujada la línea entre productores legítimos y aficionados, e interpretaron algunos proyectos como pasatiempo para las masas en el camino hacia la dominación y manipulación del pueblo. Sin embargo, el recorrido por el mundo cultural ha dejado en evidencia que el peronismo favoreció esas jerarquías, y el Gobierno nacional se valió de todo el aparato estatal —nacional, provincial y municipal— para atraer a los artistas e intelectuales, para hacerlos protagonistas de sus acciones.

Las críticas —más estéticas que políticas— sobre algunas acciones de la gestión de Zocchi, como las muestras extranjeras o las exposiciones temporarias, en parte fueron las palabras que sobrevivieron en el imaginario tras el golpe de Estado de 1955 y se convirtieron en bases de una lectura determinada de Mara Glzman, "La Academia Argentina de Letras y el peronismo, 1946-1956", *Anclajes*, n.º 13 (2009): los vínculos entre artes y peronismo. Cada una de estas experiencias nos deja con un número importante de disparadores, interrogantes y caminos a desandar. Las experiencias relevadas y analizadas aquí son un incipiente acercamiento a la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes en el período 1946-1955. Todavía quedan varios ejes a profundizar y, principalmente, reposicionar a Juan Zocchi en la amplia cartografía de hacedores culturales del peronismo y devolverle su lugar en la historia institucional de las artes.



BIBLIOGRAFÍA

- Adamovsky, Ezequiel. *Historia de la Argentina. Biografía de un país. Desde la conquista española hasta nuestros días*. Crítica, 2023.
- Avanza, Julio Cesar. *Los derechos de la educación y la cultura en la Constitución argentina*. Laboremus, 1950.
- Baldasarre, María Isabel y Talía Bermejo. "Coleccionando la nación. Emergencia y consolidación de un coleccionismo de arte argentino". *Avances*, n.º 5 (2001-2002): 20-38.
- Bermejo, Talía. "El segundo 'desembarco'. La *Exposición de arte español contemporáneo* (Buenos Aires, 1947)". En *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural, 1898-1950*, compilado por Yayo Aznar y Diana Wechsler, 199-221. Paidós, 2005.

- Berrotarán, Patricia, Marcelo Rouggier y Aníbal Jauregui (comps.). *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo, 1946-1955*. Imago Mundi, 2004.
- Bettoni Piddo, Cecilia. “De Manet a nuestros días. Derivas de una exposición anacrónica”. *Revista 180*, n.º 46 (2020): 38-48.
- Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares*. Biblos, 2020.
- “Conmemoró el 50º aniversario del Museo Nacional de Bellas Artes”. *El Mundo*, 17 de julio de 1945.
- Dolinko, Silvia. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Edhasa, 2012.
- “Dos grandes muestras plásticas en la semana de Buenos Aires”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina* 74-75, primera y segunda quincena de noviembre de 1950, 78.
- “Exposición de las dos revoluciones”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina* 73, segunda quincena de octubre de 1950, 53.
- “Extraordinario festival en la semana de octubre”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina* 72, primera quincena de octubre de 1950, 25.
- Falcini, Luis. “Derechos del artista sobre su obra”. *Latitud I*, n.º 3 (1945): 20.
- Fasce, Pablo. *Del taller al altiplano. Museos y academias artísticas en el noroeste argentino*. UNSAM-Edita, 2019.
- Fiorucci, Flavia. “El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual”. En *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina, 1930-1955*, editado por Marcela García Sabatini. Iberoamericana, 2006.
- . *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*. Biblos, 2011.
- García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Siglo XXI, 2011.
- Garzón Rogé, Mariana. “Del antifascismo al antiperonismo: pragmáticas situadas en la dimensión local. Mendoza, 1945-1946”. *Cuadernos del sur*, n.º 41 (2012): 133-156.
- Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*. FCE, 2005.
- Giunta, Andrea. “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”. En *Arte, política y sociedad. Nueva historia argentina*, tomo II, dirigido por José Emilio Burucúa. Sudamericana, 1999.
- . “Nacionales y populares: los salones del peronismo”. En *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes, 1911-1989*, coordinado por Diana Wechsler y Marta Penhos. Ediciones del Jilguero, 1999.

- . *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Siglo XXI, 2008.
- Glozman, Mara. "La Academia Argentina de Letras y el peronismo, 1946-1956". *Anclajes*, n.º 13 (2009): 129-144.
- Guibault, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Tirant Lo Blanch, 2007.
- Herrera, María José. *Cien años de arte argentino*. Biblos, 2010.
- Korn, Guillermo y Claudio Panella. *Ideas y debates para la Nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo, 1946-1955*, vol. 1. Ediciones EPC-UNLP, 2016.
- La pintura y la escultura argentinas de este siglo*. Museo Nacional de Bellas Artes, 1953.
- "Las dos revoluciones". *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina* 74-75, primera y segunda quincena de noviembre de 1950, 83-84.
- Leonardi, Yanina (dir.). *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2015.
- López Pascal, Juliana. *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca, 1940-1969*. Prohistoria, 2016.
- Lucena, Daniela. *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Biblos, 2015.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. FCE, 2001.
- Marchionni, Franco. "La fiesta peronista. Recorridos y apropiaciones entre fotografía, arquitectura efímera y poder político". *Tempo e argumento* 8, n.º 17 (2016): 180-214.
- Milanesio, Natalia. *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Siglo XXI, 2014.
- "Notables mejoras han sido introducidas en el Museo Nacional de Bellas Artes". *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, n.º 62, primera quincena de abril de 1950, 52-53.
- Perón, Juan D. "La comunidad organizada". Discurso pronunciado en el Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, 1949.
- . *Conducción política*. Escuela Superior Peronista, 1951.
- Perrig, Sara. "Mujeres, antiperonismo y antifascismo en Argentina, 1943-1955". *Aposta. Revista de ciencias sociales*, n.º 73 (2017): 139-167.

- Romero Brest, Jorge. “Tres exposiciones de arte extranjero”. *Ver y estimar*, n.º 11 (1949): 6-10.
- Rossi, Cristina. “En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo”. *Separata* 6, n.º 11 (2006): 35-54.
- Sigal, Silvia. “Intelectuales y peronismo”. En *Los años peronistas, 1943-1955. Nueva historia argentina*, tomo 8, dirigido por Juan Carlos Torre. Sudamericana, 2000.
- “Sobre cincuentenario del Museo Nacional de Bellas Artes”. Disposición n.º 33, fondo documental Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, 1945.
- Suasnábar, María Guadalupe. “Educando el gusto de los veraneantes. Los salones de bellas artes de Mar del Plata, 1942-1955”. *Pasado abierto*, n.º 15 (2022): 229-270.
- Tejeiro, Verónica. “Disputas y encuentros entre peronismo y arte abstracto. La exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1952-1953”. *Caiana*, n.º 10 (2017): 146-159.
- Viera, Venancio. “Misión cultural del Museo”. *Latitud*, n.º 4 (1945): 12-13
- Wechsler, Diana (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960*. Ediciones del Jilguero, 1998.
- Zambrini, Laura. “La gira del arco iris: cuando Evita visitó Europa”. En *Evita frente al espejo. Ensayos sobre moda, estilo y política en Eva Perón*, editado por Marcelo Marino. Ampersand, 2022.
- Zocchi, Juan. “La exposición del arte español contemporáneo en Buenos Aires”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 2 (1948): 301-310.
- . “Introducción”. *Arte belga contemporáneo*, 11-15. Museo Nacional de Bellas Artes, 1948.