



Vol. 10, No. 3, Spring 2013, 255-278
www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

María Isabel Baldasarre

Universidad Nacional de San Martín/CONICET

En 1895, fue creado por decreto el primer museo dedicado exclusivamente a las artes plásticas de la Argentina. Una decisión tardía si la cotejamos con la de otros casos nacionales cercanos como el de Chile (1880) y más aún en comparación con el ejemplo brasilero que poseía colección de arte público ya desde comienzos del siglo XIX a partir de la instalación de la misión francesa en Rio de Janeiro.

Formado en base a donaciones particulares así como a algunas obras que provenían de diversas reparticiones nacionales, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA) no tuvo una política orgánica de crecimiento del patrimonio respecto del arte europeo—de mayor costo y de más compleja adquisición—ni tampoco en relación con el más accesible arte producido en el país, el cuál fue ingresando de modo aleatorio al acervo nacional. De hecho, en su decreto inaugural no se especificaba una partida presupuestaria para la adquisición de obras.

El objetivo de este artículo es reconstruir cuál fue el lugar del arte argentino en los casi cuarenta primeros años de historia del Museo

Nacional de Bellas Artes desde su fundación en 1895, e inauguración al año siguiente, hasta su reapertura en su actual y definitiva sede en 1933.

En un momento, las últimas décadas del siglo XIX, en que las artes plásticas fueron debatidas en términos de un proyecto de nación, consideradas síntoma del grado de civilización alcanzado por un pueblo,¹ nos interesa pensar cuál fue el sitio reservado para la producción local al momento de fundar la primera y modélica institución que alojaría los “tesoros artísticos” del país. Más aún, esta pregunta cobra mayor significado a la luz del sitio marginal que el arte argentino tuvo para el coleccionismo privado que se gestó desde mediados del siglo XIX y que funcionó, sin dudas, como una de las fuentes principales de engrandecimiento, a través de donaciones y legados, de la colección estatal.²

En un marco más específico, nos proponemos averiguar en qué punto el arte realizado por artistas argentinos que ingresó al acervo del MNBA se encuadró o respondió a una idea previa acerca de qué debía ser un museo o se adecuó más bien a una praxis que acopiaba aquello que estaba disponible, disponibilidad sobre la que, sin embargo, se debieron establecer decisiones y fijar criterios. En este sentido, es interesante pensar cómo dialogaron en la formación de este acervo dos ideas, no antitéticas sino complementarias, que sostenían que el Museo Nacional de Bellas Artes podía a la vez ser un repositorio que alojara al arte universal pero también una entidad representativa del arte nacional.

A lo largo de los primeros decenios de vida institucional, el arte argentino ingresó a su acervo principalmente gracias a los premios y las compras en los Salones Nacionales, pero también a través de donaciones de particulares y compras eventuales en una política de adquisiciones que podríamos caracterizar de inorgánica e inestable. En este punto, es interesante reconstruir con una mirada crítica cuáles fueron los artistas representados en su colección, qué obras específicas fueron las seleccionadas y porqué vías ingresaron. Para ello, es central atender a la gravitación que sus directores tuvieron en estas decisiones.

¹ Cf. a este respecto el estudio señero de Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001).

² Véase María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* (Buenos Aires: Edhasa, 2006), capítulo 7.

Así nos detendremos particularmente en las gestiones de su primer director, el pintor y crítico de arte Eduardo Schiaffino (1858-1935) quien dirigiera el Museo desde su fundación hasta 1910 y la más extensa de Cupertino del Campo, ocurrida entre 1911 y 1931, para observar sus estrategias y selecciones y los modos que encontraron para contrarrestar la presencia del arte europeo que parecía ser la marca distintiva de la institución.

El decreto inaugural del MNBA fundamentaba su creación, en primer término, en la obligación de cumplir con la voluntad de los donantes que habían legado sus colecciones particulares al Estado. De hecho, había donantes como el caso paradigmático del militar descendiente de italianos Adriano Rossi quien, en su testamento fechado en 1892, expresaba la intención de donar más de ochenta cuadros con la intención que formaran la base de un museo de pintura. Es decir, el MNBA surgía como un organismo que debía saldar las “deudas” contraídas con quienes habían proyectado un destino público para sus pertenencias privadas, aún antes de la aparición efectiva de este tipo de instituciones.

Por otra parte, otra razón también aparecía como motor del decreto de creación del MNBA: la urgencia de poner al alcance de los estudiantes “aquellas obras que son de patrimonio público” y en “dotar a nuestro arte naciente de la institución oficial á que tiene derecho, para salvar del olvido y guardar en el tiempo las manifestaciones artísticas más interesantes de la inteligencia argentina”.³

Sin embargo, esta voluntad no se plasmó de modo inmediato en el corpus de obras con que abrió sus puertas el MNBA. Si recorremos el catálogo inaugural de 1896 vemos que en sus 163 obras no hubo un sitio de privilegio para las producciones nacionales. La presencia argentina se concentraba en pinturas realizadas por la primera generación de becarios—Claudio Lastra (1838-1879), Mariano Agrelo (1836-1891), Martín Boneo (1828-1915)—que habían viajado a Europa hacia mediados de siglo XIX. En todos los casos las obras provenían del Museo de Historia Natural y la mayoría de ellas eran copias de obras de maestros europeos y algún estudio académico. Esta opción por la copia de *old masters* fue una característica que pervivió durante la gestión de

³ Cf. *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires: Imprenta Lit. y Encuadernación de J. Peuser, 1896).

Schiaffino como una suerte de paliativo ya que, como escribía un temprano donante al director en 1900: “No siendo posible obtener los originales, una adquisición de buenas copias, siempre que se puedan conseguir, creo sería importante para nuestro Museo”.⁴

De hecho en el registro de la prensa, a lo largo de los primeros años de funcionamiento del MNBA, no entraba en cuestión la necesidad de constituir un museo comprensivo del arte occidental donde “se representen escuelas y estilos de los países más renombrados del mundo del arte”.⁵ En este sentido, el director era enfático en subrayar la posibilidad cierta que tenía un museo como el argentino, sobre todo si no se desperdiciaba la oportunidad provista por la disolución de colecciones privadas del viejo continente, a la hora de adquirir arte europeo del pasado.⁶ Por el contrario, lo que no aparecía delineado con claridad era el lugar que el arte nacional tendría en este proyecto, probablemente porque tampoco estaba asentado el juicio de valor respecto de la producción argentina que para algunos todavía atravesaba su “infancia”. Y en este estadio, el museo tenía la función de servir como “un centro de cultura artística indispensable para el desarrollo del *futuro arte nacional*”.⁷

Volviendo a la colección fundadora figuraban también en ella dos pequeñas telas de un miembro de la generación considerada precursora del arte nacional—Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) IMAGEN 1)⁸—ambas procedentes de la colección de los pioneros en la práctica del consumo y el acopio de las obras de arte, la familia de Manuel José y José Prudencio de Guerrico.

⁴ Carta de P. F. Roberts a Eduardo Schiaffino, fechada “Nápoles-Febrero 22 de 1900”, Archivo Schiaffino (AS)-MNBA.

⁵ “Museo Nacional de Bellas Artes”, *La Ilustración Sud-Americana*, Buenos Aires, a. IV, n° 121, 1 de enero de 1898.

⁶ “Por la cultura artística. Carta del maestro Schiaffino. En apoyo de nuestra iniciativa. El museo nacional de Bellas Artes”, *Diario del Comercio*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1905. Estos argumentos son retomados en muchos otros artículos entre ellos: “Con el Sr. Schiaffino. Carácter de la Exposición de 1910 [...] Reportaje al director del Museo de Bellas Artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 7 de mayo de 1909, AS-MNBA.

⁷ “En el Museo de Bellas Artes. Recorriendo las Galerías”, *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de junio de 1906, AS-MNBA. Subrayados nuestros.

⁸ El Asesinato de D. Manuel Vicente Maza y Retrato de la señorita Manuela Rozas.



Imagen 1: Prilidiano Pueyrredón, *Asesinato del Dr. Manuel Vicent Maza*, ca. 1859, óleo sobre tela, 49 x 59, MNBA.

Los artistas contemporáneos a Eduardo Schiaffino estaban poco representados en este conjunto inicial que incluía las esculturas *Bacante* (yeso) de Arturo Dresco realizado en Florencia en 1895, y *Olegario de Andrade* (bajorrelieve en bronce) de Lucio Correa Morales, ambas donadas por el Ateneo⁹ y las pinturas *La vuelta al hogar* de Graciano Mendilaharsu, donada por su mujer, *La sopa de los pobres* de Reinaldo Guidici (IMAGEN 2) procedente del Ministerio de Instrucción Pública y *Venecia de noche* (1889) de Augusto Ballerini, adquirida por el Museo en la Tercera Exposición del Ateneo de 1895 y registrada como la primera compra de una obra producida por un artista del país. Schiaffino había donado además una acuarela de su maestro Giuseppe Aguyari: *Bote de pescador veneciano*.

⁹ El Ateneo fue una agrupación formada por poetas, literatos, músicos y pintores en 1892. Surgió como un ámbito de sociabilidad cultural con el propósito de fomentar el desarrollo de las artes y las letras en el país. Entre otras actividades organizó cuatro exposiciones de artistas locales, celebradas entre 1893 y 1896.



Imagen 2: Reinaldo Guidici, *La sopa de los pobres*, 1884, óleo sobre tela, 147 x 228 cm, MNBA.

En los quince años en que estuvo a cargo del Museo, Schiaffino trató de que el arte de sus coetáneos ingresara al patrimonio en general valiéndose de sus contactos personales y muchas veces ofreciendo montos acotados a sus amigos artistas para contar con su presencia en la institución. De hecho, este fue el mecanismo que distinguió el accionar del primer director, tanto respecto de los argentinos como respecto de los extranjeros, usufructuando de sus dos viajes de compra de obras a Europa, concretados en 1905 y 1906, para aprovechar “compras de ocasión”, visitar talleres de artistas y negociar los precios y modos de pago de las obras.

Así sucedió por ejemplo con Ernesto de la Cárcova, cuya emblemática tela *Sin pan y sin trabajo* ingresó en 1900 en la colección del MNBA pagando por ella mil pesos¹⁰ o con Eduardo Sívori, de quien se adquirieron dos acuarelas (*Pampa o Chacra La Porteña* y *Bañado en Moreno*) y un óleo *La Pampa en Olavarría* en 1899 en \$200 m/n; \$150 m/n y \$800 m/n respectivamente.¹¹ Todos eran montos muy bajos para la época, si pensamos que el propio Museo estaba entonces adquiriendo obras de franceses e italianos finiseculares en precios que iban de los \$8.500 a los \$6.500.

¹⁰ Ernesto de la Cárcova había comenzado esta obra en Roma en 1893 para culminarla en la Argentina al año siguiente y exponerla en el Ateneo. La obra, de gran formato y temática social, fue recibida calurosamente en el contexto de su primera exposición (en tanto reafirmaba las dotes del pintor) para convertirse—en los años subsiguientes—en un ícono de la luchas obreras, cf. Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, 302-318.

¹¹ Al año siguiente Sívori dona su *Autorretrato* con el fin de constituir una “galería especial de auto-retratos iniciada por la Dirección del Museo”.

En resumen, durante la dirección de Schiaffino el sitio del arte local en el MNBA creció de manera notable, contando hacia el final de su gestión con la presencia de casi todos los protagonistas de la escena artística del último cuarto del siglo XIX (además de Sívori y De la Cárcova, los escultores Mateo Alonso y Francisco Cafferata y los pintores Emilio Caraffa, Pío Collivadino, Ángel Della Valle, Martín Malharro, Carlos Ripamonte, Severo Rodríguez Etchart, Julia Wernicke y el propio Schiaffino). Y se intensificaba también la presencia de nombres ya incluidos en la colección como los de Augusto Ballerini, Lucio Correa Morales, Graciano Mendilaharsu y Arturo Dresco.

En muchos casos las adquisiciones habían recaído en obras centrales de la producción de esos creadores como *La hora de reposo* de Collivadino (pagado al artista \$1.500 m/n en 1906) (IMAGEN 3), *Abel* de Lucio Correa Morales (pagado al artista \$800 m/n por el yeso en 1906) (IMAGEN 4), ambas premiadas en la Saint Louis Purchase Exposition (Estados Unidos) de 1904, y *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle (adquirido a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en \$5.000 en 1909).¹² O como *Reposo* del propio Schiaffino adquirido por ley del H. Congreso al autor 1906 en \$4.000 m/n.



Imagen 3: Pío Collivadino, *La hora del almuerzo*, 1903, óleo sobre tela, 160,5 x 252 cm, MNBA.

¹² Para la historia de estas obras, cf. las fichas de catálogo razonado en AA. VV., *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección* (Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2010); Collivadino vol. 1, 420-421, Correa Morales vol. 1, 428-429 y Della Valle vol. 1, 439-442.



Imagen 4: Lucio Corra Morales, *Abel*, 1902, bronce, 47 x 198 x 98 cm, MNBA.

Estos gestos fueron captados por la prensa que subrayaba el proceso paralelo de crecimiento de la institución y de instauración de la actividad artística en el país: “La expansión del museo ha coincidido con el despertar de la conciencia artística argentina, y nuestros mejores autores han sabido enriquecerlo con sus principales obras, cedidas casi espontáneamente y por lo tanto sin mengua para su dignidad de artistas, aunque fuera á veces por un jornal de obrero”, señalaba el diario *La Nación* en 1905.¹³

Schiaffino había utilizado casi todos los mecanismos posibles para proveerse de obras, como las compras en las exposiciones llevadas adelante en el embrionario mercado de arte local de Buenos Aires, que para entonces ya contaba con media decena de galerías o salones que ofrecían arte a la venta. Se registran adquisiciones en la exposición de Malharro en la galería Witcomb y de Caraffa en la muestra colectiva de la galería Freitas y Castillo) y a algunos coleccionistas activos en Buenos Aires como Juan Silvano Godoi o Julia Tejedor de Del Valle (viuda de Aristóbulo) pero el *modus operandi* más recurrente fue la adquisición directa de obras a los artistas o a sus familias, incluso si éstas habían sido incluidas en exhibiciones cómo sucedió con la Exposición Nacional celebrada a fines de 1898 en el Pabellón Argentino (futura sede del MNBA) de donde provinieron varios ingresos (*Cabeza de mujer* de Rodríguez Etchart, *Cabeza de muchacha* de Carlos Ripamonte y *Toros* de Julia Wernicke).

Entre las donaciones recibidas, aquella que incidió en la representatividad del arte local fue la del poeta y sostenedor intelectual y pecuniario del Ateneo Carlos Vega Belgrano, que permitió el ingreso

¹³ “El Museo Nacional de Bellas Artes. Su quinto ensanche”, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de agosto de 1905, AS-MNBA.

de tres pinturas y varios dibujos de su amigo personal Mendilaharsu, además del óleo *Vesper* de Schiaffino.

Durante esta primera administración, no fueron abundantes los ingresos de obras de los que posteriormente serían denominados “precursores”; es decir artistas de mediados del siglo XIX. No obstante, se constata la entrada de dos piezas importantes de Pueyrredón: *Lavanderas en el bajo de Belgrano* procedente del Museo Histórico donde la había donado Santiago Calzadilla¹⁴ y *El baño* (IMAGEN 5) donada por Josué Moreno—hermano del Perito Francisco Moreno y primo del propio Schiaffino¹⁵—así como una numerosa colección de retratos al lápiz y seis miniaturas de hombres públicos del siglo XIX realizados por el tucumano Ignacio Baz y adquiridos en 1905 a \$6000 m/n en la exposición realizada en la casa de José Padilla en Tucumán.¹⁶ El artista, poco conocido en Buenos Aires, constituía para algunos “quizás la nota argentina más interesante del museo”.¹⁷



Imagen 5: Prilidiano Pueyrredón, *El baño*, 1865, óleo sobre tela, 101 x 126 cm, MNBA.

¹⁴ Laura Malosetti Costa, “¿Obras de arte o documentos? Lugares de la pintura en las colecciones del Museo Histórico Nacional”, en Américo Castilla, ed., *El museo en escena. Política y cultura en América latina* (Buenos Aires: Paidós, 2010), 71-88.

¹⁵ Cf. Laura Malosetti Costa, “Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado”, en AA. VV., *El arte entre lo público y lo privado/VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: CAIA, 1997), 97.

¹⁶ Cf. AA.VV., Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 1:260.

¹⁷ Museo Nacional de Bellas Artes. El Sexto Ensanche [...], *El Tiempo*, Buenos Aires, 18 de abril de 1906, AS-MNBA.

Promediando la gestión de Schiaffino, más específicamente en 1907, el MNBA contaba con 174 obras debidas a argentinos, lo que representaba un 6,5% en un patrimonio total de 2693 piezas en el que las procedencias más numerosas eran Italia con 1891 obras y Francia con 339. La representatividad del arte argentino era más que escasa, si tenemos en cuenta que de estos 174 ítems casi 90 eran las obras de Ignacio Baz recién mencionadas.¹⁸

También ingresaron durante la primera dirección del MNBA tres obras de Cesáreo Bernaldo de Quirós¹⁹ incluidas de su exposición individual en la Galería Costa en 1906 sobre las que Schiaffino anotaba “Adquiridos por el Ministerio de Instrucción Pública en 1906 (en ausencia del Director del Museo)”, manifestando de este modo su desacuerdo con esta incorporación a la colección estatal y trasluciendo las pujas entre el Ministerio y sus propias decisiones, tensiones que serían unas de las causas de su conflictivo alejamiento de la dirección del MNBA, tras ser exonerado en septiembre de 1910.

Sucedido en su cargo por el historiador del arte Carlos Zuberbühler (1863-1916)—quien dictaba cátedra en la Academia y en la Facultad de Filosofía y Letras—, éste llevó adelante una breve gestión como director del MNBA (menos de un año entre octubre de 1910 y septiembre de 1911) que sin embargo propulsó la mudanza del Museo a su nueva sede del Pabellón Argentino (que debió ser acondicionado *ex profeso*)²⁰ (IMAGEN 6) así como la realización de un inventario.

¹⁸ *Boletín oficial*, “Cámara de Senadores”, 22 de agosto de 1907: 3. 17400/2693

¹⁹ Artista de una generación posterior a la de Schiaffino, Quirós (1879-1968) integró el grupo *Nexus* entre cuyos miembros se contaron Pío Collivadino y Carlos Ripamonte. Para la primera década del siglo XX fue un joven sobresaliente entre su grupo de pares, siendo becado a Europa, realizando una exposición individual en 1906 y obteniendo el galardón más alto en la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910. En las décadas siguientes sería ungido con el título de “pintor de la patria” a partir de sus series de gauchos que fueron expuestas con gran éxito a partir 1919.

²⁰ El edificio había alojado el envío argentino en la Exposición Universal de París de 1889. Fue desmontado y rearmado en la Plaza San Martín, y por eso conocido con el nombre de “Pabellón Argentino”.



Imagen 6: Pabellón Argentino sobre Plaza San Martín, sede del MNBA entre 1911 y 1932. Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.

Fue además la primera vez que el museo tendría, en el segundo piso del Pabellón, una sección para las producciones argentinas, iniciativa que sería retomada por el siguiente director quien montaría las primeras salas exclusivamente dedicadas a las producciones nacionales.²¹ Fue bajo Zuberbühler que se concretaron además los ingresos de obras provenientes de la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910; las premiadas *Jura de la Independencia* de Pío Collivadino y *Canciones del pago* de Ripamonte, además de algunas adquisiciones como las efectuadas a Quirós, Ceferino Carnacini, Eliseo Coppini, Cupertino del Campo y un conjunto de medallas, plaquetas y un bajorrelieve realizado por De la Cárcova. Por todas ellas, a excepción del retrato del pintor *Rivas* de Quirós, se pagaron bajos valores, ratificando ese lugar marginal que las producciones locales tenían en el incipiente mercado del arte porteño.

En este contexto, uno de los críticos de la revista de arte *Athinae*, Augusto Gozalbo, celebraba la perseverante e individual acción de Schiaffino y Zuberbühler, indicando precisamente el problema que existía en una nación carente de tradición artística al legitimar la obra de algunos de sus artistas mediante su colocación en el Museo:

²¹ María José Herrera “El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko, eds. *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2 (Buenos Aires: Archivos del CAIA IV-Eduntref, 2012), 529-552.

¿Qué obras, qué autores, pueden indicarse como netamente argentinos y merecer por su valor estético los honores de la pinacoteca del perennal recuerdo? Sólo tres casos aislados que la posteridad se encargará por reconocer, como los primitivos pintores argentinos, como los iniciadores de una corriente artística que hoy sólo es balbuciente y que sólo con el tiempo y con otras condiciones históricas y más eficientes volveremos profunda é intensa. Muchas de las obras que hoy se conservan desaparecerán de las salas al correr del tiempo, ejerciendo éste una acción depuradora y justiciera [...] Por eso, más que por nada, el rol institucional de nuestro Museo es distinto del de los europeos.²²

Frente a otros escenarios de larga historia institucional, pensemos por ejemplo en el francés, donde las obras de los artistas vivos que eran adquiridas por el Estado se exhibían en el Museo del Luxemburgo, una suerte de “limbo” en el que debían esperar a la sanción crítica del artista para hallar su ubicación definitiva,²³ en el caso local, el único destino posible era el MNBA. Por otra parte, en momentos en que el relato histórico del arte argentino todavía estaba en proceso—recordemos que las primeras historias del arte recién se publicarán durante la década de 1930—no parecía estar muy claro qué obras del pasado eran dignas de recuperación y acopio, y entonces los artistas representados en el museo eran los activos en aquel momento, poniendo en juego un pragmatismo que distinguió a casi todos los ingresos de obras concretados los primeros años de historia institucional.

A Zuberbühler, lo continuó el médico y pintor aficionado Cupertino del Campo (1873-1967), quien dirigió el Museo por veinte años y fue uno de los impulsores de la creación del Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA) desde el cargo de Secretario de la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA) que ocupaba desde 1907.

En lo atinente al arte decimonónico no fueron muchas las incorporaciones registradas entre la gestión de Zuberbühler y la de Del Campo: el principal protagonista seguiría siendo Pueyrredón con cuatro

²² Augusto Gozalbo, “El Museo Nacional de Bellas Artes”, *Athinae*, Buenos Aires, n° 35 (junio de 1911): 209-210

²³ Fundado en 1818, el Museo de Luxemburgo alojaba a las obras de los artistas vivos hasta 10 años luego de su muerte. Las obras de aquellos artistas que la opinión pública había glorificado eran transferidos al Louvre, los otros eran destinados a otras instituciones generalmente de provincias. Estuvo en funcionamiento hasta 1937 cuando fue reemplazado por el Museo de Arte Moderno.

ingresos producto de donaciones particulares,²⁴ además de *La muerte de Pizarro* de Graciano Mendilaharsu que entró como parte de la donación de Carlos Madariaga y Josefa Anchorena en 1911 y de dos obras de Ángel Della Valle adquiridas a la galería Witcomb en 1911.

Del Campo, en estrecho trabajo con la Comisión Nacional de Bellas Artes entonces dirigida por el coleccionista y médico José Semprún, reorientó las compras del MNBA para optar de modo definitivo por el arte contemporáneo extranjero y argentino. Así en la primera Memoria que la CNBA presentó bajo la gestión de Cupertino al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública se aclaraba respecto de las adquisiciones del Museo:

Es de advertir que todas estas obras son de autores modernos, la mayor parte de ellos, vivos, de acuerdo con la tendencia actual de la Comisión Nacional de Bellas Artes y de la Dirección del Museo, que han hecho el propósito de renunciar, salvo en casos excepcionales, á la compra de obras antiguas, teniendo en cuenta el precio elevado y la dificultad de su autenticación en el país.²⁵

En la figura de Atilio Chiappori (1880-1947), secretario (y futuro director del MNBA entre 1931 y 1939), Del Campo tendría el ideólogo que dio forma teórica a esta decisión de orden práctico al justificar la doble misión de un “museo de arte moderno”: pedagógica respecto del gran público y experimental al servicio de los investigadores y especialistas. Y en cuanto al primer objetivo, las obras modernas resultaban para Chiappori elementales para la “concreción de la conciencia artística de nuestro pueblo”.²⁶

Respecto del Salón Nacional,²⁷ Cupertino del Campo fue un propulsor fundamental de este espacio del que si bien reconocía que iría

²⁴ En 1911, Alberto Escalada donó las acuarelas Paisaje de la costa con veleros y Paisaje con barcos y Alberto V. López Un alto en el campo y El Rodeo.

²⁵ “Museo Nacional de Bellas Artes”, *Memoria presentada al H. Congreso Nacional, correspondiente al año de 1911, por el Ministro de Justicia é Instruc. Pública*. Tomo II, Anexos de Instrucción Pública 1911 (Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1912), 659.

²⁶ Atilio Chiáppori, *Luz en el tempo* (Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942), 61.

²⁷ El SNBA se instituyó en 1911 como el primer salón con jurado, abierto a los artistas argentinos y extranjeros residentes el país que tuvo continuidad durante todo el siglo XX. Todos los meses de septiembre se celebraba este certamen en el Pabellón Argentino que resultaba en premios en dinero para los galardonados además de ofrecer a la venta la mayoría de las obras participantes. Sobre su historia véase: Marta Penhos y Diana Wechsler, coords., *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero-Archivos del CAIA 2, 1999).

mejorando con el tiempo, lo defendía como una suerte de paliativo para una nación que no se destacaba mundialmente por sus logros culturales sino por sus rastacueros y su capacidad exportadora de materias primas. Del Campo retomaba así, un tópico habitual en el siglo XIX a la hora de sostener la necesidad de desarrollo artístico.

Es que el salón nacional es lo otro, lo que nos faltaba, lo que estaba atrofiado, aquello que por no existir nos hacía ruborizar de nuestras vacas y de nuestros trigos y nos colocaba en un nivel tan inferior con respecto a otras naciones, que nos obligaba gacha la cerviz, a arrancar tristemente nuestras tropillas por la desierta y melancólica pampa.²⁸

Al igual que Schiaffino, Del Campo confiaba en la posibilidad de existencia de un arte nacional. Si para el primero éste se gestaría a partir de la influencia natural del medio, la raza y el momento histórico sobre los creadores, para el segundo debía ser la expresión de un “carácter nacional” y para ello se debía buscar inspiración en la pampa, no específicamente en cuanto tema,²⁹ sino en sus cualidades: “colorido”, “luminosidad”, “sencillez”, “franqueza”, dando como resultado un “arte comprensible y fácil [...] que pudiendo alcanzar el grado más alto de intensidad emotiva y ofreciendo campo ilimitado a la imaginación no sea ni un problema ni un enigma [...] sino bello y tranquilo como la verdad misma”. De modo enfático, Cupertino sostenía que el arte nacional tenía poco que ver con “las perversiones atormentadas y convulsas que nos llegan de tierras superpobladas, donde la implacable lucha por la vida envenena el alma”, distanciándolo así de las “exasperaciones rusas, las procacidades del tango y el delirio futurista”. Es decir, fijaba un parámetro acerca de qué tipo de producciones eran las que consideraba representativas del arte nacional, aquellas que—no casualmente—serían las privilegiadas tanto en las premiaciones de los primeros Salones como en la incorporación al MNBA. Cómo veremos a continuación, el Museo no fue de modo explícito receptivo a las obras de lenguajes más renovadores o alineadas con la vanguardia, aunque sí

²⁸ “Museo Nacional de Bellas Artes. El arte argentino. El momento actual”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1913:14. Transcripción de la conferencia de Cupertino del Campo “En el Salón Nacional” dada el 20 de octubre de la Sala Madariaga del MNBA.

²⁹ Este debate de algún modo había sido zanjado en los últimos años del siglo XIX entre los poetas Pastor Obligado, Calixto Oyuela y el pintor Eduardo Schiaffino al sostener este último que más que un motivo pictórico la belleza de la pampa era eminentemente literaria. Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, 337-346.

permitió que algunas de estas expresiones se filtraran en su acervo por caminos diversos.

Volviendo al SNBA, este foro fue clave en el flujo de obras nacionales que ingresaron al MNBA, en primer lugar a través de los premios, que entre 1911 y 1917 implicaron la adquisición de las obras, y también a partir de las compras efectuadas allí por la CNBA y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires con destino a la colección nacional.

De ese modo, la gran mayoría de las obras argentinas que entraron al MNBA entre 1911 y el traslado del Museo a su sede definitiva, fueron producto del Salón existiendo años realmente prolíficos, por ejemplo, en el inaugural de 1911 en que pasaron a la colección pública al menos 27 obras o en 1913 y 1915 en que hicieron su ingreso el menos 21 obras participantes en el Salón. Esta afluencia comenzó a mermar hacia 1918 cuando la obtención de un premio no implicaba necesariamente la compra de la obra, registrándose un promedio de ingresos que variará entre ninguna y 10 obras provenientes del certamen nacional en cada año.

De hecho, en los primeros años de la década del 20 la partida que la Comisión Nacional de Bellas Artes asignaba para la adquisición de obras era reducida (\$50.000) y estaba mayormente concentrada en las obras argentinas.³⁰ Es decir, la apuesta de Cupertino del Campo, y de la CNBA ya orientada por el arte moderno, se restringía ahora por una razón de fuerza mayor, a aquel producido en el país. En esta línea, las *Memorias* de la CNBA presentadas al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública en 1923 sostenían:

Siendo la partida de adquisición de cuadros insuficiente, puesto que ella sólo cubre las recompensas del Reglamento y las adquisiciones indispensables de estímulo en el Salón Nacional, desde hace tiempo no se puede enriquecer el Museo con firmas extranjeras, lo que equivale a retrasarse y a llegar a que nuestra pinacoteca—una de las más importantes de arte moderno en el mundo—termine por ser algún día un Museo de Arte argentino exclusivamente.³¹

³⁰ Atilio Chiápori, *Luz en el templo*, 32-33, relataba que en 1914 la partida de adquisiciones de obras—que hasta ese entonces era de \$100.000—se redujo a la mitad debido a las medidas de fuerza mayor producto de la guerra, y que el presupuesto no se recompuso luego del final de la guerra.

³¹ Anexos de la Memoria presentada al H. Congreso de la Nación por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública Dr. Antonio Sagarna año 1924, Tomo II, Departamento de Instrucción Pública (Buenos Aires, 1925): 403.

Sin embargo, ni siquiera el ingreso de las obras premiadas en el Salón estaba garantizado. Hubo años en que el contingente de pinturas y esculturas provenientes del certamen fue muy escaso, y en los que además parece haber habido una escisión entre premiación e incorporaciones al Museo. Por ejemplo, en 1923 y 1924 ninguna de las pinturas y esculturas premiadas ni por la CNBA ni por la Municipalidad pasaron a poder del MNBA. En varios casos, esto se debió, quizás, a que algunos de los artistas galardonados como Ángel Vena, Alfredo Guido, Valentín Thibón de Libián, Italo Botti o José Fioravanti ya poseían varias obras en el patrimonio nacional. Con todo, en otros casos nos permitimos hipotetizar que el no ingreso de las obras premiadas se debió a motivos estéticos. Es decir, obras como *Segadores* de Lorenzo Gigli o *Seres humildes* de Lino Enea Spilimbergo premiadas en el Salón de 1923, *Mis vecinas* de Raquel Forner que obtuvo un tercer premio en 1924 (IMAGEN 7) o *Alfa* de Alfredo Bigatti que obtuvo un segundo premio ese mismo año no entraron al MNBA tal vez por no cuadrar dentro de la estética hegemónica privilegiada por Del Campo.



Imagen 7: Fotografía de Raquel Forner y de su obra *Mis vecinas*, *Atlántida*, Buenos Aires, 04-12-1924.

Tampoco se incorporaron ninguna de las cuatro pinturas con las que Spilimbergo obtuvo el Premio Único al mejor conjunto en el Salón de 1925. Es decir, si ciertas obras lograron filtrarse—tal como sostiene

Diana Wechsler³²—dentro de la estética dominante del SNBA, este proceso se desarrolló más lentamente en cuanto a la incorporación del arte nuevo al acervo del MNBA. Quizás razones de índole más práctica y llana, como la carencia de recursos para sumar a una obra que ya había recibido una premiación, fueron las determinantes a la hora de impedir el ingreso de estas piezas en el patrimonio.

En este sentido, en 1925 se buscó revertir la situación desdoblado la suma destinada a la adquisición de obras (ahora de \$100.000), aplicando \$ 60.000 a la compra de obras para el MNBA por fuera de las premiaciones y focalizando esta suma en “los maestros extranjeros ya consagrados en el arte moderno y contemporáneo o el período de plenitud en la carrera de nuestros artistas” y reservando los \$40.000 restantes a los premios y adquisiciones estímulo que irían a completar las colecciones de las escuelas o museos provinciales.³³

De este modo, algunas obras como *Fin* de Lorenzo Gigli merecedora del Primer Premio en el Salón de 1927 fue incorporada a la colección nacional en dicho contexto, junto con *Naturaleza muerta* de Aquiles Badi (segundo premio) (IMAGEN 8) y *Descanso* de Horacio Butler. No obstante, Spilimbergo debió esperar hasta 1931 para estar representado en la colección, y no por la voluntad institucional de adquirir su obra, sino porque un grupo de amigos y admiradores decidieron donar su óleo *Figura* (IMAGEN 9) en un claro gesto de apoyo para con el artista cuyo envío había pasado desapercibido en el Salón de ese año.³⁴

³² Diana B. Wechsler, “Salones y contra-salones” en: Penhos y Wechsler, coords., *Tras los pasos de la norma*, 41-73.

³³ Anexos de la Memoria presentada al H. Congreso de la Nación por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública Dr. Antonio Sagarra año 1925, Tomo II, Departamentos de Instrucción Pública, (Buenos Aires, 1926), 378.

³⁴ Diana B Wechsler, “Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina”, en Guillermo Whitelow, Fermín Fevre y Diana B. Wechsler, *Spilimbergo* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999): 26-27.



Imagen 8: Aquiles Badi, *Naturaleza muerta*, 1927, óleo sobre tela, 100 cm x 81 cm, MNBA.



Imagen 9: Lino Enea Spilimbergo, *Figura*, 1931, óleo sobre tela, 115 x 91 cm, MNBA.

En 1929, ninguna de las obras premiadas en el SNBA, con *Feria* de Alfredo Guttero a la cabeza, ingresaron al MNBA. En este contexto, las adquisiciones privilegiaron obras como *Paquita* de Miguel Carlos Victorica y *Entrada al Mercado de Abasto* de Cayetano Donnis. Quizás mucho tenía que ver que el año anterior se había incorporado una obra central de Guttero, *Mujeres indolentes*, adquirida en \$2.000 en su exposición individual en octubre de 1927 en Amigos del Arte (IMAGEN 10). Junto con la obra de Guttero, el MNBA había obtenido otras obras

de arte argentino en precios sensiblemente menores lo que ratificaba nuevamente esta idea de pragmatismo y “compras de ocasión”.³⁵



Imagen 10: Alfredo Guttero, *Mujeres indolentes*, 1927, carbonatos y pigmentos sobre tela, 134 cm x 145 cm, MNBA.

Las decisiones sobre qué obras adquirir en el Salón las tomaba la CNBA integrada, entre otros, por Cupertino del Campo, primero en carácter de secretario y a partir de 1918 como director interino hasta que en 1920 la Comisión se reorganizó y Del Campo pasó a ocupar el cargo de vocal.³⁶ El pintor constituyó, por otra parte, un infaltable expositor desde el primer Salón celebrado en 1911 hasta el de 1924 y actuó numerosas veces como miembro del jurado de admisión y del que adjudicaba los premios municipales.³⁷ Esta endogamia y suma de atribuciones en un solo personaje fue un rasgo recurrente, y no exclusivo de Del Campo, en las primeras décadas de institucionalización

³⁵ En 1928, entre las adquisiciones a artistas contemporáneos argentinos, se registran: *Algarrobo* de Atilio Malinverno en \$600; *Don Carlín* de Enrique Policastro en \$900; *El responso* de Alfredo Gramajo Gutiérrez en \$200, *Día gris* de Eugenio Daneri en \$500 y *Desnudo* de Horacio Butler en \$500.

³⁶ Ese año Cupertino figuraba además como vocal de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. En 1922 fue delegado del envío argentino a la XIII Exposición Internacional de Arte de Venecia, certamen en el que los artistas argentinos tuvieron una sala especial.

³⁷ De acuerdo a lo que señala González Arrili la participación de Del Campo en el SNBA fue “fuera de concurso por sus cargos oficiales y por ser miembro de los jurados”. Bernardo González Arrili, *Cupertino Del Campo. Biografía, seguida de una antología en prosa y verso* (Buenos Aires: Artes Gráficas B. Chiesino, 1973), 20.

artística en el país. En este sentido, la ausencia de una política orgánica de adquisiciones de la CNBA provocó críticas de los sectores más renovadores como los nucleados en torno a *Martín Fierro* que, coyunturalmente alistados junto al antiguo director Schiaffino,³⁸ sostenían:

A falta de un plan preconcebido que consulte las exigencias—y las deficiencias—del Museo, ellas obedecen al más superficial de los oportunismos, o, lo que es pero aun, a influencias completamente extrañas al arte. Bajo el pretexto de proteger la producción nacional, se cuidan los intereses de una camarilla de artistas—y a sus adyacencias extranjeras—que sin ser los peores, ni los mejores—iy eso es lo grave!—ya están lo suficientemente representadas en sus salas.³⁹

Es decir, los jóvenes se quejaban de la arbitrariedad en las decisiones a la hora de comprar y de la repetición de las firmas, seguramente ante el desinterés manifestado por los artistas que ellos propulsaban desde la publicación (los alineados con las vanguardias y los lenguajes más renovadores como Emilio Pettoruti, Xul Solar, Juan del Prete, Norah Borges, Pablo Curatella Manes) quiénes no estaban entre los favoritos a la hora de las adquisiciones, aunque cómo vimos algunos de ellos (Basaldúa, Butler o el propio Curatella) sí fueron, hacia esta fecha, incorporados al patrimonio institucional.

Por otra parte, el movimiento comercial que comenzaba a desplegar Buenos Aires entre la segunda y la cuarta década del siglo XX tuvo incidencia en la formación del acervo nacional. Las incorporaciones provenientes del Salón fueron acompañadas de paulatinas adquisiciones en las galerías comerciales de la ciudad. Así se concretaron compras en las exposiciones individuales de artistas como Jorge Bermúdez, Walter de Navazio, Rodolfo Franco, Fernando Fader, Ceferino Carnacini, Francisco Lavecchia, Carlos Ripamonte, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Francisco Vidal celebradas en las galerías

³⁸ Galesio y Melgarejo han analizado el conflicto entre los martinfierristas y la dirección del MNBA, así como el rol de Eduardo Schiaffino en esta puja. Schiaffino no adscribía plenamente a la defensa del “arte nuevo” producido en el país pero sí se quejaba de la falta de adquisiciones de arte antiguo y del temprano siglo XIX, así como de la dispersión del patrimonio en los museos de provincia. Cf. María Florencia Galesio y Paola Melgarejo, “Eduardo Schiaffino: un pionero moderno bajo la mirada de la vanguardia porteña”, en Sergio Baur, coord., *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924-1927* (Buenos Aires: MNBA, 2010).

³⁹ La redacción, “El lema de nuestro museo. ‘Destrucción e inercia’”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, segunda época, a. 2, n° 30-31, Julio 8 de 1926.

Philipon, Costa, Müller, Witcomb y Van Riel y en las muestras organizadas en los salones de la CNBA y en Amigos del Arte. Entre 1911 y 1933 al menos 29 obras de arte argentino fueron adquiridas en galerías privadas, ocupando Müller y Witcomb los dos primeros lugares como proveedoras de obras.⁴⁰

En estas décadas también se asistió al ingreso de obras de arte nacional donadas, ya fuese por los descendientes o amigos de los artistas, como por algunos coleccionistas particulares que si bien no se dedicaron al acopio exclusivo de obras argentinas sí fueron permeables a algunas producciones locales. Emilio Furt y su mujer donaron en 1920 una acuarela de Martín Malharro; en 1928 ingresó como parte de la colección de Francisco Recondo *Caballos* de Fernando Fader; Ezequiel Leguina donó en 1932 *La mora* de Jorge Bermúdez y *Tarde de Primavera* de Fader y al año siguiente *Extramuros de Plasencia* de José Antonio Merediz. Francisco Llobet, uno de los socios fundadores de la Asociación de Amigos del MNBA creada en 1931, donó también en 1933 *Gaucha del año 30* de Alfredo Guido. En la mayoría de los casos se trató, al igual que las adquisiciones, de producciones contemporáneas, siendo escasísimos en el período comprendido entre 1912 y 1933 los ingresos de obras de los “precursores” o de artistas finiseculares.⁴¹

Se ha sostenido frecuentemente que el Museo Nacional fue menos propenso a recibir obras de vanguardia o de arte nuevo frente a los más dinámicos y recién constituidos museos del interior del país. A este respecto, es necesario señalar que, como ha estudiado María José Herrera en el trabajo antes citado, desde 1911 el MNBA actúo como faro de irradiación de los museos creados en las provincias. Fue de su acervo de donde se seleccionaron los grupos de obras que constituirían el “núcleo seminal” que daría origen a estas nuevas instituciones. Y en dichos corpus, las obras provinieron en su mayor parte del Salón Nacional y de la Exposición Internacional de Arte del Centenario.

⁴⁰ Éstas eran además las galerías que más recurrentemente exhibían arte producido por argentinos.

⁴¹ En 1925 fue remitido por CNBA (seguramente de alguna dependencia estatal) un dibujo *La historia* de Graciano Mendilaharsu; en 1928 fue adquirida a Mario Canale en \$1.000 la acuarela *Paisaje* de Eduardo Sívori; en 1932 ingresó remitida por Presidencia de La Nación *En el taller* también de Sívori; en 1933 ingresaron 2 obras de Pueyrredón el gran *Retrato de Manuelita Rosas* transferido del Museo Histórico Nacional y *Retrato de la niña M.L.C.* donado por la AAMNBA. De Sívori se adquirieron 2 obras procedentes de los SNBA de 1914 y 1915 en los que figuraba como expositor, y *La esposa del pintor* de 1906 adquirida por la CNBA en 1919 (luego de la muerte del artista).

De hecho el Museo Provincial de Córdoba fue uno de los primeros creados a partir del núcleo enviado desde Buenos Aires. Pero, a diferencia de su par porteño, esta institución incorporó tempranamente, en 1926, la obra cubista *Bailarines* de Emilio Pettoruti. Sin embargo, como el trabajo reciente de Ana Clarisa Agüero ha demostrado, el ingreso de Pettoruti al futuro Museo Caraffa fue excepcional y estuvo rodeado por los envíos de los becarios de la provincia a Europa, los mismos artistas que entonces estaban ingresando en la colección del MNBA: Octavio Pinto, Antonio Pedone o Francisco Vidal.⁴² Por su parte, el Museo Municipal de Rosario, que abrió sus puertas en 1920, fue altamente receptivo a la producción de los artistas argentinos, ya fuese a través de adquisiciones como de donaciones particulares entre las que la figura de Juan B. Castagnino (director del Museo entre 1923 y 1925) tuvo un rol central.⁴³

Sin embargo, los nombres privilegiados eran los mismos que en ese momento hallamos en la colección del Museo Nacional: entre otros Jorge Bermúdez, Fernando Fader, Ángel Vena, Alfredo Guido e Italo Botti. Mientras que el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, fundado en 1922, recién asistiría a su proceso de ampliación y renovación patrimonial a partir de la dirección de Emilio Pettoruti (1930-1932) y en las administraciones subsiguientes.⁴⁴ En este sentido, la década de 1930 fue prolífica para el crecimiento del acervo platense incorporándose obras argentinas de figuraciones renovadoras (Ramón Gómez Cornet, Xul Solar, Víctor Cúnsolo, Adolfo Travascio, Antonio Berni) provenientes del Salón del Cincuentenario (1932) y de los salones municipales que lo continuaron. Por último, tal como María Teresa Constantin ha reconstruido, el Museo Rosa Galisteo de Santa Fe fue afín

⁴² Ana Clarisa Agüero, "Coleccionismo estatal, mercados del arte y contacto cultural: la colección plástica de la Provincia de Córdoba entre 1911 y 1930", en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko, eds., *Itinerarios de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 1 (Buenos Aires: Archivos del CAIA IV-Eduntref, 2011), 265-298.

⁴³ Cf. Pablo Montini, "Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario: La colección artística de Juan B. Castagnino, 1907-1925", en Patricia Artundo y Carina Frid, eds., *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones 1880-1970* (Buenos Aires: Fundación Espigas-CEHIPE, 2008), 19-66.

⁴⁴ Patricia M. Artundo "Crónica de arte y el proyecto de 'recreación' del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata", en María Inés Saavedra y Patricia M. Artundo, dirs. *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 2002), 85-99.

a las obras modernas que provenían de su novel Salón Provincial, inaugurado en 1922, quizás porque la juventud institucional de la escena santafesina permitió mayor permeabilidad.⁴⁵ Sin embargo, si telas como *Descanso* de Spilimbergo y *Maternidad* de Gigli ingresaron en 1927 y 1932 respectivamente, la pintura cubista de Pettoruti o los retratos contemplativos de Berni recién se incorporaron al Museo Provincial para comienzos de la década de 1940.⁴⁶

En síntesis, podemos pensar que hacia las primeras décadas del siglo XX el MNBA estaba en sintonía con lo que sucedía en otros escenarios del país. Si es cierto que en 1924 no estuvo particularmente interesado por recibir las obras más rupturistas exhibidas por Pettoruti y Curatella en Witcomb⁴⁷ o a las de Xul Solar y Norah Borges expuestas en 1926 en Amigos del Arte, para estas fechas sí dio ingreso a pinturas que apostaban por una renovación del lenguaje figurativo como las de Horacio Butler (IMAGEN 11), Alfredo Guttero, Aquiles Badi o Héctor Basaldúa o las esculturas de Luis Falcini. Y lo que es aún más relevante, logró—hacia el momento de su mudanza a la actual y definitiva sobre Av. Libertador—constituir una colección importante de arte argentino compuesta por más de quinientas obras que bien si no estaba orientada hacia la vanguardia sí estaba de modo manifiesto inclinada por el arte contemporáneo. Ya que al parecer en un museo nuevo, el arte—en consonancia con aquel que estaba disponible—debía ser el de su tiempo.

⁴⁵ María Teresa Constantin, “Dios propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”, en AA. VV., *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: CAIA, 1999), 161-169. Véase también Talía Bermejo, “Mecenas de pequeño formato: Luis León de los Santos y el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”, en AA. VV., *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido* (Buenos Aires, CAIA, 2007), 345-358.

⁴⁶ Las donaciones de Luis León de los Santos permitieron el ingreso de 350 obras de arte argentino entre 1942 y su muerte en 1970

⁴⁷ En octubre 1924, Pettoruti irrumpió estratégicamente en el medio de Buenos Aires con una exposición individual realizada en la galería Witcomb, que incluyó gran parte de sus obras asociadas con las poéticas futuristas y cubistas. Unas semanas antes, el escultor Curatella Manes había hecho lo propio con sus esculturas de matriz cubista en el mismo espacio de exposición. Sobre la recepción crítica de las obras alineadas con la vanguardia véase: Diana Wechsler, “Crítica y arte de vanguardia”, en *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-30)* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 2003). Cf. también Patricia M. Artundo cur., *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911-1924. La estrategia de la vanguardia* (Buenos Aires: Malba, 2003).



Imagen 11: Horacio Butler, *Desnudo*, 1928, óleo sobre tela, 91,5 x 73,5 cm, MNBA.