



**Resumen:**

*La “cuestión de las Islas Malvinas”, entendida como la disputa entre Argentina y el Reino Unido por su soberanía, ha sido revitalizada en los últimos años a través de acciones políticas y culturales. Continúa siendo un reclamo insoslayable en los escenarios internacionales donde refrendar las tensiones del conflicto con Gran Bretaña. Pero es también, dentro mismo de nuestras fronteras, un botín simbólico que se ha disputado desde muy diversos frentes, incluso por actores sociales en franca oposición ideológica. El fenómeno fue patente al momento de desarrollarse la guerra en 1982 cuando los discursos patrióticos y belicistas de los militares y civiles que comandaban la dictadura llegaron a tocarse con ciertas aristas antiimperialistas de los discursos reivindicativos de la militancia política e intelectual. El artículo revisa algunas de estas polémicas a través de producciones simbólicas, visuales y textuales, y reconstruye la programación de exposiciones del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires durante la guerra de Malvinas en 1982. Se trata de una serie de muestras temporales que en primera instancia parece no anclar en aquel momento bélico que atravesó el país pero que habilita una reflexión sobre ciertos imaginarios puestos en juego implícitamente desde la política oficial de la dictadura militar.*

*The “Question of Malvinas Islands”, concerning the sovereignty dispute between Argentina and the United Kingdom, has been revitalized over the past years through different political and cultural actions. It remains an unavoidable claim in the international stage where tensions over the conflict with Great Britain are endorsed. It is yet a symbolic booty within our own borders, one disputed by many different sides, even by stakeholders in clearly opposing ideological fronts. This phenomenon became quite evident during the war in 1982, when the patriotic, military and pro-military civilian rhetoric of war came somewhat close in content to the anti-imperialist discourses of political and intellectual activism. This article aims to analyze some of these controversies through symbolic, visual and textual productions, and reconstructs the Museo Nacional de Bellas Artes exhibition program in Buenos Aires during the Falklands/Malvinas War in 1982. This is a series of temporary exhibitions on themes which are apparently not anchored to those war times, and yet leave room for thought about some imaginary being left implicitly at stake by the last military dictatorship official policy.*

**La cuestión Malvinas como botín simbólico (1)**

La guerra de las Malvinas es, sin duda, uno de los temas más sensibles de la historia contemporánea de la Argentina. Una “herida abierta”, una “asignatura pendiente”, una de las banderas más agitadas como causa nacional y anticolonialista. La “cuestión de las Islas Malvinas”, entendida como la disputa entre Argentina y el Reino Unido por su soberanía, se ha ubicado como uno de los ejes principales de las polémicas sobre los alcances de los estados nacionales y de la territorialidad en los debates geopolíticos actuales. En otras palabras, Malvinas sigue siendo un reclamo insoslayable en los escenarios internacionales donde refrendar las tensiones del conflicto con Gran Bretaña. Pero es también, dentro mismo de nuestras fronteras, un botín simbólico que se ha disputado a lo largo de los años desde muy diversos frentes, incluso por actores sociales en franca oposición ideológica. El fenómeno fue patente al momento de desarrollarse la guerra en 1982 cuando los discursos patrióticos y belicistas de los militares y civiles que comandaban la dictadura llegaron a tocarse con ciertas aristas antiimperialistas de los discursos reivindicativos de la militancia política e intelectual.

[...] “Parece mentira que ese inocente mapita tan difícil de dibujar porque estaba lleno de fiordos, con la inscripción en tiza celeste y blanca, se haya grabado tan a fondo en la cabeza de los educandos”, escribía Néstor Perlongher en una carta fechada el 14 de mayo de 1982, dirigida al poeta y periodista Miguel Grinberg (2), director por entonces de la revista *Mutantia*. Al señalar la representación escolar de las islas como uno de los anclajes en el proceso de la naturalización de la causa Malvinas, Perlongher buscaba responder a la retórica pacifista de un artículo publicado en la mencionada publicación, calificándola de ingenua. Entre otras disquisiciones, algunas de ellas certeramente despiadadas como las que solían poblar sus escrituras, el poeta y ensayista denunciaba la invisibilización de la problemática de los desaparecidos a partir de la encendida guerra en el archipiélago del sur. Lo cierto es que en torno al abanico de posiciones que justificaron su necesidad, que afirmaron su legitimidad o que la rechazaron por absurda, la guerra de Malvinas ha sido objeto de infinidad de escritos políticos, periodísticos, literarios, de innumerables imágenes fotográficas, audiovisuales y artísticas y de diversas puestas en escena que es posible rastrear para problematizar la construcción simbólica del conflicto que persiste en el presente.

Así como desde el aparato de propaganda desplegado por el régimen dictatorial el mapa de las islas se reprodujo en variados formatos de estampas que se popularizaron junto a la leyenda “Las Malvinas son argentinas”, la figura de la primera ministra británica, Margaret Thatcher se convirtió en el ícono ineludible para encarnar metáforas ponzoñosas sobre los males de la guerra y el imperio. Fueron célebres las sarcásticas y denigratorias tapas de revistas como *Humor Registrado* (HUM®) y *Tal cual* (Burkart, 2013 y 2014), al igual que la portada del número de mayo de 1982 de *El Porteño* donde aparecía “la Thatcher” como pirata, ilustrada por el artista Pat Andrea.



Imagen 1. Tapa de la revista *El Porteño*, ilustrada por Pat Andrea, mayo de 1982.

Por aquellos días, muchos artistas plásticos tematizaron aquel conflicto con mayor o menor grado de explicitación. Cabe recordar obras elocuentes y sin estridencias como la pintura *Tiempos de guerra* de Pablo Suárez (Imagen 2); el proyecto inconcluso de Marta Minujín titulado *Margaret Thatcher de corned beef* en el que el cuerpo de una colosal "Dama de Hierro" cubierta de carne disecada sería devorado por el público en una especie de ritual antropofágico (Imagen 3) o la compleja retórica enhebrada por Ernesto Deira *Don't cry for us Argentina* (Imagen 4). El título en lengua inglesa pertenece a un fragmento de la ópera rock *Evita* que fue modificado por el artista en forma sugestiva. En lugar de "No llores por mí (me) Argentina", Deira introduce el pronombre *us* (nosotros) y señala como colectiva la compasión nacional por aquella tragedia en el ocaso de la sangrienta dictadura. (Usubiaga, 2012).



Imagen 2. Pablo Suárez, *Tiempos de guerra*, 1982, óleo sobre tela, 160 x 120 cm. Foto: Gustavo Lowry.

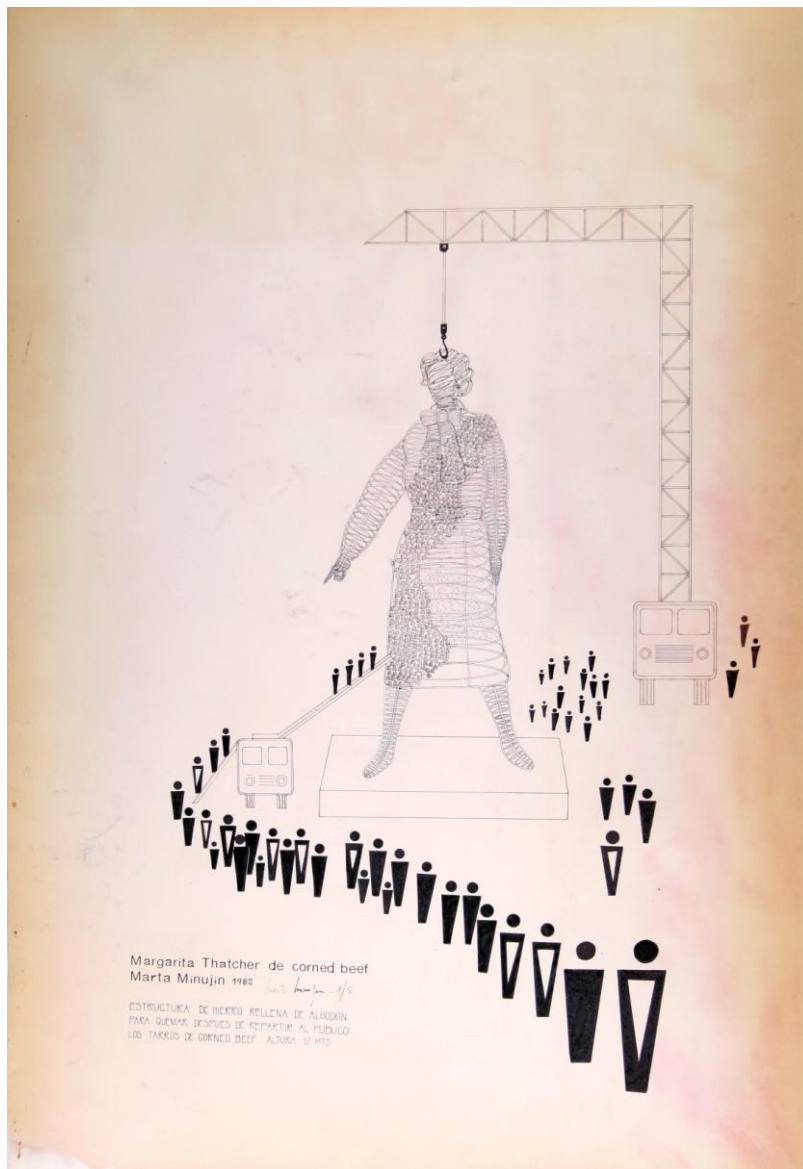


Imagen 3. Marta Minujin, *Margaret Thatcher de corned beef*, 1982, tinta sobre papel, 100 x 69 cm. (detalle).  
Archivo Marta Minujin.



Imagen 4. Ernesto Deira, *Don't cry for us Argentina*, 1982, óleo sobre tela, 214 x 139 cm. Colección Silvana Deira.

La identidad aun hoy esquivada de ese “nosotros” —¿los argentinos?, ¿los “compatriotas” del atlántico sur llamados *kelpers*?, ¿los soldados?, ¿los dictadores?, ¿los ex-combatientes?— ha sido cuestionada por voces divergentes que completan un abanico de perspectivas sobre aquel conflicto que percute en el presente. Voces que presentan, como la de Perlongher, argumentaciones que matizan, a la vez que tensionan las cuerdas sobre las que se afinan ciertos consensos y anclajes sociales (nacionalismo o patriotismo, pero también pacificación y normalización ciudadana), es decir, que apelan a introducir otros temas en la agenda de debates, por fuera de los previsibles.

Las producciones simbólicas y sus modos de circulación u ocupación del espacio público han sido claves en este último sentido. Las conmemoraciones, como todo intento de construcción y activación de memoria(s) sobre la guerra de Malvinas actúan en escena de esos conflictos de memoria y de las estrategias para sostener la vigencia del litigio. Recientemente se ha creado un nuevo billete de \$50 (cincuenta pesos) llamado “Islas Malvinas. Un amor soberano”, cuya simbología (3) ha sido difundida al momento de su presentación el día 2 de abril pasado, día del Veterano y de los Caídos en la Guerra de Malvinas. A comienzos del 2014 fue creada la Secretaría de Asuntos Relativos a las Islas Malvinas, Georgias del Sur, Sandwich del Sur y Espacios Marítimos Circundantes, dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto “con el objeto de potenciar las acciones nacionales relativas a la defensa de los legítimos derechos de soberanía argentinos”. Fue designado al frente de esta nueva secretaría, el ex ministro de Educación y ex-senador Daniel Filmus. En junio del mismo año inauguró el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur en un nuevo edificio construido para tal fin en el predio ubicado en el Espacio para la Memoria y Derechos Humanos (Ex-ESMA) en la ciudad de Buenos Aires. El mismo depende del Ministerio de Cultura de la Nación y se presenta como “el primer museo del Estado Nacional que representa la memoria colectiva del pueblo argentino sobre las Malvinas”. El edificio, en su mayor parte vidriado y precedido por un gran espejo de agua, cuenta con equipamiento tecnológico para montar exposiciones que tienen como propósito “rendir homenaje a los argentinos que entregaron sus vidas en defensa de las Islas, pero también de brindar al visitante información sobre la fauna y la flora malvinera, la cercanía geográfica y la extensión insular de Malvinas como parte de la topografía patagónica.” (4) El proyecto de este museo y de otras instituciones históricas y culturales creadas en los últimos años bajo el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, han sido cuestionados por algunos sectores que apuntan sobre los usos dados al complejo de la Ex-ESMA (Gorelik, 2014) y la administración de sus sentidos.

Las efemérides han sido propicias para incorporar materiales a la construcción del relato curatorial del museo. En efecto, el 17 de agosto de 2014 fue el día elegido para exhibir, de la mano del mismo Filmus y la Secretaría de Cultura de la Nación Teresa Parodi, una carta escrita por el General San Martín en 1816, a pocos meses de la Declaración de la Independencia, donde menciona a las Islas Malvinas como parte de la futura Argentina. “Que San Martín haya mencionado con tanta naturalidad que Malvinas nos pertenecía y que allí tenía injerencia un país que

todavía estaba en proyecto de armarse, señala claramente que no hay ninguna discusión respecto de los derechos históricos y jurídicos respecto de Malvinas”, remarcó Filmus. Una copia del documento perteneciente al archivo de Cancillería pasó a integrar así el patrimonio del novísimo museo. No obstante lo cual, a las discusiones sobre el sitio de emplazamiento de esta institución museística se suman los interrogantes sobre la efectividad de los contenidos allí desplegados a través de los dispositivos exhibitorios, y sobre los costos presupuestarios de mantenimiento de estos espacios en el tiempo, mientras otros museos del país cuentan con escasos recursos para abrir sus puertas a diario.

La historia de la causa Malvinas y las instituciones museísticas como espacios de elaboración de la soberanía nacional no es nueva. Existe un peculiar y fallido antecedente que podría interpretarse como la contracara del proyecto anteriormente referido en el que el continente (edificio) parece, al menos por el momento, superar su contenido. Durante la guerra en 1982 tuvo lugar una iniciativa museística que llegó a reunir un patrimonio sin lograr el espacio de destino buscado. Me refiero al proyecto de creación de un Museo de Bellas Artes a situarse en las islas una vez reconquistadas. Se trató de una vehemente propuesta difundida desde las páginas de la revista *Arte al Día*, dirigida por Jorge Costa Peuser y por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACAA), presidida por entonces por Jorge Glusberg, quien era también el director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC). En la tapa se leía “Las Islas Malvinas tienen Museo de Bellas Artes” (s/a, 1982), y desde sus páginas se convocaba a los artistas a realizar donaciones de obras, que se integrarían a las ya donadas al Fondo Patriótico (organizado unos días antes). Las producciones se recibieron en la sede de la AACAA que funcionaba en el CAYC y se realizó una exhibición desde el primero de junio. Tras la derrota la iniciativa pareció haberse diluido rápidamente en el olvido, al menos, hasta ya entrada la nueva era democrática en Argentina (Usubiaga, 2013).

Lo que sorprende aún hoy es la celeridad con que cobró existencia este proyecto museístico que llegó a contar, no sólo con un patrimonio incipiente y la publicitada intención de construir un edificio a tal efecto, sino con el desarrollo de la identidad visual del museo. El diseñador Jorge Canale incluso propuso un completo *Anteproyecto de identificación del Museo de Bellas Artes de las Malvinas* que incluía los diseños de un logo, tarjetas, hojas con membrete y exponía el desarrollo cromático y morfológico sobre el que se fundaba.

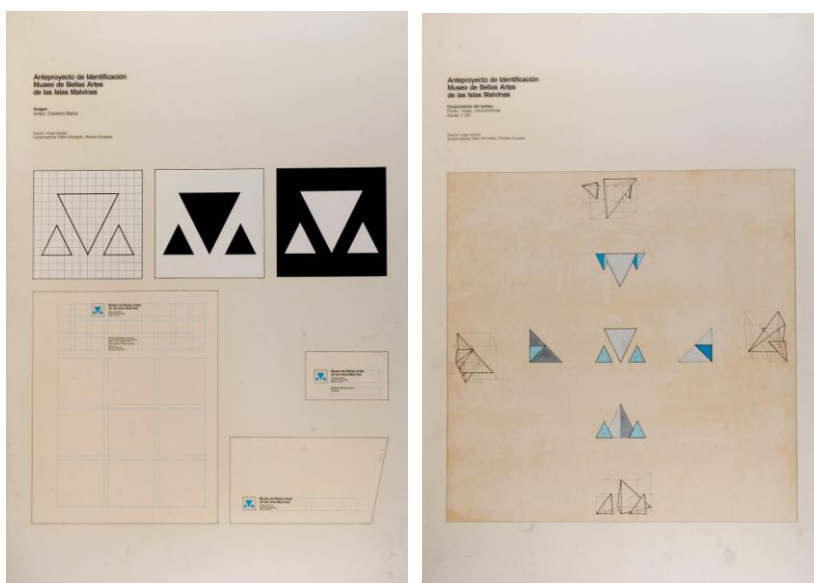


Imagen 5 - Imagen 6. Jorge Canale, Anteproyecto de identificación del Museo de Bellas Artes de las Malvinas, 1982, tinta y témpera sobre papel, 69 x 49 y 69 x 49 cm. Colección MAMBA.

Años más tarde la Asociación Argentina de Críticos de Arte realizó la donación de un lote de obras al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires identificadas como “Museo Islas Malvinas”. Este corpus fue expuesto, junto a otras piezas, en la sede del Honorable Concejo Deliberante de la ciudad en una exposición denominada *Nuevas obras del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires* en 1987 (s/a, 1987). Desde entonces, se han realizado otras exhibiciones artísticas que pusieron en circulación obras que más explícitamente o en forma elusiva, contemporáneamente o con posterioridad a la guerra han tematizado sobre diversos aspectos del conflicto.

#### El Museo Nacional de Bellas Artes durante la guerra de Malvinas

En este punto propongo revisar qué ocurría en el museo de bellas artes existente más importante del país durante los complejos meses que duró la guerra en 1982. ¿Cuáles eran los proyectos expositivos llevados a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes, mientras que algunos agentes culturales promovían la fundación de un nuevo museo dedicado a las artes visuales nada menos que en las Malvinas una vez recuperadas a través de la empresa bélica que acababa de iniciarse?

El Museo Nacional de Bellas Artes comenzó la década de 1980 bajo la dirección del profesor Adolfo Luis Ribera. Su gestión, iniciada en 1977, fue interrumpida por la intervención de Marta de Buono de Baibiene en septiembre de 1981 (5) como consecuencia de la conmoción institucional provocada por el robo de veintitrés importantes piezas del patrimonio el 26 de diciembre de 1980. (6) En el transcurso de 1982 se reabrieron cuatro salas del ala izquierda en la planta baja que habrían permanecido cerradas por diversas reformas. No obstante, el museo permaneció durante varios meses en obra y clausurado en más de un 50% de sus galerías. Marta de Buono de Baibiene, abogada y maestra, considerada especialista en educación, asumió entonces la dirección de la institución museística y estuvo a cargo de su “política curatorial”, bajo los lineamientos de la Secretaría de Cultura.

Analizar la programación de exposiciones del museo durante aquella gestión y más específicamente en los meses que se desarrolló el conflicto de Malvinas nos permitirá señalar las imágenes y escritos que formaron parte de las puestas en escena del imaginario oficial de la dictadura. Es decir, indagaré la política de exhibiciones del museo nacional. Mientras la guerra transcurría y se proyectaba el mencionado museo para las islas, ¿qué sucedía en el Museo de Bellas Artes de la Argentina continental?; ¿qué proyectos expositivos y, en consecuencia, qué relatos

curatoriales se desplegaron en sus salas durante los meses bélicos?

La primera muestra del año 1982 organizada en el museo e inaugurada el 26 de marzo fue interceptada cronológicamente por el inicio de la guerra y estuvo dedicada a la *Iconografía de la Pasión de Cristo*.

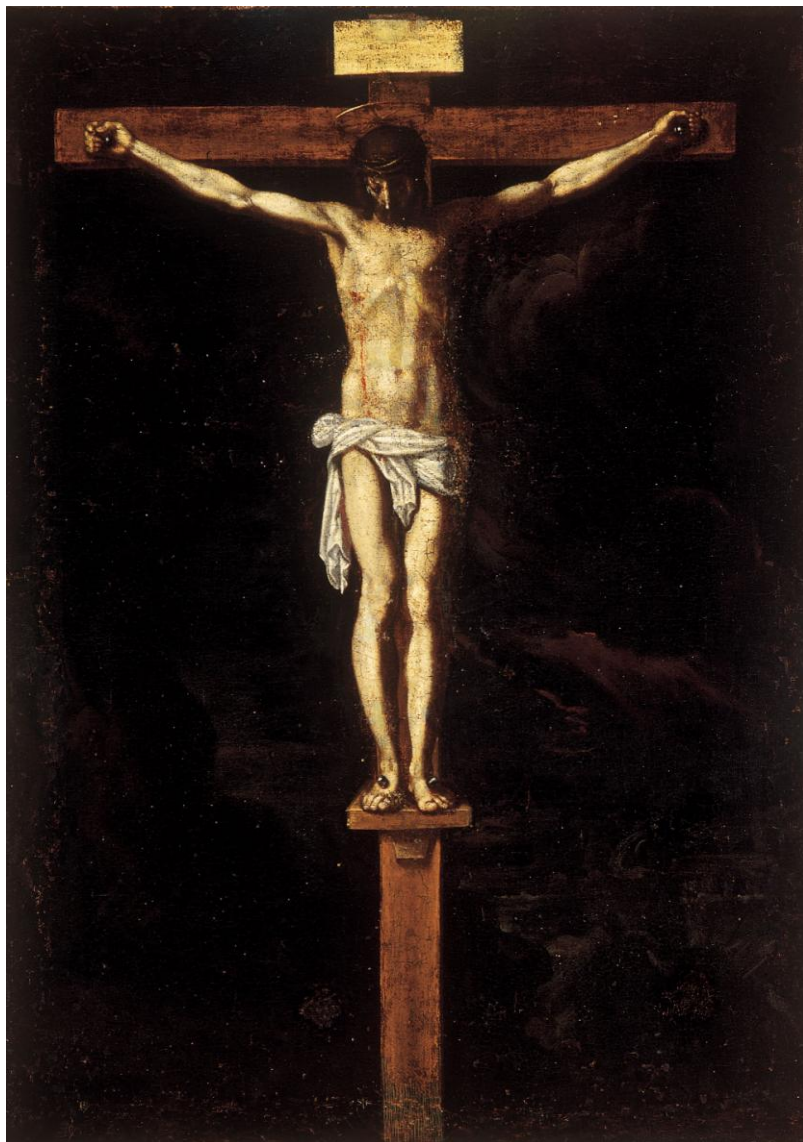


Imagen 7. Francisco Pacheco, *Cristo en la cruz*, 1614-15, óleo sobre tela, 55 x 41cm.

Se trató de una selección de quince obras pertenecientes al patrimonio del museo, montada en una sala destinada a la exhibición de sus reservas. El *Ecce Homo* (1550-86) de Luis de Morales (Imagen 8) se reprodujo en un modesto catálogo publicado para la ocasión.



Imagen 8. *Ecce Homo* (1550-86) de Luis de Morales.

Cuando comenzó la guerra con Gran Bretaña se encontraba también en exhibición desde la misma fecha, la muestra llamada *La Conquista de México*. *Colección de pintura americana*, donde se mostraban las veintidós tablas de una serie de veinticuatro realizadas por Miguel Gonzales (ca. 1696-1715) que narran la conquista de México, desde el desembarco de Cortés en San Juan de Ulúa y el hundimiento de las naves, hasta la caída de Tenochtitlán y la rendición de Cuauhtémoc. Las tablas siguen la crónica de Bernal Díaz del Castillo, integrante de las huestes de Cortés que escribió una *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Cada escena lleva una leyenda que describe la imagen y suma datos a los episodios narrados visualmente. Estas frases fueron reproducidas en cartelas en las salas de exhibición. Se trata de escenas de desembarco, detenciones, negociaciones, ocupaciones, entrega, sumisión, vencedores y vencidos de aquella conquista. En sus formas de representación no se explicita la violencia, las batallas y trifulcas son pintadas con gracia, hasta el forcejeo entre los indios y los soldados que intentan salvar a Cortés del sacrificio, guarda cierta armonía en su composición. El conquistador sostenido en su cuerpo en diagonal parece ocupar el lugar de Cristo en las pinturas de iconografías del descendimiento.

El 13 de abril de ese mismo año se inauguró la exposición temporal del *Premio Braque 1982. Pintura*, organizado por la Embajada de Francia y que otorgaba becas de estudio en la ciudad de París a los jóvenes ganadores. Con la particularidad de celebrarse ese año el centenario del nacimiento del pintor francés, un jurado formado por Marta del Buono de Baibiene, junto con los pintores Carlos Gorriarena y Felipe Pino —quien había sido ganador del Premio Braque en 1979— y los críticos de arte Abrahan Haber y Basilio Uribe, eligió como ganadores del *Premio Especial Centenario Georges Braque* a Jorge Pietra por *La máquina del tiempo* (Imagen 9), el *Premio Georges Braque 1982* a Fernando Xavier González, con *Estudio para el retrato de Santiago Espinoza I* (Imagen 10), la Primera mención a Jorge Pirozzi (Sin título) y la Segunda Mención a Daniel Scheinberg por *Hacia un espacio*.



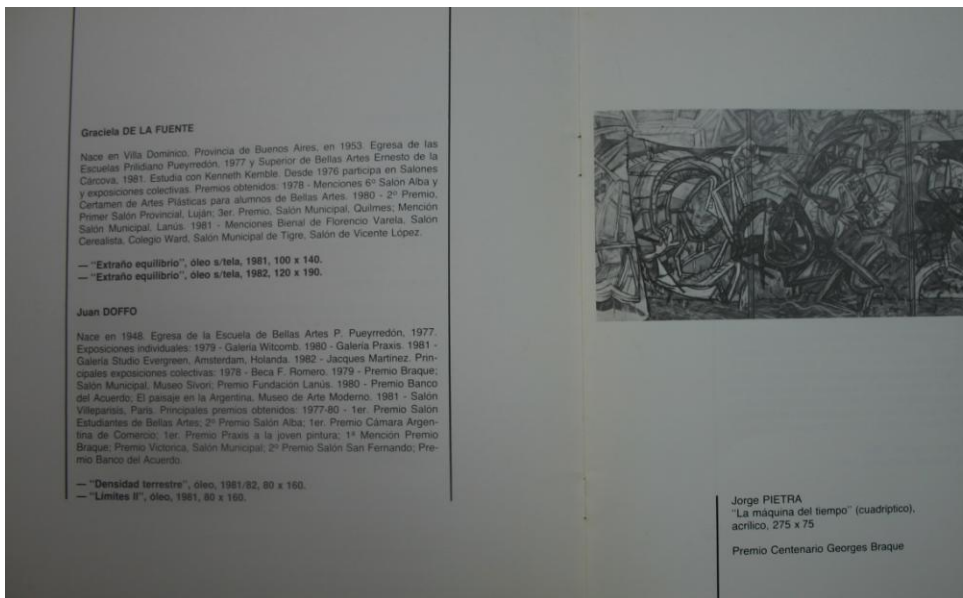


Imagen 9. Jorge Pietra, *La máquina del tiempo*.



Imagen 10. Fernando Xavier González, *Estudio para el retrato de Santiago Espinoza*.

Un austero catálogo que daba lugar a las biografías de todos los artistas participantes y las ilustraciones de las obras ganadoras estuvo prologado solo por un breve y errático texto firmado por el entonces embajador de Francia en Argentina, Jean-Dominique Paolini. Publicado en francés, su escrito hacía mención a la trayectoria de Braque como perteneciente al clasicismo francés después de Poussin, Courbet y Cézanne a pesar de haber revolucionado

el arte con su obra. En aquella exposición que duró dos semanas, hasta el 30 de abril, pudieron verse obras de Ernesto Bertani, Juan Doffo, Ana Eckell, Guillermo Kuitca —quien presentó dos obras de su serie *Nadie olvida nada*, anclada en el contexto de la guerra y la dictadura—, Cintia Levis, Alfredo Prior, Marcia Schwartz, entre otros.

La segunda muestra del año en la sala de exhibiciones de las reservas del museo se desarrolló entre el 6 y el 30 de mayo y estuvo dedicada a la obra de Picasso, quizás inspirada en la celebración de su compañero del cubismo referido durante el premio Braque. La exposición llamada *Pablo Picasso: dibujos, grabados, cerámicas período 1905-1959*, incluía las veintitrés obras del patrimonio del museo. Entre ellas podía verse una de sus arquetípicas palomas (*Paloma*, 1952), íconos de la paz que con la rama de olivo en el pico, el pintor del *Guernica* originalmente había mentado como imagen del Congreso Mundial por la Paz, organizado en 1949 durante la posguerra. En su mayoría, las obras de la exposición ingresaron al museo a través de la donación de la Comisión Pro-Picasso de 1957, que estuvo encabezada por Jorge Romero Brest (Giunta, 2001). El sintético prólogo del catálogo apunta la información de procedencia de las piezas. Y comienza subrayando la ya caduca idea de genio en el arte: “Genio precoz de longevidad excepcional...”.



Imagen 11.

El texto sin firma, remata con la mención de la línea jerárquica a la que pertenecía el museo: “Secretaría de Cultura. Presidencia de la Nación.” Esta mención, si bien es protocolar hasta el día de hoy para los catálogos de instituciones museológicas, que despliegan en sus créditos el listado de autoridades que orbitan el ente del que se trate, en este y otros casos de la época se omiten los nombres de los funcionarios a cargo. Como si el sello de la “Presidencia de la Nación” rubricara inequívocamente el patronazgo de los proyectos curatoriales del museo y se firmaran como parte de las acciones de gobierno.

Parece sintomático de la gestión de la interventora de Buono de Baibiene el subrayar y responder a las “líneas de mando” que operaban en la institución que encabezaba. Quizás por no ser oriunda del campo del arte, cuando se le consultaba por sus criterios curatoriales para el museo, expresaba que la línea del museo estaba “dada por todos los lineamientos fijados por la Secretaría de Cultura, por los lineamientos dados por la Comisión Nacional de Museos” y sumaba también los lineamientos que ella misma elaboraba con otros profesionales actuantes en el museo pero que una vez definidos se elevaban para ser aprobados por la Secretaría de Cultura.

Cabe mencionar asimismo que cierta retórica asimilable a las fuerzas de seguridad al mando del Estado se vislumbra en sus informes de gestión. Por ejemplo, el informe de su primer año de intervención en el museo, fechado el 16 de septiembre de 1983 y dirigido al Subsecretario de Relaciones Culturales Dr. Jorge Basombrio, incluye entre los documentos adjuntos un reporte sobre el personal que comunica: “Se estima que la situación de *indisciplina* y desconcierto ante el robo de obras acaecido en diciembre de 1981 [sic] (Z), ha sido superado por el

personal en estos momentos.” (8)

Por otra parte, el mismo día que inauguró la muestra de Picasso, el 6 de mayo, se llevó a cabo la apertura de una exhibición titulada *Cándido López (1840-1902)* dedicada al pintor que supo combatir y representar en forma singular la guerra del Paraguay (1865-1870).

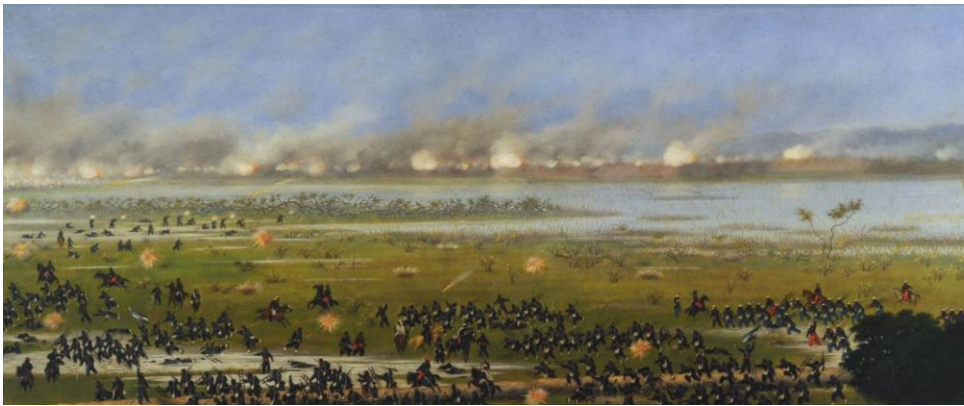


Imagen 12. Cándido López, *Asalto a la 4ta columna a Brasil de Curupaytí, 1898*, óleo sobre tela, 50,3 x 128cm.

Su pintura sobre la guerra de la Triple Alianza es considerada por el historiador del arte Roberto Amigo como “el último lazo con la tradición regional y la primera que sirve funcionalmente al nacionalismo moderno” (2010: 430). En pleno estado de guerra del país, no parece casual la decisión de colgar en las salas del museo, como una sala permanente, otras escenas de guerra, diferentes pero bélicamente vinculadas a las que circulaban a diario en los medios masivos, por fuera de los muros del museo. En este sentido la exhibición funcionaba como otra de las tantas maneras de poner en escena la guerra, así como también eslabonarla con la historia de una disputa territorial que sirvió para “la fijación de los límites de los Estados-nación”, en la que Argentina marchó entre las filas de los vencedores aliados. En 1982, claramente fue otro el resultado respecto al enfrentamiento con Gran Bretaña.

Para finalizar este recorrido por las muestras en exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes coincidentes con la guerra de Malvinas, debemos mencionar la exposición *Piranesi (1720-1770)* (Imagen 13) llevada a cabo durante los meses de junio y julio de 1982.



Imagen 13. Piranesi (1720-1770).

La exposición fue prologada por José Edmundo Clemente, quien en 1976 había asumido la dirección de la Biblioteca Nacional hasta 1979 y precisamente en 1982 habría de ocupar la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. Es un texto por demás halagüeño que no tiene reparos en subrayar la “genialidad deslumbrante” del artista.



Imagen 14. Giovanni Battista Piranesi, Cárcere I. Portada, ca. 1750, aguafuerte, 54,5 x 41cm.

Sostiene que es en sus famosas cárceles “donde muestra la potencia alucinante de su talento. Escenas de sórdidas y oscuras prisiones con zigzagueantes –diría vacilantes– pasillos y escaleras que parecieran conducir por igual a una salida luminosa o al fondo de nuestra penumbrosa conciencia.” Luego compara aquellas representaciones de prisiones con las ilustraciones de William Blake para el *Infierno de Dante* según lo propuesto por Aldous Huxley, para concluir que el infierno de Piranesi es más atroz. Afirma que:

En el infierno dantesco, lo sabemos, hemos perdido toda esperanza; en el piranesiano ella todavía sería posible, lo que aumenta indefinidamente la tortura. Altas ventanas y puertas distantes parecieran darnos paso jubiloso, pero recorreremos de prisa el camino sólo para volver a desandararlo, sin jamás encontrar la senda verdadera. Ni abandonar su búsqueda. Desagrada esperanza que renace inútilmente de nuestro propio dolor, sin tener nunca el valor de renunciar a la búsqueda. Infierno de la indecisión. Por siempre jamás. (Clemente, 1982)

Por momentos, la retórica del prólogo de este catálogo pareciera tener la intención de amedrentar más que instruir e invitar al llano disfrute de una experiencia estética con las obras.

Durante aquellos meses la gestión de la interventora del museo Marta de Bueno de Baibiene puede ser caracterizada por la programación de exposiciones temporales, de alta frecuencia de rotación, basadas en su mayoría en patrimonio de la propia institución. Asimismo, se organizaban conferencias, charlas, cursos y talleres que propiciaban la visita a las muestras de más público. Por otro lado, mantuvo cierta política de ediciones de folletos y catálogos de cada exhibición, ediciones que si bien eran austeras y, en su mayoría, publicadas por la Asociación de Amigos del MNBA, dejaban registro de la programación. La intervención de de Bueno fue reconocida por su capacidad de organización y administración de la institución luego de la crisis por el robo y la salida de Ribera pero no dejaron de señalarse sus límites por su falta de formación en las artes en general y su desconocimiento de la escena plástica del país en particular.

En un artículo tan sugerente como discutible “La exposición como máquina de guerra”, Georges Didi-Huberman afirma, en una relectura de Walter Benjamin, que una exposición “se trata de un acto político porque es una intervención pública e, incluso si ella misma lo ignora, se trata de una toma de postura dentro de la sociedad” (2011). Asimismo, retomando a Deleuze y Guattari, el teórico francés compara los aparatos de Estado, encarnados por el museo, y las máquinas de guerra que serían las exposiciones que tienen la facultad de contradecir esos aparatos en su poder, su territorialidad y dogmatismo. El caso del Museo de Bellas Artes durante la guerra de Malvinas se torna elocuente para pensar las diferentes formas de circulación de discursos del aparato de Estado ocupado por el régimen militar. Al reconstruir el repertorio de muestras temporales organizadas en ese entonces busco subrayar que se trata de una serie de puestas en escena de imágenes que en primera instancia parece no anclar en aquel momento bélico que atravesó el país pero que sin duda habilita una reflexión sobre ciertos imaginarios puestos en juego implícitamente desde la política oficial de la dictadura.

En una contextualización histórica de esta sucesión de muestras resuenan los campos semánticos de la conquista, el sacrificio-martirio, la “paz”, la guerra, el disciplinamiento (presente en las cárceles, pesadillas, ruinas). El corpus de obras seleccionadas para cada caso nos permite, sino establecer un guión mentado como programa específico desde los lineamientos de la Secretaría de Cultura –hipótesis a probar en otra instancia–, al menos echar luz sobre el potencial semántico de las muestra en la coyuntura de la guerra: la revisualización de una particular versión de la conquista de América; la multiplicación del rostro y el cuerpo de un joven Cristo (joven mártir asimilable a los enviados a las islas y a los desaparecidos por el régimen); las pinturas de guerra de la mano reeducada de un soldado veterano como supo ser Cándido López y los infiernos como posible destino amenazante de Piranesi. Mensajes afines con el momento bélico que modelaban la psicología social de entonces, y se sumaban a otros en discursos de circulación más amplia. Mensajes subyacentes que se tornan visibles y legibles retrospectivamente en este montaje de imágenes y documentos que este artículo “expone”.

#### Notas

(1) Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en la mesa “Representaciones de la guerra de las Malvinas” durante las Segundas Jornadas de discusión de avances de investigación “Entre la dictadura y la postdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina”, realizadas en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 2014. El artículo es resultado de las investigaciones que llevo adelante como investigadora del CONICET y como directora del proyecto de investigación “El rol del Museo Nacional de Bellas Artes en la escritura de la historia del arte: políticas culturales, gestión institucional y curaduría”, radicado en el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Norberto Griffa” de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. [Volver](#)

(2) Carta de Néstor Perlongher a Miguel Grinberg, 14-5-1982. Archivo Perlongher, UNICAMP. [Volver](#)

(3) Véase el [sitio de Casa de la Moneda](#). [Volver](#)

(4) Véase la presentación en su [sitio web](#). [Volver](#)

(5) Fue secretaria general del Consejo Nacional de educación, secretaria de estado de educación de la provincia de Santa Cruz y se definía como experta en Planeamiento y Administración de la Educación de la Cultura, había estudiado en la Unesco durante un año en el Instituto Internacional de Planeamiento en París. Para una interesante confrontación de ideas acerca del rol que debía cumplir el director del MNBA, véase los reportajes de Gabriel Levinas (1982: 50-55). [Volver](#)

(6) Se trató de 16 cuadros y 7 esculturas entre las que se encontraban un dibujo de Henri Matisse, tres óleos de Auguste Renoir, dos acuarelas de Paul Cézanne, dos dibujos de Edgar Degas y una acuarela de Auguste Rodin. El museo recuperó las obras “Recodo de un camino” de Cézanne, “Retrato de mujer” de Renoir y un dibujo a lápiz, “El llamado”, de Paul Gauguin en noviembre de 2005. [Volver](#)

(7) El robo ocurrió en realidad en 1980. [Volver](#)

(8) Informe de intervención del Museo Nacional de Bellas Artes, 16 de septiembre de 1983. Documento Archivo Curatorial del Departamento de Investigación del Museo Nacional de Bellas Artes. El subrayado es mío. [Volver](#)

#### Bibliografía

Amigo, Roberto, 2010. “Cándido López. *Después de la batalla de Curupayti*”, en AA.VV. Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo Razonado. Buenos Aires, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.

Baigorria, Osvaldo - Christian Ferrer, 2013. “Perlongher prosaico”, en Néstor Perlongher, *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Editorial Excursiones.

Burkart, Mara, 2013. “Avatares de la crítica y de la sátira: HUM® y la Guerra de Malvinas”, *Nuevo Mundo Nuevos*, Cuestiones del tiempo presente, [disponible en línea](#).

Burkart, Mara, 2014. “La caricatura política bajo la dictadura militar argentina (1976-1983)”, *Revista Contemporánea*, año 4, n° 4, vol. 2, [disponible en línea](#).

Clemente, José Edmundo, 1982. *Piranesi* (cat. exp.). Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

Didi-Huberman, Georges, 2011. “La exposición como máquina de guerra”, [versión en línea](#).

Giunta, Andrea, 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.

Gorelik, Adrián, 2014. “Materiales de la memoria”, *Informe Escaleno*, [disponible en línea](#).

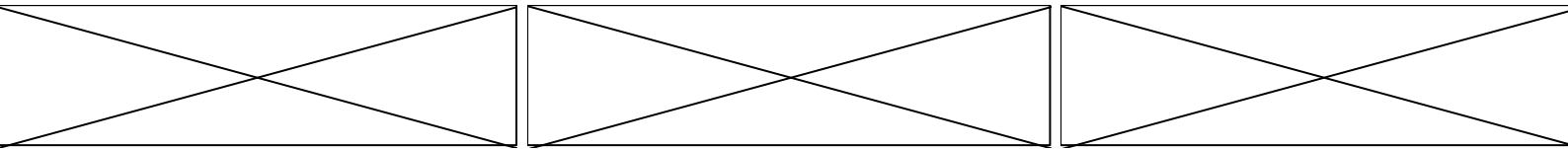
Levinas, Gabriel, 1982. Reportaje Marta de Buono de Baibiene, Jorge Romero Brest, Silvia Ambrosini y Álvaro Castagnino en “Bellas Artes: administración o talento”, *El Porteño*, noviembre.

Lorenz, Federico, 2012. *Las guerras por Malvinas (1982-2012)*. Buenos Aires, Edhasa.

s/a, 1987. *Nuevas obras del Museo de Arte Moderno* (cat. exp.). Buenos Aires, Honorable Concejo Deliberante, 1° al 30 de junio de 1987.

Usubiaga, Viviana, 2012. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.

Usubiaga, Viviana, 2013. “Un museo beligerante. Las ‘bellas artes’ durante la guerra de Malvinas”, en María José Herrera (dir.), Viviana Usubiaga, et. al. (coords), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*. Buenos Aires, Arte x Arte - GEME, pp. 355-372.



Email: [afuera@revistaafuera.com](mailto:afuera@revistaafuera.com)  
Teodoro García 3601 2º H  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires (1427)  
Tel.: (+54-11) 3980-0582

Directores Propietarios: Leonardi, Yanina Andrea - Verzero, Lorena  
Comité Editor: Diz, María Luisa - Girotti, Bettina - Menéndez, Martín Matías - Schenquer, Laura - Wainschenker, Karina  
Comité Asesor: Buch, Esteban - Dios, Alicia - Gonzalez, Alejandra Soledad - Liut, Martín - Longoni, Ana - Patiño Mayer, Lucía - Plante, Isabel - Vallejos, Juan Ignacio - Verzero, Lorena  
Referato: Aravena, Cristian - Broitman, Ana Isabel - Browarnik, Graciela - Brownell, Pamela - Cañada, Lucía - Carvajal, Fernanda - de la Puente, Maximiliano - del Castillo, Alberto - Dios, Alicia - Eseverri, Máximo - Fortuny, Natalia - Gamarnik, Cora - González, María Laura - Juárez, Camila - La Rocca, Malena - Laboureau, Ana Gisela - Liut, Martín - Lucena, Daniela - Lucero, Guadalupe - Manzi, Javiera - Margiolakis, Evangelina - Novoa, María Laura - Patiño Mayer, Lucía - Pérez Llahí, Marcos Adrián - Pigoli, Edgardo Oscar - Plante, Isabel - Pujol, Sergio - Sánchez Trolliet, Ana - Scaraffuni, Luciana - Schenquer, Laura - Silva, Marisa - Tell, Verónica - Verzero, Lorena