

Una relación de encuentro-desencuentro. El MBA y el MAC de Bahía Blanca
 Alejandra Panozzo Zenere
 Boletín de Arte (N.º 16), pp. 12-19, septiembre 2016. ISSN 1853-0710
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
 Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

UNA RELACIÓN DE ENCUENTRO-DESENCUENTRO

EL MBA Y EL MAC DE BAHÍA BLANCA

A RELATIONSHIP OF CONNECTION AND DIVERGENCE THE MBA AND THE MAC OF BAHIA BLANCA

Alejandra Panozzo Zenere
 panozzo.a@gmail.com

CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Argentina

Recibido 13/03/2016 | Aceptado 13/06/2016

RESUMEN

En las primeras décadas del siglo XXI un gran número de museos comenzaron a coleccionar y a mostrar producciones contemporáneas, algunas surgieron de museos tradicionales que empezaron a adquirir o a exhibir esta clase de propuestas plásticas. Este es el caso del primer museo contemporáneo de la Argentina, el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, que, desde su origen, tiene una relación muy especial con el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad. Este vínculo es un fenómeno que distingue a la historia de los museos de arte del país. A veinte años de la inauguración de este establecimiento, reconstruiremos algunos pasajes de su historia para comprobar el cambio que se produce entre el museo contemporáneo y el museo moderno a lo largo de su historia. Para ello, trabajamos con las diferentes gestiones que se sucedieron y con las políticas llevadas adelante con relación a la manera de postular a ambas sedes.

PALABRAS CLAVE

Museo; contemporáneo; moderno; arte

ABSTRACT

In the first decades of the 21st century a large number of museums started to collect and exhibit contemporary productions. Many of them came from traditional museums that began to acquire or exhibit these types of plastic arts. This is the case of the first contemporary museum in Argentina, the Museum of Contemporary Art of Bahia Blanca. From its origin it has had a special relationship with the Fine Arts Museum of Bahia Blanca. This bond becomes a phenomenon that distinguishes the history of art museums in the country. Twenty years after the inauguration of this establishment, we reconstruct some passages of its history to corroborate the change that takes place between both museums across their history. To do so, we worked on the different managements that followed and we dealt with the policies carried out to apply for both museums. Thus, this institution becomes an illustrative example of the paradoxes and contradictions that present an international tendency from a given context.

KEYWORDS

Museum; contemporary; modern; art



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Antes de comenzar nuestro relato sobre la relación entre el primer museo de Arte Contemporáneo de la Argentina y el Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca, nos parece pertinente dedicar unas líneas a marcar algunas diferencias entre cada uno de ellos. De este modo, se pone de manifiesto una relación muy particular dentro de la realidad de los museos en nuestro país, que es interesante pensar como fenómeno museológico.

El museo moderno presenta, en el caso de los museos de arte, una subdivisión en dos claras estructuras que establecen dos momentos de la institución: el museo tradicional –comienzo de la Modernidad–¹ y el museo moderno –dentro de la alta Modernidad–² (Zurzunegui, 2003; Guash, 2008). Sin embargo, en este recorrido, hacemos referencia al museo que opera en una etapa inicial, situada a principios del siglo XVIII, como transmisor de la cultura, ya que sus colecciones cobran el carácter de públicas. De este modo, es «parte de la cultura pública [...] que es muy diferente a la definición de los museos como esferas públicas» (Bennett, 2007: 49).

Parafraseando a Jürgier Habermas (1981), se trata de un conjunto de instituciones dentro de las cuales, a través de debates razonados, se forma un conjunto de opiniones que en ese período ejercen críticamente de la autoridad estatal. Esta realidad se manifiesta a partir de la conformación de los Estados-Nación que implica, entre otros aspectos, una determinada manera de mostrar al público las piezas museales que hasta ese momento solo eran apreciadas por un sector de la sociedad.

A causa de ello, la entidad toma el calificativo de museo moderno, en que sobresale su carácter público, moldeado con el fin de ser cívico y gubernamental, convirtiéndose en el modelo de conformación de los museos nacionales. Para consolidar esta posición se sostiene la necesidad de un tipo de discursividad apoyada. El marco historicista cumple en ese período –siglo XVIII y siglo XIX– la función de normalizar a la ciudadanía, en sintonía con el pensamiento positivista, que se proyecta en la institución a través de la exhibición de piezas museales en un plano histórico-universal y la división de etapas dentro de la historia.

Los inicios de estas entidades en nuestro país están marcados por un ideal de institución que reproduce el modelo de los museos modernos. En palabras de Gabriel Peluffo (1997), la Argentina, en el siglo XIX, al igual que el resto de las naciones del continente, concibe a sus museos nacionales portadores de «modernización cultural», lo que conjura dos finalidades: instruir al público heterogéneo y satisfacer las inquietudes de las personas ligadas a estos espacios. Según Luis Tognetti (2001), estas entidades están destinadas a cumplir las demandas educativas para una parte de la población y los intereses específicos de un grupo restringido de individuos. En referencia a lo mencionado, cabe aclarar que años después de la creación de los museos nacionales –siglo XIX– muchas ciudades de las distintas provincias argentinas cuentan con sus propios establecimientos museales, similar a la lógica que tienen las primeras entidades nacionales.

El modelo de museo moderno de instrucción pedagógica que sostiene un discurso disciplinador y que construye ciudadanía va ir modificándose y construyendo un nuevo modelo –luego de la Segunda Guerra Mundial–, que no deja de ser de instrucción, solo que a partir de allí, se une al espectáculo. Es decir, renuncia a sus características edilicias y al ordenamiento espacial en sus salas vinculadas a una imagen de mausoleo, para tomar prácticas asociadas al parque de atracciones y de entretenimiento de masas (Huyssen, 2001). Estos cambios se comienzan a percibir bajo el paraguas de la posmodernidad que, sin ahondar específicamente en esta cuestión, permite rescatar la posición de delimitar un período histórico distinto ante la pérdida de legitimidad de los grandes discursos que se instauraron durante la Modernidad. Causa de ello, podemos considerar que el museo modifica su lugar de guardián historicista de tesoros del pasado –museo moderno–, para convertirse en el hijo predilecto de la *industria de la cultura*.³

El modelo museal considerado museo posmoderno⁴ establece una nueva sensibilidad museística que une la *alta cultura* con las experiencias cotidianas, se renuncia a la concepción del modelo anterior de producción y de recepción individual. En virtud de ello, renuncia a los valores de selectividad, de autenticidad y de originalidad por un nuevo ritual asociado a la masividad, al espectáculo y a la mercantilización. Andreas Huyssen (2010) postula que esta institución no puede ser pensada por fuera de la relación con los medios de comunicación, las tecnologías, los medios comerciales y las lógicas de percepción y circulación de los objetos de consumo. A causa de ello, este tipo de entidad acelera su discurso y su retórica, se apela a una democratización de la institución cultural, al menos en términos de accesibilidad, que se traduce en un medio masivo de performance y *mise en scène*

para un público cada vez más amplio, que ya no prioriza la construcción de ciudadanía civilizada –objetivo del museo moderno–, sino individuos consumistas.

De esta manera, el museo posmoderno se perfila como un espacio híbrido, mitad feria de atracciones y mitad grandes almacenes, que se instala completamente en las lógicas de los museos a fines del siglo xx y principios del siglo xxi. A nuestro entender, sobre estos años se proyecta un nuevo modelo dentro de la museología contemporánea, que cobra un valor relevante tanto como el que genera el museo moderno. En efecto, se apela a una lógica de instrucción, que no solo se sostiene en lo espectacular, sino también, en distintas formas de entretenimiento que interpelan al público en lo sensitivo y en lo recreativo. Esto instala una lógica de consumo orientada a generar múltiples emociones y experiencias renovadoras. Por ello, tanto dentro como fuera del museo se abandona la recepción individual y se la reemplaza por una masiva del acceso a los contenidos que ofrece la institución cultural.

En línea con este último pensamiento, se continúa con un tipo de ordenamiento de las piezas en el espacio que instruye al ciudadano en una lógica de diversidad que se presenta fragmentado en una diversidad de opciones de tiempo y de espacio y que permite un gran número de ofertas masivas e individuales que establecen una diversidad de posibilidades de recepción. En sintonía con esta lógica, la proyección sobre las primeras décadas del siglo xxi genera un gran número de museos que comienzan a coleccionar y a mostrar producciones contemporáneas. Es así como se establecen, a lo largo del país, dos líneas claras de prácticas museales (Zacarías, 24 de marzo 2015, s/p). Por un lado, establecimientos que son creados específicamente para albergar y para exponer producción contemporánea, y por otro, museos tradicionales que empiezan a adquirir y a exhibir obra contemporánea.

Dentro del segundo grupo se encuentra el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (MAC) que, por sus propias particularidades, presenta un juego de dependencia y contra-dependencia con el museo moderno, o sea el Museo de Bellas Artes (MBA) de dicha ciudad. Por ello, luego de esta breve descripción sobre el museo moderno y el museo contemporáneo que intenta dar cuenta de una tendencia internacional, trabajaremos las particularidades que se encuentran *in situ*, al analizar un contexto determinado y una institución cultural específica del territorio argentino.

UNA RELACIÓN DE VEINTE AÑOS ENTRE EL MBA Y MAC DE BAHÍA BLANCA

El MBA nace un año después del Primer Salón de Arte, el 2 de agosto de 1931. A partir de allí, se sucede un continuo traslado por diferentes sedes hasta que en 1954 se instala en el subsuelo del Palacio Municipalidad de Bahía Blanca (ubicado en la calle Alsina N. 65), frente a la catedral y al diario *La Nueva Provincia*. En 1989 ocupa la dirección el joven arquitecto Andrés Duprat, cercano al circuito artístico porteño, quien provenía de una familia vinculada a la gestión cultural y artística en dicha ciudad.

Al comenzar su cargo de director, Duprat se encuentra con un espacio reducido sin una gota de luz, que estaba habitado por compromisos políticos de exhibición del patrimonio histórico. El fuerte carácter conservador que presenta esta entidad es sostenido por grupos plásticos históricos de la ciudad, la Asociación Artistas del Sur y la Asociación de Artistas Plásticos de Bahía Blanca, que se habían apropiado de la vida artística de la ciudad. Ellos, entre otras actividades, participan activamente como jurados de los Salones, los cuales no solo son uno de los eventos destacados de la programación del MBA, sino que además, la principal fuente de adquisición de las obras del acervo. Ante este panorama, hay dos claros gestos decisivos que marcan el rumbo de esta gestión directiva y que modifican la orientación de las instituciones artísticas de Bahía Blanca.

El primero de ellos es establecer, en 1994, la participación dentro de los jurados de los Salones Nacionales un colaborador externo, lo que genera en primera instancia conflictos con ambas asociaciones y conlleva a la participación y a la elección, en algunas de sus categorías, de artistas distintos a los que se está acostumbrado en esa época, tal es el caso, en 1994, de la obra *Que lindo es el amor después de haber trabajado al sol II*, de Gustavo López. Sin embargo, el mayor quiebre se produce en 1996 al establecerse un cambio en la lógica que tienen los Salones, que son regidos por disciplinas –pintura, escultura, grabado–. Estos se modifican a Bienales Regionales y Nacionales (una por año sucesivamente) sin disciplina, lo que amplía considerablemente la recepción a los lenguajes plásticos contemporáneos. Asimismo, la Asociación Artistas del Sur deja de tener incumbencia en

la selección del jurado. De esta manera, al Premio Adquisición abandona su gesto elitista para transformarse en una apertura hacia nuevas prácticas estéticas que buscan privilegiar la poética de la obra. Esto está estrechamente vinculado a la segunda acción que realiza la dirección de Duprat: la creación, el 11 de Abril de 1995, del primer museo de Arte Contemporáneo en la Argentina dedicado, específicamente, a los lenguajes artísticos de fines de siglo xx, el MAC.

Específicamente, esta entidad nace como consecuencia de lo que ocurre en la mayoría de los museos de arte de los municipios argentinos, que se corresponde con dar cuenta en sus espacios museográficos de sus patrimonios y de las distintas tendencias contemporáneas que circulan en la comunidad artística local. Por ello, cumplir con esta tarea tiene un importante desafío, entre otras razones, porque el MBA goza de un espacio físico muy reducido, lo que conlleva a que en su programación se deba optar entre mostrar la colección para familiarizarla con la comunidad o muestras de producciones actuales que dan cuenta de lo que ocurre en esos años –década del noventa– en el sistema artístico bahiense. De este modo, Duprat considera que la solución es dividir esas dos acciones, de manera que deja que el MBA se dedique, principalmente, a mostrar la colección, y por ello, idea la construcción de un nuevo espacio que cobije a la producción artística contemporánea. En palabras de Silvina Buffone:

[...] el primer museo del interior del país dedicado exclusivamente a las manifestaciones de arte contemporáneo. En ese sentido constituye no sólo un espacio de libertad sino también un foro abierto a la discusión y reflexión de los problemas culturales de nuestro tiempo (2005: 2).

En sus primeros años esta entidad, según su Director, «no tuvo un plan preconcebido» (Díaz, 17 de septiembre de 2015), lo que genera una cierta frescura al proyecto, abriendo sus puertas a un conjunto de artistas locales, como Gustavo López, Alicia Antich o Cecilia Miconi, que producen y que exhiben desde la década del ochenta en espacios alternativos, como Fundación Senda, revista *Vox* o participan en cátedras de la Escuela de Artes Visuales. A su vez, estos artistas comienzan a definir a una nueva generación de productores artísticos contemporáneos de la talla de Mariela Scafati, de Vanesa Bojart y de Mónica Zalla que, junto con los primeros, durante los primeros años del MAC, cobran una mayor visibilidad en la escena artística local de Bahía Blanca.

Entre otros indicadores que dan cuenta del rumbo que toma el MAC en cuanto a su política institucional durante esta primera etapa, se percibe una clara promulgación de vínculos entre los artistas locales con otros circuitos artísticos del país, principalmente, el porteño. La vinculación se establece a partir de talleres dictados por Tulio de Sagastizábal; la participación de jurados para las bienales, como Marcelo Pacheco o Jorge Gumier Maier; la adquisición de obra a través de los premios de las Bienales de artistas, como Sebastián Gordin, Graciela Sacco o Cristina Schiavi, y las exposiciones, como *Usan el museo como musa*, de Ernesto Ballestero, Graciela Hasper, Facio Kacero y Pablo Siquier. Además, se promueven cruces entre distintas disciplinas artísticas. Así se logra ampliar las actividades culturales en la programación anual que tiene el MAC, incluyendo directores, coreógrafos de danza clásica y contemporánea, actores, diseñadores, puestas de teatro independiente. De esta manera, el MAC se diferencia del MBA al tener un espíritu cercano a un centro cultural de experimentación artística, y el segundo volcado a ofrecer salas expositivas con propuestas artísticas tradicionales.

Es de destacar un hecho fundamental dentro de los años que se suceden a la creación del MAC, que consiste en la presentación al concurso de la Fundación Antorchas. Este concurso radica en la adquisición de un grupo de objetos que alberga un importante valor estético, pero con la condición de invertir en mejoras edilicias para acoger en óptimas condiciones a estas obras. La propuesta que presenta el MAC para ganar el premio es construir un nuevo espacio edilicio –realidad que estaba en proyecto– previsto de sendas reservas técnicas para dar lugar a la totalidad de las producciones artísticas, lo que le vale ser el ganador del concurso.

Años más tarde, el proyecto de construcción del espacio comienza a prorrogarse debido a la envergadura del proyecto y a la realidad económica que atraviesa el país y el municipio de Bahía Blanca, demora que conlleva la pérdida de las obras contemporáneas que tiene por premio el concurso de Fundación Antorchas. Asimismo, se sucede el alejamiento y el posterior abandono, en 2002, de la dirección del MBA y del MAC de Duprat. Luego de esta baja, ocupa el cargo Elena Pertusio, quien solo está al frente de la gestión durante un año, ya que se reestructura el organigrama de autoridades municipales, al que se suma el cambio de autoridades del área general de museos. De esta manera,

se decide convocar para el cargo de coordinador de los museos de arte, el 10 de diciembre de 2003, a Cecilia Miconi, empleada de carrera de la ciudad, experta en arte contemporáneo y artista plástica que se desempeña en ambos museos durante la gestión de Duprat, en el área educativa y luego en el área de patrimonio y en la gestión de diversos proyectos de extensión.

La segunda etapa del MBA y del MAC se genera en marzo de 2004. Por un lado, se traslada el MBA a la remodelada casona María Luisa, y por otro, al terminar la construcción del espacio contiguo – antiguo garaje de la casa– se establece allí, definitivamente, el MAC. Este último es diseñado por los arquitectos Luis Caporossi y por el ex director Duprat, quienes apelan al concepto del *cubo blanco*,⁵ ya que presenta amplias salas con una clara luminosidad para recrear un espacio descontextualizado y neutral, que permite observar las obras que allí se exhiben sin ningún tipo de interferencias de elementos arquitectónicos. Además, cuenta con significativos espacios para mostrar otro tipo de acciones artísticas que reflejen un nuevo vínculo del arte y la cultura, desde el ahora y el aquí.

La concreción edilicia del MAC es llevada adelante por los intendentes radicales que se sucedieron en la intendencia de Bahía Blanca entre los años 1995 y 2003. Sin embargo, como mencionamos, el proyecto edilicio no logra su rápida finalización lo que le vale que tenga dos inauguraciones. La primera se realizó, al culminar el mandato del intendente Jaime Linares, con la preinauguración del edificio, y la segunda, por el nuevo intendente Rodolfo Lopes –partido político Frente para la Victoria–, el 12 de marzo de 2004, con el comienzo de las actividades enmarcadas en la muestra inaugural que privilegia la participación de artistas locales. Esto marca una diferencia con la gestión de Duprat, que es caracterizada por cierto elitismo por algunos agentes locales a los que se convoca, además de apelar a prácticas que se vinculan estrechamente con el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires. Por ello, la gestión de Miconi busca una mayor participación de artistas locales, «una resignificación para estos espacios vivientes, mucho más de apertura, de mutación» (Miconi en Panozzo Zenere, 2015). De este modo, la programación de las muestras plásticas adquieren una regularidad de un mes o de mes y medio, con mucha participación de artistas contemporáneos bahienses.

El nuevo carácter que tienen las entidades durante la primera gestión de Cecilia Miconi es privilegiar la adquisición y la exhibición de producciones artísticas contemporáneas, entendiéndolas como «tendencias, estoy hablando de prácticas, estoy hablando de comunicación [...] con la vida cotidiana, con el movimiento permanente, con el hacer con todo» (Miconi en Panozzo Zenere, 2015). No obstante, en lugar de sostener dos museos diferenciados, se pasa a pensar al MBA y al MAC como un solo museo con dos espacios de exhibición que «pondrán dedicarse al arte contemporáneo o a las bellas artes» (Mandarà, 7 de marzo de 2004: 47). Este gesto queda ejemplificado en que la colección ya no es presentada durante meses, solo en el MBA, como se exponía en la gestión de Duprat, sino que pasan a exhibirse algunas de sus piezas durante cortos plazos de manera conjunta tanto en el MBA como en el MAC, sin diferenciar entre producciones modernas o contemporáneas. Además, se continúa con eventos y con actividades culturales que se abocan a una diversidad de prácticas estéticas y formativas, pero con la diferencia que plantea Miconi de abrir el juego a un mayor número de actores del circuito local.

No obstante, esta gestión solo perdura alrededor de un año, ya que se sucede un hecho de censura que genera la renuncia de Miconi. Durante este tiempo, se van sucediendo distintas acciones desde la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Bahía Blanca –Instituto Cultural– que era dirigida en ese momento por Omar Mandarà, que contradecían el espíritu de la coordinación vigente. Entre ellas, se solicita que regrese a la conformación del jurado de las Bienales con representantes de Artistas de Sur y de la Asociación de Artistas Plásticos, a su vez, que se otorgue una mayor participación de los primeros en el Museo de Bellas Artes. Ante estos sucesivos pedidos y la orden de retirar una obra realizada por una alumna de cuarto año de la carrera de Diseño Gráfico que formaba parte de la muestra realizada por la Escuela Superior de Artes Visuales, Miconi decide renunciar, en noviembre de 2005, a su cargo de directora del MBA y del MAC.

Ante este escenario, se considera designar dos directoras, Alicia Antich para el MAC y Betiana Gerardi para el MBA. Sin embargo, esta posibilidad se ve truncada por cuestiones burocráticas y por la destitución de Omar Mandarà. A causa de ello, ocupa la dirección del MBA y del MAC solamente Betiana Gerardi, una joven artista plástica con «una idea académica del arte» (Buffone, 2005: 10), lo que marca un tercer momento en estas entidades museales.

La dirección que lleva adelante Gerardi presenta diferencias notorias en los perfiles que habían cobrado el MBA y el MAC durante las direcciones de Andrés Duprat y de Cecilia Miconi. «Te encuentras

con un museo donde hay dos estructuras, en donde tenés el Museo de Bellas Artes y el MAC» (Miconi en Panozzo Zenere, 2015). Estas condiciones que se perciben en las palabras de la nueva directora, marcan una nueva identidad para los museos, un museo pero con dos espacios expositivos diferenciados. Aunque con el aliciente de un nuevo protagonismo del MBA, lo que conlleva un detrimento del carácter renovador que había cobrado el circuito artístico bahiense a través del impulso generado por el MAC.

El rumbo que toman el MBA y el MAC en esta tercera etapa se puede ejemplificar en señales que atienden a los reclamos de sectores que se habían sentido relegados durante las gestiones anteriores –Andrés Duprat y Cecilia Miconi– que comienzan a vincularse de nuevo con la dinámica de estas entidades. Entre otros aspectos, podemos analizar la participación activa que comienzan a tener los Artistas del Sur, lo cuales vuelven a formar parte del jurado de las Bienales y, a su vez, a tener un lugar destacado dentro de la programación anual de estos museos, ya que se comienza a realizar muestras retrospectiva de algunos de sus miembros en la sede del MBA, además, de la exposiciones de artistas plásticos de la talla de Pérez Celis. De esta manera, se destacan exhibiciones temporales que presentan problemáticas que responden a disciplinas con un fuerte lenguaje tradicional que dan cuenta de una relación entre las piezas que responden a simples recorridos de exploración plástica y a vínculos a partir de las condiciones formales que presentan las obras y al mismo tiempo un fuerte recorte temporal.

Este período –más de dos años– que atravesó el MBA y MAC presenta un carácter conservador sobre lo artístico y tiene su culminación de manera abrupta, debido a que se desplaza Gerardi, principalmente, por el incendio que acontece en el despacho del intendente Cristian Breitenstein, en que se encuentra un cuadro de Benito Quinquela Martín, parte de la colección de los museos. Este hecho desencadena fuertes críticas a la gestión, que venía siendo acusada de otros faltantes de obras del acervo, entre ellas, cuadros de Antonio Berni y de Eduardo Sívori. A esta dirección le sucede por un breve período –ocupa el cargo un mes– Nilda Rosemberg, quien presenta su dimisión ante el desplazamiento de Guillermo David, director durante esos años del Instituto Cultural, que es remplazado por Federico Weyland. De esta manera, ante una nueva reestructuración de autoridades municipales en el orden cultural y frente a los acontecimientos expuestos, Weyland decide convocar en julio de 2009 nuevamente a Cecilia Miconi para coordinar el MBA y el MAC.

Este nuevo momento que tienen las entidades responde a una continuidad de algunos planteos ya mencionados, se deja de privilegiar un museo sobre otro, como había sucedido en la gestión de Duprat que privilegio el MAC o en la Gerardi que distingue el MBA, por una propuesta que es «no hacer distinción de Bellas Artes y Contemporáneo, sino trabajar en conjunto» (Saladino en Panozzo Zenere, 2015).

El cambio significativo se trata de la conformación de un grupo de trabajo interdisciplinario en conjunto con la dirección comienza, por un lado, a reflexionar distintos aspectos de las entidades, haciéndose preguntas sobre sus funciones, lo que provoca cambios en las muestras plásticas, al igual que en las actividades que se suceden hasta ese momento en ambos museos. Por otro lado, en concordancia con las actividades que se plantean al comienzo de la segunda gestión de Miconi, se establece entre sus objetivos la importancia que tiene exhibir, divulgar y acercar las obras a la ciudad y, sobre todo, dar visibilidad a la colección para explorar aquello que ha sido trabajado, para generar posibles nuevas líneas de investigación del acervo en concordancia con un espacio participativo y el arte como una propuesta procesual (Montero, 2014). Algunas de las muestras que reflejan estos cambios son *Campamento. Objetos e instalaciones del patrimonio de los Museos de Bellas Artes y Arte Contemporáneo de Bahía Blanca*, curadas desde el museo o por curadores externos, y *Un montaje de posibles. Agenciamientos artísticos en torno al MAC durante los años noventa*, de Francisco Lemus.

De la misma forma, se fomentan en la programación exposiciones con actores locales y con mayor participación con el público, de ello dan cuenta *Cosecha* y *Local/Visitante-Visitante local*, y distintas actividades culturales, como la organización de talleres o de clínicas de obra gestionados por los museos o de manera independiente, como Taller de papel Marmolado (dictado por Martín Farfán Patiño y por Candela Mirabella) o Seminario prácticas curatoriales (a cargo de María Lightowler y de artistas del Proyecto Cosecha), también los ciclos *interACCION* y *Festival html*, entre otros.

En esta línea, otro cambio significativo está relacionado con el carácter de las Bienales Provinciales y Nacionales, ya que, a partir de 2014, la gestión de Miconi decide cambiar su formato alejándose de

la concepción tradicional relacionada al producto finalizado, por proyectos. Esta modalidad desplaza la presentación de un objeto artístico concluido, listo para ser expuesto, para darle lugar a los proyectos, a los procesos de creación y al montaje. De este modo, la gestión de Miconi se vuelca a una lógica vinculada a un centro de experimentación sobre el arte, pero ya no solo en el MAC como en la gestión de Duprat, sino en conjunto con el MBA, volviendo a su idea original planteada en su anterior gestión: un solo espacio de arte, entendido en la nomenclatura Museo MBAMAC Bahía Blanca. De este modo, nuevamente no se diferencian entre espacios expositivos, ya que ambos exponen indistintamente producciones modernas o contemporáneas.

REFLEXIONES FINALES

En el presente artículo desarrollamos un breve recorrido que abarca los veinte años del MAC. Presentamos los vínculos que se fueron estableciendo a partir de las distintas gestiones directivas –Andrés Duprat, Cecilia Miconi, Betiana Gerardi– en las que se generaron diferentes relaciones con el MBA de esa ciudad.

En un primer momento, distinguimos en la gestión de Duprat que la relación fue de diferenciación entre dichos museos, cada uno expuso un tipo específico de producción artística, destacándose un mayor protagonismo del MAC. El segundo momento que atraviesa esta relación es durante la dirección de Miconi, en que se destaca la unión de ambas entidades sin distinguir entre los espacios expositivos, ya que ambos exponen indistintamente producciones contemporáneas y modernas. El tercer momento es a partir de la gestión de Gerardi, allí nuevamente se marcan diferencias entre estos museos y, por tanto, entre ambos espacios expositivos, ya que cada uno exhibe propuestas plásticas según las condiciones que presenta cada sede, pero con la diferencia de las anteriores gestiones que se privilegia al MBA. En último lugar, nuevamente en la dirección Miconi retoma la idea de unificar a los museos, un espacio que exhibe indistintamente producciones modernas y contemporáneas.

Los contextos varían, cambian, se modifican, por ello es necesario detenernos a reflexionar críticamente sobre cómo se conciben y qué ocurre con el paso del tiempo en dichas institucionales culturales. La particularidad que va cobrando el vínculo entre el MBA y MAC se distingue como un fenómeno diferenciador dentro de los museos de arte del país. Por ello, este artículo no intenta dar una mirada acabada sobre esta problemática, sino mostrar las paradojas y las contradicciones que presenta en un contexto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (2007). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.
- BENNETT, Tony (2007). «Exhibition, difference, and the Logic of Culture». In Karp Ivan, (comp.), *Museum Frictions* (pp. 49-69). Nueva York: Duke University Press.
- HABERMAS, Jürgen (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gili.
- HUYSEN, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- HUYSEN, Andreas (2010). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de mass, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MANDARÁ, Gustavo (2004, 7 de marzo). «Fiesta para recibir a un museo que se hizo esperar». *La Nueva Provincia*, p. 47.
- MONTERO, Carolina (2014). «Propuestas participativas y procesuales: la gestión en los Museos de Arte MBA-MAC de Bahía Blanca». *II Jornada de arte contemporáneo latinoamericano*. Buenos Aires: *La Ene, en el Museo del Libro y de la Lengua*.
- PANOZZO ZENERE, Alejandra (2015). *Entrevista a Cecilia Miconi*. Puede pedirse a < pannoza.a@gmail.com>.
- PANOZZO ZENERE, Alejandra (2015). *Entrevista a Daniel Saladino*. Puede pedirse a < pannoza.a@gmail.com>.
- ZURZUNEGUI, Santo (2003). *Metamorfosis de la mirada*. Museo y Semiótica. Valencia: Frónesis.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- BUFFONE, Silvina (2005). «Otro panorama de la fundación de Bahía Blanca». *Ramona. Arte Visuales* [en línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHba46/ebf12aac.dir/r58_05nota.pdf>.
- DÍAZ, Chistian (2015, 17 de septiembre). «Entrevista a Andrés Duprat/Museo Abiertos». *Habemusmuseo, Radio Vortex*, [en línea]. Consultado el 26 Febrero 2016 en <<http://habemusmuseo.com/completo.php?p=2>>.
- GUASH, Ana María (2008). «Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo Global». Revista *Calle 14* [en línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <<http://www.redalyc.org/pdf/2790/279021515002.pdf>>.
- PELUFFO, Gabriel (1997). «Ética museológica y globalización cultural - una perspectiva subregional latino-americana». Revista *Porto Arte* [en línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/issue/view/1231/showToc>>.
- TOGNETTI, Luis (2001). «¿Catedrales de las ciencias o templos del saber? Los museos de ciencias naturales de Córdoba, Argentina, a fines del siglo XIX». Revista *Historia, ciencia, Manguinhos* [en línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8n1/a02v08n1.pdf>>.
- ZACHARÍAS, María Paula (2015, 24 de marzo). «Museos del país: se multiplica el espacio para el arte contemporáneo». *La Nación* [en línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <<http://www.lanacion.com.ar/1778650-museos-del-pais-se-multiplica-el-espacio-para-el-arte-contemporaneo>>.

NOTAS

- 1 Ejemplo de este modelo es el Museo del Louvre, creado durante la Revolución Francesa con el principal objetivo de permitir el acceso público de las nacionalizadas creaciones artísticas de propiedad de la Corona, nobles emigrados y conventos suprimidos, con la doble función de educar y de conservar en un arte orientado a valores morales y civilizatorios.
- 2 En 1929 comienza el desplazamiento del modelo museal, ejemplificado el primer modelo en el Museo del Louvre –ejemplo de espacio que había articulado tradición y nación, herencia y canon–, por un nuevo modelo museal, a partir de la creación en Nueva York del Museo de Arte Moderno (MoMA).
- 3 Hacemos referencia al concepto acuñado por Theodor Adorno y por Max Horkheimer (2007) que responde al resultado de las transformaciones de la sociedad capitalista, que establecen que lo cultural se subsume al orden de lo económico. Por tanto, lo simbólico y lo cultural pasan a ser instrumentos de control social, desde su estandarizada, organizada y administrada que responde a la lógica de mercancía.
- 4 Un referente de este modelo fue el Centre Pompidou en 1977 (París). Una entidad que reúne las condiciones de un establecimiento público de carácter cultural, con el objetivo de difundir la cultura contemporánea en una unión entre el arte y la vida. Este espacio museal aplica múltiples perspectivas: ser particular sin ser localista y transformarse en la «catedral de nuestro tiempo» (Guasch 2008: 10).
- 5 Se trata de un espacio que presenta una estética que apela a paredes monocromas, luces frías, discretas etiquetas y suelos pulidos que promueve un *l'art pour l'art*, asociado a una visión platónica del elevado reino metafísico; la forma pura evoca la materialización y la técnica completamente desconectada de la experiencia contextual Guash (2008).