

Contribución documental al Tema Central[1]
Revisión crítica de los primeros textos
museográficos publicados en Argentina

Blasco, María Elida

María Elida Blasco

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
y Técnicas Instituto de Historia Argentina y
Americana Dr. Emilio Ravignani, Argentina

Claves. Revista de Historia

Universidad de la República, Uruguay
ISSN-e: 2393-6584
Periodicidad: Semestral
vol. 8, núm. 14, 2022
revistaclaves@fhuce.edu.uy

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/241/2413261002/>

DOI: <https://doi.org/10.25032/crh.v8i14.7>

A quienes no contamos con formación especializada en la materia no nos resulta sencillo definir con precisión la tarea del *museólogo* o la *museóloga* sin homologarla con la del *museógrafo* o *museógrafa*. Sin intención de justificar nuestras ignorancias, cabe señalar que las ambigüedades e imprecisiones provienen también de la corta historia de sus acepciones y usos. Durante el siglo XIX la única entrada del diccionario para la palabra *museografía* era «catálogo, descripción de uno o más museos» (Zero 1533), mientras que la primera aparición del término *museógrafo* —el autor de esa descripción— databa de 1855 (Gaspar y Roig 605). La expresión *museología* no existía. Como veremos más adelante, hacia mediados de la década de 1930 *museografía* comenzó a emplearse en nuestra región de manera ocasional. Por entonces, Argentina por ejemplo contaba con más de una treintena de museos públicos estatales y privados, algunos ampliamente reconocidos por sus dimensiones y el éxito que las propuestas culturales generaban en los públicos visitantes (Blasco 2021 y 2019). Pero los documentos indican que ni los más experimentados directores utilizaban el término en sus registros diarios; tampoco —por supuesto— se reconocían como museógrafos: se presentaban como científicos, coleccionistas, eruditos, doctores, historiadores, geógrafos, numismáticos, arqueólogos, artistas, etcétera. (Pupio 2005).

En noviembre de 1947, el pintor, coleccionista y entonces director del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD) Ignacio Pirovano escribió un artículo que tituló «El punto de vista museográfico en la exposición de trajes regionales españoles» aunque de la lectura de las fuentes no se infiere que se definiera como *museógrafo*, *museólogo*; tampoco que empleara esos términos para designar a los colaboradores del Museo.[2] El término *museografía* estaba en su apogeo en la Europa de posguerra, donde la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) promovía la conformación del *International Council of Museums* (ICOM).[3] El impulso internacional hacia la profesionalización de este corpus de prácticas y conocimientos suscitó la incorporación de la expresión al diccionario de la Real Academia Española (RAE) que en 1956 definió por primera vez *museografía*: «estudio de la construcción, organización, catalogación, instalación e historia de los museos» (Real Academia Española 907). Retomando estas nociones que comenzaban a plasmarse como prácticas específicas en algunos ámbitos del Río de la Plata, en 1957 el abogado, escribano, profesor universitario e historiador platense Tomás Diego Bernard publicó *Experiencias en Museografía Histórica*, el primer manual de más de 160 páginas que diferenciaba la museografía histórica —propias de los museos que el autor clasificaba como «históricas»— de otros tipos de museografías. Recién en 1984 —hace apenas una treintena de años— la RAE diferenció y sistematizó conceptualmente el corpus de conocimientos y saberes que se habían ido constituyendo mediante el ejercicio de la praxis en las décadas anteriores. Definió *museografía* como el conjunto de técnicas y prácticas relativas al funcionamiento de un museo y al *museógrafo* o *museógrafa* como la persona versada en museografía; *museología*, mientras tanto era la ciencia que trata del museo, su historia, su influjo en la sociedad, las técnicas de conservación y catalogación y *museólogo* . *museóloga* a la persona versada en museología (Real Academia Española 940). En síntesis, aunque los diccionarios incorporan los vocablos luego de que las sociedades los han empleado por décadas, no hay duda de que el universo vinculado a la ciencia museológica es todavía muy joven, casi niña en nuestra región.

El propósito, entonces, es visitar los textos de Pirovano y Bernard —los primeros que hasta el momento encontramos en el heterogéneo acervo de fuentes documentales relevadas—, que se propusieron de manera explícita sistematizar el conjunto de saberes teórico/prácticos forjados en experiencias concretas desplegadas en torno a museos específicos administrados por el Estado: el primero orientado al arte decorativo y el segundo a la historia.[4] Ambos intentaron reflexionar sobre el desarrollo de esos conocimientos en función de los paradigmas y lenguajes de las disciplinas que dominaban, ensayaron situar sus propias prácticas y metodologías de trabajo, definir las, nombrarlas y delimitarlas, operaciones primigenias para transformarlas en campo de acción e investigación programática guiada por profesionales. Consideramos por lo tanto que estas producciones merecen ser revisadas a la luz de nuevas premisas e interrogantes que permitan situar y analizar críticamente mediante la exploración de casos singulares, los modos mediante los cuales los actores sociales constituyen saberes expertos nutriéndose de distintas formas de conocimientos y al calor de múltiples apropiaciones, interpretaciones y redefiniciones, «desbordados» de sus contenidos y fronteras (Caravaca, Daniel y Plotkin 2018). Concretamente,

aquí nos interesan los procesos históricos en los cuáles, durante la segunda mitad del siglo XX, determinados agentes —aficionados, funcionarios públicos, abogados, notarios, artistas, coleccionistas— devinieron en actores capaces de redefinir prácticas previas configurándolas primero en un corpus de *saberes museográficos* y luego en *museología profesional* (Pupio y Piantoni; Blasco 2022). El refinamiento del conocimiento historiográfico local sobre estos problemas aún está en sus inicios y la reconstrucción de aspectos cruciales sobre el surgimiento y desarrollo de instituciones vinculadas al universo museológico regional sustentada en la exploración de archivo es una deuda pendiente. Entendemos que es vital emprender el desafío de saldarla ya que esos agentes, sus itinerarios y sus prácticas —todavía poco interrogados— delinearon los fundamentos primigenios sobre los que se sustentaron los llamados *procesos de patrimonialización* o de *activación patrimonial* tan en boga en el vocabulario contemporáneo de nuestras ciencias sociales.

Dado que se trata de un texto relativamente corto, en el caso de Pirovano reproducimos el artículo íntegro. Respecto al libro de Bernard reponemos el índice y la introducción con el fin de despertar la curiosidad y el deseo en los lectores y lectoras para continuar su lectura en algún repositorio bibliográfico. En ambos casos la reproducción de la fuente está precedida de una breve presentación que sitúa a los actores sociales, a los autores y sus obras en el devenir de los sucesos y contextos históricos específicos.

1. Pirovano y el «punto de vista museográfico»

Hacia 1947 el MNAD y su director ocupaban lugares referenciales dentro del conjunto de agentes y organismos que administraban y delineaban políticas culturales desde el Estado (Bermejo 2013; Lacquaniti, 2020). En la sede del Museo, el suntuoso Palacio Errázuriz —situado en el barrio porteño de Recoleta y adquirido por el Estado en la década de 1930— funcionaba además la Academia de Letras, la de Bellas Artes y la Comisión Nacional de Cultura (CNC), dependiente del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (MJIP). Cabe recordar que desde su creación en 1933, la CNC había integrado a un conglomerado muy amplio de gremios, institutos y organismos vinculados al cine, al teatro, a la producción científica, literaria y artística; curiosamente, no convocó a los museos —tampoco al Museo Nacional de Bellas Artes— que seguían reportando al MJIP, aunque hay indicios de que los intelectuales que integraban la Comisión reconocían a la museografía como una de las tantas áreas especializadas que integraban el amplio universo de la cultura.[5] De ahí lo peculiar del hecho de que, desde su creación por decreto en enero de 1937, el MNAD pasara a depender directamente de la CNC. En 1938 el Poder Ejecutivo Nacional facultó la organización de otra Comisión Nacional, la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos que funcionaba de manera paralela y autónoma de la CNC —supeditada también al MJIP—, pero con el propósito específico de nuclear bajo su dependencia a los museos nacionales: la mayoría de ellos se orientaban hacia la narrativa histórica —el Museo Histórico Nacional, el Museo Mitre, el Museo Casa Natal de Sarmiento en San Juan— de ahí que la presidencia de este nuevo organismo haya recaído en la figura del historiador Ricardo Levene (Blasco 2021).

Respecto a Ignacio Pirovano (1909-1980), conspicuo coleccionista de arte europeo, durante la década de 1930 había fundado la empresa Comte, dedicada

al diseño e importación de muebles y objetos decorativos, anudando sólidos vínculos comerciales con distintas reparticiones estatales que contrataban sus servicios para promover, proyectar y diseñar interiores de edificios. Además, era un hombre de la elite política y cultural porteña: nacido en París, graduado en leyes por la Universidad de Buenos Aires, viajero frecuente que conocía a la perfección las prácticas de vanguardia sobre las que se sustentaban el coleccionismo de arte y el funcionamiento de los más afamados museos públicos y privados del mundo (Bermejo 2013). En 1939, por ejemplo, viajó a Europa a realizar un «peritaje museográfico» —asentado la actividad con esa denominación en las actas de la CNC— sobre las condiciones de los museos en Francia, Bélgica, Holanda y Suiza; y a su regreso ensayó algunas de las experiencias recabadas en las exposiciones temporarias que organizó en el MNAD (Lacquaniti 122). El 29 de noviembre de 1947 —ante el presidente y su esposa—, el MNAD a cargo de Pirovano inauguró una Exposición de Trajes Regionales Españoles pertenecientes a la colección de María Eva Duarte de Perón (Museo Nacional de Arte Decorativo, *Boletín extraordinario*; Bermejo 2013). Se trataba de los cincuenta trajes obsequiados a la primera dama por el gobierno español de Francisco Franco durante su gira oficial por el país ibérico en junio de ese año, que representaban las tradiciones de cada una de las regiones de España.[6] La exposición temporaria se acompañaba de la edición de un catálogo ilustrado que se vendía al público y que contenía las reproducciones de las cincuenta acuarelas pintadas por el artista murciano Vicente Viudes reunidas en un álbum y obsequiadas a Eva en España junto a los vestidos. Fue en el marco de la organización de este evento que el director del Museo elaboró el texto «El punto de vista museográfico en la exposición de trajes regionales españoles», publicado en el segundo número del flamante boletín oficial de la institución.[7]

Como se verá en la lectura de la fuente, allí fundamentaba con señalamientos de carácter técnico y estrictamente museográficos —eludiendo por ende factores de índole políticos, incluidas su simpatía por el gobierno— cada una de las decisiones adoptadas para el desarrollo de la exhibición: desde la elección del MNAD como sede de la exposición —que argumentaba adecuada porque eran precisamente la artesanía del traje, la joyería y la orfebrería las ramas centrales del arte decorativo— hasta la variedad de posibilidades evaluadas a la hora de diseñar una presentación que, señalaba, tenía características peculiares y no contaba con antecedentes locales. Aunque el artículo parecía destinado a un público especializado y versado en la materia, la novedad radicaba en el propósito de divulgar las técnicas de montaje museográfico incluidas la cuestión del empleo y producción de la «documentación» de la muestra —de manera coloquial podríamos definirlo hoy como «el lado oculto» de la exposición pública—, algo por entonces poco frecuente en la generalidad de los museos locales donde las exhibiciones temporarias no eran todavía prácticas habituales. En efecto se trataba de lenguajes que se ajustaban más a las experiencias tramadas en torno al universo cada vez más diverso de las bellas artes, el diseño y las artes aplicadas, con artistas y coleccionistas habituados a las exposiciones públicas y privadas en museos, salones, galerías y subastas donde los catálogos se transformaban en insumos indispensables no solo para el desarrollo exitoso de las muestras, sino también para amplificar y profesionalizar el mercado de arte. [8] Por otro lado, además de la modernidad de los recursos propios de la técnica

museográfica profesional expuestos por Pirovano — instrumentos, nociones y conceptualizaciones teóricas y prácticas —, amerita destacarse lo novedoso del modelo de texto: este se asemejaba más a un informe técnico guiado por ítems precisos y carecía del perfil propagandístico que solían revestir las reseñas elevadas por los directores de museos de otras disciplinas a sus superiores.

Texto de «El punto de vista museográfico en la exposición de trajes regionales españoles». (Publicado en *Boletín Extraordinario. Museo Nacional de Arte Decorativo*, N.º II, Diciembre de 1947, Buenos Aires, Argentina).[9]

Las autoridades de la Comisión Nacional de Cultura consultan a la Dirección del Museo sobre la posibilidad de realizar en los salones del mismo la presentación de una colección compuesta de trajes regionales.

La Dirección del Museo contesta que no solo considera oportuna la idea, sino que dada la índole del Museo es indispensable que se realice en su sede pues: LA ARTESANÍA DEL TRAJE ES PRECISAMENTE UNA DE LAS RAMAS DEL ARTE DECORATIVO.

La colección

Se trata de la colección de trajes regionales que, como testimonio inolvidable, el pueblo de España —que además de todas las muestras de afecto— obsequiara a la Señora Doña María Eva Duarte de Perón, esposa del Excelentísimo Sr. Presidente de la Nación, con motivo de su reciente viaje a la Madre Patria.

Cincuenta trajes completos forman la estupenda colección, única en el mundo. Cada uno de ellos lleva además el aderezo y alhajas características, de manera que también es presentado al público argentino la expresión completa de otras de las ramas del arte decorativo: LA JOYERÍA Y LA ORFEBRERÍA.

La organización

La Embajada de España en Buenos Aires, en un nuevo gesto que subraya maneras que son tradicionales, solicita de las autoridades argentinas se le permita realizar esta exposición testimoniando así, y esta vez al pueblo, todo el alcance que se quiso dar en su oportunidad de entrega en Madrid.

Las autoridades acceden a la solicitud de la Embajada de España. La Embajada de España confía la organización de la muestra al Señor Ministro Consejero, Don Álvaro de Aguilar. Y la Comisión Nacional de Cultura, al ceder las salas del Museo Nacional de Arte Decorativo, encomienda a la Dirección del mismo su máxima colaboración.

La presentación

La presentación de esta exposición se podía encarar de dos maneras. O independiente de las paredes y las colecciones del Museo, es decir preparando bastidores y entarimados, que al aislar los trajes los destacaría en forma, digamos, «gráfica», con cuadros sinópticos que destacaran cada prenda con su relación tradicional y geográfica; o bien utilizar justamente las paredes y colecciones del Museo para este fin: SE DECIDIÓ PRESENTAR LA COLECCIÓN DE TRAJES REGIONALES ESPAÑOLES, AMBIENTÁNDOLOS CON PAREDES Y ELEMENTOS DE LAS COLECCIONES DEL MUSEO.

Un nuevo problema se planteaba en la organización de esta difícil exposición. Cincuenta trajes juntos representa un volumen físico importante y el conjunto no debía perjudicar el detalle individual de cada uno. ¿Se presentaban los trajes de acuerdo al estilo de los mismos?, ¿de acuerdo al color?, ¿de acuerdo a la materia de los géneros? Se decidió agruparlos por regiones perfectamente delimitadas.

LA LECCIÓN GEOGRÁFICA DIRIGIRÁ LA PRESENTACIÓN DE LOS TRAJES.

Las salas

Dentro de los salones del Museo había que elegir el más adecuado. Si bien el magnífico revestimiento del Salón Regencia con sus molduras doradas y la riqueza de sus líneas seducían para presentar los trajes dieciochescos de la colección, Madrid, Valencia, Barcelona...no condecía, sin embargo, con la generalidad de los trajes, cuya austeridad hubiera estado en desacuerdo con el espíritu del estilo «rococó» del revestimiento, inspirado en el salón de música del Hotel de Subise. Por otra parte, una rápida constatación de que el siglo XVI y el XVII marcaban las líneas de la mayoría de las prendas, deciden elegir el gran hall del Museo. LA EXPOSICIÓN SE REALIZARÍA EN EL GRAN HALL RENACIMIENTO DEL MUSEO.

Los trajes

Para poner en valor cada traje había que estudiar también su más adecuada presentación en maniqués o sin maniqués; si se decidía en maniqués, qué tipo de ellos, realistas o no realistas, estilizados o abstractos.

La circunstancia de colaborar en la realización de la exposición el pintor español don Vicente Viudes, escenógrafo del Teatro de la Princesa de Madrid — que en oportunidad de la entrega de la colección había sido encargado de documentar cada traje en acuarelas que, reunidas todas en un álbum, fueron obsequiadas al Excmo. Señor Presidente de la Nación Gral. Juan Domingo Perón— facilita la difícil elección. En Buenos Aires, en la casa Arceo, se encuentran maniqués de calidad; dirigiendo su ejecución y sobre todo el maquillaje adecuado se consigue, elegir el tipo físico que responde al sentido del traje, reflejo a su vez de la idiosincrasia de cada región española. LOS TRAJES SE PRESENTARÍAN EN MANIQUÉS REALISTAS PERO ESTILIZADOS, CON MAQUILLAJE TOTALMENTE NEUTRO Y DE TIPO CORRESPONDIENDO AL ESTILO DE CADA TRAJE Y DE CADA REGIÓN.

Los complementos

Finalmente y de acuerdo con las directivas apuntadas, se decidió elegir dentro de las colecciones del museo, los elementos capaces, al ordenarlos como complemento de la presentación de cada traje, de recalcar, subrayar o destacar, el estilo, la época o las líneas del traje mismo. Y, además, para que toda esa rueda mágica «viviera» se decidía entremezclarla — como guirnalda viva que la entrelazara componiéndola— con plantas de follajes soberbios, rientes u opacos, claros y oscuros, que unieran en pasajes de color los trajes con las plantas, las plantas con los fondos y con las colecciones. La iluminación fue estudiada, también, con el mismo criterio.

Documentación

- a) Catálogo presentación de la Exposición preparado por el conde Agustín de Foxá.
- b) Edición extraordinaria del Boletín del Museo con la documentación fotográfica de los trajes completos de la colección, y fotografías de conjuntos. La Dirección del Museo encargó la realización de estas fotografías al Sr. Hans Mann, fotógrafo de la Academia Nacional de Bellas Artes.

c) Gran catálogo ilustrado, en colores, actualmente en prensa. La Embajada de España encomendó, como hemos dicho, al artista español don Vicente Viudes la ejecución de 50 acuarelas documentales de los trajes regionales, que aparecerán reproducidas en dicho catálogo.

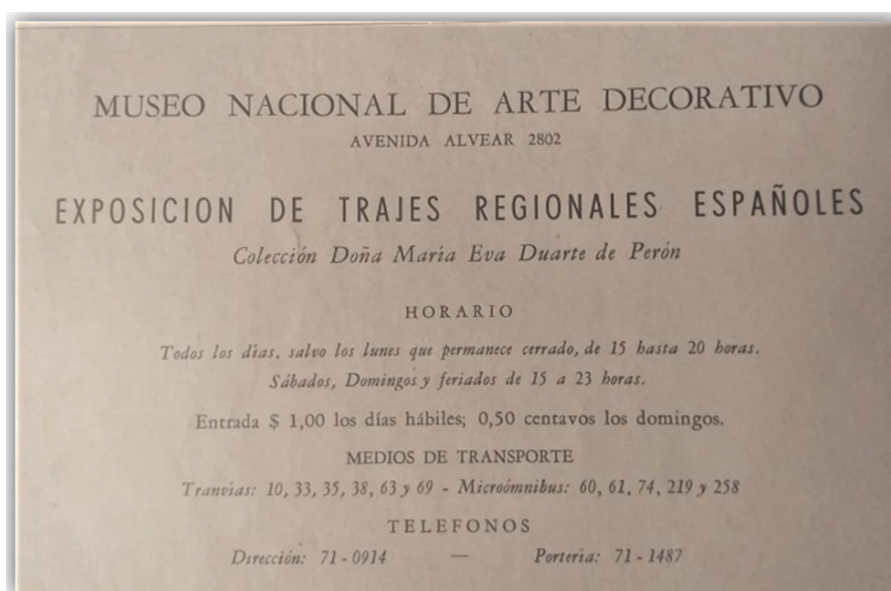
d) Cuaderno documental. La Comisión Nacional de Cultura prepara la publicación de un cuaderno documental de la Exposición de Trajes Regionales Españoles en base a las fotografías del artista Hans Mann

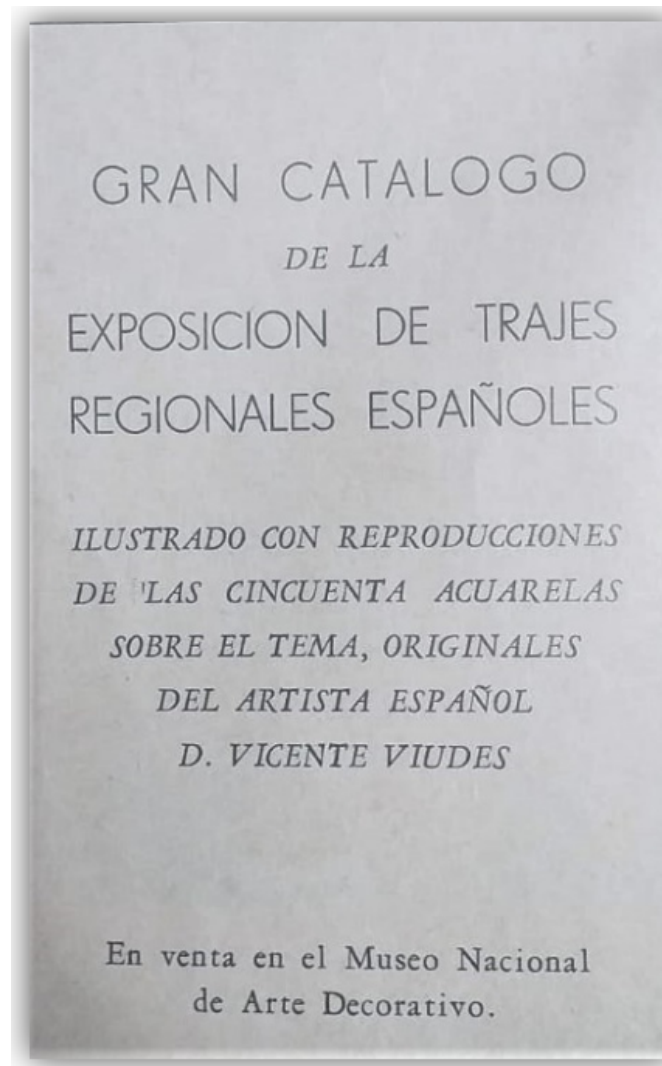
e) Tarjetas postales. Se pondrán en venta oportunamente postales en colores de todos y cada uno de los trajes que forman la colección, asimismo fotos de conjunto y por regiones.

Los organizadores de esta Exposición se complacen en agradecer muy especialmente la colaboración de la Agrupación Argentina de Instrumentos Antiguos que dirige D. Adolfo Morpurgo, a la Municipalidad de Buenos Aires, Dirección de Paseos, Dirección de Festejos y al Jockey Club argentino.

IGNACIO PIROVANO.

Director del Museo Nacional de Arte Decorativo





Publicidades vinculadas a la Exposición, reproducidas en el Boletín del Museo. **Tema:** *Realizar una Exposición de Trajes Regionales Españoles en el Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires.* **Fuente:** Biblioteca del Museo Nacional de Arte Decorativo

2. Bernard y la Museografía Histórica

Tomás Diego Bernard (hijo) (1919-2008) comenzó su carrera de ascensos en la administración pública en la década de 1940 (Blasco 2022). Joven de gran inteligencia, militante del Movimiento Nacional Justicialista, se había graduado de procurador, escribano y abogado en la Universidad Nacional de La Plata antes de cumplir los 21 años. Luego obtuvo una beca y estudió sociología e historia en la Universidad de Chile, y realizó algunos viajes por Europa. Al regresar se incorporó como miembro al Seminario de Investigaciones de Derecho Notarial del Colegio de Escribanos de la Capital Federal, convirtiéndose durante los años siguientes en un experto en la materia. En 1944 y 1945 actuó como secretario y luego interventor de la Municipalidad de la ciudad de Córdoba donde patrocinó una serie de acciones vinculadas a la promoción y protección del patrimonio arquitectónico local. De regreso a Buenos Aires ejerció la docencia en diversas instituciones — 1ª Escuela Naval Militar, la Escuela de la Policía de la Provincia de Buenos Aires y la Universidad Nacional de La Plata donde titularizó de la Cátedra de Historia Sanmartiniana — y combinó estas tareas con la afición por

la investigación de la historia nacional y su trabajo como escribano en el Banco de la Provincia de Buenos Aires y en el Banco de la Nación Argentina.

En 1953, la cercanía con los funcionarios justicialistas del gobernador bonaerense Carlos Aloé colaboró en su nombramiento al frente de la Dirección de Museos, Reservas e Investigaciones Culturales, una dependencia de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación organizada en 1950 bajo el nombre de Dirección de Museos Históricos con el objeto de aglutinar bajo la estructura estatal de la provincia a la más de una docena de museos públicos de tipo histórico que se desplegaban con desigual desarrollo y dinamismo en el territorio bonaerense. Recordemos que la estructura modélica era la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos organizada en 1938, dependiente ahora de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Educación de la Nación, que en la década de 1950 había reorientado sus acciones para intensificar el desarrollo de políticas de divulgación de la cultura histórica en los quince museos históricos nacionales que fiscalizaba en distintas provincias del país. Sin embargo, el organismo provincial había surgido a la luz de un mayor dinamismo cultural promovido en las décadas previas por agentes diversos, en su mayoría grandes coleccionistas, aficionados a la anticuaría y al coleccionismo y a asociaciones y entidades de la sociedad civil. De ahí que ya en enero de 1952 la Dirección de Museos haya patrocinado con éxito el Primer Congreso de Museos Históricos y Regionales de la Provincia de Buenos Aires y Zona Patagónica, en Carmen de Patagones, donde funcionaba el Museo Histórico Regional «Francisco de Viedma» que por entonces se gestionaba transferir a la provincia: fue el primer intercambio técnico y cultural donde directores y empleados de museos tramaban lazos de cooperación que dejarían su impronta en los años posteriores (Pupio 2005).

En 1953, cuando Bernard asumió la Dirección de Museos con sede en La Plata, tenía 34 años y una peculiar yuxtaposición de saberes académicos, profesionales y de índole práctico que intentó articular con la doctrina justicialista de democratización del acceso a la cultura. Para ello entendía que los museos debían abrir sus puertas y ofrecer servicios culturales integrales, lo que les permitiría intervenir de manera activa y docente en la formación de la conciencia popular. Con este criterio recorrió los principales institutos museográficos, relevó sus modos de funcionamiento, diagnosticó sobre las causas de sus éxitos y de fracasos y con base en ello elaboró el primer Reglamento General para Museos Históricos Provinciales. También gestionó la expropiación de la casa donde había nacido el Presidente de la Nación, en la localidad de Lobos, para destinarla a sede del Museo y Biblioteca Justicialista «General Juan Perón» dependiente de la Dirección de Museos que tenía a su cargo; primera acción consumada y consolidada por decreto que expropiaba la casa natal de una figura pública viva —relativamente joven, sin indicios de fallecimiento inminente— y la declaraba Monumento Histórico Nacional para sede de museo evocativo. Y en octubre de 1954, en el marco de una Reunión Extraordinaria de Municipios realizada en La Plata, Bernard propició el desarrollo de un proyecto de articulación entre el Estado y los museos de gestión privada.

A mediados de 1955 la crisis política se manifestó en toda su crueldad. El 16 de junio sectores cívico-militares antiperonistas intentaron asesinar al presidente y bombardearon la Casa de Gobierno y las inmediaciones de Plaza de Mayo

dejando un saldo de más de trescientos muertos y miles de heridos. En un contexto de violencia extrema, con pérdidas de vidas humanas y destrucción de edificios, Bernard firmó uno de sus últimos actos administrativos como director de Museos Provinciales: la disposición del 8 de julio delimitaba los objetivos y servicios específicos de los diez museos históricos y establecía sus «zonas de influencia en lo cultural» para promover la educación popular y la difusión de la cultura histórica. También remitía a los directores la definición de museos formulada por el ICOM que debía ser adoptada por los organismos provinciales. Días después Bernard se retiró de la órbita bonaerense y ocupó la dirección del Museo Histórico Nacional entre agosto y octubre de 1955. Desde allí presencié los violentos acontecimientos perpetrados por las Fuerzas Armadas que culminaron con el Golpe de Estado del 16 de septiembre, el derrocamiento del gobierno constitucional del Presidente Juan Domingo Perón y más de ciento cincuenta muertos.

Con la llegada de la autoproclamada «Revolución Libertadora» Bernard se alejó de los cargos públicos y retornó a su actividad privada como escribano en La Plata. Los funcionarios del gobierno de facto pusieron en marcha acciones concretas para modelar la memoria reciente suprimiendo toda referencia a la experiencia peronista, por lo tanto, la historia y los museos quedaron en el centro de las políticas culturales. Invocaron a la Unesco, removieron a los directores de los principales organismos y organizaron el Museo de la Casa de Gobierno con el propósito de ampliar y consolidar sus márgenes de acción. En este contexto, en octubre de 1957 algunos de estos promotores se presentaron en sociedad como miembros del Instituto Argentino de Museología. La iniciativa había partido de Jorge Ernesto Garrido, escribano general de Gobierno desde la década de 1940, quien curiosamente designó a Bernard — con quien compartía una vieja amistad, además del oficio de notario— como tesorero de la Comisión Directiva del flamante instituto. Aunque no se asumían como museólogos profesionales,[10] ambos vislumbraban las posibilidades que se abrían en torno a esos saberes en un marco favorable promovido por la coyuntura nacional e internacional. Justamente en ese año de 1957 Bernard publicó *Experiencias en Museografía Histórica* donde — como se verá en el sumario del libro— recopilaba su labor como funcionario público del área de museos e intentaba diferenciar la condición y naturaleza de ese conjunto de conocimientos teórico-prácticos que se generaban en los museos de narrativa histórica, de las demás museografías.

El índice

SUMARIO GENERAL

INTRODUCCIÓN

I. QUÉ ES UN MUSEO?

II. CLASIFICACIÓN DE LOS MUSEOS HISTÓRICOS ARGENTINOS.

III. LOS MUSEOS HISTÓRICOS DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES. SU ORGANIZACIÓN.

IV. EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL. SU ORGANIZACIÓN Y FUNCIONES.

V. LA DOBLE VIDA DE LOS MUSEOS. SU LABOR EN EL ORDEN INTERNO Y EN EL ORDEN EXTERNO.

VI. DE LA VIDA INTERNA DE LOS MUSEOS. ASPECTOS TÉCNICOS DE SU ORGANIZACIÓN Y ESTRUCTURA.

- A) De los edificios y locales destinados a los museos.
- B) De los materiales en exposición y de las colecciones.
- C) De la conservación y seguridad en los museos.
- D) De los servicios técnicos y administrativos.

VII. DE LA VIDA EXTERNA DE LOS MUSEOS. ASPECTOS DE LA ACCIÓN Y DE LOS SERVICIOS CULTURALES.

- A) Los servicios y el público.
- B) Los museos y la promoción de la cultura histórica.
- C) Los museos y la colaboración popular.

VIII. DE LA VIDA ADMINISTRATIVA DE LOS MUSEOS.

- Aspectos legales y reglamentarios.
- Selección y formación del personal.
- Las estadísticas.

Aspectos contables.

IX. PROBLEMAS CONTEMPORÁNEOS DE LOS MUSEOS. LOS MUSEOS Y LA EDUCACIÓN POPULAR.

- A) El museo y los niños.
- B) El museo y los jóvenes. El museo y la Universidad.
- C) El museo y los obreros.
- D) El museo y los extranjeros.
- E) Una nueva posibilidad en favor de la obra cultural de los museos: la televisión.

EPÍLOGO

APÉNDICE

- 1) Plan de una visita explicada-tipo al Museo Colonial e Histórico de Luján (para cadetes de la Escuela Naval).
- 2) Plan para el desarrollo de una visita de escolares primarios.
- 3) Cuestionario tipo para escolares que visitaron una sección del M.H.N.
- 4) Reseña sintética de la labor cumplida en los años 1953-1955, en favor de los museos históricos.

- A) Desde la Dirección de Museos de la Provincia de Buenos Aires.
- B) Desde la Dirección del Museo Histórico Nacional.

PUBLICACIONES DEL AUTOR

La introducción (pp. I#IX):

Un museo es mucho más de lo que se ve. Es una casa de la cultura que participa por igual de las características del templo y de la escuela, sin dejar de ser, por ello, taller y fragua. Urna y campana, sagrario y pregón, un museo es poco más que nada si no lo anida un soplo vital definidor de la doble existencia que anhelaba Condillac para el hombre-estatua".[11] Estos conceptos, vertidos al asumir la dirección del Museo Histórico Nacional, sintetizaban mi experiencia de varios años en el ancho panorama de esa ciencia casi virgen entre nosotros que es la museografía histórica. La asidua frecuentación de los problemas internos y externos que

se presentan a nuestros institutos museográficos más importantes, tratando de allegar soluciones prácticas con sentido técnico, me proporciona hoy la satisfacción espiritual de llevar al papel tal experiencia con la seguridad de brindar una colaboración útil a cuantos, en la actividad pública y privada, se dedican al ordenamiento y cuidado de las reliquias del pasado, animados del patriótico propósito de revivir las tradiciones nacionales, rescatando de la fuerza destructora del tiempo esas presencias materiales que son testigos fehacientes de la evolución integral de nuestro pueblo. En pocos países tan necesaria como en el nuestro, y en general en los países americanos, esa paciente tarea reconstructiva, que es sólido respaldo de la marcha hacia el porvenir, ya que históricamente nacimos ayer y ha sido nuestro crecimiento rápido y desmedido y hemos desdibujado en el camino de la ascensión la personalidad histórica corriendo grave riesgo de edificar sobre arena y de privar de arraigo en el pasado generoso y probo, lo que no debe ser solo triunfo de lo material y, por lo tanto, de lo perecedero. Pueblos en creciente evolución, renovados en su esencia vernáculo por el influjo avasallante de grandes corrientes inmigratorias; sociedades con escasa y maltrecha tradición; el fuerte sentido y sentimiento de la nacionalidad que necesariamente ha de fomentarse como piedra angular de un verdadero progreso que se dé para todos los argentinos en el tiempo, nacerá al conjuro de esas glorias perennes del pasado que son los testigos materiales de la gesta que nos dio personería como pueblo y prestancia como nación. De ahí también la singular condición que deben tener nuestros museos históricos; condición señalada por su función docente en orden a las necesidades de nuestra cultura pública.

La museografía histórica argentina debe tener su propia singularidad. Ya de por sí, por la naturaleza de su instituto, los museos históricos reclaman tipicidad. Si bien se parecen, por la simple similitud de sus repositorios o fondos documentales, no hay, no puede haber dos museos históricos iguales, tal como puede ocurrir con los de arte, de ciencias naturales, de etnografía... Ni tan siquiera análogos. La historia de los pueblos difiere tanto como difieren estos entre sí y los museos históricos coleccionan, estudian y difunden precisamente, lo típico, lo señero, lo esencial de su pueblo, de su nación, de su comarca, como producto histórico, ese, precisamente, que les da el «ser». Por ello, lo que en estas experiencias sobre museografía se expone, es en relación directa del medio y de las posibilidades, aquí y ahora, porque así como la historia corre condicionada ineluctablemente por esos dos factores determinantes que son el lugar y el tiempo, el escenario histórico y la época, así la museografía histórica ha de reducirse, necesariamente a esos extremos. Nuestros museos históricos han de organizarse y actuar, para cumplir el papel rector que modernamente se asigna a este tipo de institutos culturales, teniendo en cuenta las particularidades del medio y de la época. Museos históricos sin «ambientación», no influyen en la vida social, se limitan a ser meros archivos y reservorios de materiales carentes de interacción con el medio social, y desprovistos, por tanto, de significación como instrumentos idóneos de la cultura. En nuestro caso, por la función directiva en materia de museos históricos, desde la Dirección de Museos, Reservas e Investigaciones Culturales, tanto como desde la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos como desde la dirección del Museo Histórico Nacional, hemos tratado de poner en práctica una nueva y moderna concepción del servicio cultural que, atendiendo a los altos fines

de la educación popular y de la investigación especializada, deben cumplir los museos, según el concepto que encabeza esta Introducción. Museos de doble vida, interior y exterior, organizados en bases técnicas y puestos en función de la cultura general. Para lograrlo, muchos fueron los planes, los trabajos y los esfuerzos. Estas páginas recogen algunos frutos de esa experiencia. En un plano de la cultura en que nada se ha publicado ni realizado orgánicamente, y en el cual hay tanto y tanto útil al país por efectuar, venimos a sumar un primer aporte, desprovisto de todo otro carácter que no sea este: ofrecer los frutos de una experiencia empenachada de patriotismo para todos aquellos que trabajan en favor de los museos y de las tradiciones nacionales en un intento de salvar para el futuro las fuentes materiales que permitan la correcta filiación del pasado glorioso a que, como buenos hijos, nos debemos. En nuestra museografía histórica todo está por realizar. Desde la armonización inteligente de un verdadero servicio cultural de museos, coordinando y sistematizando su quehacer específico en orden a las características regionales y a la resurrección vivida del pasado local, mediante un plan orgánico y metódico que asigne áreas culturales en lo histórico a cada instituto según su propia índole y acervo, hasta la organización técnico idónea capaz de convertir cada museo en un centro de alta cultura especializada con influencia permanente en la educación popular; una escuela más, e insustituible, para conformar el auténtico sentido y el verdadero sentimiento de la nacionalidad, en su doble carácter de templo y de aula, de sagrario y pargón. La provincia de Buenos Aires tiene ya en funcionamiento, según planes orgánicos, un cabal servicio cultural de museos históricos. Una dirección general, un archivo documental y centralizado, cuatro departamentos técnicos y ocho museos oficiales descentralizados, con áreas culturales propias, integran esa organización racional tendiente a unificar y coordinar los esfuerzos para la promoción del conocimiento y estudio de historia patria y regional, a través del contacto con fuentes de información y de investigación, auténticas y fehacientes. Nos ha tocado en suerte poner en ejecución ese plan que ha merecido cálidos elogios de los organismos internacionales competentes por lo que tiene de orgánico y completo.

Como verdadera ciencia «in fieri» en cuento respecta a nuestro país se trata de llevar a la práctica planes y proyectos que admitan al máximo una constante perfectibilidad. De estructuras deficientes y anacrónicas, casi diríamos de un estado embrionario, hay que pasar a concepciones modernas e integrales acorde con los progresos científicos y técnicos contemporáneos y a la moderna experiencia extranjera. Para ello, lejos de empezar por destruir, hay que servirse de lo existente, y adaptar, mejorar y superar lo que ha ido creciendo al amparo de la buena voluntad, pero esporádicamente, sin ánimo ni visión de conjunto, a instancias de un «amateurismo» propio de todos los comienzos. Nuestros museos históricos locales y regionales, nacieron en base a colecciones reunidas por aficionados e investigadores, en algunos casos utilizando lo ya existente, en forma hartamente precaria. Vivieron del desinterés de unos pocos propulsores y de la devoción de unos cuantos patriotas, que son los auténticos salvadores de nuestro acervo patrimonial en lo histórico. Así se cumplió con sacrificio y cariño la dura etapa de la recolección del material y su preservación de las mil fuerzas destructoras y dispersoras. Los museos locales surgieron tras una férrea voluntad, aquí y allá, sin plan ni método, haciendo su acervo como podían, con material dispar y

heterogéneo, las más de las veces en absoluto divorcio con las normas técnicas y los dictados de la ciencia. Y así crecieron. Verdaderos mercados orientales de la historia patria, compilaron patrióticamente todos los testimonios del pasado que en una u otra forma se lograban rescatar del egoísmo, del desinterés, de la incompreensión, cuando no de la negligencia, del descreimiento y de la apatía. Pero superada esa etapa inicial, se impone una revisión técnica rigurosa, una organización metódica y sistemática que transforme esos grandes depósitos de cosas de la Patria, en casas de cultura, en institutos docentes con sentido formativo de amplia y clara orientación social. Esa es la etapa fundamental que hoy debe preocupar a los museógrafos nacionales. Hacia su planeo y solución se orientan estas experiencias.[12] Por eso, en nuestra gestión como funcionario, miramos primero el problema general — todos los museos como integrantes de un vasto y coordinado *servicio cultural*— ensayando una planificación orgánica de su quehacer específico; más luego el problema concreto de cada instituto dentro del *servicio general de museos*, ensayando métodos idóneos para lograr una efectiva vida interior y exterior de los mismos como *centros de cultura especializada*; y por fin los problemas propios de nuestros tiempo, en orden al *servicio cultural de museos: el museo y los extranjeros, el museo y el turismo, el museo y los niños, el museo y la juventud, el museo y la educación popular, el museo y los otros servicios culturales y educativos, el museo y su acción social*.

Todos estos tópicos son vitales. No se puede hablar contemporáneamente de museos sin fijar tales conceptos monitores que señalan el campo de una amplia actividad cultural en beneficio del pueblo y de su educación. Los museos inmóviles, estáticos, no tienen razón de ser en nuestro tiempo. Hoy un museo es una entidad dinámica, renovadora y transformadora de la realidad social, un centro vivo de irradiación de cultura especializada con un rol perfectamente definido dentro de los servicios culturales del Estado.

Solidario con los esfuerzos que en tal sentido realiza mundialmente el ICOM (Consejo Internacional de Museos), dependiente de la Unesco, las *experiencias en museografía histórica* que recoge este volumen, tienden, todas ellas, a encarar de forma integral el problema contemporáneo de los museos argentina de historia, para que asuman el papel que les corresponde dentro de los servicios culturales con que el Estado acude a la solución del más vasto y trascendente problema de la educación popular.

Está demostrado que no hay democracia sin educación popular; que las posibilidades de perfectibilidad que hacen de la democracia el mejor sistema de gobierno, dependen en forma directa de la extensión de los beneficios educacionales a las grandes masas del pueblo, y que esa educación debe ser integral, para llenar cabalmente su objeto de superación y perfeccionamiento del nivel de la vida humana. Los museos de historia patria tienen un papel importante en esos planes de educación integral: enseñan a vivir y a sentir la Patria en sus presencias perennes y valederas, conforman el espíritu de la nacionalidad, modelan las tradiciones dignas de perpetuarse en el tiempo. Pero para que asuman ese papel rector, los museos deben ser *casas de cultura, centros de estudio, investigación y difusión; templo y aula*. Museos que vayan hacia el pueblo, en función social. Museos con la doble vida aparente, que hace la vida única y plena, digna de ser vivida: vida material (interior) y vida espiritual (exterior). *Urna* que guarde como la mejor, según cánones científicos y técnicos, «los laureles

que supimos conseguir», y *pregón* que proclame en la conciencia del pueblo la supervivencia efectiva y real de los valores eternos de la Patria.

Guillermo Bauer, ilustre profesor de la Universidad de Viena, en su *Introducción al estudio de la Historia*, refiriéndose a las fuentes de investigación y conocimiento de esta disciplina, y a los lugares donde se conservan, dice con acierto al tratar de los museos: «En general se descuida demasiado por los historiadores la apreciación de las fuentes museísticas. Solo la moderna investigación de lo popular y de lo relativo a la vida y a las artes plásticas ha dirigido la atención de los historiadores hacia los museos».

Nosotros, en nuestra experiencia, hemos comprobado esa aseveración. La historia no puede ser escrita sin frecuentar y verificar las fuentes auténticas, y si bien es cierto que en la moderna investigación histórica la *fuentes documental* ocupa un lugar preponderante, no por ello ha pasado a ser única y cuanto menos excluyente. Los monumentos en sentido lato, las reliquias, los vestigios materiales del pretérito, las piezas de museo — en suma — siguen siendo una fuente importante cuando no exclusiva, y una fuente en la que hay mucho por descubrir, por interpretar, por valorar críticamente. De ahí la relevancia perenne de los fondos o acervos museísticos. De ahí también la importancia señera de los museos como institutos de alta docencia y seminarios de investigación especializada.

Hacer un museo, organizar un museo, poner en plenitud de funcionamiento orgánico — — como centro de cultura — un museo, es mucho más complejo y difícil de lo que desaprensivamente se cree, si partimos de la irrefutable premisa de que un museo es más, mucho más, como llevamos dicho, que un depósito, o que un repositorio de objetos inanimados.

A las condiciones y virtudes que requieren todas las ciencias y disciplinas en sus inicios, la museografía exige tres aptitudes más, que son básicas y decisivas para el éxito, y aún para el mero desempeño del oficio. Esas virtudes cardinales del buen museógrafo, las hemos llamado alguna vez por sus nombres, instando a nuestros colegas a su leal ejercicio. Son la *tolerancia*, la *paciencia* y la *fe*. La *tolerancia*, virtud poco cultivada en nuestra América inmadura, es el signo de la inteligencia y la educación. Cuanto más educado e inteligente es el hombre, más tolerante, más comprensivo, más abierto de espíritu. Así como la intolerancia y la intransigencia son signos característicos de la ignorancia; así la *tolerancia*, la admisión y el respeto de las opiniones ajenas, aun cuando no coincidan con la propia, es el signo de la inteligencia y de la buena fe. Un museógrafo cabal tiene necesariamente que ser tolerante, amplio de espíritu. No puede creerse jamás, árbitro de las tendencias o posiciones históricas, ni juez de los personajes o sucesos que evoca o rememora. Tiene sus opiniones propias, claro está, como hombre de cultura, y pobre de él si no las tuviese, y firmes, pero en sus funciones en el ejercicio de su magisterio, está en el deber de ser tolerante e imparcial, guiado solo de un auténtico y fidedigno afán reconstructivo. Se puede ser historiógrafo sin ser tolerante — ¡y vaya que los hay, y que gozan de predicamento! —, pero no se puede ser museógrafo prescindiendo de la *tolerancia*. Reduciendo la fórmula a un teorema, podemos afirmar que la *tolerancia* es a la museografía lo que el tiempo es a la historia. La *paciencia*, virtud innata, es presupuesto ineluctable en la museología. Un museo es siempre obra de la paciencia, por lo mismo que cada uno de sus componentes conformantes carece de valor de reposición. *Paciencia* que se adquiere y adentra en ese contacto diario con la historia, que nos enseña,

como ninguna otra ciencia, que todo se da en el tiempo, ese gran destructor y el gran reparador es el tiempo, que todo se soluciona y se alcanza con el concurso del tiempo. El museólogo trabaja con el tiempo; es su unidad de acción, por eso la *paciencia* se supone insita en su temperamento y en su obra. Por fin, la *fé*, que es virtud monitora para toda empresa. Saber que se trabaja, sentir que se trabaja, para algo bueno, grande y noble. Que en cada museo se está conformando, total o parcial, grande o pequeña, una imagen viva de la Patria del pasado, que es la que impulsa el presente y de donde nos viene el aliento y la experiencia para edificar un porvenir mejor. Sin *fé* no hay obra duradera, y no olvidemos —lo hemos señalado ya— que un museo es un templo y el templo es la máxima obra de la *fé*. Y volviendo sobre este concepto, podríamos agregar que *tolerancia, paciencia y fé*, constituyen desde antiguo las virtudes necesarias para levantar un templo. Aunque el tal templo pueda aparecer como la obra del sectarismo religioso, siempre aspirará a la universalidad, y a la universalidad se llega por el camino de la tolerancia, de la comprensión generosa, y del respeto, aún a lo no comulgantes. La paciencia coronará el esfuerzo y la fe, iluminándolo y clarificándolo todo, pondrá en la obra y en el tiempo ese milagro trascendente que llamamos *supervivencia*. En esto reside el premio del museógrafo, premio de constancia y de fe. En saber que es obrero de un templo —del templo de la Patria—; que con sus manos y con su espíritu lo está edificando cotidianamente; y que, según está escrito, el que levante un templo no será condenado: *su alma morará en él.* #

Referencias

3. Obras Citadas

3.1. Fuentes

- Bernard, Tomás Diego (h), *Experiencias en Museografía Histórica*, Buenos Aires: Anaconda, 1957. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Gaspar y Roig [Biblioteca Ilustrada], *Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y alocuciones usadas en España y las Américas Españolas*, Tomo II, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig editores, 1855. Reproducido del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Real Academia Española, España. Web. Consulta 25 Mar. 2022. <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>
- Museo Nacional de Arte Decorativo. Catálogo / Preparado y redactado por la Dirección del Museo de los años 1937 a 1946, Director Dr. Ignacio Pirovano, Secretario Don Manuel Mujica Láinez, Experto Don Luis María Carreras Saavedra, Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda., 1947. Biblioteca del Museo Nacional de Arte Decorativo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Museo Nacional de Arte Decorativo. *Boletín Extraordinario*, N.º II, 1947. Biblioteca del Museo Nacional de Arte Decorativo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Pirovano, Ignacio. «El punto de vista museográfico en la Exposición de Trajes Regionales Españoles», *Boletín Extraordinario*, N.º II, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1947.

- Quien es quien en la Argentina. Biografías contemporáneas*, Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada, 1955, Argentina
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Décimoctava edición, Madrid: Espasa-Calpe, 1956. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Real Academia Española, España. Web. Consulta 25 Mar. 2022. <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima edición, Madrid: Espasa-Calpe, 1984, España. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Real Academia Española, España. Web. Consulta 25 Mar. 2022 <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>
- Vázquez de Parga, Luis, «Notas Bibliográficas», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (Cuarta época, Año II)*, Tomo LIV, N.º 3, Madrid, 1948, 542-543. Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional, España. Web. Consulta 10 Feb. 2022 <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>
- Zerolo, Elías, *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, París: Garnier hermanos, 1895. Reproducido del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Real Academia Española, España. Web. Consulta 25 Mar. 2022 <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

3.2. Bibliografía

- Bermejo, Talía, «La puesta en escena de un diálogo posible: tapices de la Escuela de París, porcelanas de Sèvres y el arte moderno en el Museo Nacional de Arte Decorativo (1937-1956)». *El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*. Coord. María José Herrera. Rosario: Grupo de Estudios sobre Exposiciones de Arte Argentino, 2013, 295-313.
- «El segundo «desembarco». La Exposición de Arte Español Contemporáneo (Buenos Aires, 1947)». *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Comp. Yayo Aznar y Diana Wechsler. Buenos Aires: Paidós, 2005, 189-221.
- Blasco, María Elida, «Historia y museos. Operaciones políticas sobre la memoria reciente en la Argentina de segunda mitad del siglo XX», *Coordenadas. Revista de Historia local y regional*, vol. 9, 1 (2022): 153-186.
- «Surgimiento y desarrollo de los museos históricos en la Argentina (1850-1950)», *Cuadernos del Instituto Ravignani (Segunda serie)*, 1 (2021): 9-53.
- «La hibridez del museo modernista: entre los modos de exhibición de fines del siglo XIX y la museografía de masas de los años 40», *Caiana*, 14 (2019): 75-91.
- Caravaca, Jimena, Claudia Daniel y Mariano Ben Plotkin, «Introducción». *Saberes desbordados. Historias de diálogos entre conocimientos científicos y sentido común (Argentina, siglos XIX y XX)*. Eds. Jimena Caravaca, Claudia Daniel y Mariano Ben Plotkin. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: IDES, 2018, 2-19.
- Lacquaniti, Leandro G. «La Comisión Nacional de Cultura. Estado y política cultural de la década de 1930 (1933-1943)», Tesis de Maestría en Historia, Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 2020.
- Pupio, María Alejandra, «Coleccionistas de objetos históricos, arqueológicos y de ciencias naturales en museos municipales de la provincia de Buenos Aires en la década de 1950», *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, 12 (2005): 205-29.
- «Profesionales y aficionados en la conformación, interpretación y exhibición de las colecciones arqueológicas. Coleccionistas y museos de la provincia de Buenos

Aires». Tesis de Doctorado, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012.

Pupio, María Alejandra y Piantoni, Giulietta, «Museos, coleccionistas y Estado. Tramas de circulación entre la actividad amateur y la experticia durante la primera mitad del siglo XX». *Saberes desbordados. Historias de diálogos entre conocimientos científicos y sentido común (Argentina, siglos XIX y XX)*. Eds. Jimena Caravaca, Claudia Daniel y Mariano Ben Plotkin, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: IDES, 2018, 92-117.

Notas

[1] Anexo documental no arbitrado por pares «ciegos».

[2] La publicación institucional de 1947 presenta a Manuel Mujica Láinez en calidad de secretario y a Luis María Carreras Saavedra de «erudito» (Museo Nacional de Arte Decorativo. *Catálogo...* 1). Todavía en 1955, Pirovano se define como «abogado y artista pintor» (*Quien es Quien* 503).

[3] En 1947 el ICOM fijó su sede en París presidido por los principales conservadores del Museo del Louvre, Georges Henri Rivière y Germain Bazin, quienes aspiraban a transformar sus cursos en escuela profesional para futuros conservadores de museos. También se estaba gestando *Museum*, la revista con formato de magazine de lujo, dedicada al dominio de la museografía mundial editada por la Unesco: ella venía a suceder a la anterior *Mouseion* que había interrumpido su publicación ante el inicio de la guerra. La nueva revista aspiraba a concentrarse exclusivamente en cuestiones técnicas, pero abarcando un dominio más amplio interesándose también por las ciencias aplicadas además de las artes, la arqueología e historia (Vázquez de Parga). [4] Una primera exploración crítica del libro de Bernard analizado como fuente documental, situado en su contexto de producción y puesto en diálogo con otros agentes y actores sociales en Pupio, *Profesionales y aficionados*.

[4] na primera exploración crítica del libro de Bernard analizado como fuente documental, situado en su contexto de producción y puesto en diálogo con otros agentes y actores sociales en Pupio, *Profesionales y aficionados*.

[5] En 1936 una de las comisiones asesoras de becas se denominaba *Escultura, Grabado y Museografía* y en 1937, *Pintura, Dibujo, Grabado y Museografía*. En 1941 la CNC otorgó una beca a Víctor M. Avalle que registró bajo la categoría *Museografía* y tenía el propósito de estudiar el patrimonio artístico del país y la realización de un censo plástico (Lacquaniti 121 y 198).

[6] Entre las varias manifestaciones de homenaje, Eva recibió como obsequio del gobierno una colección de cincuenta trajes representativos de cada una de las regiones de España. Además, el artista murciano Vicente Viudes pintó cada traje en acuarelas individuales y las reunió luego en un álbum que entregó a la primera dama acompañando la colección de vestidos.

[7] El primer número del Boletín cubre el período octubre, noviembre y diciembre de 1946. La primera editorial delineaba un concepto de *museo moderno* que se proponía materializar intercambios culturales entre el pueblo argentino y otros países, así como proveer información actualizada sobre los sucesos artísticos internacionales (Bermejo, *La puesta en escena*)

[8] De hecho, el 12 de octubre de 1947 —poco antes de inaugurarse la Exposición en el MNAD— el Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina había inaugurado una muestra de Arte Español Contemporáneo (Bermejo, *El segundo «desembarco»...*).

[9] Reproducido a partir del ejemplar existente en la Biblioteca del Museo Nacional de Arte Decorativo. Agradezco a su Bibliotecaria, Verónica Diego, el facilitarme las fotografías del artículo. La transcripción del documento mantiene los tipos y estilos de letra del original.

[10] En 1955 Garrido se presentaba como escribano y graduado en diplomacia y Bernard como abogado, profesor universitario e historiador (*Quien es quien* 86 y 284)

[11]Se refería al sacerdote, filósofo y economista francés Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780). Aclaración nuestra.

[12]Destacado en el original.