Arquitecturas de mecenas en Buenos Aires durante la década del 90: museos privados, concursos y bienales

Patrons' Architecture in 1990s Buenos Aires: Private Museums, Competitions, and Biennials

María Emilia Couto
Universidad de Flores, Argentina
maría.emilia.couto@uflouniversidad.edu.ar
0009-0005-1953-3979

Resumen

Este artículo estudia los museos y centros de arte promovidos por mecenas privados en la ciudad de Buenos Aires durante la década del 90 —entre ellos el Museo Xul Solar, la Fundación Proa y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)— y sostiene que su existencia no se explica solo por la figura del mecenas, sino por la convergencia de un escenario internacional de globalización cultural y expansión del mercado del arte, una tradición de vínculos entre patrones y arquitectos, las reformas neoliberales locales y un entramado institucional propio de la disciplina arquitectónica (concursos, bienales, exhibiciones). Se propone leer estas obras al margen de los juicios de frivolidad que dominaron la crítica arquitectónica del período.

Palabras clave: mecenazgo; museos privados; arquitectura argentina; década del 90; Buenos Aires

Abstract

This article examines the museums and art centers promoted by private patrons in Buenos Aires during the 1990s —among them the Museo Xul Solar, Fundación Proa, and the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)— and argues that their existence cannot be explained by the figure of the patron alone, but by the convergence of an international scene of cultural globalization and art-market expansion, a tradition of ties between patrons and architects, local neoliberal reforms, and an institutional framework specific to the architectural discipline (competitions, biennials, exhibitions). The article proposes reading these works apart from the judgments of frivolity that dominated architectural criticism of the period.

Keywords: patronage; private museums; Argentine architecture; 1990s; Buenos Aires

Recibido: 16/07/2026

Aceptado: 23/10/2026

DOI: 10.63790/r0kncq40

Huellas se encuentra bajo la licencia de Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

1. Introducción

Son conocidas las transformaciones políticas, económicas e institucionales que experimentó Argentina durante la década del 90 producto de la creación de mecanismos como la Ley de Convertibilidad, la conformación del Mercosur y la reforma de la Constitución Nacional. En este marco, la configuración física de Buenos Aires atravesó una reconversión que incluyó nuevas infraestructuras para la movilidad, nuevos barrios, viviendas de lujo, centros comerciales y de entretenimiento y museos, en un período en el que la cultura y la economía argentinas se montaron decididamente al tren de la globalización.

Entre esos programas se destaca una serie de museos y centros de arte promovidos por empresarios, coleccionistas y corporaciones: el Museo Xul Solar (1993), la Fundación Proa (1996), el concurso para el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA, 1997) y el encargo para el Museo Colección Fortabat (1998). Siguiendo la disyuntiva que Pampinella (2000) plantea entre arquitecturas de autor y arquitecturas de mecenas, se denomina a estas últimas como las obras cuya existencia, programa y forma dependen de la voluntad y los recursos de un patrón privado. Este análisis se ocupa de los museos de arte; otros programas, como los museos de ciencias naturales, siguieron trayectorias edilicias propias.

Se sostiene que la figura del mecenas no alcanza para explicar las obras mencionadas. Fueron el producto de una conjunción de condiciones: un escenario internacional en el que la globalización, el mercado del arte y el museo corporativo redefinían el lugar de la cultura; una relación histórica entre patrones y arquitectos; las reformas locales que promovieron los desarrollos privados y convirtieron al Estado en un interlocutor de excepciones y concesiones; y un entramado institucional propio de la arquitectura —concursos, bienal, exhibiciones— que les ofreció plataformas de legitimación.

Reconstruir esas condiciones exige salir de los clichés con que se calificó la década. Los 90 fueron tratados como “una década negada” (Curia, 2014), “una década maldita” (Mendelevich, 2021) o “la década que amamos odiar” (Balmaceda, 2017). En el ámbito arquitectónico se la caracterizó como “de superficies” (Diez, 2008), “frívola” (Liernur, 2001) o marcada por “chispazos de calidad” (Arrese, 2005). Estas caracterizaciones proyectan sobre el período expectativas y valores propios de otros paradigmas, sin considerar que operó bajo coordenadas culturales, económicas y disciplinares propias. Probablemente por ello el interés de la crítica fue limitado: esta arquitectura no continuaba la idea, tal como la formula Liernur (2004), de que la arquitectura no podía ser otra cosa que moderna. Se trata, además, de una cultura atravesada, como observa Giunta (2009, p. 25), por “ciclos de efervescencia y desencanto”.

Se combinan bibliografía y prensa de la época, que registró entusiasmos y controversias. El texto reelabora fragmentos de la tesis de maestría de la autora (Couto, 2025).

2. Globalización, mercado del arte y museo corporativo

Las arquitecturas culturales de la década del 90 deben situarse en coordenadas amplias que permitan observar otras capas simbólicas (que exceden las propiamente arquitectónicas). Para Farago (2015), comprender el arte de los 90 exige partir de la economía antes que de la estética. La década, enmarcada entre la caída del muro de Berlín y los atentados del 11 de septiembre de 2001, vio consolidarse a la democracia liberal como sistema aparentemente único de gestión político-económica, mientras las nuevas tecnologías y los medios masivos difundían modelos aspiracionales e ideales de pertenencia a la cultura internacional. Este escenario político y económico impactó en la cultura visual y material. Según Moulin (2012, p. 73), la mundialización de la escena artística y la globalización del mercado "se interpelan mutuamente", y en los 90 se explotaron nuevos yacimientos artísticos en regiones antes periféricas, como América Latina.

Lipovetsky y Serroy (2015) llaman era transestética a la fase, abierta hacia fines del siglo XX, en que el arte y la cultura se integran a la economía de mercado. En ella se difuminan los roles —coleccionistas como Charles Saatchi o François Pinault actúan a la vez como mecenas, marchantes, promotores e inversores— y los museos pasan a ser "museos-espectáculos elevados al rango de objeto turístico de masas" (Lipovetsky & Serroy, 2010, p. 99). El correlato institucional fue el museo corporativo: la reforma tributaria estadounidense de 1986 incidió directamente en el mercado del arte (Fullerton, 1990), y Krauss (1990) leyó en ese giro el paso del museo como guardián del patrimonio a una entidad que trata su colección como capital. El fenómeno se profundizaría en las décadas siguientes: según Walker (2019), el crecimiento de los museos privados en las últimas dos décadas ha sido en gran medida inédito y combinó fuertes inversiones en arquitectura con la formación de colecciones considerables. Su expansión abrió un debate sobre su carácter: para algunos, son gestos filantrópicos; para otros, una imposición del gusto de los superricos que traduce la desigualdad económica en desigualdad cultural (Velthuis et al., 2023, p. 5).

El Guggenheim de Bilbao condensó esta lógica: la Diputación Foral de Bizkaia y la Fundación Guggenheim negociaron desde 1991 un museo que respondía tanto a la necesidad de regeneración de la ciudad como al plan de Thomas Krens de movilizar el acervo inactivo de la fundación mediante museos satélite (De Graaf, 2023, p. 17). Su repercusión mediática y su impacto económico, que Williams (2022, p. 86) describe como el de "una máquina para generar capital" (traducción propia), lo convirtieron en modelo para ciudades de todo el mundo.

3. El museo como obra de mecenas: antecedentes

John Coolidge (1989) observó que casi todos los grandes arquitectos del siglo XX proyectaron un museo de arte y que el museo fundado por un gran coleccionista ofrece al arquitecto un cliente único, con una colección que refleja un solo punto de vista y con el derecho exclusivo de elegir al arquitecto

(p. 2). A medida que los modelos institucionales y museológicos se complejizaron, el arquitecto debió atender además a grupos divergentes: el consejo o el donante mayoritario, el personal profesional del museo y el público (Coolidge, 1989, p. 8). Saumarez Smith (2021) subraya que la arquitectura rara vez es una invención libre del arquitecto, sino que requiere un cliente que lo elija, defina el programa y pague la obra, y patronos, clientes y directores han sido tan responsables de la forma del museo moderno como los propios arquitectos (p. 211).

En Argentina, esa tradición tuvo un desarrollo menor. Hasta la década del 90, los museos de arte se instalaron en edificios preexistentes, y las colecciones privadas casi nunca dieron lugar a edificios proyectados para alojarlas. El coleccionismo, sin embargo, atravesaba un cambio: Pacheco (2013) sitúa en 1989 el origen de un nuevo momento, que "anunció las maneras del siglo XXI" (p. 13). Los casos porteños de esa década son, así, una novedad.

4. Privatización, enclaves y marketing urbano

Los museos privados de la década del 90 se gestaron en una economía reformada. Keeling (1999) observó cómo la privatización de infraestructuras afectó a Buenos Aires, donde la "liberalización de la economía local ha alentado un nuevo tipo de comercio claramente focalizado en el mercado masivo urbano" (p. 21, traducción propia). Los promotores desarrollaron equipamientos espectaculares —mega shoppings, centros de conferencias— que reforzaban la imagen de una ciudad global (Keeling, 1999, p. 19).

Una de las expresiones de esta lógica fue la infraestructura. Las autopistas 25 de Mayo, Perito Moreno y Arturo Illia, impulsadas desde el Estado bajo un esquema de concesiones privadas, conectaron el centro con los suburbios, donde se expandían las urbanizaciones cerradas como Nordelta. En ellas, los gobiernos locales incentivaron la inversión privada en áreas inundables y antiguos suelos agrícolas e industriales mediante flexibilización normativa y obras públicas alineadas con intereses empresariales (Narodowski & Pintos, 2012, p. 21). Puerto Madero llevó la misma lógica de enclave y concesión al corazón de la ciudad, y ambos proyectos redefinieron el vínculo entre público y privado en el desarrollo urbano de Buenos Aires en la década del 90 (Angelil et al., 2010).

El modelo privatizador, sustentado en la creencia de que las estructuras gestionadas por el sector privado son más eficientes que las reguladas por el Estado, requirió sus propias infraestructuras. Además de barrios privados, se crearon instituciones educativas, centros de salud, complejos de oficinas y también museos.

Sobre ese fondo se instalaron los debates sobre embellecimiento y espectacularización, en sintonía con el marketing urbano de ciudades como Barcelona, Berlín o París. La prensa proclamaba que contar con "una ciudad atractiva y eficaz" era clave para mejorar la posición competitiva del país en el mercado mundial de ideas e inversiones (Forteza, 1996) y la política veía "la ciudad como oportunidad" (Keselman & Roizen, 1997).

Puerto Madero fue la vitrina de esa forma de hacer ciudad. Su *master plan*, impulsado por la Corporación Antiguo Puerto Madero, surgió de un Concurso Nacional de Ideas de 1992 ("El gran imán de la nueva inversión", 2006). Sobre esa base, la inversión privada levantó los emblemas del barrio. Madero Este, el consorcio del empresario Alberto González, adjudicatario de la licitación de la Corporación, desarrolló un hotel Hilton, oficinas, un centro comercial, cines y un Museo del Mar (que no llegó a realizarse) como partes de un mismo complejo (Garmendia, 1999). Sobre el dique 3 ejecutó, con diseño de Santiago Calatrava, un puente peatonal giratorio que donó a la Ciudad, pero a cambio recibió la explotación del dique por diez años, en medio de una polémica sobre la autorización de la Legislatura (Videla, 2000). La donación aparece aquí como contraprestación negociada, y la arquitectura o infraestructura de autor o de firma, como un componente del desarrollo inmobiliario.

Los mecenas de los museos de arte proceden de esta dinámica económica propiamente. Eduardo Costantini, titular de la financiera Consultatio y promotor del megaemprendimiento Nordelta, afirmó al presentar su museo: "No hay mejor negocio que la actividad filantrópica" (Videla, 2001). La empresaria Amalia Lacroze de Fortabat, el grupo Techint detrás de la Fundación Proa, la familia industrial Di Tella (Cassese, 2008) o el desarrollador Alan Faena completan un mapa de patrones con bases industriales, financieras e inmobiliarias. Como observó Lebenglik (2001), detrás de toda inversión empresaria en la cultura conviven el deseo solidario y el deseo de que el propio nombre quede "en el mármol y el bronce". El mecenas no es, así, una figura exterior a la economía de los 90 que financia la cultura desde fuera, sino un actor de ella.

5. Entramados institucionales

Un edificio encargado por un mecenas no se vuelve arquitectura reconocida por la sola voluntad de su patrón sino que debe atravesar procesos de legitimación disciplinar. La arquitectura argentina transitó la década del 90 mediante un entramado institucional que se reconfiguró tras la salida de la dictadura. En 1986 se creó la Federación Argentina de Entidades de Arquitectos (FADEA) para centralizar el Reglamento Nacional de Concursos de Arquitectura y Planeamiento. Paulatinamente, los medios dieron cada vez mayor visibilidad a la disciplina, con secciones de arquitectura en *Clarín* y *La Nación*, la *Revista de Arquitectura de la Sociedad Central de Arquitectos* (SCA) y *Summa+*. En este entramado, tres plataformas resultaron de relevancia: los concursos como modalidad de contratación; el sistema de bienales, al ofrecer visibilidad regional e internacional; y el Museo Nacional de Bellas Artes, que consagró figuras a través de premios, publicaciones y exhibiciones.

6. Concursos y control del encargo

Los concursos de arquitectura operan históricamente como mecanismo de encargo, instancia de legitimación profesional y espacio de confrontación intelectual. Schere (2008) señala que, en Argentina, desde 1990, las políticas de reducción del aparato estatal pusieron en juego terrenos de interés para emprendimientos privados y convirtieron a los concursos en la plataforma ideal para abordarlos (p. 441); el de Puerto Madero es, para él, el más relevante del período. Los concursos de temática cultural, en cambio, fueron una rareza. Según un recuento propio sobre el listado que Schere ofrece para 1983-2006, que reúne alrededor de cien casos, solo nueve tienen temática cultural, seis de ellos en la Ciudad de Buenos Aires, y de estos, dos fueron encargados por entidades privadas: el MALBA (1997) y la Ciudad Cultural Konex (2003). El dato no debilita el argumento sino que lo precisa: la mayoría de los museos privados se resolvió por encargo directo para obra nueva, como la Colección Fortabat, o para reciclaje, de modo que el MALBA es una excepción y permite observar qué beneficios otorga al mecenas desarrollar una obra por concurso.

La legitimidad de los concursos privados ha sido objeto de disputa en su tradición, pero especialmente adquirió relevancia local durante esta década. En 1993 el presidente de FADEA reconocía que el reglamento debía revisarse para volverlo más atractivo para los comitentes (Del Franco, 1993) y Schere (2008) sostiene que los concursos privados canalizaban "la vocación de los promotores de controlarlo todo: el proyecto, los participantes, las condiciones para juzgar y las contractuales" (Prólogo). Por ejemplo, el concurso del MALBA se organizó al margen de FADEA, bajo el reglamento de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), cuya aprobación costaba 50.000 dólares. Una vía que otorgaba legitimidad de un jurado internacional y permitía al promotor conservar cierto control sobre los certámenes.

7. La Bienal, el CAYC y el Museo Nacional de Bellas Artes

Desde la segunda posguerra, las exposiciones periódicas de arte —Documenta de Kassel, que fue la primera en regularizar la práctica con ediciones cada cinco años (Fleck, 2014, p. 12), y la Bienal de Venecia, de la que desde 1980 se conformó una propia para la arquitectura (Levy & Menking, 2010)— funcionaron como instrumentos de posicionamiento cultural de las ciudades. En Sudamérica, las bienales de arquitectura de San Pablo (1975), Chile (1977) y Ecuador (1990) conformaron una red de intercambio disciplinar regional (Carranza & Lara, 2014, p. 308). La Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires (BIABA), fundada en 1985 por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) y la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU), se inscribió en ese circuito. Uno de sus organizadores, Carlos Salaberry (2011), caracteriza a las bienales como "acciones de marketing que tienen el objetivo de movilizar la ciudad y su gente" y sostiene que, si así fuese, la de Buenos Aires sería un invento de Jorge Glusberg (p. 21).

Glusberg había fundado el CAYC en 1968 para promover la experimentación y el debate artístico en un espacio multidisciplinar que no

hallaba lugar en otros ámbitos institucionales. Durante la retracción institucional de los golpes militares, su sede funcionó como nodo de encuentro con arquitectos internacionales, y desde el XII Congreso de la UIA (1978) sus vínculos con figuras como Bruno Zevi y Pierre Vago le abrieron el acceso a la arquitectura internacional. Ese sustrato fue determinante: al retorno de la democracia fundó la BIABA con apoyo de Berardo Dujovne, decano de la FAU, y la sostuvo con periodicidad bienal desde 1987. Su idea era que los profesionales locales establecieran vínculos duraderos con sus pares extranjeros, convencido de que las conexiones verdaderas se forjan en encuentros informales producidos por las propias bienales, que luego nutrirían las publicaciones y posicionarían a los arquitectos y críticos argentinos en el circuito internacional (Melgarejo, 1997).

La Bienal fue además una plataforma de concursos y premios. Ya en 1995 se realizaban premios y concursos, muy esperados por los jóvenes profesionales locales (Glusberg, 2011, p. 13). En 1998, el Premio FV/Ferrum dio origen a la exposición *Veinte obras de la última década* (Museo Nacional de Bellas Artes, 1998), y en 1997 el Concurso Internacional de Anteproyectos Museo Costantini se organizó en el marco de la Bienal, con Glusberg como director de la Comisión, a cargo del certamen y de la convocatoria de los jurados. Para un mecenas, la Bienal ofrecía jurados internacionales y visibilidad ya montados.

En 1994 Glusberg asumió la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), designado por el secretario de Cultura, Mario “Pacho” O’Donnell, y la ocupó hasta 2012. El museo funcionó, además, como plataforma de consagración para la arquitectura, con exposiciones que operaron como mecanismos de legitimación acelerada. La cadena es elocuente: entre los arquitectos reunidos en *Corte 7. Arquitectos nueva generación* (Museo Nacional de Bellas Artes, 2000) figuraba Atelman-Fourcade-Tapia (AFT), ganador del concurso del MALBA, un estudio de recién graduados que en apenas tres años pasó a integrar la selección de nueva generación del museo nacional. Es interesante notar cómo un patrón privado convoca un concurso en el marco de una bienal, y su ganador es consagrado por el museo del Estado, sin que ninguna instancia de esa cadena responda a un plan público.

8. Del corredor cultural a las arquitecturas de mecenas

En sintonía con el crecimiento global del mercado del arte, durante la década del 90 se institucionalizaron en la Argentina diversos espacios artísticos y culturales. Como señaló Pacheco, “hubo una ilusión [de florecimiento del arte], como hubo una ilusión de que el país se transformaba” (Barreto & Pacheco, 2013). En Buenos Aires, diversas operaciones urbanas sedimentaron, de manera progresiva, un corredor cultural paralelo a la costa del Río de la Plata, sin responder a un marco preexistente que destinara sectores de la ciudad a usos culturales. La inversión en equipamientos renovó la idea de Buenos Aires como capital cultural y expandió el tradicional corredor artístico del sector centro (Pampinella, 2000, p. 70). A equipamientos previos como Argentina Televisión Color, la Biblioteca Nacional Mariano

Moreno —recién inaugurada en 1992— o el parque de diversiones Italpark, y a operaciones como el Concurso Nacional de Ideas para el Desarrollo Urbanístico del Área de Retiro (1996), se sumaban nuevos proyectos de arquitectura de autor, como el puente de Calatrava en Puerto Madero o la Floralis Genérica, que el arquitecto Eduardo Catalano diseñó y donó a la Ciudad (Grossman, 2002). En 1999 se estimaba que habría diez nuevos museos para el año 2000, varios construidos desde cero e impulsados por agentes privados ("Buenos Aires tendrá diez nuevos museos en el 2000", 1999).

El Estado no formuló una estrategia urbanística para la infraestructura de los museos de arte o este tipo de equipamientos de autor. Según Shmidt (2005), hacia el año 2000 el debate político se centró en reubicar y ampliar museos existentes más que en construir nuevos, y las operaciones apuntaban a reciclar inmuebles disponibles, como el Palacio de Correos. La zonificación cultural llegó más tarde: el Porteño Art District (2005) fue una iniciativa del grupo Faena junto con Intel, y la política de distritos especializados recién se implementó en 2008 (González Redondo, 2018). Ello contrasta con el ejemplo mencionado de Bilbao, donde el museo fue pieza de un plan de regeneración concertado por el sector público. En Buenos Aires, en cambio, el corredor resultó, en gran medida, la suma no planificada de iniciativas de mecenas y promotores privados.

Que el Estado no planificara no significa que estuviera ausente, sino que negociaba caso por caso. Costantini señaló que la construcción de su museo, de 25 millones de dólares, no tuvo apoyo financiero oficial, pero destacó el respaldo del Gobierno de la Ciudad, plasmado en una ley que permitió construir más superficie que la admitida, una excepción que recibió duros cuestionamientos (Videla, 2001). En junio de 2001 el Ejecutivo porteño llegó a paralizar las obras por la cubierta de una terraza y la Legislatura debió modificar el factor de ocupación total de la parcela de 1 a 1,5 ("Le pusieron un techo a la cultura", 2001). La prensa posterior habló de un museo que actuaba con una "política de hechos consumados" frente a los vecinos ("El Malba es argentino", 2002). Como en el puente de Puerto Madero, el mecenazgo se intercambiaba por contraprestaciones normativas o económicas.

9. Entre el reciclaje y el mecenazgo

Como se mencionó anteriormente, la mayor parte de los museos de arte argentinos encontró su lugar en edificios existentes, de cierto valor patrimonial, y hasta entrada la década del 90 la construcción de nuevos museos no formó parte central de la agenda arquitectónica local (Aliata, 2004, p. 172): desde la antigua casa de bombas convertida en sede del MNBA —instalado allí desde 1933 según un proyecto de Alejandro Bustillo y ampliado en 1960 con el pabellón de César Janello— hasta el asilo que dio origen al Centro Cultural Recoleta. El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) fue reacondicionado por el estudio MSGSSV entre 1986 y 1989, continuando el proyecto que había donado Emilio Ambasz. Fuera de la Ciudad, el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (2004) prolongó esta

tradición mediante el reacondicionamiento de ex Silos Davis. La construcción estatal de museos de arte nuevos y exentos llegó más tarde y fuera de la Ciudad, como la sede del MNBA en Neuquén (2004), adjudicado a Mario Roberto Álvarez a través de un concurso por invitación, y el Museo de Arte Contemporáneo MAR en la provincia de Buenos Aires (2009), asignado a Monoblock a través de un concurso abierto.

Los museos privados se apartaron de ese patrón de manera parcial y heterogénea. Aunque existió un pequeño espacio museístico en la sede del Instituto Torcuato Di Tella, las colecciones privadas no habían dado lugar a nuevos museos hasta los 90. El primer proyecto en romper esa inercia fue el Museo Xul Solar, diseñado por Pablo Beitía e inaugurado en 1993 bajo el auspicio de la Fundación Pan Klub, creada en 1986 por la esposa del artista, Micaela Cadenas, y su marchante, Natalio J. Povarché. La Fundación Proa, financiada por Tenaris-Organización Techint, se fundó en 1996 como un centro de arte sin colección permanente en un edificio existente entre medianeras, que Caruso e Torricella Architetti reformaron y ampliaron en 2008. Ya fuera del período, el Faena Art Center (2011), de McCormack Asociados, ocupó la ex sala de máquinas de un molino, y el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA, 2012), impulsado por Aldo Rubino, fue proyectado por el Estudio Vila Sebastián.

El MALBA y la Colección Fortabat son los dos museos concebidos *ad hoc*, y la diferencia entre ambos revela cómo ejerció cada patrón su modo de elegir al arquitecto. Costantini recurrió a un concurso internacional abierto, con un jurado internacional, y permitió consagrar a un estudio joven de Córdoba, integrado por Martín Fourcade, Gastón Atelman y Alfredo Tapia (Videla, 2001). Fortabat encargó de manera directa el proyecto a la oficina de Rafael Viñoly, a partir de 1998, para garantizar una obra de firma. Son dos modos de legitimación disciplinar: por procedimiento o por renombre.

Ningún museo de mecenas fue, sin embargo, una pieza aislada: cada uno es un eslabón de una cadena de operaciones más amplia. El Museo del Mar formaba parte del complejo de Madero Este (Garmendia, 1999); el Faena Art Center, del proyecto de un molino reciclado; y el Museo Fortabat, de un entorno de torres residenciales de alta gama (“El gran imán de la nueva inversión”, 2006). El MALBA también es un eslabón, aunque no de un proyecto inmobiliario específico, pero sí como parte de una concepción del modo de vida en la que quienes habitan los desarrollos de Consultatio son participantes de sus museos.

Pampinella (2000) leyó esos proyectos como piezas de una misma estrategia de imagen: los patrocinados por agentes vinculados al auspicio de las artes, como Amalia Fortabat, Eduardo Costantini o la familia Di Tella —el museo de la primera, el del segundo y la sede universitaria de los terceros, resultado de un concurso privado de 1998 sobre los ex laboratorios de Obras Sanitarias de la Nación (Falcó & Caniza, 2004)— “constituyen versiones locales del mundializado museo-circulación y se disponen a ingresar en los procesos mediáticos de comunicación como postales de la presente modernización de la ciudad” (p. 77).

10. La crítica frente a las arquitecturas de mecenas

La crítica arquitectónica leyó el período en clave mayormente negativa. Francisco Liernur (2001) lo describe como "el imperio de la frivolidad". Sostiene que los programas de buena parte de las construcciones más destacadas —de los lofts a los centros de compras, los restaurantes sofisticados, los multicines o los hoteles de lujo— fueron frívolos (p. 360) y que esa arquitectura asumió plenamente la autonomía de la disciplina para clausurar la crítica como interrogación sobre el sentido de las operaciones y concentrarse en la lógica de la forma (p. 361). Ramón Gutiérrez (2013) cuestionó el rol de la Bienal, que habría privilegiado a los arquitectos internacionales sobre los latinoamericanos dentro de un circuito comercial apoyado por los medios. Fernando Diez (2008), por su parte, describió al arquitecto de firma como una figura que se solicita para aportar singularidad a la obra, pero cuya intervención queda limitada por las demandas de múltiples consultores y comitentes.

Sin embargo, estas lecturas confrontan entre sí en sus valoraciones sobre las intervenciones arquitectónicas. Para Gutiérrez (2013), el auge de la conservación del patrimonio, ligado a una creciente participación ciudadana, marcó un cambio de paradigma frente a la lógica neoliberal de los 90. Menciona los silos convertidos en hoteles de lujo, en el conjunto Faena, o en lofts, como Dorrego y La Algodonera, aunque advierte que Puerto Madero despojó a la comunidad de su patrimonio común. Valora también el Museo Xul Solar de Beitía y registra que, hacia el final de la década, algunos estudios, entre ellos el ganador del MALBA, "parecían mostrar un retomar de camino con calidades" (p. 77). Liernur (2001), en cambio, cuenta el *aggiornamento* de viejos edificios industriales a modo de lofts entre las grandes operaciones de especulación, junto con Puerto Madero, el Italpark o el Tren de la Costa. La prensa de la época registró una ambivalencia semejante. Al inaugurarse el MALBA, Lebenglik (2001) lo celebraba como una muy buena noticia en tiempos sombríos y, a la vez, notaba que el edificio irradiaba una frialdad semejante a la de los no lugares, como aeropuertos y shoppings, que el uso debía contrarrestar. Vistas desde las arquitecturas de mecenas, las tensiones que señala la crítica son parte de las condiciones de producción de estas arquitecturas: el patrón que elige al arquitecto o lo convoca por concurso, el museo que necesita una imagen global, la bienal que ofrece legitimación, una disciplina que negocia su autonomía con quienes financian la obra.

11. Conclusión

En la década del 90, los museos de arte de Buenos Aires muestran que el mecenazgo no operó en el vacío: la voluntad de los patrones se volvió obra porque encontró un contexto que la hizo viable y le dio sentido. Entre esas condiciones pesaron el prestigio del museo como marca en el mercado global del arte, una vieja tradición de vínculos entre patrones y arquitectos, un Estado que negoció caso por caso en lugar de planificar y una disciplina cuyos

concursos, bienales y exposiciones ofrecieron legitimación. El corredor cultural fue, antes que el resultado de un plan, la suma de esas convergencias.

Los años 90 quedaron asociados a la imagen de la "pizza con champán" (Walger, 1994): una comida popular junto a una bebida considerada de lujo, es decir, una articulación entre masividad y exclusividad, entre cultura pop y alta cultura, entre convertibilidad y crisis. Esa tensión atraviesa a los museos de mecenas, abiertos a un público amplio pero sostenidos por colecciones y fortunas privadas. El final de la década los alcanzó en plena inauguración: el MALBA abrió en septiembre de 2001, pocos meses antes de la crisis que derogó la Ley de Convertibilidad, y la prensa lo leyó como símbolo de una ficción. Los proyectos de globalización cultural quedaron, así, anclados a un momento histórico que se desmoronaba mientras el edificio se inauguraba.

12. Referencias

Aliata, F. (2004). Museo. En *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (Vol. 4, p. 172). AGEA.

Angelil, M., Siress, C., & Varas, J. (2010). *Archipiélagos: A manual for peripheral Buenos Aires*. Fundación Universidad de Palermo.

Arrese, Á. (2005). Dos décadas con chispazos de calidad. En *Vanguardias argentinas: Obras y movimientos*. Clarín Arquitectura.

Balmaceda, T. (2017). *Los 90: La década que amamos odiar*. Ediciones B.

Barreto, D., & Pacheco, M. (2013, abril). Cuestión de musculatura: Entrevista a Marcelo Pacheco. *Sauna*, (28). http://www.revistasauna.com.ar/03_28/02.html

Buenos Aires tendrá diez nuevos museos en el 2000 (1999, 14 de octubre). *Clarín*. https://www.clarin.com/sociedad/buenos-aires-nuevos-museos-2000_0_BJWbdFnl0Ye.html

Carranza, L. E., & Lara, F. L. (2014). *Modern architecture in Latin America: Art, technology, and utopia*. University of Texas Press.

Cassese, N. (2008). *Los Di Tella: Una familia, un país*. Aguilar.

Coolidge, J. (1989). *Patrons and architects: Designing art museums in the twentieth century*. Amon Carter Museum.

Couto, M. E. (2025). *Recorridos del Museo Costantini: Arquitecturas corporativas y capitalismo artístico* [Tesis de maestría, Universidad Torcuato Di Tella]. Repositorio Digital Universidad Torcuato Di Tella. https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/14524

Curia, W. (2014, 21 de diciembre). Los 90. La década negada. *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/opinion/los-90-la-decada-negada-nid1753907

De Graaf, R. (2023). *architect, verb: The new language of building*. Verso.

Del Franco, C. (1993). *Concursos, ¿públicos o privados?*

Diez, F. (2008). *Crisis de autenticidad: Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*. Donn.

Falcó, M. G., & Caniza, F. G. (2004, 25 de agosto). Di Tella: La obra de arte de Clorindo Testa. *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/arquitectura/di-tella-la-obra-de-arte-de-clorindo-testa-nid630140/

Farago, J. (2015, 5 de febrero). The 1990s never ended. *BBC Culture*. https://www.bbc.com/culture/article/20150205-the-1990s-never-ended

Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI: Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Mardulce.

Forteza, J. (1996, 13 de agosto). Buenos Aires tendrá que competir. *La Nación*.

Fullerton, D. (1990). *Tax policy toward art museums* (Working Paper No. 3379). National Bureau of Economic Research. https://doi.org/10.3386/w3379

Garmendia, M. (1999, 18 de agosto). El primer puente de Calatrava en BA. *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/arquitectura/el-primer-puente-de-calatrava-en-ba-nid206977/

Giunta, A. (2009). *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*. Siglo Veintiuno Editores.

Glusberg, J. (2011). Bienales de Buenos Aires. En *Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires: 1985-2011: 26 años de historia* (p. 13). Plot.

González Redondo, C. (2018). *Del distrito gubernamental a la nueva sede del gobierno: Disputas en torno al espacio urbano en la ciudad de Buenos Aires* [Tesis de maestría, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Digital Facultad de Filosofía y Letras. http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11348

El gran imán de la nueva inversión. (2006, 28 de agosto). *Fortuna*. https://www.utdt.edu/ver_nota_prensa.php?id_nota_prensa=1578&id_item_menu=6

Grossman, L. J. (2002, 25 de septiembre). Casa FOA, el Malba y la Floralis Genérica. *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/arquitectura/casa-foa-el-malba-y-la-floralis-generica-nid222981/

Gutiérrez, R. (2013). La arquitectura en la Argentina (1965-2000). En *Temas de la Academia* (Vol. 11). Academia Nacional de Bellas Artes.

Keeling, D. J. (1999). Neoliberal reform and landscape change in Buenos Aires, Argentina. *Yearbook. Conference of Latin Americanist Geographers, 25*, 15–32. https://www.jstor.org/stable/25765872

Keselman, J. y Roizen, C. (1997). La ciudad como oportunidad: Entrevista con el Dr. Fernando de la Rúa. *Revista de Arquitectura*, (186), 8-11.

Krauss, R. (1990). The cultural logic of the late capitalist museum. *October, 54*, 3-17. https://www.jstor.org/stable/778666

Le pusieron un techo a la cultura (2001, 28 de junio). *La Prensa*. https://www.laprensa.com.ar/Le-pusieron-un-techo-a-la-cultura-257498.note.aspx

Lebenglik, F. (2001, 20 de septiembre). La estrategia de una colección. *Página/ 12*. https://www.pagina12.com.ar/2001/01-09/01-09-20/pag25.htm

Levy, A., & Menking, W. (2010). *Architecture on display: On the history of the Venice Biennale of Architecture*. Architectural Association.

Liernur, J. F. (2001). El imperio de la frivolidad. En *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: La construcción de la modernidad* (pp. 359-431). Fondo Nacional de las Artes.

Liernur, J. F. (2004). Arquitectura reciente. En *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (Vol. 5, pp. 152-166). Clarín Arquitectura.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2010). *La cultura-mundo: Respuesta a una sociedad desorientada*. Anagrama.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.

El Malba es argentino (2002, 12 de marzo). *Página/12*. https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-2771-2002-03-12.html

Melgarejo, G. (1997, octubre). Bienal y Prebienal de Arquitectura. *Boletín MNBA*.

Mendelevich, P. (2021, 29 de mayo). Los años 90. Cara y cruz de una década maldita que el país no acaba de asumir. *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/ideas/los-anos-90-cara-y-cruz-de-una-decada-maldita-que-el-pais-no-acaba-de-asumir-nid29052021

Moulin, R. (2012). *El mercado del arte: Mundialización y nuevas tecnologías*. La Marca Editora.

Museo Nacional de Bellas Artes (1998). *Veinte obras de la última década en el Museo Nacional de Bellas Artes* [Catálogo de exposición].

Museo Nacional de Bellas Artes (2000). *Corte 7: Arquitectos nueva generación en el MNBA* [Catálogo de exposición].

Narodowski, P., & Pintos, P. (Eds.). (2012). *La privatopía sacrílega: Efectos del urbanismo privado en humedales de la cuenca baja del Río Luján*. Imago Mundi.

Pacheco, M. E. (2013). *Coleccionismo de arte en Buenos Aires: Del virreinato al centenario: 1924-1942*. MALBA.

Pampinella, S. (2000). Arquitecturas de autor o arquitecturas de mecenas. *Block*, (5).

Salaberry, C. (2011). Presentación de la Bienal: El impulso a un nuevo pensamiento disciplinar. En *Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires: 1985-2011: 26 años de historia* (p. 21). Plot.

Saumarez Smith, C. (2021). *The art museum in modern times*. W. W. Norton.

Schere, R. (2008). *Concursos 1825-2006*. Sociedad Central de Arquitectos.

Shmidt, C. (2005, mayo). *PM/FM. Puerto Madero, Frecuencia Modulada. La arquitectura de Puerto Madero en los años 1990's* [Ponencia]. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina.

Sklair, L. (2017). *The icon project*. Oxford University Press.

Velthuis, O., Kolbe, K., Aengenheyster, J., Friedmann Rozenbaum, A., Gera, M., & Zhang, M. (2023). *Beyond the global boom: Private art museums in the 21st century*. Private Museum Research.

Videla, E. (2000, 29 de diciembre). El puente giratorio en un dique agitó las aguas de Puerto Madero. *Página/12*. https://www.pagina12.com.ar/2000/00-12/00-12-29/pag18.htm

Videla, E. (2001, 20 de septiembre). Casa nueva para el arte en Buenos Aires. *Página/12*. https://www.pagina12.com.ar/2001/01-09/01-09-20/pag25.htm

Walger, S. (1994). *Pizza con champán: Crónica de la fiesta menemista*. Espasa Hoy.

Walker, G. S. (2019). *The private collector's museum: Public good versus private gain*. Routledge.

Williams, R. J. (2022). *The culture factory: Architecture and the contemporary art museum*. Lund Humphries.