

A la deriva del arte moderno

Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones¹

Florencia Suárez Guerrini

Licenciada en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Doctoranda en Historia y Teoría del Arte, UBA. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Becaria de Formación Superior en Investigación de la UNLP (2007-2009); de la Secretaría de Cultura y Educación de la Nación (2005) y de la Fundación Antorchas (2002-2003). Recibió el Premio a la Investigación en Historia del Arte (2003 y 2005, Museo Provincial de Bellas Artes). Integró equipos de investigación que obtuvieron el Segundo y el Primer Premio Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial (Fondo Nacional de las Artes, 2009 y 2001); Ayuda a la Investigación en Artes Visuales (CCEBA, 2005) y Subsidio a la Investigación en Artes (Fundación Antorchas, 2000). Es autora de *Nuevos dispositivos de producción artística* (2004) y coautora de *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales* (2003).

1. La fundación del Movimiento y una breve genealogía

El MAN, Movimiento Arte Nuevo, se constituyó públicamente en la prensa el 15 de enero de 1965, en la ciudad de La Plata.² Estuvo conformado por un grupo heterogéneo de artistas, reunidos espontáneamente, y por Angel Nessi, crítico, historiador y profesor de Historia del Arte de la Universidad Nacional de La Plata, que en ese entonces se desempeñaba además como director del Museo de Artes Plásticas, llamado hoy Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”.³ Desde su fundación, la agrupación se propuso provocar un impacto significativo en el medio artístico local, cuyo alcance pudiera transformar un estado de situación. Con este objetivo, la autodefinición genérica de *movimiento* le permitió congregarse a artistas visuales, músicos, poetas e intelectuales y reunir tendencias estilísticas que, aunque dispares, eran consideradas por ellos como las más innovadoras del momento. El interés común por promover un arte moderno que incluyera todas las esferas de la cultura, los condujo a acercarse al profesor Nessi, quien compartía desde el ámbito institucional la misma urgencia de actualización. Sobre los aspectos que delinearon su formación dice Nessi:

El movimiento MAN se constituye, no por un acto deliberativo, sino como sigla responsable de un grupo de artistas que concurren a la exposición organizada por

¹ Esta investigación se realizó en el marco del *III Concurso de Investigación en Artes Visuales*, del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti” de La Plata, organizado por el Instituto Cultural de la Provincia en 2005. Dos fragmentos del trabajo fueron presentados en las *V Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*, IHAAA, FBA, UNLP (La Plata, 2007) y en las *II Jornadas sobre Arte Argentino y Latinoamericano*, AACA-AICA, Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” y el Grupo de Estudios sobre Exposiciones de Arte Argentino (Córdoba, 2009). Parte de los contenidos también fueron incluidos en el guión curatorial para la exposición *Arte Nuevo en La Plata 1960-1976*, coordinada por Jimena Ferreiro Pella (Centro Cultural Recoleta, 2007). El estudio estuvo orientado a interpretar la emergencia del *Movimiento Arte Nuevo* en la ciudad de La Plata y sus resonancias en la prensa, dentro de una escena moderna en construcción. El análisis se concentró en el material documental (notas periodísticas, inventarios, correspondencias, catálogos, informes de gestión, etc.), en los ensayos escritos por Angel O. Nessi y en los testimonios de los artistas de la ciudad que estuvieron vinculados con el MAN. Durante 2006, realicé entrevistas personales a Alejandro Puente, Carlos Pacheco, César López Osornio y Jorge López Anaya y por contacto telefónico con César Ambrossini (2006) y con Hugo Soubielle (diciembre de 2005). Quiero agradecer a todos ellos por aportar información sustancial para este proyecto, y muy especialmente a Silvana Nessi, quien en diversas oportunidades me permitió el acceso al archivo de su padre, actualmente bajo la custodia de la familia. También quiero agradecer a Daniel Sánchez por facilitarme la documentación disponible en el Museo Provincial de Bellas Artes; a Ana María Gualtieri y Mariana Santamaría del CAEV y a Susana Caprara por sus comentarios.

² “Constituyen en nuestra ciudad una agrupación que apoya el arte nuevo”, nota periodística en la que se anunciaba que el viernes 15 se había constituido el Movimiento, con el propósito de “congregar a los artistas de diversas especialidades, críticos y promotores del arte que orientan su actividad hacia las nuevas tendencias (...) de defender, difundir y esclarecer, por todos los medios a su alcance, las manifestaciones artísticas modernas”. También se mencionan los miembros de su comisión organizadora: Daniel Martínez, Beatriz Uribe, Alejandro Puente y Saúl Yurkievich. *El Día*, 1965. Archivo Nessi.

³ En adelante, me referiré a la institución por su nombre actual Museo Provincial de Bellas Artes, en lugar de la designación que tuvo en la época Museo de Artes Plásticas, aunque aparecerá mencionado de este modo en los artículos de prensa citados.

el Museo de artes plásticas, en mayo de 1965. No tuvo, por tanto, comisión directiva ni lista de fundadores: apareció de golpe, auspiciado por la Dirección del Museo y por la palabra inaugural de Jorge Romero Brest.⁴

Los primeros autoconvocados fueron aquellos que, desde hacía algunos años, se venían destacando en la ciudad de La Plata como los impulsores de las tendencias contemporáneas. Algunos de ellos procedían del ex Movimiento Sí, desprendimiento del originario Grupo Sí (1960), como Carlos Pacheco, César Ambrossini, César Paternosto, Alejandro Puen-te, Hugo Soubielle, Nelson Blanco y Antonio Trotta y otros, que no habían pertenecido al Sí pero mantenían vínculos personales y una inclinación general hacia el arte nuevo: Edgardo A. Vigo, César López Osornio y Honorio Morales. Rubén Elosegui y Ricardo Martínez estaban vinculados a la entonces Escuela Superior de Bellas Artes.⁵ También participaron en el MAN, Enrique Gerardi,⁶ compositor e investigador de música concreta, y Saúl Yurkievich, escritor, crítico literario y estudioso de la literatura iberoamericana moderna, quien escribió varios artículos en los medios gráficos locales en defensa del movimiento y el proemio del catálogo de su primera y única exposición como conjunto. Desde hacía un tiempo oficiaba de crítico de arte en la prensa platense, dando especial cobertura a los artistas *modernos* de la ciudad, de modo que su alineamiento en las filas del MAN ocurría como algo natural.⁷ El crítico de arte Jorge Romero Brest, una figura que ya gozaba de amplio reconocimiento en

el medio, también participó de la experiencia. En la inauguración de la única exposición del movimiento, titulada *Últimas Tendencias* (Museo Provincial de Bellas Artes, del 4 al 20 de mayo de 1965), disertó sobre “Arte y Público Actuales” [Figura 1].⁸



FIGURA 1. “Hoy disertará sobre ‘Últimas Tendencias’ Jorge Romero Brest”. *El Día*, 4 de mayo de 1965.

El MAN incluyó también la participación de artistas porteños o radicados en Buenos Aires que, como los de La Plata, practicaban los estilos más diversos: Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Rómulo Macció, Víctor Chab, Miguel Dávila, Aníbal Carreño, Carlos Cañás,

⁴ Osvaldo Nessi, *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, 1982, p. 237.

⁵ Los vínculos entre los miembros del MAN comenzaron antes y continuaron parcialmente luego de su formación. Como mencioné, algunos de ellos procedían del *Grupo Sí* y representaban en el medio una formación de vanguardia: Carlos Pacheco (La Plata, 1932); Hugo Soubielle (Roque Pérez, 1934/La Plata, 2006); César Ambrossini (La Plata, 1932); Alejandro Puen-te (La Plata, 1933); Antonio Trotta (La Plata, 1938); Nelson Blanco (Tres Arroyos, 1935/Francia, 1999), César Paternosto (La Plata, 1933). Las clases de Visión de Héctor Cartier en la Escuela Superior de Bellas Artes y las clases de Plástica en la Facultad de Arquitectura fueron los espacios privilegiados de reunión de la mayoría de sus integrantes. Ver Cristina Rossi, *Grupo Sí. El informalismo platense de los '60*, 2001. Además de los espacios de enseñanza que podían compartir (R. Elosegui era profesor de escultura y Ricardo Martínez, alumno en la Escuela Superior de Bellas Artes, hoy Facultad), muchos de ellos participaban de los mismos envíos, selecciones y exposiciones que surgían de los certámenes, como los premios Ver y Estimar, Braque e Instituto Torcuato Di Tella. Hacia 1965, Edgardo A. Vigo (La Plata, 1928-1997) ya era una figura que sobresalía en la ciudad y que era reconocida por sus pares. Asociado a las modalidades transgresoras del arte en su vertiente conceptual, participó también como invitado en exposiciones realizadas por el *Grupo Sí* en 1961 y en 1968.

⁶ Sobre los antecedentes de Enrique Gerardi (1926), que convalidaban su participación en el MAN, dice Nessi: “le permitieron el acceso a una beca en la Radio de París, donde estudió música concreta y serial durante un año”. Angel Nessi, *op.cit.*, 1982, p. 240.

⁷ Saúl Yurkievich (La Plata, 1931) fue poeta, ensayista y crítico literario. También escribió algunas críticas y comentarios sobre la obra de artistas platenses durante la década del sesenta, en el *El Día*. Vivió en Francia desde 1962, donde ejerció como profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de París VIII, y murió allí el 27 de julio de 2005. Fue amigo personal y custodio de la obra de Julio Cortázar.

⁸ El título de la exposición, *Últimas Tendencias* fue anunciado, junto con la disertación de Romero Brest, el mismo día de la inauguración, el 4 de mayo de 1965. En el resto de los artículos, la prensa se refirió a la “exposición del MAN” o “del Museo de Artes Plásticas”. “Hoy disertará sobre ‘Últimas Tendencias’ Jorge Romero Brest”, en *El Día*, 4 de mayo de 1965, p. 5.

Mario Gurfein, Luis F. Bénédit, Pablo Suárez, Fernando Maza, Rubén Santantonín, Alberto Heredia, Osvaldo Stimm e Ileana Vegezzi. En el conjunto general, estos artistas no compartían más que ciertas marcas de distinción características de la época: haber recibido premios en los certámenes más influyentes; pertenecer a agrupaciones recientemente formadas –como la del *Grupo del Sur* (1959) y la constituida a partir de la exposición *Otra Figuración* (1961)–;⁹ o el hecho de exponer en ámbitos consagradorios como salones, museos locales y extranjeros y en espacios que ya empezaban a reconocerse como de tránsito obligado en la militancia del arte moderno: el Instituto Di Tella y la galería Lirolay.

La heterogeneidad estilística que caracterizó la composición del MAN se suplió con el rescate de otros factores que fueron aglutinantes. En primer lugar, pertenecer a la misma generación: la mayoría de los artistas había nacido alrededor de los años treinta y eran jóvenes que, con diferentes grados de radicalidad, pretendían incursionar en los nuevos lenguajes, aunque el hecho de compartir los mismos espacios de consagración artística aparece como su justificación más enfática. Esto se pone en evidencia en un artículo publicado en el periódico platense *La Gaceta de la tarde* el 7 de mayo de 1965, firmado por dos de los integrantes platenses del MAN, el escritor Saúl Yurkievich y el pintor Alejandro Puente. Se trataba de una respuesta a la primera agresión pública emitida contra el grupo, otro artículo aparecido en el mismo diario cuatro días antes. La amplia descripción con que en la nota se recogen todos esos signos consagradorios de la época, justifica la extensión de la cita:

Con respecto a los participantes, digamos de MAN que han sido ya vastamente consagrados por la crítica responsable. Pocas veces, en la ciudad de La Plata, se ha conseguido reunir un conjunto de artistas plásticos tan importante. Citaremos algunas de sus distinciones. Rómulo Macció obtuvo en 1963 el premio internacional

del Instituto Torcuato Di Tella. Víctor Chab y Ernesto Deira compartieron recientemente el primer premio en el Salón de Artistas Jóvenes Latinoamericanos. Obras de Macció, Deira y de la Vega integran la colección del Museo Guggenheim de Nueva York, parte de la cual puede verse ahora en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes. Aníbal Carreño ganó el segundo premio del Instituto Di Tella y del Salón Nacional de Artes Plásticas, además del primer premio en el último Salón Provincial de Bellas Artes.

Carlos Pacheco, Nelson Blanco y Honorio Morales merecieron el premio Braque. César Ambrossini obtuvo un premio adquisición en el Salón de Mar del Plata, Luis Bénédit ganó el premio Ver y Estimar, Miguel Dávila, el primer premio en el Salón Municipal de Buenos Aires. Rubén Elosegui tiene varios premios provinciales (...) Alberto Heredia estuvo perfeccionándose durante cuatro años en París; igual lapso permaneció becado en Estados Unidos Fernando Maza. César López Osornio fue becado al Japón y realizó allí varias exposiciones personales. César Paternosto y Alejandro Puente han sido seleccionados reiteradamente para los premios Ver y Estimar y Georges Braque. Rubén Santantonín representó a la Argentina en la Bial de San Pablo, y en dos oportunidades optó al premio Di Tella. Hugo Soubielle ha sido seleccionado para el premio Ver y Estimar. Pablo Suárez está actualmente en Nueva York, invitado a exponer por el gobierno de los Estados Unidos (...) Edgardo Vigo ya en 1958 exhibía "objetos", adelantándose así al auge que ha cobrado hoy este género de expresión.¹⁰

Ya señalé que como movimiento el MAN tuvo una vida extremadamente efímera: apenas sobrevivió a la exposición. En la actualidad, la mayoría de sus integrantes casi no lo recuerdan y en general coinciden en que su reunión fue un suceso coyuntural y hasta insignificante para sus desarrollos artísticos posteriores.¹¹ En el Museo Provincial de Bellas Artes tampoco quedan registros de la exposición; el catálogo no indi-

⁹ El *Grupo del Sur*, formado por Aníbal Carreño, Carlos Cañas, Joaquín Ezequiel Linares, René Morón y Leo Vinci, se inclinaba a la abstracción. Mientras tanto, el colectivo formado por Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Rómulo Macció, surgido a raíz de la exposición *Otra Figuración* en la galería Peuser, proponía una nueva figuración, no en los términos de un retorno al arte representativo, sino como renovación de ese lenguaje en clave netamente experimental.

¹⁰ "Una exposición de arte moderno que aleja y ofende al público". Carta dirigida por Alejandro Puente y Saúl Yurkievich al director del diario *Gaceta*, en respuesta al artículo apócrifo que llevó el mismo título, publicado en ese diario el 7 de mayo de 1965. *Gaceta de la tarde*, 1965. Archivo Nessi.

¹¹ Estas consideraciones se desprenden exclusivamente del testimonio de los entrevistados.

ca qué obras fueron mostradas y el listado de artistas participantes resulta dudoso.¹²

No obstante, el *Diccionario Temático de las Artes en La Plata. 1882-1982*, publicado por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano en 1982 (Facultad de Bellas Artes de la UNLP), contradice en parte esta versión. Creado con motivo del primer centenario de la ciudad, el *Diccionario...* procuró abarcar la historia del campo cultural de La Plata, desde su fundación. En esa empresa ambiciosa, que no obvió recortes y acentuaciones variadas sobre aquellos aspectos que se estimaron los más relevantes del panorama artístico e institucional de la ciudad, Nessi, director de la edición y del Instituto en ese momento, menciona al MAN por lo menos tres veces y en una de ellas le dedica dos páginas, una extensión preponderante respecto de la que otorgó a otros tópicos.

Hasta aquí todo parecería indicar que se trató de un acontecimiento episódico, sin mayor trascendencia para la historia de la producción artística provincial o platense, ni para sus protagonistas. Su gravitación en el medio local sería sostenida únicamente por la evocación de Nessi y por la memoria difusa de los artistas que participaron de la experiencia. Sin embargo, el propio Nessi menciona también el carácter virulento que tuvo la recepción de *Últimas Tendencias*. Concretamente, hace referencia a una polémica encendida en torno a la exposición, que tuvo como escenario a la prensa gráfica local y a algunos periódicos de circulación provincial y nacional, donde llegó a considerarse una ofensa y una burla para el público. El debate, que se prolongó más allá de la clausura de la exposición, incluyó a artistas, críticos y en cierto sentido, hasta funcionarios del gobierno provincial.

En estos términos, el contraste entre la trascendencia dada por la publicación y por la discusión que tuvo lugar en la prensa, por un lado, y el halo

de indiferencia que por otro lado rodea al MAN, provocan una serie de interrogantes: ¿qué tipo de exposición podía provocar la ofensa del público o burlarse de él? ¿Qué obras y qué tendencias se mostraron? ¿Qué perseguía una institución estatal al exhibir esas producciones? ¿Cuál era la magnitud del rechazo o del enojo del público? ¿Existió tal reacción o la polémica mencionada formaba parte de la visión distorsionada de Nessi y de los artistas involucrados? ¿Podía ser posible que con el paso del tiempo, el historiador reconstruyera la experiencia sobredimensionando sus efectos, intentando replicar la efervescencia que por esos años se estaba dando en el ambiente cultural porteño?

En el intento de dar respuesta a la pregunta por los alcances del MAN en la escena artística de La Plata, a pesar de no haber tenido continuidad, surge la posibilidad de pensarlo como un fenómeno altamente eficaz dentro del proceso de apertura al arte nuevo en la ciudad. No formó escuela, quizás tampoco torció el rumbo de la producción del arte local, pero es en el campo de la recepción y de la promoción del debate en torno a las nuevas prácticas iniciadas a mediados de los sesenta donde, probablemente, radique su mayor legado.

Los cuestionamientos anteriores y esa hipótesis inicial fueron definiendo la perspectiva de este trabajo y algunos de los componentes del panorama cultural de los años sesenta que se asociaron al Movimiento. El enfoque privilegió, por un lado, el testimonio de los artistas platenses vinculados al Movimiento y, por otro, los textos de la crítica que refirieron tanto a la exposición como a otros acontecimientos relacionados con ella. En estos artículos queda registrada la temperatura de los debates que trazaron la época y por esto constituyen una fuente insoslayable para su estudio.¹³ A partir de la revisión

¹² La lista de artistas participantes de *Últimas Tendencias* publicada en una hoja suelta y agregada al catálogo, no coincide en su totalidad con los expositores mencionados en el artículo firmado por A. Puente y S. Yurkievich (transcrito más arriba). En esa nota se menciona a Rómulo Macció, Honorio Morales y Antonio Trotta, y es a partir de ella que Nessi los incluye en el *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*. Sin embargo, estos artistas no aparecen registrados entre los expositores en el catálogo. Por otra parte, Jorge López Anaya que sí aparece en el listado del catálogo como integrante de la exposición, niega haber participado en ella. Posiblemente, Nessi lo haya incluido por considerarlo partidario de las transformaciones orientadas al arte nuevo que pretendía lograr el Movimiento. Hacia mediados de la década del sesenta, López Anaya dejaba la carrera artística para iniciarse como académico de historia del arte y crítico del diario *La Nación*. En ese momento se desempeñaba como docente de la cátedra de Historia del Arte titularizada por Nessi y un año más tarde, lo sucedería como director del Museo Provincial de Bellas Artes. La urgencia con la que se organizó la exposición pudo haber ocasionado que algunos de los artistas invitados a participar no hayan acudido finalmente o, al contrario, que a último momento se hayan incorporado otros que no hubieran aceptado inicialmente. Más allá de esto, a nuestros fines importa la formación tal como quedó registrada en los medios porque constituye la memoria del evento.

¹³ Sobre el aporte de la crítica en la reconstrucción histórica del arte véase Diana Wechsler. *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-1930)*, 2003.

de estos textos y de su puesta en relación con otro tipo de fuentes de información, como correspondencias y textos acompañantes (catálogo de la exposición, declaración de propósitos, manifiesto), ensayos teórico-históricos sobre la situación artística local, informes de gestión redactados por Nessi y testimonios de la mayoría de los integrantes del grupo de La Plata, se constituyó el corpus documental. Esto dio lugar a la reconstrucción del escenario donde pudo gestarse la trama del MAN y al mismo tiempo perfiló una interpretación posible de los acontecimientos.¹⁴

En el *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, el MAN aparece en dos lugares destacados: incluido como uno de los términos definidos por el glosario y mencionado en el prólogo escrito por Nessi, y titulado “La ciudad ante el espejo”, en expresa alusión a las memorias de Pettoruti.¹⁵

Y pasaron cinco años hasta que la pequeña redada de artistas pudo ser integrada nuevamente, esta vez a nivel nacional. La experiencia se llevó a cabo con el Museo de artes plásticas. De allí salieron, no sólo la sigla del MAN: Movimiento de arte nuevo, sino también la más enérgica sacudida creativa y doctrinaria que conociera La Plata desde los años de Pettoruti. El grupo platense no pasaba de diez; pero los artistas de Buenos Aires y del interior los identificaban de inmediato. Solían afirmar que en La Plata había algo distinto, algo auténtico.¹⁶

Estas palabras dan algunas pistas para interpretar el sentido que pudo asignarse al MAN en la constitución del escenario artístico moderno de La Plata. En primer lugar, se le adjudicaba un mérito doble: por un lado, la reunión de los ex integrantes del *Grupo Sí*, que a cinco años de su disolución se había instituido ya en el referente local de la

vanguardia plástica. La mayoría de sus miembros continuaba con la carrera de forma independiente y participaba de los espacios expositivos porteños consagratorios para el arte moderno de la época (el Museo de Arte Moderno, la Galería Lirloy y los premios Ver y Estimar, Braque e Instituto Di Tella). Algunos de ellos comenzaban también a incursionar en el circuito internacional. La circulación por los mismos ámbitos fue seguida por los otros artistas allegados al grupo, como César López Osornio y Edgardo A. Vigo.¹⁷ En segundo término, a la reintegración coyuntural del ex *Grupo Sí* y su entorno, se sumaba otro logro: la amplificación a escala nacional de una revuelta estética cuyo núcleo germinal se asentaba en la ciudad. La marca de autenticidad como rasgo de distinción aspiraba en un mismo movimiento tanto a delimitar la personalidad artística de La Plata, como a posicionar a la ciudad dentro del campo artístico nacional, subrayando sutilmente su independencia del resto de la provincia de Buenos Aires.

Que el MAN constituyera “la más enérgica sacudida creativa y doctrinaria que conociera la ciudad de La Plata desde los años de Pettoruti” subraya la idea de que el fenómeno, producido como una manifestación repentina pero de gran intensidad, presentaba ciertas singularidades que permitían enlazarlo con un momento de esplendor semejante. En las coordenadas trazadas por Nessi, el pintor representaba más que un adalid local de la vanguardia argentina de los años veinte.¹⁸ Para él, Pettoruti era también una figura de autoridad acreditada por sus diecisiete años al frente del Museo Provincial de Bellas Artes y porque, como en su caso, pero treinta años antes, la asunción del rol suponía enfrentar un panorama artístico tan desalentador como el que se delineaba a mediados de los sesenta. En medio de

¹⁴ Empleo la noción de “trama” en los términos propuestos por Paul Ricoeur, como una manera de dar forma a aquellos acontecimientos de la experiencia humana que se encuentran dispersos. La actividad de contar el pasado supone, entonces, la articulación y organización secuencial de hechos que se presentan aislados en una configuración que Ricoeur denomina trama. De la misma manera, un “acontecimiento” no es para el autor un suceso individualizado que puede conocerse, sino más bien, una unidad analítica que se inscribe dentro de un relato histórico y por este motivo, está determinado por él. Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, 1999.

¹⁵ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, 1968.

¹⁶ “La ciudad ante el espejo”, en Angel O. Nessi, *op. cit.*, 1982, p. III. Las referencias al Movimiento aparecen también en esa edición en el tópico *Crítica*, p. 84, y como desarrollo específico del término en pp. 237-242.

¹⁷ Véase la carta firmada por Yurkievich y Puente, correspondiente a la nota 9 de este trabajo. La posición marginal de Vigo dentro del sistema artístico impedía que su inclusión en el MAN se justificase por los mismos aspectos legitimadores que fundamentaban la participación de los otros.

¹⁸ Además de la relación de amistad que lo vinculaba al pintor, Nessi pasó muchos años investigando su obra y publicó sobre el tema: *Pettoruti*, 1962; *El atelier de Pettoruti*, 1963 y *Emilio Pettoruti. Un clásico de la vanguardia*, 1987.

esos ambientes adversos, la decisión de hacerse cargo del Museo fue, a la vez, un dilema y un desafío, según lo testimonian los dos gestores.¹⁹

Ocupando el mismo rol en la administración pública, ambos se habían planteado objetivos similares en cuanto a la función de un museo del estado provincial: reorganizar la colección, siguiendo estándares de calidad que indicaran qué piezas retener y cuáles desechar; difundir el patrimonio, dándolo a conocer en todos los puntos de la Provincia; convertir el Museo en un centro vivo, donde las exposiciones convivieran con conciertos y conferencias y atender prioritariamente el aspecto educativo de la institución, programando conferencias y cursos de historia del arte dirigidos a todo el público. La reorganización de la colección patrimonial implicó, durante las dos direcciones, una marcada tendencia hacia las nuevas expresiones artísticas de cada uno de esos momentos. En los dos casos, la nueva orientación en la política de adquisición de obras incluyó una variedad de acciones, entre las que se contaron los numerosos intercambios de diverso tipo, establecidos con otros centros artísticos internacionales, especialmente europeos, norteamericano y latinoamericanos y también nacionales, restringidos casi exclusivamente a la ciudad de Buenos Aires.²⁰

Ante la falta de fondos para incrementar el acervo

con “piezas de calidad”, otro de los emprendimientos comunes fue la recurrencia a amigos artistas para que donaran obras, si no al Museo, a los propios directores, para que éstos en forma indirecta las traspasaran a la institución.²¹ Este recurso generó cierta desconfianza puesto que se suponía que esos trabajos realizados y donados por los artistas del entorno de los directores ingresarían al Museo para ser expuestos en forma permanente, mientras que muchos otros, que aspiraban a formar parte de él o que ya lo integraban, habrían sido descartados por no cumplir con lo cánones instituidos por los directivos.

Hacer ingresar el arte moderno al fondo patrimonial del Museo y generar una apertura manifiesta hacia el resto de la Provincia, motivaciones que la mayoría de las veces iban entrelazadas, les provocaron a ambos desencuentros similares.²² La pelea por la modernización institucional del arte en la provincia de Buenos Aires generó rechazos, resistencias y enfrentamientos con distintos sectores sociales: supuso la indiferencia del medio, la incompreensión de los críticos y del público y el enfrentamiento con las agrupaciones de artistas que, a los ojos de los directores, representaban la tradición.²³ Un punto de inflexión quedaba marcado, entonces, “desde los años de Pettoruti”, que señalaba el comienzo auspicioso de una nueva etapa. En este sentido, el lazo estableci-

¹⁹ Sobre este tema Pettoruti comenta en sus memorias: “No acepté sin conflicto íntimo la Dirección del Museo de Bellas Artes de La Plata (...) Expose el dilema a personas de la ciudad interiorizadas en el asunto; para todas, el único modo de salvar el Museo era dejarme de sentimentalismos y renunciar por un tiempo a mi viaje [a Europa] (...) No haré hincapié en el relato de todo lo que vieron mis ojos desde el día en que entré en funciones; para muestra baste lo siguiente: al entrar, mientras recorría las salas, llamó mi atención la abolladura de un cuadro; no dije esta boca es mía, pero apenas quedé solo quise ver de qué se trataba”. Emilio Pettoruti, *op. cit.*, 1968, pp. 225-226.

²⁰ Pettoruti se había propuesto realizar la Bial de Arte Latinoamericano de Bellas Artes, con sede en Mar del Plata, plan que no pudo concretar porque fue cesanteado de su cargo antes de llegar a anunciarlo. Siguiendo los mismos pasos, Nessi formuló entre los puntos sobresalientes de su programa la organización de la Primera Bial de Arte Americano de La Plata, otro proyecto que quedó inconcluso por las mismas razones.

²¹ “Visto que no había fondos para adquisiciones, había hablado con algunos amigos míos de Buenos Aires, a otros les escribí pidiéndoles me ayudasen a formar un museo de arte argentino. Me respondieron sin excepción que nada darían al Gobierno, porque nunca los gobiernos incluyen en sus presupuestos una partida medianamente decente para la adquisición de obras de arte; pero que gustosamente, conociendo mi proyecto, me darían en forma personal la obra solicitada, de la que dispondría yo según mi criterio”. Emilio Pettoruti, *op. cit.*, 1968, p. 250.

²² Entre otras cosas, los dos directores compartían la obligación de tener que conducir un museo que habían recibido en condiciones precarias y de llevar a cabo el programa que se habían impuesto sin contar con el aporte económico por parte de los gobiernos de turno. Acerca de esto, Nessi dejó constancia en varias oportunidades del apoyo y consuelo que le profesaba Pettoruti: “Al ser removido Pettoruti de su cargo (“ya verá cuánto dolor e incompreensión se cosechan en un lugar así”, escribió hace pocos meses, al actual director), el gobierno peronista mandó al Museo a ventilarse en el Parque de los Derechos de la Ancianidad, de donde lo rescató la revolución de 1955, que lo depositó en el subsuelo del cine San Martín, en una galería del centro (...) Pero esta historia no es excepcional: es el reiterado destino de las instituciones culturales en la Argentina, defendidas a manotazos contra la incuria de algunos pocos empecinados”. Ver “Acerca de mudanzas y revoluciones”, en *Primera Plana*, 1965, pp. 60-61.

²³ A raíz de su primera cesantía, Pettoruti describe así la reacción del entorno: “La noticia corrió como reguero de pólvora y vi iniciarse una campaña de prensa que no tiene parangón con ninguna otra que recuerde. Los diarios, sin excepción de tendencias, denunciaban con grandes títulos el hecho inaudito, telegramas de protesta aflujían de todas partes a la Casa de Gobierno (...) La única que guardó un silencio profundamente enigmático fue la Sociedad de Artistas Plásticos Argentinos de mi ciudad natal, La Plata”. Emilio Pettoruti, *op. cit.*, p. 231.

do por Nessi entre *Pettoruti gestor* y el fenómeno MAN, pasando por la experiencia intermedia del Grupo Sí, conformaba un engranaje en el proceso de modernización del campo artístico de la Provincia.

El prólogo del *Diccionario Temático* concluye así:

(...) los acontecimientos históricos de 1966 desalentaron la creatividad artística: La Plata, en mayor medida que en Buenos Aires, pierde su imagen; los artistas se quedan en casa, los centros como Bellas Artes y el museo deponen su liderazgo. Para los jóvenes del sesenta pasó también la edad de la aventura; para los jóvenes del setenta, parece no haber llegado: el péndulo de que hablaba Guillermo de Torre (la aventura y el orden) permanece detenido en uno de sus extremos. ¿Estamos, pues, en el orden? Para saberlo habrá que esperar todavía.²⁴

El tono apocalíptico con el que Nessi vislumbra el panorama del arte local dos décadas después de la irrupción del MAN, da cuenta de la alta estimación que le había atribuido al Movimiento como instancia de progreso artístico. En ese movimiento fluctuante marcado por Guillermo De Torre, la aventura de lo desconocido y la apuesta por lo nuevo se vuelven categorizaciones positivas que quedan inevitablemente vinculadas al eje Pettoruti-Grupo Sí-MAN. Alternadamente vendrían los momentos de orden, de rigor, de cánones fijados, de empresas sin riesgo, de arte seguro y donde no hay cambio aparece la tradición, garantizada por la repetición de viejas fórmulas.²⁵ De esta manera, queda sugerida una suerte de historia del arte moderno local con una periodización propia, en la que aquellos momentos de auge productivo son seguidos por otros donde el movimiento creativo aparenta detenerse. De acuerdo con Nessi, con los “acontecimientos históricos de 1966” (en alusión al golpe militar que depusiera al presidente de la Nación Arturo Illia e iniciara el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía), comienza un declive artístico que va a afectar particularmente a la ciudad de La Plata; descenso y estancamiento que llega a la década del ochenta, el presente desde el cual escribe.

Esta valoración respecto del tiempo precedente y posterior a la emergencia del MAN hace aparecer al Movimiento, inevitablemente, como un enclave en

el que producción artística y gestión institucional se funden en un momento “glorioso”, entre un pasado inmediato, caduco y superable, y un futuro poco promisorio.

2. La coartada del arte moderno

No había muchas razones que vincularan a los integrantes de las dos ciudades que constituían el MAN. La mayoría de ellos no había tenido contacto personal hasta ese momento y representaban estilos diversos y hasta opuestos. El informalismo, la abstracción geométrica y la lírica, el pop, la nueva figuración y el incipiente objetualismo se reunieron bajo una misma premisa: formar un frente común para la promoción del arte moderno. Pero ¿en qué consistía *ser moderno* en esa época y para ese grupo? Los tres textos que forman la piedra angular del MAN aclaran inicialmente la cuestión. Dos de ellos publicados en el catálogo de la exposición de 1965: la “Declaración de propósitos” y el proemio escrito por Saúl Yurkievich [Figuras 2 y 3]. El tercero es el manifiesto redactado por Nessi y, según él, publicado en *El Día* en 1966 –al año siguiente de la exposición–, por “cuestiones de oportunidad”.²⁶



FIGURA 2. Tapa del catálogo de *Últimas Tendencias*, 1965.



FIGURA 3. “Declaración de propósitos” y “Proemio”. Interior del catálogo de *Últimas Tendencias*, 1965.

²⁴ Angel Nessi, *op.cit.*, 1982, p. III.

²⁵ Oscar Steimberg y Oscar Traversa, “En la línea de los discursos interrumpidos”, 1997.

²⁶ No se han encontrado evidencias de esta publicación sino hasta 1982, cuando apareció en el *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*.

2.1. Un objetivo en tres textos

La “Declaración de propósitos” apunta:

La amplitud y la aceleración de los cambios históricos, la mudanza vertiginosa de la realidad exterior, el continuado avance tecnológico y los progresos del conocimiento engendran una nueva experiencia y por ende, una nueva visión del mundo. Nuevas condiciones de vida, nueva mentalidad, y una nueva sensibilidad se encarnan en un arte nuevo acorde con la época. Los artistas que se ubican en esta avanzada estética necesitan ser respetados, comprendidos y auspiciados por la comunidad que los alberga. De ahí la necesidad de agruparlos en un movimiento que los coaligue y represente ante todas las instancias vinculadas con el arte.

El MOVIMIENTO ARTE NUEVO quiere congrega a los artistas de diversas especialidades, críticos y promotores del arte que orienten su actividad hacia las nuevas tendencias y se propone defender y esclarecer, por todos los medios a su alcance, las manifestaciones artísticas modernas. Constituido en La Plata, tiene por objetivo extender progresivamente su actividad al ámbito nacional y reclama la adhesión de todos aquellos que se sientan identificados con sus fines.

El advenimiento de una configuración histórica que se advertía inédita fue el fundamento central que dio origen al MAN. A un mundo que presentaba una imagen novedosa en todos sus aspectos, trazada por la velocidad de los cambios que provocaban los avances tecnológicos y los científicos, le correspondía una imagen actualizada. En estos términos, todo era novedoso hacia mediados de los años sesenta: las “condiciones de vida”, la “mentalidad” y también “la sensibilidad”. Desde esta perspectiva, el MAN se impuso a sí mismo una misión: “defender, difundir y esclarecer, por todos los medios a su alcance, las manifestaciones artísticas modernas”. Se proponía, además, llevar a cabo esta empresa desde un lugar más o menos preciso, definido por ellos mismos como “avanzada estética”. Muchos de los factores que fueron encausando su gestación aparecen como obvias referencias a la discursividad vanguardista: en primer lugar, la voluntad manifiesta de *ser de su pro-*

pio tiempo, traducido como una imperiosa necesidad de contemporaneidad. En segundo término, llevar la bandera del arte moderno aparecía tanto como un deber moral, ante un orden que tenía que ser transformado, como la causa que justificaba su irrupción repentina en el medio, como un grupo diferenciado y autoconvocado. Y finalmente, la formulación de un manifiesto, que si bien no se ajustó estrictamente al género, su sola existencia y presentación pública como tal resulta significativa con relación a sus pretensiones vanguardistas. No obstante esa inscripción es cuestionable y amerita algunas observaciones.

En la Declaración..., la enunciación de sus objetivos se acompaña además de una expresión de deseo: que sus artistas sean “respetados, comprendidos y auspiciados por la comunidad que los alberga”. Manifestación que sugiere por lo menos dos suposiciones: por un lado, que la batalla por el arte moderno no sería una tarea sencilla y, por otro, que el empeño llevado a cabo por los erigidos en sus representantes no resultaba suficiente; la contención y el entendimiento de la propia comunidad (el público, los críticos y el resto de los agentes culturales) devenían esenciales para que el proyecto resultara exitoso. Se invitaba abiertamente a la sociedad en su conjunto a participar del fenómeno en diferentes instancias, apoyando, difundiendo o simplemente tratando de comprender los alcances de la propuesta y, en este sentido, la convocatoria mostraba una voluntad conciliadora con el medio. Pero el MAN no se instituía como un movimiento localista, sino que aspiraba, a través de su llamamiento, a hacer de la ciudad de La Plata un polo artístico que como un centro de gravedad atrajera y a la vez irradiara las nuevas tendencias a escala nacional.

En el contexto de la exposición del MAN, el proemio escrito por Yurkievich funcionaba como los textos curatoriales actuales.²⁷ No sólo introducía al espectador en los contenidos de la exhibición, sino que, además, encuadraba la lectura, el punto de vista indicado desde el cual se esperaba que el espectador accediera a la muestra: “El espectador podrá seguir aquí, a través de manifestaciones locales, la evolución del arte desde la posguerra hasta hoy: queremos que este itinerario constituya una puesta al día de lo que se hace ahora en la Argentina”.

²⁷ El proemio, como el prólogo o el prefacio, son tipos textuales utilizados en los textos literarios para advertir al lector o establecer algunas consideraciones previas a la lectura de una obra. En el derecho civil, el proemio es la parte inicial de un contrato donde se establecen las pautas que indican su clase y donde se define el estado de las dos partes involucradas en la relación contractual. Estos rasgos podrían encontrarse en el proemio que Yurkievich escribió para la exposición.

La muestra, anunciada aquí como una recopilación histórica del arte argentino de las últimas dos décadas, tomaba como punto de referencia la nueva escena artística iniciada con la posguerra y se apoyaba en uno de los discursos más reiterados de la época: la cada vez mayor paridad del arte argentino respecto de los centros artísticos occidentales más influyentes, producto de la “internacionalización” que afectaba en ese tiempo a todas las esferas de la cultura a nivel global:

Con un intervalo cada vez menor, las oscilaciones que se generan en cualquiera de los grandes centros de actividad artística repercuten inmediatamente en nuestro medio. El arte se ha internacionalizado, como son internacionales los otros medios de conocimiento que el hombre posee para colonizar el ámbito de su experiencia: la ciencia y la filosofía.²⁸

Además de emplazar la exposición dentro del contexto internacional, al mismo tiempo la ubicaba en el marco de la batalla de estilos que se disputaban la escena nacional y de los nuevos dispositivos artísticos que combinaban pintura, escultura y objetos ordinarios de la vida cotidiana.²⁹ La *audacia* de la exposición se puso de manifiesto en la presentación de todos esos estilos en forma conjunta, acto que se vio impelido de una justificación o, por lo menos, de una advertencia dirigida al público:

Se comprobará, por un lado, la coexistencia de esas dos líneas de fuerza, figuración y abstracción que señalan las direcciones rectoras del arte actual; luego, la puja entre la abstracción lírica o expresionismo abstracto, que acentúa el carácter subjetivo, la marcada manifestación de la individualidad del artista, y la abstracción geométrica que quiere desprenderse de las adherencias psicológicas y busca una amplificación dinámica del lenguaje plástico (...)

También la muestra incluye expresiones neofigurativas que tratan de convertir en hecho plástico los elementos más comunes de la vida cotidiana. Encontrará el espec-

tador distintas manifestaciones de técnica mixta que denotan, por un lado, el movimiento expansivo de la plástica, que no se ciñe ni a las reglas ni a los materiales de la factura tradicional, y por otro, la fusión de la pintura y la escultura en esos nuevos hijos de Dadá y el *ready made* que, con su audacia, se llamaMAN “objetos”.

Parecía necesario dejar en claro que aquello que se exhibía formaba parte de las diferentes directrices que tenían un lugar en el escenario del “arte actual”.

El mismo tono explicativo y argumental de la “Declaración de propósitos” y del proemio de Yurkievich, caracteriza al manifiesto del MAN. El texto se inicia con una cita de Sartre y con una alusión a la filosofía existencialista que pronto se abandona para continuar de esta manera:

MAN está formado por hombres de varias generaciones. No es grupo, ni programa, sino actitud, creencia. No reclama privilegios: más bien asigna responsabilidades. Frente al rechazo que tan frecuentemente suele calificar como decadencia lo que es un aporte nuevo, MAN asume una actitud afirmativa. La réplica a los valores tradicionalmente aceptados -que suelen ser provisorios- es un proceso que está en la lógica interna de la cultura: cuota de negación frente al estatismo, de cuya oposición nace la vida. La forma en que el MAN ha sabido mover el ambiente artístico de La Plata, desde su fundación en 1965, suscitando una nueva atención del público frente a las artes, resulta, desde luego, positiva.

La proclama evoca, otra vez, los rasgos de la gesta vanguardista y asume para sí el compromiso de transformación positiva que deviene, *naturalmente*, como reacción a un momento anterior que se piensa negativo. Si bien en líneas generales este discurso ha caracterizado a la mayoría de los movimientos culturales que durante el siglo XX se han pretendido progresistas, la alusión a los efectos que el MAN habría causado sobre la recepción del público otorga algunas claves para interpretar el panorama artístico platense de mediados de los sesenta.

²⁸ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, 2001.

²⁹ Daniela Koldobsky describe la escena artística argentina de la década del sesenta como una “lucha por estilos en pugna”, una confrontación explícita construida en los metadiscursos críticos. Esta perspectiva es retomada de la noción de “tensión estilística” desarrollada por Oscar Steimberg y Oscar Traversa en 1981 (en los términos de una “definición de configuraciones heterogéneas, que en un mismo período ponen cada texto focalizado en contacto *político* con otros textos, en un momento de la disputa entre estilos por la captura de una lectura o de una mirada social”), publicada en: “Para una pequeña historia del lenguaje gráfico argentino”, en Oscar Steimberg y Oscar Traversa, *op. cit.*, 1997. Daniela Koldobsky. “Escenas de una lucha estilística: la memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta”, 2003, pp. 227-238.

El manifiesto constituye el espacio textual donde se emplaza la propuesta estética de los movimientos de vanguardia; es discurso que acompaña pero que no queda subsumido por las obras. En este sentido no opera como explicación de esa propuesta, sino como “discurso acompañante”.³⁰ Allí se asume una *posición*, un espacio utópico desde el cual se plantea una discusión que involucra a dos flancos, el propio y el opuesto, y que delinea un terreno común, el campo de batalla en el cual se desenvuelve la acción y por el que se compete con el “oponente”, figura también relativamente explicada.³¹ La posición propia se fija en términos relativos, es decir, en relación con la posición de *otros*. En el caso de los manifiestos artísticos, la postura sostenida se trata de la defensa de un estilo que se muestra “mejor” y se trata de imponer a otros.

Al contrario, el manifiesto del MAN carece de esas definiciones estéticas y en su lugar afirma una postura pluralista en la que todos los estilos considerados modernos son bienvenidos a integrar el movimiento. Mantiene un tono ecléctico, dado por la voz intermitente de tres figuras autorales: el teórico, en las alusiones al existencialismo y a la fenomenología, corrientes filosóficas que estaban en boga en ese momento; el artista de vanguardia, cuando se adjudica la novedad y el cambio y, finalmente, el gestor que informa y da cuenta de su rol en la administración pública del arte. De los tres emplazamientos discursivos, este último es el más expandido:

MAN ha encarado el sentido que tiene hoy la *promoción*, excluyendo la promiscuidad, dos aspectos decisivos de la política de las artes. Ha enjuiciado severamente la organización tradicional de los salones y auspiciado una reforma que tendía a renovar su contenido, a evitar la

promoción a base del premio *recíproco*. Ha convocado a la actividad privada, a las instituciones educativas, a la gran industria a una integración de esfuerzos como el mejor camino para devolver al arte un arraigo que el aislamiento convirtió en ostracismo.

El sentido que en la época se daba a la “promoción” del arte, a la que refiere Nessi, y la convocatoria a la “gran industria” podrían evocar el apoyo que Romero Brest recibió de la empresa Di Tella, en su gestión como director del Centro de Artes Visuales del Instituto.³² A excepción de algunos intentos aislados, en La Plata el sector privado no constituyó un puntal para la producción artística.³³ A pesar de ello, la estrategia de generar alianzas entre el estado provincial y las empresas privadas para el fomento de la cultura resonó en el diseño programático de la Dirección de Artes Visuales a mediados de los sesenta.

El MAN constituía así una sociedad nacida no sólo con el consentimiento o el apoyo institucional, como había ocurrido con otras manifestaciones de la época vinculadas a la vanguardia, sino que, además, había surgido en el interior mismo de una institución, el Museo Provincial de Bellas Artes. Mediante la instauración de premios y de exhibiciones, el Instituto Torcuato Di Tella, el flamante Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Bellas Artes a través de una gestión renovada, eran instituciones que venían contribuyendo al fomento de los nuevos lenguajes del arte, ocupando desde el ámbito público y privado el espacio de lo que podría denominarse la *avanzada institucional*, especialmente de la mano de los promotores Jorge Romero Brest, Carlos Squirru y Hugo Parpagnoli.³⁴ Si esos ámbitos porteños funcionaban como los centros de difusión y consagra-

³⁰ Esta consideración del manifiesto de vanguardia como “discurso acompañante”, y no como explicación de la obra, es retomada de Oscar Steimberg en: “Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura”, 1999.

³¹ Un análisis ampliado sobre el manifiesto como género puede consultarse en: C. Mangone y J. Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, 1993.

³² Sobre este tema véase Andrea Giunta, “Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria”, 1998 y Andrea Giunta, *op. cit.*, 2001.

³³ En la nota: “Un momento muy particular de la cultura platense a través de tres exposiciones” (*El Argentino*, 1964, p.2), a la creación de la galería de arte en la residencia privada del Gobernador Marini, se suma como noticia destacada la exposición de Rubén Elosegui en las instalaciones de la concesionaria de automóviles Ford Capla. El artículo elogia la actitud de los empresarios “que cedieron parte de su amplio local de ventas para este loable propósito de difundir auténticas obras de arte contemporáneo como las de Elosegui”. Si bien las empresas locales no apoyaron económicamente los proyectos culturales diagramados por el Estado, el evento fue una de las primeras exposiciones que se realizaba fuera de los ámbitos artísticos y, en este sentido, constituyó una novedad en el terreno provincial.

³⁴ Giunta problematiza la inscripción del arte argentino de los años sesenta en la vanguardia, en los términos propuestos por Peter Bürger como “enfrentamiento y ruptura con las instituciones”. Afirma, en cambio, que la promoción del arte nuevo por parte de las instituciones y el consentimiento de los artistas en este proceso fue el perfil que adoptó el campo durante los primeros años de la década, “el punto central pasaba por la posibilidad de elaborar formas actualizadas cuyo referentes eran, al mismo tiempo, los lenguajes internacionales y la tradición local entendida en términos negativos, es decir, como aquello con lo que había que terminar”. Andrea Giunta, *op. cit.*, 2001, p.165.

ción de las nuevas tendencias, y si ese acompañamiento institucional parecía contrariar la definición misma de la vanguardia, el panorama del arte moderno en el radio de la provincia de Buenos Aires presentaba una complejidad distinta.

No sólo desde el museo central de la Provincia se alentaba la reunión de los lenguajes más recientes, sino que, además, su propio director materializaba un frente moderno a partir de estrategias concretas como la redacción del manifiesto y la organización de una exposición que congregaba a sus miembros y los presentaba al público por primera vez.

2.2. La educación del gusto

El surgimiento del MAN, entonces, no se produjo como un fenómeno aislado y totalmente espontáneo. Fue parte de una incipiente constelación político-artística en formación, que desde el Museo de Bellas Artes impulsaba la gestión de Nessi con la colaboración de Hugo Soubielle y de Carlos Pacheco³⁵ y que desde el exterior de la institución contaba con el apoyo de los integrantes del Movimiento. En ese proceso, se implementaron acciones tendientes a generar un perfil de gestión dinámica, con el objetivo de modernizar el campo artístico de la provincia de Buenos Aires, con centro en La Plata. La nueva configuración institucional supuso la apertura hacia otros centros artísticos, con un foco especialmente dirigido a la capital del país, y al intercambio con museos y ámbitos académicos europeos, norteamericanos y de otros países de América Latina. El plan de modernización implicó una marcada orientación a los lenguajes artísticos contemporáneos en circulación, lo que provocó que un sector del arte y de los artistas se viera favorecido por el despliegue de ciertos mecanismos que les daba mayor visibilidad por sobre otros.

La puesta en marcha del programa encontró fuertes resistencias dentro del grupo de actores –artistas, críticos, gestores– que hasta el momento había dominado el centro de la escena y que ahora se veía

relegado. El dominio se ejercía tanto por la posesión de la administración institucional de las artes, como ocurría con las sociedades provinciales de artistas por el privilegio dado a ciertos estilos o tendencias, como por el poder de la palabra en los medios públicos, esgrimido en la prensa gráfica por algunos espacios y figuras que ocupaban el lugar de la crítica.³⁶ En este sentido, la gestión de Nessi tuvo que batallar con dos frentes a la vez y diseñar estrategias para enfrentar los embates: por un lado, frente a la resistencia que le oponían los “desplazados”, aquellos que en términos generales pueden asociarse como los miembros de las asociaciones de artistas de la Provincia, y por otro, con una crítica no especializada pero afilada que se mostró intolerante y poco comprensiva con la exposición del MAN.

El instrumento aplicado por Nessi para llevar adelante el cambio fue la controvertida transformación del reglamento de los salones provinciales, para evitar –como sostuvo públicamente en numerosas oportunidades–, el “premio recíproco” entre los miembros de las sociedades de artistas. La acción, que generó fuertes enfrentamientos con los miembros de esos grupos renuentes a los nuevos estilos, tuvo además un significativo ribete pedagógico, estrechamente vinculado con los objetivos expresados en el manifiesto del MAN. Abrir los ojos del público, introducirlo en las tendencias del arte más radicales del momento, era una tarea que debía hacerse con responsabilidad. En otros textos firmados por Nessi –artículos publicados, escritos para ser pronunciados en conferencias y notas elevadas a funcionarios del gobierno–, la voluntad de orientar al público frente a las derivas del arte moderno aparece con recurrencia.³⁷ No queda claro si los artistas del Movimiento estaban tan interesados como el director del Museo en encausar al público en la comprensión del arte moderno. Algunas acciones, que comentaremos más adelante, parecen indicar que al menos para algunos de ellos la conmoción del ambiente constituía una táctica de intervención en el

³⁵ Además de artistas plásticos e integrantes del MAN, Soubielle y Pacheco eran empleados del Museo Provincial de Bellas Artes y asesores de Nessi. Colaboraban con el director en la ejecución de las modificaciones que venían transformando el estatus del Museo.

³⁶ Si bien en La Plata, durante la década del sesenta, no existía la figura de crítico de arte profesional, ese espacio era ocupado, ocasionalmente, por escritores locales (como Saúl Yurkievich en *El Día*), periodistas, artistas –como el caso de Edgardo A. Vigo en *El Argentino*– o académicos (Ángel O. Nessi, para *El Argentino* y *El Día*).

³⁷ Entre los documentos escritos por Nessi editados e inéditos sobre el tema figuran: “Guía provisoria del Museo de Artes Plásticas” (1964), *Misión actual del Museo. Boletín del Museo de Artes Plásticas* (1965); “El Salón oficial y las sociedades de arte” (octubre de 1965), “La Plata, arte hoy” (mayo de 1966), “La rebelión del arte nuevo en la Argentina” (Tucumán, 1969. Extracto publicado en la revista *Confirmado*, 19 de junio de 1969). Consultados en el Archivo Nessi.

espacio público. Los fines estéticos de esos procedimientos son aún motivo de discusión.

En más de una oportunidad, Nessi se mostró interesado por integrar al público en los nuevos rumbos que había tomado el arte en la época. Ni bien asumió como director, planificó una cantidad de actividades de divulgación en pos de dinamizar las funciones educativas. En *Misión actual del Museo...*, boletín publicado en 1965,³⁸ hace un balance negativo de las gestiones anteriores que habían conducido a la situación actual del Museo, como justificación de la nueva orientación que tomaría a partir de su asunción. Allí establece las bases de la política educacional que llevaría adelante la institución, con el objetivo de contribuir a la formación del gusto. Para esto da cuenta de los mecanismos y acciones que pondría a disposición la nueva dirección, entre ellos, el impulso dado a la constitución de la Asociación Amigos del Museo que, como toda entidad de su tipo, respondía a la necesidad de generar recursos para ayudar al Museo y respaldar el programa de su director.³⁹

Esta mira ha sido descuidada [la necesidad educativa], si no olvidada, en los últimos años; en el mejor de los casos, dificultada por mil impedimentos que el poder público, en resguardo de muy atendibles intereses, impone en el trámite del gobierno. (...) Y la comunidad se mantiene distante: cuando ha desaparecido el interés, tampoco el anuncio funciona: Resultado: el Museo ha llegado a ser una fría entidad oficial, desconectada de la vida.⁴⁰

Además del rol de la Asociación *Amigos...*, Nessi desarrolló en el documento una serie de “consejos a

los guías” para la “comprensión de las obras de arte”. Aquí, los asesoraba sobre cómo debían conducirse para orientar la actitud contemplativa. Asumiendo la perspectiva de la estética croceana, se insistía que en tanto la creación era una “acto sacral” que no podía explicarse, sólo era posible “ayudar a ‘leerla’”. Lo “inefable” del objeto del arte –puesto que así como resulta imposible llegar a su verdad profunda tampoco se lo puede *decir* completamente– sólo permite al “exégeta”, “restaurar (...) el mecanismo de lo numinoso”. De los ocho consejos destinados a los guías jóvenes, interesa destacar especialmente cuatro de ellos:

No pronuncie frases célebres (...) que acaban de ocurrírsele. Un joven puede ordenar su vida a partir del impacto que le produce un juicio atrayente o insólito. (...) Oriente al espectador. Dialogue, en lo posible. Escúchelo para saber a qué atenerse, para poder hablarle en su lenguaje, y no le diga lo que él puede descubrir por sí mismo. (...) Diga siempre su verdad (...) y procure que ésta sea ‘la’ verdad. No intente salir al paso con afirmaciones infundadas: usted será la primera víctima. Usted tiene también el prestigio de su Museo. Cuidelo. Respete la obra de arte. Evite un lucimiento efímero frente a la permanencia del creador. Si usted ama las obras de arte que comenta, es también probable que sus interlocutores lleguen a amarlas.⁴¹

Estas indicaciones dan cuenta no sólo del interés de Nessi por acercar el arte al público, sino más aún, de la responsabilidad que adjudicaba a la función mediadora de la institución, actividad que comprendía la tarea formativa de los cuadros jóvenes en su ejercicio de orientadores de la interpretación de obras.

³⁸ El documento apareció inicialmente como una *Guía provisoria del Museo de Artes Plásticas* que elaboró Nessi cuando asumió su cargo de director del Museo en 1964 y luego se publicó como boletín. Allí describe la historia del museo, su estructura y misión actual y las referencias a la política educacional, la creación de la Asociación Amigos, una guía para la apreciación de obras y las implicancias de un museo de arte contemporáneo.

³⁹ La fundación de la Asociación Amigos del Museo fue un hecho público, cuya creación trascendió en los periódicos locales. La institución colaboraba en la adquisición de materiales diversos, como insumos para la remodelación de las salas, diapositivas y libros. Con una administración moderna –como se hacía en los grandes museos internacionales– se retribuía a sus asociados con invitaciones especiales, catálogos, guías y otras publicaciones; se les habilitaba el “uso preferencial” de material audiovisual, el depósito y el archivo; se les ofrecía la asistencia a cursos y descuentos en la compra de libros, diapositivas y reproducciones, entre otros beneficios. Aunque no hay evidencias de que estos servicios se hayan cumplido efectivamente, la declaración de intenciones vale para comprender los instrumentos que se aplicaron para reactualizar la institución. Osvaldo A. Nessi, *Misión Actual del Museo...*, 1965, pp. 11-12.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 11.

⁴¹ La siguiente es una transcripción del resto de los consejos: “Deje que el espectador observe libremente las obras expuestas durante 10 ó 15 minutos. Esa es la relación normal del hombre con la obra de arte”; “No comience por las conclusiones. No improvise: prepare su visita y desarróllela ordenadamente”; “Procure integrar la obra en su universo. No olvide que es producto de un autor que vivió en determinada época. Allegue la información imprescindible”; “Recuerde que la crítica de arte no es un ejercicio literario, ni menos aún el sustituto de frustaciones en la actividad creadora”. *Ibidem*, p. 14.

La distancia del público medio respecto del arte se veía agravada en un museo que se pensaba “de arte contemporáneo”, porque sus colecciones albergaban todas las tendencias generadas en el país entre 1920 y 1960. En este sentido (y sobre todo con relación a las producciones de la última época), su director consideraba que el visitante debía ser advertido:

Toda consideración sobre el arte de nuestro tiempo deriva a la polémica. Como historia, es demasiado reciente, nos trueca en juez y parte; como valor es tan solo una posibilidad; como goce apenas tiene sentido; su problemática nos abrumba; como mensaje es hermético (...) Lo primero que no logra entender [la gente] es que el artista procede en serio (...) El arte contemporáneo es algo comprometido, exige definiciones, plantea enigmas. Rechaza la consideración ingenua, refleja un mundo abierto.⁴²

No obstante, en el plano de la recepción del arte más reciente puso en duda el nuevo fenómeno social que según los medios se estaba produciendo desde hacía unos pocos años en torno de ciertos ámbitos como el Instituto Di Tella, el Museo Nacional y algunas galerías. Descreía que esa afluencia masiva a los centros artísticos estuviera relacionada con un acercamiento legítimo del público al arte moderno y, más bien, sugirió que se trataría de las mismas “pequeñas elites” (de artistas, críticos, coleccionistas) frecuentadoras de esos espacios.⁴³ Pero esta desconfianza no disipa su interés original por “educar” al público en las últimas tendencias artísticas. Bajo esta fundamentación, sumado al afán por mejorar la calidad y completar las colecciones del Museo con el arte que se estaba haciendo en ese momento, Nessi tomó un conjunto de decisiones hacia fines de 1964 que afectarían definitivamente la naturaleza de la colección. Esa acción alcanzó al MAN y constituyó, en cierto sentido, la posibilidad de su existencia.

2.3. El problema de la representación en la administración del arte

Un cambio de rumbo en la política de adquisición

de obras generó el ingreso de los lenguajes contemporáneos en el patrimonio del Museo, aquellos que el MAN exhibió como un compendio en 1965. El pluralismo estilístico que se arrogaba el frente moderno tenía, no obstante, unos límites más o menos específicos. Como toda alianza, la constituida por el director del Museo y los artistas, supuso ciertos acuerdos sobre las tendencias que entraban en los márgenes de la producción moderna.

A los pocos días de haber asumido la conducción del Museo Provincial y la Dirección de Artes Plásticas,⁴⁴ en julio de 1964, Nessi anunció una modificación significativa que haría al reglamento de los salones de Mar del Plata, Buenos Aires y La Plata. La resonancia de la noticia se manifestó rápidamente en la confrontación de dos grupos y en una polémica que involucró especialmente a artistas, gremios y funcionarios del Estado.

Entre septiembre y diciembre de 1964, la Dirección de Artes Plásticas hizo pública la nueva regulación que regiría para los salones provinciales –con el propósito de reemplazar el reglamento vigente– y la envió a las sociedades de arte para que se expidieran al respecto. Los cambios sugeridos afectaban directamente la cantidad y la política de adquisición de obras, la modalidad de participación de los artistas y la composición del jurado. En este sentido, las modificaciones se sintetizaron en tres puntos centrales: el reemplazo del “premio adquisición” por la compra de obras especialmente sugeridas por el jurado; el envío por parte de los artistas de tres trabajos en lugar de uno –incremento que daría una idea más acabada de su estilo– y para la selección, la presentación tanto de diapositivas como de las piezas originales; finalmente, la conformación del jurado con representantes no sólo de la sociedad de arte provincial, sino también de la Dirección de Cultura, las sociedades de arte de la ciudad de Buenos Aires y la Escuela Superior de Bellas Artes. En este último caso porque “el profesor de Bellas Artes permite oír la voz de la Capital Federal: Aurelio Macci, en el XVII Salón de Buenos Aires; Héctor Cartier en el próximo Salón

⁴² Angel O. Nessi, *op. cit.*, 1965, pp. 12-13.

⁴³ Sobre el tema apuntó unos años más tarde: “Sin embargo, y por más que la cultura artística del medio ha evolucionado favorablemente, me parece ilusorio pensar que el arte nuevo haya prendido en la masa. El profuso armamento retórico que lo caracteriza traduce una vigencia precaria: los ‘vemissages’, en galerías como Bonino y Rubbers, las grandes concentraciones de gente que acude al Di Tella o al Museo Nacional, lo que significa interés, no entrañan otra adhesión que la de pequeñas ‘elites’”. Angel O. Nessi, “La rebelión del arte nuevo en la Argentina”, 1969.

⁴⁴ Como en la actualidad, en esa época se designaba al mismo funcionario para ocupar las dos direcciones, la del Museo Provincial y la de Artes Plásticas, a las cuales estaban subordinados todos los museos de la provincia de Buenos Aires. Las dos administraciones dependían de la Dirección de Cultura y, a través de ésta, del Ministerio de Educación de Buenos Aires.

de Mar del Plata (...) Cuando se exige nivel, los grandes maestros hacen causa común”.⁴⁵

La radicalidad de la intervención fue fundamentada por la administración cuestionable de los salones que, según Nessi y el círculo de artistas que lo apoyó, se venía dando desde hacía años, sostenida por las sociedades gremiales de artistas plásticos. Los argumentos que justificaban la rectificación de la antigua reglamentación referían a la “mala calidad” de los salones precedentes y, por ende, de las obras presentadas en ellos. También se hacía mención al problema que le ocasionaba a la institución el régimen del “premio adquisición”. A través de éste todas las obras galardonadas pasaban automáticamente a formar parte del acervo del Museo de Bellas Artes, con lo cual, el patrimonio de la institución era engrosado cada año con piezas de jerarquía cuestionable, “no representativas” del *buen* arte argentino, tendientes a generar lagunas en la colección y a promover la desorientación del público en general.

Desde la difusión de la propuesta se realizaron numerosos intercambios epistolares entre Nessi, como director de Artes Plásticas de la Provincia, los dirigentes de los gremios de artistas y funcionarios del gobierno provincial. En una nota dirigida a Vicente Forte, Presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), Nessi se expresaba así:

Artistas hábiles en la estrategia de los salones aprovechan las ventajas de un reglamento a todas luces demagógico: disciernen los premios de acuerdo con listas precisas preparadas de antemano y se favorecen mutuamente. La consecuencia es que los mejores artistas se retiran –lo mismo que los premiados, que ya no tienen nada que esperar ni qué arriesgar– y los salones van perdiendo categoría. Esta no es una afirmación infundada: entre 1955 y 1964 se han documentado no menos de veinte premios “recíprocos”. Un artista, actuando en calidad de jurado, asigna una recompensa –generalmente el gran premio de honor– y en ese u otro salón recibe, a su vez, el mismo tratamiento de parte del agraciado. Admitimos que un jurado puede equivocarse, por lo cual no entraremos a considerar los valores artísticos; pero estos hechos explican, señor Presidente, el bajísimo nivel de los salones y la enorme proporción de obras adquiridas en virtud de motivos extraestéticos. Un reglamento que permite tales atentados a la educación artística de la comunidad, evidentemente debe ser cambiado.

El cruce de palabras entre los promotores de la nueva reglamentación y sus oponentes se hizo cada vez más fuerte y pronto trascendió los recintos privados para alcanzar la esfera pública, a través de la manifestación de ambas facciones en la prensa gráfica. El punto neurálgico donde gravitaba el centro de la disputa era la constitución del jurado de los salones provinciales. Hasta el momento, el tribunal completo que dictaminaba la selección y los premios de los concursos estaba formado por cinco miembros de las sociedades de artistas. De acuerdo con esto, ni la Dirección de Artes Plásticas ni el Museo –donde finalmente se alojarían las obras elegidas– tenían participación en las distinciones o en la admisión de los trabajos. En la misma carta dirigida a Forte, Nessi agrega:

Por todas estas consideraciones, se solicitó a la Superioridad la aprobación de un reglamento tipo que, gracias a un delicado equilibrio de poderes –que representa por partes iguales a la Institución y a las sociedades de artistas–, evita a la vez el predominio oficial y la entrega incontrolada. Por otro lado, teniendo en cuenta que el Museo es, antes que nada, una institución educativa, se integra el jurado con un profesor designado por el Departamento de plástica de la Escuela Superior de Bellas Artes.

La reforma estipulaba también que la participación en los salones no fuera en forma libre y directa como lo planteaba la regulación vigente, sino al contrario, por “selección previa basada en antecedentes”. Esta decisión, que para los defensores de las nuevas reglas era sinónimo de “calidad”, fue vista por los que la resistieron como una amenaza a la cantidad de trabajos que estarían en condiciones de participar de la competencia. La baja significativa del cupo que la restricción suponía fue prevista por los detractores, quienes en estos términos consideraron la medida dictatorial y excesiva y un atentado contra la democrática participación de todos los artistas de Buenos Aires. En última instancia, sostenían, todo artista que lo pretendiera tenía el derecho de formar parte del acervo patrimonial de Buenos Aires, siempre que fuera residente de esa Provincia.

Pero la discusión por la cantidad o la calidad del arte parecía desdibujar el asunto más problemático. La atribución de *valor* a las obras y al curriculum del artista estaría dado, no ya exclusivamente por el cuerpo

⁴⁵ Nota de Nessi dirigida al Ministro de la Provincia de Buenos Aires, René Pérez. La Plata, 8 de enero de 1965. Archivo Nessi.

de colegas agremiados de la provincia de Buenos Aires, sino, además, por el estado provincial –cuyos delegados serían designados por Nessi–, las asociaciones de arte porteñas y una institución de enseñanza artística. De acuerdo a la reforma, el nuevo mapa del jurado para los salones provinciales quedaba distribuido de la siguiente manera: un representante por la AGAP (Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la provincia de Buenos Aires), uno por la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, dos por la Dirección de Cultura, propuestos por la Dirección del Museo, y dos por las sociedades de arte de la capital del país. La representación de diversos sectores en la toma de decisión y en la asignación de valor artístico significaba la pérdida del poder absoluto que hasta entonces había concentrado el gremio. Como alegato, los asociados sostuvieron que los artistas plásticos sólo podían ser juzgados por sus pares y de ninguna manera por quienes nunca se habían dedicado a la práctica o por quienes se encontraban todavía en formación. La sociedad de artistas no dejó de marcar, además, un desequilibrio en la nueva formación del jurado dado por los supuestos vínculos entre los delegados del Museo y los de la Escuela.

La oposición se fue acrecentando a medida que se aproximaban los primeros salones que se verían afectados por la enmienda. El primero fue el XVII Salón de Buenos Aires (1964). En torno de su organización, las sociedades de arte impugnaron también la jurisdicción del tribunal, que a pesar de estar formado por dos representantes de la Dirección de Cultura de la Provincia, dos por la AGAP y uno por la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP, fue considerado de *mayoría platense* y por esto desequilibrado respecto del resto de las localidades de la Provincia.⁴⁶

Ante esta situación, y haciendo caso del “descontento y de las críticas” de sus asociados respecto de la normativa actual, la AGAP resolvió en su nombre y el de sus representados no enviar trabajos al Salón, deci-

sión que fue informada a las autoridades provinciales y anunciada en diversos medios nacionales y locales. En el diario *El Día* se mencionaba, además, el efecto negativo que habían tenido para los artistas de la Provincia las palabras que Nessi había proferido en su discurso de asunción como director, cuando se refirió a “romper con la proverbial mediocridad de lo salones (...) evitar la desorientación del público ‘cuando se mezclan obras de calidad con pastiches’” y que de “las 2.000 obras que cuenta el mismo [el Museo], dos terceras partes no resultan representativas y han sido adquiridas a instancias de intereses circunstanciales”.⁴⁷ El director del Museo hizo estas declaraciones cada vez que se le dio un espacio en la prensa. Acusaba directamente a la AGAP de haber promovido la corrupción de los salones y de empobrecer, por lo tanto, el patrimonio del Museo:

Hasta julio de 1964, el Museo brindaba sus salas para realizar el Salón anual, auspiciaba el certamen y ponía dinero para los premios. Los Jurados eran nombrados íntegramente por la AGAP (Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la Provincia de Buenos Aires). Esto dio lugar a la industria de los “premios recíprocos”. (...) Es vergonzoso consignarlo, pero en los últimos diez salones de Mar del Plata se comprobaron 23 “premios recíprocos” y merced a esto el Museo resultó adquirente de una enorme cantidad de obras de pobrísima calidad.⁴⁸

Si bien los delegados del gremio de artistas habían formado parte de la Comisión Directiva que discutió el anteproyecto del reglamento,⁴⁹ esa aparente conciliación primera no evitó que, una vez instituido, lo calificaran de “excluyente y antidemocrático” e “instrumento de grupos” y se dirigieran directamente al ministro de Educación de la Provincia, René Pérez, y hasta al gobernador de la provincia de Buenos Aires, para manifestar su desacuerdo.⁵⁰ Ese relativo equilibrio de poderes que proponía la nueva legislación era

⁴⁶ “En este texto [reglamento], se ve fácilmente, la influencia y gravitación de la Capital de la Provincia en el pronunciamiento del Jurado. Influencia tanto más injustificada, cuanto que el Jurado operará sobre un cuerpo de artistas y obras compuesto en un 10% por elementos de La Plata y el 90% perteneciente al resto de la Provincia de Buenos Aires” (Carta dirigida a Nessi por los pintores Antonio Chivavetti, en representación del Círculo de Bellas Artes y por Antonio Fortunato, de la Agrupación de Letras y Artes Impulso, el 30 de noviembre de 1964).

⁴⁷ “El descontento suscitado por una muestra es motivo de aclaraciones”, en *El Día*, 1964, p. 3.

⁴⁸ “La cenicienta del arte en La Plata”, en *Panorama*, 1966, p. 18.

⁴⁹ Los cambios establecidos en el nuevo modelo habían sido ya aceptados en dos reuniones previas a su redacción, en la que fueron convocados los delegados de las más importantes sociedades de artistas. En una nota fechada el 29 de diciembre de 1964, dirigida al entonces Ministro de Educación de la Provincia, René Pérez, Nessi consigna que en las reuniones previas a la formulación del reglamento nuevo se encontraban los miembros de la SAAP: Claro Bettinelli, Fioravanti Bangardini y Máximo Theulé.

⁵⁰ Además de la carta enviada por la SAAP al Ministro de Educación de la Provincia, René Pérez, otra carta firmada por el Movimiento Plásticos Independientes se destinó al Gobernador de Buenos Aires de entonces, Anselmo Marini, con fecha 29 de septiembre de 1964. Archivo Nessi.

el blanco de los ataques de las agremiaciones.

La oposición a la reforma se intensificó entre enero y febrero de 1965, a propósito del XXIV Salón de Mar del Plata. La exposición del Salón fue inaugurada el 22 de febrero, pero las nuevas objeciones ya habían comenzado el 7 de enero a partir de una publicación inducida por un grupo de artistas agremiados que se hicieron presentes en la redacción del diario marplatense *La Capital*, con el objeto de abonar la polémica contra el reglamento.⁵¹ Ese artículo fue seguido de otras tantas notas publicadas en distintos medios con algunos de los siguientes titulares: “Acercas del nuevo reglamento para salones de arte” (*La Nación*, 12 de enero de 1965); “Los artistas plásticos han resuelto no enviar trabajos para un Salón” (*El Día*, 13 de enero de 1965), “Contesta la gremial de artistas plásticos a un funcionario” (*El Día*, 17 de enero de 1965).

Un vez más, cada una de las impugnaciones realizada por los detractores fue respondida por Nessi, y toda la prensa, local y nacional, terminó haciéndose eco de la disputa.⁵² Particularmente, fue el diario *La Prensa* el que más puso en tela de juicio el Salón a través de las declaraciones de su crítico de arte Ernesto Ramallo, quien no dejó de apuntar que a pesar de las modificaciones hechas al reglamento, los resultados obtenidos en el XXIV Salón demuestran que “el nivel no se ha superado.”⁵³ Este Salón es sólo mediocre” y cuestiona la resolución de algunos premios y adquisiciones de obras dispuestos por el jurado.⁵⁴ Una vez clausurado el Salón, las sociedades de arte difundieron una circular destinada al público, las autoridades provinciales involucradas y

los artistas en la que expresaban su evaluación de los resultados del Salón en los términos de “saldo negativo”. La nota fue firmada por una buena parte de las asociaciones: el Círculo de Bellas Artes, la Sociedad Argentina de Escultores, Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la Provincia de Buenos Aires, Agrupación de Arte Impulso, Agrupación de Arte Bohemia, Sociedad de Artistas Plásticos de Rosario y Amigos del Arte de Tandil.

Por su parte, Nessi también había recibido adhesiones a su administración. No sólo tenía entre sus colaboradores a los artistas locales que comenzaban a tener mayor visibilidad a través de los salones provinciales, sino además contaba con el sostén incondicional del gobernador Anselmo Marini, del Ministro de Educación René Pérez y de la Directora de Cultura, Martha Mercader, quienes en varias oportunidades tuvieron que salir en su defensa. Un ejemplo representativo del respaldo que el Gobernador Marini le dio a Nessi fue cuando asintió a formar una galería de arte abierta al público en el recinto destinado a la vivienda privada de los primeros mandatarios provinciales. Pero el hecho más significativo radicó en que el primer evento realizado allí fue una exposición de pintura y escultura de la colección Torcuato Di Tella. Sobre este gesto inusual comentó Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto:

El hecho de que el doctor Marini destine lo que debía ser su casa particular para que se realicen exposiciones de arte en tan alto nivel como ésta, está revelando que no estamos en presencia de un gobernante común

⁵¹ El artículo se tituló: “Salón de Arte: Se objeta su nueva reglamentación” y los artistas que promovieron la publicación fueron los pintores Humberto Soto, Luis Chareun Castor García Lange y los escultores Antonio Sassone y Manuel de Llano.

⁵² “Sobre el Salón de Mar del Plata y el envío de trabajos” (*El Día*, 1965); “Nuevo Reglamento de las Artes” (*Clarín*, 1965); “El Salón de Arte de Mar del Plata” (*La Prensa*, 1965); “Mar del Plata inaugura hoy su discutido Salón” (*La Nación*, 1965) “Inauguróse el XXIV Salón de Artes de la Provincia” (*La Prensa*, 1965).

⁵³ E.R., “El Salón de Arte de Mar del Plata”, *La Prensa*, 1965, p. 7. Las obras que seleccionó el jurado para que pasen a integrar el patrimonio del Museo Provincial de Bellas Artes fueron: “Pintura N° 3”, de César Ambrosini; “La diligencia”, de Alberto Juan Borzone; “El matador”, de Antonio Berni; “Naturaleza muerta”, de Adolfo de Ferrari; “Asciende”, de Oscar Capristo; “Mundo espiritual N°2”, de Casimiro Domingo; “Cuadrado Blanco”, de Clorindo Testa; “La nave”, de Enrique Romano y “Hacia el fondo”, de Daniel Zelaya. Los premios *Estímulo* se entregaron a Nelson Blanco (en pintura), a Rubén Elosegui (en escultura) y a Juan Alberto Bordalejo (en grabado).

⁵⁴ Los salones de Mar del Plata se realizaban durante la temporada de verano en las instalaciones del Hotel Provincial. En el XXIV Salón fueron jurado: Aníbal Carreño, Ernesto Díaz Larroque (por la Dirección de Cultura); Héctor Cartier (por la Escuela Superior de Bellas Artes, de la UNLP); Alberto Zienkiewicz y Arturo De Luca (por las sociedades de arte de la ciudad de Buenos Aires) y Aldo Severi, por el artículo 11 del nuevo Reglamento. Este artículo otorgaba a la Dirección de Cultura el nombramiento de un miembro cuando por alguna causa éste no llegara a constituirse. Como la Asociación de Artistas de la Provincia no envió un delegado, fue designado Severi en su lugar. Entre los artistas especialmente invitados figuraban: Antonio Berni, Clorindo Testa y Fernando López Anaya. Un ensayo previo sobre el funcionamiento de estos salones fue publicado en: F. Suárez Guerrini, “Los salones provinciales en la colección de los ‘60”, catálogo de Expotrastiendas 2005, Buenos Aires, Asociación Argentina de Galerías de Arte, 2005, en el marco de la exposición En la órbita del Di Tella, curada por Andrea Giunta.

desde el punto de vista de la cultura general del país (...) No sé si los platenses aquí presentes y los ausentes han medido todo el alcance de esta iniciativa, por lo que en nombre del Instituto Torcuato Di Tella, quiero señalar que nos sentimos particular conmovidos en colaborar para que estas ambiciones culturales de tan alta estirpe, como las que ha tenido el gobernador Marini se cumplan.⁵⁵

Las acusaciones efectuadas contra el apoyo que Anselmo Marini dio a la renovación de los Salones y la entrada del arte nuevo en la Provincia continuaron un año más tarde con motivo del XXV Salón de Mar del Plata (del 6 al 27 de marzo de 1966). La exposición de los seleccionados puso al alcance del público obras como: *Boleto para viajar*, de Delia Cancela y Pablo Mesejean; *Integralismo biocosmos N° 3*, de Emilio Renart; *Nguyen-Van-Troi, patriota*, de Roberto Jacoby y *Muñeca Brava*, de Pablo Suárez. La exposición pública de estos trabajos, como su selección para integrar el patrimonio provincial generaba un nuevo embate que esta vez se amplificaba directamente contra la política cultural de la Provincia sostenida por Marini:

Un gobernador golpista, una señora con apellido ilustre (Martha Mercader) y un señor que no sabe nada de arte (Angel O. Nessi, director de artes plásticas), están en el encadenamiento del engendro alienante que significa el Salón de Mar del Plata (...) Falta en la mortecina entrada del Salón un anuncio que diga en letras de molde "Prohibido pasar menores de 18 años y personas honorables de toda edad" porque no se puede someter al paseante incauto, a personas de bien o a escolares que puedan tener curiosidad artística a una prueba indignante mediante la habilitación de un panorama sexualoide y orgiástico profusamente distribuido en las desiertas salas (...) al gobernador Marini no le gusta el golpe grande, pero deportivamente dio el otro golpe, administrado con cargos y dinero contra el arte en la provincia.⁵⁶

En este sentido, los recursos tendidos por la "avanzada institucional", en asociación con los representantes de los nuevos lenguajes, fueron allanando el camino para la renovación del campo artístico provincial, estableciendo una red que operó en el circuito La Plata-Buenos Aires-Mar del Plata.

No parece casual, entonces, que el MAN haya surgido en ese contexto de confrontaciones. Cuando el 15 de enero el Movimiento se constituye, la polémica por los salones provinciales estaba en una de sus fases más álgidas. Aunque a medida que se fueron fijando ambas posiciones, el disenso superaba ampliamente la cuestión del reglamento y puso en evidencia que la pelea tenía un costado político en varios sentidos. En primer lugar, la discusión era estilística y, como en otros momentos de la historia, los nuevos lenguajes del arte emergían en tensión con otros que habían dominado el campo hasta ese momento. En este contexto, se combatieron, especialmente, las producciones derivadas del ready-made en favor de los registros tradicionales: la pintura narrativa y de género y la escultura realizada en formatos y materiales convencionales. En segundo lugar, el debate parecía reducirse exclusivamente al monopolio de la administración provincial del arte.

Sin embargo, lo que quiero plantear aquí es que ese escenario disputado por ambas facciones no operó como un telón de fondo del MAN, o a la inversa, que el Movimiento haya funcionado como un apoyo a la nueva legislación. Más bien, pretendo señalar que, tanto el cambio de reglamento como la constitución del Movimiento fueron, en cierto sentido, parte de la misma estrategia que uno de los sectores dispuso para avanzar en la contienda.

3. La pedagogía violenta del MAN y la recepción de Últimas Tendencias

La falta de cohesión del MAN como Movimiento integrado con objetivos estéticos unificados, precipitó su disolución poco tiempo después de su presentación pública en mayo de 1965. El manifiesto elaborado por Nessi no logró mantener la alianza del grupo de artistas que por cuestiones de camaradería –más que por motivaciones artísticas comunes– se había reunido *ad-hoc* para defender la bandera del arte moderno. No obstante, las repercusiones mediáticas que tuvo la exposición hicieron que el Movimiento dejara una marca significativa en el propio medio donde se había gestado y quizás allí radique su mayor legado.

La primera crítica desfavorable hecha a la exposición del MAN, publicada el 7 de mayo en la portada del periódico local *Gaceta de la tarde*, cuatro días des-

⁵⁵ "Un momento muy particular de la cultura platense a través de tres exposiciones", en *El Argentino*, 1964, p. 2.

⁵⁶ "¿...?", *La Razón*, 1966. Según consta en el artículo, las declaraciones anónimas fueron tomadas del diario marplatense *La Capital*.

metro para críticos de arte” al que se ha adicionado una toalla sucia y una palangana, es una suerte de demostración de escaso vuelo de ingenio, en tanto que, “Heladera actual” complica a otro plástico en una aventura de la que debería haberse apartado a tiempo. Se trata de una vieja heladera de hielo donde cartelitos y manchas significan los comestibles. El autor parece no querer comprender que esa broma de mal gusto no tiene sentido, al afirmar que la misma “es un grito claro y sencillo, nada más que un grito”. La muestra se sigue desprestigiando con otras obras que no merecen comentarios, pero sí una sanción. Una medida que probablemente la sensibilidad de las autoridades no ha de tardar en dictar. No obstante, más allá de toda medida de este tipo, los autores de las obras presentadas han cavado afanosamente un desprestigio que se iba perfilando en los comentarios del desilusionado y ofendido público. La socorrida necesidad de comunicarse de los artistas no involucra el derecho de volcar una catarata de banalidades y groserías sobre quienes, con marcada deferencia, se aprestan a recibir “el mensaje”. La muestra entristece, o debe hacerlo, a todos los auténticos artistas que nuestra ciudad alberga.⁵⁷



FIGURA 6. Edgardo A. Vigo junto al *Palanganómetro mecedor para críticos de arte* (1963), presentada en *Últimas Tendencias*. Cortesía del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

En este caso, como en otros, el juicio peyorativo apuntado contra los autores de las obras de la expo-

sición sirvió también para establecer diferentes frentes. El crítico no sólo ocupa el lugar de *inquisidor*, sino que además, asume la posición del ofendido espectador de la muestra y de paso, marca una distinción entre “los auténticos artistas de la ciudad” y los bromistas del MAN.

Cuando no asumió el lugar de la víctima, o del objeto del agravio, la prensa eligió el sarcasmo para referirse a las obras:

Hay una obra ‘Palanganómetro Mecedor’ (que no se mece, aclara el autor), para críticos de Arte, de Edgardo Vigo. Su esfuerzo no tiene límites y debe ser aplaudido en la búsqueda de sus elementos artísticos. No es fácil conseguir una palangana como la que presenta y menos soldar, a semejante altura, un manubrio de triciclo (que no aclara si es del hijo, sobrino o del nieto), y luego ensuciar una toalla, que tampoco aclara si puede ser usada por el público que asiste a la muestra. Su esfuerzo merece, sin duda, una mención de la Dirección de Cultura.

La nota sigue con una crítica a otra obra de Vigo: “Bi (tri) bicicleta Ingenua, modelo 1961”, es también una búsqueda que nada tiene que hacer ‘en profundidad’ con aquellas de un Henri Gaudier o Zosik”.⁵⁸ Sobre *Abra las cajas*, de Alberto Heredia dice: “trabajo de madera y celofán, ya conocido y sin originalidad”.⁵⁹ Acerca de esta misma obra, se señaló también en otro artículo: “unas cajitas con el sugerente título de ‘Abra las cajas’. Excitan a la curiosidad y al abrirlas se encuentra con huesitos, pelos, muy parecidos a esos chascos que venden por ahí”.⁶⁰

La polémica dejó al descubierto que así como los trabajos enmarcados en la abstracción pictórica, en su vertiente informalista o geométrica, ya estaban incorporados al campo, del mismo modo que los de la nueva figuración y el pop, esos nuevos dispositivos que el crítico llama alternativamente, “esculturas”, “cosas” y “engendros” le resultaban poco rotulables. Mientras los objetos pudieran reconocerse circunscriptos en los límites del lenguaje pictórico o escultórico podían reconocerse también como objetos artísticos.⁶¹ El conflicto comenzaba con las nuevas

⁵⁷ “Una exposición de ‘arte moderno’ que aleja y ofende al público”. *Gaceta*, 1965, portada.

⁵⁸ La producción objetual de Edgardo A. Vigo es analizada en: Ma. de los Ángeles De Rueda, “La exaltación del objeto y sus tendencias en el arte argentino”, 1997.

⁵⁹ A. Casey, “El Museo de Artes Plásticas se divierte con el arte moderno”, 1965.

⁶⁰ “La Plata problemática y febril”, en *El Día*, 1965, p.7.

⁶¹ Así lo deja claro A. Casey cuando cierra la nota apuntando: “Después nos acercamos a Aníbal Carreño, Jorge de la Vega, Alejandro Puente y César Ambrossini, jóvenes, inquietos, que buscan, como hemos dicho al principio de esta nota, en un sentido serio. ¡Claro! ¿Ellos sabían o no sabían que las compañías eran tan desorbitadas?”. A. Casey, *op. cit.*, 1965.

prácticas del arte; los “hijos del ready made”, como los presentara Yurkievich en la exposición, que difícilmente encajaban con los parámetros categoriales de la incipiente crítica local y que ante la falta de una palabra apropiada prefirió emitir juicios desde moralistas a estéticos.

Interrogantes como: ¿Se trata de arte nuevo o de burda publicidad?, ¿es arte serio o broma?, ¿esto es una escultura o una mera cosa?, circularon durante el tiempo que duró la exposición. La nota firmada por Punte y Yurkievich, dirigida al director del diario *Gaceta* y publicada el 11 de mayo, constituyó la única respuesta directa emitida por el Movimiento que implicaba a alguno de sus inquisidores. Esa defensa se basó en el reconocimiento institucional que los participantes del MAN venían teniendo a nivel nacional e internacional, enunciando detalladamente las distinciones que habían recibido sus miembros y las exposiciones en las que habían participado.⁶² La contestación se pronunciaba desde el lugar de autoridad acreditado por los antecedentes expuestos. El compromiso con el arte moderno los incitaba a remarcar que el rechazo no podía basarse en una cuestión de gusto; era necesario conocer antes de juzgar, puesto que las obras mostradas ya estaban legitimadas: “El Museo de Artes Plásticas, consciente de su misión educativa, nos ha brindado sus salas para hacer conocer al público platense estas manifestaciones de incuestionable valor. Gústese o no de ellas, sólo cuadra respetarlas y tratar de comprenderlas”. La falta de facultades para juzgar adjudicada al crítico de *Gaceta* es aprovechada como argumento por Yurkievich y Punte, para “demostrar” el atraso del medio local con respecto a la ciudad de Buenos Aires: “No puede ser que, mientras en Buenos Aires estas obras tienen el reconocimiento que merecen, a pocos kilómetros de distancia, en nuestra culta ciudad universitaria, sean objeto de tan ignorante rechazo”.⁶³

El argumento no logró satisfacer al resto de la prensa que haciéndose eco del debate continuó preguntándose, entre otras cosas: “¿Qué categorías y valores tienen en común las obras presentadas en el Museo de Artes Plásticas? ¿No sería preferible que el museo se dedicase a las obras ya juzgadas y dejase a las galerías estos juegos publicitarios?”.⁶⁵ La pregunta por los límites del arte o por los del arte moderno, quedaba aún sin resolverse. En el mismo momento en que estaban sucediendo los cambios, las definiciones no parecían tan evidentes, ni para los críticos, ni en parte para los artistas. Nadie advertía todavía muy claramente la posibilidad, como ocurriría más tarde, de que aquellos términos empleados por la crítica para describir las obras del MAN con carácter negativo, como broma, ironía, banalidad, “cosa”, pudieran ser considerados propiedades o mecanismos de una operatoria estética afirmativa.⁶⁶ En el único espacio de la prensa donde esto pareció intuirse fue en un destacado publicado en el diario *El Día* con el título “A propósito del Palanganómetro”. El recuadro muestra la fotografía de una mujer divirtiéndose en una *seudo-bicicleta* del artista suizo Jean Tinguely, durante la exposición *Le Mouvement dans l'art* en el Moderna Museet de Estocolmo, en 1961 [Figura 7].⁶⁷ El epígrafe de la foto es breve pero contundente y apunta que: “Cuando aún persisten los ecos de una controvertida exposición realizada en nuestra ciudad, esta simpática sueca (...) pone en movimiento la escultura móvil (...) Una excelente manera de responder con humor al buen humor”. La comparación sugerida en la nota, entre la actitud del público ante la obra de Tinguely y el de la crítica platense con la exposición del MAN –aludiendo aquí específicamente a las obras de Vigo–, vuelve a traer al centro de la escena el problema del desfase en la recepción local de los nuevos comportamientos del arte respecto de los centros de influencia.⁶⁸

⁶² Véase la nota 9 de este mismo trabajo.

⁶³ Carta dirigida al director de *Gaceta de la tarde*, publicada el 11 de mayo de 1965, en respuesta a la nota “Una exposición de arte moderno que aleja y ofende al público” que apareció en el mismo medio el 7 de mayo.

⁶⁴ A. Casey, *op. cit.*, 1965.

⁶⁵ Ante esta pregunta, efectuada en una entrevista hecha a Nessi, el director respondió: “De ninguna MANera, ya que el Estado tiene una responsabilidad indelegable e intransferible. El papel de las galerías es principalmente el de un negocio especializado; su función educativa es indirecta. La del museo es directa, específica; no puede ni debe eludirla”. Ver “Sobre el Movimiento de Arte Nuevo”, en *Clarín*, 3 de junio de 1965. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

⁶⁶ G. Genette, *La obra del arte I*, 2000.

⁶⁷ La misma fotografía fue reproducida en: Anna María Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, 1997, p. 114.

⁶⁸ “A propósito del Palanganómetro”, en *El Día*, 1965, p.7.



FIGURA 7. Jean Tinguely: escultura móvil. *El Día*, 29 de mayo de 1965.

Sin embargo, la confrontación entre el MAN y la prensa no supuso dos frentes en sí mismos homogéneos. A mediados de la década del sesenta, la radicalidad de las transformaciones suscitadas por las prácticas contemporáneas del arte no afectaba sólo al discurso de la crítica. La incertidumbre generada por los nuevos planteos estéticos provocó una recepción crítica desactualizada, pero también cierto desconcierto entre los artistas. En este sentido, así como no toda la crítica local –aunque sí la mayoría– fue renuente a los derivados del ready-made mostrados en la exposición, de la misma manera no todos los integrantes del MAN tenían la misma postura frente a los nuevos géneros que comenzaban a instituirse.

Desde esta perspectiva cabe preguntarse si la presentación de *Romero Astronauta* efectuada por Nelson Blanco se trató de una broma destinada al público como entendió la crítica o, si en cambio, teniendo en cuenta el título y la historia productiva de su obra, podría interpretarse como una burla de un artista hacia los dominios propios del arte [Figura 8]. En la primera lectura, Blanco asume el rol de un artista rebelde que, con una acción aceptada como una simple broma, intenta provocar a un público desprevenido. En la segunda, el compor-

tamiento puede entenderse como un gesto crítico con el que el artista se propuso ironizar sobre las nuevas condiciones estéticas a partir de las cuales a cualquier objeto corriente de la vida cotidiana podía adjudicarse estatuto artístico. La asociación de estas prácticas con la figura de Romero Brest como su principal animador en la escena local, resultaba ineludible para cualquier artista de entonces que transitara los circuitos de la producción contemporánea. Probablemente, Blanco conociera el poema que Raúl González Tuñón le dedicara a Romero Brest, titulado “El robot crítico de arte”: Suele pasear su tiesa figura por Florida / como un reclame del estilo pop. / Habitué de los happenings y el frívolo Instituto, / el Museo de Arte de Moda es su guarida. / Aspira a la Academia y mira a New York / y ayuda a cocinar los premios / a los grandes bonzos del gusto snob”.⁶⁹



FIGURA 8. Nelson Blanco: *El taumaturgo debajo de la parrá*. *Primera Plana*, 11 de mayo de 1965.

La crítica se refirió en los mismos términos a la obra de Rubén Elosegui, *Heladera Actual* (Veáse Figura 4), y, como en el caso de Blanco, se trata de una excepción dentro de la historia productiva del artista, no tiene antecedentes ni resultados posteriores que puedan asociarse con ella.⁷⁰ Algunos integrantes del grupo platense cuestionaron las dos presentaciones hechas por sus colegas porque atentaban contra la *seriedad* del evento y lo alejaban del objetivo que se habían fijado en la Declaración de propósitos. El caso de Edgardo A. Vigo resultaba, en cambio, irreprochable. Aunque presentaba en público por primera vez las *máquinas inútiles*, sus antecedentes en el terreno de la experimentación y de la reflexión estética en el en-

⁶⁹ Raúl González Tuñón, “El robot crítico de arte”, en *El blanco en la plaza*, 1974. Citado por Andrea Giunta en: “Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew”, 1998.

⁷⁰ La producción de Elosegui se mantuvo dentro de un estilo modernista abstracto-figurativo, aplicando materiales y técnicas legitimados por el dispositivo escultórico de la época, como la madera, el hierro, el yeso y el cemento.

torno objetual eran reconocidos en el medio, lo cual validaba su envío a la exposición del MAN.⁷¹

Finalmente, *Romero astronauta* y *Heladera actual* fueron retiradas de la exposición poco después de su apertura y la *muñeca* de Suárez fue cubierta en parte por una tela, hechos que también provocaron la ironía de la crítica.⁷²

Pese a que no sería posible demostrar –ni tendría sentido hacerlo– cuáles fueron los móviles de Blanco y de Elosegui, los comportamientos de ambos resultan notables. La presencia de Romero Brest en la exposición, seguramente haya tenido incidencia en estas reacciones. En ese momento, el crítico era el director del Instituto Torcuato Di Tella, plataforma clave de legitimación del arte contemporáneo argentino de entonces y puerta de acceso a la escena internacional. Buena parte de su reputación se basaba en haber logrado dar institucionalidad a esas prácticas inéditas que, como el happening, extremaban los límites estéticos conocidos. Era un dato sabido en el

medio artístico que su gestión privilegiaba especialmente la promoción de las *novedades* del arte, fundamentadas en la experimentación y en el desplazamiento de la actividad receptiva que proporcionaban los nuevos lenguajes.⁷³ El espectáculo, la provocación y el escándalo pasaban a ser propiedades de muchas de esas experiencias artísticas que se asociaban con el Instituto y con la figura de Romero Brest.⁷⁴ De modo que resulta factible que su participación en Últimas Tendencias haya producido efectos contradictorios y diferentes al interior del grupo MAN. Algunos miembros Movimiento pudieron bromear e ironizar sobre el crítico, como asumió un sector de la prensa; para otros, la intervención de Romero Brest en la exposición pudo representar la ocasión para mostrarse.⁷⁵ Pero, más allá de estas alternativas, lo que se puso de manifiesto es que su presencia no pasó inadvertida para los protagonistas del MAN ni para un sector de la prensa y del público.⁷⁶

⁷¹ Los primeros objetos producidos por Edgardo A. Vigo datan de 1957. Dos años más tarde publica en el diario *El Argentino* el artículo “Máquinas Inútiles Solteras Imposibles” y en 1960 produce la *Bi (tri) bicicleta Ingenua (con ruedas incapaces de rodar)*. Entre 1956 y 1960, desarrolla una serie de investigaciones motivadas por la influencia de los móviles de Alexander Calder, los *merz* de Kurt Schwitters y las máquinas *Meta-mecániques* de Jean Tinguely, que conoce durante su estadía en París (1953-54). A partir de allí, siguiendo el principio dadá, propone una *teoría* propia que denominó “Relativuzgír’s”, a través de la que realiza una serie de reflexiones sobre el entorno generado por la reunión de objetos y estructuras disímiles, en la misma dimensión espacio-temporal. Aplicado a la producción de ready-mades, ambientaciones e intervenciones en el espacio, la experimentación ponía en las posibilidades combinatorias variables que surgían como resultado de la experiencia estética. Véase un desarrollo ampliado sobre este tema en: Florent Fajole/ Centro de Arte Experimental Vigo. “Edgardo-Antonio Vigo: poétique à bascule, objets en rotation”, 2002.

⁷² Las presentaciones de Blanco y de Elosegui repercutieron en el ambiente artístico de la ciudad, aún entre quienes no participaron del Movimiento. Acerca de esto, la prensa le solicitó su opinión al pintor Omar Gancedo y publicó: “Gancedo entiende que no conviene masificar el juicio de color sino puntualizar que algunas cosas sirven y otras no. En ese sentido, afirma que el trabajo de Elosegui no se explica porque implica la ruptura con una línea de conducta temática. De Blanco se apresura a señalar que es un fenómeno aparte, pues su objetivo era bromear. A los productos de Suárez los justifica porque este artista hace algo que él lo “cree” sinceramente. La tricicleta de Vigo le parece un buen elemento plástico”. “Cuando el dibujo implica una alegre preocupación”, *Artistas locales, El Plata*, 17 de mayo de 1965. Sin referencia de página (Archivo Centro de Arte Experimental Vigo).

⁷³ “Durante mi gestión en el Centro empecé por agotar las posibilidades expresivas de los artistas que cultivaban las viejas modalidades del arte visual: hubo exposiciones de cuadros, de esculturas menos, de grabados pocas, en la medida que demostraban alguna inventiva. Pero esas venas se agotaron y entonces alerté a los creadores jóvenes para que se intemaran en otros campos del arte”. Jorge Romero Brest, “A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo”, 2004.

⁷⁴ En una entrevista realizada a Marta Minujín, la artista definía *La Menesunda* en los términos de un “suceso plástico” y describía el carácter experimental de la obra, desarrollada en el Instituto Di Tella el mismo año de la exposición del MAN. La nota concluye con el anuncio de que el “espectáculo” se estrenaría próximamente en la ciudad. A pesar de que el evento no se produjo, el artículo permite visualizar bajo qué perspectivas algunas noticias sobre el funcionamiento del Instituto y las nuevas prácticas del arte llegaban a la ciudad. “Marta Minujín”, en *El Día*, 6 de noviembre de 1965.

⁷⁵ El único artista del MAN al que la revista *Primera Plana* le dedica una nota entera durante el transcurso de la exposición fue Nelson Blanco. Aunque el artículo no refiere a Últimas Tendencias, llama la atención que se lo haya distinguido así en una de las publicaciones que daba cobertura a todos los eventos que surgían en el Instituto Di Tella y en torno de Romero Brest, a siete días de iniciada la polémica por *Romero Astronauta* (“El taumaturgo debajo de la parrá”, en *Primera Plana*, 11 de mayo de 1965, p. 67). Unos días después de haber clausurado la exposición aparece en la misma revista una nota sobre Edgardo A. Vigo (“El precursor en el altillo”, en *Primera Plana*, 1 de junio de 1965, p. 54). Estos artículos dan cuenta de la línea de producción de los artistas y mientras Blanco queda retratado como un pintor rebelde, Vigo aparece como un precursor temprano del objetualismo.

⁷⁶ Dos lecturas diferentes se hizo en los medios de la presentación de Blanco. El 15 de mayo de 1965 se publicaron en el mismo diario *El Día* esas dos interpretaciones. Por un lado, Alfredo Casey en “El Museo de Artes Plásticas se divierte con el arte moderno” comentaba acerca de *Romero Astronauta*: “hecho primorosamente para una agencia de publicidad, y de paso una ‘tomada de pelo’, ¡muy merecida y divertida! a Romero Brest [No se aclara si el robot sabe pensar sobre arte o es un aparato electrónico detector de malos cuadros]”. En contraste, en “La Plata problemática y febril”, una sección publicada los sábados en *El Día*, comentaba con ironía y con humor, a través de un diálogo entre dos personajes ficticios, Dr. Jeckill and Mr. Hyde, algunos sucesos de interés nacional y sobre todo, los episodios que habían tenido más repercusión en la ciudad de La Plata durante esa semana. Allí, se sugiere que el gesto del artista –no se lo nombra a Blanco– fue una manera de congraciarse con el crítico: “-Vea. Usted entra y se encuentra con un robot que dice Romero Astronauta. Es parecido al gordo pero como propaganda es demasiado. Don Romero estaba que echaba resoplidos de contento con la promoción a él, el rey del circo, payasín le había hecho una inocente broma de pintores”.

La disertación que ofreció Romero Brest en el Museo Provincial el día de la inauguración, bajo el título "Arte y Público Actuales" se adecuaba convenientemente a las prioridades que Nessi venía encarando en su gestión. En su programa, la organización de exposiciones, charlas educativas y visitas guiadas confluían en un mismo objetivo: dotar de herramientas al público para facilitarle el encuentro con los lenguajes contemporáneos. No obstante, el hecho de que el director del Di Tella diera apertura al evento constituía un gesto elocuente. Romero Brest actuaba como un aval en un doble sentido: como figura de autoridad en la materia y como personaje polémico y mediático que prestigiaba el evento, a la vez que garantizaba la repercusión pública.

La disertación tuvo poco impacto en la prensa, pero en una nota aparecida en la revista *Panorama*, titulada sugestivamente "La cenicienta del arte en La Plata", Nessi describe la magnitud del "escándalo" que alcanzó a la exposición, señalando que: "Ni siquiera cuando habló Romero Brest explicando las motivaciones de los artistas, se pudieron calmar los ánimos".⁷⁷ En este sentido, el crítico funcionó también como un ardid publicitario en el marco de una exposición que cada vez más iba tomando la forma de un suceso: "Desde el primer momento, el acontecimiento fue noticia: reunió a un público numeroso, atraído por la novedad, por la nueva tónica del Museo, por el nombre de los artistas y por la presencia de Jorge Romero Brest, quien confiesa, no sin razón, que atrae y divierte".⁷⁸

La conferencia que dictó Nessi en el Rotary Club, a propósito de Últimas Tendencias, generó también malestar en cierto sector de la audiencia, según los comentarios de un articulista del diario *El Día*. "Una intención polémica quedaba insinuada. Pero el diálogo no fue posible: los que podían hablar, a menudo evitaron el diálogo; y la discusión fue reemplazada por el insulto, o la chacota, cuando no por una crítica ignorante, hasta soez". Si bien, en la misma nota, la actitud descrita por Nessi parece referir más a las condiciones de recepción artística generales que caracterizaban el campo cultural de La Plata que al espectador efectivo que asistió a la exposición, el "problema del público" ocupa un lugar significativo en la polémica, aunque en un espacio incierto entre la preocupación y el pretexto:

(...) es un público difícil, no por madurez cultural como se ha dicho, sino más bien por una actitud de defensa: desconfía y no se muestra espontáneamente cuando no está en condiciones de discernir. Por una u otra razón la gente no tiene acceso al pensamiento formativo; a menudo por pereza intelectual, pero también porque la universidad y la escuela están en déficit.⁷⁹

Las dos partes involucradas en el debate se hicieron cargo del público en algún sentido: o se identificaron con él y trataron de defenderlo de un hipotético agravio o, tomando el rol de guías intelectuales en el conocimiento de las nuevas ideas sobre el arte, intentaron dotarlo de una experiencia artística desconocida para él hasta el momento. Los miembros del MAN, como sus contrarios, basaron sus argumentos en la falta de preparación del espectador actual en las experiencias receptoras requeridas por el arte moderno reciente, pero mientras unos pretendieron "iniciarlo" colocándose como parámetro de esos nuevos comportamientos, los otros, supusieron que aquello que se mostraba no era lo más representativo en términos de estética moderna y ni siquiera podía "tomarse en serio" en términos artísticos.

En nombre del público se justificaron acciones, intenciones y juicios emitidos durante la polémica aunque, en sentido estricto, la ciudad de La Plata no parecía disponer de una clientela de arte más o menos numerosa y frecuente, según lo registran varios artículos de prensa y escritos realizados por el propio Nessi. Cada vez que el director del Museo tomó la palabra en la prensa, en lugar de aprovechar la ocasión para contestarle a sus detractores se refirió conjuntamente a la misma cadena de hechos y objetivos. El "escándalo" del MAN aparece así mencionado al mismo tiempo que la reforma de los salones provinciales y actividades de extensión cultural, formando parte del programa que intentaba sostener para el Museo. Incluso cuando se lo entrevistó durante el transcurso de la exposición, en la revista *Primera Plana*, en pleno de debate con la crítica local, apuntó una vez más contra las asociaciones de artistas, en lugar de los críticos, y les endilgó directamente un *boicot* contra su gestión.⁸⁰

La puesta en relación de las declaraciones pronunciadas por ambos sectores en el seno de la prensa

⁷⁷ "La cenicienta del arte en La Plata", en *Panorama*, 1966, pp. 17-18.

⁷⁸ "Pour la galerie", *El Día*, 12 de junio de 1965, p. 7.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ "Acerca de mudanzas y revoluciones", en *Primera Plana*, Año III, N°132, Buenos Aires, 18 de mayo de 1965, pp. 60-61.

evidencia que, más allá del problema del público, una pelea interna por el dominio del campo artístico se daba en el centro de la escena. Por un lado, estaba la batalla institucional que debía librar Nessi tratando de imponer un cambio brusco en la dirección del museo de arte más importante de la Provincia, y por otro lado, la de los miembros platenses del *MAN* frente a la resistencia que les oponían sus propios colegas.⁸¹ Mientras el crítico del diario *El Día* suponía el enojo de los “auténticos artistas de la ciudad”⁸² por los contenidos de la exhibición, Nessi hacía referencia a que “los buenos plásticos”⁸³ habían dejado de enviar obras a los salones provinciales ante el fraude que estos certámenes representaban.

Los planos del conflicto, así como los actores involucrados, fueron tomando mayor claridad y aparecieron revelados, de alguna manera, en un artículo del diario *El Plata*, “Notas sobre una muestra que ha sido duramente criticada”, publicado unos días después de la clausura de la exposición. La perspectiva con la que el “cronista” de la nota –como se llamó a sí mismo– se coloca para narrar las vicisitudes que rodearon al evento, le permitió visualizarlo como un acontecimiento integral que superaba la materialidad de la exhibición y recoger así algunos otros matices que le dieron sentido. En lugar de hacer una descripción de las obras mostradas, como habían hecho los otros críticos, Fernando D’Amen dejó constancia de la actitud que había asumido como “espectador” durante su visita a Últimas Tendencias: intentar “comprender”. Esto le permitió, más allá de cualquier juicio sobre las obras, rescatar el significado que para el medio local podía tener una exposición de esas características, la que consideró que “pasó desapercibida (por intención o desconocimiento) para quienes, compulsivamente, quisieron golpear con arietes medievales” y desplazando el foco, embestir con una crítica a la crítica. Puso en cuestionamiento la identidad de los “verdaderos artistas” de la ciudad, polemizando de esta manera con el crítico de *Gaceta*, para quien esos actores no eran justamente los artistas del MAN, sino sus contrarios, aquellos que, para este momento, podían asociarse con los opositores a la nueva regla-

mentación de los salones instaurada por Nessi. Esto se verifica en el último párrafo de la nota:

Pero el público que concurrió al Museo de Artes Plásticas de la Provincia, fue impactado de muy diversas maneras. Algunos se espantaron –también lo harían frente a ciertos artistas no publicitados o que no hayan sido aceptados por la mayoría que, en nuestro medio, es una de las formas de ser reconocido– otros, que sonríen para ocultar su ignorancia, se fueron alzando los hombros, pero los más aún los que se impactaron ante esta “pedagogía violenta” comprendieron que hay algo más que flores, jarrones y botellas en los trabajos del plástico que quiere consolidar una unidad temática que se oponga al cómodo conformismo de quines solamente alcanzaron a hacer de la pintura, un medio de vida.

Con un enfoque más progresista que el sostenido por los otros críticos, para el cronista de *El Plata*, la autenticidad de los artistas o el reconocimiento de sus aptitudes, se dirimía, entonces, en razón de las modalidades productivas que desarrollaban y según el grado en que éstas provocaban cambios en el horizonte del arte. De esta manera, “la pedagogía violenta” aplicada por el grupo del MAN quedaba justificada por la necesidad de superación de un escenario, donde los signos de la tradición académica, colmado de flores, jarrones y botellas, se repetían con inercia. El nuevo arte irrumpía en el medio con cierta agresividad y podía provocar rechazo, sorpresa o enfado, pero todas estas reacciones fueron previstas por los que digitaron la experiencia, como lo anticiparon las conferencias de Nessi y de Romero Brest.

4. El lugar del MAN en la historia del arte local

A mediados de la década del sesenta, La Plata era una ciudad que disponía de una plataforma artística propia y un movimiento interno que se recortaba del resto de la provincia de Buenos Aires. Contaba con casi todos los componentes que podían asegurarle un lugar destacado en el panorama cultural argentino, una red que habilitaba el acceso a las teorías estéticas recientes y a los lenguajes

⁸¹ Un sector de la prensa apoyó la gestión de Nessi construyendo su retrato como un luchador “infatigable” (*Primera Plana*, art. cit.) y dando difusión a los puntos principales de su programa. Dentro de un campo cultural hostil: “El museo debe librar cruenta batalla contra dos dificultades. La primera es la crónica falta de fondos (...) La otra lucha se libra en cuanto a la orientación del Museo” (“La cenicienta del arte en La Plata, *Panorama*, 1966)

⁸² “Una exposición de arte moderno...”, *Gaceta*, 1965.

⁸³ “Acerca de mudanzas y revoluciones”, *Primera Plana*, 1965.

artísticos contemporáneos, a través de instituciones y centros de enseñanza y por algunos espacios alternativos a los organismos oficiales. Las discusiones acerca de las últimas tendencias que entraban en escena se daban, fundamentalmente, en esos ámbitos específicos, restringidos, en cierto sentido, al tránsito de un público especializado.

Simultáneamente, un cambio de configuración se estaba dando en los grandes centros internacionales del arte –especialmente, Nueva York y París–, transformaciones que afectaron también a la ciudad de Buenos Aires. Formas de producción inéditas irrumpían en la escena proclamando nuevos espacios y registros para el arte. Salir del museo y tomar el espacio público en un sentido amplio, introducir la experimentación, el juego y la reacción del espectador como parte integral del trabajo artístico, fueron algunas de las pautas que guiaron distintas vertientes de raíz conceptualista. Orientada a definir el arte en términos de experiencia, situada y efímera, esta tendencia pudo verse en las acciones en la calle que desde principios de la década realizaron Julio Le Parc en París, Alberto Greco en Madrid y Marta Minujín en París y en Buenos Aires.⁸⁴ A partir de aquí, los códigos que hacían de la experiencia estética algo previsible se ven alterados. Los lugares convencionales ocupados por la obra, el autor y el espectador se desplazan y es éste último el que comienza a ganar un rol protagónico, transformándose en la obra misma (*los Vivo Dito* de Greco) o asumiendo una función autoral en la producción (*los happenings* de Minujín). Sin embargo, el despliegue del arte en la calle no fue la única manera de ganar el espacio público en la época. Las repercusiones que en los medios de comunicación tenían las producciones de esos artistas⁸⁵ y en general, las tendencias promovidas por Romero Brest y el Instituto Di Tella eran tales, que transformaban esas *novedades* en noticia corriente de las revistas de actualidad del momento como *Primera Plana*, *Panorama* y *Confirmado*. Términos como “espectáculo”, “provocación”, “burla” fueron algunas de las designaciones más comunes que recibían los eventos del Instituto en la prensa y la asociación permanente con el escándalo era abonada por las polémicas declaracio-

nes que lanzaba Romero Brest. La controversia se volvía parte fundamental de la escena moderna y el impacto de los debates suscitados en los medios se convertía, muchas veces, en estrategia de producción artística.⁸⁶

Contemporáneamente, en el escenario del arte de La Plata no se habían producido acontecimientos que fracturaran el horizonte conocido y que impactara en los medios con la magnitud de lo que estaba ocurriendo en la ciudad de Buenos Aires. Con la irrupción del MAN y por el tiempo que duró la exposición, el arte moderno entró de golpe en la vida cotidiana de la ciudad y fue tema de actualidad. Todo el suceso funcionó, en cierto sentido, como un manifiesto más eficaz que el propio documento propuesto como tal.⁸⁷ En el proceso de “darse a conocer”, la acción integral llevada a cabo por el Movimiento se resolvió en el contexto de un espacio social compartido y es, justamente, el dominio de ese espacio el objeto de la pelea iniciada por el frente moderno. En este sentido, la incidencia del MAN no puede comprenderse en términos exclusivamente estéticos. De la misma manera, el hecho de que la convocatoria que aspiraba a hacer de La Plata un centro de arte de importancia no llegara a cumplirse, tampoco debería pensarse como un fracaso de su programa. Los efectos del MAN deberían observarse en el marco de sus propias coordenadas. En ese emplazamiento, como señalé antes, su gestación repentina se alineaba con las medidas que venía aplicando la gestión de Nessi, entre las que se destaca la modificación del reglamento de los salones provinciales como la más ejemplar. La disposición que alteraba la composición original del jurado de los certámenes, al dar participación en él a otros sectores generaba, por la misma causa, una disminución de poder de las sociedades de arte. Esta estrategia provocó que buena parte de los estilos que no comulgaban con las *últimas tendencias* y que aquellos que habían detentado el poder en los salones hasta el momento fueran relegados. Asimismo, sirvió para que ingresaran en la colección del Museo Provincial muchas de las tendencias que, actualmente, se reconocen como las más representativas de la década del sesenta, las cuales pertenecen en su mayoría a los artistas vinculados al MAN.⁸⁸

⁸⁴ Sobre la expansión del arte en la calle durante la década del sesenta, véase: María De los Ángeles De Rueda. “Utopías en la calle”, 2003.

⁸⁵ En relación con las estrategias “de choque” empleadas por Alberto Greco y Marta Minujín. Andrea Giunta, *op.cit.*, p. 193.

⁸⁶ Giunta remarca en qué términos ya en 1964 “el Di Tella saltaba al espacio público como polémica”. Andrea Giunta, *op.cit.*, pp. 210-211.

⁸⁷ Me refiero al sentido que Eliseo Verón da a la noción de “actualidad” como realidad social construida por los medios de comunicación, en los términos de un objeto cultural fabricado. Eliseo Verón, *Construir el acontecimiento*, 1983.

⁸⁸ El Museo cuenta con obras de: Carlos Pacheco, César Ambrossini, Hugo Soubielle, Alejandro Puente, César Paternosto, Antonio Trotta, Nelson Blanco, César López Osornio, Edgardo A. Vigo, Rubén Elosegui, Luis F. Benedit, Miguel Dávila, Aníbal Carreño, Alberto Heredia, Fernando Maza, Rubén Santantonín y Osvaldo Stimm.

El debate por el nuevo reglamento, que también tomó como escenario a la prensa, fue anterior y más duradero que el del Movimiento, sin embargo en ambos resuenan las mismas voces. Los detractores de la modificación rechazaban la participación de los maestros de la Escuela, argumentando que sólo los propios colegas artistas estaban en condiciones de emitir un juicio estético sobre las obras enviadas a los salones, pero el punto central de sus cuestionamientos apuntaba, sobre todo, a que la medida suponía un aumento marcado de la “influencia y gravitación de la Capital de la Provincia en el pronunciamiento del Jurado” respecto del resto de Buenos Aires. Si la refutación al nuevo reglamento puso en evidencia cierta tensión entre la ciudad de La Plata y la provincia de Buenos Aires en términos representacionales, resulta notable que el MAN, conociendo esa objeción, haya asumido una enfática posición *ciudadana*, tal como manifestó en la Declaración de propósitos, desde la cual procuró constituirse en referente del arte moderno. Desde este punto de vista, pretendo cuestionar la perspectiva que considera al fenómeno como un grito episódico y aislado de renovación artística, en los términos exclusivos de una simple reproducción –frustrada– de lo que estaba sucediendo en Buenos Aires en torno del Instituto Di Tella. De la misma manera, intento relativizar la “espontaneidad” con que la emergencia del MAN ha pasado a la historia. Acomodarse al “arte del presente”, detonar todos los aspectos de lo real “sin desdeñar lo feo, lo grotesco, lo macabro, lo onírico, lo subconsciente, lo instintivo, lo demencial, lo demoníaco, lo banal, lo cotidiano”, no resultaba una propuesta sencilla en ese contexto y necesitó, como sucedió en la ciudad de Buenos Aires, que la “avanzada artística” se uniera a la “avanzada institucional”, y Nessi tuvo un rol crucial en ésta última. El plantel de Buenos Aires era tan ecléctico como el platense, pero representaba como unidad una figura de autoridad que respaldaba y servía de estrategia a la acción disruptiva que pretendía el Movimiento.⁸⁹

En estos términos, la convergencia en tiempo, lugares, estrategias y actores, de las dos polémicas desatadas, complejiza el panorama y promueve el

reposicionamiento del *suceso* MAN en el marco de la historia artística local. Tomar posición por la ciudad y no por la Provincia, y formar, en cambio, una alianza con el grupo porteño, constituye un gesto político no manifiesto pero insoslayable. El impacto que produjo en la prensa local la nueva estética mostrada en *Últimas Tendencias* provocó que, al menos durante el lapso que duró la exposición, muchos de los problemas teóricos más discutidos acerca del arte moderno tomaran conocimiento público. Cuestionamientos acerca del lugar autoral y del trabajo artístico introducidos por géneros como el *ready-made*; sobre el estatus artístico de ciertas obras y sobre la situación del espectador ante la nueva experiencia estética (en la medida en que el contacto con el arte puede interpretarse ahora en clave de ironía, broma o asombro, entre muchos otros sentidos) ingresaron a la ciudad en forma de debate.

La polémica acerca del MAN no fue, así, un hecho anecdótico o un dato menor en el marco de los resultados que el Movimiento se había propuesto. En la ciudad se habían dado otras situaciones provocadoras de la reacción del público,⁹⁰ pero en ningún caso esas manifestaciones lograron la repercusión que este suceso causó: que en La Plata se debatiera acaloradamente sobre el arte moderno y que estas discusiones tuvieran una recepción pública. Si a la historia del arte la hacen tanto las obras y los artistas, como los intercambios discursivos que atraviesan un momento dado, también puede interpretarse que la polémica encendida por la exposición logró modernizar el campo artístico de la ciudad, especialmente, en el plano de la circulación de ideas. Desde este enfoque, el MAN puede representar para el relato local un punto de inflexión a partir del cual el arte pudo comenzar a pensarse en otros términos. ■

⁸⁹ Pese a que varios de esos artistas incursionaban en los nuevos lenguajes, alejándose de los formatos convencionales, ya habían recibido el reconocimiento institucional e incluso de la “crítica responsable”, como señalaron Puente y Yurkievich en la carta dirigida al director de *Gaceta*.

⁹⁰ Cristina Rossi menciona los efectos que las exposiciones del *Grupo Sí* tuvieron en los espectadores platenses (C. Rossi, *op.cit.*, 2001). Unos años antes, algunas presentaciones de Edgardo Antonio Vigo provocaron en los visitantes “escándalo” y “roturas” y hasta la clausura de la exposición (“El precursor en el altílo”, en *Primera Plana*, 1965, p. 54).

Bibliografía

AA.VV. (comp.): *Jorge Romero Brest: escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría y Estudio del Arte "Julio J. Payró", Universidad de Buenos Aires, 2004.

DE RUEDA, María de los Ángeles: "Utopías en la calle", en AA.VV.: *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2003.

DE RUEDA, María de los Ángeles: "La exaltación del objeto y sus tendencias en el arte argentino", en AAVV: *Nuevos Ensayos de Arte. Sobre arte argentino del siglo XX*, Premio Fundación Klemm, Santiago de Chile, Fernando Arce ediciones, 1997.

FAJOLE, F.: "Edgardo-Antonio Vigo: poétique à bascule, objets en rotation", en *El Manglar*, N° 1, Montpellier, 2002.

GENETTE, G.: *La obra del arte I*, Barcelona, Lumen, 2000.

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

GIUNTA, Andrea: "Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria", en: AAVV (Diana B. Wechsler coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA, Ediciones del Jilguero, 1998.

GIUNTA, Andrea: "Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre 'Arte destructivo' y 'Ezeiza es Trelew'", *Arte y política. Mercados y violencia*, en *Razón y Revolución* N° 4, otoño de 1998, [Reedición en línea] <http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf>

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl: "El robot crítico de arte", en *El blanco en la plaza*, Losada, 1974. Citado por Andrea Giunta en: "Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew". *Arte y política. Mercados y violencia*, en *Razón y Revolución* N° 4, otoño de 1998, [Reedición en línea] <http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf>

GUASCH, Anna María: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

KOLDOBSKY, Daniela: "Escenas de una lucha estilística: la memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta", en *Revista Figuraciones*, N° 1-2, Buenos Aires, IUNA, Departamento de Crítica de Artes, 2003.

MANGONE, C. y Warley, J.: *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993.

NESSI, Angel O. (dir.): *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Ameri-

cano, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, 1982.

NESSI, Angel O.: *Pettoruti*, Buenos Aires, Edición del Instituto de Estudios Artísticos, 1962.

NESSI, Angel O.: *El atelier de Pettoruti*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

NESSI, Angel O.: *Emilio Pettoruti. Un clásico de la vanguardia*, Buenos Aires, Estudio de Arte, 1987.

NESSI, Angel O.: *Misión Actual del Museo...*, 1965.

NESSI, Angel O.: "La rebelión del arte nuevo en la Argentina", 1969.

PETTORUTI, Emilio: *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968.

RICOEUR, Paul: *Historia y narrativa*, Barcelona, Paidós, 1999.

ROMERO BREST, Jorge: *A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo*, Buenos Aires, febrero de 1972, en AA.VV. (comp.): *Jorge Romero Brest: escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría y Estudio del Arte "Julio J. Payró", Universidad de Buenos Aires, 2004.

ROSSI, Cristina: *Grupo Sí. El informalismo platense de los '60*, Municipalidad de La Plata, Centro Cultural Borges, 2001.

STEIMBERG, Oscar y Traversa, Oscar: "En la línea de los discursos interrumpidos", en *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel, 1997.

STEIMBERG, O.: "Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura", en *SYC*, N° 9-10, Buenos Aires, 1999.

VERÓN, Eliseo: *Construir el acontecimiento*, Buenos Aires, Gedisa, 1983.

WECHSLER, Diana: *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-1930)*, Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 2003.

Artículos de prensa

Sobre el MAN y Angel O. Nessi

- "Hoy disertará sobre 'Últimas Tendencias' Jorge Romero Brest". *El Día*, 4 de mayo de 1965.

- "¿Qué te Pasa Gacuhó!...". *Gaceta*. La Plata, 12 de mayo de 1965.

- "A propósito del palanganómetro". *El Día*. La Plata, 29 de mayo de 1965.

- "Acerca de mudanzas y revoluciones". *Primera Plana*. Año III, N°132. Buenos Aires, 18 mayo de 1965.

- "Blanco y Pacheco: dos premios Braque". *El Día*. La Plata, 1 de noviembre de 1965

- "Constituyen en nuestra ciudad una agrupación

que apoya al arte nuevo". *El Día*, 25 de enero de 1965.

- "El precursor en el altílo". *Primera Plana*. Buenos Aires, 1 de junio de 1965.

- "El taumaturgo debajo de la parra". *Primera Plana*. Buenos Aires, 11 de mayo e 1965.

- "La cenicienta del arte en La Plata". *Panorama*. Buenos Aires, 1966.

- J.L.P.: "Un lector opina sobre la exposición de arte nuevo. Ecos de una polémica.". *El Plata*, La Plata, 17 de mayo de 1965.

- "Un momento muy particular de la cultura platense a través de tres exposiciones". *El Argentino*. La Plata, 26 de noviembre de 1964.

- "Una exposición de arte moderno que aleja y ofende al público". *Gaceta de la Tarde*, La Plata, 7 de mayo de 1965.

- Casey, A. "El Museo de Artes Plástica se divierte con el arte moderno". *El Plata*. La Plata, 15 de mayo de 1965.

- D'Amén, F. "Notas sobre una muestra que ha sido duramente criticada". *El Plata*. La Plata, 26 de mayo de 1965.

- Del Bueno, Francisco. "Una fugazza bañada en barro y el derecho al respeto de uno mismo. Hablemos de arte nuevo". *El Plata*. La Plata, 14 de mayo de 1965.

- "La Plata problemática y febril". *El Día*. La Plata, 8 de mayo de 1965.

- "Pour la galerie". *El Día*. La Plata, 12 de junio de 1965.

- Puente, A. y Yurkievich, S.: "Una exposición de arte moderno que aleja y ofende al público". *Gaceta*. La Plata, 7 de mayo de 1965. Carta dirigida al director del diario.

- Yurkievich, S.: "En defensa del pop". *El Día*. La Plata, 17 de febrero de 1966.

- Yurkievich, S.: "Hugo Soubielle y el folklore urbano". *El Día*. La Plata, 28 de febrero de 1966.

Sobre los salones

- "¿...?". *La Razón*, 27 de marzo de 1966.

- "Al 25 Salón de Arte se refiere la Asociación de Artistas Plásticos". *El Día*. La Plata, 5 de diciembre de 1965.

- "Artistas plásticos no enviarán obras al salón marplatense". *El Día*, 1966.

- "Contesta la gremial de artistas plásticos a un funcionario". *El Día*, La Plata, 20 de enero de 1965.

- "Cursaron nota al Ministro de Educación los artistas plásticos". *El Día*. La Plata, 22 de mayo de 1966.

- "Disposiciones para la realización del XVII Salón de Arte". *El Día*. La Plata, 20 de septiembre de 1964.

- "El descontento suscitado por una muestra es mo-

tivo de aclaraciones". *El Día*. La Plata, 29 de noviembre de 1964.

- "El movimiento Diagonal Cero alude al salón marplatense", diario *El Día*, La Plata, s/d.

- E.R.: "El Salón de Arte de Mar del Plata". *La Prensa*. Buenos Aires, 24 de febrero de 1965. - "La plástica tiene sus leyes". *El Día*. La Plata, 6 de noviembre de 1965.

- "Los artistas plásticos han resuelto no enviar trabajos para un salón". *El Día*. La Plata, 13 de enero de 1965.

- "Mar del Plata inaugura hoy su discutido salón". *La Nación*. Buenos Aires, 22 de febrero de 1965.

- "Nuevo reglamento de las Artes". *Clarín*. Buenos Aires, 25 de enero de 1965.

- "Salón de Arte: Se objeta su nueva reglamentación. Severas críticas de artistas plásticos". *La Capital*. Mar del Plata, 7 de enero de 1965.

- "Sobre el Salón de Mar del Plata y el envío de trabajos". *El Día*. La Plata, 17 de enero de 1965

- "XXV Salón de Mar del Plata de pintura, escultura y grabado", diario *La Prensa*, s/d..

Archivos consultados

Archivo Angel O. Nessi

Centro de Arte Experimental Vigo

Correspondencia

De Vicente Forte y Claro Bettinelli, en representación de la SAAP, dirigida a Nessi. Buenos Aires, diciembre de 1964.

Del Movimiento Plásticos Independientes al Gobernador Anselmo Marini. Buenos Aires, 29 de septiembre de 1964.

De la Asociación Amigos del Museo de Artes Plásticas a Nessi. La Plata, diciembre de 1964.

De la Asociación de estudiantes y egresados de Bellas Artes a Nessi. Buenos Aires, 5 de diciembre de 1964.