

## **Producciones científicas y prácticas artísticas en los '60: intercambios, fricciones y paradojas en el campo cultural argentino**

### **SCIENTIFIC PRODUCTIONS AND ARTISTIC PRACTICES IN THE 1960S: EXCHANGES, FRICTIONS AND PARADOXES IN THE ARGENTINE CULTURAL FIELD**

**María Elena Lucero**

Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Argentina  
elenaluce@hotmail.com

#### **Abstract**

This article is a synchronic analysis that is grounded on a historical break. Its aim is to examine the links between epistemological conceptions and certain cultural manifestations that coincide in the same juncture. Our proposal is not that a shared narrative exists between these two discourses—the production of scientific knowledge and artistic practices—but, instead, a reflection on their contact points. In the midst of those possible exchanges, a number of debates emerged, which stem from Epistemology and are anchored in the Neo-positivism/Anti-scientificism debate. In the epistemological as much as in the cultural field, the developments that took place during the 1960s proposed liberating constructs, a device that led, in some cases, to a series of frictions concerning particular hegemonic formations.

**Keywords:** Epistemology - Scientific Production - Art – Frictions.

#### **Resumen**

En este artículo se efectúa un análisis sincrónico apoyado en un corte histórico, en pos de revisar los vínculos entre concepciones epistemológicas y ciertas manifestaciones culturales que coinciden en la misma coyuntura. No se propone un correlato estricto entre ambos discursos -la producción de conocimiento científico y las prácticas artísticas- sino más bien una reflexión sobre puntos de contacto. En medio de esos posibles intercambios, emergieron discusiones propias del espacio interno de la Epistemología, ancladas en el debate Neopositivismo-Anticientificismo. Tanto en el campo epistemológico como en el cultural, los desarrollos acaecidos durante la década del '60 perfilaron un constructo liberador, un dispositivo que condujo, en algunos casos, a una serie de fricciones respecto a determinadas formaciones hegemónicas.

**Palabras claves:** Epistemología - producción científica - arte - fricciones.

## **1. INTRODUCCIÓN.**

En principio, se considerarán las reflexiones de José Luis Romero sobre la realidad nacional. La crisis de 1955, sumada a la posterior intervención militar, condujo al país a un grave estado de deterioro en todos los órdenes. Las disputas entre los intelectuales y el poder harían mella en un ámbito fuertemente politizado e ideologizado con ecos en plano universitario, conformando episodios analizados por Oscar Terán. Luego, se citarán ideas fundamentales debatidas en el

campo científico, pertenecientes a los investigadores Oscar Varsavsky, Raúl Sciarretta y Enrique Marí. Estos tres autores han cuestionado el paradigma epistemológico cristalizado en la época, el Neopositivismo, y plasmaron importantes escritos teóricos donde verificaron la relación de la producción de conocimiento científico con el entorno social, y además contribuyeron a la emergencia de las Epistemologías Alternativas. Posteriormente, se plantearán ciertos intercambios entre ciencia y cultura en la década de 1960, a partir de cuatro ejemplos pertenecientes a las artes plásticas:

- a. Las Bienales Americanas, promovidas por las Industrias Kaiser que se establecieron en Córdoba en la década del '50 y que se sostuvieron hasta 1966.
- b. La figura de Oscar Masotta, intelectual argentino que examinó los fenómenos artísticos propios de la década, como la estética pop y los *happenings*, considerando las teorías de la información y los medios masivos de comunicación.
- c. Artistas que han participado del Instituto Torcuato Di Tella en cuyas obras la impronta tecnológica y mediática se tornaría un rasgo determinante, como en las instalaciones de David Lamelas y Margarita Paksa.
- d. Gyula Kosice, integrante del Grupo Madí de los años '40. Su desafío en la integración de arte y ciencia daría lugar al proyecto de la *Ciudad Hidroespacial*.

Para finalizar, se bosquejará brevemente una categoría central del análisis político, la hegemonía (con referencias a Ernesto Laclau y Chantal Mouffe) y su repercusión en los campos del saber. Si los '60 marcaron vías fundacionales respecto a las polémicas con el poder, sea por el carácter de oposición a la autoridad que impregnaba la coyuntura o las grietas que desgajaban las estructuras ortodoxas y vetustas anteriores, es importante deliberar sobre estas relaciones antagónicas y a su vez dialécticas.

## **2. LA SITUACIÓN NACIONAL DE 1955 A 1973.**

Según el historiador Juan Carlos Romero (2000), desde 1955 se profundizaron las diferencias entre aquellos grupos enfrentados a Juan Domingo Perón. El día 13 de noviembre de ese mismo año, sectores de liberales y antiperonistas depusieron a Lonardi del gobierno, postulando al general Aramburu. Las consecuencias suscitadas a partir de la Revolución Libertadora en el contexto nacional tuvieron un doble filo: el restablecimiento de profesores exonerados de la Universidad, pero de modo paralelo, la persecución del sector obrero. En el plano social y económico se observó una vuelta al liberalismo. Como consecuencia el empresariado se aventajó por sobre el debilitamiento de los sectores sindicales, los cuáles en su mayoría fueron intervenidos, iniciándose huelgas y conflictos gremiales. Un grupo leal al peronismo intentó una revolución en La Plata pero fue inmediatamente reprimido, con los sucesivos asesinatos que intimidaron a la sociedad entera. Tras estos episodios, el peronismo como partido fue proscripto, y el reciente gobierno organizó la llamada Junta Consultiva.

En Santa Fe se reunió una Convención con el objetivo de reformar la Constitución, hecho que coincidía con la bifurcación de la UCR, en la UCRI (Unión Cívica Intransigente) y en la UCR (Unión Cívica del Pueblo) con Arturo Frondizi y Ricardo Balbín respectivamente como sus dirigentes políticos. En 1958, y bajo la acusación de la UCRI al gobierno de ser antipopular, Frondizi obtuvo la mayoría de votos gracias al aporte del electorado peronista que lo apoyó en esta ocasión. El nuevo presidente planteó la constitución de un frente que incluyese a obreros, empresarios, militares, clérigos, intelectuales, cuyo objetivo sería apuntalar al país hacia el desarrollo, enfatizando la necesidad de una infraestructura que cubriese la Industria básica.

Entabló un pacto con Perón y Rogelio Frigerio, quien representaba a los empresarios nacionales y que, ante el interés de inversores extranjeros en el país, promulgó la “Ley de radicación de capitales” propiciando condiciones favorables para estos nuevos capitales. Con el tiempo se concretarían acuerdos para la explotación de reservas petroleras. Con el ingreso de estos capitales (en especial de EEUU) progresaron las industrias básicas como la petroquímica, la siderurgia y la industria automotriz. Pero el crecimiento acelerado conllevó oleadas de inflación que trataron de ser mitigadas con la aplicación del “Plan de estabilización y desarrollo” de diciembre del ‘58. En el ‘59 fue nombrado ministro de Economía Álvaro Alsogaray (adepto al liberalismo económico y proclamado enemigo de Frigerio), organizando un programa de restricción crediticia con reducción del déficit fiscal, congelamiento de salarios, devaluación y quite de subsidios. Estas decisiones le valieron un alto costo al país, desembocando en quiebras y desocupación general. Alsogaray sería reemplazado en su cargo. Sancionada la “Ley de Asociaciones profesionales”, en el ‘61 se normalizó la CGT (Confederación General de los Trabajadores) cuyos integrantes más tarde darían muestras de oposición al gobierno en turno. Las FFAA (Fuerzas Armadas) también pretendían una mayor participación en el poder gubernamental y en 1960, tras una serie de presiones, se instituyó el “Plan Conintes” (Comoción Interna del Estado) por el cual las FFAA se arrogaban la tarea de sofocar las protestas obreras.

En lo referente a la Política exterior, Frondizi aceptó que Argentina ingresara en 1961 en la ALPRO (Alianza para el Progreso), hecho que se concretó en una reunión de embajadores latinoamericanos con una presentación oficial de Programa. En general firmaron todos los países en acuerdo, salvo Cuba. El mismo Frondizi se ofreció como mediador entre EEUU y Cuba, pero el sector militar lo obligó a romper sus relaciones diplomáticas con la reciente Cuba revolucionaria y tras las elecciones de 1962 -donde el peronismo ganó en ocho provincias- lo confinaron en la Isla Martín García. Como presidente provisorio subió José María Guido, quien declaró nulas las elecciones y quitó autoridad al Congreso. El entonces ministro de Economía, Pinedo devaluó el peso. En medio de la crisis reinante los representantes sindicales advirtieron la intención por parte de los militares de acceder al total gobierno del país. De hecho en el seno de las FFAA surgieron dos grupos antagónicos, los llamados azules y los rojos. Tras dos enfrentamientos armados triunfaron los azules con Onganía a la cabeza.

Llegadas las elecciones de 1963, aún con votos en blanco, ganó la UCR del Pueblo con Illia de candidato. A partir de ahí se anularon los contratos petroleros y se establecieron acuerdos con SEGBA (Servicios Eléctricos del Gran Buenos Aires) para perfilar una política de corte nacionalista, lo cual produjo malestar en el empresariado extranjero. Se levantó una protesta de los sindicatos en 1964 con un Plan de lucha que incluyó la ocupación de 11.000 establecimientos fabriles, sin dejar de tener en cuenta que algunos partidarios intentaban comunicarse con Perón exiliado. Pero comenzó a tomar protagonismo un dirigente sindical de la metalurgia, Augusto Vandor, personaje que oscilaba entre el enfrentamiento y las negociaciones. El partido peronista sufrirá posteriormente una división interna. Pese a que en el año ‘65 ingresaron al Congreso diputados del peronismo, se temía la incursión de los militares en el poder. De hecho, el 28 de junio del ‘66 Illia fue apartado de su cargo y tras el Golpe de Estado, asumió el general Onganía con designios autoritarios de poder y apoyado por las FFAA, prohibiendo el contenido ideológico de libros, periódicos, revistas y diarios de tirada masiva. En 1967 Krieguer Vasena enunció desde el ministerio de Economía un plan de extrema racionalización para contrarrestar el déficit inflacionario, congelando los salarios, retirando subsidios a la industria nacional y devaluando la moneda argentina, con retención de exportaciones en pos de una política de eficiencia. Esta

situación trajo graves consecuencias a las empresas estatales y al sector agropecuario. En 1969 surgieron los grupos armados clandestinos que protagonizarán el Cordobazo en mayo de aquel año. Más tarde, en 1970 ascendía al gobierno el general Levingston. El nuevo ministro Ferré intentó cambiar la Economía, pero en aquel momento estalló una incontenible inflación. La Junta de Comandantes depuso a Levingston y nombró a Lanusse, comandante en Jefe del Ejército general. Perón regresaría al país el 20 de junio del '73, triunfando en las elecciones del mismo año. Pero Lanusse lo había nombrado Líder proscrito, por lo tanto se designó como candidato vicario a Héctor Cámpora, quien asumió el 25 de mayo de ese año. El 1° de julio del año siguiente falleció Perón. Antes, en un acto público de mayo del '74, se había confrontado con una juventud hostil hacia él. Después de su muerte, ocupó el cargo de presidenta su viuda María Estela Martínez, en medio de un conflictivo ambiente político que conllevará al poco tiempo a un segundo Gobierno de facto con lamentables sucesos en todo el país.

### **3. FRICCIONES EN LA INTELLECTUALIDAD ARGENTINA.**

El gobierno peronista de 1946 a 1955 ejerció, en palabras de Terán (2004), un populismo autoritario que controló los medios de comunicación, en ocasiones relegando a sus opositores a prisión. Este hecho incidió en la formación de grupos antiperonistas en los cuáles transitaban intelectuales argentinos. Como medida inmediata, el peronismo encomendó la Educación al catolicismo. En la Universidad los profesores disidentes renunciaron o fueron expulsados de la institución. Oscar Ivanisevich fue nombrado interventor de la UBA y ministro de Educación hasta el año 1950, dando muestras de una política cultural que bifurcaría “Estado y cultura progresista y cosmopolita, ni bien se recuerda la actitud antiliberal e irracionalista no exenta de histrionismo del funcionario peronista, que no vaciló en calificar de ‘degenerado’ al arte abstracto” (Terán, 2004: 65). Aún así, en el '48, propiciaría un encuentro de Filosofía con prestigiosas personalidades. En los espacios del arte, circulaban artistas que se solidarizaron con el antifascismo como Raquel Forner; otros, como los integrantes del grupo Arte Concreto-Invencción y Madí -con Tomás Maldonado y Gyula Kosice como referentes respectivos- apostaron a una mayor autonomía del escenario artístico, una posición apoyada por el crítico Jorge Romero Brest, posterior director del Centro de Artes Visuales del Di Tella. Pese a la censura, sobrevivieron algunas iniciativas que, no coincidiendo con la estética de corte nacionalista promovida por el peronismo, tuvieron asimismo presencia. En 1952-53 el Museo Nacional de Bellas Artes organizó una gran muestra de arte argentino donde estaban representadas todas las tendencias, aún las abstractas. Uno de los medios más atendidos y vigilados en este momento fue el Cine, dado su alcance masivo y popular. En medio de roces con el peronismo, los intelectuales mantuvieron sus espacios de producción en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en el Teatro independiente, en editoriales y librerías. En 1950 en el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras (CEFYL) de la UBA se perfilaron revistas de la talla de *Centro* y *Contorno*. El existencialismo de Sastre tuvo gran repercusión entre los jóvenes, enfatizando la noción de “compromiso”, una formulación teórica que permitía una doble posibilidad, ser partícipe de una coyuntura política y social sin aislarse de horizonte intelectual. Entre 1953 y 1956 José Luis Romero dirigió la publicación *Imago Mundi* como opción al oficialismo. Tras la Revolución Libertadora, el mismo Romero sería designado interventor de la UBA. Pero en la sed de extirpar al peronismo, en la segunda etapa de la Libertadora se llevaron a cabo los fusilamientos de obreros en 1956, registrados por Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*. A la par de los sangrientos hechos, la Universidad, en lo referido a producción

científica e intelectual, tuvo una pronunciada actividad investigativa, dada la incorporación de profesores exonerados.

Con la llegada de Frondizi en el '58 se auspició una política acorde a una ideología antifeudal, antioligárquica, reformista y tecnocrática que adoptó el término “desarrollismo”, el cual más tarde se enlazó con la teoría de la Dependencia tal como en el escrito de Cardoso y Faletto editado en 1969, *Dependencia y desarrollo en América Latina*.

#### **4. ALTERNATIVAS EPISTEMOLÓGICAS.**

En los años '60 tres pensadores -entre otros- han contribuido a la polémica Neopositivismo-Anticientificismo, tomando partido por este último: Oscar Varsavsky (autor de “Ciencia política y científicismo” de 1969), Raúl Sciarretta (con sus “Escritos provisionarios. Hacia un nuevo empirismo”) y Enrique Marí (“Neopositivismo e Ideología” de 1994) en el marco de un proceso de transformación que se venía gestando desde 1955. Los debates giraban en torno a dos ejes visibles:

a- La polémica Cientificismo-Anticientificismo que no sólo es epistemológica sino política, e involucraba tanto a filósofos como a científicos de las Ciencias Naturales y Sociales.

b- El surgimiento de las llamadas Epistemologías Alternativas, concebidas como nuevos pensamientos epistemológicos donde se abrieron opciones distintas respecto a la producción científica.

En Venezuela, Oscar Varsavsky dictó una Conferencia (1968) donde polemizó radicalmente con los científicistas, quienes postulaban un saber universal, objetivo y neutral sin ningún tipo de obligación social. Convocó a los científicos comprometidos en pos de construir una ciencia atenta a las necesidades de un país en una etapa de cambio social, una ciencia con sentido práctico e inmersa en una dimensión política. Varsavsky provenía de las Ciencias Naturales pero su enfático compromiso lo indujo a discutir con el Neopositivismo como modelo hegemónico, abordando una nueva manera de investigación donde se incluya el plano social. Raúl Sciarretta trabajó en el espacio del Psicoanálisis; sin tener casi contacto con las instituciones académicas, organizó grupos de estudios donde dictaba clases a sus discípulos. Introdujo el pensamiento de Jacques Lacan, tomando también referencias de Freud, Bachelard y Althusser. Sciarretta estructuró una serie de conceptos que en su correcta aplicación conducirían a la “cura” práctica fundada en la teoría. Si bien no siempre estuvo presente en la escena pública, sostuvo una intensa polémica en relación a una concepción científicista aislada del terreno social, de la filosofía, de la ideología o de la política. Su discurso estuvo próximo al de Enrique Marí, quien provenía del campo jurídico. Siendo abogado primero, Marí se dedicó luego a la Filosofía, yéndose de la Argentina en la etapa del proceso militar. Publicó *Neopositivismo e Ideología* (1974). En la impugnación al Neopositivismo, colocó como un elemento determinante la falta de consideración del factor social e ideológico. La posibilidad de establecer una alternativa al Empirismo científico marcaría una ruptura en este terreno, abriendo “un horizonte de objeción ideológico” (Marí, 1974) que podría significar una superación de los moldes meramente descriptivos. Distinguía dos tópicos en la investigación: el problema de la verdad y el problema de la ideología. El Neopositivismo cuestionado por Marí tenía sus preámbulos en el Positivismo o Empirismo lógico, una gnoseología de los sentidos donde la observación era el punto de partida fundamental para llegar al conocimiento, pero que eludía el análisis desde una mirada sociológica.

## **5. CULTURA Y PARADIGMA CIENTÍFICO EN LOS '60.**

### **5.1. Promoción de las Bienales Kaiser. Intercambios entre arte e industria.**

Las Bienales de Americanas de Arte auspiciadas por las Industrias Kaiser en Córdoba “se enmarcan plenamente en una tarea que, por momentos, rozó los tonos de una gesta nacional” (Giunta, 1997: 726), forjándose en el marco de un proyecto de país que intentaba el desarrollo tecnológico en todas sus facetas. Este crecimiento se apoyaba en la inversión de capitales norteamericanos, que no sólo se interesaban por estimular la producción sino que formaban parte de estrategias de penetración en mercados de América Latina. Se intentaba extender estas inversiones al campo de la cultura y el arte a fin de incidir de manera favorable a los valores que impedirían el arraigo de ideas ligadas al comunismo, rechazado por las políticas de EEUU especialmente luego de la Guerra Fría. La convocatoria a estos eventos estuvo dirigida a artistas latinoamericanos, lo cual marcó un eje en las decisiones organizativas, apuntando al intercambio y al reconocimiento de las artes entre ambos países. Industrias Kaiser Argentina se había instalado en el año 1955, logrando una imagen de modernización y progreso gracias al respaldo estatal. Tres años luego, su alcance económico era notable. En ese momento, el Grupo de Artistas Modernos de Córdoba se acercaron a la Oficina de Relaciones Públicas para proponer el inicio de los Salones de Arte. La política empresarial, si bien apostaba a la inversión en cultura, no dejaría de lado el interés ideológico que pronto se hizo evidente en “la necesidad de encontrar en el arte como actividad espiritual, una forma de ocupar el espacio social, que de otra manera quedaba librado a las fuerzas del comunismo” (Rocca, 2005: 57). Se inició el Primer Concurso Anual de Artes Visuales Contemporáneas de Córdoba cuyas obras ganadoras se expusieron el 15 de setiembre de 1958. Al año siguiente surgió la convocatoria al II Salón IKA, con prestigiosos jurados. El Salón se concretó en agosto del '59 y las premiaciones formarían parte de una colección de arte de la empresa. El 23 de julio del '60 se abrió el III Salón, con una gira posterior, y en 1961 se invitaría al IV Salón que sería la antesala de las Bienales cordobesas, un proyecto presentado ante IKA en ese mismo año. ¿Cómo se justificaría la extensión al plano internacional de estos salones preliminares? Por la esperanzada conjunción de corrientes plásticas de América Latina y la posibilidad de contacto y discusión por parte de los artistas nacionales, a la par de un segundo factor de ganancias, el turismo cultural.

Las IKA anunciaron la preparación de las Bienales, acontecimiento que, dada su magnitud, sería propaganda para la política norteamericana. Se invitó a participar a Brasil, Uruguay y Chile. En II Bienal se incluirían a todos los países sudamericanos y en la III a toda América. En el caso de la I Bienal, se realizó un concurso de afiches para elegir al ganador que tendría la prerrogativa de llevar a cabo la promoción gráfica del suceso. Durante la inauguración en 1962 los discursos tendieron a apuntalar el sitio del arte como espacio representativo de un país en pleno desarrollo tecnológico e industrial, y como parte de acuerdos internacionales centrados especialmente en la ALPRO. Esta Bienal destinó una sala especial al pintor brasileño Cândido Portinari. También estuvieron presentes otros artistas brasileños, chilenos y argentinos. Como presidente del jurado se había convocado al crítico inglés Herbert Read y el Gran Premio fue otorgado a Raquel Forner. Las obras de la Bienal luego fueron exhibidas en EEUU, en parte, como signo de trofeo de una estrategia en el plano de la Cultura que fomentaba el intercambio latinoamericano. Al año siguiente se gestó el V Salón -y último- en medio de elecciones nacionales, donde triunfó el último gobierno en democracia de los '60 con Illia. Se abrió al público en setiembre de 1963 y constituyó el preámbulo para la II Bienal. Al mismo tiempo, llegaban las noticias sobre el asesinato de John Kennedy en noviembre de ese año, acontecimiento que acentuó la tirantez

reinante entre las dos grandes potencias de Oriente y Occidente, recrudesciendo la actitud de EEUU hacia el comunismo.

En la II Bienal se sumaron Colombia, Bolivia, Ecuador, Paraguay, Perú y Venezuela, además de los ya invitados Brasil, Uruguay, Chile y Argentina. En esta ocasión el Gran Premio fue para el venezolano Jesús Soto con *Un blue, 15 noire* y *Ecriture noire et argentee* realizadas en París. Tras una selección de obras se inició una gira a México y luego a EEUU.

Ya se empezaba a proyectar la III Bienal, que sería la última. Se consideraban nuevos requisitos para la ambientación general tales como la infraestructura, el funcionamiento adecuado y los actos paralelos, intentando un nuevo perfil para el acontecimiento. Laurence Alloway, crítico inglés que por entonces era curador del Museo Guggenheim de Nueva York, ferviente defensor del arte pop y asesor de Kaiser, había visto los resultados de la II Bienal de modo satisfactorio y aconsejó que esta Bienal estuviese dirigida a artistas jóvenes menores de 35 años. Se admitieron a artistas de Paraguay, Perú, Uruguay, Colombia, Brasil, Bolivia, Argentina, Guatemala, México, Venezuela y Chile. El panorama internacional se mostraba adverso con el golpe militar en Brasil, la intervención en Santo Domingo por parte de EEUU, un creciente poder de las FFAA en América Latina, más el envío de tropas a Vietnam. Estos hechos propiciaron la respuesta de artistas e intelectuales que se oponían a los intereses norteamericanos, tal como lo resumió León Ferrari en *La Civilización Occidental y Cristiana* de 1965, obra integrada por un avión FH 107 como cruz-soporte de un Cristo lacerado.

Mientras tanto la repercusión del pop en Argentina se había revelado en las propuestas del Instituto Di Tella. En clima de creciente politización, para muchos era sinónimo de frivolidad y falta de compromiso. No obstante la estética pop traía consigo aspectos tales como las ansias de experimentación y el gusto por lo nuevo, consignas que fueron reapropiadas por algunos jóvenes. En junio se produjo el Golpe de Estado, pocos meses antes de la inauguración de la III Bienal, creando una atmósfera densa y poco favorable a las actividades de expresión artística. Los conflictos ya se avecinaban desde mayo de ese año con protestas de obreros de IKA ante los rumores de despidos, con movilizaciones en la que falleció el recordado Santiago Pampillón. Finalmente el 14 de octubre se concretó la apertura de la Bienal, con la presencia también en el acto de mandatarios militares. El Gran Premio fue para el venezolano Carlos Cruz Diez con *Physicromie 252*. Al mismo tiempo se llevaron a cabo las Jornadas de Música Experimental con gran afluencia de público. Pero sin duda la contribución crítica fue el montaje de la Antibienal publicitada bajo el lema "Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas", convocatoria organizada por los cordobeses María Rosa Roca, Oscar Brandán, Felipe Cofre y Rodolfo Imas que atrajo a artistas porteños como Oscar Bony, David Lamelas, Margarita Paksa, Dalila Puzzovio, Marta Minujín, Pablo Suárez, Polesello, Roberto Jacoby, y al rosarino Juan Pablo Renzi. Protagonistas de acciones efímeras, intervenciones urbanas y *happenings*, los artistas crearon un evento paralelo que despertó reacciones en las fuerzas policiales, quienes la clausuraron al quinto día (Rocca, 2005).

En el año 1967, IKA vende sus acciones a la empresa automotriz francesa Renault. Pero la relación con los plásticos había cambiado de modo rotundo cuando, ante un nuevo pedido de continuidad de las Bienales Americanas, la Renault les respondió que su presencia en Argentina tenía como propósito propagar las actividades comerciales, y no las artísticas. A esta altura muchos artistas se hacían fuertes cuestionamientos en relación a la aceptación o el rechazo de subsidios extranjeros para seguir produciendo, dilema que produjo enérgicos quiebres en el ámbito cultural.

## 5.2. El pensamiento de Oscar Masotta. Arte y medios de comunicación.

Masotta fue un intelectual que abarcó distintos pisos de reflexión, desde la crítica literaria y artística hasta la Semiótica y las proposiciones de Lacan. Participó de *Contorno* (1953-1959), revista bajo la dirección de David e Ismael Viñas, y colaboraría por única vez en *Clase Obrera*, un periódico del Movimiento Obrero Comunista. En los '60 se nutrió de la antropología de Lévi-Strauss, Barthes, Eco, Peirce, Bateson, Mc. Luhan, Sontag, Jakobson y Lacan. En el '65 le otorgaron el cargo de investigador con dedicación exclusiva en la Facultad de Arquitectura de la UBA siendo exonerado dos años después por el gobierno de Onganía, a partir de lo cual se contactó con el Instituto Torcuato Di Tella. Entre los años 1967 y 1969 publicó *El pop-art*, *Happenings* y *Conciencia y estructura*, una reunión de diversos artículos y conferencias. La flexibilidad con que se manejaba en cada temática haría de sus escritos una suerte de recorrido dinámico de especial riqueza por los elementos que confluían, tanto de la teoría de la información como de los medios masivos de comunicación. Pero llegado 1974, tras fundar la Escuela Freudiana de Buenos Aires, se exilió en Europa, y murió en España en 1979.

En 1967 la Editorial Columba había publicado *El pop art*. Masotta, sin haber visto producciones internacionales, tomó los referentes locales a quienes llamó “imageros” positivamente. Se corría de las concepciones generalizadas sobre el pop que lo leían de modo superficial, declarándolo una forma “crítica a la estética de la imagen” (Longoni, 2004: 37). Aplicando el concepto de “redundancia”, afirmó que el pop era redundante como un puente, un continuo que cooperaba en la organización del significado. Lejos de leerlo como apología, para él era una posición impugnadora frente al sensacionalismo de la sociedad y a la misma institución artística. Involucrado en el Instituto Di Tella, planeó un ciclo de *happenings* (situaciones inesperadas, acciones con un público presente y determinado) que debieron ser postergados luego del estallido del golpe de Onganía. Recién en diciembre del '66 se realizó el proyectado ciclo, reuniendo a varios *happenings* conocidos en un gran *happening* a partir de tramas intertextuales, con una destacable participación del público. Ya a mediados de ese año, junto a Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, Masotta se había integrado al grupo “Arte de los Medios de Comunicación”. En julio, a partir de una idea de Jacoby, firmaron el manifiesto del *Antihappening* -también conocido como el *Happening para un jabalí difunto*- donde experimentaron con situaciones falsas publicitadas por los medios de información: “Nos proponemos entregar a la prensa el informe escrito y fotográfico de un *happening* que no ha ocurrido” (Masotta, 2004: 70). Creando la falsa información a partir de fotografías donde retraban a individuos en el ambiente cultural, exploraron tres niveles: la elaboración informacional, su transmisión a partir de ciertos códigos en diversos medios y la propia y personal construcción que harían los espectadores-receptores. El trabajo finalizaba con las pertinentes declaraciones sobre el falso procedimiento y la advertencia sobre el encubrimiento que podrían articular los medios masivos difundiendo noticias que, como en este caso, no eran veraces. El desmontaje de estos mecanismos mediáticos a partir de una estrategia inserta en el campo artístico y teórico, tuvo implicancias respecto a los usos semiológicos que poseían en la sociedad de masas estos canales de información. También en sus reflexiones sobre la estética contemporánea, Masotta incluyó el concepto de “discontinuidad” de Roland Barthes, señalando la no-linealidad en la fascinación por los medios materiales que corrían la mirada de la narración habitual hacia una retórica discontinua, quebrada o fragmentada. Colocó como ejemplo las experiencias de Jacoby y Costa en sus *Poemas ilustrados* o *Literatura oral* en las que se oían cintas de grabaciones entremezcladas de un vendedor ambulante y de una

enferma psicótica. De Marshal Mc Luhan retomaría la idea de “ambientación”, analizando aquello que los medios de comunicación producen como una gran ambiente total, en el cual “el medio es el mensaje”. Sus conclusiones sobre el creciente estado de desmaterialización que sobrevenía al arte sesentista se nuclearon en la Conferencia “Después del Pop, nosotros desmaterializamos” de 1967 en el Di Tella, donde registró el pasaje de formatos estáticos hacia nuevas enunciaciones artísticas como las ambientaciones, el *happening* y las obras de medios.

### **5.3. Tecnología y Artes Visuales en el Instituto Torcuato Di Tella.**

El Instituto Di Tella, con sus inicios en el año 1963 y bajo la dirección de Enrique Oteiza, estuvo conformado por tres importantes centros: el de Artes Visuales, a cargo de Jorge Romero Brest, el de Experimentación Audiovisual y el de Enseñanza de Composición Avanzada para compositores latinoamericanos. El Centro de Artes Visuales (CAV) fue quizás el que adquirió mayor protagonismo por el despliegue inusitado de un nuevo público que ansiaba ver qué sucedía en el Di Tella. Tenía tres claros objetivos: “...enlazar a Buenos Aires con otros centros culturales, promover el arte argentino y educar y ampliar el público de arte en Buenos Aires” (King, 2007: 87). Se organizaron premios nacionales e internacionales, lo que contribuyó a que críticos extranjeros como Pierre Restany o Clement Greenberg posaran su mirada en este mítico centro de arte experimental. Artistas deseosos de nuevos referentes en el arte, como Delia Cancela, Pablo Mesejean, Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, Alfredo Rodríguez Arias -algunos de los cuáles serían partícipes en el año ‘66 de la Antibienal cordobesa- realizaron pinturas, objetos o instalaciones con cierto aire pop, aunque teñidas de una atmósfera local. Los *Vivo Dito* de Alberto Greco abren una vía ajena al sistema del arte al señalar con su dedo personas que van por la calle, encerrarlas en un círculo con un marcador y convertirlas en supuestas obras de arte vivientes. Marta Minujin junto a Rubén Santantonín y Pablo Suárez construyeron *La Menesunda* en 1965, un recorrido cuyo itinerario sobre diversos ambientes proporcionaban al espectador sensaciones diferentes desde lo visual, lo táctil, lo auditivo, generando tantas respuestas como individuos ingresaran a dicha obra.

Entre los artistas partícipes del Di Tella, David Lamelas y Margarita Paksa formularon planteos visuales con herramientas técnicas y medios de comunicación estimulando préstamos y permutas entre arte y tecnología. Luego del año 1966, se decidió cancelar los premios a cambio de brindar algún monto de dinero a los artistas para producir. El primer ciclo se denominó “Experiencias Visuales ‘67”. Como lo aclaró Romero Brest: “con la palabra experiencia se quiere acentuar el aspecto potencial de la creación (...) Corresponden, pues, estas experiencias en el campo imaginario al enfoque de la fenomenología en campo pensante” (Romero Brest, 1969: 90-91). En este sentido, David Lamelas dispuso en las paredes diecisiete televisores que únicamente producían una luz tenue, acompañada de sonidos indiferenciados donde el movimiento desplegado por la información visual presentaba una imagen literal y simbólica. Valiéndose de la tecnología electrónica, relevó el tiempo en las imágenes televisivas. La instalación de Lamelas *Situación de tiempo* planteaba no sólo segmentos temporales diferentes para cada espectador, sino que condensó una reflexión sobre el signo -como dupla de significado y significante, contenido y forma- al dejarlo vacío, inerte, suspendiendo la imagen habitual de los medios a la cual estamos acostumbrados a percibir.

1968 fue un año de enérgica actividad de los artistas e intelectuales pese a la censura acuciante ejercida por el gobierno de facto. Bajo una fuerte impronta política, se inauguraron las “Experiencias ‘68” sin el término “Visuales”. Allí Margarita Paksa exhibió *Presentación de un*

*disco*: colocó varios metros cuadrados de arena simulando una playa donde aparecían los registros de dos cuerpos que se habían acostado con un fondo de sonidos, repeticiones de palabras en un lado del disco, y susurros, murmullos y respiraciones que remitían al coito, en el otro. El espectador se colocaba auriculares y escuchaba inmerso en un estado de relax donde se confundía lo visual con lo táctil y lo auditivo. El disco, especie de poesía sonora, se reprodujo y se vendieron algunos ejemplares. Paksa apelaba a los niveles perceptivos desde una infraestructura que incluía grabaciones, asientos, arena y cuerpos ausentes (huellas) y presentes (público), creando una totalidad donde el material tecnológico definía el carácter de la obra, complementada por las reacciones de los asistentes. Estas “Experiencias” finalizaron con la clausura de *El Baño* de Roberto Plate, una instalación de baños públicos simulados donde las paredes blancas funcionaron como soporte de escrituras que, en algunos casos, fueron palabras en oposición a Onganía. Sus compañeros artistas, en solidaridad, retiraron sus obras firmando un manifiesto de protesta por la censura de la medida. Era ya difícil seguir produciendo en una Institución subsidiada por entidades como Ford o Rockefeller sin tomar posición en un medio agitado por acontecimientos políticos. Las rupturas comenzaron a dejar brechas internas y se cuestionaron los espacios de circulación del arte intentando redefinir un nuevo rol artístico en la sociedad a partir de un compromiso social.

#### **5.4. Gyula Kosice y la utopía tecnológica.**

Kosice manifestó un tipo de compromiso peculiar con la sociedad de su época: la investigación conjunta de arte, ciencia y tecnología. Con una intensa participación en el grupo de Arte Madí (divergente del originario grupo Arte Concreto Invención de 1944) trabajó en el terreno pictórico y escultórico. Entre 1947 y 1954 editó ocho números de la revista *Madí universal*, donde concebía a Madí como un hecho estético que reflexionaba en su relación con el ser en el mundo, tratando de integrar las artes y un nuevo humanismo. Su conocida *Royi*, escultura de madera movable que el espectador podía articular a su manera rearmándola de distintas formas, mutaría en nuevas experiencias. A fines de los ‘40 empezaría sus esculturas objetuales con agua, y desde 1953 indagaría en volúmenes opacos, masas que se tensionaban a partir de ritmos y volúmenes con transparencia. En 1967 Kosice realizó el *Hidromural*, obra con una cascada de agua, luces montadas en varillas de plexiglás y agregado de neón. Esta especie de arquitectura del agua compartía elementos del cinetismo, utilizando nuevos soportes materiales en la investigación estética. Para Kosice era importante hallar el movimiento desde el uso de una fuente de energía natural.

A comienzo de los ‘70, proyectó la *Ciudad Hidroespacial*, un *hábitat* suspendido en el espacio donde la sociedad pudiese vivir libremente y las formas del arte sean fuerzas organizadoras de los espacios, una concepción que retomaba la utopía vanguardista de reintegrar el arte a la vida. La *Ciudad Hidroespacial* involucraba el aspecto urbano, estético y utópico, con dimensiones del espacio de la Arquitectura y la Tecnología. El artista redactó en 1962 el “Manifiesto de la Ciudad Hidroespacial” donde analizaba los desarrollos urbanos, las consecuencias del desarrollo y los posibles recursos tecnológicos que lo harían factible. El recurso científico evidenciaba una búsqueda de legitimación del discurso tecnológico y señalaría los hilos conductores que el artista sostuvo entre arte y ciencia:

“...La opinión de los astrofísicos e ingenieros espaciales coincide en que, tomando agua de las nubes y descomponiéndola por electrólisis, es posible utilizar el oxígeno para respirar y el hidrógeno introducido en una máquina de fisión nuclear proporcionaría energía más que

suficiente. Energía capaz de mantener suspendido el hábitat incluido su desplazamiento, mientras otras opiniones (...) se refieren a la posibilidad de cristalización del agua y derivarla hacia una polimerización que la cualifique energéticamente...” (Kosice en García, 2003: 48).

Lo que parecía no-posible atraía y fascinaba, en este caso, una ciudad transparente impregnada de luz y claridad donde el hombre podría crear, soñar y comunicarse. Kosice diseñó maquetas e instructivos para la construcción del *Hábitat Hidroespacial*, esbozando hasta códigos de urbanismo que facilitarían la vida del hombre en libertad y la posibilidad de elecciones: “...Habría lugares para tener ganas, para no merecer los trabajos del día y la noche, para alargar la vida y corregir la improvisación, para olvidar el olvido, para disolver el estupor del por qué y para qué y tantos otros lugares como nuestra inagotable imaginación amplifique y conciba” (2003: 57).

## 6. CONCLUSIONES.

A partir del análisis de determinadas posturas teóricas en los ‘60 con el surgimiento de las Epistemologías Alternativas y sus críticas al Neopositivismo, y del paneo respecto a producciones artísticas en esa etapa (que, o bien propusieron un diálogo con la tecnología ampliando el horizonte estético, o bien encausaron los resultados visuales hacia la dimensión política), es posible concluir que ambos espacios de reflexión crearon las condiciones para la construcción de un pensamiento independiente.

Tanto Varsavsky como Sciarretta y Marí fundamentaron sus objeciones en la no inclusión de los factores sociales en el trabajo científico. Desde otro ángulo, la noción de Pierre Bourdieu sobre “campo científico” demostró una conexión con la posición de estos investigadores: “El universo ‘puro’ de la ciencia más ‘pura’ es un campo social como cualquier otro, con sus relaciones de fuerza y sus monopolios, sus luchas y sus estrategias, sus intereses y sus beneficios, pero donde todos estos invariantes revisten formas específicas” (Bourdieu, 2006: 76).

En el caso de las prácticas culturales, los procesos creativos estuvieron direccionados hacia anhelos utópicos. Pero la necesidad de solicitar subsidios extranjeros para llevar a cabo las investigaciones necesarias, simultáneamente al rechazo de una situación de dependencia, fueron motivos que sacudieron el campo, con endebles resultados para la intelectualidad argentina. El poder hegemónico fue minando el tejido democrático hasta tornarlo laxo, frágil. Un concepto clave para revisar dicho estado de la cuestión es el de hegemonía. De acuerdo a Laclau y Mouffe (2004), la hegemonía como categoría política tuvo sus inicios en la democracia social rusa, remitiendo a cierta zona limitada de efectos políticos pero con una incidencia contingente desatada por la crisis. Con Gramsci la palabra adoptó otro sentido, con una centralidad que fue más allá de sus usos estratégicos. Hegemonía es una clave para analizar el mismo tipo de unidad presente en toda sociedad real:

“el concepto de hegemonía surgirá precisamente en un contexto dominado por la experiencia no sólo de la fragmentación, sino también de la indeterminación de las articulaciones entre distintas luchas y posiciones de sujeto, y como intento de proveer una respuesta socialista en un universo político discursivo que había asistido a la retracción de la categoría de ‘necesidad’ al horizonte de lo social” (Laclau, Mouffe: 2004: 39).

La metáfora de la fragmentación resulta eficiente para leer las consecuencias de las acciones hegemónicas en la sociedad argentina de los ‘60. Parecía necesario introducir señalamientos basados en la censura. O inculpar y manejar discursos totalitarios a fin de promover una imagen

moralista y limpia de supuestas ‘espurias’ politizantes, cuya finalidad era la de despejar el fantasma del comunismo de una juventud que podía ser ‘corrompida’ según esa versión. Basada en la fragmentación, la hegemonía gubernamental que abrazó la bandera militar insufló incertidumbre, desarticulaciones, antagonismos o desigualdades donde todo pensamiento diferente resultaba amenazante. En palabras de Enrique Oteiza: “La serpiente de Bergman puso sus huevos a lo largo de décadas de historia argentina; la última y más perversa dictadura militar padecida por el país, ¿no nació de un repollo!” (Oteiza, 1997: 78).

Los itinerarios abiertos por las Epistemologías Alternativas y los proyectos artísticos de los ‘60 coincidieron en enunciados cuestionadores que replicaron estadios cristalizados, procurando renovar el ejercicio intelectual, filosófico y visual desde una perspectiva crítica.

Si bien los científicos y artistas que emitieron ecos de sus hallazgos miraban el horizonte de la expresión y la polémica abierta, el poder arbitrario que dominó el panorama nacional cerrando la década opacó en parte la transformación social. En este caso los aparatos ideológicos dispararon la subordinación del campo simbólico a la formación hegemónica que apremiaba con un terror estatal planificado.

La difusión de formulaciones liberadoras y críticas, desde la producción de conocimiento o desde las prácticas culturales, suscitó un relato incómodo, una irritación para el núcleo conservador. La apertura ideológica pudo ser en este sentido, una herramienta contrahegemónica que colaboraría a futuro con la construcción de un espacio político cohesionado, unificado y democrático.

## Referencias

- Bourdieu, Pierre: “El campo científico”, en Bourdieu, Pierre: *Intelectuales, política y poder*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006, pp. 75-110.
- García, María Soledad: “La ciudad Hidroespacial”, en De Rueda, María de los Ángeles (coord): *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales. Casos y propuestas sobre la ciudad y el entorno*. Asunto Impreso Ediciones, Buenos Aires, 2003, pp. 45-72.
- Giunta, Andrea: “Bienales de Arte. Una alianza entre Arte e Industria”, en Curiel, Gustavo: *Patrocinio, colección y circulación de las Artes*. IIE-UNAM, México, 1997, pp. 725-756.
- King, John: “El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del ‘60”. Asunto Impreso, Buenos Aires, 2007.
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A, Buenos Aires, 2004.
- Longoni, Ana. “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta”, en Masotta, Oscar: *La Revolución en el Arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Los Libros de Sísifo, Editorial Edhasa, Buenos Aires, 2004, pp. 9-105.
- Marí, Enrique Eduardo: *Neopositivismo e Ideología*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1974.
- Masotta, Oscar: *La Revolución en el Arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Los Libros de Sísifo, Editorial Edhasa, Buenos Aires, 2004.
- Oteiza, Enrique: “El cierre de los Centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella”, en AAVV: *Cultura y Política en los años '60*. Colección Sociedad, Instituto de Investigaciones “Gino Germani”, Facultad de Ciencias Sociales, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, pp. 77-108.
- Rocca, Cristina: *Las Bienales de Córdoba en los '60. Arte, Modernización y Guerra Fría*. Serie Colecciones Producción Artística/ Estudios sobre Arte. Editorial Universitas, Córdoba, 2005.
- Romero, Luis Alberto: *Breve Historia de la Argentina*. Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A, Buenos Aires, 2000.
- Romero Brest, Jorge: *El Arte en la Argentina. Últimas décadas*. Paidós SAICF, Buenos Aires, 1969.
- Terán, Oscar: “Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980”, en Terán, Oscar (coord.): *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Siglo XXI Editores Argentina S.A, Buenos Aires, 2004, pp. 13-91.
- Varsavsky, Oscar: *Facultad de Ciencias en un país sudamericano*. Universidad Central de Venezuela, junio de 1968.