

Al asociar “versión oficial” con mentira, engaño, la “historia oficial” resulta falsa; la contra- historia del testimonio es, entonces, la “historia verdadera” que se erige para el colectivo de pertenencia. El testimonio se presenta, entonces, como una reescritura de la historia que descubre lo que la historia oficial calla, esconde y/o tergiversa. En este sentido, la memoria colectiva reconstruida a través de este testimonio es significada como constitutiva de una identidad subalterna, el pueblo argentino, y como portadora de la voz concientizadora que articula el relato de los que luchan.<sup>29</sup>

pegados, como si estuviéramos amarrados por algo. El recuerdo de todo eso nos amarró” URONDO, Francisco, *La patria fusilada*, Buenos Aires, Crisis, 1973, p. 11.

AMC: “A veces cuando alguien se acerca y dice, “me podés contar si a vos no te molesta”. Para nosotros relatar lo de Trelew es una obligación. Para con nuestro pueblo, por todos los compañeros que murieron allí, que aportaron con su muerte, con su lucha, a todo este proceso. A mi me alegraba que todas las personas que fui tratando después, cuando me trajeron acá, no ponían en duda que había sido una masacre. Simplemente quería conocer bien como había sido los hechos”. URONDO, Francisco, *Op. Cit.*, p. 123.

R.R.H.: “Quería decir que nosotros cuando hablamos estamos un poco contando las experiencias de todos, de los que murieron y de los que vivieron. Es una cosa totalmente impersonal. Si algo tenemos que hacer, si para algo sobrevivimos nosotros es para transmitir todo eso que los otros por haber muerto no pueden hacerlo” URONDO, Francisco, *La patria fusilada*, Buenos Aires, Crisis, 1973, p. 124.

<sup>29</sup> “El 22 de agosto de 1972, luego de haber sido trasladados a la base aeronaval fueron ametrallados los 19 compañeros, quedando con vida por casualidad 3 compañeros, que ofrecieron sus testimonios de la masacre, para que el pueblo argentino sepa, realmente, cómo se está escribiendo su historia.” URONDO, Francisco *Op. Cit.*, p. 136.

## Ciencia, ideología y arte de acción en la Argentina de los '60: posibles entrecruzamientos

Irina Garbatzky\*

### Resumen

El trabajo intenta formular algunas similitudes entre los campos científico-epistemológico y artístico en Argentina durante los años '60, teniendo en cuenta como eje de comparación la legitimación política y revolucionaria que se impone sobre el campo intelectual en dicha década.

**Palabras clave:** epistemología - arte - vanguardia - política

### Abstract

This paper pretends to formulate some similarities between the scientific-epistemological and artistic fields in Argentine among the '60, considering the political and revolutionary legitimation that imposes in the intellectual field on that decade.

**Key words:** Epistemology - Arts - Avantgard- Politics

### Introducción

Pueden esbozarse algunas formulaciones en relación a las similitudes entre dos campos de la cultura argentina de los años '60: el arte de vanguardia y los debates acerca de la ciencia al servicio de un cambio cultural y de un nuevo sistema de vida.

A tal fin, abordaremos en primer lugar uno de los ejes principales de la epistemología argentina de los años '60: el conflicto científicismo-anticientíficismo y el surgimiento de

\* Profesora en Letras. Universidad Nacional de Rosario./ CONICET.  
E-mail: <irinitag@gmail.com>

una politización intelectual y científica. Nos interesará preguntarnos en qué medida las polémicas acerca de la relación entre ideología y ciencia se vincularon con la creación de un arte involucrado en las experiencias, los procesos y la vida político-cultural del país, a mediados y fines de dicha década. Para ello, tomaremos como ejemplo algunas de las experiencias surgidas en la vanguardia artística rosarina y porteña hacia fines de la década, las cuales estuvieron vinculadas a los procesos de modernización del campo cultural.

La creación de un campo intelectual legitimado a partir de la participación política hizo su eco en las epistemologías sociales en los trabajos de Oscar Varsavsky, Raúl Sciarreta y Eduardo Marí. En el marco de las artes plásticas surgió una nueva vanguardia artística, que varió respecto de las vanguardias de los años '20, ya que por medio de la misma se enlazaba un movimiento extendido que involucraba al arte, la ciencia y la militancia política, al servicio de una nueva utopía de vida.

### 1. *Hacia una ciencia comprometida con el cambio social. Varsavsky, Marí, Sciarreta*

Hacia los años '60 se elaboran en nuestro país tres propuestas epistemológicas alternativas al neopositivismo científico, el cual se había fortalecido a partir de los procesos de industrialización y modernización del desarrollismo.

El término "neopositivismo", —como lo desarrollaría Eduardo Marí en *Neopositivismo e ideología*<sup>1</sup>—, remitía a la corriente del "empirismo lógico", como forma de pensar la ciencia, en donde la observación y la experimentación por medio de los sentidos y la correlación lógica de la terminología teórica suponían no sólo una base insoslayable en la construcción científica, sino un límite del cual resultaba imposible salir para quien se abocara a la ciencia. Se trató de un pen-

<sup>1</sup> MARÍ, Eduardo, *Neopositivismo e ideología*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1974.

samiento centrado en los planteos elaborados por el Círculo de Viena, y que desarrolló epistemologías que renovaron el valor de la exactitud, neutralidad, objetividad en la observación de hechos y datos, la medición y la evaluación, en función de conclusiones empíricas o deducciones estrictamente lógicas, desvinculadas del contexto social y de perspectivas ideológicas.

En efecto, hacia los años '50 y '60, en el contexto de la Guerra Fría y en relación con las políticas que desde los Estados Unidos se generaban para América Latina, se consolidó el complejo científico y tecnológico mediante inversiones extranjeras, y se complejizó el campo de investigación, a partir de la creación de una serie de instituciones paralelas a las universidades nacionales<sup>2</sup>.

Sin embargo, a partir del contexto político e ideológico internacional hacia los '60 las ideas de revolución y cambio social se asientan en todos los niveles de la cultura y de la vida cotidianas. No es de extrañar entonces que en 1969 Oscar Varsavsky en su libro *Ciencia política y científicismo*<sup>3</sup>, sea uno de los primeros en promover la idea de una ciencia vinculada al cambio social y al compromiso político. Varsavsky se inserta en la polémica científicismo/anticientíficismo, que ya había estallado en las universidades, y que iba recopilándose en sucesivos números de la revista *Ciencia nueva* de 1971<sup>4</sup>.

Dicha polémica ponía en cuestión, fundamentalmente, la función social del científico, la orientación ideológica de las

<sup>2</sup> Se trató de un momento de modernización cultural en el sentido de un auge en la creación de nuevas instituciones culturales (el Instituto Di Tella, el CONICET, el Museo de Arte Moderno, por nombrar algunos ejemplos), el surgimiento de productores de culturales y de un nuevo público dispuesto a leer dichas producciones.

<sup>3</sup> VARSAVSKY, Oscar, *Ciencia política y científicismo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969.

<sup>4</sup> Los artículos de Gregorio Klimovsky y de Oscar Varsavsky, entre otros, que entraron en debate en dicha revista, fueron recopilados luego en el volumen de KLIMOVSKY, Gregorio y otros, *Ciencia e Ideología. Aportes Polémicos*, Ediciones Ciencia Nueva, Buenos Aires, 1975.

teorías, y los modos socialmente instituidos de circulación y desarrollo de las investigaciones en nuestro país.

La bandera que Varsavsky esgrimió para sus argumentaciones fue, ante todo, la idea de una ciencia atenta a las necesidades concretas del país y orientada hacia el cambio social. Su oponente fundamental fue Gregorio Klimovsky, cuyo trabajo como científico se orientaba hacia el neopositivismo ya que afirmaba la necesidad de una rigurosidad terminológica en el discurso teórico de una ciencia y de una limitación respecto de la ideología o las tendencias políticas en el marco de la construcción de herramientas de estudio.

La constitución de una "ciencia politizada", lejos de empañar la tarea del científico, era, según el autor, el giro necesario que debía darse en la práctica científica del país, mediante tomas de decisión política y acciones concretas, ya que lo que abundaba eran los "cientificistas" y los "fósiles": aquellos investigadores y profesores que respondían a la ciencia propia de la sociedad de consumo<sup>5</sup>.

La renovación del paradigma epistemológico para las ciencias sociales, además, advino a partir de la fuerte influencia del pensamiento marxista y del psicoanálisis. Las filosofías de Louis Althusser y Gastón Bachelard fueron introducidas por quienes se dedicaron a reflexionar acerca de nuestra sociedad a partir del pensamiento de Marx, Freud y Lacan.

En el marco de la mencionada polémica científicismo-anticientíficismo, y sobre todo destacando el valor de la ideología en la constitución de la ciencia, el pensador Eduardo Marí realizó una contraposición valorativa entre ambas co-

<sup>5</sup> "Cientificista es el investigador que se ha adaptado a este mercado científico, que renuncia a preocuparse por el significado social de su actividad, desvinculándola de los problemas políticos y se entrega de lleno a su 'carrera', aceptando para ella las normas y valores de los grandes centros internacionales, concretados en un escalafón (...) Y ya que estamos clasificando, completemos el panorama con los 'fósiles' o pseudocientíficos, que todavía constituyen una parte apreciable de nuestro profesorado (...) Estos son simplemente ignorantes (...) No tienen otro objetivo que aferrarse a sus cargos y durar VARSAVSKY, *Op. Cit.*, pp. 39-41.

rrientes, mediante una crítica minuciosa a las epistemologías neopositivistas y una valorización de las materialistas.

Relevando "las disputas teóricas en torno del concepto de ideología social"<sup>6</sup>, concluiría que las epistemologías derivadas del Círculo de Viena y de la Escuela Analítica, lejos de encontrarse impolutas y exentas de cualquier contenido ideológico, portaban una ideología subrepticia: la conservación del sistema de producción capitalista y de la sociedad de consumo. Frente a esto, el autor contrapuso aquellas epistemologías que tienen en cuenta a la ideología como factor constructivo del conocimiento, para concluir que "como todas las prácticas, la actividad científica no puede sino estar revestida de ideología y presentarse con un uso ideológico (...) La afirmación de que el 'factor ideológico' o, peor, la 'variable ideológica', es un obstáculo o dificultad para el conocimiento, es un contrasentido. No solamente porque la ciencia parte de una ruptura con el cuerpo de prácticas ideológicas que señalan el objeto, sino porque no hay práctica humana que no se realice en el curso de una experiencia vivida imaginariamente..."<sup>7</sup>

Néstor Braunstein en su libro *Psicología: Ideología y ciencia* señala que habría tres líneas fundamentales en la búsqueda de cómo se constituye una ciencia. Una de ellas, se orientaría hacia el empirismo, y al conocimiento producido a partir de la percepción directa de los sentidos. Otra postularía la necesaria trascendencia de la mente humana para entender el conocimiento del mundo más allá de las engañosas apariencias. Por último, un tercer camino sostendría que la ciencia no se apoya en las apariencias ni en esencias últimas y escondidas, sino que se construye "merced a un trabajo de producción de conceptos enfrentando a los datos de la experiencia sensorial y a las convicciones espontáneas"<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> MARÍ, E. *Op. Cit.*, p.XIV.

<sup>7</sup> *Op. Cit.*, pp. XIX-XX.

<sup>8</sup> BRAUSTEIN, Néstor, "Cap. I: Cómo se constituye una ciencia" en BRAUSTEIN, Néstor y otros, *Psicología: ideología y ciencia*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1975, p.79.

Marí se sitúa en este tercer modelo de ciencias. Siguiendo la filosofía de Althusser y Bachelard, opondrá al método hipotético-deductivo característico de la epistemología positivista un modo de conocimiento dialéctico, necesario para las ciencias sociales que siguen epistemologías materialistas. Este método de conocimiento, será el de la "práctica teórica".

La "práctica teórica" intentaría producir un objeto de conocimiento que diera cuenta de la realidad de la manera más ajustada posible. Para lograrlo sería necesario un proceso que se active por fuera del laboratorio, esto es, en la praxis vital, ya que nuestro modo de reflexión sobre el mundo se inserta en el marco de una práctica social.

Dicho objeto de conocimiento se construye como distinto al real, y surge de la adecuación, siempre ideológica, entre la teoría y el campo de materiales a elaborar por el proceso de la construcción científica. Es un proceso de producción, por medio del cual se realiza una apropiación del objeto real por parte del objeto de conocimiento.

Esta relación supone una tensión, muy distante de la asepsia buscada por el científicismo, y se involucra con el universo ideológico, tanto en cuanto al material a ser procesado como respecto del sujeto cognoscente. La relación, entonces, entre sujeto y objeto del conocimiento, es dialéctica, y se encuentra en permanente adecuación y transformación.

En este proceso "el actor ideológico opera en dos instancias, tanto en el objeto real como en el proceso de producción del objeto de conocimiento (la ideología no es solamente un sistema ideal de representaciones sino que tiene existencia material)".<sup>9</sup>

Dicho nuevo objeto de conocimiento, formará parte de la producción teórica y supondrá una ruptura epistemológica y una transformación en relación al espacio conceptual desde donde había partido. Marí cita de Althusser: "Se trata de un modo de producción determinado de conocimientos. Como tal, este pensamiento está constituido por una estructura que

combina el tipo de objeto (materia prima) sobre la cual trabaja, los medios de producción técnica, teórica, de que dispone (su teoría, su método, su técnica experimental o de otro tipo, etcétera) y las relaciones históricas en las que produce. Este sistema definido de las condiciones de la práctica teórica es el que asigna a tal o cual sujeto (individuo-agente) pensante su lugar y su función en la producción de los conocimientos (...) práctica teórica, es decir, un trabajo del pensamiento sobre su materia prima que implica un 'trabajo de transformación' (*Verarbeitung*) de la intuición (*Anschauung*) y de la representación (*Vorstellung*) en conceptos".<sup>10</sup>

Según Marí, la ideología está a tal punto presente en todas las actividades de los agentes, que no puede diferenciarse de sus experiencias concretas. En esa medida, las ideologías fijan en un universo relativamente coherente no sólo una relación real, sino también una relación imaginaria, y es desde de esta perspectiva que los objetos culturales se vuelven portadores de una carga simbólica material y concreta que debe ser tenida en cuenta para el conocimiento profundo de una sociedad.

En cuanto al problema del lenguaje científico, y refiriéndose a la especificación de términos y la validación que proponían los neopositivistas por medio de hipótesis únicamente sostenidas en el marco de un desarrollo terminológico, Marí abogará por aquellas teorías que supongan un proceso constructivo de ciencia, "que acompaña, desde el comienzo la labor de autocorrección que afianza o avala la calidad del producto obtenido, sin necesidad de someterlo a una posterior justificación".<sup>11</sup>

En el proceso de construcción científica de la "práctica teórica" no se trata sólo de una simple validación formal por coherencia lógica entre las proposiciones discursivas, sino, que, siguiendo la línea althusseriana, "la estructura de la ciencia es una estructura de producción en la que la ideología cumple un

<sup>10</sup> *Op. Cit.*, pp.164-165.

<sup>11</sup> *Op. Cit.*, p.190.

<sup>9</sup> MARÍ, E. *Op. Cit.*, p. XXVIII.

rol de indicador fundamental: señala el lugar de existencia de un objeto cuyo conocimiento va a producir ciencia"<sup>12</sup>.

En este nuevo enfoque, la práctica incorpora sus condiciones de aplicación. Marí descarta el sistema analítico-lógico de Klimovsky por considerar que sus alcances no llegan a transformar el conocimiento real, sino que se pierden en un sistema de validaciones, desarrollos y enfrentamientos en el campo infértil de la terminología científica. "Un conocimiento verdaderamente activo es un conocimiento que se verifica progresivamente en cada una de sus adquisiciones"<sup>13</sup>, señala.

Cabe destacar que Marí fue discípulo de Raúl Sciarreta, el tercero de los epistemólogos intervinientes en estos debates. Sciarreta, uno de los introductores de Lacan en la Argentina, extremó la idea de la "práctica teórica" por medio de la pregunta acerca de si la ciencia podía responder a los problemas del hombre. En este sentido, se volvería necesaria, según su perspectiva, una necesidad del compromiso social del científico, para dar cuenta de qué ciencia podría dar un conocimiento "profundo" de los seres humanos. Esta profundidad exigiría un método de análisis que no partiera únicamente de lo aparente, sino de una exhaustividad en el conocimiento.

Sciarreta promovió, entonces, un objeto teórico que intentó desarticular lo apariencial para mostrar las causas de su determinado ser. De esta manera, el proceso de análisis científico haría visible el carácter artificial de ese "objeto real", que nunca sería "puro", sino que siempre se hallaría recubierto de representaciones.

De este modo, el objeto sobre el que se trabaja, los medios para producir conocimiento (como la práctica teórica y el método psicoanalítico, por ejemplo) siguen una teoría y una secuencia conceptual, pero se enmarcan en una serie de relaciones históricas determinadas por las "tomas de posición", tanto del psiquiatra, como del paciente. Es decir, supone un necesari-

<sup>12</sup> *Op. Cit.*, p.190-192.

<sup>13</sup> *Op. Cit.*, 192.

rio contexto ideológico del proceso de producción de conocimiento, conformado por varias tensiones subyacentes.

En su libro *Escritos provisionarios. Hacia un nuevo empirismo*<sup>14</sup>, Sciarreta hace una crítica del empirismo lógico a partir de su lectura del psicoanálisis. Contrapone al discurso positivista la argumentación de que rige la irracionalidad en el sistema capitalista y en la globalización, proponiendo que nos encontramos en una etapa en la que el triunfo del empirismo lógico se basaría en un mundo controlado por una ausencia de un sujeto, según sus palabras, "el no control del sin sujeto"<sup>15</sup>. En el mundo de la tecnología no existe un sujeto, sino tan sólo un lenguaje operatorio a partir del cual no hay método ni una guía para el hacer sino la práctica misma del hacer, la condición de usuario. Este lenguaje sería el lenguaje binario de la computación, que ha permitido los más fabulosos avances para la humanidad a costa de desconocer el modo en que funciona: sólo se puede conocer el lenguaje operatorio y operar desde allí, de manera tal que los efectos parecen desvinculados de sus causas.

Dice el autor: "El problema es que en la tecnología no decide nadie. La tecnología puede estar puesta al servicio del imperialismo pero las posibilidades tecnológicas no son imperialistas (...) Y ahora es el que convulsiona el capitalismo y lo vuelve anárquico e inorgánico y la computadora es la clave de esa posibilidad. ¿Cuál? La destrucción de todo sujeto."<sup>16</sup>

A partir de allí Sciarreta plantea la necesidad de volver a otra naturaleza, a un lenguaje articulado en donde los significantes construyan un significado, aunque sea provisorio. Se trataría de volver a un empirismo, pero un empirismo no de origen tecnológico<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> SCIARRETA, Raúl, *Escritos provisionarios. Hacia un nuevo empirismo*. Ediciones del signo, Buenos Aires, 2000.

<sup>15</sup> *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>16</sup> *Op. Cit.*, pp.24-27

<sup>17</sup> Dice Sciarreta: "Mi hipótesis es que el racionalismo ha encontrado un límite en la técnica porque sin la computadora no es posible hablar de un espacio o algo más allá que no tenga estructura y ¿dónde se consti-

El autor recuerda que en el psicoanálisis no se construye el conocimiento a partir de un fundamento último, o único, sino a partir de la estructuración de varios principios en circulación, ya que son sólo los significantes en circulación los que determinan al sujeto del inconsciente. Entre estos significantes y el sujeto, recuerda Sciarreta, hay una cadena de circularidad, una recursividad, una articulación.

Por lo tanto, todo conocimiento sólo puede plantearse en el desarrollo de una práctica, o mejor dicho, de un acto. Se trataría de un modo de conocer y teorizar que se formula y se modifica a partir de la experiencia concreta, irrepetible e intransferible, porque "la clínica en la singularidad y como práctica, en la transferencia, sería acto (...) el analista no es un ingeniero receptor que categoriza como un positivista"<sup>18</sup>.

En este nuevo modo de conocer que determina el psicoanálisis hay una voluntad de sustentarse en un presente singular y particular, como lo es la situación de análisis. En este sentido, la teoría se articula como herramienta, pero se determina en función de lo que la experiencia impone. Para que sea eficaz la interpretación analítica debe ponerse en acto, exponerse en el mismo andar del discurso del analizado. Señala Sciarreta que "la interpretación analítica es una peripecia equívoca, profundamente equívoca, como un sondeo, donde no acierta ninguna interpretación"<sup>19</sup>. E incluso agrega que en este trayecto que realizarán analista y paciente se debe extraer la posibilidad de clasificación, medición, regulación "porque (la situación de análisis) no es algo que sucede y que más tarde se podría recordar"<sup>20</sup>.

De esta manera, a diferencia de las ciencias positivistas, no se puede establecer una ley que preanuncie o premedite los resultados comprobados empíricamente, porque en cada

tuye? (...) Los existencialistas dijeron la nada (...) la experiencia de la nada". Op. Cit., p.46.

<sup>18</sup> Op. Cit., p. 157.

<sup>19</sup> Op. Cit., p.:207.

<sup>20</sup> Op. Cit., pp. 83-84,

caso, cada sujeto es singular y construye su relato de manera singular en una situación específica.

Nos gustaría destacar, finalmente, un ejemplo que Sciarreta relata para explicar cómo la praxis es generadora de conocimiento. El autor comenta que después de infructuosas lecturas de James Joyce, intentó pensar que la única "comprensión" posible debía ser a partir de entenderla como el discurso del inconsciente, y que sólo a través de la puesta en práctica de la lectura poética en voz alta se podría entender lo que decía, sin entenderlo cabalmente, esto sería, sólo a partir del *recorrido* de una estructuración de los significantes. Quisiéramos citar dicho ejemplo, ya que esta idea de comprensión a partir de la "puesta en acto" sería rectora en los proyectos de vanguardia del '68 y volveremos sobre ella más adelante. Cuenta el autor: "Lo que me sucedió con Finnegans. Lo quise leer siempre. Entenderlo. No entendí nada. Lo leí en inglés. Era una mezcla de términos, de lenguas. Hasta que un día me propuse leerlo en voz alta. Como si simplemente nos dejáramos llevar por el sonido de nuestra voz leyendo un fragmento de Lacan. Sin intentar entender. Leer a Joyce como en una lengua extraña que desconocemos. Lo leí en voz alta yo solito (...) Entonces lo leí, lo leí varias veces, y en un momento determinado me sorprendí porque estaba leyendo, leyendo sin entender nada. (...) ¿Cómo se puede escribir en una lengua? Variando la articulación significativa".<sup>21</sup>

Recapitulando, diríamos que estas tres corrientes epistemológicas hicieron prevalecer la práctica por sobre la especulación, el objetivo de la transformación social por sobre el aislamiento del científico, y la necesidad de un conocimiento profundo de las estructuras humanas por sobre el entramado teórico-conceptual. En síntesis: se trató de teorías que poseían un fuerte acento político, ya que propugnaban la afirmación de que la ciencia debía ir de la mano con la acción para la renovación social. Dicha orientación política en la epistemología argentina no fue casual, y se entroncó

<sup>21</sup> Op. Cit., p. 89.

con el contexto de revoluciones y movimientos sociales en todo el mundo. La politización de la ciencia se conjugó, alrededor de los años '60, con el contexto político y cultural internacional, con la politización en el arte y con una redefinición del rol del intelectual.

En adelante intentaremos sostener que el giro epistemológico en la ciencia argentina, que se orientó hacia el cambio de sistema social, hacia un objetivo revolucionario y construcción de un nuevo modo de conocimiento de las redes sociales del país, tuvo su paralelo con los modos de reflexión y con la práctica del arte argentino de la misma década, también orientado hacia el cambio político, la praxis social, y las acciones concretas sobre la situación histórica.

## 2. *Un arte renovador: política, conceptualismo, praxis vital*

### 2.1 Modernización del campo cultural

Entre los años 1950 y 1970, Buenos Aires continuó ocupando el rol de epicentro cultural de la modernidad periférica latinoamericana<sup>22</sup>. Como vimos, se afianzó en el campo de las ciencias la introducción de epistemologías vinculadas al materialismo histórico y al psicoanálisis. En el campo de las artes plásticas, el trabajo que comenzó a realizarse a nivel reflexivo se encontraba actualizado con los movimientos que se generaban en Estados Unidos y Europa. En este sentido, el rol del Instituto Di Tella fue central para la investigación de nuevos lenguajes en el arte, como medios de comunicación, nuevos códigos semióticos, introducción de diversas herramientas tecnológicas en la obra artística, nueva vinculación con el mercado, introducción de las propuestas de diseño o comunicación, y de difusión de las prácticas artísticas en otros lugares del mundo.

Si seguimos la distinción que hace Peter Bürger en cuanto

<sup>22</sup> SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires. 1988.

a vanguardia y neovanguardia<sup>23</sup>, podríamos reafirmar que en Argentina dichos movimientos artísticos deben ser pensados en otros términos a los europeos o norteamericanos. Latinoamérica en general y Argentina en particular se construyeron como el espacio de una modernidad periférica, y en este sentido como contextos de absorción y reformulación particulares de las expresiones artísticas. Es por esto que al plantear las experiencias de neo-vanguardia o "arte pop", se debe explicitar cómo se introduce en nuestro país y cómo se reformula.

### 2.2 Los artistas, políticos

Así como Varsavsky, Marí y Sciarreta concibieron la necesidad de una "ciencia politizada" acorde con los procesos políticos internacionales sobre modificación de los esquemas sociales, los artistas de los años '60, fundamentalmente en el ámbito de la plástica, comenzaron a importar prácticas provenientes del arte contemporáneo y de vanguardia, como las performances, las instalaciones y los happenings.

No obstante, como sucedió en todos los procesos de las vanguardias latinoamericanas, la importación de los procedimientos extranjeros fue absorbida y mezclada con las problemáticas culturales de la realidad histórica y local. En este caso, podríamos decir que las performances, los happenings, y el arte pop en general, importados por la vanguardia argentina fundamentalmente desde los Estados Unidos, fueron misturados con las manifestaciones, los actos de protesta, los petitorios y las denuncias sociales, que habían tenido su

<sup>23</sup> Peter Bürger realiza una distinción respecto de las vanguardias de los 60-70 y las de principios de siglo XX y sostiene que las neovanguardias, si bien retomaron los procedimientos y las herramientas elaborados por las vanguardias del 20, despojaron la actitud crítica y el efecto de *shock* como devastador de la Institución arte que las anteriores poseían. Según su posición, las neovanguardias efectivizaron la entrada de la obra de arte como mercancía y se legitiman en el marco de las instituciones artísticas modernizadas. Ver BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.

gestación y crecimiento dentro de los movimientos de trabajadores argentinos<sup>24</sup>.

Claudia Gilman señala que hacia los '60 se establece una redefinición del rol de los intelectuales mediante la legitimación política. En este contexto, las palabras de "revolución" y "vanguardia" se vincularon estrechamente, no sólo por su etimología militar, sino porque el valor que se volvió predominante fue el de la acción y la transformación. Se trataba de la sobredeterminación de una *paideia* para los intelectuales: la Revolución Cubana<sup>25</sup>.

Frente a la revolución política como criterio legitimador de la función del intelectual a lo largo de toda Latinoamérica, el campo cultural se orientó hacia la formación de prácticas que salieran del ámbito estrictamente reflexivo, y se propuso un nuevo encuentro con la sociedad, basado en la participación de acciones colectivas y decisiones políticas. En el marco de la expresión artística, significó la puesta en práctica de un arte revolucionario y de un encuentro con el público. La voluntad de politización del arte implicó la creación de una serie de obras de carácter práctico e inmediato, en la esfera

<sup>24</sup> En su trabajo sobre Oscar Masotta, uno de los personajes que más profundizó en la tarea de introducir en la Argentina las teorías más innovadoras tanto en el campo del arte como del psicoanálisis, Ana Longoni (2005) recupera la distinción que el autor hacía respecto de los procesos de modernización artística estadounidenses y los de América Latina. Decía Masotta: "El pop es estrictamente un producto norteamericano. En la pluralidad de proposiciones de los argentinos no encuentra paralelos ni versiones del pop norteamericano, deslucidos ejemplos locales de las estrellas internacionales, sino diversos caminos (...). Caminos que empiezan a delimitar un folklore propio de la cultura de Buenos Aires". Ver LONGONI, Ana, "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta" texto presentado en el Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital, Córdoba- Argentina - 2005, y extraído del sitio web "Liminar": [www.liminar.com.ar/pdf05/longoni.pdf](http://www.liminar.com.ar/pdf05/longoni.pdf), p. 12.

<sup>25</sup> GILMAN, Claudia, "La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización" en OTEIZA, Enrique (compilador), *Cultura y política en los años '60*, Oficina de publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1997, p. 175.

de lo público. Si "política" equivalía a un "mundo nuevo" y por lo tanto a una necesaria "revolución", los artistas se vieron impelidos a un desplazamiento hacia la acción, y esto significaba, la intervención social.

Si pensamos que los artistas se insertaron en los movimientos de revolución social, no es extraño que las prácticas artísticas que surgieron en el marco de esta vanguardia se plantearan en términos de necesidad.

En la historia de las vanguardias artísticas de principios de siglo XX el afán de entrecruzar el arte con la vida era un punto neurálgico en su programática. En este sentido, existía una fuerte oposición hacia las instituciones artísticas como reguladoras y alienadoras de la creatividad y la libertad humanas. La categoría de lo *nuevo* (un nuevo arte, un nuevo lenguaje, un nuevo sistema de relaciones) se encontraba en la base de una fundación mítico-futurista, esto es, la construcción de un mito fundacional por medio del cual se establecían las bases de una comunidad futura. La utopía vanguardista era el faro orientador en la construcción de las obras: habrá un nuevo hombre que se vinculará con el mundo de una manera libre y creativa y para ello habrá de generar un nuevo lenguaje y nuevas condiciones para la recepción de su obra. La denuncia hacia la sociedad capitalista como sociedad alienante y destructiva se contraponía con el deseo de la modernidad y la absorción del desarrollo tecnológico que el capitalismo promovió para la creación de un arte cada vez más ligado con la praxis vital.

En el contexto latinoamericanista y revolucionario de los años '60 también se concibió a la vida como el término de una relación de oposición y lucha por la construcción de este nuevo hombre. Sin embargo, no sólo la categoría de "futuridad"<sup>26</sup> continuó funcionando como eje orientador del trabajo artístico. Las acciones e intervenciones sobre la rea-

<sup>26</sup> Ver MONTELEONE, Jorge, "La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana" en *Separata del N° 4 de Cuadernos de Literatura*. Resistencia: Instituto de Letras, 1989.

lidad social se transformaron en los puntos de edificación y advenimiento de aquel *u-topos*. En la vanguardia de los años '60 la idea de acción o intervención supuso un punto de inflexión sobre el tiempo presente en función de un objetivo mayor, la revolución o la llegada de una nueva sociedad. El artista de vanguardia se legitimó como trabajador de ese nuevo mundo y se volvió protagonista en el proceso de transformación social. Su función era urgente y necesaria.

Consideramos que esta función social del artista de vanguardia no fue sólo una argumentación verbal, o una justificación práctica. Desde una perspectiva actual, sería interesante pensar a las acciones de la vanguardia como prácticas no sólo anecdóticas sino verdaderamente "transformacionales"<sup>27</sup>. Es decir, podría considerarse que por medio de las acciones e intervenciones artísticas (happenings, instalaciones, performances) se crearon las condiciones para una nueva recepción del arte, una nueva relación con el público y/o comunidad, y fundamentalmente la conciencia colectiva de un arte de participación.

Podría decirse que las obras, pero sobre todo las performances (los eventos, los happenings, las intervenciones) de los artistas de vanguardia de los '60, lograron generar una base de experiencia que se entroncó en la historia de nuestro país y que permitió que en el inicio de los años '80, frente a las postrimerías de la dictadura militar, se generase un reagrupamiento social nuevamente en el campo del arte (como lo fueron las experiencias del "Teatro abierto" en Buenos Aires, la música y la poesía). Con esto queremos decir que dichas acciones artísticas actuaron como "transformances" en el sentido en el que el antropólogo Richard Schechner le otorga a la palabra: performances-rituales que transforman los lazos de una sociedad.

Estas transformaciones comenzaban a darse a partir de la generación de acontecimientos, hechos creadores de ex-

<sup>27</sup> Ver SCHECHNER, Richard, *Performance. Teoría & prácticas interculturales*. Libros del Rojas, Buenos Aires, 2000.

periencia, que antes no habían ocurrido nunca en el plano artístico.

Es notable, como ejemplo, el happening comentado por Ana Longoni y Mariano Mestman<sup>28</sup> que abre la secuencia del itinerario del '68.<sup>29</sup> Se trata de una obra elegida para el premio *Ver y Estimar* en el Museo de Arte Moderno en Buenos Aires. Su autor, Eduardo Ruano, había armado una vitrina de vidrio iluminada imitando los homenajes en las galerías estadounidenses, con fotos del presidente norteamericano John F. Kennedy, y un ladrillo a su lado, señalizado. Según relatan los autores, "la obra no eran la vitrina y el ladrillo, sino el acto que interrumpió la ceremonia inaugural. Acompañado por un pequeño grupo, Ruano concretó rápidamente la destrucción de la vidriera apedreando y rayando la imagen con el ladrillo (...) (Ello) señala su carácter inaugural en tanto inició una seguidilla de acciones artístico políticas llevadas a cabo colectivamente por un significativo núcleo de la vanguardia plástica argentina de los años '60 que postula (y en alguna medida efectiviza) una forma excepcional de cruce entre arte y política"<sup>30</sup>

El arte de vanguardia, en el contexto de los '60, fue ampliamente criticado tanto por sectores de derecha (cabe re-

<sup>28</sup> Ver LONGONI, Ana - MESTMAN, Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 2000.

<sup>29</sup> En *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino* los autores sostienen que fue gestándose una imbricación entre las artes plásticas, los procedimientos vanguardistas y la militancia política cuyo punto de máxima expresión fue durante una serie de happenings e intervenciones que conformaron el proceso del *Itinerario del 68* y que culminaron con la exposición llamada "Tucumán Arde". Este proceso, según los autores, fue "una secuencia de producciones e intervenciones públicas realizadas entre abril y diciembre de ese año, que pone de manifiesto el corrimiento de varios núcleos de plásticos experimentales, desde una posición *alternativa* a una de *oposición* (...) no sólo frente a las instituciones artísticas sino también frente al régimen militar entonces vigente, y aún al sistema capitalista". *Op. Cit.*, p.15.

<sup>30</sup> *Op. Cit.*, pp. 78-79.

cordar que el instituto Di Tella fue intervenido y cerrado durante el gobierno de Onganía) como por sectores de la izquierda, como un arte pasatista y despolitizado. Particularmente, y en relación a comentarios provenientes del campo de la epistemología, se han mencionado las manifestaciones de Gregorio Klimovsky respecto del arte pop como un arte desvinculado de las problemáticas sociales<sup>31</sup>.

No obstante las críticas, el arte comenzó a generar un sector cuya producción comenzó a tensionarse hacia preocupaciones políticas de la década.

### 2.3 Arte de acción

Andreas Huyssen<sup>32</sup> señala que una de las funciones de la neovanguardia y de los movimientos de contracultura en los años '60 en Estados Unidos (especialmente en lo que concernía al arte pop) fue el de destruir la barrera entre la alta cultura y la cultura de masas, ámbitos que la modernidad había establecido como esferas irreconciliables.

En efecto, en el marco de las altas críticas al intelectualismo, a la especulación o al aislamiento científico, los artistas se encontraron frente a una demanda de "eficacia" práctica como parte de su función. Dado que esta eficacia se encontraba ligada a lo político, el encuentro con el público en tanto comunidad en general se tornó fundamental.

Con el avance de la década del '60 el trabajo de los artistas plásticos va atravesando diferentes orientaciones. Siguiendo la periodización que realizan Longoni-Mestman puede hablarse de un primer período cercano al informalismo y que después de 1966 tiende a construirse como *desmaterialización* de la obra en tanto objeto físico. El término *desmate-*

<sup>31</sup> En un artículo publicado en el Diario *La Razón* de Diciembre de 1966, el conocido epistemólogo señalaba que "ningún intelectual puede perder el tiempo haciendo full time en la confección de happenings mientras las dos terceras partes de la población mundial (...) están muriéndose o padeciendo hambre". Citado en LONGONI, *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>32</sup> HUYSSSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002.

*rialización*<sup>33</sup> había sido acuñado por Oscar Masotta para referirse a la paulatina falta de atención o incluso desaparición del objeto-obra y su reemplazo por una materialización de otro orden, hasta devenir en conceptos o acciones que constituyeran a la obra misma y se focalizaran en los procesos o asociaciones que surgían a partir de situaciones creadas por el artista. La idea de *desmaterialización* en el arte venía a partir de prácticas contemporáneas como el conocimiento y el trabajo a partir del proceso (*work in progress*) y también de la noción de happening, en tanto género total que fusionaba a todas las disciplinas y reinsertaba al arte en la praxis vital.

Hacia 1967 se consolida un grupo de artistas que rompe con las instituciones de consagración que se habían conformado como campo autónomo a partir de la modernización cultural que mencionamos más arriba: el Di Tella, el Museo de Arte Moderno, los premios *Braque* o *Ver y Estimar*, y una serie de instituciones que conformaban el circuito de validación y legitimación artística.

Las rupturas se hicieron públicas de diversas maneras en cada caso, por medio de cartas dirigidas a los directores de los museos o a los organizadores de premios, intervenciones, devoluciones de subsidios. Los artistas argumentaban que era mediante dichas instituciones por las cuales el arte se

<sup>33</sup> Señala Masotta, en una conferencia de 1967 en donde explicita cuál es el nuevo tipo de arte al que él llama "desmaterializado": "Abreviando aún más: este nuevo género de actividad artística, que ha surgido en Buenos Aires en el año 1966 tiene ya un nombre: 'Arte de los medios de comunicación de masas' (...) las 'obras de comunicación' definen ellas también el área de su propia materialidad. La 'materia' ('inmaterial', 'invisible' con la que se construyen obras informacionales de tal tipo no es otra que los procesos, los resultados, los hechos y/o los fenómenos de la información desencadenada por los medios de información masiva (Ej. de 'medios': la radio, la televisión, los diarios, los periódicos, las revistas, los afiches, los 'panels', la historieta, etcétera). Ver MASOTTA, Oscar "Después del pop, nosotros desmaterializamos" en *Revista Ramona* n° 9 y 10, Diciembre 2000- Marzo 2001 [1967], pp. 36-38.

volvía digerible, producto de consumo de la burguesía, y fácilmente comerciable. En este sentido, el pedido de los artistas de un arte orientado hacia la acción, y no hacia la delimitación de la obra, no entraba en los proyectos de las galerías.

El énfasis puesto en la idea de praxis vital se leyó claramente en la construcción de esta nueva vanguardia, fundamentalmente a partir de sus momentos de quiebre con el sistema de legitimación anterior. Así, en los manifiestos o las argumentaciones por las cuales los artistas se desvinculan del circuito institucional se refuerzan las ideas de una necesidad de renovación de la vida, y la toma de acción, extrema y violenta. Jorge Romero Brest, por ejemplo, ante la censura de "Baño" de Roberto Plate, enfatizaba sobre la necesidad de un arte que generase "experiencia" tanto en el artista como en el contemplador: "La palabra 'experiencia' origina interpretaciones distintas y hasta puede ser redundante su empleo, ya que toda obra de arte implica una experiencia del creador, destinada a provocar otra en el contemplador. Aquí, sin embargo, es usada con intención definida, para indicar que no son estáticas 'obras de arte' —terminadas y definitivas— sino proyectos de creación dinámica para el contemplador. Se trata de otra actitud, que va más allá de la mera contemplación de imágenes pintadas o esculpidas: se trata de alertar al contemplador acerca de lo que tienen a la vista y en lo que tal vez no repara, para que intensifique su contemplación hasta vivir él mismo con la mayor intensidad, tomando conciencia de su posición en el mundo".<sup>34</sup> No alcanzaba con que la obra tuviera un "contenido" social sino que en su forma misma debía ser revolucionaria, servir a la transformación, operar sobre la sociedad. La carga revolucionaria de la obra no estaba en la intención del creador, sino en la efectividad, en su contacto con el público.

Tal era la carga ideológica del arte que no era necesario que se instituyera exclusivamente dentro de la militancia política, el procedimiento artístico en sí mismo generaba el efecto

<sup>34</sup> LONGONI-MESTMAN, *Op. Cit.*, p. 93.

revolucionario. En este sentido el artista Juan Pablo Renzi, en otra carta de quiebre, señalaba: "Considerábamos que la manera de manifestar la política o el arte, al estilo del Partido Comunista, no era nuestra propuesta. Nuestra intención era desde la vanguardia tomar la ideología, no poníamos el arte al servicio de la ideología, como mero mensajero, como mera forma de transmitir mensajes, sino que tenía que ser una confluencia dialéctica, creativa y creadora de una nueva situación formal. Situación que se daría a partir de la conjunción de la actitud de vanguardia, de indagación experimental, con la actitud ideológicamente revolucionaria".<sup>35</sup>

De esta manera vemos cómo paulatinamente una serie de valores vinculados a la legitimación política de los intelectuales, por una parte, y las afirmaciones de la praxis, la producción de conocimiento a partir del encuentro con el objeto en una tensión teórico-práctica, sumados a la indiscutible determinación ideológica sobre el trabajo (determinación que ya mencionamos en las reflexiones acerca del campo epistemológico señalado más arriba) se entrecruzaron con las categorías de la vanguardia y comenzaron a delinear un arte que impuso el valor de lo colectivo, lo interdisciplinario y la participación del público.

#### 2.4 Un ejemplo: Investigación, compromiso político, intervención. El caso de *Tucumán Arde*.

El itinerario del '68 culmina con la intervención-muestra *Tucumán Arde* en el edificio de la Central General de Trabajadores Argentinos (CGTA) de la ciudad de Rosario. Para el trabajo de esta obra una serie de artistas decidieron situarse en el conflicto generado en Tucumán causado por el cierre de los ingenios azucareros, y por consiguiente, en la crítica hacia los problemas sociales de desempleo y miseria, las protestas y las luchas sindicales.

Según Longoni-Mestman, hubo en los artistas de la vanguardia que se nuclearon en la segunda mitad de la década,

<sup>35</sup> Citado en LONGONI, *Op. Cit.*, p. 128.

una apropiación de los procedimientos de la política para la implementación de las obras artísticas<sup>36</sup>.

De este modo, la muestra que se realizó en Rosario y que según los autores, culmina y da cierre a esa serie de eventos y performances artísticas del '68, puso en juego prácticas de acción política como la denuncia, —como el objetivo de compromiso social, la propaganda, la ocupación de un espacio sindical—, logística —hacer conferencias de prensa camuflando el verdadero objetivo del trabajo o enviar el material recolectado a Rosario en camadas separadas por si llegaba a haber una intervención policial—, investigación sociológica y periodística. Se trató de un trabajo colectivo en el que se sumaban a participar con su ayuda tanto los familiares de los artistas como figuras provenientes del ámbito intelectual. El trabajo colectivo integraba a un gran espectro de disciplinas<sup>37</sup>, no exclusivamente las pertenecientes al campo de las artes plásticas. El arte, de esta manera, se escapaba de su esfera exclusivamente estética y se inserta en distintas esferas de la dinámica social.

Este carácter de eficacia de la obra sobre la praxis vital fue sostenido en virtud de una ambientación en la cual el público ya no se situaba *frente* a la obra sino que la penetraba y se movía dentro de ella. Por eso no se trató de una exposición en el sentido tradicional sino de una re-configuración del espacio artístico. Se ocupó por entero el edificio de

<sup>36</sup> “El pasaje de la obra-objeto a la obra-acción (...) con los primeros happenings y a ambientaciones, es acompañado en este caso por otro corrimiento. Se deja de lado la representación de la violencia política, para pasar a realizar actos (artísticos) de violencia (política). En estas acciones, los artistas se apropian como materiales estéticos de recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política o —mejor— de las organizaciones de izquierda radicalizadas”. Citado en LONGONI, *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>37</sup> Señalan los autores: “Tucumán Arde se sostuvo, entonces, en una red compleja de relaciones y colaboraciones extra-artísticas que realizan una concepción de autoría que sostiene el anonimato y la elaboración colectiva y que integra artistas y no artistas en un pie de igualdad” *Op. Cit.*, p. 153.

la C.G.T., realizando un montaje que aprovechó todos los espacios. Al modo de la denuncia política y la investigación periodística se integró en la obra una estrategia sobreinformativa: se utilizaban altoparlantes, diapositivas, y filmes documentales sobre diversos temas de la crisis tucumana. El conjunto de dicho montaje apuntaba a impactar al espectador por medio de todos los sentidos<sup>38</sup>. Como obra artística, *Tucumán arde* es procesual, discontinua e interdisciplinaria. El estatuto de lo artístico en el '68 se coloca en tensión y sus límites con la política y con la vida se vuelven borrosos.

### 3. Conclusión: hacia la construcción de un registro de las experiencias culturales y sus derivaciones posteriores.

La ciencia y el arte encontraron un rumbo en lo que concernía a la politización y definición ideológica, como así también hacia el objetivo del cambio social; las categorías de eficacia, acción, implementación ideológica y compromiso social fueron marcas de época. Pero lejos de quedar como

<sup>38</sup> La descripción de la muestra que Longoni-Mestman recuperan señala que “Los recursos empleados para exponer los resultados de la investigación y el material hasta allí compilado y utilizado, son variados. Alguien recuerda que la puerta de entrada al edificio estaba bloqueada por bolsas que derrumban azúcar. El piso del pasillo se tapiza por carteles con los nombres de los dueños de Tucumán, indicando cuáles son sus ingenios y otras propiedades, y sus vinculaciones con el poder político. El público se ve obligado a decidir entre pisar esos nombres o evitar cometer la agresión bordeando los carteles. En las paredes del pasillo de acceso se despliegan collages de recortes periodísticos preparados por León Ferrari, resultado de una exhaustiva recopilación en los medios gráficos con el objeto de exponer toda la información aparecida recientemente acerca del problema de los ingenios tucumanos... Carteles hechos a mano (...) en los que se consignan datos, porcentajes, estadísticas acerca de los niveles de desempleo, desnutrición, analfabetismo, etc. Estos índices fueron aportados por el equipo de sociólogos” *Op. Cit.*, pp. 164-167.

meras rúbricas discursivas de un momento histórico han sido detonadores de experiencia, encontrando una resignificación particular –tanto en el caso de las experiencias artísticas como en la reivindicación de las ciencias sociales– al momento de volver a enunciarse durante los procesos posdictatoriales.

A lo largo de los '60, se establecen una serie de coordenadas ideológicas comunes en el campo de la cultura argentina y latinoamericana. En este trabajo hemos intentado sugerir algunos cruces de lo que tendrían en común las corrientes anti-cientificistas en la epistemología argentina, en particular en el trabajo de Varsavsky, Sciarreta y Marí, con el surgimiento de un arte de acción y politizado en algunos eventos concretos, circunscriptos más específicamente hacia fines de la década; y consideramos que la investigación de las derivas de estos núcleos de conocimiento y propuestas vanguardistas que se elaboraron en los años '60, serían de suma pertinencia para un trabajo que se proponga entender las prácticas culturales desde los '80 a nuestra actualidad.

## **OTROS TEMAS**