

Universidad Nacional de San Martín – Instituto de Altos Estudios Sociales  
Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

El nuevo espectador: experiencia y *Experiencias* en el Instituto Torcuato Di  
Tella

Maestranda: María Paula Varela

Directora: Silvia Dolinko

Febrero 2018

## Índice

<b>Agradecimientos</b>	1
<b>Introducción</b>	2
Capítulo 1: <b>La nueva actitud de los artistas</b>	34
Capítulo 2: <b>El público</b>	67
Capítulo 3: <b>Las <i>Experiencias</i></b>	90
<i>Experiencias Visuales 67</i>	92
<i>Experiencias 68</i>	106
<i>Experiencias 69, I</i>	117
<b>Conclusiones</b>	133
<b>Bibliografía</b>	136
<b>Listado de imágenes</b>	147

Quiero expresar mi agradecimiento a todos los que contribuyeron de manera directa e indirecta a la realización de esta tesis. A mi familia, Andrea, Eduardo y Leandro, por su apoyo y afecto. A Silvia Dolinko, por sus inmejorables comentarios y sugerencias a lo largo de la redacción de esta tesis. A Ricardo Ibarlucía, por su ayuda en direccionar los temas filosóficos aquí presentados.

My gratitude to P. Adams Sitney for his invaluable insight and advice.

A los archivistas de la Universidad Torcuato Di Tella y del Archivo Jorge Romero Brest, por su cooperación y paciencia.

## Introducción

“Es un hecho: a partir de las experiencias del Di Tella, cambió sustancialmente la relación artista-espectador,”<sup>1</sup> afirmó el artista Edgardo Giménez (1942-). Este cambio producido en el rol del espectador en relación con la obra de arte en la década de 1960 del que habla Giménez, y que se definirá a continuación, es precisamente el objeto de estudio de esta tesis. Se tomará como núcleo principal el caso de las *Experiencias* en el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), analizando la manera en la que allí se puso de manifiesto una transformación en las condiciones de recepción de ciertas obras de arte, y se indagarán algunas implicaciones de este cambio. En la cita de Giménez, si el artista se estaba refiriendo a las *Experiencias* específicamente o bien a aquello que sucedió y se vivió en el Instituto en la década que existió, es ambiguo. Para evitar esta confusión, en la presente tesis se entenderá como *Experiencias* aquellas obras que fueron presentadas específicamente en el contexto de las *Experiencias* del Di Tella, que se dividieron en *Experiencias Visuales 67*, *Experiencias 68*, y *Experiencias 69, I, y II*. Se entenderá por “experiencial” aquella recepción estética que tiene componentes de inmersión sensorial y por “participativa” a aquella recepción estética que requiere una acción por parte del espectador que modifica sustancialmente la obra. En este sentido, la noción de “experiencia,” entendida a la luz de los escritos de John Dewey, como se verá más adelante, no coincide necesariamente con las *Experiencias*, si bien es clave para entender las obras de arte presentadas en dichas muestras.

El cambio en cuestión se trata de que el espectador dejara atrás la actitud tradicional, contemplativa ante una obra de arte para devenir físicamente activo ante, o dentro de la misma. A partir del momento en el que hubo una voluntad de incorporar al espectador físicamente, provocándole una experiencia de inmersión multisensorial dentro de la misma—que camine, huelga, escuche, se agache—o invitándolo a modificar la obra, el espectador cobró un estatuto nuevo: devino un factor fundamental para la consagración ontológica de la obra de arte. Ciertas obras que serán analizadas le otorgarán al espectador

---

<sup>1</sup> Edgardo Giménez (ed.). *La cultura como provocación: un libro de artista*. Buenos Aires: E. Giménez, 2006, p. 8.

incluso un estatuto de co-creador de la obra de arte. Este fenómeno del cambio de estatuto del espectador tiene, entonces, dos fuerzas que lo activan: el artista que presenta la obra y propone la experiencia, y el espectador que acepta la propuesta y decide intervenir en ella. Hay, en este sentido, un cambio estructural entre una recepción pasiva de la obra de arte y una recepción activa. No se utiliza la palabra “pasiva” con una connotación negativa, y se puede argumentar que la recepción de una obra de arte, aunque sea contemplativa, nunca es pasiva ya que implica una actividad de decodificación activa por parte del espectador. Pero se utiliza la palabra porque la actividad del espectador contemplativo jamás modificará sustancialmente a la obra: la modalidad de recepción pasiva corresponde con la hermenéutica literaria: aunque uno interprete el texto de diversas maneras, uno no cambiará al texto en sí. Sólo el autor tiene la capacidad de cambiar el texto. En cambio, una recepción activa de la obra de arte implica modificar sustancialmente a la obra: su contraparte literaria corresponde con un texto que permite ser rearmado y reelaborado por el lector, cambiando sustancialmente su ser. En particular, las *proposiciones* le permitirán esta posibilidad al participante.

El cambio de estatuto del espectador implica un nuevo paradigma de recepción estética. Por paradigma se entiende el modelo de recepción, cuya forma tradicional fue instaurada en occidente hace siglos y coincide con un espectador contemplativo y distante, una figura descrita por Immanuel Kant, como se detallará más adelante. Walter Benjamin había reflexionado sobre los cambios en el modo de recepción, diferenciando entre la inmersión contemplativa en oposición a una recepción en la distracción en términos perceptivos, que caracterizó como una recepción táctil frente a una recepción óptica. La recepción táctil, de acuerdo a Benjamin, está determinada en el uso y en el hábito, no en la observación. Para el autor, surge un espacio de juego que incrementa o posibilita la interacción de manera que la obra más que apreciada sería consumida.<sup>2</sup> Es precisamente esta recepción táctil la que se manifestará en algunas obras de las *Experiencias*.

Los espectadores de las obras de arte de los sesenta que tenían una recepción no-tradicional, se encontraban ante una nueva modalidad de la recepción artística que contrastaba y cuestionaba los paradigmas de recepción de arte tradicionales. Este fuerte

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* [1939]. Trad. Silvia Fehrmann. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

contraste con aquello a lo que estaban habitualmente acostumbrados a llamar *arte* produjo rechazo y fuertes críticas hacia las obras que implicaban una recepción estética no-tradicional: como señala Jauss respecto de la actividad del espectador ante las obras dadaístas, “el propio *status* estético se convierte en problema y el espectador, ante un *objet ambigu*,<sup>3</sup> vuelve a verse de nuevo en una situación de tener que preguntarse y decidir si dicho objeto puede tener derecho a ser *todavía o también, arte*.”<sup>4</sup> Estas obras que demandaban una recepción activa, suscitaban las reflexiones de los espectadores respecto de su definición u ontología: si éstas podían todavía llamarse arte. Para algunos espectadores, no era el caso. Las obras que presentaban características receptoras no-tradicionales exacerbaban el componente experiencial de la obra e incorporaban el cuerpo del espectador en la misma, rechazando la actitud contemplativa tradicional. La multisensorialidad de estas obras y la importancia otorgada al cuerpo del espectador contribuyeron a que la crítica y el público asemejara a estas obras a un “parque de diversiones,”<sup>5</sup> rechazando el *objet ambigu* propuesto.

Pero estas obras que presentaban los artistas que tenían una voluntad de incorporar al espectador en las mismas eran controvertidas porque no se *asemejaban* a obras de arte en el sentido tradicional: el soporte habitual del caballete o de la escultura tradicional se demostraron insuficientes para proporcionar experiencias físicamente multisensoriales al espectador. De esta manera, surgieron movimientos y grupos en la década, en todo el mundo, que exploraron las posibilidades de diversos soportes que incorporaran al

---

<sup>3</sup> Se refiere al objeto ambiguo de Paul Valéry. Véase Paul Valéry “Eupalinos ou l’Architecte”, en *Eupalinos, L’Ame et la danse, Dialogue de l’arbre*. Saint-Amand (Cher): Gallimard, 1995. Aquí Sócrates, ya en Hades, dialoga con Fedro sobre una experiencia transformadora que tuvo con un “objeto ambiguo” que encontró en la orilla del mar. Al devenir filósofo, se dedicó a encontrar certezas. De haber sido artista, en cambio, hubiera trabajado en el ámbito de la ambigüedad y la incertidumbre, de acuerdo a Valéry.

<sup>4</sup> Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Trad. Jaime Siles y Ela Fernández Palacios. Madrid: Taurus, 1986, p. 110.

<sup>5</sup> De hecho, como señala Andrea Giunta, Jorge Romero Brest dijo: “es probable que el parque de diversiones sea la gran forma expresiva de este mundo moderno al cual estamos asistiendo,” en *Vanguardia, Internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. -1ª ed. 1ª reimpr.- Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015, p. 164. Según la autora, el componente lúdico de las obras que presentaban características receptoras no-tradicionales y el “abrirse a los aspectos más vulgares de la realidad inmediata” habían convertido al arte en “escándalo y en espectáculo,” p. 169.

espectador activamente: el arte cinético, los *happenings*, las ambientaciones, las experiencias, etc.<sup>6</sup>

Estos grupos, movimientos y artistas que hacia fines de la década de 1950 y en la década de 1960 comenzaron a experimentar en distintas partes del mundo con soportes no-tradicionales y con la participación del público son numerosos: el grupo Gutai (1955-1972),<sup>7</sup> la Internacional Situacionista (1957-72),<sup>8</sup> Fluxus (1961-),<sup>9</sup> Allan Kaprow (1927-2006),<sup>10</sup> Yoko Ono (1933-),<sup>11</sup> Lygia Clark (1920-1988),<sup>12</sup> entre otros. Es necesario aquí distinguir entre el carácter experiencial y participativo de las obras de arte que son objeto de esta tesis, y la performatividad de las obras de arte. La performance es un fenómeno en el cual el cuerpo del artista deviene en medio artístico.<sup>13</sup> No requiere necesariamente una participación del público. Las obras que interesan en esta tesis son aquellas que pueden o

---

<sup>6</sup> Los artistas experimentaron también con materiales no-tradicionales como acrílicos, *papier maché*, espejos y objetos con motores, de manera en la década había una coyuntura de indagaciones y cuestionamientos a los paradigmas tradicionales que se manifestaban de diversas maneras.

<sup>7</sup> Fundado por Jiro Yoshihara en Okasaka, Japón. En particular, la “Segunda exposición al aire libre Gutai” de julio de 1956 y en las experimentaciones audiovisuales del grupo a partir de 1957 presentan componentes participativos.

<sup>8</sup> La Internacional Situacionista (IS) era una compleja organización internacional de artistas, teóricos políticos e intelectuales, creada a partir de la unión de la Internacional Letrista y la Bauhaus Imaginista. Un elemento esencial para la teoría situacionista era la noción de “espectáculo,” una crítica al capitalismo avanzado, que teorizaba la progresiva mediación de los objetos en las relaciones sociales. En materia artística, entre otras cosas, la IS creaba “situaciones” subversivas con el objetivo de galvanizar al espectador y enfrentar al espectáculo. Véase Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. -4ª ed. 1ª reimp.- Buenos Aires: La marca editora, 2012; Thomas F. McDonough (ed.). *Guy Debord and the Situationist International*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.

<sup>9</sup> Era movimiento (o “no movimiento”) internacional basado en Nueva York que negaba cualquier distinción entre arte y vida. Ellos creían que la rutina, lo banal y las acciones cotidianas debían considerarse eventos artísticos. George Brecht en su ensayo “Chance Imagery” (publicado en 1966) identificó al “evento” como el nuevo paradigma de lo artístico. George Brecht. *Chance Imagery*. New York: NY Primary Information, 2007.

<sup>10</sup> El “padre del *happening*,” Kaprow creaba obras en las que el público intervenía corporalmente. La ambientación—instalación en la que un espectador puede entrar—*Yard* (1961), por ejemplo, estaba compuesta por neumáticos viejos en el piso por los que el espectador debía atravesar. Así, éste experimentaba el objeto artístico física y sensorialmente (incluso experimentando el olor de los neumáticos usados).

<sup>11</sup> La performance *Cut piece* (1964) es un ejemplo de una obra participativa de Yoko Ono con un componente sociológico fuerte: la artista estaba sentada sola en el escenario ataviada con su mejor vestido y había un par de tijeras en frente de ella; el público podía cortar un pedazo de tela del vestido y quedárselo.

<sup>12</sup> Las obras de la década del sesenta de la artista, como por ejemplo la serie *Nostalgia do corpo* y los *Bichos* tenían como objetivo poner en cuestión la centralidad del sentido de la vista y acentuar la conciencia del propio cuerpo del espectador, invitándolo a participar de la obra.

<sup>13</sup> María Fernanda Pinta. *El teatro expandido en el Di Tella: La escena experimental argentina en los años 60*. -1a. ed.- Buenos Aires: Biblios, 2013, p. 172. Como señala la autora, las líneas históricas de la performance se encuentran en los trabajos de: Kristine Stiles. “Performance Art”, en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *The theories and Documents of Contemporary Art*. Los Angeles: California University Press, 1996; Rose-Lee Goldberg. *Performance. Live Art Since 1960*. New York: Harry N. Abrams, 1998; Richard Schechner. *Performance, teoría y practicas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA, 2000.

no ser performáticas, pero que requieren como condición necesaria la participación del público o una recepción multisensorial del espectador para su consagración ontológica como obra de arte.

El momento histórico coincidió también con una crisis en los regímenes escópicos tradicionales. Las raíces de esta crisis se encuentran, según Martin Jay, en el siglo XIX. Éste se distinguió por una crisis de la perspectiva cartesiana, seguido por fuertes discursos óculo-fóbicos por parte de pensadores europeos en el siglo XX,<sup>14</sup> enfatizados en el arte de la posguerra. En el siglo XIX también se rompió el paradigma hegemónico de la cámara obscura y el concepto de la visión como representación de la verdad.<sup>15</sup> Las vanguardias de los sesenta tomaron la crítica a la visión como medio dominante de la recepción estética y fueron más allá de la misma, incorporando múltiples sentidos físicos en sus producciones artísticas, así como incorporaron también el cuerpo del espectador. El tema de la oposición a la objetividad ocular y contemplativa de la recepción estética, por un lado, y una experiencia del arte, en términos sensibles y subjetivos, por el otro, tuvo una reflexión contemporánea por parte de Susan Sontag.<sup>16</sup> Según Sontag, “la unidad básica del arte contemporáneo no es la idea, sino el análisis y la extensión de las sensaciones.” La autora escribió también que las obras contemporáneas “más interesantes,” “son aventuras en la sensación, nuevas ‘mezclas sensoriales,’”<sup>17</sup> poniendo en valor los aspectos multisensoriales de la obra por sobre los oculares.

En Argentina, existieron numerosos individuos que experimentaron con formatos y soportes novedosos.<sup>18</sup> Pero *Las Experiencias* fueron una tentativa de agrupar artistas que manifestaban “el espíritu destructor de la obra artística tradicional,”<sup>19</sup> y había una tentativa

---

<sup>14</sup> Martin Jay. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkley: University of California Press, 1993.

<sup>15</sup> Johnathan Crary. *Techniques of the observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.

<sup>16</sup> Susan Sontag. *Contra la interpretación y otros ensayos*. [1966]. Buenos Aires: Debolsillo, 2008; Véase María Fernanda Pinta, op. cit., p. 107.

<sup>17</sup> Susan Sontag. “Una cultura y la nueva sensibilidad,” en *Contra la interpretación*, op. cit., p. 386.

<sup>18</sup> John King. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella, Asunto Impreso, 2007, pp. 238-267; María Fernanda Pinta, op. cit., pp. 69-72; Inés Katzenstein. “Verborragia e imaginación discursiva en la escena pública; Alberto Greco, Jorge Bonino y Federico Manuel Peralta Ramos.” En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No. 4, Año 2014. URL: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=150&vol=4](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=150&vol=4)

<sup>19</sup> Jorge Romero Brest. *Arte visual en el Di Tella: Aventura memorable en los años 60*. Buenos Aires: Emecé, 1992, p. 125.

de teorizar el arte que presentaron los artistas en las *Experiencias* desde el punto de la recepción estética, como se detallará más adelante. Las *Experiencias* del Di Tella, en particular las *Experiencias Visuales 67* y sobre todo las *Experiencias 68* han sido objeto de numerosos estudios. Las *Experiencias 69, I*, en cambio, no han sido estudiadas en profundidad. Pero ninguna de las *Experiencias* ha sido analizada desde el punto de vista de la recepción estética, aunque, el mismo sujeto que organizaba las *Experiencias*, Jorge Romero Brest (1905-1989),<sup>20</sup> director del Centro de Artes Visuales del ITDT, hizo una incipiente teoría de la recepción de estas obras que luego abandonó. Estas reflexiones serán un punto de partida para esta tesis.

Las *Experiencias* constituyen un caso interesante en relación con el nuevo estatuto del espectador y el cambio de paradigma de la recepción estética. Como se puede deducir incluso a partir del nombre de las exhibiciones, éstas acentuaban el aspecto experiencial por sobre el contemplativo. Romero Brest justificó el uso de la palabra “experiencia,” diciendo que “indica lo que está sin terminar, sólo en vías de ejecución.”<sup>21</sup> Esto implica que es el espectador aquel que completa la obra; sin el espectador, la obra no está terminada. Esto difiere considerablemente de una obra de arte tradicional que no necesita, ontológicamente, de un espectador para consagrarse como obra de arte. Romero Brest señaló también que las obras presentadas en las *Experiencias* “responden a una misma intencionalidad, que no apunta a fijar las experiencias en imágenes como antes, y escogiendo experiencias que no son fijables apunta a lo contrario, a que sigan siendo tales

---

<sup>20</sup> Jorge Romero Brest fue una figura insoslayable de la década del sesenta y central en la historia del arte argentino. Una persona con tantos admiradores como detractores, generalmente se lo asocia con su dirección del CAV en el ITDT (1963-1969). Pero el trabajo de Romero Brest en el campo del arte comenzó de manera sistemática décadas antes, en la década del 20, con publicaciones en *La Vanguardia* (1939-40) y *Argentina Libre* (1940-46). Romero Brest además enseñó en la Universidad de La Plata entre 1939 y 1947. Luego de ser depuesto, éste comenzó a dar un curso de Estética e Historia del Arte en distintos espacios de la ciudad de Buenos Aires, que resultó ser muy popular. En 1948, fundó la revista *Ver y Estimar*, desde la cual cultivó una red internacional de colaboradores y cuyo propósito era formar el gusto del público. En 1955, fue nombrado interventor y luego director del Museo Nacional de Bellas Artes. En 1963, renunció al puesto para ser director del CAV en el Di Tella. A lo largo de su carrera publicó numerosos libros que fueron influyentes. Véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit.; Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (ed.), *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. -1ª ed.- Buenos Aires: Paidós, 2005; Andrea Giunta. “Jorge Romero Brest and the Coordinates of Aesthetic Modernism in Latin America.” *Art Journal*, vol. 64, no. 4, 2005, pp. 89–9; Aldo Grinberg. “El banquete de Romero Brest,” *Primera Plana*, abril, 1967; Andrea Giunta, Isabel Plante et al (ed.). *Jorge Romero Brest. Escritos I. (1928-1939)*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró,” Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.

<sup>21</sup> Jorge Romero Brest. Catálogo de *Experiencias Visuales 67*. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)

en la conciencia de quienes las realizan por instigación de los creadores.”<sup>22</sup> Las *Experiencias* comenzaron en 1967 con las llamadas *Experiencias Visuales 67* en reemplazo del Premio Nacional Torcuato Di Tella que se había otorgado cada año en el Instituto desde 1960.<sup>23</sup> Además, desde el año 1962 hasta 1965, en simultáneo a la exposición del Premio Nacional, las salas del ITDT presentaban las obras de artistas contemporáneos de países extranjeros que competían por el Premio Internacional.<sup>24</sup> Era entonces una ocasión para cotejar el arte de los artistas argentinos con el de los artistas del resto del mundo,<sup>25</sup> y una ocasión para exponer una versión del arte argentino ante un jurado internacional.

Desde que se constituyó el Premio Nacional en 1960, el primer premio consistía en una beca de estudio en el extranjero al país que eligiera el artista ganador.<sup>26</sup> En 1966, el primer premio fue otorgado como una suma de dinero.<sup>27</sup> Este dato es destacable, porque denota un cambio en la idea inicial de estudios en el exterior como condición necesaria para la formación de los artistas, y refleja la producción espontánea y autodidacta de los artistas jóvenes.<sup>28</sup> Al año siguiente, los artistas elegidos para presentar sus obras prefirieron dividir el monto del premio entre ellos equitativamente y con aquella suma financiar las obras que expondrían en las salas del ITDT, dejando atrás a la modalidad del Premio Nacional y sustituyéndola con la nueva modalidad de las *Experiencias*. Las *Experiencias* permitieron de esta manera a los artistas crear obras hechas específicamente para el espacio del Instituto, y sin la preocupación del financiamiento de sus obras. Eran, además, obras que serían expuestas exclusivamente en las salas del ITDT en aquella ocasión, es decir que no se venderían y que no tendrían una futura exposición; eran obras destinadas a ser vistas solamente durante el curso de la muestra. Estas circunstancias contribuyeron a permitir que las *Experiencias* exhibieran un arte que proponía una nueva relación con el espectador: la

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Los ganadores fueron: en 1960 Mario Pucciarelli, en 1961 Clorindo Testa el primer premio y Rómulo Macció el segundo, en 1962 Gyula Kosice, en 1963 Luis Felipe Noé, en 1964 Marta Minujín el primer premio y Emilio Renart el premio especial, en 1965 Carlos Silva el primer premio y Luis Alberto Wells el premio especial y en 1966 el primer premio fue para Susana Salgado, el segundo para Dalia Puzzovio y el premio especial para David Lamelas.

<sup>24</sup> El Premio Internacional se otorgó en 1962, 1963, 1964 y 1965.

<sup>25</sup> Véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., capítulo 6.

<sup>26</sup> La beca consistía en 250 dólares mensuales por diez meses, además de los gastos de viaje al país de elección y una exposición de sus obras en la ciudad a donde viajara.

<sup>27</sup> 400.000 pesos el primer premio, 200.000 pesos el segundo.

<sup>28</sup> John King, op. cit., p. 187.

financiación previa de las obras y su destrucción, les permitía a los artistas tener una actitud más experimental, ya que no competían entre ellos ante un jurado para un premio monetario. Se debe notar, sin embargo, que los certámenes anteriores, si bien con jurado y premio, también había alto nivel de experimentación por parte de los artistas.

Aunque no todas las obras de las *Experiencias* presentaban características de recepción no-tradicional, las obras en general sí tenían carácter experimental, ya sea por los materiales, los soportes o la articulación visual de la obra; había por parte de los artistas cierta voluntad de romper con la noción tradicional de arte como escultura o como pintura de caballete. El año de la segunda instancia de las *Experiencias*, 1968, coincide con una apertura de las nociones tradicionales de arte por parte del Salón Nacional. Éste, en una estrategia de renovación y modernización, incorporó, además de los premios tradicionales de Pintura, Escultura y Grabado, el de Investigaciones Visuales.<sup>29</sup> La obra ganadora de la sección de Investigaciones Visuales ese año fue *Generador de imágenes* de Eduardo Giusiano y Jorge Schneider, una obra de arte cinético. Si bien ésta es ciertamente experimental en el sentido de los materiales lumínicos y los dispositivos cinéticos, la obra era tradicional en el sentido de la recepción estética. Había, de todos modos, una apertura incluso de las instituciones más conservadoras hacia la experimentación con la noción tradicional de obra de arte.

Si bien las *Experiencias* serán el núcleo del análisis, se analizará una obra que se presentó en el Centro de Artes Visuales del Di Tella, que para Jorge Romero Brest constituyó un antecedente<sup>30</sup> de las *Experiencias*: *La Menesunda* (1965) de Rubén Santantonín y Marta Minujín. Ésta consistía en un circuito que el espectador tenía que recorrer, pasando por situaciones de diversa índole. Jorge Romero Brest la consideró “un verdadero manifiesto,”<sup>31</sup> el ejemplo más logrado de:

la revolución de fondo que ya había anunciado el fuego Marta Minujín con su obra *Revuélquese y viva!* ... por una innovación esencial que puede resumirse en la existencia con respecto a sí misma de no trascender la propia experiencia y de recurrir a la experiencia sostenida del contemplador: toda la estructura de la obra

---

<sup>29</sup> Ana Longoni. “Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura,” en Marta Penhos, Diana Wechsler, Miguel Ángel Muñoz. *Tras los pasos de la norma*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.

<sup>30</sup> Q.v: nota a pie 64 de la introducción sobre los antecedentes de las *Experiencias*.

<sup>31</sup> Jorge Romero Brest. *Arte visual en el Di Tella*, op. cit., p. 76.

artística, tal como se la había elaborado desde fines del Medioevo, amenazaba desplomarse.<sup>32</sup>

Jorge Romero Brest, como se ve en el párrafo citado y como se verá en el capítulo tres de la tesis, estaba haciendo una incipiente teoría de estas obras que tenían un fuerte carácter experiencial y de involucramiento físico. Para él, la modalidad receptiva que planteaba *La Menesunda*—una recepción de inmersión multisensorial—constituía un quiebre con las modalidades del arte tradicionales practicadas por siglos. De hecho, cuando seleccionó los artistas que participarían en el Premio Nacional ITDT '67 (que se transformó en *Experiencias Visuales 67*, a pedido de los artistas, como se vio), su criterio era que fueran “más o menos acordes con el [espíritu destructor de la obra artística tradicional] manifestado en años anteriores, a partir de *La Menesunda*.”<sup>33</sup> De manera que *La Menesunda* era para Romero Brest una obra a partir de la cual desarrolló una teoría de arte, que se analizará a continuación. Pero Romero Brest se encontraba sólo en esta tarea de teorizar el arte que también gestionaba.<sup>34</sup> De esta manera, como dijo Enrique Oteiza “la crítica, la teoría del arte estuvo muy por atrás de la creación.”<sup>35</sup>

En 1968, Jorge Romero Brest proclamó: “Yo soy un teórico. Y a eso me atengo. Ni siquiera soy un crítico. Me limito a escribir la teoría de lo que los chicos [los artistas jóvenes] hacen.”<sup>36</sup> Es por esto que se ha decidido emplear la palabra “teoría” para aquello sobre lo que reflexionaba Romero Brest: él mismo tenía la intención de crear una teoría de aquello que a la vez ayudaba a gestar. Para ello, Romero Brest desarrolló un vocabulario

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Romero Brest dijo: “Para afirmar esa política [que impulsó mi gestión, una política de ser agresivo en la afirmación del arte inventivo] utilicé como medio la conferencia, desgraciadamente sólo por mí, ya que en la empresa nadie me acompañó entre los que hubieran podido hacer teoría a propósito de los hechos que sucedían.” Jorge Romero Brest, “Autorretrato,” en Edgardo Giménez, *La cultura como provocación*, op. cit., p. 45. La reflexión de Romero Brest es subjetiva, ya que Masotta también producía textos teóricos y críticos sobre el arte que se estaba produciendo. La cita de Romero Brest parecería indicar se percibía como el único que teorizaba específicamente sobre las modalidades receptoras de las producciones artísticas contemporáneas.

<sup>35</sup> Enrique Oteiza en María José Herrera y Mariana Marchesi. “Jorge Romero Brest, la libertad de un innovador. Conversaciones con Enrique Oteiza,” en Edgardo Giménez, *La cultura como provocación*, op. cit., p. 94.

<sup>36</sup> Jorge Romero Brest en entrevista con Fanny Polimeni “Jorge Romero Brest en el cono de luz,” *ARTtiempo*, octubre 1968, Buenos Aires, p. 5; cit. en Andrea Giunta “Jorge Romero Brest: reescribiendo el modernismo. La legitimación del arte argentino,” en Inés Katzenstein. *Escritos de vanguardia: arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Proa, Fundación Espigas, 2007, p. 76.

específico, llamando estas experiencias receptoras “arte para consumir.” Si bien esta noción se suele asociar con Fuera de Caja,<sup>37</sup> era para Romero Brest más amplia de lo que la literatura de hoy permite demostrar. Para esclarecer esta noción que es central para esta tesis, se citará un largo extracto de una conferencia de Romero Brest en la que explica aquello que entiende por “arte para consumir” en el tercer capítulo. Por ahora, es necesario saber que Romero Brest entendía la palabra “consumir” como “*cosas, situaciones y proposiciones* que son gastadas, no destruidas. Y no es lo mismo. Una cosa, una situación o una proposición se gasta cuando cumple su *finalidad*—una función que se agota.”<sup>38</sup> El término “arte para consumir” se ha relacionado a Fuera de Caja (y, por ende, a la restricción de la definición del término solamente a “cosas”) en gran medida porque la modalidad de arte de las *Experiencias*, es decir, participativo y experiencial, tuvo una disminución de producción luego del cierre de los Centros de Florida en el contexto en el que lo había pensado Romero Brest. Existieron grupos, como el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) (1969-77) que produjeron y exhibieron obras con carácter participativo y experiencial. Sin embargo, éstos adoptaron otro vocabulario con respecto al que había propuesto Romero Brest. En el caso del CAyC, fue Jorge Glusberg (1932-2012) el que “actuó como artista, mentor intelectual y gestor de un discurso artístico, en una modalidad que excedió la de las funciones tradicionales de un crítico,”<sup>39</sup> y en consecuencia la categoría “arte de sistemas” acuñado por Glusberg suplantó a la categoría de Romero Brest en este caso. Se citará *in extenso* la definición de Romero Brest de “arte para consumir” más adelante. Pero se notará en esta instancia que “cosas” coinciden con objetos vendibles, “situaciones” con obras de arte que requieren una recepción multisensorial por parte del espectador y “proposiciones” con obras que requieren una participación física del espectador con la obra. La noción de “arte para consumir” será central en el análisis de esta

---

<sup>37</sup> Fuera de Caja – Centro de Arte para Consumir era una empresa constituida en 1970 por Marte Bontempi, Edgardo Giménez, Raquel Edelman y Jorge Romero Brest en la Galería Promenade Alvear. Se trataba de una idea de Romero Brest que consistía en encauzar la creatividad de los artistas en objetos de uso, vendibles; Se trata de las “cosas” del “arte para consumir.” La empresa no prosperó. Véase Edgardo Giménez, *La cultura como provocación*, op. cit., Juan José Sebreli. *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.

<sup>38</sup> Jorge Romero Brest. “Arte para consumir.” *Nuevas modalidades del arte*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1970, p. 20.

<sup>39</sup> María José Herrera, “Hacia un perfil del arte de sistemas,” en María José Herrera y Mariana Marchesi. *Arte de Sistemas: el cayc y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969-1977*. -1ª ed.- Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013, p. 31.

tesis, y las obras de arte presentadas en las *Experiencias* se analizarán en términos de constituir *situaciones* o *proposiciones*.

Como se planteó anteriormente, las obras de arte en las *Experiencias* estaban hechas específicamente para las salas del Di Tella; no tenían, entonces, otro fin en términos de su circulación más que ser exhibidas ahí. Surgen de esta manera importantes consideraciones sobre el público del ITDT. Por público en esta tesis se entenderá los individuos asistentes a las muestras del Instituto. Se analizarán las características de estos individuos a través de estudios sociológicos llevados a cabo en las exhibiciones organizadas por el ITDT. Por espectador, en cambio, se entenderá la figura receptora de las obras de arte, una figura que, por el nuevo grado de involucración con la obra, se puede llamar también participante. Esta figura no corresponde con algún individuo específico, sino que se piensa como una figura abstracta y tácitamente requerida por la obra; es el espectador “implícito.”<sup>40</sup> Se analizará la relevancia de las características del público del Di Tella para las obras de arte presentadas en las *Experiencias*. Dos cuestionarios de índole sociológico que incluyeron preguntas sobre el estatus socioeconómico, el nivel de educación, la ocupación, el grado de interés en la exhibición, los hábitos de lectura, la frecuencia con la que asistían a eventos culturales, la costumbre de escuchar la radio y su preferencia de estación, la posesión o no de aparatos televisivos y, en caso afirmativo, la frecuencia horaria con la que miraban la televisión permiten dar una imagen precisa un frecuentador típico del Di Tella. Sin embargo, como se notará en detalle más adelante, ninguno de los cuestionarios fue llevado a cabo en las *Experiencias* mismas. Aun así, los cuestionarios brindan suficiente información concordante para poder inferir cómo podrían ser los espectadores de las *Experiencias*. Además, en las *Experiencias 69*, I, algunas obras requerían una reflexión escrita de la obra por parte de los participantes. Éstas reflexiones revelaron detalles íntimos de la vida interior de los visitantes del Di Tella. Es importante tener una imagen del espectador para poder interpretar cómo sus hábitos y costumbres, que se infieren a través de los cuestionarios, afectaban el proceso de recepción de las obras experienciales y participativas que se analizarán en la tesis.

---

<sup>40</sup> Q.v. los párrafos sobre Wolfgang Iser y John Dixon Hunt en las páginas 28-29 en la sección del marco teórico de esta tesis.

El ITDT, en la coyuntura de la sociedad argentina en un proceso de modernización, cumplió un rol cardinal en el campo del arte. En 1958, diez años después de la muerte del epónimo empresario, sus hijos—Torcuato y Guido Di Tella—fundaron el Instituto como “una institución pública pero no estatal.”<sup>41</sup> El financiamiento de la Institución provenía de fondos del grupo empresario Siam-Di Tella (a través de la Fundación) además de fondos de instituciones estadounidenses (Ford, Rockefeller, Harvard).

La empresa de electrodomésticos y automóviles Siam-Di Tella le proporcionó a la familia la fortuna con la cual Torcuato Di Tella padre comenzó su colección de arte con el asesoramiento del crítico e historiador del arte italiano Lionello Venturi.<sup>42</sup> De sus dos hijos, Torcuato y Guido, fue este último el que heredó la pasión por el arte y continuó agrandando la colección familiar. Jorge Romero Brest presentó la colección de la familia Di Tella con el espíritu de su incansable pedagogía y aprovechó las piezas importantes de la misma para educar el gusto del público porteño, primero en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y luego en el ITDT.

El Instituto tuvo sede en el MNBA desde 1960 hasta 1963 por los fuertes vínculos e intereses compartidos con Romero Brest, el director del MNBA en aquel momento. En 1963, el Instituto se trasladó a lo que en el futuro sería la famosa sede en la calle Florida 936, en la zona entonces conocida como la “manzana loca,” donde a pocos pasos estaba la Galería Bonino, que junto con el ITDT formaban el núcleo de consagración artística más importante de la década en Buenos Aires. En la zona se encontraban también tiendas de moda, boutiques, librerías, bares y galerías modernas, como también la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Por esta gran concentración de lugares culturales y modernos, la zona “encapsulaba el espíritu de los 60.”<sup>43</sup> En el mismo año del traslado del Instituto a la sede de Florida, Jorge Romero Brest dejó su puesto como

---

<sup>41</sup> Instituto Torcuato Di Tella (ed.), *Memorias del Di Tella 1963*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Torcuato Di Tella, 1964.

<sup>42</sup> Sobre la conformación de la colección véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., capítulo 3.

<sup>43</sup> John King, op. cit., p. 17. King reproduce un dibujo de la Manzana Loca publicado en la revista contemporánea *Claudia*, en 1968, p. 169. Beatriz Sarlo señaló que esta particular conglomeración permitía pensar la zona “como Bourdieu piensa ciertas zonas de París, que en determinado momento están signadas por una actividad cultural de vanguardia o de modernización,” *Ibíd*, p. 420. Detalles sobre las articulaciones entre las instituciones en el campo cultural que se formó en la zona de Florida, véase John King, op. cit., pp. 419-425.

director del Museo Nacional de Bellas Artes y tomó el cargo de director del Centro de Arte del ITDT,<sup>44</sup> que luego se llamó el Centro de Artes Visuales (CAV).

El ITDT es ampliamente conocido por su lugar en la historia de las artes visuales en Argentina. Sin embargo, el Instituto integraba más centros que el CAV. El Instituto estaba tripartito en la investigación de las artes (coincidente con los intereses de Guido Di Tella), la sociología (materia de interés de Torcuato Di Tella) y la medicina. De esta manera, el Instituto contenía los Centros Permanentes: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), el Centro de Artes Visuales (CAV), el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), el Centro de Investigaciones Económicas, el Centro de Investigaciones Sociales, el Centro de Investigaciones de Administración Pública, como también los Centros Asociados: el de Investigaciones Neurológicas, el de Estudios Urbanos y Regionales y finalmente el Centro de Investigaciones en Ciencias de la Educación.<sup>45</sup> Como se verá en la tesis, había un fuerte interés por parte del mismo Instituto en cuestiones sociológicas relativas al público del CAV. En particular, se deseaba conocer la composición del público, sus características personales y sociales, como también las motivaciones que determinaban su concurrencia,<sup>46</sup> para, como señala María Fernanda Pinta, “programar una política educativa destinada a crear condiciones de lectura apropiadas para las actividades artísticas que promueve [el Instituto], como también ampliar su potencial consumo.”<sup>47</sup> Es curioso notar que a pesar del interés del CAV por estos temas, los Centros de investigación sociológica no llevaron a cabo algún estudio para el CAV, debiendo éste último comisionar los estudios a institutos externos. Una posible razón por la falta de integración de los centros de diversa índole puede deberse a la distancia física de los Centros: los centros de arte en la calle Florida y los centros sociológicos

---

<sup>44</sup> El Centro de Arte estaba dirigido por un Consejo compuesto por: Lionello Venturi (crítico), Ricardo Camino (egiptólogo), Guido Di Tella y Jorge Romero Brest. Cuando se transformó en el Centro de Artes Visuales, el Consejo se disolvió y Romero Brest comenzó a ejercer como único director.

<sup>45</sup> Los respectivos directores eran: Alberto Ginastera, Jorge Romero Brest, Roberto Villanueva; Javier Villanueva (desde 1964-5) y luego Mario Brodersohn, Jorge García-Bouza, mientras que la Dirección del ITDT (Guido Clutterbuck, Mario Robiola, Torcuato A. Sozio, Torcuato S. Di Tella) se encargaba del Centro de Investigaciones en Administración pública. Los directores de los Centros Asociados eran, respectivamente: Raúl Carrera, Jorge Enrique Hardoy y finalmente Gilda L. de Romero Brest.

<sup>46</sup> Regina Gibaja. *El Público del arte: encuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1964.

<sup>47</sup> María Fernanda Pinta, op. cit., p. 122.

ubicados en el barrio de Belgrano,<sup>48</sup> pero es más probable que se tratara de una cuestión de áreas e intereses diferenciales.

El programa del CAV era también sumamente heterogéneo. King señala que los objetivos del CAV eran “enlazar a Buenos Aires con otros centros culturales, promover el arte argentino y educar y ampliar el público de arte de Buenos Aires.”<sup>49</sup> Para estos fines, desde 1963 ejerció como una plataforma para la exposición de obras contemporáneas, nacionales, históricas e internacionales. Se organizaron muestras internacionales del arte de Bélgica (1964), la pintura tibetana (1964), el arte de Polonia (1965), la “nueva generación” holandesa (1965), facilitadas por la red internacional que cultivó Romero Brest desde su gestión en la revista *Ver y Estimar*.<sup>50</sup> De hecho, el programa de Romero Brest en el Museo Nacional de Bellas Artes también tuvo características internacionales. La variedad del programa del CAV en cuanto al arte nacional también era considerable con muestras de arte pre-hispánico (1963), arte Colonial (1964 y 1966), y retrospectivas de los artistas argentinos que Romero Brest consideraba los más importantes: Antonio Berni (1965), Julio Le Parc (1967), Rómulo Macció (1965), Gyula Kosice (1968). Los Premios anuales y luego las *Experiencias*, como ya se mencionó, eran también un importante momento de consagración para los artistas y una oportunidad para exponer el arte contemporáneo al público. El programa del CAV, entonces, denota la voluntad por parte de Romero Brest de “educar al público porteño”<sup>51</sup> en la materia de arte, a partir de muestras históricas, y la posibilidad de confrontar obras contemporáneas de diversos países. Las *Experiencias* parecen constituir una declaración de una nueva confianza en la calidad de los jóvenes artistas argentinos por parte de Romero Brest.

En relación con el contexto histórico, el país se encontraba en un proceso de modernización a partir de fines de la década del cincuenta, en el que el *ethos* del Di Tella encajaba perfectamente. En la década del sesenta se sostuvo un desarrollismo económico<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> John King, op. cit., p. 83.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>50</sup> *Ver y Estimar* (1948-1955) fue fundada y dirigida por Jorge Romero Brest. La revista fue fundamental para la renovación del lenguaje crítico y la promoción del arte moderno en el campo cultural argentino. Véase Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (ed.), *Arte de posguerra*, op. cit., pp. 19-33.

<sup>51</sup> John King, op. cit., p. 92.

<sup>52</sup> Término por el cual se entiende una renovación política y económica: el concepto de desarrollismo o estructuralismo económico se centra en torno a la noción de la existencia de un esquema económico mundial de países industriales-céntricos y una periferia agrícola. Para superar la brecha, los países no desarrollados deben fomentar un mercado interno fuerte y variado, como también introducir impuestos a los productos

que “impulsó una notable expansión de la industria, aumentó los puestos de trabajo y elevó el nivel de vida general.”<sup>53</sup> Había también una voluntad de internacionalización cultural por parte de actores institucionales como Romero Brest y Rafael Squirru (1925-2016).<sup>54</sup> El ITDT “fue la institución más dinámica y modernizadora de la cultura argentina del período,”<sup>55</sup> aunque el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno también hicieron actividades de promoción artística contemporánea a escala menor.<sup>56</sup>

Pero la voluntad de incorporar al espectador en la obra tampoco es un fenómeno nuevo en la historia del arte. La primera instancia en la que este fenómeno es explícito es con la figura del *festaiuolo* en las obras del Temprano Renacimiento. Ésta figura derivaba del teatro contemporáneo y tenía la función de guiar a los espectadores hacia los hechos importantes en la escena. En los cuadros renacentistas, cumplía la misma función, pero también, al mirar directamente al espectador, estaba reconociendo su importancia y estaba creando la ilusión de que el espectador está en el espacio de cuadro.<sup>57</sup>

Los cuadros barrocos también incorporaban al contemplador en las obras pictóricas. Esto se manifestaba, por ejemplo, con la perspectiva *di sotto in sù*, por la cual la perspectiva de la representación estaba pensada desde el punto de vista del espectador. Así, también en esta instancia, el espectador era parte del espacio de los frescos. Otro ejemplo es la perspectiva anamórfica, que requería que el espectador se moviera para ver la representación en proporción. En el siglo XIX se desarrollaron aparatos que jugaban con la percepción del espectador, y los artistas crearon máquinas con las que el espectador

---

importados. En esta teoría, es a través del desarrollo económico que el país puede establecer su legitimidad en la esfera política. Para la teoría económica del desarrollismo véase Colin Clark. *The Conditions of Economic Progress* [1951]. New York: Garland, 1983; S.H. Frankel. *The Economic Impact on Under-Developed Societies: Essays on International Investment and Social Change*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959.

<sup>53</sup> María José Herrera. *Cien años de arte argentino*. -1ª ed.-Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, p. 135. Como se vio en la nota a pie anterior, el concepto de desarrollismo es muy rico y excede los intereses de esta tesis. Para un análisis detallado de desarrollismo en la década del sesenta en Argentina, véase Ricardo Aroskind. “El país del desarrollo posible,” en Daniel James (dir. de tomo). *Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976*. (Nueva Historia Argentina; 9). -3ª ed.- Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

<sup>54</sup> Squirru fundó el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1956. Fue también Director de Relaciones Culturales de la Cancillería en 1960 y Director de Cultura de la Organización de Estados Americanos (OAS) en 1963. Además, fue un conferencista, ensayista, crítico de arte y poeta.

<sup>55</sup> Andrea Giunta, “Jorge Romero Brest: reescribiendo el modernismo,” en Inés Katzenstein (ed.). *Escritos de vanguardia*, op. cit., 2007, p. 78.

<sup>56</sup> John King, op. cit., p. 113.

<sup>57</sup> Michael Baxandall. *Pintura y vida en el renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. [1972]. Buenos Aires: Ampersand, 2016. Como subraya Baxandall, Alberti recomendaba a los pintores en *Sobre la pintura* que incorporaran a la figura del *festaiuolo* en sus obras.

tenía que interactuar.<sup>58</sup> En el siglo XX, varios artistas experimentaron aún más con estos conceptos. En América Latina, Siqueiros incorporó una técnica perspectiva que lograba un efecto de movimiento cuando se movía el observador.<sup>59</sup>

Si bien en la historia del arte existía esta voluntad de crear la ilusión de que el espectador se incorporaba en la obra, como se vio recién, las obras participativas lo hacen desde el punto de vista físico y no meramente ocular. Las obras participativas pretenden que el espectador se comprometa con ellas, *hic et nunc*, por la duración de la experiencia de la obra, integrando el cuerpo y la mente. Este arte “para consumir” se constituye por “situaciones y proposiciones que son gastadas.”<sup>60</sup> la obra existe y se completa en la experiencia del espectador, o, en términos de Romero Brest, “el goce del consumidor.”<sup>61</sup> Las *situaciones y proposiciones*, entonces, debían ser vividas y experimentadas para ser consumidas.

El público del Di Tella estaba compuesto predominantemente por una clase media y alta intelectualizada.<sup>62</sup> Si bien la intención no es pensar el público como un bloque monolítico (y el público será analizado en detalle en el capítulo dos de la tesis), una visión generalizada del mismo se puede pensar en términos de una primacía de clase media consumidora de bienes culturales:

Esa misma clase media que asistía frecuentemente a los cines y teatros de arte del circuito cercano a Florida, que leía a los escritores latinoamericanos del *boom*, que comparaba las ediciones de Eudeba en los quioscos y que estaba al tanto de las actividades del ITDT a través de medios de difusión masivos como *Primera Plana*.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Johnathan Crary, op. cit.

<sup>59</sup> El artista lo llamaba “perspectiva poliangular” y es una técnica recurrente en su obra. Su mural en el hospital de la Raza en México DF y *Ejercicio Plástico* en Buenos Aires son ejemplos de este concepto. Véase Antonio Rodríguez. *David Alfaro Siqueiros: pintura mural*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1992.

<sup>60</sup> Romero Brest. “Arte para consumir,” *Nuevas modalidades del arte*, op. cit., p. 20.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>62</sup> Regina Gibaja. *El Público del arte*, op. cit.; Marta F. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill. *El público, receptor del mensaje artístico. (Encuesta realizada en el Instituto Di Tella)*. [documento inédito], 1967. Archivo ITDT-CEA, G-2-12, Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella; Marta R. Fischman de Slemenson, Germán Kratochwill. “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires: sus creadores, sus difusores y su público. Materiales para un estudio sociológico de la vida artística e intelectual.” *Simposio sobre sociología de los intelectuales*. Buenos Aires: 3-5 de julio, 1967. Archivo Jorge Romero Bres, Caja 1, SOBRE 2 C1-S2.

<sup>63</sup> Silvia Dolinko. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa, 2012, p. 135.

El diálogo entre el público, el espectador (o consumidor) “implícito,” y las obras de arte será analizado en los dos últimos capítulos de esta tesis.

El corpus de la tesis, entonces, incluirá algunas muestras que se llevaron a cabo en el ITDT que contienen obras de arte que dan cuenta del cambio de paradigma del espectador: *Experiencias Visuales 67* (1967), *Experiencias 68* (1968), *Experiencias 69 I* (1969), como también una muestra previa considerada “antecedente”<sup>64</sup> a las *Experiencias: La Menesunda* (1965).

Los artistas cuyas obras integran el corpus son:<sup>65</sup> Antonio Trotta, Margarita Paksa, Oscar Bony, Jorge Carballa, Juan Stoppani, Roberto Plate, Pablo Menicucci, el grupo Frontera (Mercedes Esteves, Inés Gross y Adolfo Bronowski), Lea Lublin, Hugo Álvarez, Luis Pazos y Jorge Luján Gutiérrez, (doctora) Nélida Isaura Verón, (arquitecto) Alberto Germán Goldvarg y Osvaldo Romberg, que corresponden a los artistas de las *Experiencias* que presentaron obras con componentes experienciales o participativos objeto de esta tesis.<sup>66</sup> Los artistas de *La Menesunda* son Rubén Santantonín y Marta Minujín.<sup>67</sup>

El tema de la participación del espectador en el arte ha sido estudiado por Claire Bishop en las obras de la década de 1990, con una mirada a partir del teatro. Analiza el hecho de que el artista dejó de ser un creador individual para devenir un colaborador y productor de situaciones, mientras que el espectador, antes observador, se convirtió en un participante. Plantea que el propósito de esta modalidad artística apuntaba a “colocar presión sobre las convenciones de producción y consumo bajo el capitalismo.”<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup>“Experiencias’ en la Argentina. Informe, teoría y crítica de últimas manifestaciones artísticas,” Archivo ITDT. CAV-GPE-1001. Los otros antecedentes a las *Experiencias* según el informe fueron: *El Batacazo* (1965), Marta Minujín; el *Vivo-Dito*, Alberto Greco y el Arte Destructivo, en particular destacando a Kenneth Kemble en la muestra en Lirolay y la destrucción de las obras de Minujín en París (Sobre Kemble y Minujín, véase Andrea Giunta, “Una estética de la violencia,” y “argentinos en París, en *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., pp. 137-151.)

<sup>65</sup> En algunos casos que se señalarán, no son artistas.

<sup>66</sup> El listado completo de los artistas que presentaron obras en las *Experiencias* incluye, además de los artistas enumerados: Edgardo Giménez, Oscar Palacio, Alfredo Rodríguez Arias, Ricardo Carreira, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Rodolfo Azaro, Roberto Jacoby, Liliana Porter, Luis Camnitzer, Luis Fernando Bedit, cuyas obras también serán analizadas a modo de contraste con las obras con características receptivas experimentales y no-tradicionales.

<sup>67</sup> En colaboración con Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor y Leopoldo Maler.

<sup>68</sup> Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso, 2012, p. 2.

La historia institucional del Di Tella fue estudiada por John King en el contexto del desarrollo cultural argentino en la década del sesenta.<sup>69</sup> En esta investigación, King detalla las características del público del Di Tella y describe las diferencias en el público según las muestras a las que concurrían. Esta información es valiosa para esta tesis y será discutida en el segundo capítulo. Sin embargo, por el carácter institucional la investigación de King, no estudia el fenómeno del público a la luz de las obras de arte y de la recepción estética.

El ámbito artístico de la década del sesenta fue analizada por Andrea Giunta en su libro *Vanguardia, Internacionalismo y política*.<sup>70</sup> En él, Giunta aporta información sobre la manera en la que ciertos artistas de los sesenta interpretaron el rol del espectador, en particular en la figura de Rubén Santantonín y lo que él llamó el “arte de las cosas” y a su público “mirones...que no llamo contempladores.”<sup>71</sup> Santantonín, un artista que entró “tarde” al mundo del arte (con cuarenta años de edad) y sin educación formal, escribió con gran lucidez en sus textos (no publicados) ideas que permearían el arte de los sesenta. Del archivo Santantonín, Giunta cita un dato importante:

Las cosas de Santantonín quieren ser, en sus propias palabras, una búsqueda “predominantemente sensorial” capaz de ofrecer a la percepción “una mayor diversidad de sensaciones” que provoquen que el hombre “no contemple más las cosas” sino que se “sienta inmerso en ellas” “El ARTE-COSA no busca deslumbrarlo, mejorarlo, engañarlo. Busca por todos lados tocar esa zona de nadie de la que cada hombre dispone. Esa zona donde justamente las cosas se atrofian, esa zona de tedio. [...] El arte-cosa busca complicar esa parte suelta del hombre de hoy, su ego, pero complicarlo con la existencia poética.”<sup>72</sup>

*Sensorial* e *inmersión* serán palabras claves a lo largo de esta tesis, ya que son características de la recepción estética provocada por las obras presentadas en el ITDT que se analizarán. Santantonín también escribió: “entendemos que los que más cuentan son los otros, los que *perciben* y, de ellos, vale más el instante de la sorpresa, que muere inexorablemente,”<sup>73</sup> ideas que permearán *La Menesunda*. Sin embargo, Giunta no analiza la relevancia de este pensamiento en las obras de arte argentino ni detalla el cambio fundamental en la relación artista-espectador, ya que no es el foco de interés de su libro y

---

<sup>69</sup> John King, op. cit.

<sup>70</sup> Andrea Giunta. *Vanguardia, Internacionalismo y política*, op. cit.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 135. [Énfasis suyo]

por eso deja interrogantes con respecto a la recepción de las obras y su relación con el aspecto institucional del público visitante.

En un panorama global de la historia del arte en Argentina, María José Herrera destaca “la ampliación y la diversificación de la oferta cultural” que dio “origen a un nuevo público, el de los sectores medios”<sup>74</sup> así como el hecho de que “la idea de participación activa del espectador recorr[ió] la poética de gran parte de los artistas experimentales de los años sesenta”<sup>75</sup>—es decir, los dos puntos fundamentales de esta tesis. Sin embargo, por la naturaleza de su investigación no profundizó en estos temas más allá de mencionarlos como elementos distintivos de la década. Cuando menciona las *Experiencias* del Di Tella, nombra solamente a las *Experiencias Visuales 67* y las *Experiencias 68*, soslayando a las de 1969. La autora remarca lo siguiente de las *Experiencias Visuales 67*: “la categoría ‘experiencias visuales’ que creara Romero Brest para esta exposición abarcaba distintas tendencias que compartían la estética tecnológica de la abstracción posconcreta y del arte conceptual, obras que eran experimentos o proposiciones.”<sup>76</sup> Pero esta caracterización de las *Experiencias Visuales 67* como obras con una estética tecnológica, agrupa a las obras en un conglomerado sin matices. Si bien hay obras que demuestran rasgos de objetos primarios del minimalismo, hay diversidad en las obras, y en particular hay algunas que no pueden ser caracterizadas como abstracciones posconcretas ni arte conceptual, precisamente por el rol del espectador en las mismas. Además, el uso del término “proposiciones” para referirse a las obras, como ya se ha visto, tiene connotaciones específicas para Romero Brest, y éstas no están presentes en las obras de las *Experiencias 67*, si bien la obra de Antonio Trotta y la de Oscar Bony se pueden considerar *situaciones* en términos de Romero Brest (como se verá en detalle en el capítulo tres). Luego Herrera postula que el arte en las *Experiencias* (1967 y 1968) se “había desplazado de los objetos a los procesos y de éstos a la información.”<sup>77</sup> Es ambiguo aquello que la investigadora quiere decir con “información,” pero las connotaciones que tienen estos términos para el arte conceptual son evidentes. Esta descripción de las *Experiencias* se refiere a las obras del arte de los medios, soslayando las que no tienen esas características. Esta tesis, en

---

<sup>74</sup> María José Herrera. *Cien años de arte argentino*, op. cit., p. 136.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>77</sup> *Ibid.*

cambio, hará foco en las obras de arte presentadas en las *Experiencias* que tienen características receptoras experienciales y participativas. Se destacará que las obras de arte con estas características se multiplicaron en cada instancia de las *Experiencias*, llegando a un punto cúlmine en las *Experiencias 69*.

En *Del Di Tella a "Tucumán Arde,"*<sup>78</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman estudian a los artistas porteños y rosarinos que en 1968 provocaron una ruptura radical con las instituciones culturales, y especialmente con el Di Tella. En su reconstrucción del ambiente sociocultural de la década, destacan tres factores fundamentales: la creación de nuevas instituciones (como el Di Tella) con objetivos modernizadores y el fortalecimiento de este objetivo en instituciones pre-existentes, la emergencia de productores culturales muy jóvenes que radicalizaron las propuestas estéticas, y la aparición de un nuevo público, "mucho más amplio y ávido de novedad."<sup>79</sup> La participación activa del espectador es explicitada en el libro al destacar que "la obra se logra, se completa, sólo a través de los efectos que produce sobre la conducta, la sensibilidad o la conciencia del espectador."<sup>80</sup> Los autores plantean que la relación obra-espectador estaba replanteada mediante el "shock,"<sup>81</sup> una noción clave respecto de la vanguardia en las lecturas de Benjamin, Bürger y Gadamer.<sup>82</sup> Sin embargo, la intención explícita de los artistas que analizará esta tesis no parece estar centrada tanto en el shock, como en el dadaísmo, sino por un espíritu lúdico. Esta voluntad de los artistas de producir una experiencia multisensorial, que no requiera un conocimiento específico para su entendimiento, se analizará en detalle en el primer capítulo.

*La cultura como provocación*<sup>83</sup> integra reflexiones posteriores sobre los años sesenta relatados por sus protagonistas, como agentes claves del ITDT (Guido Di Tella, Enrique Oteiza y Romero Brest), por artistas relacionados con el Instituto (Edgardo Giménez, Alfredo Rodríguez Arias) y críticos extranjeros que visitaron el Di Tella (Pierre

---

<sup>78</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde": Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires. -1a ed. 3a reimp.- Buenos Aires: Eudeba, 2013.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> Walter Benjamin. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, op. cit.; Walter Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire* [1939]. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: Leviatán, 1999; H.G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1996; Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia* [1987]. Trad. Jorge García. -3ª ed.- Barcelona: Ediciones Península, 2000.

<sup>83</sup> Edgardo Giménez (ed.). *La cultura como provocación*, op. cit.

Restany). En éstos, se hace hincapié en la labor pedagógica de Jorge Romero Brest y en la gran expansión del público de arte. Previo a este momento de expansión, el público era “mucho más restringido, de elite, de clase tradicional. Los creadores jóvenes llamaban despectivamente a esta elite ‘las señoras de sombreros con plumas.’”<sup>84</sup> Como se mencionó, la composición de este nuevo público será analizada en detalle en el capítulo 2 de esta tesis.

María Fernanda Pinta analizó el programa de experimentación audiovisual del ITDT, destacando el carácter interdisciplinar del CEA, y expandiendo los límites disciplinares de los estudios teatrales tradicionales al incorporar *happenings*, arte de los medios y acciones. La investigación analiza tanto la producción artística como las lecturas sobre el programa de experimentación audiovisual, y estudia los usos y significados de la noción de vanguardia en las propuestas del CEA. Subraya la idea que se tenía en la década del rol central del público en determinar el “éxito o el fracaso de la vanguardia.”<sup>85</sup> Era indispensable, se pensaba, que el público fuera “educado”<sup>86</sup> y lo suficientemente maduro para apreciar y aceptar las vanguardias artísticas. Además, Pinta analiza en detalle un estudio sociológico de Marta F. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill sobre el público del CEA que tuvo como destinatario el ITDT.<sup>87</sup> La presente tesis incorporará esta fuente primaria fundamental, como también el análisis del documento de la investigadora. Pero se analizará también un estudio de los mismos investigadores, presentado en el contexto de un Simposio sobre sociología de los intelectuales en el Instituto de Sociología Comparada en 1967.<sup>88</sup> Este último estudio fue objeto de un análisis comparativo en un publicado recientemente por el Instituto Gino Germani.<sup>89</sup>

Las *Experiencias* han sido mencionadas u objeto de estudio en numerosos trabajos. Ya se nombró el trabajo de María José Herrera, que discutió las características de las

---

<sup>84</sup> Enrique Oteiza entrevistado por María José Herrera y Mariana Marchesi. “Romero Brest, la libertad de un innovador. Conversaciones con Enrique Oteiza” en Edgardo Giménez (ed.). *La cultura como provocación*, op. cit., p. 108.

<sup>85</sup> María Fernanda Pinta, op. cit., p. 113.

<sup>86</sup> *Ibíd.*

<sup>87</sup> Marta F. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill. *El público, receptor del mensaje artístico*, op. cit.

<sup>88</sup> Marta R. Fischman de Slemenson, Germán Kratochwill. “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires...,” op. cit.

<sup>89</sup> Syd Krochmalny. “La cofradía estética: el público de arte contemporáneo en Buenos Aires.” Instituto Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2017. [ides.org.ar/publicaciones/practicadefuncion](https://ides.org.ar/publicaciones/practicadefuncion)  
El autor compara los resultados de Slemenson y Kratochwill con los resultados de una encuesta realizada en el 2012.

*Experiencias Visuales 67* y las *Experiencias 68*, sin citar las *Experiencias 69*. Se nota lo mismo en el estudio de Longoni y Mestman, que en el caso de las *Experiencias Visuales 67* describen las obras de David Lamelas y Margarita Paksa,<sup>90</sup> y en el caso de *Experiencias 68* lo desarrollan en mayor detalle. Para los autores, las *Experiencias 68* son un “momento clave del itinerario del ’68,”<sup>91</sup> porque en la muestra se expresa “una puesta en límite de la experimentación que transitaban las diversas tendencias:” se manifiesta la creciente radicalización de los artistas, se desencadena la ruptura de la vanguardia con el Di Tella y se agravan los conflictos entre el gobierno de facto de Onganía con el Di Tella y con los artistas.<sup>92</sup> Esta lectura que enfatiza el contexto político en el que se desarrolla la producción es valiosa, pero difiere considerablemente de los objetivos que se propone esta tesis, ya que aquí se enfatizará la interacción obra-participante. También Pinta destaca la impronta política de cinco obras de las *Experiencias 68*, caracterizando la exhibición como un mayo del 68 Ditelliano, y analizando las obras en clave de la recuperación de los postulados vanguardistas.<sup>93</sup>

Las *Experiencias 68* fueron reconstruidas en 1998, treinta años después de las *Experiencias* originales, en la Fundación Proa. El catálogo de la muestra reproduce en detalle las obras presentes en la exposición con fotografías del Archivo de Oscar Bony, como también comentarios de la época y comentarios actuales de los artistas. El catálogo compone un registro documental, pero contiene además reflexiones sobre el ambiente y las tendencias de los sesentas. Tomando como punto central las *Experiencias 68*, Patricia Rizzo remarca sobre todo la “desmaterialización”<sup>94</sup> de las obras, concluyendo

---

<sup>90</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman., op. cit., p. 72.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> María Fernanda Pinta, op. cit., pp. 144-162.

<sup>94</sup> El término desmaterialización tiene connotaciones significativas en la década del sesenta. Oscar Masotta, un teórico, gestor, crítico y productor de arte, fue un prolífico autor de textos y la noción de “desmaterialización” es central en su planteo estético. John Chandler y Lucy Lippard emplearon el término en su publicación “The dematerialization of art” en la revista *Art International* (Vol. XII-2) en febrero, 1968. Lippard retomó el término en su libro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. El español Simón Marchán Fiz también empleó el término contemporáneamente en *Del arte objetual al arte del concepto*. La conferencia de Masotta “Después del Pop, nosotros desmaterializamos” se llevó a cabo en julio de 1967 en el ITDT. Masotta derivó el concepto de “desmaterialización” a partir de un artículo de El Lissitsky publicado en febrero de 1967 en la revista inglesa *New Left Review*. Sobre la génesis del concepto de la desmaterialización en el arte véase Ana Longoni y Mariano Mestman. “Después del pop, nosotros desmaterializamos. Oscar Masotta, los happenings y el Arte de los Medios en los inicios del conceptualismo,” [2004] en Inés Katzenstein. *Escritos de vanguardia*, op. cit., pp. 156-172. Véase también: Lucy Lippard. *Six*

que había una sincronía entre los artistas argentinos y en el mundo.<sup>95</sup> La clausura de la obra de Roberto Plate, sus consecuencias y sus implicaciones políticas han sido particularmente enfatizadas en las investigaciones sobre las *Experiencias*.<sup>96</sup> María José Herrera, en un trabajo que tomó como objeto de estudio *La Familia obrera* de Oscar Bony, presentada en las *Experiencias 68*, analizó la obra como “paradigma estético del ready-made.”<sup>97</sup> En cambio, en esta tesis, la obra se analizará en términos del estatuto ambiguo que cobra el espectador ante la misma. En el estudio, Herrera remarcó que “el espíritu de las ‘experiencias’ evidencia que los modos de función de la obra han cambiado y el arte contemporáneo exige un nuevo tipo de espectador.”<sup>98</sup> La cita resalta el objeto de estudio de la presente tesis: ¿Quién es este nuevo espectador? ¿Cómo nació?

En una lectura amplia de las *Experiencias*, Andrea Giunta en *Arte, sociedad y política*, también detalla las características de las *Experiencias Visuales 67* y las *Experiencias 68*, desarrollándolas en el contexto histórico de la década y de los años particulares en los que fueron expuestas, pero sin mencionar las *Experiencias 69*.<sup>99</sup> Es probable que esta tendencia a soslayar las *Experiencias 69* por parte de los investigadores tenga que ver con el hecho de que eran, para Jorge Romero Brest las menos logradas de las *Experiencias*. De éstas dijo: “también se crearon las *Experiencias*, plenamente originales, adelantándonos a Estados Unidos y Europa. Las primeras se realizaron en 1967 y las más agresivas en 1968; las de 1969 ya fueron pobres.”<sup>100</sup>

Las *Experiencias 69* fueron divididas en dos instancias: *Experiencias 69, I* y *Experiencias 69, II*. Estas últimas se llevaron a cabo en vinculación con el Congreso Mundial de Arquitectura y estaban dedicadas a ese tema. Como se señaló, las *Experiencias 69*, en general, no han sido estudiadas y cuando son mencionadas, lo son con adjetivos

---

*Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. [1973]. Berkeley: University of California Press, 2007; Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte del concepto*. [1972]. Madrid: Tres Cantos, 2010.

<sup>95</sup> Patricia Rizzo. *Instituto Di Tella: Experiencias '68*. Buenos Aires: Fundación Proa, 1998.

<sup>96</sup> Entrevista a Juan Pablo Renzi por Guillermo Fantoni en Guillermo Fantoni. *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1998.

<sup>97</sup> María José Herrera. “Arte y realidad: La familia obrera como ready-made.” *Arte y poder*. Buenos Aires: CAIA, 1993, p. 174.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>99</sup> Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo,” en José Emilio Burucúa (ed.). *Arte, sociedad y política*. Volumen II. (Nueva Historia Argentina). -1a ed.- Buenos Aires: Sudamericana, 2014, pp. 112-120.

<sup>100</sup> Jorge Romero Brest. “Autorretrato,” en Edgardo Giménez (ed.). *La cultura como provocación*, op. cit., p. 44.

peyorativos, a la manera de Romero Brest. John King, por ejemplo, caracteriza a las *Experiencias 69* como “amaneradas.”<sup>101</sup> Una saliente excepción es el estudio de las obras de Liliana Porter y Luis Camnitzer en el libro *Arte Plural*.<sup>102</sup> Allí, la investigadora resalta que una instalación de Luis Camnitzer y una obra de Liliana Porter fueron omitidos por los escasos estudios posteriores de las *Experiencias 69, I*, incluso por el propio Romero Brest en su libro *Arte visual en el Di Tella: aventura memorable en los años sesenta*,<sup>103</sup> que contiene información descriptiva de las tres *Experiencias*. Pero las obras presentadas por Porter y Camnitzer no contienen fuertes componentes participativos y experienciales, motivo por el cual no se hará tanto énfasis en estos artistas en la presente tesis. A pesar de ser la instancia de las *Experiencias* con menos repercusión bibliográfica, y con menor respaldo de Romero Brest, esta tesis argumentará que son precisamente las *Experiencias 69, I* las que contienen más obras experimentales en términos de la recepción estética y que son estas obras las que constituyen *proposiciones* del “arte para consumir,” teorizado por Romero Brest.

*La Menesunda*, a su vez, ha sido objeto de numerosos estudios. El catálogo de la reconstrucción de la obra por parte del Museo Nacional de Arte Moderno en 2015 contiene imágenes de la película *La Menesunda* (1965) de Leopoldo Maler que registraron la experiencia de los participantes de la obra en el Di Tella. El hecho de que llame *La Menesunda según Marta Minujín* y sea prácticamente indistinguible de la obra original, hecha por diversos artistas, planea cuestiones sobre la autoría de la obra. Pablo Suárez, uno de los artistas que colaboró en la obra, en cambio, señala que la obra fue llevada a cabo por Rubén Santantonín.<sup>104</sup> Las biografías de Marta Minujín contienen numerosas páginas dedicadas a *La Menesunda*, resaltando la novedad y el escándalo que produjo la obra original de mediados de los sesenta. Jorge Glusberg destaca que “a partir de *La menesunda* el Di Tella fue conocido más allá de los sectores intelectuales de Buenos Aires.”<sup>105</sup> Cuando se refiere al espectador de *La Menesunda*, lo llama “espectador-actor,”<sup>106</sup> resaltando el

---

<sup>101</sup> John King, op. cit., p. 290.

<sup>102</sup> Silvia Dolinko, op. cit., pp. 347-360.

<sup>103</sup> Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, op. cit.

<sup>104</sup> Cit. en Luis Felipe Noé. *Mi viaje; Cuaderno de bitácora*. Buenos Aires: El Ateneo, 2015, p. 110. Q.v. capítulo uno de esta tesis.

<sup>105</sup> Jorge Glusberg. *Marta Minujín*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, s/f., p. 18.

<sup>106</sup> *Ibid.*

hecho de que existe una diferencia con respecto al espectador tradicional. A su vez, Jorge Romero Brest se refirió a aquella figura como un participante: “[la obra] tenía por función sorprender y descolocar al participante; ya no hablábamos de espectador sino de participante. La idea era que el participante viviera EN arte.”<sup>107</sup> Romero Brest, a diferencia de Glusberg, le brinda al espectador una dimensión activa de la recepción estética. Andrea Giunta destaca que la intención de Santantonín era crear “un espacio de mezclas en el que coexistieran materiales, colores y sensaciones capaces de sacar de lo cotidiano a los oficinistas, a los trabajadores, a los políticos y a los propios artistas y de invitarlos a entrar en un mundo de fantasía.”<sup>108</sup> El propósito era “llevar la experiencia estética a un grado de plenitud mucho mayor que aquella que derivaba de la simple contemplación;”<sup>109</sup> hacer una obra de arte total. Giunta destaca también que a pesar de que *La Menesunda* era la culminación del programa estético de Santantonín y que el artista había incluso escrito sobre el sentido de la obra, la manera en la que debía desarrollarse y había descripto las situaciones, fue a Marta Minujín a la que finalmente se le atribuyó la obra.<sup>110</sup>

En *Arte, sociedad y política*, Andrea Giunta destaca que con *La Menesunda*:

El público había dejado de ser espectador y era ahora una *parte inseparable de la obra*. Eran esos espectadores ansiosos, que esperaban horas para entrar, quienes la activaban y en verdad la materializaban, quienes hacían de la materia de contemplación un verdadero espectáculo colectivo. La degustación extática dejaba ahora paso a un *protagonismo activo*, y las inmensas colas que se amontonaban en la puerta del Di Tella daban al Instituto razones sobradas para sentir que, finalmente, se había logrado convocar a un *nuevo público*.<sup>111</sup>

La cita destaca los dos ejes principales de esta tesis: la necesidad ontológica de un participante de las obras, por un lado, y el nuevo público por el otro.

En *Nuestros años sesenta*, Oscar Terán analiza las ideas y los debates que marcaron la década del sesenta. En particular, examina las disputas ideológicas entre la nueva izquierda que se formó luego de la caída de Perón por un lado y los impulsos

---

<sup>107</sup> Jorge Romero Brest. *Marta Minujín por Romero Brest*. Buenos Aires: Edición Edgardo Giménez, s/f., p. 27. [Destacado en original].

<sup>108</sup> Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., p. 162. La investigadora cita “Artescena rodante (1ª vez en América),” un documento inédito del Archivo Santantonín.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>111</sup> Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo,” en Jose Emilio Burucúa (ed.), op. cit., p. 105. [Énfasis añadido].

modernizadores por el otro, remarcando la manera en la que se manifestaban estas ideas en la prensa. El Di Tella se encontraba en la segunda categoría y Terán nota las tensiones de la situación en la que el Instituto se encontraba: “cuestionado por la derecha como disolvente de las buenas costumbres, desde la izquierda sólo se verá la frivolidad que en efecto contenía y figuraba la antítesis del modelo predominante del intelectual comprometido, ocluyendo así la comunicación entre vanguardia artística y política.”<sup>112</sup> El semanario *Primera Plana*, hecho a modelo de publicaciones semanales europeas y norteamericanas, era el principal portavoz del sector intelectual cosmopolita. Silvia Sigal también estudió el campo cultural del período, destacando la compleja relación entre la vanguardia política y la vanguardia estética, que a fines de la década se conjugó en la figura del intelectual comprometido políticamente. La autora destaca como ejemplo en las artes visuales a Tucumán Arde.<sup>113</sup> El análisis de Terán y el de Sigal es esclarecedor de las motivaciones detrás de los comportamientos de ciertos artistas en las *Experiencias* que optaron por presentar obras con características y mensajes políticos, demostrando de esta manera un comportamiento de “intelectual comprometido,” y en explícita renuncia a la frivolidad percibida del Di Tella. En un ambiente políticamente cargado como el de fines de la década, como notó Raúl Escari, “acercarte al Di Tella y al arte pop si eras de izquierda, era como ser un agente de la CIA.”<sup>114</sup> De hecho, como nota Claudia Gilman, “la pertenencia a la izquierda se convirtió en un elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual.”<sup>115</sup> En las *Experiencias*, hay ciertas obras que tenían un carácter político explícito, pero hay también una fuerte presencia de obras que escapan la carga política a favor de análisis sociológicos e interpersonales. Entonces, tratándose de una tesis sobre el rol del espectador en obras de arte experimentales y sus implicaciones desde la estética, los análisis de Terán, Sigal y Gilman servirán más bien para describir el ambiente en el que operaba el Instituto y para pensar las ideas y los valores del público del Di Tella, manifestados en el semanario *Primera Plana*.

---

<sup>112</sup> Oscar Terán. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013, p. 128.

<sup>113</sup> Silvia Sigal. *Intelectuales y poder en argentina: la década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002 p. 197.

<sup>114</sup> Cit. en Ana Longoni (ed.). *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires: Edhasa, 2004, p. 17. Entrevista de Ana Longoni y Mariano Mestman a Raúl Escari.

<sup>115</sup> Claudia Gilman. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor en américa latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 58.

Los autores que han estudiado el período de los años sesenta en Argentina, entonces, han destacado el aspecto participativo de las obras de arte, como también el público heterogéneo del arte. Sin embargo, no han analizado estos temas en detalle. Además, las *Experiencia 69* del Di Tella han sido poco estudiadas, ya que la lectura de la historiografía de arte argentino dominante destaca un abandono del arte por parte de los artistas a favor de la política. La presente tesis pretende echar luz sobre la interacción entre el público y las obras de arte experimentales y participativas de la década del sesenta a partir del caso de ciertas obras presentadas en las *Experiencias* en el ITDT.

En lo que respecta al marco teórico, resulta pertinente para afrontar la tarea de investigar el cambio en la relación artista-obra-espectador, la estética de la recepción como fue teorizada por la Escuela de Constanza. Ésta se caracteriza por examinar la participación en el acto de comunicación por medio del texto, a diferencia de las teorías hasta entonces dominantes del formalismo y el marxismo.<sup>116</sup> Hans Robert Jauss remarcó que:

Al involucrar el propio observador en la constitución del objeto estético (pues, a partir de ahora, la *poiesis* supone un proceso en el que el receptor se convierte en co-creador de la obra), el arte libera a la recepción estética de su pasividad contemplativa.

[...]

La estética de la representación tradicional no sirve ya para comprender el desarrollo de las artes modernas: su comprensión exige el desarrollo de una estética de la recepción capaz de abarcar, en nuevas definiciones de una *poiesis* del sujeto receptor por encima de las tradicionales definiciones de la postura contemplativa, la actividad estética exigida por el espectador.<sup>117</sup>

Esto apunta claramente a un enfoque en la experiencia receptiva de la obra de arte. Sin embargo, la recepción estética de un texto literario es significativamente distinta de la experiencia receptiva de una ambientación, o un *happening*, por el hecho de que la recepción literaria implica una actividad únicamente mental. Las obras de arte participativas de los años sesenta, en cambio, exigen que el espectador se integre *físicamente* en la obra de arte. Por este motivo, resulta productivo para esta tesis pensar en el espectador de estas obras en términos del “visitante implícito” de John Dixon Hunt.<sup>118</sup> Éste último estudió la recepción de los jardines, notando que es la combinación de factores

---

<sup>116</sup> Elena Oliveras (ed.). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. -4ª ed.- Buenos Aires: Emecé, 2013, p. 90.

<sup>117</sup> Hans Robert Jauss, op. cit. pp. 108-9.

<sup>118</sup> John Dixon Hunt. *The Afterlife of Gardens*. London: Reaktion Books LTD, 2004.

físicos e imaginarios los que componen la experiencia del visitante en el jardín. Añade, entonces, el elemento espacial de la experiencia receptiva. Lo mismo sucede en ciertas obras de las *Experiencias* del Di Tella, ya que es la combinación de impulsos sensoriales e imaginativos los que componen la experiencia receptiva; los espectadores se *involucran* en la obra.<sup>119</sup> En este sentido, entonces se hablará de un “espectador implícito” o un “participante implícito.” Este espectador, como el lector implícito de Iser, no debe ser identificado con algún espectador real, sino que es una figura abstracta que aun así toma datos de los espectadores reales.

Resulta útil también para entender la figura del espectador *Las técnicas del observador*,<sup>120</sup> que estudia el momento y las razones por las cuales se produjo una ruptura con los modelos de visión renacentistas (o clásicos). El estudio enfatiza el hecho de que aquél que observa una obra de arte es un compuesto de la cultura visual de su época y que la ruptura con la representación modelada en la cámara oscura es inseparable de la reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales que cambiaron las capacidades productivas y cognitivas del sujeto humano. De esta misma manera, el cambio en los soportes artísticos por parte de los artistas experimentales de los sesenta debe pensarse como un fenómeno amplio, abarcando un vasto proceso de reorganización y modernización social.

En estos términos, el concepto de Baxandall del “ojo de la época,”<sup>121</sup> entendido como la manera en la que los artistas y sus obras funcionaban en su contexto social, comercial y religioso original, resulta clave. La década del sesenta, como se verá, sostuvo una proliferación de imágenes comerciales que alteraron la vida cotidiana del ciudadano porteño. Nuevas técnicas del marketing, un profundo cambio en el valor puesto en la juventud y el énfasis en la moda provocaron cambios estructurales en los valores de la sociedad. De esta manera, el ojo de la época, un “análisis antropológico de la cultura visual de una sociedad,”<sup>122</sup> de los años sesenta se diferenciaba considerablemente del ojo de la

---

<sup>119</sup> No son todas las obras presentadas en las *Experiencias* las que tienen una recepción no-tradicional. El tercer capítulo presenta un análisis detallado de las obras exhibidas, destacando las que tienen componentes de recepción experiencial o participativa de las que no. Vale insistir, de todos modos, sobre el hecho de que las obras con componentes experienciales se multiplicarán en cada instancia de las *Experiencias*.

<sup>120</sup> Johnathan Crary, op. cit.

<sup>121</sup> Michael Baxandall, op. cit.

<sup>122</sup> Allan Langdale. “Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall’s Concept of the Period Eye,” en Adrian Rifkin (ed.). *About Michael Baxandall*. London: Oxford Blackwell, 2005, p. 18.

época de la década precedente, estableciendo una nueva relación entre el espectador y la obra de arte.

La noción de experiencia será entendida en los términos planteados por el filósofo John Dewey. La definición a primera vista tautológica de Dewey es que una experiencia es “una experiencia.”<sup>123</sup> Las experiencias se impregnan en la memoria porque contienen un elemento estético: una experiencia es singular y memorable. El componente estético le brinda la unidad que la hace singular, que le da un nombre: “esa comida, esa tormenta, esa ruptura de amistad.”<sup>124</sup> En una experiencia, el material experimentado se desarrolla hasta su cumplimiento.<sup>125</sup> Se diferencia de una mera experiencia (anestésica) porque una experiencia—a diferencia de una experiencia—es monótona e indistinguible en la memoria. En este sentido, las obras de arte en las muestras del CAV que serán analizadas, proponen producir en el espectador una experiencia, mediante su participación activa, física y mental. La noción de una experiencia será utilizada en esta tesis para caracterizar la experiencia estética de los espectadores en las obras que serán analizadas.

La concepción del espectador contemplativo es el modelo kantiano del receptor de una obra de arte. El juicio de gusto para Kant “es meramente contemplativo,”<sup>126</sup> exigiendo un desinterés por parte del espectador: “no hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella, para hacer el papel de juez en cosas de gusto.”<sup>127</sup> Esta concepción presupone que el espectador no debe ver más allá de la forma del objeto.<sup>128</sup> Si bien por un lado las obras que presentan características de recepción experiencial o participativa en las *Experiencias* son efímeras y por eso favorecen el desinterés –en términos kantianos- del receptor, es evidente la imposibilidad de la mera contemplación desinteresada en el momento en que la obra exige

---

<sup>123</sup> John Dewey. *Art as Experience*. 3<sup>rd</sup> print. New York: Pedigree Books, 1980, p. 35.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>125</sup> *Ibid.* Precisamente, para Dewey: “In contrast with such experience, we have an experience when the material experienced runs its course to fulfillment. Then and then only is it integrated within and demarcated in the general stream of experience from other experiences. A piece of work is finished in a way that is satisfactory; a problem receives its solution; a game is played through; a situation, whether that of eating a meal, playing a game of chess, carrying on a conversation, writing a book, or taking part in a political campaign, is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation. Such an experience is a whole and carries with it its own individualizing quality and self-sufficiency. It is an experience,” p. 35.

<sup>126</sup> Immanuel Kant. *Crítica del Juicio*. [1790] Trad. y ed. Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 2004, p. 139.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>128</sup> *Ibid.* Véase Elena Oliveras. *Estética. La cuestión del arte*. -3a ed.- Buenos Aires: Emecé, 2012, p. 177.

una acción por parte del espectador; el receptor no puede ya percibir las formas de la obra porque debe *actuar* en ella, comprometiéndose de esta manera con la obra. La teoría kantiana del desinterés fue enormemente influyente en la concepción del rol del espectador en la alta modernidad, y, como se verá, parte de la crítica de arte de los sesentas implícitamente continuaba a sostener ese pensamiento, desembocando en una abierta hostilidad hacia las obras que rompían con ese paradigma. El público, se debe notar, no invocaba la teoría kantiana explícitamente: la noción kantiana de la recepción distante, contemplativa, de una obra de arte era un lugar común de la cultura, una cuestión de la *doxa* de siglos de una cierta manera de pensar la recepción estética.

En lo que respecta al desarrollo de esta tesis, los archivos consultados fueron: el archivo del Instituto Torcuato Di Tella, el archivo Jorge Romero Brest, y el archivo de la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, conteniente material relativo al ITDT. Otras fuentes primarias incluidas en esta tesis son: la transcripción de la mesa redonda en el Museo de Arte Moderno en 1965,<sup>129</sup> los estudios sobre el público del Di Tella de Regina Gibaja<sup>130</sup> y el de Marta de Slemenson y Germán Kratochwill,<sup>131</sup> las publicaciones en la revista semanal *Primera Plana* como también los textos publicados de Jorge Romero Brest.<sup>132</sup>

La mesa redonda de 1965, si bien es una clave para comprender el ambiente artístico y las actitudes de los artistas hacia la figura del espectador, no había sido estudiada hasta ahora. Este material fue publicado en *Palabra de artista*, un compendio de fuentes primarias relevadas en distintos archivos. Este material inexplorado será analizado extensivamente en esta tesis con la esperanza de contribuir al conocimiento sobre la década del sesenta. Asimismo, el estudio sociológico de Gibaja no había sido estudiado a fondo, si bien es mencionado en el libro de John King. Uno de los estudios de Slemenson y Kratochwill fue analizado en detalle por María Fernanda Pinta. A su análisis se añadirá el

---

<sup>129</sup> “Nueva actitud de los artistas (mesa redonda),” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.). *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Fundación Espigas, 2010.

<sup>130</sup> Regina Gibaja, op. cit.

<sup>131</sup> Marta R. Fischman de Slemenson, Germán Kratochwill. “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires...” op. cit.; Marta F. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill. *El público, receptor del mensaje artístico. (Encuesta realizada en el Instituto Di Tella)*, op. cit.

<sup>132</sup> Jorge Romero Brest. “La no-pintura argentina,” “arte para consumir.” *Nuevas modalidades del arte*, op. cit.

estudio de Gibaja, para cotejar los resultados, como también un segundo análisis de Slemenson y Kratochwill que aporta más información contextual. Se utilizarán también materiales éditos, imágenes publicitarias de la década y fotografías del público del Di Tella y de las obras en las *Experiencias*.

El principal objetivo de esta tesis es: Estudiar la manera en la que cambió el paradigma del espectador tradicional en la década del sesenta, tomando como estudios de caso las *Experiencias* (1967, 1968, 1969) y su antecedente, *La Menesunda*, en el Di Tella, indagando en la manera en la que se propuso el cambio desde los artistas, el público y las obras mismas.

Las hipótesis que sostiene este trabajo son:

1. Existe en las obras de arte experimentales de los años sesenta, y en particular en algunas de las obras expuestas en las *Experiencias* del Di Tella, la voluntad de crear una experiencia estética multisensorial y corporal, dejando atrás la recepción contemplativa, óculo-céntrica del paradigma tradicional. Este cambio en la recepción estética implica un cambio en términos de la actitud de los artistas hacia el espectador, y provoca que el espectador cobre un nuevo estatuto y que devenga un agente fundamental para la consagración ontológica de la obra de arte.
2. Jorge Romero Brest estaba teorizando la nueva modalidad receptiva, distinguiendo entre las “cosas,” las “situaciones,” y las “proposiciones.” Esta clasificación, aunque representativa y esclarecedora, fue luego olvidada, aún por el propio Romero Brest, que se limitó a la categoría de “cosas” en la década siguiente.

En el primer capítulo se afrontará el cambio en el paradigma tradicional del espectador por parte de los artistas. Allí, se analizará una mesa redonda de 1965 en la que artistas de diversos “ciclos”<sup>133</sup> de la vanguardia de los años sesenta develaron discursos contrastantes con respecto a su forma de pensar el espectador. Los artistas que experimentaron con

---

<sup>133</sup> Término de Longoni y Mestman que será explicado y analizado en el capítulo 1.

soportes tradicionalmente extra-artísticos o indagaron en la desmaterialización de la obra ponen un énfasis mayor en la figura del espectador. Se examinará la manera en la que los discursos de los artistas pasan de tener un énfasis en el momento de la creación artística hacia un énfasis en el acto de recepción artística. Un miembro del público que formuló un reclamo hacia una artista joven y experimental (la “Señorita 1”) se tomará como un ejemplo de un espectador trabajando bajo el paradigma anterior, contemplativo de recepción, y que se mostraba profundamente incómoda con las indagaciones artísticas nuevas.

En el segundo capítulo se examinarán estudios sobre el público en detalle: el estudio del público del Di Tella de Regina Gibaja (1961) y de Marta Slemenson (1966). Si bien el estudio de Gibaja precede al momento de las *Experiencias* (1967-69) y el de Slemenson fue relevado el año anterior, y ninguno de los estudios fueron llevados a cabo en el CAV de Florida, las conclusiones de ambos estudios comparten fuertes similitudes que merecen ser cotejadas. Adicionalmente, se analizarán fotografías de distintas exhibiciones llevadas a cabo en el CAV del ITDT que muestran a miembros del público para comparar los resultados de las encuestas con las imágenes del público del Instituto. Se analizarán para el fin de tener una imagen representativa del público, y para entender mejor al espectador o participante implícito de las *Experiencias*.

En el tercer capítulo se reconstruirán las *Experiencias Visuales 67*, *Experiencias 68* y *Experiencias 69, I*. Se analizarán todas las obras presentadas en las *Experiencias*, resaltando aquellas que tenían componentes receptivos no-tradicionales de aquellas que apuntaban a una recepción tradicional. Se verá que la cantidad de obras con componentes receptivos no-tradicionales se multiplicaron en cada año que se hicieron las *Experiencias*. A su vez, se analizarán las obras de arte con características receptivas no-tradicionales, distinguiendo las *situaciones*, que requieren una recepción de inmersión multisensorial, de las *proposiciones*, que requieren una acción que modifica la obra por parte del espectador. La manera en la que reaccionó la prensa y el público con respecto a las obras permitirá añadir una capa adicional al análisis del público del Di Tella.

## Capítulo 1: La nueva actitud de los artistas

Yo me doy cuenta de que aquí cada uno ha hablado de una parte distinta, ha enfocado de distinto modo el problema.  
Luis Felipe Noé<sup>1</sup>

El viernes 16 de julio de 1965, ciertos artistas reconocidos de la década fueron reunidos en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires para discutir en una mesa redonda coordinada por el director del museo, Hugo Parpagnoli.<sup>2</sup> La mesa redonda se llevó a cabo en el marco de la muestra *Noé + Experiencias colectivas*, que consistía en obras del propio Noé, como también obras hechas por Noé en colaboración con otros artistas.<sup>3</sup> El contexto de la muestra es significativo por las discusiones en torno al estatuto del artista que surgieron en la mesa redonda, como se analizará más adelante. Pero uno de los temas principales resultó ser aquel del rol del espectador en las obras de arte contemporáneo. El debate que surgió en torno a esta problemática es esclarecedor de las nuevas actitudes de los artistas hacia la figura del espectador, como también la polémica que generó este nuevo estatuto. De hecho, el “problema” que menciona Noé en el acápite es la actividad artística: hay un desplazamiento del interés centrado en el acto de la creación artística a uno focalizado en la recepción de las obras de arte.

Los artistas que participaron de la mesa redonda fueron: Ernesto Deira, Héctor Armando Durante, Kenneth Kemble, Florencio Méndez Casariego, Marta Minujín, Luis Felipe Noé y Pablo Suárez. Los artistas presentes tenían diversas edades, se encontraban en distintos momentos de su trayectoria artística, y además pertenecían a diferentes tendencias artísticas. El documento en el que está transcrito lo que fue dicho en la mesa redonda es fundamental para entender el arte de los sesenta en Buenos Aires. A pesar de esto, el texto ha sido prácticamente inexplorado, ya que ha sido publicado en *Palabra de artista*, pero hasta ahora no ha sido estudiado en detalle.

Antes de comenzar el análisis comparativo de las opiniones expuestas, será útil para la organización del capítulo agrupar a los artistas en sus respectivas tendencias. Se encuentran,

---

<sup>1</sup> Luis Felipe Noé en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 39.

<sup>2</sup> La reunión se llevó a cabo en el edificio del Teatro Municipal General San Martín, Corrientes 1530, donde, en el noveno piso, funcionaba el Museo de Arte Moderno.

<sup>3</sup> La muestra consistía en tres salas: la primera con obras de Noé, la segunda con obras hechas por Noé en colaboración con otros colegas (Roberto Aizenberg, Ernesto Deira, Fernando Maza, Luis A. Wells y Jorge de la Vega) y una tercera sala que tenía obras de Noé, Maza, Deira, de la Vega, Pablo Suárez, Roberto Jacoby, Ricardo Carreira, Miguel Dávila, Nelson Blanco, Méndez Casariego y Estela Newbery.

entonces: Kemble y Méndez Casariego como adherentes al informalismo; Deira y Noé como artistas de la Nueva Figuración, y Durante como un artista cinético, mientras que Minujín y Suárez se pueden clasificar como artistas “experienciales.” Como se verá a lo largo del capítulo, el soporte artístico utilizado por los artistas estaba íntimamente ligado a las ideas que sostenían respecto de la experiencia receptiva esperada de sus obras. De esta manera, los artistas del "primer ciclo" de la vanguardia de los sesenta no compartían nociones relativas al espectador con los artistas del "segundo ciclo" de la vanguardia.<sup>4</sup>

Una ulterior categorización es útil para analizar la manera en la que el soporte artístico se relacionaba con las actitudes de la recepción estética. Según Ana Longoni y Mariano Mestman, la década del sesenta se puede dividir en cuatro momentos: la primera vanguardia, la segunda vanguardia, la radicalización artística y política, y los epígonos de la vanguardia.<sup>5</sup> El “primer momento” del primer ciclo de la vanguardia de los sesentas se destacaba, según los autores, por la emergencia de la vanguardia. El “segundo momento” de ese primer ciclo de la vanguardia correspondía a su consolidación. En cambio, el segundo ciclo de la vanguardia de la década de los sesenta tenía marcadas diferencias con respecto de la primera y comenzaba a emerger a mediados de la década del sesenta, de manera que comenzó a manifestarse contemporáneamente a la mesa redonda que constituye el núcleo del análisis de este capítulo. La clasificación de Longoni y Mestman es productiva para categorizar las diferencias entre los artistas presentes en la mesa redonda de manera amplia y general, pero debe ser resaltado que un campo artístico implica superposiciones, interrelaciones y divergencias, de manera que una estructura rígida como la de Longoni y Mestman puede resultar reductiva si se analiza cada caso en detalle. De hecho, la producción artística de la década del sesenta se puede pensar en términos de las “vanguardias simultáneas” postuladas por Andrea Giunta.<sup>6</sup> Se citó la periodización de Longoni y Mestman porque constituye un esquema básico que destaca las

---

<sup>4</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di Tella a “Tucumán Arde,”* op. cit., pp. 55-60. Los dos ciclos de la vanguardia de los sesenta se analizarán a continuación. Esta clasificación se mantendrá a lo largo del capítulo como marco de referencia por su utilidad conceptual, aun si el panorama artístico de los sesenta era más complejo de lo que la clasificación de Longoni y Mestman haría parecer. Sin embargo, el artista Luis Felipe Noé comparte esta clasificación bifurcada de los sesenta: en “Artes Plásticas Argentinas, Sociedad Anónima” escribió que “en realidad no hubo una generación del sesenta, sino dos: la del sesenta propiamente dicha y la del sesenta y cinco o ditelliana,” en Luis Felipe Noé. *Mi viaje; Cuaderno de bitácora,* op. cit., p. 110. La socióloga Marta Slemenson también coincide con el planteo de dos grupos vanguardistas en los sesenta, llamando a un grupo los “eslabones hacia atrás” y al otro “eslabones hacia adelante,” véase Marta R. Fischmen Slemenson y Germán Kratochwill, “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires,” op. cit., p. 7. De manera que los autores coinciden en que hay ciertos rasgos distintivos entre los grupos de artistas en la década del sesenta.

<sup>5</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde,”* op. cit., p. 55-60.

<sup>6</sup> Por el término “vanguardias simultáneas,” la autora entiende las “obras que se insertan en la lógica global del arte, pero activan situaciones específicas.” Véase Andrea Giunta. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* -1a ed.- Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014, p. 5.

características diferenciales entre los dos “ciclos”<sup>7</sup> de la vanguardia y esto servirá para enfatizar la manera en la que cambió la actitud de los artistas entre un “ciclo” y otro respecto de la figura del espectador y su estatuto ante la obra de arte.

Todos los artistas presentes en la mesa redonda remarcaron de una manera u otra el derrumbe de los valores tradicionales del arte y la necesidad de crear nuevos valores; eran vanguardistas.<sup>8</sup> La emergencia de la vanguardia, es decir, el “primer momento”<sup>9</sup> del primer ciclo de la vanguardia de ese período (1956-61) se caracterizó por la adhesión al informalismo y el rechazo del “academicismo y el decorativismo que percibían en la producción de los pintores abstractos.”<sup>10</sup> De los artistas integrantes de la mesa, pertenecían a este primer momento Kenneth Kemble (1923-1998) y Florencio Méndez Casariego (1927-1986).

En la mesa redonda, Kemble remarcó que “lo que yo he buscado con mi pintura es mi propia satisfacción, mi propio placer. He buscado que me divierta, que me sorprenda, que me comunique algo para luego comunicar eso mismo a otra gente,”<sup>11</sup> cuando se le inquirió sobre su actividad artística. Observó que es la actitud de un “hedonista.”<sup>12</sup> Kemble, de 42 años en el momento de la mesa redonda, era un hombre que había vivido en París—donde había estudiado con André Lothe—había recorrido Italia, España, Inglaterra, Bélgica y Holanda, como también los Estados Unidos; había incomodado el “buen gusto”<sup>13</sup> del público argentino con sus

---

<sup>7</sup> Longoni y Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde,”* op. cit., pp. 56-8.

<sup>8</sup> Aquí no se entenderá el término “vanguardia” en términos de Bürger, quien postuló que las manifestaciones de vanguardia se verificaron hasta la década de 1930, ya que después de ese momento la institución arte ya estaba preparada para la absorción de la vanguardia, impidiendo de esta manera la reconciliación de arte y vida. Véase: Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*, op. cit. Se entenderá más bien en términos de Hal Foster, quien, en larga medida objetando las críticas de Bürger, postuló que las neo-vanguardias de los 50 y 60 no habían perdido el sentido crítico de las vanguardias históricas. Véase Hal Foster. *The Return of the Real*. Cambridge: Mass., London, G.B: The MIT Press, 1996. Benjamin Buchloh también defendió la capacidad crítica de las neovanguardias frente a la cultura del capitalismo y la sociedad del espectáculo. Véase Benjamin H.D. Buchloh. *Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge, Mass: MIT PRESS, 2000. Como destaca Gonzalo Aguilar, también, es necesario reconsiderar la vanguardia en función de los entornos diversos del centro y la periferia artística. Véase Gonzalo Aguilar. “El cuerpo y la sombra. Los viajeros culturales de la década del ’20”, en la revista *Punto de Vista*, año XX, número 59. Buenos Aires: diciembre de 1997.

<sup>9</sup> Longoni y Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde,”* op. cit., p. 56.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 56. Los artistas clave de este primer momento de la vanguardia eran Alberto Greco, Luis Alberto Wells, Mario Pucciarelli, Aldo Paparella, Olga López, Enrique Barilari, Fernando Maza, Towas (Tomás Monteleone), entre otros.

<sup>11</sup> Kenneth Kemble, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 37.

<sup>12</sup> *Ibid.* Kemble fue un prolífico autor de textos y la actitud “hedonista” es recurrente en sus escritos. En el prólogo del catálogo de la exposición *Kemble. Óleos y collages* (1960) en la galería Lirolay, por ejemplo, escribió el artista: “A pesar de ser el resultado de varios años de experimentación, puedo decir sin embargo que con ellos realmente me divertí,” o también en el prólogo de la muestra *Pintura-Espejismo* (1963) en la galería Witcomb, en el que el artista escribió: “Porque si a Ud. No le divierte verlo tal cual está [al espejo], a mí sí me divertió romperlo,” en Justo Pastor Mellado (ed.). *Kenneth Kemble: prólogos, artículos, entrevistas 1961-1998*. Buenos Aires: JK Ediciones, 2012, p. 39, p. 52.

<sup>13</sup> Florencia Battiti. “Kenneth Kemble. Homenaje a un encuentro entre Hugo Parpagnoli y Alberto Greco, 1961.” *Colección MALBA online*. Acceso 28 agosto 2017; Julieta Kemble, Marcelo Pacheco, Jorge López Ayana.

*assemblages* que incorporaban madera, cortezas de árbol, trapos de rejilla, trapos de piso, chapas de casas de barrios de emergencia, e incluso ropa interior femenina de algodón. Kemble había también participado en la reconocida muestra *Arte Destructivo* (1961),<sup>14</sup> en la Galería Lirolay. Un consciente *provocateur*, Kemble buscaba maravillarse a sí mismo como primer espectador para luego comunicar aquellas sensaciones nuevas y personales a otros espectadores.

*Paisaje suburbano* (1960) [Figura 1], por ejemplo, era una obra de chapa, frazada, enduido, y óleo sobre hardboard. La materialidad de la obra remitía a la poética informalista



Figura 1. Kenneth Kemble. Paisaje Suburbano. 1960.

---

*Kenneth Kemble: la gran ruptura, 1956-1963*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2000. En el prólogo para el catálogo de la exposición *Kemble* en la galería Pizarro (1961), Kemble escribió: “luego de haberseme ocurrido emplear latas y otros metales herrumbrados, inspirado en las viviendas construidas con esos mismos materiales, tan tristemente abundantes en toda la extensión de nuestro país, si no se me ignoró, se me insultó abiertamente.”

<sup>14</sup> Jorge López Ayana. *La vanguardia informalista: Buenos Aires, 1957-1965, infomalismo, arte destructivo, arte cosa*. Buenos Aires: Ediciones Alberto Sendrós, 2004; Jorge López Ayana. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé, 1997. Los artistas que participaron de la muestra fueron: Barilari, Kemble, López Ayana, Roiger, Seguí, Torras, Wells. La muestra trabajaba con la poética de la violencia y la destrucción como elemento central, agrupando materiales recolectados por los artistas y obras con características informalistas en el conjunto de desechos. Como señala Giunta, la muestra constituía un “registro polisensorial complejo,” incorporando objetos en el techo, las paredes, interrumpiendo el paso del recorrido; la iluminación era tenue, complementando el ambiente y se escuchaba un registro sonoro de alteraciones y disonancias. Véase Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., pp. 137-143. En este sentido, es un importante antecedente de las *Experiencias*, como remarcó el propio Romero Brest (q.v. nota a pie 64 de la introducción).

pero el título contenía claras referencias descriptivas. Así, la composición abstracta se cargaba de connotaciones sociales, remitiendo a los barrios de emergencia. Marcelo Pacheco notó que "la composición abstracta se transfigura, con el bautismo de la palabra, en un paisaje real."<sup>15</sup> De manera que la obra de Kemble dialogaba con las obras del informalismo europeo, pero también incorporaba elementos netamente distintos, en términos de contenido de la obra y referencias al contexto local.

El otro informalista presente en la mesa redonda, Florencio Méndez Casariego, al comienzo rehusó exponer su forma de entender su propia actividad como artista. Sin embargo, luego dejó vislumbrar su visión artística, cuando comentó que él consideraba que una obra de arte era exitosa cuando conseguía comunicar con el espectador, que expresó en negativo con el ejemplo del arte pop: "me parece que [el pop] ha fracasado en un aspecto fundamental que es el de poder establecer un diálogo con el espectador en un plano estético."<sup>16</sup> Desarrolló el concepto diciendo: "yo creo que entre un objeto comercial común y un objeto artístico hay muy poca distancia. Hay un paso muy corto. Pero ese paso existe."<sup>17</sup> Para esclarecer este pensamiento de Méndez Casariego, se puede citar el caso de las obras de arte y "meras cosas"<sup>18</sup> postulado por Arthur Danto. Y el paso del que habla Méndez Casariego es precisamente la capacidad de comunicar una intención artística o estética, o, en términos de Danto, el "significado encarnado"<sup>19</sup> de la obra.

Kemble y Méndez Casariego planteaban el deseo de comunicar sus búsquedas, hallazgos y sensaciones al espectador. Sin embargo, la comunicación para ellos, desde aquello que implican sus planteos en la mesa redonda, parecería ser uni-direccional, ya que el espectador implícito requerido por las obras se comporta como un mero receptor de la misma. Estos artistas del primer momento del primer "ciclo" de la vanguardia sesentista parecerían optar por un monólogo en el cual el espectador no podía participar. La actividad receptiva de estas obras es asimilable a la hermenéutica literaria (como también lo es en toda la tradición de la historia del arte hasta las vanguardias: la obra de arte para ser contemplada), en la que hay una decodificación mental en el momento receptivo. Pero no estaba en el programa estético de estos artistas involucrar al espectador en la obra ni en el proceso de creación artística; ellos creaban, los espectadores recibían los contenidos estéticos y podían apreciarlos o

---

<sup>15</sup> Marcelo Pacheco, en Julieta Kemble, Marcelo Pacheco, Jorge Lopez Ayana, op. cit., p. 21.

<sup>16</sup> Florencio Méndez Casariego, en "La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)" en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 38.

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> Arthur C. Danto. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte.* [1981] Trad. Ángel y Aurora Mollá Román. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002.

<sup>19</sup> Arthur C. Danto. *Qué es el arte.* Buenos Aires: Paidós, 2014.

escandalizarse, pero no estaba en el panorama de posibilidades del espectador poder participar de la obra más que en su propia subjetividad interpretativa. El espectador es aquel que mira, un observador. En este sentido, el observador es “alguien que ve dentro de un conjunto determinado de posibilidades, que se halla inscrito en un sistema de convenciones y limitaciones.”<sup>20</sup> De hecho, en otra ocasión, Kemble se refirió al espectador y al artista en estos términos: “el artista es aquel que ha adquirido los medios para canalizar estas necesidades [vitales del hombre] en forma activa, llenando así las necesidades del espectador, que se satisface en forma *pasiva* con sus concepciones.”<sup>21</sup> Una idea central en el discurso de Kemble, entonces, era que el artista era una fuerza activa y el espectador una fuerza pasiva.

Tanto Kemble como Méndez Casariego trabajaban individualmente. Méndez Casariego destacó la importancia de una actitud anti-teórica, de renovarse. De hecho, en su carrera, Méndez Casariego pasó por diversas experimentaciones visuales: luego de una etapa informalista, en 1965 creó estructuras primarias con rasgos minimalistas, y posteriormente exploró las posibilidades estéticas del expresionismo, logrando representaciones de gran síntesis en las que convergían elementos abstractos y figurativos.<sup>22</sup> Ambos presentaron discursos que enfatizaban el acto creativo y la idea del artista-genio: Kemble con un hedonismo inventivo y Méndez Casariego con una adversidad a la teoría, diciendo: “me vuelvo anti-teórico porque creo que es una traba que me perjudica para la actitud de crear.”<sup>23</sup>

Pero Kemble tenía una dimensión adicional, evidente en su carrera: la de provocar. El artista notó que en ciertas oportunidades había tratado de “despertar en los demás, profesores, público, una sensación de inquietud, un shock, molestarlos para sacar un poco a la gente de su curso normal, de todos los días.”<sup>24</sup> Es un discurso propio de las vanguardias históricas; Benjamin detalló la manera en el que el *shock* dadaísta había convertido a la obra de arte en un "proyector" que chocaba contra las competencias y expectativas de los destinatarios, ya que éstos esperaban ver obras atractivas que apelasen a una recepción serena y contemplativa.<sup>25</sup> Además, como observó Leo Steinberg, “cada momento de los últimos cien años ha producido

---

<sup>20</sup> Johnathan Crary, op. cit., p. 21.

<sup>21</sup> Véase prólogo de la muestra *Arte Destructivo*. [Énfasis añadido]. Kenneth Kemble, “Arte Destructivo” en Justo Pastor Mellado (ed.), op. cit., pp. 48-51.

<sup>22</sup> Es por esto que encasillar a Casariego como un informalista es reducir la producción del artista a una sola etapa de su carrera, pero como hasta el año de la mesa redonda era reconocido predominantemente por adherir a éste, se ha referido a él en esta manera.

<sup>23</sup> Méndez Casariego, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 37.

<sup>24</sup> Kenneth Kemble, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 37.

<sup>25</sup> Walter Benjamin. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, op. cit.

su propio arte de ruptura, de manera que toda generación, desde Courbet en adelante, ha intentado generar el malestar típico del arte moderno.”<sup>26</sup>

Kemble y Méndez Casariego, entonces, tenían la voluntad de comunicar impulsos propios al público de sus obras. Los discursos de ambos estaban centrados en el acto de creación artística como actividad solitaria, y en un segundo plano, deseaban transmitir los frutos de esa creación al espectador, sin involucrarlo en el proceso creativo. El espectador podía, por supuesto, rechazar o aceptar la obra en su juicio estético, pero no podía involucrarse con ella más allá de la contemplación. Kemble destacó también su ocasional voluntad de “molestar” al público y producir en ellos un *shock*. Son discursos que corresponden al paradigma de las vanguardias históricas: el artista rechazado por las instituciones que incomoda al público con sus obras.<sup>27</sup>

El segundo momento del primer ciclo de la vanguardia de los sesenta (1961-1963), siguiendo la periodización de Longoni y Mestman, se caracterizó por la "consolidación" de la primera vanguardia y se manifestó en la veloz consagración del grupo Nueva Figuración en el campo nacional e internacional.<sup>28</sup> En la mesa redonda se presentaron dos integrantes del grupo, Ernesto Deira (1928-1986) y Luis Felipe Noé (1933-). Éstos exhibieron discursos contrastantes con los del grupo anterior e incluso entre ellos.

Luis Felipe Noé negó la importancia del espectador en su visión artística, diciendo: “Y...sí [el artista] quiere dar un puñetazo, pero no a usted, espectador, sino a mí mismo,

---

<sup>26</sup> Leo Steinberg. “El arte contemporáneo y la incomodidad del público.” [1972] Trad. Silvina Cucchi y Maximiliano Papandrea. *Otra Parte*, número 2, Buenos Aires, 2004, p. 26.

<sup>27</sup> Véase por ejemplo el siguiente texto de Kemble: “Cuando en 1958 decidí exponer por primera vez, envié a la Asociación Arte Nuevo para su exhibición en la Galería Pizarro dos collages hechos con materiales de desperdicio, telas usadas y manchadas, trapos rejilla, etc. Una obra era bastante tradicional y sobria en su composición, si bien no lo era en el uso de los materiales, la otra era más agresiva en su expresión y contenido. Inmediatamente recibí una comunicación telefónica preguntándome si no tenía ‘otras cosas’ para exponer porque, según me decían, dichos collages ‘atentaban contra la unidad del conjunto.’” En Justo Pastor Mellado (ed.), op cit., p. 82. Dado que Kemble fue un artista que expuso en varias instituciones, su discurso exagera ciertos elementos para enfatizar su estatuto como artista vanguardista en el sentido de las vanguardias tradicionales teorizadas por Bürger (Q.v. nota a pie 8 de este capítulo).

<sup>28</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde,”* op. cit., p. 56. Los integrantes del grupo son: Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Ernesto Deira. El campo cultural en Buenos Aires claramente presentaba otros artistas experimentando con otras ideas y manifestaciones estéticas. De hecho, el libro *Palabra de artista*, presenta documentos que echan luz sobre los años sesenta desde un conjunto de producciones y artistas diversos y contemporáneos, destacando la "simultaneidad y mutación" de las ideas en la época. Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi, op. cit., p. 20. La periodización de Longoni y Mestman, en cambio, destaca los artistas que se agruparon, logrando así una mayor visibilidad. Además, el grupo de la Nueva Figuración consiguió un éxito muy veloz (como también los informalistas), destacándose incluso en ámbitos internacionales.

creador.”<sup>29</sup> Noé explicitó su visión de la creación artística como un diálogo con el “caos,”<sup>30</sup> una noción central en su planteo artístico, y como una necesidad de recrearse constantemente, de “sorprenderse de lo que uno va haciendo.”<sup>31</sup> Por un lado, entonces, coincide con el planteo “hedonista” de Kemble, aunque se denotan matices de profundidad teórica en Noé que resultan menos marcados en Kemble. Por otro lado, Noé traza una relación del creador con el “caos,” término por el cual entiende que “ningún valor anterior me sirve. Estoy virgen otra vez ante la posibilidad de un nuevo comienzo.”<sup>32</sup> En este sentido, hay una coincidencia en la mirada artística anti-teórica de Noé y de Méndez Casariego, pero mientras que la anti-teoría de Noé deriva de lecturas y reflexiones prolongadas, de un artista intelectual, en el caso de Méndez Casariego, el antiteoricismo parecería ser una estrategia discursiva para no tener que justificar ni reflexionar sobre su producción.

Las reflexiones sobre la dimensión receptiva de sus obras están ausentes en el discurso de Noé. Su visión parecería centrarse únicamente en el proceso de creación. De hecho, en *Antiestética* (1965), Noé escribió: “diría que la contemplación y los espectadores me importan un bledo. La contemplación es el epifenómeno de la creación. Ésta es la que importa.”<sup>33</sup> En la misma mesa redonda insistió sobre este punto, preguntándole a los otros artistas: “¿A ustedes les interesa la opinión del espectador? Porque a mí me importa un bledo.”<sup>34</sup> Pero su discurso aparentemente antagónico a la recepción estética finalmente deja entrever preocupaciones por la recepción: “de cierto modo, [el libro *Antiestética*] es una introducción a la pintura, pero desde el punto de vista de la contemplación. Por eso mismo, tal vez, sirva a la contemplación.”<sup>35</sup> Y también: “en cierto modo, la pintura es una creación colectiva. Por esto, no me basta con comunicar mi obra. Quiero comunicar mi voluntad de búsqueda, que rebalsa mis posibilidades individuales de manifestación. Este libro está orientado hacia el quehacer colectivo.”<sup>36</sup>

---

<sup>29</sup> Luis Felipe Noé, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 39.

<sup>30</sup> Noé, como Kemble, fue un profuso autor de textos. En su libro, *Antiestética* (1965), presentado en contemporáneo con la muestra *Noé + Experiencias colectivas*, que, se recordará, estaba expuesta cuando se realizó la mesa redonda, Noé detalló que entendía ese término (“caos”) como la necesidad de elaborar una nueva estética en contraposición del lugar común, la normatividad y la visión estética aceptada. El punto central de esta antiestética era el caos. Véase Luis Felipe Noé. *Antiestética*. [1965] -2ª ed.- Buenos Aires: De la Flor, 2015, p. 26.

<sup>31</sup> Luis Felipe Noé, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 39.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>33</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, op. cit., p. 24.

<sup>34</sup> Luis Felipe Noé, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 41.

<sup>35</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, op. cit., p. 25.

<sup>36</sup> *Ibid.*

Justamente, se dio contemporáneamente a *Noé + Experiencias colectivas*. De la muestra, el artista dijo que:

El trasfondo estético (o, más bien, *antiestético*) que había detrás de mi propuesta de hacer estas *experiencias colectivas* partía de la señalada investigación individual sobre la *continuidad por adyacencia* que yo iniciara con *Mambo* [1962]. De la misma manera que podían agregarse elementos en una obra así concebida, podían también introducirse modificaciones mediante el préstamo de partes; esto es, una obra podía ofrecer partes de su *cuerpo* a otra: así, lo que en un momento había sido una totalidad luego podría, en otra obra, convertirse en una parcialidad y viceversa. Esto había sucedido con obras mías. En *Noé + Experiencias colectivas* proponía hacerlo con la obra de otros.<sup>37</sup>

La cita esclarece el hecho de que, para Noé, el “quehacer colectivo” se trataba de una búsqueda estética en colaboración con otros artistas, pero sin la involucración del espectador. Los discursos de los artistas del “segundo ciclo” de la vanguardia de los sesentas, en cambio, apuntan a un quehacer colectivo del artista con los espectadores, como se verá más adelante.

La propuesta pictórica de Noé provocó rupturas con la unidad de la obra y con el formato ortogonal tradicional de la pintura. Un ejemplo emblemático de la obra de Noé es *Introducción a la esperanza* (1963) [Figura 2], que ganó el Premio Nacional ITDT en el año de su creación. El artista cambió el orden del cuadro tradicional incorporando telas y bastidores en la parte superior de la obra y manteniendo un bastidor rectangular en la parte inferior de la obra. Las telas y los bastidores en la parte superior remiten a pancartas, son cuadros dentro y



Figura 2. Luis Felipe Noé. *Introducción a la esperanza*. 1963.

<sup>37</sup> Luis Felipe Noé. *Cuaderno de bitácora*, op. cit., p. 151. [Destacado en el original].

fuera del cuadro, que se oponen y crean movimiento. Este movimiento es resaltado por la temática de la obra: una protesta política.

La actividad creativa de Noé dialogó siempre con el concepto del caos. En 1964, el artista experimentó con instalaciones con el objetivo de indagar la "estructura del caos."<sup>38</sup> Éstas consistían en complejas estructuras que integraban cuadros, bastidores, telas y pedazos de madera entrecruzados y superpuestos. *El ser nacional* (1965) [Figura 3], por ejemplo, presenta dos bastidores con bordes pintados y sin tela detrás de los cuales se ve un fragmento de una bandera argentina. Un dibujo en blanco y negro de figuras en estados de agitación en una composición centrípeta se encuentra en primer plano, mientras que detrás de los bastidores vacíos, dos bastidores con telas están unidos para formar un tetraedro junto con la pared donde se apoya la estructura. La tela más visible contiene una tela arrugada y pintada con chorreaduras de colores predominantemente rojos, negros y grises. En la parte superior emerge un esbozo de una figura femenina vestida de blanco caminando contra el viento. La instalación, si bien rompe el formato tradicional de la pintura de caballete y de la escultura tradicional, no penetra en el espacio del espectador. Es decir, el espectador no estaba invitado a participar de la obra ni de experimentar sensaciones multisensoriales en ella. Los espectadores no eran, entonces,



Figura 3. Luis Felipe Noé. *El ser nacional*, 1965.

<sup>38</sup> Véase capítulo 10 de *Antiéstética*, op. cit.

partícipes de la obra, como sí lo serán en obras de otros artistas, para quienes la dimensión receptiva de sus obras es un tema central.

El otro miembro del grupo Nueva Figuración, Ernesto Deira, en cambio, comentó cómo hacía ya algunos años buscaba hacer obras que no le permitían al espectador estar “convencido que elegía el único partido posible frente a la obra;”<sup>39</sup> es decir que, para Deira, el momento de creación artística contenía preocupaciones por la recepción de la obra, y anticipaba la experiencia receptiva de los espectadores:

Creo también que la obra, el circuito de la obra, se cierra cuando el espectador está frente a ella. En consecuencia, pienso que el espectador es un elemento activo, un elemento necesario para la obra [...] creo que en este momento el artista está *buscando la posibilidad, simplemente la posibilidad, de nuevos sistemas de comunicación* o de nuevas claves dentro de los sistemas de comunicación posibles al hombre [...] siente la necesidad (por lo menos lo siento yo particularmente) de tender a lograr una inquietud en el espectador que de alguna manera lo haga participar *activamente* del proceso.<sup>40</sup>

Para Deira, la creación no se pensaba independientemente de la recepción. El espectador como “elemento activo” en el discurso de Deira contrasta con el espectador que se “satisface en forma pasiva” en el discurso de Kemble. Deira buscaba provocar “situaciones de indeterminación,”<sup>41</sup> que definió como la negación de una interpretación única de la obra de arte por parte del espectador, de manera que éste deviniera un “elemento activo” de la obra. Asimismo, la búsqueda de la “posibilidad [...] de nuevos sistemas de comunicación,” de un diálogo con el espectador, en lugar de un monólogo, es precisamente aquello que buscarán también los artistas del segundo ciclo de la vanguardia.

Confrontando el pensamiento de Deira con el de Kemble o Méndez Casariego, se acentúa enseguida que la posición de Deira le otorgaba mayor libertad a la intervención del espectador. Mientras que Kemble o Méndez Casariego consideraban al espectador como un elemento pasivo, que recibía la fuerza activa del artista, Deira pretendía que el espectador participara activamente en la recepción de la obra. María José Herrera sostuvo que “la apertura de las formas, su ambigüedad, y la necesaria participación del espectador en la comprensión de la obra son una condición que Deira asume en un cruce de su propia expresividad y las teorías de la comunicación entonces vigentes.”<sup>42</sup> Específicamente, la “apertura de la obra,” un concepto contemporáneo, que Umberto Eco definió diciendo: “una obra de arte, forma

---

<sup>39</sup> Ernesto Deira, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 36.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 36. [Énfasis añadido].

<sup>41</sup> *Ibíd.*

<sup>42</sup> María José Herrera. “La experimentación en la obra de Ernesto Deira (1961-1968).” *Retrospectiva Deira*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2006, p. 10.

completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es, asimismo, abierta, posibilidad de ser interpretada de mil diversos modos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada,<sup>43</sup> fue particularmente importante para el pensamiento de Deira.<sup>44</sup> En la mesa redonda, Deira desarrolló su pensamiento diciendo:

Pienso que la pintura tiene un canal de comunicación diverso del resto de los canales (por eso se pinta y no se escribe) y que este tipo de exploración abre posibilidades a un desarrollo grupal y no solitario, donde la participación que por ahora postulo se establece por la mayor posible actividad del espectador frente a la obra y por la realización de trabajos grupales.<sup>45</sup>

Esta participación del espectador es recurrente en el planteo artístico de Deira. En 1968, el artista dijo: “sostengo que el espectador es el que cierra el circuito de la obra y que ésta comienza cuando alguien la ve.”<sup>46</sup> Para Deira, el proceso de recepción era tan importante como el de creación. Y en 1984 reafirmó su planteo, diciendo:

El pintor no hace más que componer un significante sobre el cual se construirá o se extraerán posibles significados; cuanto más rico sea ese significante, mayor posibilidad de significados a construir sobre él; cuanto más rico sea ese significante, mayor posibilidad de que el mismo transcurra a través de las épocas y sea conservado, porque aún sobre él, hoy, uno puede componer significados, que, como conocimiento consciente, no pasaron por la mente del que los hizo.<sup>47</sup>

Deira, entonces, planteaba la posibilidad de un arte participativo. Es decir, un arte que rompiera con aquel paradigma del artista-avanzado, que exponía sus obras y escandalizaba al público que no comprendía, aquél público que no estaba lo suficientemente capacitado o informado para apreciar las obras que proponía. Este paradigma corresponde con el del arte de las vanguardias históricas y coincide también con el espectador contemplador, distante y desinteresado, ideado por Kant.<sup>48</sup> Deira, en cambio, entreveía la posibilidad de un arte en el que el espectador tuviera un rol activo en la obra, que fuera un factor imprescindible en el acto de creación tanto como en el de recepción. Algunos años después, como se verá en el tercer capítulo, en las *Experiencias 69, I*, habrá obras en las que el acto de recepción y creación coincidirán.

---

<sup>43</sup> Umberto Eco. *Obra Abierta*. [1962] Buenos Aires: Planeta-De Agostini, 1984, p. 65.

<sup>44</sup> María José Herrera. “La experimentación en la obra de Ernesto Deira.” *Retrospectiva Deira*, op. cit., p. 10.

<sup>45</sup> Ernesto Deira, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 36.

<sup>46</sup> Mario Villarino. “1968 para las artes visuales. El que hace: Ernesto Deira,” en *Gaceta de las artes*, Buenos Aires, octubre de 1968, año 1, no. 1, p. 25.

<sup>47</sup> Conferencia en Arquitectura, cátedra Baudizzzone-Manteola, mimeo cit., cit. en María José Herrera, “La experimentación en la obra de Ernesto Deira,” op. cit., p. 11.

<sup>48</sup> Immanuel Kant, op. cit. Véase introducción.

Deira, como se señaló anteriormente, buscaba la “mayor actividad posible del espectador,”<sup>49</sup> pero esta intención suya, ¿lograba concretarse en el acto de la recepción estética? En esta búsqueda de la participación del espectador, Deira experimentó con la tercera dimensión, pero sin abandonar el soporte tradicional del cuadro de caballete. En una muestra de sus obras en la Galería Bonino, en 1967, Deira cubrió las tres salas de la galería con pinturas, “en un intento por producir el mismo efecto envolvente que a él le había causado su visita a la capilla degli Scrovegni en Padua.”<sup>50</sup> La exposición constaba de 45 obras presentadas en series de tres con el mismo nombre y formato; por ejemplo, un grupo de tres se llamó *Morfema*, otro *Semantema*, otro aún *Metonimia*, en claras alusiones a la lingüística.<sup>51</sup> La manera en la que estaba estructurada la muestra permitía que las obras fueran yuxtapuestas e interpretadas en términos de complementariedad u oposición.<sup>52</sup> Herrera postula que “la ambientación ha sido concebida como un *sistema*, es decir, como un conjunto de elementos relacionados entre sí, de tal modo que si uno de ellos cambia, eso afecta a todos los demás.”<sup>53</sup> Es notable la elección por parte de la investigadora de la palabra “ambientación,” que implica una inmersión en el espacio por parte del espectador. Deira señaló que en esta muestra su intención había sido la de “agobiar al espectador,”<sup>54</sup> enfatizando el hecho de que el elemento receptivo era significativo para él. La disposición de las obras, entonces, en este caso específico, creaba una recepción incipientemente experiencial, pero en la cual el sentido estimulado de manera predominante era la vista. Este caso difiere mucho del caso de *La Menesunda* (1965), una obra con una fuerte dimensión experiencial de la recepción estética, como se verá más adelante en el capítulo.

---

<sup>49</sup> Ernesto Deira, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op cit., p. 36.

<sup>50</sup> María José Herrera, “La experimentación en la obra de Ernesto Deira.” *Retrospectiva Deira*, op. cit., p. 15. La capilla Scrovegni (o Capilla de la Arena) fue pintada por Giotto di Bondone entre 1305 y 1306 para el banquero Enrico Scrovegni y dedicado a Nuestra Señora de la Caridad. La capilla está pintada del suelo al techo en la técnica del *buon fresco*. El techo representa el cielo con estrellas, y las paredes están divididas en tres registros, en el que cada uno contiene escenas narrativas de la vida de la Virgen y de Cristo. H.W. Janson, Penelope J. E Davies. *Janson's History of Art*. -8th ed-. New Jersey: Prentice Hall, 2011.

<sup>51</sup> Según Herrera, “el arte visto desde la perspectiva del lenguaje y la comunicación fue un paradigma de los años 60,” impulsado y fomentado por las teorías de comunicación entonces vigentes. Véase “La experimentación en la obra de Ernesto Deira,” *Retrospectiva Deira*, op. cit., p. 15.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>53</sup> *Ibíd.*

<sup>54</sup> Mario Villarino, op. cit., p. 26.

Deira planteaba su búsqueda de un diálogo con el espectador en términos de la obra abierta: de la creación de “situaciones de indeterminación,” esa característica por la cual sus imágenes no tienen una interpretación única, ni un dibujo único, por los matices, las superposiciones y las ambigüedades de la obra. La obra *Adán y Eva n°2* (1963) [Figura 4], por ejemplo, ilumina el concepto de la imposibilidad de la interpretación única de sus obras. Lejos de las representaciones naturalistas de la pareja primigenia del Libro de Génesis en el jardín de Edén, el cuadro de Deira representa a la pareja de manera casi irreconocible. Adán y Eva se encuentran semi-escondidos entre la pintura gestual y matérica del artista. No es posible determinar las características físicas del Edén representado, como tampoco es posible leer las expresiones de la pareja. La fuerza de los colores y la potencia del gesto del artista parecerían señalar la expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal. Pero la apertura iconográfica del tema representado por Deira no permite la afirmación con certeza de una interpretación determinada: el significante pintado por el artista abre la posibilidad de innumerables significados.



*Figura 4. Ernesto Deira. Adán y Eva n° 2, 1963.*

Pero la recepción estética de la obra de Deira estaba dictada por el soporte utilizado por el artista: la recepción era ocular, luego era procesado perceptual o mentalmente. Las obras de Deira, entonces, se experimentaban en la mente y la retina del espectador, que es precisamente aquello que sucede con las obras de arte en la tradición pictórica. De hecho, la negación de la interpretación única de la obra de arte se puede postular también, por ejemplo, en las obras

contemporáneas de Alberto Greco, o la *Serie Federal* de Noé, que, como se vio, no tenía interés en crear una experiencia interpretativa particular en el espectador. El discurso de Deira, entonces, de provocar la “mayor actividad posible” del espectador, de proporcionarle una experiencia participativa, constituye más una expresión de deseo del artista que un fenómeno que se pueda sostener efectivamente desde la imagen o el planteo estético de sus obras. En cambio, las obras de arte que experimentaban con soportes que requerían una participación física del espectador (como algunas que se analizarán en el capítulo tres), requerían una participación *físicamente* activa del espectador. El hecho de dejar el soporte tradicional del cuadro de caballete e involucrar al participante en la obra transformó al acto de recepción en uno no ya ocular, sino físicamente multisensorial.

De acuerdo a la clasificación de Longoni y Mestman, el “nuevo ciclo”<sup>55</sup> de la vanguardia, la “segunda vanguardia”<sup>56</sup> de los sesenta (1964-7), a diferencia de la primera, se caracterizó por un “acelerado tránsito de la pintura a los objetos, las ambientaciones, los *happenings*, las acciones de arte, etc. que redund[an] en la progresiva desmaterialización de la obra de arte” en las obras de los “jóvenes plásticos.”<sup>57</sup> Como se vio en la introducción, la palabra “desmaterialización” tiene connotaciones específicas en el campo cultural de Buenos Aires en la década del sesenta. Oscar Masotta (1930-1979) teorizó en la Argentina el concepto de la desmaterialización de la obra de arte<sup>58</sup> en la década en los siguientes términos:

A la altura del proceso del arte contemporáneo, y en un momento donde no solo aparecen “géneros” nuevos de expresión, como el happening, sino donde la idea misma de “género” como límite aparece como precaria, o como precedero (el teatro mezcla sus técnicas a la del cine, la danza se funde con la pintura, el cine muestra fuertes influencias de la historieta) se hace cada vez más imposible permanecer ajeno a esta pequeña proposición de toda obra o muestra de vanguardia (y por lo mismo, no tomar en serio a la idea misma de vanguardia): que los problemas del arte actual residen menos en la búsqueda de contenidos nuevos, que en la investigación de los “medios” de transmitir esos contenidos. Y “medios” aquí significa latamente lo que significa en la jerga publicitaria: medios de información (la televisión, el cine, las revistas, los periódicos). Y si se habla de no atender ya a los contenidos no significa que el arte de vanguardia se dirija hacia un nuevo purismo o un peor formalismo. Lo que ocurre hoy en las mejores obras es que los contenidos aparecen fundidos a los medios que se emplean para transmitirlos. Esta preocupación, entonces –puesta de manifiesto por

---

<sup>55</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde,”* op. cit., p. 57.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Por esto se entiende precisamente el progresivo interés por parte de los artistas hacia formatos y soportes de arte no tradicionales: la ambientación, acciones de arte, y *happenings*; se trata de hacer del foco de la obra de arte no el objeto en sí, sino los procesos creados a partir del objeto artístico: el foco es la recepción de la obra. Este foco receptivo de las obras de arte desmaterializadas se conjuga con la noción de “experiencia” de John Dewey: q.v. el marco teórico de esta tesis. Para ambos, son los procesos receptivos aquellos que prevalecen sobre el objeto.

primera vez y de manera explícita por los artistas Pop—no se distingue de una preocupación sociológica verdadera, esto es, de una nueva manera de volverse a los “contenidos.”<sup>59</sup>

Masotta veía una concordancia entre el contenido de la obra y el medio, o el soporte, por el cual se hacía la obra. Pero Masotta pensaba esta concordancia sobre todo para pensar el “arte de los medios,”<sup>60</sup> que él estaba acompañando desde la teoría a desarrollar. Según Longoni y Mestman, “en muy poco tiempo, los jóvenes artistas de esta vanguardia plástica de los ’60 pasan de la pintura de caballete (abstracta o figurativa) a la construcción de objetos y luego a planteos conceptuales.”<sup>61</sup> Pero las obras de arte que serán analizadas en el tercer capítulo, que como se vio en la introducción, Jorge Romero Brest caracterizó como *situaciones y proposiciones*, no pueden ser definidas por una desmaterialización en términos del arte de los medios ni en términos de “planteos conceptuales.” Más bien, la desmaterialización de las *situaciones y proposiciones* se basa en la voluntad de crear una experiencia multisensorial en el espectador, que puede incluso ser lúdica, o de provocar la participación del espectador. La desmaterialización, en este sentido, es una desmaterialización no conceptual, sino experiencial.

Para Héctor Armando Durante (1934-1966), un artista asociado al arte cinético, y en particular al hidrocinetismo,<sup>62</sup> el espectador aportaba el “material de base”<sup>63</sup> de las obras de arte, resaltando la importancia que tenía la figura del espectador en su visión de la creación artística. De hecho, en las obras de Durante—y de los artistas cinéticos en general—se abrió una doble posibilidad de una recepción tradicional—la contemplativa—y una más novedosa, la participativa.<sup>64</sup> Como se verá, a diferencia de los artistas analizados anteriormente, el foco para Durante no está en la creación del autor, sino en la recepción de la obra.

---

<sup>59</sup> Oscar Masotta, “Después del Pop: Nosotros desmaterializamos.” en Ana Longoni (ed.). *Oscar Masotta*, op. cit., pp. 221-245.

<sup>60</sup> Véase Ana Longoni y Mariano Mestman, “Después del pop, nosotros desmaterializamos...,” en Inés Katzenstein. *Escritos de vanguardia*, op. cit., y María José Herrera. “En medio de los medios: la experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60,” en Patricia M. Artundo y María José Herrera. *Arte argentino del siglo XX*. Buenos Aires: Telefónica de Argentina; Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1997.

para un análisis detallado del arte de los medios.

<sup>61</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde,”* op. cit., p. 58.

<sup>62</sup> El término deriva de los textos escritos por el artista Gyula Kosice, publicados en 1968. Véase Guyla Kosice. *Arte hidrocínético. Movimiento, luz, agua*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1968.

<sup>63</sup> Héctor Armando Durante, en María José Herrera. *Real/Virtual: arte cinético argentino de los años sesenta*. Buenos Aires: MNBA, 2012, p. 213.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 194. El arte cinético se caracterizó por investigaciones en el movimiento tridimensional de los objetos, los fenómenos ópticos, las máquinas, los juegos lumínicos, y la intervención del espectador. Véase Elena Bértola. *El arte cinético; el movimiento y la transformación: un análisis perceptivo y funcional*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973; Elena Oliveras. *Arte cinético y neocinetismo; hitos y nuevas manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé Arte, 2010; Isabel Plante. *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*. - 1ª ed.- Buenos Aires: Edhasa, 2013.

En la mesa redonda, Durante sostuvo: “mi posición fundamentalmente está basada en la negación total de lo que se puede llamar cuadro, escultura u otro tipo de objeto plástico que nace de la intuición [sic.], del artista en posición del artista-creador.”<sup>65</sup> Era una posición, entonces, en contra del paradigma del artista como creador único y del cuadro de caballete como soporte privilegiado. Durante proponía una “revolución”<sup>66</sup> contra la gran teoría de la pintura y la historia del arte, para dejar lugar a la investigación artística desde el “punto cero.”<sup>67</sup> El artista proponía valores nuevos, porque sostenía que “no tiene sentido en este momento pintar con pomo, para mí.”<sup>68</sup> La noción de limitaciones intrínsecas de los medios tradicionales artísticos, como la pintura de pomo, era común en muchos artistas de la década, haciendo del momento uno de alta experimentación formal y material.<sup>69</sup> Una de estas limitaciones es la recepción estética de las obras de arte tradicionales. Marta Minujín coincidirá con este planteo de la experimentación con medios no-tradicionales, explicitando en una entrevista contemporánea (1965) que: “la pintura de caballete está definitivamente muerta. Y enterrada. Este tiempo no es para la contemplación de algo estático.”<sup>70</sup> En el discurso de Durante se halla una visión novedosa del espectador, ya esbozada por Deira, pero elaborada y refinada por Durante:

Sería fundamental la no obra única, la obra que se pueda reproducir, la obra que se pueda cambiar. Que no se encuentre el espectador frente a un cuadro que tiene dinámica interna de estructura tradicional, un movimiento, un ritmo, sino que tenga una vivencia continua, que cambie, que encuentre cambios. Que podamos llegar a manejar ese instrumento, que no sea un cuadro. Que pueda llegar a formarse un nuevo instrumento y que la persona que lo tiene pueda volcar en él sus posibilidades de recreación.<sup>71</sup>

Durante planteaba un arte participativo, un arte con “posibilidades de recreación” físicas en lugar de meramente psíquicas. El artista buscaba un arte que invitase al espectador a intervenir; un arte que desencadenara un nuevo estatuto del espectador. En su discurso destacó la necesidad de que un receptor pudiera (y debiera) participar del proceso de creación de la obra. Este receptor, entonces, dejaría atrás la tranquila contemplación de una obra de arte tradicional,

---

<sup>65</sup> Héctor Armando Durante, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit. p. 37.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>69</sup> Véase Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto*, op. cit.; Thomas Crow. *El esplendor de los sesenta: arte americano y europeo en la era de la rebeldía. 1955-1969*. Madrid: Akal, 2001.

<sup>70</sup> “Marta Minujín contra el caballete,” *Confirmado*, Buenos Aires, 7 de noviembre, 1965. Archivo ITDT. CAV-PD-0305.

<sup>71</sup> Héctor Armando Durante, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit. p. 37.

y se tendría que comprometer con la obra desde un punto no meramente ocular y mental, sino que su recepción modificaría la obra, la recrearía, deviniendo un co-creador de la obra.

Durante había viajado a París en 1961, donde había formado parte del *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV).<sup>72</sup> El grupo tenía los principios de “rechazo de la concepción individualista del arte, puesta en valor del anonimato, repudio de la dependencia del mercado del arte, a la subjetividad del artista, a las referencias culturales y estéticas tradicionales, acento puesto en la noción de múltiple, de inestabilidad de la obra y de la intervención del público.”<sup>73</sup> El estatuto del espectador en las obras de Durante se torna evidente con el caso del *Luz-color (caja)* (s/f) [Figura 5], expuesta en la muestra *Máquinas lumínicas* (1963) en el ITDT. La obra es una caja de acrílico con una pantalla de vidrio esmerilado. En el interior de la caja, en los laterales, hay columnas de lámparas de distintos colores: verde, amarillo, magenta, rojo, blanco y violeta. En el interior también hay un disco giratorio cubierto con placas plateadas que reflejan la luz de las lámparas. Encima del disco giratorio hay una retícula ortogonal. La caja posee un comando que regula el cambio de las luces como también uno que regula el movimiento de la retícula ortogonal, que le brinda movimiento a la obra. Cuando se enciende el motor, entonces, y el disco comienza a girar, sus placas plateadas refractan la luz emitida

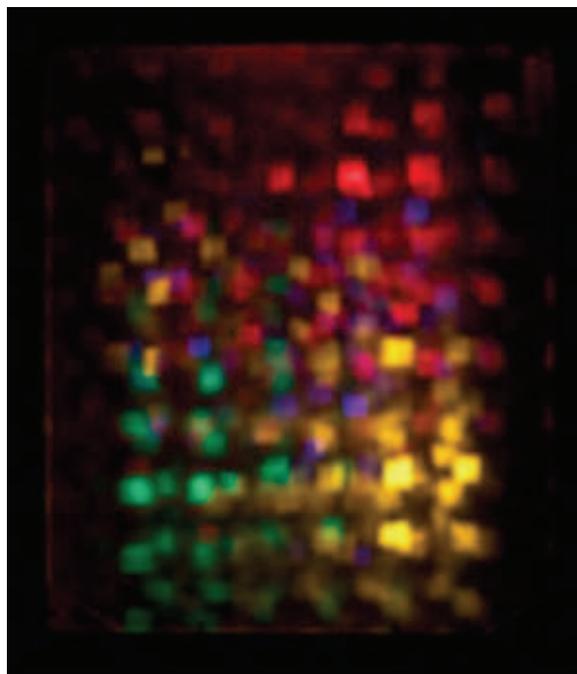


Figura 5. Héctor Armando Durante. *Luz-Color (caja)*, s/f.

<sup>72</sup> En 1960, Julio Le Parc, Horacio García-Rossi, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral, François y Vera Molnar, Mayano Servanes, Hugo Rodolfo Demarco y García Miranda conformaron el *Centre de Recherche d'Art Visuel*, que en 1961 se convertiría en el GRAV.

<sup>73</sup> Laurence Bossé. “GRAV. Francia, 1960-1968.” en Mathilde Ferrer (dir.) *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. -1a ed.-1a reimpr.- Buenos Aires: La marca editora, 2016, p. 121.

por las columnas de luces, mientras que la retícula ortogonal restringe el paso de luz reflejada, provocando el ritmo de la obra. Existe, además, un teclado mediante el cual se podían configurar los colores de la disposición lumínica.<sup>74</sup> Según Herrera, la idea de fondo de las obras de Durante es que la realidad está permanentemente en modificación, que su producción artística “intentó dar cuenta de las infinitas posibilidades ópticas que surgen justamente de ese patrón cambiante, la ‘realidad.’”<sup>75</sup> El espectador de *Luz-color*, entonces, podía ejercer un comportamiento tradicional-contemplativo ante la obra, observando el cambio en los colores, o podía optar por intervenir directamente en la obra, actuar en ella para modificarla, para crear él mismo una disposición lumínica única e irrepetible, deviniendo de cierta manera un autor de esa disposición particular. Desde el pensamiento de Durante, se puede inferir que el espectador podía contemplar la “realidad” pasivamente o intervenir en ella activamente.

Este punto de vista de la intervención del espectador que modifica la obra no es del todo ajeno en la historia del arte argentino por la reconocida obra *Röyi* (1944) de Gyula Kosice (1924-2016). La obra de Kosice era una escultura de madera pulida, que consistía en cilindros manipulables por el espectador. El concepto detrás de la escultura era que fuera modificable por cada individuo del público, creando de esta manera nuevas composiciones a partir de la estructura con la que se encontraban. Tomando la obra inicial como punto de partida, entonces, cada espectador podía crear una nueva obra, una nueva composición, deviniendo de esta manera él también autor de la obra.<sup>76</sup> Se refería a esto Durante cuando planteaba que en la obra debían existir posibilidades de recreación.

Presentando aún otra visión de la recepción estética, Pablo Suárez (1937-2006) opinó en la mesa redonda que era necesario “dar vuelta la página y abrir nuevos caminos,”<sup>77</sup> y, como consecuencia, “esos nuevos caminos tienen que tender a mover nuevos resortes también en el espectador.”<sup>78</sup> En estos términos, él también proponía una “revolución” en el arte, para utilizar el término de Durante. Los “nuevos caminos” que mencionaba Suárez se trataba de formatos y soportes experimentales para la producción artística. La desmaterialización consistía en el alejamiento del cuadro tradicional, y la experimentación con objetos y materiales reconfigurados en obras de arte. Suárez continuó diciendo:

---

<sup>74</sup> María José Herrera. *Real/virtual*, op. cit., p. 193.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Adriana Lauría; Marcelo Pacheco. *Arte abstracto argentino*. Buenos Aires: PROA, 2003; Gyula Kosice. *Arte Madi*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.

<sup>77</sup> Pablo Suárez, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op.cit. p. 40.

<sup>78</sup> *Ibid.*

No ya resortes de la “contemplación” de un cuadro. Creo que se puede mover el resorte sensual, el de la sorpresa, el del miedo. Creo que el espectador tiene que encontrarse frente a las cosas como si se encontrara frente a la jaula del tigre con la puerta abierta y sufrir en carne propia una cantidad de experiencias que exceden lo intelectual y que darían una imagen muchísimo más real y muchísimo más profunda.<sup>79</sup>

Suárez puntualizó, como también Minujín lo hizo en la entrevista contemporánea en la que declaró que no era momento para la contemplación de cosas estáticas,<sup>80</sup> que su voluntad era aquella de salir de la serena contemplación distante de una obra de arte. Para 1965, Suárez había colaborado en la obra *La Menesunda* (1965). Desde 1964 a 1966 había también colaborado en un *happening* que se llamó *Un día de nuestras vidas* (1964-66) en la Galería Guernica, junto con Rubén Santantonín y Marta Minujín. El *happening* consistía, según el artista, en estar tirado en la cama, recibiendo a la gente, hablando con ella, preparando mate y mostrándoles los libros que estaba leyendo: “hago un día como si estuviera metido en un taller recibiendo amigos.”<sup>81</sup> Santantonín hacía una fiesta y Minujín llevaba un equipo de básquet del Club *Gimnasia y Esgrima* a la galería y mientras jugaban la artista les hacía reportajes. Como señala Patricia Rizzo, “la acción demuestra la utópica intención de unir arte y vida, anulando la distancia entre obra y espectador.”<sup>82</sup> En 1964, Suárez había presentado también una muestra que llamó *Muñecas bravas*, en la galería Lirolay. En esta muestra, el artista había querido recrear el ambiente de un prostíbulo. Presentó obras que representaban mujeres grotescas que sobresalían del espacio del cuadro, invadiendo el espacio del espectador y “generando un notable efecto perturbador.”<sup>83</sup> La voluntad de Suárez de darle al espectador una imagen “muchísimo más real y muchísimo más profunda”<sup>84</sup> coincide, entonces, con una búsqueda de soportes artísticos que experimentan con los soportes tradicionales.

Como se analizó con anterioridad, Deira también tenía esa voluntad. Pero las posturas difieren en un elemento esencial: Suárez parecería estar insinuando que una experiencia ocular no era suficiente para que un espectador de los años sesenta pudiera “sufrir en carne propia” una serie de experiencias intensas; el artista proponía una recepción experiencial y

---

<sup>79</sup> *Ibíd*

<sup>80</sup> Véase nota a pie 70 de este capítulo.

<sup>81</sup> Pablo Suárez, en Guillermo Fantoni. *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Rosario: Escuela editora, 1994, p. 15.

<sup>82</sup> Patricia Rizzo (ed.). *Pablo Suárez*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta; Rosario: Museo Castagnino; Neuquén: MNBA Neuquén; Córdoba: Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa,” 2008, p. 82.

<sup>83</sup> *Ibíd*, p. 80. En el catálogo de la exposición *Desde Mataderos* (Espacio Giesso, Buenos Aires, octubre, 1984), Roberto Jacoby recordó la muestra de muñecas bravas en estos términos: “Desnudos femeninos con algo de *Le lever de la bonne* [Eduardo Sívori], en forma de esculturas policromas, de tamaño natural [...] chinas guarangas, sensuales, de presencia imponente, estéticas como la puta que las parió.”

<sup>84</sup> Pablo Suárez, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), *op.cit.* p. 40.

multisensorial de la obra de arte. Deira, en cambio, proponía desde su discurso un espectador activo en la recepción mental, en la interpretación del cuadro. De hecho, un espectador no puede penetrar una obra de caballete sino mental u ocularmente. Una ambientación, un *happening* o una instalación, en cambio, pueden incorporar al participante de manera integral: el participante puede caminar adentro de la obra, tocarla, incorporándose él mismo en ella, en una experiencia plurisensorial y participativa. Una recepción de un cuadro de caballete, en cambio, coincide con la teoría de codificación/decodificación de Stuart Hall, la cual sostiene que un “texto” (es decir, cualquier obra creativa, ya sea una novela, una pieza musical o una escultura) es interpretada en base al contexto cultural y a las experiencias vitales de cada lector u observador.<sup>85</sup> En este sentido, el receptor es activo desde un punto de decodificación mental. El autor mantiene que el sentido está creado en la relación entre el “texto” y el interpretante. La interacción entre un texto y la interpretación del lector se lleva a cabo bajo ciertas condiciones que rigen esa interacción: el género, el tono, la estructura, y demás, como también las condiciones sociales en las que el texto es leído.<sup>86</sup> Pero los sentidos descritos o representados sólo son accesibles a la imaginación. En el caso de una ambientación, un *happening*, o una instalación multisensorial, en cambio, se puede incluir el elemento espacial del paseo por la obra, y se puede incluir también la activación de los sentidos físicos del espectador más allá del sentido visual. En los cuadros de Deira, el acto de la recepción se manifiesta como la recepción desarrollada por Hall: se lleva a cabo como una interpretación mental de la obra de arte por parte del espectador. La recepción por la que aboga Suárez, en cambio, tenía como objetivo la provocación de fuertes sensaciones no mentales, sino corporales.

La visión de Marta Minujín (1943-) manifestada en la mesa redonda, exacerbaba esta voluntad de crear una experiencia multisensorial para el espectador, y estaba centrada únicamente en la recepción de la obra ya que, como dijo, “lo que más me interesa es la gente, sus reacciones y qué es lo que les puede pasar a través de lo que yo hago.”<sup>87</sup> Esta postura se presenta como radicalmente opuesta a la de Kemble, cuyo foco era el de sorprenderse a sí mismo con aquello que iba desarrollando sobre el lienzo. Minujín sostuvo: “el objeto, el cuadro, en el momento actual no me interesa nada.”<sup>88</sup> El objeto-centrismo del arte tradicional

---

<sup>85</sup> Stuart Hall. “Encoding, Decoding,” en *The Cultural Studies Reader* [1993]. Ed. Simon During. -2a ed.- New York: Routledge, 1999.

<sup>86</sup> John Dixon Hunt, op. cit., pp. 29-30.

<sup>87</sup> Marta Minujín, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit. p. 38.

<sup>88</sup> *Ibíd.*

tuvo un quiebre en esta nueva actitud de los artistas. Como Suárez, Minujín tenía la voluntad de “tratar de hacerle vivir nuevas experiencias no solamente físicas sino espirituales y psíquicas”<sup>89</sup> a la gente.

La intención de Minujín, como la de Suárez, era de crear una experiencia para el espectador, es decir, *una* experiencia en términos de Dewey, una que fuera memorable y distinguible en la memoria.<sup>90</sup> El foco de interés de estos artistas, entonces, no era la innovación representativa formal, sino el aspecto receptivo de la obra, su desmaterialización, y sus materiales. Minujín reiteró que “lo que más me interesa es el público, la gente.”<sup>91</sup> Un aspecto fundamental de las obras que Minujín estaba haciendo en ese momento era que requerían ser experimentadas. En *La destrucción* (1963), en París, había quemado toda su obra en una ceremonia con varios artistas.<sup>92</sup> Un “verdugo” atacaba la producción, y Minujín, luego de incinerar su obra, soltó pájaros y conejos.<sup>93</sup> En París había presentado su primera ambientación, hecha en colaboración con Mark Brusse (1937-), que se llamó *La chambre d’amour* (1963), en la que colchones cosidos por Minujín en tonos flúo envolvían una estructura hecha por el artista holandés, y dentro de la cual el participante podía entrar.<sup>94</sup> En forma similar, para el Premio Nacional ITDT 1964, ya de vuelta en Buenos Aires, Minujín había presentado *Eróticos en Technicolor*, colchones colgados del techo con resortes y *¡Revuélquese y viva!*, una estructura con colchones realizados con tela, gomapluma y pintura en la que la gente podía ingresar y, como indica el nombre, “revolcarse.” Ésta era una alusión en *slang* porteño al acto sexual, denotando la mayor libertad sexual en la época con respecto al pasado. Para 1965 Minujín, había colaborado con Rubén Santantonín y Pablo Suárez en *La Menesunda*. Al entrar el espectador en la obra con el cuerpo entero, y experimentando con los distintos sentidos, la obra no obligaba a ser interpretada, sino experimentada. En una entrevista, Minujín dijo: “ahora estoy pensando en otras experiencias porque me parece que la gente reaccionó, es decir, no les hacía falta comprender, sino que *vivían* esa experiencia.”<sup>95</sup> En otra oportunidad, la artista enfatizó este hecho, diciendo: “yo quiero que mis obras se vivan como un match de fútbol o

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> John Dewey, *op. cit.*, p. 38.

<sup>91</sup> Marta Minujín, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), *op. cit.* p. 38.

<sup>92</sup> Erik Beynom, Lourdes Castro, Christo, Élie-Charles Flammand, Paul Gette, José Hernández y Jaques Lebel, entre otros.

<sup>93</sup> Véase Javier Villa, “Marta Minujín: una biografía,” en Victoria Noorthoorn (ed.). *Marta Minujín: obras 1959-1989*. -1ª ed.- Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2010, p. 136; Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política*, *op. cit.*

<sup>94</sup> Javier Villa, *op. cit.*, p. 137.

<sup>95</sup> Marta Minujín, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), *op. cit.*, p. 38.

una carrera automovilística, no que se contemplan intelectualmente en busca de un placer también intelectual.”<sup>96</sup>

En su trayecto artístico, Minujín pasó rápidamente de dibujos figurativos hechos con palito de mimbre entintado, a *assemblages* de cartón o colchones viejos, a esculturas hechas con materiales fluorescentes.<sup>97</sup> Pero al interesarse progresivamente por la experiencia del espectador, experimentó con situaciones, ambientaciones y experiencias. Minujín creaba sus obras para que fueran efímeras:

Me interesa una actitud de responsabilidad. Es decir, darle [espectador] la evasión, darle la libertad pero darle también la responsabilidad de crear algo. Quiero hacerles vivir la experiencia que yo vivo, la experiencia que creo yo.

Que los individuos vayan a vivir una experiencia gratuita y que una experiencia puedan recordarla, por eso creo que las cosas hay que destruirlas. Me parece mucho más importante el recuerdo, la memoria y no que el individuo llene de objetos su casa.<sup>98</sup>

Al ser vivido como una experiencia, el arte pasa de ser un objeto material a uno inmaterial. Retomando el pensamiento de Dewey, “una experiencia” es aquella que se recuerda, una que se identifica claramente en la memoria como un evento singular y autosuficiente. Para el filósofo, una experiencia compone algo memorable e identificable en la memoria: esa comida, esa tormenta, esa ruptura de amistad.<sup>99</sup> Aquello que quería lograr Minujín era que una experiencia en sus obras compusiera una experiencia en la memoria de los espectadores. Es una actitud en contra de la pura contemplación. Minujín explicó su voluntad diciendo: “cuando [el espectador] ve [la obra], la experiencia que vive es diferente, me parece que tiene que vivir la experiencia y nunca más volverla a vivir. Vivir otra. Porque así él la retiene en la memoria y la imagina de otra manera y está creando aunque sea en ese pasado.”<sup>100</sup>

Había un cambio fundamental en la perdurabilidad de las obras de arte. Las obras tradicionales perduran como objetos físicos que en buenas condiciones de preservación se pueden mantener por siglos. Las obras experienciales, en cambio, son efímeras en forma inherente. Su permanencia en el tiempo, entonces, depende del impacto que tienen en cuanto experiencia para el espectador. Para “perdurar” en el tiempo, estas obras deberían vivir en la memoria de los espectadores. No funcionaban como objetos duraderos, sino como ideas y

---

<sup>96</sup> “Marta Minujín contra el caballete,” op. cit.

<sup>97</sup> Jorge Glusberg, op. cit.; Victoria Noorthoon, op. cit.; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit.

<sup>98</sup> Marta Mijunín, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 39.

<sup>99</sup> John Dewey, op. cit., pp. 35-45.

<sup>100</sup> Marta Minujín, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 39.

recuerdos intensos.<sup>101</sup> Entonces, los artistas debían crear situaciones impactantes de manera que fueran memorables para los espectadores. Por eso, resultaba fundamental incitar a los distintos sentidos para crea una experiencia multisensorial, fuerte, y memorable.

Un claro ejemplo es *La Menesunda* (1965) [Figura 6],<sup>102</sup> que es, de hecho, el ejemplo considerado en la mesa redonda. La obra había sido presentada unos meses antes en el CAV del Di Tella, de mayo a junio. De la obra, el crítico Fermín Fèvre remarcó: “quién es la estrella del show: ¿los visitantes o quienes montaron el espectáculo? Todo hace suponer que el papel de privilegio corre por cuenta de los primeros,” notando también que “[las situaciones de *La Menesunda*] siembran dudas en el tradicional espectador.”<sup>103</sup> La obra consistió en una serie de situaciones plurisensoriales ideadas por Rubén Santantonín y Marta Minujín<sup>104</sup> por las cuales los participantes recorrían de a uno. El participante debía entrar primero en un ambiente de neón inspirado en la calle Lavalle de noche. Luego, pasaba por un espacio longitudinal donde había una serie de televisores en circuito cerrado que emitían las imágenes del participante capturadas en el momento, o bien pasaba por un dormitorio en el que había una pareja en la cama. Luego, el participante bajaba para encontrarse en “la mente de la mujer:” un cuarto circular con las paredes saturadas de envases de maquillaje, y una muchacha que ofrecía maquillar al participante o darle un masaje. El sentido del olfato estaba estimulado por un “poderoso perfume”<sup>105</sup> en el cuarto. En esa misma sala, a través de un visor ubicado en uno de

---

<sup>101</sup> *La Menesunda* fue creada para ser exhibida durante los quince días en la que estaba abierta al público y ser luego destruida. Se produjo posteriormente una fetichización de los registros fotográficos, los videos y los esquemas conceptuales, que se intensificó en los últimos años por las reconstrucciones museográficas y el mercado del arte, como pasó también con otras obras creadas para ser efímeras. Para una reflexión de la redefinición de valor de los registros fotográficos y documentales de *La Menesunda* y otras obras latinoamericanas, véase Isabel Plante. “Reseña exposición: La Menesunda según Marta Minujín,” Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín, A. 3, n°. 3, 2016, p. 299-304.

<sup>102</sup> El título de la obra significa lío, embrollo, o confusión. Un artículo de la época planteó que se trata en realidad de la palabra “merezunda” mal escrita, y la definió en términos de una serie de escenarios: “Merezunda es la que se arma en los boliches cuando no podés dar un codillo porque un frilo no te vuelve al palo y se agarran todos a castañazos. Merezunda es la que se te descuelgan en tu bulín cuando la mina te pesca con una manche de rouge en el cuello de la samica. Merezunda es la que estalla en las canchas cuando un soplapitos te cobra un penal que no vio nadie más que él. Y es la que armamos en la perrera de Palermo cuando te bombean asquerosamente al favorito,” el escritor añadiendo también que “¡yo me he visto en tantas merezundas!” “¿Te chifla el balero? Andá a la Merezunda!” *Careo*, Buenos Aires, 9 de junio, 1965. Archivo ITDT. CAV-PD-0305.

En la época, “menesunda” se interpretó también como el término utilizado para designar a los estimulantes ilegales que se daban a los caballos para aumentar su velocidad y resistencia en las carreras. Por último, se consideró también el término utilizado para nombrar una droga de pasatiempo.

<sup>103</sup> Fermín B. Fèvre. “Habla ‘La Menesunda.’” *El cronista comercial*, Buenos Aires, 31 de mayo, 1965.

<sup>104</sup> La autoría de *La Menesunda*, como se notó en la introducción, es controvertida y hay distintas posiciones al respecto. De la autoría de la obra Pablo Suárez testimonio: “la empezamos a hacer Marta Minujín, Santantonín y yo. Marta tuvo el bebé y yo gané una beca, y el que la llevé a cabo fue Rubén Santantonín,” cit. en Luis Felipe Noé. *Mi viaje; Cuaderno de bitácora*, op. cit., p. 110. Otros artistas que participaron en la creación de la obra fueron David Lamelas, Rodolfo Prayon, Floral Amor, y Leopoldo Maler.

<sup>105</sup> Jorge Glusberg, op. cit., p. 20.



*Figura 6. Rubén Santantonín y Marta Minujín, entre otros. La Menesunda, 1965. Imagen de la entrada inspirada en la calle Lavalle.*

los ojos, se podía tener una visión completa de la mujer en cuya mente se estaba, reflejada en un espejo. Ésta era una cabeza de gran tamaño hecho en papier maché. La próxima sala tenía una jaula giratoria de hierro soldado, o una “calesita,”<sup>106</sup> en palabras de Minujín, que, cuando entraba el participante, giraba sobre un eje y se abría el acceso a distintos ambientes: la parte interna de un estómago, paisajes: lagos, montañas, y una película. Luego, el participante entraba en una ciénaga, un cuarto cuyo piso estaba cubierto con varias capas de gomaespuma, dificultando el paso del participante a la próxima sala, en particular para aquellos miembros del público que llevaban tacos. Esta próxima sala consistía en el interior de una cabina telefónica en la que había “olor a dentista,”<sup>107</sup> y en la cual para salir el participante debía marcar el número que indicaba la voz de una mujer en una grabación sonora. Un cartel en esa sala decía: “Apriete el botón para abrir la puerta.” Al salir, el participante entraba en una habitación muy pequeña, con el techo bajo y la temperatura a varios grados bajo cero, toda pintada de blanco, con el reconocido logo Siam-Di Tella, que indicaba que el participante se encontraba en el interior de una heladera. Luego venía un “bosque,” una habitación con varias formas y texturas: peludas, suaves, coloridas, que el espectador podía tocar. Finalmente, el participante entraba en una sala ortogonal con espejos en las paredes y una cabina en el medio. Había un

<sup>106</sup> Jimena Ferreiro Pella, en Victoria Noorthoorn, op. cit., p. 66.

<sup>107</sup> Ibid.

fuerte olor a fritura,<sup>108</sup> y un sistema de ventilación se activaba, que hacía volar innumerables confetis que había en el suelo, provocando una especie de tormenta colorida, y se prendían luces negras de colores, “como estar en la calle Florida.”<sup>109</sup> Saliendo de esa sala, con papel picado en el pelo, como un *memento* de la experiencia, el participante terminaba el recorrido de la obra.<sup>110</sup>

*La Menesunda*, entonces, activaba el tacto, la vista, el olfato, el oído, y provocaba también sensaciones relativas al cambios de temperatura. La obra estimulaba de esta manera una pluralidad de sentidos, e integraba también el elemento de la interacción humana cuando el participante se encontraba, por ejemplo, con la pareja en la cama o con la joven adentro de la “cabeza de una mujer.” Como señala Giunta, para Santantonín la obra debía ser “una cápsula perceptual capaz de exacerbar aspectos adormecidos del espectador” y debía “involucrarlo en una experiencia estética que invadiera distintas zonas de su sensibilidad.”<sup>111</sup>

La recepción de la obra fue severamente crítica. Se consideró un “espectáculo-exposición.”<sup>112</sup> Un artículo notó que “si este ‘espectáculo fuese en un Parque de Diversiones (aunque sería bastante aburrido) no lo criticaríamos...Aparte de ello, los ‘organizadores,’ [...] parece que con su ‘creación’ nos estuvieran subestimando.”<sup>113</sup> Otro artículo opinó que era “un parque de aburrimiento,”<sup>114</sup> o bien “igualito al Tren Fantasma que había en Parque Retiro;”<sup>115</sup> “una aguda nostalgia del Parque Retiro.”<sup>116</sup> La crítica, en su gran mayoría, concordaba que *La Menesunda*—“esto que no es un espectáculo, que no es nada”<sup>117</sup>—no se asemejaba a una obra que encajaba en un instituto cultural, sino que pertenecía más bien a un parque de diversiones. El elemento multisensorial hacía que la obra no fuera digna de estar en la categoría de arte. A su vez, pensar *La Menesunda* como una obra de arte se consideró, para estos críticos, como una subestimación del público. Estas críticas miraban la experiencia de *La Menesunda* desde

---

<sup>108</sup> Habían escondido una sartén con milanesas, véase Isabel Plante, “Reseña exposición: La Menesunda según Marta Minujín,” op. cit., p. 299-304.

<sup>109</sup> Jimena Ferreiro Pella, en Victoria Noorthoorn, op. cit., p. 66.

<sup>110</sup> Véase Jimena Ferreiro Pella, en Victoria Noorthoorn, op. cit.; Jorge Glusberg, op. cit.; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit. Isabel Plante, “Reseña exposición: La Menesunda según Marta Minujín,” op. cit.

<sup>111</sup> Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., p. 163.

<sup>112</sup> “Sobre la ‘Menesunda’ habló ayer el escritor E. González Lanuza.” *Clarín*, Buenos Aires, 26 de junio de 1965. Archivo ITDT. CAV-PD-0305.

<sup>113</sup> “‘Algo’ para locos o tarados,” *Careo*, Buenos Aires, 2 de junio de 1965. Archivo ITDT. CAV-PD-0305.

Había ya habido otras críticas al arte contemporáneo homologándolo al “parque de diversiones.” Véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit; Véase nota a pie 5 de la introducción.

<sup>114</sup> “Sobre la ‘Menesunda’ habló ayer el escritor E. González Lanuza,” op. cit.

<sup>115</sup> *Primera Plana*, Buenos Aires, 18 de mayo 1965. Archivo ITDT. CAV-PD-0305.

<sup>116</sup> “La Menesunda o el fin de los ‘ismos,” *Leoplan*, Buenos Aires, 16 de junio 1965. Archivo ITDT. CAV-PD-0305.

<sup>117</sup> “‘Algo’ para locos o tarados,” op. cit.

una perspectiva modernista del “arte elevado,” y la de categoría obra de arte desde los soportes y medios tradicionales. Muchos críticos y miembros del público continuarán adoptando esta perspectiva a pesar de la ampliación de propuestas por parte de los artistas. Un participante de la obra *Liberación*, de Hugo Álvarez en las *Experiencias 1969, I*, por ejemplo, escribirá: “¡Expongán arte auténtico! No divaguen...”<sup>118</sup> La crítica en su mayoría, como se señaló en la introducción, no supo colaborar con los artistas experimentales que buscaban ampliar las nociones tradicionales del objeto artístico.

Cuando Romero Brest planteó en una conferencia que, como ciertas corrientes de las vanguardias históricas, como el dadaísmo, *La Menesunda* era “audaz,” se replicó que la audacia no era un valor estético.<sup>119</sup> Un artículo se refirió a la obra como “‘algo’ para locos o tarados” diciendo “locos. Locos. Locos. Relocos. Es lo único que atinamos a decir cuando salimos de ver la ‘Menesunda.’”<sup>120</sup> De los artistas se preguntó “son gente normal?” El mismo artículo citó a los artistas que defendieron su obra diciendo: “Rescata a la gente del tiempo. Es el espectáculo del futuro. ¡Basta de cuadros inmóviles!” pero el artículo concluyó diciendo:

Y si esto es ARTE, el que esto escribe es Napoleón Bonaparte. Y no rescata a la gente del tiempo. LE HACE PERDER A LA GENTE LASTIMOSAMENTE EL TIEMPO. Y si el espectáculo del futuro es éste... Pobre de nuestros hijos! Y tenemos que terminar como empezamos. Locos. Locos. Locos. Relocos. Y que no se tome esto como un insulto a los ‘genios creadores.’ Porque LOCOS quedamos cuando salimos a la calle. Suerte que el Instituto Torcuato Di Tella está en plena calle Florida. Y en la calle hay gente caminando. Gente ‘normal’. Gente que habla. Gente que ríe.

El artículo hiperbolizante implicaba que la obra producía un ambiente tan abrumador que era necesario salir del Instituto para recuperarse y sentirse bien. Sin embargo, el crítico Fermín Fèvre notó que *La Menesunda* “ostenta cierto aire superior frente a los estáticos o escasamente móviles ‘objetos,’”<sup>121</sup> reconociendo que la obra requería otros parámetros estéticos de la recepción, y que, en una clave modernista de pensar la situación, implicaba que este hecho la hacía, en palabras de Fèvre, “superior.”

Para denominar al espectador de *La Menesunda* los artículos periodísticos contemporáneos se referían a él en términos de “participante”, “concurrente,” “espectador

---

<sup>118</sup> Archivo ITDT. CAV-GPE-1202.

<sup>119</sup> “‘Algo’ para locos o tarados,” op. cit. Eduardo González Lanuza remarcó lo citado. A éste le había molestado tanto la obra que hizo una conferencia en la Galería Proar en contra de la conferencia de Romero Brest, luego de haber solicitado hacerla en el ITDT, propuesta que no fue aceptada. González Lanuza incluso publicó un libro sobre el tema. Véase: Eduardo González Lanuza. *A propósito de La Menesunda*. Buenos Aires: Ediciones Proar, 1965.

<sup>120</sup> “‘Algo’ para locos o tarados,” op. cit.

<sup>121</sup> Fermín B Fèvre, “Problemas de ‘la Menesunda,’” *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 11 de junio 1965. Archivo ITDT. CAV-PD-0305.

activo,” “visitante,” y “espectador cómplice,” “espectador (o como se llame),” términos que denotan una conciencia del nuevo estatuto del espectador. Un artículo se quejó que la “invocada ‘participación’ del espectador se limita a su transitar,”<sup>122</sup> lo cual denota que había tal vez una voluntad de una participación más activa en el proceso de recepción. En esta misma línea, una nota cita a los artistas diciendo: “porque no siendo una ‘exposición’ o ‘espectáculo,’ no hay obra, ni contemplador o espectador aunque sí arte, en algo sucediendo sin antecedentes que impulsa la imaginación y rescata el tiempo.”<sup>123</sup> Pero el mismo periodista opinó que:

Este propósito de los autores no se logra porque para ello sería necesario que el público no ingresase en un medio perfectamente delimitado y acabado sino que cada uno le imprimiese una forma especial, determinase por su sola participación o presencia una expresión nueva e inédita. Esto no sucede en ningún momento y en los pocos casos en que el espectador interviene activamente, --como dentro del teléfono gigante o de la sala de os [sic.] espejos—el suceder, la situación es siempre la misma para todos, el número que se debe discar es el siete, misterio que debe descubrir o [sic.] la presión sobre el piso de prisma de cristal desencadena violenta ráfaga.<sup>124</sup>

El periodista, entonces, reclamaba una participación *más activa* del espectador en lugar de una recepción meramente experiencial. Como se verá en el capítulo tres, algunas de las obras de arte de las *Experiencias* (y en particular las obras de las *Experiencias 69, I*) incorporaban al espectador en mayor medida. Existen, entonces, diversos grados de participación del espectador. El espectador contemplativo participaba de la obra mentalmente; el participante experiencial participaba de las *situaciones* planteadas por la obra física y activamente; y el espectador participativo debía integrarse en la obra y modificarla, es decir, era un participante de *proposiciones*, según la terminología de Romero Brest.

El aspecto físico de *La Menesunda* fue particularmente fastidioso para los espectadores. Un artículo notó que “los reclamos pertenecen sobre todo al rubro de los ejercicios físicos, ya que su tránsito por las distintas galerías no se limita al cómodo paseo de las visitas artísticas.”<sup>125</sup> *La Menesunda* no les permitía a los participantes tener una serena experiencia contemplativa de la obra. Un artículo señaló que “le obliga la trayectoria a agacharse,”<sup>126</sup> resaltando como la participación física del espectador era ineluctable. La razón de la particular incomodidad del público por la participación física en la obra puede ser esclarecido por el pensamiento de

---

<sup>122</sup> “‘La Menesunda’ inauguróse en el Instituto Di Tella,” *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de mayo de 1965. Archivo ITDT. CAV-PD-0305.

<sup>123</sup> “‘La Menesunda,’ suceso plástico de Buenos Aires,” *El País*, Montevideo, 13 de junio de 1965. Archivo ITDT. CAV-PD-0305.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> “El insólito espectáculo llamado ‘La Menesunda,’” *El Plata*, La plata, 8 de junio 1965. Archivo ITDT. CAV-PD-0305.

<sup>126</sup> “‘La Menesunda’ inauguróse en el Instituto Di Tella,” *op. cit.*

Dewey. Para éste, la dualidad cuerpo-mente que rige la cultura occidental le brinda un estatuto elevado y superior a todo aquello relacionado con la mente, mientras que aquello relacionado con el cuerpo tiene connotaciones impuras y sucias.<sup>127</sup> *La Menesunda*, al incorporar el cuerpo —“me obligó a agacharme,”<sup>128</sup> como objetó la “Señorita 1” del público de la mesa redonda, que se encontrará más adelante en el capítulo—era una obra “impura” comparada con un cuadro que mantenía la distancia del espectador y permitía ser contemplado. De hecho, la “pureza formal” es una de las nociones claves del altomodernismo artístico, un punto crucial del paradigma modernista que obras como *La Menesunda* ponían en cuestión.

Luego de ser expuesta en el CAV de Florida durante quince días, *La Menesunda* fue desmontada y dejó de existir. Como se señaló arriba, para Minujín lo fundamental era que los espectadores viviesen la obra y que sobreviviera en su memoria. Un artículo notó que “la obra desaparecerá pero quedará en el recuerdo,”<sup>129</sup> señalando que la voluntad de Minujín, al menos en algunos casos, se habría cumplido.

Kemble, Méndez Casariego y Noé, artistas que, según la clasificación de Longoni y Mestman pertenecen al “primer ciclo” de la vanguardia de los sesenta, como se ha analizado en este capítulo, presentaron discursos en la mesa redonda que privilegiaban el acto de la creación por sobre la recepción de una obra de arte. Deira se mostró como una excepción interesante, ya que preveía y contemplaba el momento de recepción cuando creaba la obra. Sin embargo, por los límites del soporte del lienzo, la participación del espectador se limitaba al circuito ojo-mente en la recepción de las obras del artista. Los discursos de Durante, Noé y Minujín, caracterizados como artistas del “segundo ciclo” de la vanguardia de los sesentas por Longoni y Mestman, en cambio, realzaban el momento de la recepción y le otorgaban una nueva importancia a la figura del espectador. Éstos, al abrir los soportes más allá de los límites del lienzo permitían una experiencia multisensorial de la obra de arte y la participación física del espectador, que como tal devenía un participante. La recepción artística, entonces, se abrió de una recepción estética contemplativa a una participativa o una experiencial en esta nueva actitud de los artistas. La crítica reaccionó de manera agresiva hacia el espectador requerido por las obras experienciales, como se notó en el caso de *La Menesunda*.

---

<sup>127</sup> John Dewey, op. cit.

<sup>128</sup> “Señorita 1” en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 53.

<sup>129</sup> “Cuadros con modelos vivos en Florida. Una bomba en las artes plásticas ha estallado en pleno centro.” *Crónica*, Buenos Aires, 3 de junio de 1965. La memoria que despierta *La Menesunda* aún hoy en personas que la vivieron es testimonio también que la obra constituyó una experiencia en términos de Dewey.

Un elemento particularmente incómodo para el público era el hecho de tener que experimentar sensaciones físicas que comúnmente no se asociaban a las experiencias “elevadas” del arte.

Luego de las alocuciones individuales en la mesa redonda, los artistas dialogaron entre ellos y se sumaron las voces de los asistentes, tanto de otros artistas como del público. En esta segunda parte de la mesa redonda, con diálogos e intervenciones, surgieron otros temas que son epifenómenos del nuevo estatuto del espectador: por un lado, una discusión sobre la experiencia y el entendimiento de las obras de arte, y por el otro, el estatuto del creador ante el nuevo estatuto del espectador.

Pablo Suárez comentó que su intención coincidía con la de Marta Minujín, y agregó un punto clave sobre las obras de arte multisensoriales en soportes no-tradicionales: la voluntad es aquella de “hacerlo vivir [al participante] en una forma que no dependa de la aplicación de un sistema intelectual necesario para entender un cuadro.”<sup>130</sup> Como se vio anteriormente, esta intención causó que el público y la crítica equipararan a estas obras a parques de diversiones. Méndez Casariego, por otra parte, demostró la misma hostilidad que los autores de los artículos de prensa, diciendo que “por lo que han dicho Marta y Durante yo creo que están en la preocupación de entretener a alguien.”<sup>131</sup> La “Señorita 1” del público, una vocera de esa misma hostilidad, dijo: “a mí *La Menesunda* me pareció un desastre, un espanto. A mí *La Menesunda* me hizo perder el tiempo”<sup>132</sup> y “salí diciendo malas palabras.”<sup>133</sup> La misma comentó luego: “yo quiero tener una emoción de estética elevada, como cuando veo un Gauguin, un Modigliani, tantos pintores, aún Kandinsky.”<sup>134</sup> La “Señorita 1” sostenía su opinión desde el paradigma modernista del artista iluminado, solitario que proporciona experiencias contemplativas para el público; un paradigma acorde con las vanguardias históricas. Para esta visión, la incorporación física del espectador en *La Menesunda* era inaceptable, porque, como señaló Dewey, desde el pensamiento occidental, aquello relacionado con el cuerpo era inferior a lo intelectual. Las obras que defendían artistas como Suárez y Minujín, no exigían un entendimiento específico para ser apreciadas, sino que pretendían que la recepción estética fuera una de experiencia, en contraposición al entendimiento. Entonces, el paradigma de recepción tuvo un cambio desde una recepción contemplativa de entendimiento a una recepción

---

<sup>130</sup> Pablo Suárez, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 41.

<sup>131</sup> Héctor Armando Durante, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 46.

<sup>132</sup> “Señorita 1,” en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op.cit., p. 50.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>134</sup> *Ibid.* Es notable que ninguno de los artistas que enumeró fuera argentino.

de la *aisthesis*, o experiencial. Noé confirmó el punto de Suárez notando que “creo que aquél que salió diciendo *La Menesunda* es una porquería participó igual que el que dijo *La Menesunda* me gustó mucho,”<sup>135</sup> que se dio precisamente porque el entendimiento no era el elemento primordial de la obra.

Méndez Casariego resumió la situación de manera clara:

Creo que el nudo de la cuestión está en el problema de la distancia. Marta Minujín, que me rectifique si me equivoco, y creo que Pablo Suárez participa también de esa idea, quiere una comunicación inmediata con el espectador. Es decir quieren una contigüidad con el público que no es la tradicional del arte. En el arte tradicional y en el contemporáneo y aún en el más actual ha habido un deseo de mantener una distancia. Porque en la medida en que se elimina la distancia y se camina hacia la contigüidad se debilita la comunicación. No creo eso que dijo Marta de que agregándole al ojo el oído y el olfato vaya a conseguir una comunicación mejor ni más profunda. Tal vez más complicada.<sup>136</sup>

Este comentario subraya la diferencia entre una aproximación contemplativa, distante, kantiana, de la obra de arte y uno inmediato y de la experiencia. Este cambio en la modalidad de recepción estética implicó un cambio del espectador al participante.

Un último punto por analizar concierne a la consecuencia que tuvo para el estatuto del artista este cambio en el estatuto del receptor de la obra de arte. Como se notó al principio del capítulo, la muestra en curso en el Museo de Arte Moderno mientras se llevaba a cabo la mesa redonda era *Noé y experiencias colectivas*, una muestra “semicolectiva”<sup>137</sup> durante la cual se presentó también el libro de Noé, *Antiestética*. Noé destacó que la muestra era “la suma de trabajos individuales [que] forman una totalidad” y “no [una muestra] de individuos haciendo una obra [,] renunciando a su individualidad.”<sup>138</sup> Es decir que Noé no estaba dispuesto a renunciar a su individualidad como autor creativo. Había grupos contemporáneos, como Gutai y el GRAV, que sí lo estaban. En el caso argentino, un grupo que se formó en 1968 bajo el nombre Grupo Frontera,<sup>139</sup> exhibe estas características. De hecho, Inés Gross, una de las integrantes del grupo, reflexionó sobre la época, remarcando: “recuerdo que en esos momentos yo quería destruir el individualismo del arte, la idea de que cada uno está en su propia

---

<sup>135</sup> Luis Felipe Noé, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 53.

<sup>136</sup> Florencio Méndez Casariego, “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 44.

<sup>137</sup> Luis Felipe Noé, *Mi viaje; Cuaderno de bitácora*, op. cit., p. 144.

<sup>138</sup> Luis Felipe Noé, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 49.

<sup>139</sup> El grupo (1968-1970) estaba compuesto por: Adolfo Bronowski, Carlos Espartaco, Mercedes Esteves e Inés Gross. El grupo expondrá en las *Experiencias 1969, I*, como se verá en el capítulo tres de esta tesis.

producción,<sup>140</sup> destacando una actitud que se puede caracterizar incluso como hostil hacia el paradigma del artista como figura creadora individual.

Deira defendió la posición del artista-creador diciendo “ese planteo de ruptura [...] creo que se produce como necesidad primero en el artista, antes que en el espectador.”<sup>141</sup> El planteo de Deira, como también el de Noé, Kemble y Méndez Casariego demostraba una noción diferente de la postura de Minujín o Suárez. Deira planteaba cómo un cuadro de Rembrandt “modifica la realidad de sus contemporáneos.”<sup>142</sup> Pero esto implica también que el artista es, usando las palabras de Noé, un “adelantado.”<sup>143</sup> El artista, en esta visión, comunica al público realidades todavía desconocidas por ellos. El artista-creador tiene en esta visión una posición jerárquica de conocimiento. Distinta es la visión que postulaban Minujín y Suárez, en la que el espectador sólo debía experimentar. De hecho, Minujín expresó en otra oportunidad que: “Yo, y el espectador, estamos en un mismo plano de creación.”<sup>144</sup>

Lo que se hace evidente en el diálogo de la mesa redonda es que había actores trabajando con distintos paradigmas de la poética, la creación y la recepción. Los artistas que pretendían una recepción unidireccional de la obra de arte, en la que el espectador debía interpretar la intención del artista sin formar parte de la experiencia, asociaban el estatuto del artista a la de un ser “adelantado,” que ilumina a los espectadores, y tenían una actitud de creación pura. Es una visión de la creación artística que va de Platón a Heidegger.<sup>145</sup> Los artistas que buscaban una participación física del espectador, en cambio, tenían una visión de la creación mixta: la voluntad de estos artistas era de crear una obra en la que el público se sumergiera y que completara. Este segundo espectador tenía más importancia que el primero. Dijo Minujín: “el hombre se mete en muchas y diferentes imágenes donde todo lo rodea, y siente cosas y hace cosas y *termina de crear las cosas*.”<sup>146</sup> Artistas como Minujín y Suárez, entonces, esperaban que el espectador obrase como un co-creador de la obra. Esta característica se verá en ciertas obras de las *Experiencias*, y en particular serán cada vez más numerosas las obras que requerían una participación activa del espectador en cada instancia de las *Experiencias*.

---

<sup>140</sup> Inés Gross, en Rodrigo Alonso. *Imán, Nueva York: arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2010, p. 209.

<sup>141</sup> Ernesto Deira, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 42.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> “Marta Minujín contra el caballete,” op. cit.

<sup>145</sup> Véase la teoría metafísica del arte.

<sup>146</sup> Marta Minujín, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), p. 43. [Énfasis añadido]

Noé detalló la coyuntura histórica en la que ellos se encontraban: “en este momento han entrado en crisis el mito del arte individual y del rapto inspirador (de esa cosa así en la que evidentemente ya no cree nadie).”<sup>147</sup> Citando el ejemplo del GRAV,<sup>148</sup> dijo “casi uno se olvida de los artistas y asume el trabajo grupal”<sup>149</sup> lo cual provoca que “se va yendo esa cosa que es el arte de las grandes épocas.”<sup>150</sup>

De hecho, en este período de la historia surgen grupos como el GRAV, Fluxus y el movimiento Internacional Situacionista (IS), que trabajaban conscientemente en forma grupal, subsumiendo la creación bajo un colectivo creador. El autor histórico, entonces, sufrió un ataque en dos frentes: por un lado, grupos de artistas decidían dejar de trabajar individualmente, a favor de una creación colectiva, y por el otro, el artista devino co-creador de la obra junto con el espectador. En 1967 Roland Barthes proclamó la muerte del autor y el simultáneo nacimiento del lector.<sup>151</sup> Podemos nosotros asumir la muerte del autor y el nacimiento del participante.

---

<sup>147</sup> Luis Felipe Noé, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 47.

<sup>148</sup> Q.v. nota a pie 72 de este capítulo.

<sup>149</sup> Luis Felipe Noé, en “La nueva actitud de los artistas (mesa redonda)” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., p. 48.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> Roland Barthes. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

## Capítulo 2: El público

Juventud, desarrollismo e internacionalismo eran los términos claves de principios de la década de 1960 en Buenos Aires.<sup>1</sup> Argentina participó de la tendencia económica mundial de prosperidad, expansión de la clase media y proliferación de nuevas tecnologías domésticas.<sup>2</sup> Este “desarrollo intermedio” que experimentó la Argentina se caracterizó por la “realización periférica de la sociedad de consumo. Si bien no se dio en la misma dimensión que en los centros mundiales, la posibilidad de grandes sectores de la población a acceder a los nuevos productos de confort para el hogar fue un elemento socialmente significativo.”<sup>3</sup> El programa desarrollista<sup>4</sup> permitió un mayor consumo en el país, por el cual “los gastos de publicidad se elevaron rápidamente y las agencias de marketing y publicidad crecieron.”<sup>5</sup> La publicidad devino un fenómeno mundialmente significativo en la década, consagrando su importancia con premios internacionales en Cannes y Nueva York.<sup>6</sup> A su vez, la publicidad cambió drásticamente sus técnicas, empleando una nueva gramática impuesta por la televisión y los mercados masivos que se diferenciaba de la publicidad predominantemente gráfica que proliferó hasta la década de 1950.<sup>7</sup>

La nueva gramática de la publicidad coincidió con un cambio generado en las agencias publicitarias en la estrategia de marketing. Hasta 1950, la publicidad había sido utilizada para persuadir a los consumidores de los beneficios del producto, mientras que, a partir de entonces, el enfoque se trasladó a uno basado en las necesidades existentes o latentes del consumidor.<sup>8</sup> En este momento, entonces, se hizo de una importancia sin precedentes conocer a las características del mismo. La investigación sociológica se comenzó a utilizar crecientemente en las empresas. La Universidad de Buenos Aires instauró la carrera de Sociología en el año

---

<sup>1</sup> Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit.

<sup>2</sup> Esta expansión económica posterior a la Segunda Guerra Mundial, conocida también como el boom económico de la posguerra o la edad de oro del capitalismo, comenzó en la posguerra y terminó con la recesión de 1973-75. En este período, en particular los Estados Unidos, la Unión Soviética, Alemania Occidental y los países asiáticos tuvieron un período de crecimiento prolongado y sostenido, como también pleno empleo. Véase Jean Fourastié. *Les trente glorieuses: ou la révolution invisible de 1946 á 1975*. [1980] Paris: Fayard, 2014; Stephen Marglin, Juliet Schor. *The Golden Age of Capitalism: Reinterpreting the Postwar Experience*. Oxford: Clarendon Press, 2007.

<sup>3</sup> Lucas Rubinich. “La modernización cultural y la irrupción de la sociología” en Daniel James (dir.). *Violencia, proscripción y autoritarismo. 1955-1976*. op. cit., p. 248.

<sup>4</sup> Véase nota a pie 52 y 53 de la introducción.

<sup>5</sup> John King, op. cit., p. 46.

<sup>6</sup> Alberto Borrini. *El siglo de la publicidad: 1898-1998: historias de la publicidad gráfica argentina*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1998, p. 11.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>8</sup> El primer ensayo que propuso un marketing enfocado en el consumidor es el conocido e influyente ensayo de Keith. Véase J.R. Keith. “The Marketing Revolution,” *Journal of Marketing*. Vol 24, no. 1; Jul 1959-Apr 1960.

1957<sup>9</sup> y “recibió un gran estímulo”<sup>10</sup> social como también aportes económicos de grandes empresas estadounidenses.

Pero la carrera de Sociología fue un punto crucial de la modernización cultural argentina en la década también.<sup>11</sup> En los primeros años de la carrera, se instauró el Instituto de Investigaciones en donde trabajaban equipos orientados por el fundador, Gino Germani (1911-1979).<sup>12</sup> Las primeras investigaciones del Instituto<sup>13</sup> estaban pensadas desde un marco dual de sociedad tradicional-sociedad moderna, que apuntaban a diagnosticar el nivel de desarrollo en el país y determinar los obstáculos del avance de los elementos modernos en la sociedad.<sup>14</sup>

El ITDT no quedó exento de la voluntad de conocer a su público. Además de emplear técnicas de control de asistencia,<sup>15</sup> encargó estudios sociológicos para obtener información cualitativa del público asistente. Esto es explícito en uno de los estudios: “la institución organizadora deseaba conocer la composición de ese público, sus características personales y sociales y las motivaciones que determinaban su concurrencia,”<sup>16</sup> mientras que el otro estudio surgió como proyecto esbozado durante un seminario de Sociología del Arte<sup>17</sup> que por “fenómenos totalmente ajenos al trabajo lo sacaron del ámbito universitario para llevarlo a la

---

<sup>9</sup> Desde las últimas décadas del siglo XIX, habían existido cátedras de sociología en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, pero no había existido como carrera autónoma. Gino Germani (véase nota a pie 12 de este capítulo) fundó la carrera y la dirigió en sus primeros años, enfatizando la investigación empírica social: “de acuerdo con esta concepción de la sociología y de sus métodos, el suscripto aboga por una transformación de la enseñanza sociológica en la Argentina, destacando la necesidad de eliminar el actual predominio filosófico y especulativo para propender a la investigación de la realidad social del país.” Véase Jorge R Jorrot. *Después de Germani: exploraciones sobre estructura social de la Argentina*. Buenos Aires: Paidós, 1992, p. 30; Lucas Rubinich, en Daniel James (dir. de tomo), op. cit.

<sup>10</sup> John King, op. cit., pp. 43-44.

<sup>11</sup> Lucas Rubinich, en Daniel James (dir. de tomo), op. cit.

<sup>12</sup> Nacido en Roma, se radicó en Buenos Aires en el año 1934 donde estudió filosofía. Fue docente en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad Nacional de Tucumán y en la Universidad Nacional de La Plata. Fue el primer director del Centro de Investigaciones en Estructuras Sociales Comparadas del ITDT. En 1957 fundó la carrera de Sociología y fue designado Director de la misma. En 1966, se radicó en Estados Unidos donde fue profesor en la Universidad de Harvard. En 1975, se trasladó a Italia para enseñar en la Universidad de Nápoles.

<sup>13</sup> Hay tres tipos de dominantes de investigación en este primer período: estudios descriptivos sobre la conformación de la estructura social (como la que se citará en comparación con el estudio de Gibaja, a continuación), estudios descriptivos sobre aspectos de la estructura social que sirven para diagnosticar el nivel de desarrollo, y estudios cualitativos sobre actitudes y opiniones de los distintos sectores. Véase Lucas Rubinich, op. cit.; Eliseo Verón. *Imperialismo, lucha de clases y conocimiento. 25 años de sociología en la Argentina*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>15</sup> John King, op. cit., p. 83.

<sup>16</sup> Regina Gibaja, op. cit., p. 7.

<sup>17</sup> Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill. *El público, receptor del mensaje artístico*, op. cit. El seminario fue dictado por Marta F. de Slemenson en el Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (primer cuatrimestre 1966) como un proyecto amplio denominado *Un estudio del arte moderno en Buenos Aires, desde la década del 30 en adelante*. Se trataba de un estudio que extraería seis muestras diferentes. Como un “pretest,” el estudio del Di Tella compondría uno de estas muestras de público.

investigación privada.”<sup>18</sup> Estas dos investigaciones de índole sociológica que serán analizadas tuvieron como destinatario final al propio ITDT. Los investigadores de uno de los estudios remarcaron lo siguiente: “en la medida en que es un público ‘potencialmente’ en aumento, desde que practica una vida social activa y se relaciona en formas diversas con otra gente, cabe insistir sobre la necesidad de conocerlo mejor para realizar una política educacional integral y coherente que permita *expandirlo al máximo*.”<sup>19</sup> Como notó María Fernanda Pinta, los conocimientos proporcionados por las nuevas carreras sociales y humanísticas de la UBA servían a los institutos culturales para la medición de la demanda y para crear estrategias más efectivas para la oferta de productos simbólicos por parte de las instituciones culturales.<sup>20</sup> De hecho, el Instituto quería conocer más y mejor a su público, para poder programar una política educativa para las actividades artísticas que promovía, y para aumentar el consumo de las actividades.<sup>21</sup> En 1961, el ITDT comisionó al Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires un estudio sobre el público de una exposición de pintura moderna realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, pero que había sido organizada por el Instituto de Arte Torcuato di Tella<sup>22</sup> en el mes de agosto de ese año.<sup>23</sup> La exposición se llamó *4 evidencias de un mundo joven en el arte actual* y consistió en realidad de una combinación de exhibiciones diversas: el Premio Torcuato Di Tella 1960, exposiciones individuales de Antoni Tapiès y José Fernández-Muro y los cuadros del siglo XX de la Colección Torcuato Di Tella. Según Romero Brest, el propósito de la exhibición era “auspiciar un verdadero enfrentamiento de nuestro público con distintas evidencias de la pintura actual.”<sup>24</sup>

El estudio fue publicado por la Editorial Universitaria de Buenos Aires con el nombre *El público del arte*.<sup>25</sup> Como se notó anteriormente, el objetivo del Instituto Torcuato di Tella al comisionar el estudio era conocer la composición del público en términos cualitativos: características personales y sociales, como también motivos de concurrencia.<sup>26</sup> Las preguntas

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, s/p.

<sup>19</sup> Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill. *El público, receptor del mensaje artístico*, op. cit., [s/p] [énfasis añadido]; Véase María Fernanda Pinta, op. cit., p. 122.

<sup>20</sup> María Fernanda Pinta, op. cit., p. 117. La autora señala que había una “estrecha relación entre estas nuevas carreras en ciencias sociales y humanidades [Sociología, Psicología, Ciencias de la Educación] y el crecimiento de un mercado cultural que se vale de las teorías y metodologías provistas por aquellas para la medición de la demanda (marketing y publicidad), así como las mejores estrategias para la oferta de productos simbólicos,” p. 117.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>22</sup> Luego Centro de Artes Visuales (CAV)

<sup>23</sup> Se recordará que el ITDT funcionó en el MNBA hasta el año 1963, cuando se trasladó a la sede de Florida.

<sup>24</sup> Jorge Romero Brest. “Introducción.” *4 evidencias de un mundo joven en el arte actual*. Buenos Aires, MNBA, 1960.

<sup>25</sup> Regina Gibaja, op. cit.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 7.

relativas a los datos personales eran: edad, sexo, nacionalidad, lugar de residencia, estado civil, estudios realizados, ideología e identificación de clase, ocupación y estatus socioeconómico. En la misma década, Pierre Bourdieu llevó a cabo un estudio sobre el público de arte en Francia<sup>27</sup> (con material comparativo de España, Polonia, Grecia y Holanda). Había entonces, en cierta medida, un interés extendido en ese momento por el estudio de la conformación del público del arte.

El público asistente a la exposición de pintura moderna en el Museo Nacional de Bellas Artes fue de unas 15.000 personas, “una parte muy importante de la totalidad del público de arte de la ciudad de Buenos Aires,”<sup>28</sup> según la autora del estudio, Regina Gibaja.<sup>29</sup> Para la investigadora, los datos adquiridos sobre las características de este público deberían “representar bastante adecuadamente a todo el público de arte de Buenos Aires.”<sup>30</sup> El público de la exhibición de 1961 resulta ser bastante modesto si se lo compara con la muestra organizada por el ITDT en el MNBA el año precedente que había tenido una audiencia de 50.000 personas,<sup>31</sup> tratándose del primer Premio Torcuato Di Tella otorgado por el Instituto en conjunción con una muestra del informalista italiano Alberto Burri. En esta primera instancia del Premio Nacional ITDT en 1960, el ganador del Primer Premio fue Mario Pucciarelli, decidido por un jurado que estaba compuesto por Romero Brest y Lionello Venturi.<sup>32</sup>

La investigadora midió el interés del público de la exhibición de 1961 a través de la forma en que se decidía la concurrencia a la exposición, atribuyendo interés específico a aquellos que habían planificado la visita de antemano, en contraposición a aquellos que concurren por razones que excluían la motivación exclusiva de ver la exposición, por ejemplo, aquellos que pasaron por el museo y decidieron entrar; un público, podríamos definir, más espontáneo. Concluyó que el 76% de la muestra, la mayoría del público, tenía interés específico en la exposición. El público de 1960, en cambio, se puede presumir que contenía, además de los aficionados del arte, un grupo importante de curiosos que fueron atraídos por la novedad de Premio. Aquello que Gibaja quería estudiar, entonces, eran los hábitos culturales

---

<sup>27</sup> Pierre Bourdieu; Alain Darbel; Dominique Schnapper. *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. [1966] Stanford, Calif: Stanford University Press, 1991.

<sup>28</sup> Regina Gibaja, op. cit., p. 8.

<sup>29</sup> Regina Elena Gibaja (1927-1997) se graduó como profesora de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires y de Sociología en FLACSO, Santiago de Chile. Fue profesora en la Universidad de Buenos Aires; de los Andes, Mérida, Venezuela; Autónoma de Oaxaca, México; y Nacional de Río Cuarto. Fue investigadora del Instituto Torcuato di Tella y del CONICET. Era una docente del grupo cercano a Gino Germani.

<sup>30</sup> Regina Gibaja, op. cit., p. 8.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>32</sup> Pucciarelli fue premiado por insistencia de Romero Brest, ya que Venturi abogaba por Aníbal Carreño (1930-1997), un artista asociado al Grupo Sur.

del público del Di Tella. En particular, la autora quería medir el impacto de la “cultura de masas” en un público que tenía interés en las manifestaciones de la “cultura superior.”<sup>33</sup> El estudio resalta el interés por la penetración de todas las capas sociales de la cultura de masas en una sociedad.

De la audiencia de casi 15.000 personas en la exhibición *4 evidencias de un mundo joven en el arte actual*, una de cada cincuenta fue seleccionada para responder al cuestionario diseñado por el grupo de investigadores del Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La muestra de Gibaja, entonces, consistió en 256 personas elegidas al azar. Las hipótesis preliminares de la muestra de personas de la exhibición en el MNBA indicaban que era probable que:

El público asistente [...] perteneciera a sectores socioeconómicos altos, que poseyera una educación muy superior al promedio, que se concentrara entre los jóvenes, que nucleara gran cantidad de estudiantes.<sup>34</sup>

El análisis posterior confirmó las previsiones de los investigadores. Gibaja comparó los resultados obtenidos de la muestra de la exposición del ITDT con los datos de la Encuesta de Estratificación y Movilidad Social realizada en 1960 por Gino Germani en el Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. De esta manera, la investigadora pudo comparar su muestra con los datos de toda la población de la ciudad de Buenos Aires y la Provincia de Buenos Aires. Los datos de Gibaja fueron agrupados en tres niveles socioeconómicos:<sup>35</sup> alto, medio y bajo. El nivel “alto” alcanzó el 46,7% de la muestra, el “medio” el 48%, mientras que el nivel socioeconómico “bajo” alcanzó solamente el 5%. El público, entonces, provenía de los sectores medio y alto de Buenos Aires y era un público con un nivel socioeconómico “muy alto.”<sup>36</sup>

Esta concentración en los niveles altos se hace más evidente cuando se comparan estos datos con los que proporciona la Encuesta de estratificación para toda la población de Buenos Aires y Gran Buenos Aires. Agrupando los datos se observa que mientras en el nivel más alto solo se ubica el 5,8% de la población total, a este nivel pertenece el

---

<sup>33</sup> Regina Gibaja, op. cit., p. 8. La autora destaca que las categorías de élite, folklore y cultura de masas corresponden a las designaciones norteamericanas de “highbrow,” “middlebrow” y “lowbrow” culture, p. 12.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>35</sup> Mientras que el estudio de Germani combinaba 4 indicadores ponderados (vivienda, ingreso, educación y ocupación), el de Gibaja incluye sólo los datos de educación y ocupación, reduciendo de esta manera la capacidad discriminadora de la encuesta y excluyendo a los que no tenían ocupación remunerada. El 41% de la muestra de Gibaja no tenía ocupación remunerada, 14% de los cuales eran estudiantes universitarios. Entonces, un 27% de la muestra estaba compuesto fundamentalmente por estudiantes secundarios y “mujeres con ocupación doméstica” del que no se podía determinar el nivel socioeconómico. Regina Gibaja, op. cit., p. 24. Véase Gino Germani, *Encuesta de Estratificación Social*, Archivo ICPSR (Inter-University Consortium for Political and Social Research).

<sup>36</sup> Regina Gibaja, op. cit., p. 25.

46,7% del público de la exposición. Los niveles medios y altos componen el 94,6% de esta muestra, pero solo el 32,2 de la población de Buenos Aires.<sup>37</sup>

Según el estudio, un tercio del público de la muestra estaba comprendido entre los 18 y 30 años,<sup>38</sup> el 20% eran profesionales universitarios y el 23% había realizado estudios universitarios incompletos. Solamente un 8% de la muestra de Gibaja tenía únicamente instrucción primaria. Se puede determinar, entonces, que el público de la exhibición de *4 evidencias de un mundo joven en el arte actual* era sumamente instruido.

La encuesta realizada en 1961 en el Museo Nacional de Bellas Artes concluía que el público de la exhibición organizada por el Di Tella “se distingue [de los sectores correspondientes según la Encuesta de Estratificación Social] por un mayor nivel educacional, por una mayor proporción de personas con ocupación remunerada y por una muy pequeña diferencia en cuanto a proporción de argentinos y de personas de sexo masculino que contiene.”<sup>39</sup>

La encuesta además demostró que 55% de la muestra asistía frecuentemente a exposiciones.<sup>40</sup> Era, además un público lector (el 36,4% leía novelas, biografías o libros de viaje; el 22,8% leía poesía, crítica literaria o teatro; el 29,8% leía filosofía, historia y libros de ciencias sociales).<sup>41</sup> Gibaja notó que “es en el grupo de 18 a 30 años que se encuentra la mayor concurrencia a exposiciones, mientras que después de los 40 se registra la mayor asiduidad a conciertos.”<sup>42</sup> En términos de los hábitos de escuchar la radio, más de la mitad no la escuchaba o escuchaba sólo música clásica.<sup>43</sup> El 44% restante de la muestra escuchaba la radio para recibir información y para escuchar música popular.<sup>44</sup> El 59% de la muestra poseía un televisor, pero sólo el 22% decía que miraba la televisión todos los días, y el 9% casi todos los días.<sup>45</sup>

La encuesta de Gibaja era la primera de este tipo para conocer las características del público del arte en Buenos Aires.<sup>46</sup> Coincide, como se vio, con un interés extendido en la

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 26-7. Los resultados de Bourdieu coinciden con los de Gibaja, como también numerosos estudios de público del arte llevados a cabo hasta el día de hoy. Véase Pierre Bourdieu; Alain Darbel; Dominique Schnapper, *op. cit.*; Siliva Bagdadli. *Il museo come azienda. Management e organizzazione al servizio della cultura* [1997]. —3ª ristampa—Milano: Etas, 2003; Richard E. Caves. *Creative Industries: contacts between art and commerce*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002.

<sup>40</sup> Regina Gibaja, *op. cit.*, p. 35.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 38-41.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 61. La posesión de televisor es muy alto comparado con la Encuesta de Estratificación de Germani, que había relevado que el 38,9% de las familias tenía televisor. El análisis de Gibaja luego subcategoriza los resultados por género y nivel de educación. Este análisis es muy rico, pero excede el interés de esta tesis.

<sup>46</sup> Syd Krochmalny, *op. cit.*

sociología en la época, tanto desde las estructuras sociales macroeconómicas, como las características de consumidores de productos.

Seis años después, en 1967, Marta Fischman de Slemenson<sup>47</sup> y el ensayista Germán Kratochwill publicaron otro estudio de índole sociológico que presentaron en el Simposio sobre Sociología de los Intelectuales en Buenos Aires.<sup>48</sup> Pero los investigadores también presentaron sus conclusiones al ITDT en un informe que, como se verá, contiene un mayor análisis calificativo.<sup>49</sup> El análisis presentado en el simposio fue titulado: “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires: sus creadores, sus difusores, y su público.” La investigación se llevó a cabo a partir de entrevistas a 21 artistas plásticos,<sup>50</sup> a “instituciones que actúan como contacto entre artistas y público”<sup>51</sup> y el público en sí. En términos de este último, Slemenson y Kratochwill quisieron conocer el público de arte “Pop” en Buenos Aires: “utilizaremos la palabra pop como semejante a ‘plástica de vanguardia,’ no porque creamos que son realmente sinónimos [...] sino porque aquél es el término que hemos empleado en los cuestionarios del público.”<sup>52</sup> De hecho, para 1967 el arte pop había irrumpido en la escena cultural porteña con gran éxito y los jóvenes artistas pop (asociados íntimamente al Di Tella) habían logrado tal protagonismo que figuraban prominentemente en las revistas *Gente*, *Análisis* y *Primera Plana*. Como señala Herrera, “nunca antes una generación de artistas que rozaba los veinte años había sido lanzada públicamente desde la portada de una publicación semanal de interés general.”<sup>53</sup> [Figura 1]. No es casual, entonces, que los investigadores hayan equiparado a la vanguardia con el pop, pues es este movimiento el que dominaba la escena institucional del Di Tella.

---

<sup>47</sup> Psicóloga y socióloga, formada en las universidades de Buenos Aires y de California, Berkeley. Fue cofundadora de la Asociación Gestáltica de Buenos Aires (AGBA). Fue investigadora invitada en el Instituto Torcuato Di Tella.

<sup>48</sup> Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill, “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires,” op. cit.

<sup>49</sup> Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill, *El público, receptor del mensaje artístico*, op. cit.

<sup>50</sup> Oscar Bony, Delia Cancela, Ricardo Carreiras, Edgardo Giménez, Roberto Jacoby, Kenneth Kemble, David Lamelas, Florencio Méndez Casariego, Pablo Mesejean, Marta Minujín, Stella Newberry, César Paternosto, Oscar Palacio, Dalila Puzzovio, Alfredo Rodríguez Arias, Susana Salgado, Rubén Santantonín, Carlos Squirru, Juan Stoppani, Pablo Suárez, Luis Alberto Wella. Se trata, entonces, de artistas que ya se han encontrado en el capítulo anterior como también artistas que se encontrarán en el siguiente capítulo.

<sup>51</sup> Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill, “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires,” op. cit., p. 26. Detallan luego que se trata de: “los críticos de arte, ‘los merchands,’ los dueños y directores de galerías, los profesionales ‘adaptadores’ (que integran las obras artísticas en otras formas de creación: arquitectos, decoradores, modistos, joyeros, etc.), los coleccionistas, los museos y galerías, publicaciones periódicas y las instituciones que otorgan premios para los artes plásticas,” p. 26. Constituye, entonces, una muestra muy amplia.

<sup>52</sup> Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill, “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires,” op. cit., p. 49.

<sup>53</sup> María José Herrera, *Cien años de arte argentino*, op. cit., p. 160.

Para el análisis del ensayo presentado en el simposio, Slemenson y Kratochwill aislaron a 92 sujetos de la totalidad del público encuestado<sup>54</sup> por su “mayor relación con el Instituto T. Di Tella y espectáculos pop,” justificando esta decisión argumentando que “permiten suponer que representan al tipo de personas que asisten usualmente a manifestaciones de la plástica de vanguardia.”<sup>55</sup> Los investigadores tomaron para la encuesta a miembros del público del Centro de Experimental Audiovisual (CEA) del ITDT y de una función exitosa en el teatro “La Recova” ubicado en las cercanías del ITDT.<sup>56</sup> Una de cada tres personas del público de las dos últimas funciones de la obra *Juguemos en la bañadera*<sup>57</sup> de la bailarina Graciela Martínez en

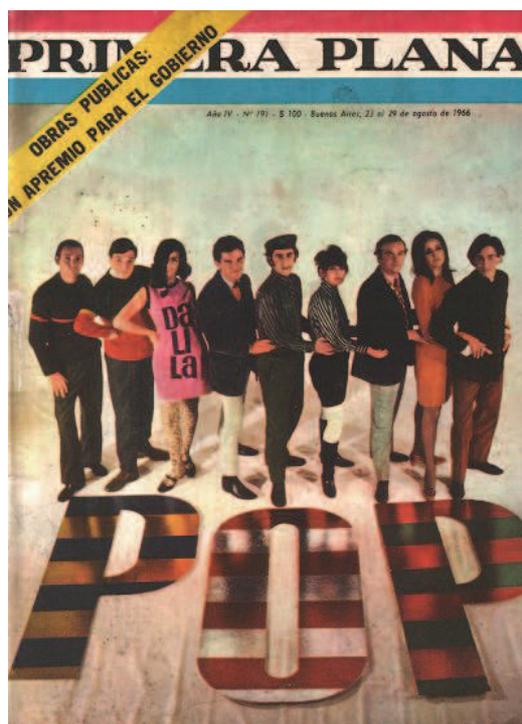


Figura 1. Carlos Squirru, Miguel Rondano, Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Delia Cancela, Juan Stoppani, Susana Salgado, y Alfredo Rodríguez Arias en la tapa del semanario Primera Plana.

<sup>54</sup> En total repartieron 336 cuestionarios: 124 en *Drácula*, 194 en *Juguemos a la bañadera* y 18 en *Help! Valentino*. Los cuestionarios analizados fueron finalmente 297, ya que algunos miembros del público se llevaron las encuestas consigo en lugar de consignarlas al final de la función.

<sup>55</sup> Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill, “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires,” op. cit., 49.

<sup>56</sup> Éste quedó afuera del análisis presentado al ITDT.

<sup>57</sup> “Juguemos a la bañadera?” era un espectáculo de 90 minutos dividido en tres partes que estaba programado para cinco funciones en el mes de julio pero que debido al “extraordinario éxito obtenido” fue prolongada por el mes entero de agosto. El programa estaba dividido en las siguientes partes: la primera consistía en los números “Sobre el ring” con la música de John Barry, “007” con Néstor Astarita en la batería, “Mr. London” y “Yo quiero ser presidente, con la música de Chavela Vargas; en la segunda parte figuraban “El Sr. X”, “Quiere bailar conmigo?” con la voz de Lucien Boyer, y “Napoleón o la campaña militar con la música de Supé; mientras que en la tercera parte la bailarina presentaba “Giselle” con la música de Copelius, “Miss París” con Mathe Altery cantando, y finalmente el número que le daba el nombre al espectáculo: “Jugamos a la bañadera?”

el ITDT fue seleccionada para llenar la encuesta; una de cada dos personas fue seleccionada para la encuesta en tres funciones del espectáculo teatral *Drácula*<sup>58</sup> dirigido por Alfredo Rodríguez Arias (1944-) en el ITDT, y una de cada dos personas fue seleccionada en una función del espectáculo teatral *Help! Valentino* en La Recova.<sup>59</sup>

Los críticos del espectáculo de Graciela Martínez destacaban sobre todo el sarcasmo tajante de la bailarina, su “burlarse sangrientamente de lo establecido.”<sup>60</sup> Los objetos en el escenario incluían una escalera, una cama, una valija, una bañadera volcada hacia el público y muletas. Proyectaba, además una serie de diapositivas como una historieta de Copi,<sup>61</sup> imágenes lúdicas de Martínez disfrazándose con el entonces célebre peluquero Christian, y un montaje que yuxtaponía imágenes de una boca sensual femenina con imágenes de un manual de higiene bucal. A este complejo audiovisual se agregaban los vestuarios y máscaras o sombreros de la bailarina, que casi nunca mostraba su rostro. Éstas “telas extrañas” con las cuales se ataviaba le brindaban “transparencias de bicho kafkiano o de monstruo increíble de una época increíble”<sup>62</sup> y producía el efecto de una escultura en movimiento: “el efecto fue fantástico, a veces artificioso, a veces claustrofóbico.”<sup>63</sup> María Fernanda Pinta sostiene que en la danza de los años sesenta, y como se manifiesta en este espectáculo de Graciela Martínez, hay “un movimiento inverso al realizado por el teatro; mientras las búsquedas posdramáticas se apartan de las formas argumentales tradicionales, la danza avanza sobre ellas con el propósito de reformular, también ella, su propio lenguaje.”<sup>64</sup>

Graciela Martínez fue la creadora de lo que llamaba la “Danza Actual” caracterizada como una “anti-danza o contradanza o peri-danza”<sup>65</sup> y descrita por un crítico como “más una serie de posiciones conectadas entre sí con un vestuario sorprendente, que una danza.”<sup>66</sup> Un crítico incluso se preguntó si no se trataba más bien de pantomima en lugar de danza.<sup>67</sup> Era un espectáculo, se puede concluir, experimental y no-narrativo. De hecho, la danza en los años

---

<sup>58</sup> El espectáculo de una hora y cuarto estaba escrito y dirigido por el Alfredo Rodríguez Arias. La escenografía y el vestuario fueron obra de Delia Cancela, Pablo Mesejean y Juan Stoppani. Actuaban: Marucha Bó, Facundo Bó Nélica Castelo, Horacio Pedrazzini, Chacho Ríos y Susana Salgado.

<sup>59</sup> Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill, “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires: sus creadores, sus difusores y su público,” op. cit., p. 6.

<sup>60</sup> Inés Malinow. “Graciela Martínez. El ahogado y la bañista.” *El Mundo*. 7 de Agosto de 1966. Archivo ITDT. CEA-EA-4-1.

<sup>61</sup> Raúl Damonte Botana (1939-1987), alias Copi, era escritor, historietista y dramaturgo.

<sup>62</sup> “Graciela Martínez. El ahogado y la bañista,” op. cit.

<sup>63</sup> *Mineapolis Tribune*, septiembre de 1964. Archivo ITDT. CEA-EA-4-1. La bailarina había presentado el espectáculo en Estados Unidos previo al espectáculo en el Di Tella.

<sup>64</sup> María Fernanda Pinta, op. cit., pp. 188-189.

<sup>65</sup> Inés Malinow, op. cit.

<sup>66</sup> *Mineapolis Tribune*, op. cit.

<sup>67</sup> “Hay carácter en las versiones de Graciela Martínez.” Buenos Aires, *La Prensa*, 14 de julio de 1966. Archivo ITDT. CEA-EA-4-1.

sesenta había llegado a una nueva etapa de desarrollo teórico práctico que se venía gestando desde las reformulaciones del lenguaje de la danza clásica de principios de siglo.<sup>68</sup>

El otro espectáculo del CEA-ITDT cuyo público fue encuestado, *Drácula*, a diferencia de aquél de Graciela Martínez, era “juvenil y humorístico.”<sup>69</sup> Los críticos concordaban en que la representación de Rodríguez Arias era una “delicia para los ojos,”<sup>70</sup> debido al desfile de trajes, muñecos y pelucas diseñados por Delia Cancela y Pablo Mesejean, pero que el texto y la representación eran sumamente escuetos. Esta representación de la historia clásica tenía un clima “de romanza tropical.”<sup>71</sup> Un crítico notó que el *Drácula* tenía más en común con Flash Gordon (de las historietas del norteamericano Alex Raymond) que con la tradicional representación cinematográfica del célebre vampiro.<sup>72</sup>

El objetivo de Rodríguez Arias era desarrollar la estética de avisos publicitarios; el artista quería lograr una “reducción Pop del texto,” haciendo una versión minimalista de la historia y de cierta manera inspirada (aunque no directamente) en el imaginario de Roy Lichtenstein.<sup>73</sup> Rodríguez Arias estructuró las escenas para que siguieran la composición de historietas. Por el impacto del mundo de las comunicaciones de masas en la obra, los críticos concluyeron que era un *Drácula* “pop.” La música del espectáculo estaba compuesta por temas de música popular anglosajona como Sony and Cher, The Rolling Stones y Proby.

La tercera obra analizada en el estudio de Slemenson es *Help, ¡Valentino!* Ésta era “una evocación del máximo divo del cine mudo<sup>74</sup> [que] destila[ba] chorros de feroz humorismo intelectual” según sostenía la revista *Primera Plana*.<sup>75</sup> La obra satirizaba el cine mudo enfatizando el virtuosismo físico de los actores, a través de piruetas y la gesticulación exagerada del *vaudeville*.

Se puede sostener que las tres obras comparten el hecho de romper con el canon de una obra teatral tradicional; eran obras con un fuerte carácter visual y tenían en los tres casos

---

<sup>68</sup> María Fernanda Pinta, op. cit., p. 187.

<sup>69</sup> “*Drácula* sin espanto en el Di Tella.” Buenos Aires, *La Nación*. 2 de septiembre, 1966. Archivo ITDT. CEA-EA-4-3.

<sup>70</sup> “*Drácula* en la Calle Florida.” Buenos Aires, *El Cronista Comercial*. 25 de agosto, 1966. Archivo ITDT. CEA-EA-4-3.

<sup>71</sup> “En el Di Tella Actualizan el Tema de ‘*Drácula*’, con Humor y Coquetería.” Buenos Aires, *La Razón*. 1 septiembre, 1966. Archivo ITDT. CEA-EA-4-3.

<sup>72</sup> “Fascinante estilización de ‘*Drácula*’ en el Di Tella.” Buenos Aires, *La Prensa*. 24 de agosto, 1966. Archivo ITDT. CEA-EA-4-3.

<sup>73</sup> Testimonio del artista contado en la conferencia del 24/08/2017 en la Academia Nacional de Bellas Artes. El artista (ya que Rodríguez Arias siempre se consideró un artista visual, aunque su carrera se haya desarrollado en el ámbito teatral), también dijo que la obra era una “reducción de *Drácula* a la historieta.”

<sup>74</sup> Rodolfo Valentino (1895-1926) era un actor italiano, que trabajaba en películas mudas en Estados Unidos. Conocido simplemente como Valentino, tuvo enorme fama en su corta carrera, siendo uno de los primeros íconos de 1920 y reconocido como un “latin lover.”

<sup>75</sup> *Primera Plana*, n. 189, p. 1.

elementos experimentales. El director de *Drácula*, Rodríguez Arias, como también los artistas que diseñaron el vestuario, Cancela y Mesejean, participaron de las *Experiencias*, de manera que había un cruce de actores, artistas y demás protagonistas entre el CEA y el CAV del ITDT, creando una dinámica particular de campo.

Los investigadores Slemenson y Kratochwill dejaron cuestionarios en asientos al azar para que llenara el público que iba a ver *Jugamos a la bañadera, Drácula o Help, ¡Valentino!* Algunos espectadores incluso se ofendieron por no haber recibido un cuestionario para rellenar.<sup>76</sup> Los datos resultantes del cuestionario en su mayoría coinciden con los de Gibaja: el 59% de la muestra tenía entre 18 y 30 años, había más representantes del sexo masculino (61%), el nivel educacional era “muy alto,” el 51% de la muestra tenía una ocupación remunerada y el 25% se dedicaba exclusivamente al estudio.<sup>77</sup> En el estudio presentado en el simposio resumen la composición del público de la siguiente manera:

Los datos que tenemos hasta aquí pueden resumirse diciendo que se trata de públicos integrados por individuos jóvenes, con alto nivel educacional que tienen ocupaciones remuneradas o se dedican al estudio. Aparecen interesados en todo tipo de manifestación cultural, ya sea a través del alto grado de asistencia a los mismos, de estudios especiales realizados, o de actividades desarrolladas o conexiones existentes con el medio artístico.<sup>78</sup>

Pero en el informe presentado al ITDT, la descripción del público por parte de los investigadores contiene también una interpretación cualitativa:

Es un público que oscila entre los 18 y los 40 años, con un nivel de educación elevado, a menudo universitario; que se autoidentifica como clase media alta y que tiende a una ideología de centro ligeramente proclives a la izquierda. Asiste a distintos tipos de espectáculos, que sus amigos y ciertos medios de comunicación de masas indican como “buenos” y parecen interesarse por distintos aspectos de la vida cultural.

Todo lo dicho parece clasificarlo como un público estrictamente de “élite,” y no hay duda de que en cierto sentido lo es. Y sin embargo hay aspectos que no coinciden con este marco general: es demasiado “mayor” para ser realmente “innovador,” muestra algunas características de “snobismo” intelectual (tales como afirmar que asiste a “muchos, varios, todos” los espectáculos “pop;” y ser incapaz al mismo tiempo de identificar aquéllos a los que asistió porque “no recuerda.”)

Parece aplaudir y sostener los principios de experimentación e innovación que pregona el IDT, pero al mismo tiempo parece carecer de argumentos racionales para sostener sus juicios críticos que presentan una gran superficialidad.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill, “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires,” op. cit., p. 5.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>79</sup> Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill. *El público, receptor del mensaje artístico. (Encuesta realizada en el Instituto Di Tella)*, op. cit., p. 10.

De manera que el ITDT procuró conocer no sólo las características socio-económicas del público, sino que también quiso entender sus lecturas sobre el programa del Instituto. En este sentido, es un intento de establecer el nivel de “educación” del público en materias artísticas, que, como se vio en la introducción, se pensaba que era un aspecto esencial para el “éxito” de la vanguardia.

Slemenson y Kratochwill tomaron como punto de partida el estudio de Gibaja, lo cual implica que éste no sólo fue el primero de su tipo en Buenos Aires, sino también que sirvió como modelo para otros investigadores. Comparando su estudio con el de Gibaja, concluyeron que su público era “ligeramente más joven” como también que “el público pop tiene un nivel de educación algo más alto.”<sup>80</sup> Sin embargo, es necesario destacar que la categoría de “público pop” en realidad no se puede sostener en el sentido de un público interesado en este movimiento, y se debe entender más bien como una “minoría cultural o un ‘público de arte’ en general.”<sup>81</sup>

Pero es también interesante la siguiente afirmación de los investigadores: “parece justo concluir que este público es mucho más un público del Instituto T. Di Tella que un público de espectáculos pop.”<sup>82</sup> En este sentido, el público del ITDT, en sus diversas variables y en los diversos eventos, era más bien homogéneo y recurrente. De hecho, Pinta nota que los artistas “circulan indistintamente por los distintos centros de artes.”<sup>83</sup> Estas notas pueden ser útiles para pensar el público de las *Experiencias*. Beatriz Sarlo, por su parte, afirmó que “ya a mediados de la década se ha consolidado ese público, que no es un público de masas, sino que es el público universitario formado, en parte, en esa trama [la trama espacial de la Universidad, la editorial universitaria, las galerías de arte, las librerías, teatros, y el ITDT en la zona de la calle Florida]”.<sup>84</sup>

Resulta pertinente notar también que el análisis de Slemenson y Kratochwill estaba pensado en términos de un circuito de comunicación (emisor, receptor, mensaje u obra, metamensaje),<sup>85</sup> es decir, en términos de la matriz de comunicación de Roman Jakobson, como se puede apreciar incluso desde el título de la investigación. Esta modalidad, como se vio en el capítulo anterior, en particular en el caso de Ernesto Deira, era también una modalidad difundida para pensar el arte.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>83</sup> María Fernanda Pinta, *op. cit.*, p. 124.

<sup>84</sup> Beatriz Sarlo, en John King, *op. cit.*, p. 423.

<sup>85</sup> María Fernanda Pinta, *op. cit.*, p. 118.

Mientras que el análisis de Gibaja buscaba relacionar al público del Di Tella con un proceso de masificación social más extendido, con el objetivo de determinar la manera en la que la cultura de masas afectaba a todas las capas sociales, el estudio de Slemenson y Kratochwill era un estudio sobre el campo específico del arte, relevando características del público, de los artistas y de los difusores del arte, para determinar las relaciones entre los distintos actores del campo del arte. En este sentido, mientras que el estudio de Gibaja se focalizaba en una lectura amplia, el estudio de Slemenson y Kratochwill se interesaba por las dinámicas internas del campo.

Si bien los datos de los estudios citados comparten de manera general las conclusiones, éstos no se llevaron a cabo en el Centro del ITDT que es el foco de interés de esta tesis, el CAV. Pensando la razón por la cual Slemenson y Kratochwill tomaron al público del CEA en lugar del público del CAV, se puede pensar la hipótesis de practicidad: era más cómodo dejar los cuestionarios en los asientos del público de los espectáculos que apartar a sujetos que entraban a ver una muestra, como había hecho el equipo de Gibaja.<sup>86</sup> Alternativamente, se puede suponer que el ITDT quería saber la composición del público del CEA.<sup>87</sup>

Si bien se pueden extrapolar las conclusiones y suponer que el público del CAV era en su mayoría un público de jóvenes con un alto nivel educacional y de clases medias y altas, la descripción del público algo anecdótica de King, hecha a partir de una serie de entrevistas, puede ayudar a completar una imagen del mismo:

Oteiza y varios otros testigos (que trabajaron cotidianamente en el edificio de Florida durante varios años) han hecho las siguientes observaciones: en primer lugar, el público variaba mucho según la exposición. Marta Minujín, por ejemplo, atrajo a muchos jóvenes de clase media baja de toda la ciudad. Julio Le Parc, que había obtenido el primer premio de la Bienal de Venecia poco antes que el Instituto expusiera su obra, atrajo un público bastante masivo, más amplio en cuanto a la edad y origen social, quizá porque se lo consideraba una suerte de héroe nacional.<sup>88</sup> Toulouse Lautrec y *Arte Virreinal* atrajeron a grupos de clase alta. Albers o Lipchitz interesaron a los intelectuales del Instituto, profesionales y gente seriamente comprometida y un tanto familiarizada con el arte moderno. También había una diferencia en el público durante los días laborales, en comparación con los fines de semana. En los días laborales el Centro atraía a gente que trabajaba en el centro de la ciudad, a la clase ociosa y a turistas. Los sábados estaba lleno de jóvenes y parejas que venían de todas partes de la ciudad

---

<sup>86</sup> Tener que apartar a los entrevistados fue problemático para el equipo porque algunos rechazaron la propuesta, argumentando que si hacían la entrevista no tendrían tiempo para ver la muestra o porque tenían a alguien que los estaba esperando. Entonces, las entrevistas efectivas fueron menores de los que habían previsto. Véase Regina Gibaja, op. cit., p. 19.

<sup>87</sup> De hecho, el estudio presentado al ITDT lo nombra específicamente al director del Centro: “Quisiéramos insistir sobre algunos supuestos ya conversados con el Sr. Villanueva,” Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill. *El público, receptor del mensaje artístico*, op. cit., p. 10.

<sup>88</sup> Esta fue la muestra con más público de toda la historia del CAV. Fueron más de 200 mil personas.

para visitar el Instituto, caminar por Florida, ir a un café o al cine. El domingo era un día más familiar.

[...] Estos diferentes públicos llegarían a pensar de modo diferente y a lucir cada vez más diferentes, a medida que el Di Tella se transformaba en uno de los principales centros de la moda juvenil a partir de mediados de la década del 60.<sup>89</sup>

Las fotografías del Archivo Di Tella en las que hay miembros del público, aportan más datos sobre los espectadores de las obras de arte en el ITDT, y la manera en la que se fue modificando el público y el ambiente del Instituto. Las fotos del Premio Internacional de 1962 [Figuras 2 y 3], muestran un público elegantemente vestido de una franja de edad que francamente supera a la media señalada por los estudios de Gibaja y de Slemenon y Kratochwill. Se nota también un montaje de obra y un diseño museográfico tradicional.



*Figura 2 y 3. Premio Internacional de Escultura, ITDT, 1962.*

<sup>89</sup> John King, op. cit., p. 102-3.

El Premio de 1962 se llevó a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes y estaba dedicado a la escultura. El jurado estaba compuesto por Jorge Romero Brest, Giulio Carlo Argan y James Johnson Sweeney. Se puede suponer que el ambiente serio y de contemplación que denotan las fotografías se dio por el hecho de que la muestra fue exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes, previo a la mudanza del Instituto a Florida.

Era la primera instancia del Premio Internacional ITDT y con esta incorporación “se pretendía intensificar la comunicación, la confrontación y estimular la labor creativa.”<sup>90</sup> El Premio era una parte central de la estrategia de internacionalización del arte argentino deseada por ciertos agentes del campo cultural, como se notó en la introducción. Había participado del Premio el artista norteamericano Chamberlain que, como nota Giunta, “introdujo nuevos criterios estéticos y una manera diferente de concebir el quehacer artístico.”<sup>91</sup> Sus obras hechas a partir de chatarra chocaban contra los valores que Romero Brest había defendido desde los años cincuenta. El artista había remarcado que los artistas en Buenos Aires eran “demasiado correctos” y que debían “escandalizar, sorprender, excitar.”<sup>92</sup> En su análisis, Giunta sugiere que el Premio fue una coyuntura decisiva, luego de la cual el escándalo y la sorpresa se transformarían en un lugar común típicamente asociado al Di Tella.

---

<sup>90</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., p. 205.

<sup>91</sup> *Ibíd*, p. 206.

<sup>92</sup> *Ibíd*, p. 207.

Muy distintas son las características del ambiente que se ve en el caso de las fotografías de la muestra *Novísima Poesía*, de 1969 [Figuras 4 y 5].<sup>93</sup> Como señala Ornela Barisone, en esta muestra “lo lúdico suponía participación por parte del asistente y la intersensorialidad colaboró en desestabilizar la poesía discursiva, integrando otros soportes y materiales.”<sup>94</sup> En estas fotografías, siete años después del Premio de 1962, se evidencian los cambios en la moda y la ligereza de la vestimenta: estampados, rayas, polleras cortas. Hay también un ambiente más caótico con respecto a las fotografías de 1962, un ambiente en cierta medida más frenético, energético y vivaz, también porque hay otro montaje de las obras. El público de la muestra *La*



Figura 4 y 5. *Novísima Poesía*, ITDT, 1969.

<sup>93</sup> Se trataba de la exposición de poesía concreta; poemas “visuales y sonoros.” La exposición fue realizada por Edgardo Vigo y participaban artistas de Alemania, Argentina, Austria, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, Escocia, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, Japón y Suiza. En esta muestra también, el tradicional lector pasaba a ser un participante.

<sup>94</sup> Ornela Barisone. *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual. (1944-1969)*. Buenos Aires: El Corregidor, 2017, p. 103.

*nueva veta* de 1968 [Figuras 6 y 7]<sup>95</sup> presenta también estas características, aunque en un tono menos explosivo. La moda había cambiado, como también había surgido el nuevo énfasis en la juventud. Como señala John King, “muchos estudiantes y jóvenes se sentían atraídos por



*Figura 6 y 7. La Nueva Veta, ITDT, 1968.*

<sup>95</sup> Se trataba de una exposición con obras de artistas norteamericanos enviadas por el International Program del National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution.

diversas formas de compromiso político, pero muchos otros se contentaban con expresar sus diferencias dejándose crecer el pelo o usando ropas novedosas,<sup>96</sup> destacando también que “en el análisis moralista del gobierno, ambas formas de actividad eran igualmente sospechosas y peligrosas.”<sup>97</sup>

Retomando el esquema conceptual que se analizó en el capítulo anterior, las fotografías del Premio 1962 corresponden a la primera vanguardia, mientras que las fotografías de *Novísima Poesía* y *La nueva veta* están en el período de la segunda vanguardia, resaltando tanto una experimentación artística como un nuevo público del arte.

En cuanto a las *Experiencias*, las fotografías de la muestra *Experiencias Visuales 1967* [Figuras 8, 9 y 10], probablemente de la noche de inauguración o de un día muy concurrido, exhiben una gran cantidad de personas que comparten características con las conclusiones de los estudios citados arriba. En las fotografías, el público se ve caminando por la obra de Antonio Trotta, *alta tensión* [Figura 9], que será analizada en el capítulo siguiente. Alternativamente, el público se ve conversando entre ellos o mirando con curiosidad a las obras.



---

<sup>96</sup> John King, op. cit., p. 168.

<sup>97</sup> *Ibíd.*



*Figura 8, 9 y 10. Experiencias Visuales 67, ITDT, 1967.*

Las fotografías de las *Experiencias 68* [Figuras 11 y 12], revelan un público joven, en su mayoría masculino, coincidiendo con las conclusiones de los estudios de Gibaja, y de Slemenson y Kratochwill. Las imágenes fueron capturadas en el momento en el que los artistas comenzaban a retirar sus obras en un acto de solidaridad hacia la clausura de la obra de su colega, Roberto Plate, como se discutirá en el próximo capítulo.



Figura 11 y 12. *Experiencias 68*, ITDT, 1968.

Las imágenes de *Experiencias 69 I* [Figuras 13 y 14], revelan un público tanto joven como mayor, algunos vestidos a la moda y otros con cortes clásicos. Se ve un público masculino como también una fuerte presencia de público femenino.

Las imágenes del público en las *Experiencias* son valiosas porque demuestran las distintas modalidades de recepción estética que esta tesis analiza: contemplativa, experiencial y participativa, como se verá en detalle en el próximo capítulo. En las *Experiencias Visuales 67*, por ejemplo, se evidencia la inmersión física de los participantes en la obra de Trotta; están *adentro* de la obra [Figura 9]. Lo mismo sucede en el caso de la obra de Lea Lublin en las



*Figura 13 y 14. Experiencias 69, I. ITDT, 1969.*

*Experiencias 69, I* [Figura 13]. Allí se ven a los participantes transitando por el laberinto oscuro, caminando con dificultad por el piso cubierto con pequeñas piedras, en una experiencia multisensorial. Finalmente, en el caso de la obra del Grupo Frontera [Figura 14], se ve al público contemplando el fruto de su participación de la obra de arte en una fase anterior, como se detallará en el próximo capítulo.

En base a lo que se ha dicho sobre los resultados de las encuestas, la imagen “impresionista” que describió King y las fotografías, se puede concluir que el público estaba compuesto en su mayoría por jóvenes, había una ligera mayoría de género masculino, poseían un nivel de educación alto y en su gran mayoría provenían de las clases socioeconómica medias y altas de la sociedad porteña.

El 75% del público de la encuesta de Gibaja decía que leía uno o más diarios cotidianamente.<sup>98</sup> El diario más leído era *La Nación* y en segundo lugar *La Prensa*, entre ambos componiendo el 72% de las elecciones de lectura.<sup>99</sup> Además, 50% de la muestra decía que leía revistas con frecuencia y el 27% algunas veces, porcentajes que se consideran “muy altos.”<sup>100</sup> Según la encuesta, “las revistas más mencionadas resultaron las extranjeras, que obtuvieron el 42% de todas las menciones. Obtuvieron el segundo lugar, con porcentajes muy parecidos, las revistas políticas y de interés general, las artísticas y las femeninas.”<sup>101</sup> El estudio de 1967 de Slemenson destaca que “el 51% del público lee el semanario *Primera Plana*.”<sup>102</sup>

El semanario *Primera Plana*,<sup>103</sup> fundado en 1962 a modelo de la revista francesa *Le Monde*, fue el “*taste-maker*”<sup>104</sup> de la clase media que “operó como instancia de consagración o confirmación de artistas, producciones, y acontecimientos.”<sup>105</sup> A su vez, el semanario fue uno de los “emergentes más destacados del proceso de *modernización* cultural de los años 60.”<sup>106</sup> *Primera Plana* se caracterizó por su modernización del discurso periodístico, por la ampliación del público lector y por agrupar aspiraciones, intereses y temas de opinión pública asociados a la clase media.<sup>107</sup> Como sostiene María Fernanda Pinta, “el semanario parecería dirigirse a un lector no especializado, aunque *culto* (son frecuentes las citas intertextuales que hacen referencia a una amplia y actualizada enciclopedia cultural, juegos de palabras, etc.) e interesado por estar al tanto de las últimas tendencias artísticas.”<sup>108</sup> En sus primeros meses de

---

<sup>98</sup> Regina Gibaja, op. cit., p. 48.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>100</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>102</sup> Marta R. Fischman de Slemenson y Germán Kratochwill, “Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires: sus creadores, sus difusores y su público. Materiales para un estudio sociológico de la vida artística e intelectual,” op. cit. p. 50.

<sup>103</sup> El semanario fue fundado por Jacobo Timerman, y estaba vinculado a los sectores Azules de las Fuerzas Armadas. En 1969 el semanario fue clausurado. Luego de diversos intentos de reabrirlo y verse nuevamente clausurado, fue reemplazado por el semanario *Nueva Plana*, que editó escasos números. Véase Silvia Sigal, op. cit.; Daniel H. Mazzei. “*Primera Plana*. Modernización y *golpismo* en los 60”, en AA.VV., *Historia de las revistas argentinas*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1995, pp. 12-35; Eliseo Verón, *Fragmentos de un tejido*. 1ª reimp. Barcelona: Gedisa, 2005.

<sup>104</sup> Oscar Terán, op. cit., p. 82.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> María Fernanda Pinta, op. cit. p. 85.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 84-5.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 86. [Destacado en original].

existencia, *Primera Plana* había alcanzado una circulación de 25.000 ejemplares. En 1966 el número promedio de ejemplares vendidos alcanzó un promedio semestral de 50.000. En 1963 el promedio de venta semestral era de 26.000 ejemplares. En 1966, de 50.000.<sup>109</sup>

El efecto de la lectura del semanario sobre el comportamiento del público es paradigmático en el caso de la muestra de Antonio Berni en 1965, como fue analizado por Silvia Dolinko. Ésta fue la tercera muestra más visitada de la historia del ITDT, el primer puesto ocupado por la muestra de Le Parc y el segundo por los grabados de Picasso en 1966.<sup>110</sup> Como señala la autora, *Primera Plana* dedicó su portada del 13 de abril de 1965 a la imagen de Berni construyendo uno de los monstruos de las pesadillas de Ramona que formaría parte de la exposición en el Di Tella en el mes de junio:

Esta nota de *Primera Plana* otorgaba visibilidad a una muestra “triumfal” que aún no se había montado, un proyecto todavía en marcha, que aún se estaba estructurando: al anticiparla, creaba una expectativa que alimentaba el futuro éxito de la retrospectiva del Berni “rejuvenecido.”<sup>111</sup>

El caso destaca la influencia del semanario en el consumo cultural del público del Di Tella. Al caracterizar a la muestra aún por hacerse como un triunfo, finalmente terminó siendo efectivamente una muestra exitosa para los parámetros sociológicos en boga.

Lo que no termina de poder definirse claramente es lo que respecta a los consumos artísticos de este público, y específicamente sus ideas sobre el arte y qué pensaban sobre las obras expuestas o presentadas en el ITDT: no hay casos tan explícitos como la “Señorita 1” de la mesa redonda. El caso del comentario sobre la obra *Liberación* de Hugo Álvarez al que se ha hecho referencia en el primer capítulo, es excepcional. En este sentido, la herramienta metodológica de la encuesta tiene límites para conocer la apreciación del público de las obras expuestas. En relación con los comentarios de Slemenson y Kratochwill sobre el público, y el caso de Berni analizado por Dolinko, se puede deducir que las opiniones del semanario influenciaban considerablemente los comportamientos del público Ditelliano. De todos modos, los límites de las encuestas deben ser resaltadas para el interés de esta tesis.

En el próximo capítulo, se reconstruirán las *Experiencias*, y se verá cómo el participante implícito debía actuar ante la obra y cómo efectivamente actuaron los participantes. Además, de notarán cambios o falta de ellos en la reacción de los espectadores ante las obras con características participativas con respecto a la reacción a *La Menesunda*, analizada en el capítulo anterior.

---

<sup>109</sup> *Primera Plana*, n. 190, p. 51.

<sup>110</sup> Silvia Dolinko, op. cit., p. 239.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 241.

### Capítulo 3: Las *Experiencias*

Las *Experiencias* de 1967-1969 en el CAV-ITDT, como se vio anteriormente, eran la modalidad que reemplazó al Premio Nacional ITDT por pedido de los artistas. Los artistas que habían sido invitados a participar en el Premio Nacional ITDT en 1967 optaron por repartir el monto total del primer y segundo premio equitativamente entre ellos para financiar las obras que expondrían en la exhibición. Jorge Romero Brest accedió al pedido de los artistas y fue el que le dio el nombre de *Experiencias* a la muestra, argumentando que:

La validez de estas “experiencias” se funda en significados, no de palabras, ni siquiera de imágenes en muchos casos, sino de actitudes enderezadas hacia una clase especial de realidades. Entonces será fácil comprender por qué llamamos así a esta manifestación de nuestros artistas, y por qué hemos juntado experiencias tan disímiles. Porque responden a una misma intencionalidad, que no apunta a fijar las experiencias en imágenes como antes, y escogiendo experiencias que no son fijables apunta a lo contrario, a que sigan siendo tales en la conciencia de quienes las realizan por instigación de los creadores.<sup>1</sup>

A diferencia de cómo se han abordado hasta el momento estas *Experiencias* por parte de la historiografía del arte, que hizo foco en los aspectos políticos y la radicalización de los artistas, este capítulo enfatizará la cuestión de la recepción de las obras. Como se señaló en la introducción, el cambio de modalidad de Premios a *Experiencias* les permitía a los artistas hacer obras específicamente para el espacio del Instituto para luego desecharlas, sin la necesidad de preocuparse por la financiación de la obra.

En las *Experiencias* se conjugan los elementos que refieren al interés de esta tesis: apuntar a una recepción estética que no comparte características con la recepción estética tradicional-contemplativa (ya que se caracteriza por ser participativa o experiencial) y la consideración del nuevo estatuto del espectador que conlleva el cambio en la recepción estética. En una conferencia que dictó Romero Brest en 1970, dijo:

Ustedes habrán oído hablar por lo menos de las “experiencias” que hicimos en el Instituto Di Tella de 1967 a 1969. Yo fui quien les puso ese nombre, porque no son obras de arte como las que se hacían antes. La obra de arte tenía una connotación de eternidad que las “experiencias” no tienen, pues apuntan al contemplador, es decir, al hombre de carne y hueso, aquí y ahora, respetando la contingencia y alejándose de toda trascendencia.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Experiencias Visuales 67*. CAV, Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires: septiembre, 1967 (catálogo). MNBA-Materia Argentina-Instituto T. Di Tella-40817.

<sup>2</sup> Jorge Romero Brest. “La no-pintura argentina.” *Nuevas Modalidades del arte*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1970, p. 14.

La cita evidencia la voluntad de Romero Brest de teorizar el mismo arte que estaba ayudando a gestar.<sup>3</sup> Este arte, para Romero Brest, estaba centrado, precisamente, en el acto de la recepción: “la clave está en la experiencia.”<sup>4</sup> Como se vio en la introducción, Romero Brest propuso el término “arte para consumir” para referirse a esta modalidad artística. Se recordará que el “arte para consumir,” a su vez, subsumía tres categorías artísticas: las “cosas,” las “situaciones” y las “proposiciones.”<sup>5</sup> Las *cosas* coincidirán luego con la propuesta de Fuera de Caja,<sup>6</sup> mientras que, una vez cerrado el Centro de Artes Visuales del ITDT de Florida en junio de 1970, Romero Brest abandonará las nociones de *situaciones*, *proposiciones*, y *experiencias*. Pero son precisamente estas nociones sobre las cuales insiste esta tesis. Se citará a continuación la definición de Romero Brest del “arte para consumir:”

El arte se manifiesta así con otra modalidad, cuyos caracteres voy a puntualizar examinando cómo son esas cosas, esas situaciones y esas proposiciones, por una parte; de qué manera son consumidas, por otra; porqué se las debe considerar artísticas, finalmente.

Primero las cosas: vestidos, adornos, afiches...que se hacen con materiales perecederos. ¿Por economía? Desde luego, pues las cosas están destinadas a la mayor cantidad de consumidores. Pero, además, porque responden a necesidades imaginarias de corta duración, para evitar que se des-adecúen con las necesidades reales. Se caería en un círculo vicioso si se dijera que tal manera de existir corresponde a una sociedad de consumo. Las cosas artísticas devienen industriales y las industriales artísticas, consumiéndose igualmente, pues con ellas se apunta al Ser que cambia.

Segundo las situaciones: “happenings” en los Estados Unidos, “acciones-espectáculos” en Europa, “experiencias” entre nosotros, en las que intervienen sobre todo personas, a veces vinculadas con objetos y aparatos, a veces solas como simulando reuniones. Grados de consumición diversos, sin duda, que concentran el goce en el consumidor, sin permitir ninguna interferencia moderadora. El intento más seguro para que la dialéctica del arte se baste a sí misma, excluyendo por lo menos en parte los intermediarios.

Tercero las proposiciones, que sólo se diferencian de las situaciones por la mayor exigencia intelectual, pues los consumidores piensan más que actúan; mejor dicho, actúan pensando. Por más que a menudo esas proposiciones, formuladas en términos

---

<sup>3</sup> Andrea Giunta analizó en profundidad las estrategias enunciativas de Romero Brest, detallando la manera en la que fue construyendo sus términos en relación con las distintas coyunturas, en particular la suspensión del juicio y la apertura a lo nuevo. Véase Andrea Giunta en Inés Kratzenstein, *Escritos de vanguardia*, op. cit., pp. 78-92.

<sup>4</sup> Jorge Romero Brest. “El arte informal y el arte de hoy. Un artículo muy remozado y reflexiones nuevas,” en Catálogo Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963, pp. 12.

<sup>5</sup> Jorge Romero Brest. “Arte para consumir.” *Nuevas modalidades del arte*, op. cit., p. 28.

<sup>6</sup> Se recordará que Fuera de Caja era una empresa consituada por Jorge Romero Brest, Marta Bontempi, Edgardo Giménez y Raquel Edelman. En 1972, en una carta para Damián Carlos Bayón, Romero Brest destaca que el propósito era “encauzar la creatividad hacia los objetos de uso” y señala que “bauticé [esta práctica] con el nombre de ‘arte para consumir,’” soslayando él mismo los otros usos del término que él había propuesto. Véase Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró,” Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, C1-S6-A, mimeo, 24 páginas.

lógicos, provocan hasta la acción corporal del consumidor. La provocan como boomerangs, cerrando el circuito abierto por el impulso en la misma persona que lo inicia.

Sólo con la enunciación de las formas del “arte para consumir” ya es fácil comprender que se consumen en el cuerpo, sea porque las cosas adhieren a él, sea porque las situaciones obligan a participar con él, sea porque las proposiciones lo hacen funcionar según dictados de la mente. Y no porque se elimine el pensamiento, el sentimiento, la volición...sino porque estas actividades se integran en el cuerpo.<sup>7</sup>

Las *situaciones*, entonces, para Romero Brest se “concentran en el goce del consumidor, sin permitir ninguna interferencia moderadora,”<sup>8</sup> y corresponde con la recepción experiencial de las obras de arte. Las *proposiciones* “se diferencian de las situaciones por la mayor exigencia intelectual, pues los consumidores piensan más que actúan; mejor dicho, actúan pensando.” La recepción estética de las *proposiciones* corresponde con la recepción participativa.

En este capítulo, se analizarán las *Experiencias* cronológicamente, destacando las obras que tienen características de una recepción estética novedosa de aquellas que continúan con una recepción tradicional. Como se verá, la cantidad de obras con características participativas o experienciales se multiplican en cada instancia de las *Experiencias*. Se detallarán las obras que tienen carácter participativo—es decir, que requieren la acción física del público para devenir-obra (obras que son *proposiciones*)—y las que tienen una recepción experiencial—es decir, que requieren el goce del espectador (o consumidor), que requieren una recepción multisensorial de la obra, y que constituyen, en términos de Romero Brest, *situaciones*.

Como se notó en la introducción, las *Experiencias Visuales 67* y las *Experiencias 68* han sido objeto de numerosos estudios, mientras que existen escasos escritos sobre las *Experiencias 69*. Los estudios se focalizan sobre todo en los aspectos espaciales, conceptuales o políticos de las obras de las *Experiencias*, sin consideraciones profundas sobre el aspecto receptivo de las obras presentadas. Este punto constituye el aspecto diferencial del planteo de esta tesis, que considerará sobre todo la dinámica entre la obra y el observador o participante.

### *Experiencias Visuales 1967*

En conjunción con las *Experiencias Visuales 1967*, se organizó la “semana de arte avanzado,” en la que participaban diversas galerías y numerosos museos,<sup>9</sup> ostensiblemente para

---

<sup>7</sup> Jorge Romero Brest. “Arte para consumir.” *Nuevas modalidades del arte*, op. cit., pp. 28-29.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>9</sup> El Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Bellas Artes, la Sociedad Hebraica Argentina, y las galerías Bonino, El Sol, Lirolay, La Ruche, Rubbers, Vignes, Lambert y El Taller.

los directores de museos que venían del extranjero a Buenos Aires junto con el jurado del Premio Internacional ITDT 1967,<sup>10</sup> que se seguía otorgando. Este evento “marcó la irrupción del minimalismo y de las estructuras primarias que, prácticamente borrarón la sensación de un Buenos Aires dominado por el *pop* que habían dejado los premios del '65 y del '66.”<sup>11</sup>

De hecho, las *Experiencias Visuales* exhibieron numerosas obras que presentaban cuestiones espaciales y estructuras primarias, término que designa obras escultóricas en las que las formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad.<sup>12</sup> Algunas de estas obras privilegiaban el sentido de la vista, otras incorporaban elementos corporales y racionales, pero estas obras no exigían una recepción participativa o experiencial, excepto tres salientes excepciones.

Los artistas invitados fueron: Edgardo Giménez (1943), Oscar Palacio (1934), Juan Stoppani (1940), Antonio Trotta (1937), David Lamelas (1944), Margarita Paksa (1934), Oscar Bony (1941-2002), Alfredo Rodríguez Arias (1944), Pablo Suárez (1937-2006), Ricardo Carreira (1942-1993), y la pareja Delia Cancela (1940) y Pablo Mesejean (1937).

Casi todas las obras presentadas estimulaban el sentido visual del espectador, no requiriendo su participación ni su inmersión en una experiencia multisensorial. De hecho, la mayoría de las obras no tenían la voluntad de penetrar el espacio del espectador y obligarlo a

---

<sup>10</sup> El jurado del Premio consistió en Jorge Romero Brest, el crítico norteamericano Alan Solomon, y el director del Stedelijk Museum de Amsterdam, Eduard Wilde. El Premio fue otorgado a Robert Morris, y menciones a Charles Hinman y Dalila Puzzovio.

<sup>11</sup> Andrea Giunta, en José Emilio Burucúa (ed.). *Arte, sociedad y política*, op. cit., p. 113.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 131.



Figura 1. Edgardo Giménez. 8 estrellas negras, madera y esmalte.

involucrarse con ella, ni de obligarlo a comprometerse corporalmente con la obra. La mayoría de las obras se comportan más bien como esculturas y pinturas en el sentido de la recepción estética tradicional.

Así, Edgardo Giménez presentó ocho grandes estrellas de madera y esmalte negro colocadas en línea horizontal sobre el piso [Figura 1]. Según Romero Brest la intención era de “saturar al contemplador”<sup>13</sup> a través de la repetición insistente de la imagen de una estrella de gran tamaño. Las estrellas estaban alineadas excepto una que se encontraba desfasada con respecto al resto. El efecto de este pequeño gesto del artista provocaba una reconsideración del espacio de la obra. Según Glusberg, las “ocho perturbadoras y enormes estrellas de madera, esmaltadas en negro [...] aludían a los productos en serie de la industria, civilizados como arte por Giménez.”<sup>14</sup> Según Herrera, las estrellas, presentes en la obra de Giménez a partir de 1964 y retomadas de forma recurrente por el artista, “connotan el brillo y la fugacidad del espectáculo.”<sup>15</sup> La obra parecería remitir a las series industriales, a la reproducción múltiple de estos modelos. Es una temática que retomará en *Fuera de Caja*, presentando “cosas” para que el público comprara.

En una habitación en penumbras, David Lamelas presentó *Situación de tiempo* [Figura 2]: diecisiete televisores “cuyas pantallas encendidas,” según Basilio Uribe, un crítico muy

<sup>13</sup> Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, op. cit., p. 126.

<sup>14</sup> Jorge Glusberg. “El arte total de Edgardo Giménez,” en Edgardo Giménez. *Edgardo Giménez*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1997, p. 13.

<sup>15</sup> María José Herrera, en AA.VV. *Edgardo Giménez*. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, ca. 2000, p. 263.

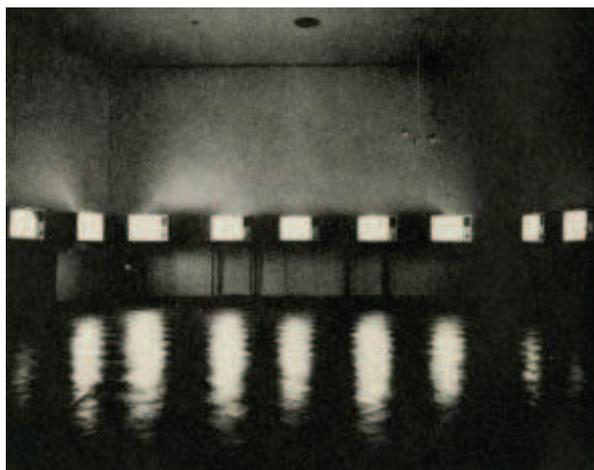


Figura 2. David Lamelas. *Situación de tiempo*.

reconocido por entonces, “permanecen impertérritas ante los espectadores, como aparatos de iluminación.”<sup>16</sup> Es destacable que el comentario de Uribe indica que se esperaba alguna acción desde los televisores ante la presencia de los espectadores; se esperaba un cierto reconocimiento de que había un ser digno de atención ante la obra. En la misma sala, junto a la obra, había un cartel que le proponía al espectador “permanecer las ocho horas que la exposición está abierta para participar activamente en el tiempo.”<sup>17</sup> Según Romero Brest, la obra “señalaba el transcurrir del tiempo por medio de la luz y el sonido que producían varios televisores funcionando pero sin imagen.”<sup>18</sup> María José Herrera coincide con este análisis, diciendo que “la instalación ofreció un espacio de reflexión sobre el tiempo televisivo, es decir, sobre la manera en que las tecnologías nos involucran en su modo peculiar de implicar el tiempo y el espacio.”<sup>19</sup> Si bien la obra de Lamelas pretendía cierto componente experiencial (la luz tenue, el “participar activamente del tiempo”), los elementos de *situación* o *proposición* estaban escasamente activados para poder producir una experiencia estética experiencial o participativa.

Pablo Suárez y Ricardo Carreira, presentaron obras que tenían características de estructuras primarias. *Cal, pared, alambrado y sus modificaciones* [Figura 3] de Pablo Suárez era un gran recipiente cilíndrico con cal enfrente de una pared blanca. El artista describió la obra de la siguiente manera:

Utilizo el espacio como volumen. Lo modifico con formas que no trabajen como formas sino determinando el uso de los materiales una sensibilización del espacio. Tomo cinco elementos: 1. Tacho con cal; 2. Panel; 3. Alambrado; 4. Panel; 5. Color.

<sup>16</sup> Basilio Uribe. “Experiencias Visuales 1967.” *Criterio*. 14 de octubre, 1967. Archivo ITDT.

<sup>17</sup> El cartel continuaba diciendo: “También le debe interesar el recorrido de una pantalla a la otra, siendo iguales y a la vez distintos.” Archivo ITDT. CAV-PD-0506.

<sup>18</sup> Jorge Romero Brest, *Arte Visual en el Di Tella*, op. cit., p. 127.

<sup>19</sup> María José Herrera, *Cien años de arte argentino*, op. cit., p. 165.

El quinto elemento juega invariable en todos los demás. El primero, la cal, mancha el alambrado hasta una determinada altura. La altura del cuarto está dada por la mancha de cal sobre el alambrado. El segundo y el cuarto, están contruidos con idéntico material.

El alambrado origina una división de la obra en dos partes. La primera, posible de penetrar y tocar y la segunda cuya existencia está dada por la visión. Esta división se mantiene según la obra se vea desde el frente o desde el interior de la sala. Me interesa la inclusión de los materiales que respondan en la obra al mismo uso que se acostumbra a darles.<sup>20</sup>

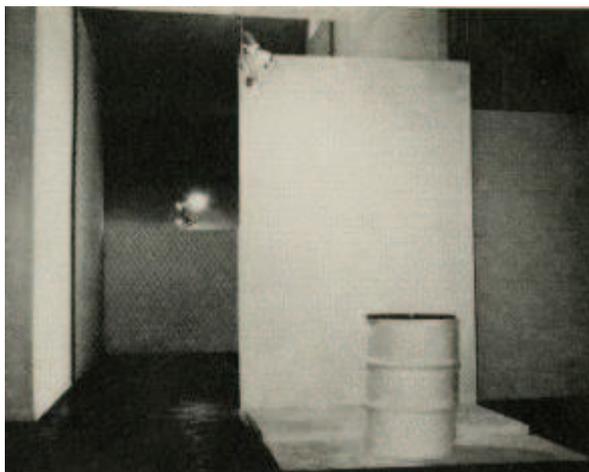


Figura 3. Pablo Suárez. *Cal, pared, alambrado y sus modificaciones.*

Resulta evidente, a través de la descripción del artista, que no tenía en cuenta la dimensión de la recepción al hacer la obra, sino que presentaba más bien características materiales y conceptuales formales. Es llamativa esta propuesta artística ya que apenas dos años antes había declarado en la mesa redonda abordada en el capítulo 1 que quería ir más allá de los “resortes de la contemplación.”<sup>21</sup> La estrategia de Suárez en el caso de las *Experiencias Visuales 67* parece haber sido la del objeto-shock en lugar de aquella de mover el “resorte sensual, el de la sorpresa, el del miedo... como si se encontrara frente a la jaula del tigre con la puerta abierta” que había pretendido dos años atrás. De hecho, el objeto-proyectil lo había anunciado también cuando dijo que “cuando se le rompe al espectador el esquema, no se lo halaga, sino [que] se lo golpea.”<sup>22</sup> Su objetivo con esta obra era distinto: buscaba provocar una reflexión sobre el

<sup>20</sup> Desplegable de la muestra. *Experiencias Visuales 67.*

<sup>21</sup> Pablo Suárez. “La nueva actitud de los artistas,” en Roberto Amigo, Silvia Dolinko, Cristina Rossi (ed.), op. cit., op. cit., p. 40.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

estatuto de la obra de arte. Reflexionando sobre la obra en un momento posterior, Suárez dijo: “Sería algo como preguntarse ¿cuál es la realidad?, ¿lo que está afuera de la muestra, en hall, la calle, la vida, o lo que está ahí adentro, entronizado como obra de arte?”<sup>23</sup>

Ricardo Carreira presentó *Ejercicio sobre un conjunto, yeso, tiza, madera, vidrio, terciopelo* [Figura 4], colocando los materiales sobre el suelo, un “muestrario de la realidad inmediata.”<sup>24</sup> El artista dijo “quizás sea tan importante correr, matar, organizar un genocidio como hacer un muestrario de polvo de tiza.”<sup>25</sup> Tanto Giménez como Lamelas, Suárez y Carreira, entonces, tenían la intención de posicionar su obra en el espacio, transformando el mismo y así provocando la reflexión del espectador. Para Carreira, era fundamental “descubrir cómo ‘desfamiliarizar’ la mirada del espectador para permitir una experiencia de la inmediatez sin la intervención de la cultura.”<sup>26</sup> Según Longoni, “el parquet, el vidrio, la tiza y el yeso eran los materiales que componían el mismo espacio de la exposición, la sede de la institución patrocinante (y de la obra misma).”<sup>27</sup> De manera que, resaltando los materiales de la obra, que coincidían con los materiales alrededor de la misma, el artista hacía reflexionar sobre el estatuto de la obra de arte y el lugar privilegiado otorgado a los objetos que tienen ese título, de manera similar a Pablo Suárez. Pero desde el punto de vista de la recepción, estas obras son tradicionales; el espectador implícito de estas obras es un observador contemplativo, no un



Figure 4. Ricardo Carreira. *Ejercicio sobre un conjunto, yeso, tiza, madera, vidrio, terciopelo* (en primer plano).

<sup>23</sup> Pablo Suárez en Guillermo Fantoni. *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60*, op. cit., p. 7.

<sup>24</sup> Inés Kratzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia*, op. cit., p. 338.

<sup>25</sup> *Experiencias Visuales 1967*, op. cit.

<sup>26</sup> Inés Kratzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia*, op. cit., p. 338.

<sup>27</sup> Ana Longoni. “El Deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo,” en Viviana Usubiaga y Ana Longoni. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. -1a ed.- Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006, p. 86.

participante activo. Estas obras no requieren de la participación del espectador para consagrarse ontológicamente como obras.

Las críticas no fueron laudatorias. Un reportero opinó:

Un grupo de vanguardistas—así se titulan—que está esperanzado en fundar una escuela artística, ha hecho su presentación en el salón Di Tella de la calle Florida. Allí se reunieron sus experiencias visuales 1967, que así se manifiestan: un montoncito de polvo blanco, aparentemente yeso [Carreira]; un bidón pintado de blanco, con agua en su interior [Suárez]; cierta suerte de brete revestido de hilos de nilón [Trotta]; un retazo de terciopelo rojo; una decena de televisores encendidos y sin sintonizar canal alguno [Lamelas]; un cuarto a oscuras con la sola iluminación de un haz de luz azulina [Margarita Paksa]... Para qué seguir. Cuando el curioso visitante quiere inquirir de qué se trata, nadie sabe responderle. Un empleado, encogiéndose los hombros, se limitó a reflexionar:

—son emociones que sienten ellos...

Emociones, por supuesto, sin apóstoles, sin adeptos.<sup>28</sup>

Es interesante el recurso al lugar común de la explicación de las obras por la emoción, cuando las obras no hacen un planteo expresivo, sino todo lo contrario.

Otra meditación sobre el espacio, como la de Suárez y Carreira, era la obra de Juan Stoppani, *100m2 de satén, blanco* [Figura 5]. Ésta era una estructura de madera cubierta con una tela de satén blanco, envolviendo el espacio de la obra. Sin embargo, el público no podía entrar en el espacio de la obra y debía contemplarla a la distancia.

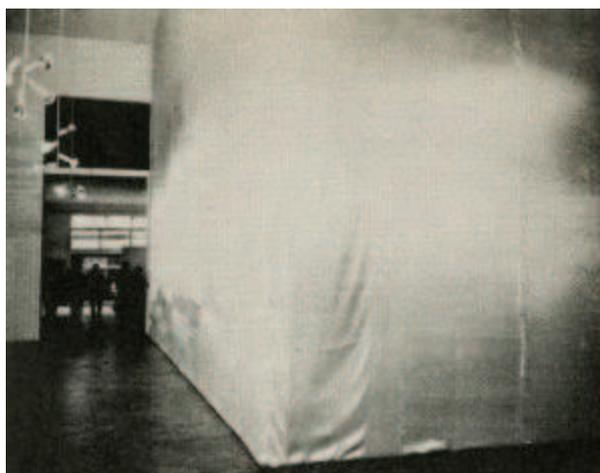


Figura 5. Juan Stoppani. *100m2 de satén, blanco*.

---

<sup>28</sup> “Vanguardia sin apóstoles.” *Extra*. Buenos Aires, octubre, 1967. Archivo ITDT. CAV-PD-0506.

La obra de Alfredo Rodríguez Arias y la de Delia Cancela y Pablo Mesejean, a diferencia de las obras descritas anteriormente, tenían ciertos componentes logrados de involucración del público en el acto de recepción estética. Rodríguez Arias presentó *Ocho fotos blanco y negro grisadas* [Figura 6], que consistía en fotografías tomadas en ocho lugares distintos de la sala de exposiciones del Di Tella, con modelos representando la circulación intencionada dentro del lugar, a manera de jugar entre lo real y lo representado. La intención del artista con respecto a la recepción de la obra era la siguiente: “relación con el espectador: crear una doble referencia: real (la sala) informativa (la foto) con el objeto: de que el espectador tome conciencia de su función.”<sup>29</sup> Esta obra tiene un fuerte componente semiótico y hay un proceso de decodificación específico que debe hacer el espectador. Si bien la obra no contenía elementos participativos en sí, había por parte del artista una intención explícita de hacer que el espectador pensara la obra en términos propios, que “tomara conciencia,” en palabras del artista, en una participación puramente mental de la obra. Las fotografías estaban dispersas en varias salas de la exposición, reflejando “las articulaciones relativas y el movimiento de espectadores y obras, en una tácita comunicación inédita.”<sup>30</sup> Al colocar las fotografías en diversas salas de la exposición, la totalidad del espacio expositivo se transformaba en el espacio de la obra, y el espectador, en su decodificación, como parte de la obra.

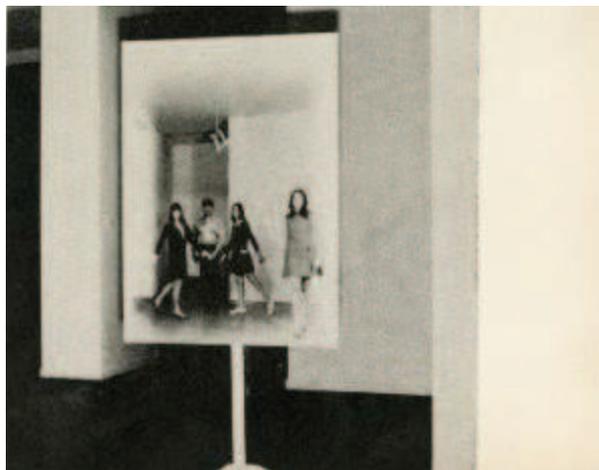


Figura 6. Alfredo Rodríguez Arias. *Ocho fotos blanco y negro grisadas*.

---

<sup>29</sup> *Experiencias Visuales*, op. cit.

<sup>30</sup> “Di Tella: Nuevo Sistema de permios. Investigaciones Visuales 1967.” *Análisis*, Buenos Aires, 11 de septiembre, 1967.

Delia Cancela y Pablo Mesejean presentaron una imagen de una empleada del Instituto [Figura 7]. Luego, en las salas de exposición, la misma empleada vestida idénticamente a la fotografía, transitaba entre los espectadores. Según Raúl Escari, “partiendo de una situación determinada—el Instituto Torcuato Di Tella— lo que se intenta señalar acá es esta situación misma en que el espectador se halla incluido, proponiendo con ello una toma de conciencia de la institución en cuanto tal.”<sup>31</sup> La obra presenta el mismo juego entre lo real y lo artificial que la obra de Rodríguez Arias, pero con la dimensión adicional de la “obra viviente,” uno de los “componentes” de la obra, la mujer, caminando entre el público visitante. No había, sin embargo, una comunicación directa entre la empleada-obra y el público en sí. Había, de todos modos, una voluntad de penetrar el espacio del espectador al incorporar parte de la obra en su mismo espacio.

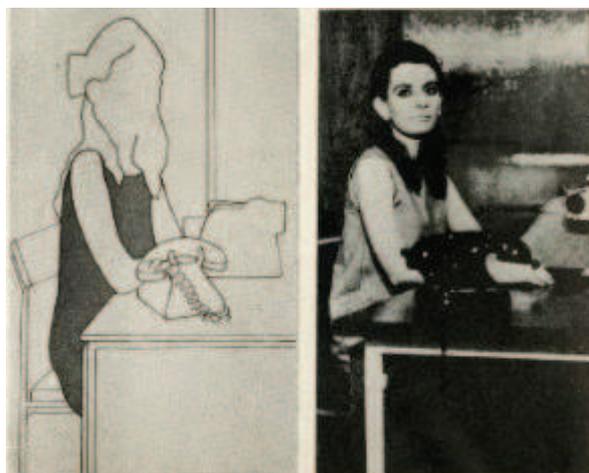


Figura 7. Delia Cancela y Pablo Mesejean. Sin título.

Antonio Trotta, Margarita Paksa y Oscar Bony, en cambio, presentaron obras que tenían claros componentes multisensoriales y participativos, es decir, que eran obras que penetraban el espacio del espectador y que exigían su participación, aunque de manera predominantemente pasiva—en el sentido de una recepción de inmersión, en oposición a una recepción de acción—constituyendo una experiencia receptiva de inmersión en la obra. Son obras, entonces, que en términos de Romero Brest constituyen *situaciones*.

Para *Alta tensión* [Figura 8], Antonio Trotta construyó un pasillo largo de arcos rectangulares de chapa de hierro “con perforaciones que permiten el paso de cordeles de nylon

---

<sup>31</sup> Experiencias Visuales, op. cit.



Figura 8. Antonio Trota. *Alta tensión*.

cada dos o tres centímetros, de manera que en conjunto construyen un cerramiento visual.”<sup>32</sup> El crítico de arte de *Criterio*, Basilio Uribe, escribió sobre la obra: “Transitar por él es una *experiencia visual 1967*, si es que con tal título se ha entendido experimentar una sensación creada deliberadamente.”<sup>33</sup> Los espectadores estaban invitados a pasar por el pasillo, incorporándose en el espacio de la obra; era una experiencia de inmersión. Según Uribe, “se añade la tan traída y llevada participación del espectador de la obra. Transitar por ese corredor, en efecto, modifica la percepción y crea un estado de vigilia tensa que añade sentido al título que el autor le fijó [...] hay en ello verdadera y definida participación,”<sup>34</sup> resaltando en sus palabras la dimensión de recepción estética creada por *Alta tensión*. Si para la época, la experiencia de caminar por el pasillo diseñado por Trota constituía “verdadera y definida participación,” para las *Experiencias 69, I*, será una dimensión mínima de la participación del espectador, como se verá más adelante. Trota dijo de la obra:

he exagerado al límite el eje direccional, haciendo que desaparezca el objeto e incorporando la perspectiva [para que] se convierta en un acontecimiento objetivo y subjetivo a la vez, material e inmaterial, real e irreal, con la ambigüedad suficiente para que el espectador participe sin plantearse definición alguna desde el punto de vista racional, irracional o lógico.<sup>35</sup>

El componente de inmersión de la obra de Trota, destacado por Uribe y por el propio artista, se hace aún más evidente al comparar su obra con la de Oscar Palacio. Éste presentó una obra titulada *Espacio Vedado* [Figura 9], una gran estructura de tubos de aluminio, la

---

<sup>32</sup> Basilio Uribe, op. cit.

<sup>33</sup> *Ibíd.*

<sup>34</sup> *Ibíd.*

<sup>35</sup> *Experiencias Visuales*, op. cit.

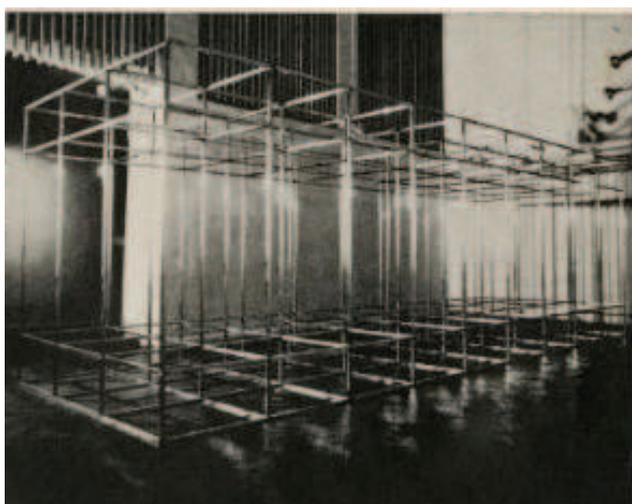


Figura 9. Oscar Palacio. *Espacio Vedado*.

“determinación de un espacio a escala humana inaccesible.”<sup>36</sup> La obra debía ser mirada de lejos; el espectador no podía penetrar el espacio hermético de *Espacio Vedado* [Figura 10]. La obra de Trotta, en cambio, exigía que el espectador caminara por ella para poder sentir de esta manera la “tensión” que pretendía suscitar [Figura 11]. El espectador tenía que involucrarse de esta manera con la obra, como se vio también en la fotografía del capítulo anterior [Capítulo 2, Figura 9], mientras que la obra de Palacio requería un espectador implícito distante, contemplativo.

La obra de Trotta presenta una característica clave de las obras de arte con un componente experiencial o participativo. Esta obra, al tener una arcada que comenzaba el pasaje por el pasillo, tenía lo que Dixon Hunt llamó la “experiencia liminar,”<sup>37</sup> discutida también por antropólogos,<sup>38</sup> que era un indicador de estar entrando en un espacio diferente. Este pasaje liminar, que además permitía la entrada de a uno, provocaba que el espectador tuviera una mayor apreciación de estar viviendo una experiencia singular, aumentando la sensación de estar viviendo algo fuera de lo común. El espacio liminar, en este sentido, contribuye a producir “una experiencia”<sup>39</sup> en el espectador.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Definida como una fuerte sensación de estar entrando una zona especial. Véase John Hixon Hunt, *op. cit.*

<sup>38</sup> Victor Turner. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1969; Arnold van Gennep. *The Rites of Passage*. London: Routledge, 2013.

<sup>39</sup> John Dewey, *op. cit.* Como se planteó en la introducción, una experiencia se diferencia de una experiencia por su unidad brindada por un componente estético, que la hace memorable y singular en la memoria.



*Figura 10 y 11. Participantes de la obra de Trotta y espectadores de la obra de Palacio*

Oscar Bony, a su vez, cubrió una zona del piso con alambre tejido y proyectó una imagen del mismo alambre con otro color sobre la pared, dándole el título de *Sesenta metros cuadrados y su información* [Figura 12]. Ante la obra, los espectadores debían caminar por el alambre tejido, mientras que miraban la imagen proyectada sobre la pared. La imagen del alambre era negra; el alambre concreto que pisaban era rojo, a manera de confundirlos. Se establecía una “relación entre lo real y la imagen.”<sup>40</sup> Según un crítico contemporáneo: “el espectador camina sobre un alambre tejido y siente, al mismo tiempo que la sensación física, la imagen del alambre en una pantalla cinematográfica, [que] reafirma la sensación del ‘estar aquí y ahora’ en un proceso de superposición que cambia las actitudes tradicionales del Ver y

<sup>40</sup> Jorge Romero Brest, op. cit., p. 127.

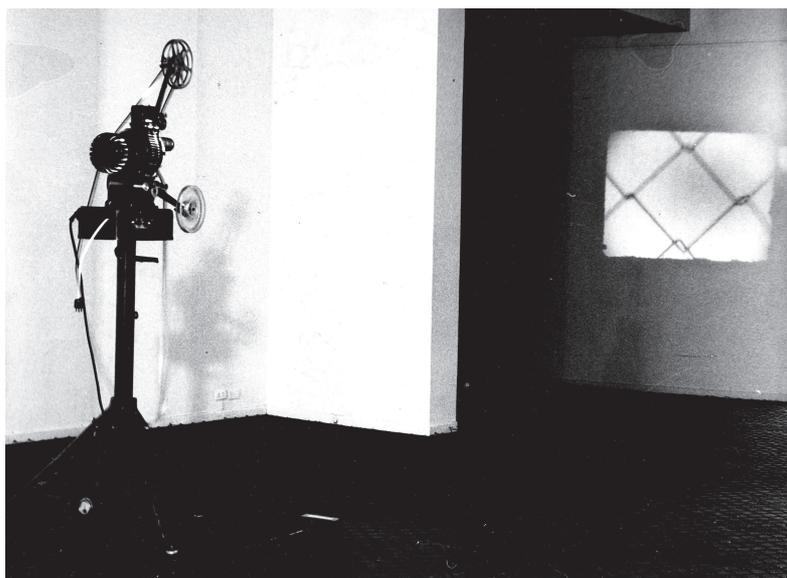


Figura 12. Oscar Bony. *Sesenta metros cuadrados y su información.*

Estimar.”<sup>41</sup> Aquello que se restaura en las obras de arte con una estética receptiva experimental, no tradicional, es precisamente el “aquí y ahora” que se había perdido en las obras de reproducibilidad técnica. Para Walter Benjamin, “hasta la reproducción más perfecta tendrá siempre *algo* que falta: el *hic et nunc* de la obra de arte, la unicidad de su existencia en el lugar en que se encuentra.”<sup>42</sup> En las *situaciones y proposiciones*, volvía la unidad de la existencia de la obra en el lugar. Además, Bony había impreso un volante que contenía los objetivos de su instalación, y lo distribuía entre el público.<sup>43</sup> Éste decía:

La obra está compuesta por un alambre tejido cubriendo una zona y un proyector con su proyección. ... el lugar de la obra se considera de paso obligatorio; el espectador caminó sobre el tejido sin advertir la imagen de la pantalla. Posteriormente ve la imagen con un detalle filmado del tejido. Luego establece el nexo de unión entre la imagen fotográfica y el material real.

Los tres tiempos de la obra corresponden a los tres niveles de percepción:

1. Percepción táctil al caminar sobre el piso cubierto de alambre
2. Percepción de una imagen filmada
3. Relación mental entre la imagen y lo real.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> “Di Tella: Nuevo Sistema de premios. Investigaciones Visuales 1967,” op. cit. La mención a Ver y Estimar es adrede, ya que era el nombre de la revista de Romero Brest entre 1948-55 (véase nota a pie 19 y 50 de la introducción) y luego la Asociación Ver y Estimar, en estrecha conexión con el ITDT.

<sup>42</sup> Walter Benjamin. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, op. cit., p. 9.

<sup>43</sup> Victoria Giraudó, en Marcelo Pacheco. *Oscar Bony: El Mago. Obras, 1965-2001*. Buenos Aires: MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2008.

<sup>44</sup> Cit. en Victoria Giraudó, op. cit., p. 207. La autora cita un documento del archivo del artista: “Experiencias Visuales 1967. *Sesenta metros cuadrados y su información*. Instituto Torcuato Di Tella.”

En este sentido, se puede pensar la obra de Bony en términos de un referente, un significado y un significante, con una intención de deshabituarse al espectador, al igual que Carreira.

En la obra de Margarita Paksa, *500 watts* [Figura 13], el espectador caminaba por un ambiente teñido de azul. Inicialmente, presentaba una luz pulsada que pasaba por dos prismas que, a través del humo en la obra, develaban su haz. Luego, se escuchaban “frecuencias de sonido electrónico”<sup>45</sup> descriptos como una “serie de goteos musicales, sin duda agradables.”<sup>46</sup> Según el texto de la obra en el catálogo de la muestra original: “ambos, luz y sonido son modulados en intensidad y altura por la presencia del participante así como la emisión de luz.”<sup>47</sup> Aquí ya es importante notar la carga semántica del cambio de “espectador” a “participante.” El cambio en la palabra denota la exigencia de la obra de una participación activa en la recepción estética de la misma.



Figura 13. Margarita Paksa. *500 watts*.

Como se vio en el caso de *La Menesunda*, había cierta conciencia por parte de la crítica que había un nuevo estatuto del espectador. Ya no se pensaba al espectador contemplativo, o como había remarcado Kemble en la mesa redonda, como un receptor pasivo. Se pretendía que

---

<sup>45</sup> Experiencias Visuales 67, op. cit.; Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella* op. cit., p. 127.

<sup>46</sup> Basilio Uribe, op. cit. Los sonidos habían sido compuestos por Fernando von Reichenbach (1931-2005), una figura clave del CLAEM y el proyecto ITDT.

<sup>47</sup> Experiencias Visuales 67, op. cit.

el espectador, un participante, fuera una fuerza activa en la obra, un participante físico de la obra.

Como conjunto, las *Experiencias Visuales 67* tuvieron una recepción negativa. Ernesto Ramallo, un crítico conservador de la época opinó: “esas muestras no interesan ya al público, una vez agotada su característica de juego, no siempre divertido,”<sup>48</sup> reiterando la temática del parque de diversiones que se había manifestado en *La Menesunda*. Un periódico opinó también que las *Experiencias Visuales 67* constituían un “resbalón, pero de resbalón en grado insigne, es decir, en grado de Gran Maestro de la orden de los resbalones.”<sup>49</sup> Aún otros, notaron el cambio en la recepción estética, pero lo destacaban en tono descalificador:

Doce artistas plásticos se encargan de concentrar el interés de la semana, en algo que no es estrictamente una “exposición,” y que resume los últimos adelantos de la vanguardia...lo único que interesa ahora, según los hallazgos de la vanguardia norteamericana, es preparar situaciones para el espectador, en las que éste adquiera nuevos puntos de referencia para ubicarse en la realidad.<sup>50</sup>

Si bien las innovaciones no se consideraron propias, según esta cita, había una conciencia de que algunos artistas de las *Experiencias Visuales 67* habían presentado obras con singulares matices: “luego de la posguerra se aceptó la pintura abstracta; después la concreta, más tarde el barroquismo informalista y el *pop*, pero las ‘Investigaciones [sic.] Visuales 1967,’ título de la muestra, rompe todos los planteos que el público conocía y hasta casi había aceptado, saltando nuevamente al *cambio*.”<sup>51</sup> De todos modos, el artículo destacó, de la misma manera que lo habían hecho los artículos sobre *La Menesunda*, que no era una “exposición,” sino que se trataba de “situaciones para el espectador.” Se notará, a continuación, que las obras con fuertes características experienciales se multiplicaron y se complejizaron en las *Experiencias 68* y aún más en las *Experiencias 69*.

### *Experiencias 1968*

Con “Experiencias 1968” y continuando un cierto modo “Experiencias Visuales 1967”, un grupo de jóvenes artistas intenta plantear el problema de la creación en términos casi extremos. Quien más quien menos, según el temperamento, presenta una situación vital que no se aleja de las que tradicionalmente presentaban las “obras de arte” sino por la falta de representación en imagen. Como si quisieran acercar al arte a la vida—el mayor deseo de los artistas en toda época—superando el intermediario de la forma-símbolo.

---

<sup>48</sup> E.R. “Con el nombre de ‘Experiencias Visuales fue inaugurada una exposición en el Di Tella.” *La Prensa*. Buenos Aires, 10 de septiembre, 1967. Archivo ITDT. CAV-PD-0506

<sup>49</sup> “Galerías.” *El Mundo*. Buenos Aires, 17 de septiembre, 1967.

<sup>50</sup> “Calendario de Primera Plana.” Buenos Aires, 11 de septiembre, 1967.

<sup>51</sup> “Investigaciones Visuales 1967,” op. cit.

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 tiene 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>52</sup>

Jorge Romero Brest

El primer elemento que se destaca de las *Experiencias 68*,<sup>53</sup> en relación con el planteo de esta tesis, es la eliminación del elemento visual como el primordial de una obra de arte, que estaba todavía presente en las *Experiencias Visuales* del año precedente. Romero Brest explicó en el texto del catálogo de la muestra que estas obras le proponían al espectador una “situación vital,” con la intención de “acercar el arte a la vida,” que es, como se ha visto, la intención de todas las vanguardias históricas.<sup>54</sup> Es decir que la noción de una obra estática hecha para ser contemplada fue atacada por estas obras que tenían el propósito de trascender lo visual para incorporar lo multisensorial; ir “más allá de la mera contemplación de imágenes pintadas o esculpidas.” De esta manera, se verán más obras con carácter experiencial y participativo con respecto a la muestra del año precedente.

El carácter experiencial de estas obras se hace aún más evidente con la idea irrealizada de Romero Brest: una experiencia colectiva.<sup>55</sup> Como para Romero Brest la palabra “experiencia” remitía a la *Menesunda*, el *Batacazo*, al vivo dito de Alberto Greco, y a las destrucciones (de Minujín y Kemble, en particular)<sup>56</sup> y él sostuvo que los había convocado para hacer una experiencia colectiva, es probable que Romero Brest estuviera pensando en una experiencia como *La Menesunda* a mayor escala. Sin embargo, los artistas rehusaron la propuesta y optaron por hacer sus propias experiencias individuales.<sup>57</sup> Según Romero Brest, los artistas rechazaron la idea “seguramente porque ellos mismos no comprendieron el alcance de las propuestas que presentaban.”<sup>58</sup> Es decir que en la lectura que hizo Romero Brest de lo que pasó en el Di Tella, los artistas no intuían la novedad y el potencial del arte experiencial y

---

<sup>52</sup> Texto-presentación de las *Experiencias 1968*. Archivo ITDT. CAV-GPE-1001.

<sup>53</sup> Realizadas del 15 al 23 de mayo, 1968.

<sup>54</sup> Una de las ideas que estimulaba la producción de los artistas de las vanguardias históricas: Futurismo, Dada, Surrealismo, Constructivismo ruso, era la voluntad de integrar el arte a la práctica cotidiana.

<sup>55</sup> Jorge Romero Brest. *Arte visual...*, op. cit., p. 140.

<sup>56</sup> Véase nota a pie 64 de la introducción.

<sup>57</sup> *Ibíd.*

<sup>58</sup> *Ibíd.*

participativo que él quería promover. Su lectura resalta el mismo sentimiento de sentirse sólo en la tarea de teorizar lo que sucedía que se ha referenciado en la introducción de esta tesis.<sup>59</sup>

Romero Brest estaba esbozando una teoría para este arte particular de las *Experiencias*. Ésta notó que las obras eran “proyectos de creación dinámica para el contemplador.”<sup>60</sup> Esta “otra actitud”<sup>61</sup> que se analizó en los artistas de la segunda generación de la vanguardia (capítulo 1) va más allá de la mera contemplación “para *vivir él mismo con la mayor intensidad*.”<sup>62</sup>

Los artistas ahondaron en la desmaterialización<sup>63</sup> de la obra en diversos grados. Los artistas invitados a participar fueron: Rodolfo Azaro (1938), Oscar Bony, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Jorge Carballa (1947), Roberto Jacoby (1944), David Lamelas, Margarita Paksa, Roberto Plate (1940), Alfredo Rodríguez Arias, Pablo Suárez (que “renunció” por la “institucionalidad” del Di Tella),<sup>64</sup> Juan Stoppani y Antonio Trotta.<sup>65</sup> Algunos de ellos presentaron proyectos tradicionales desde el punto de vista de la recepción estética, como habían hecho algunos de los artistas de las *Experiencias Visuales 67*: Azaro presentó una escultura de barras de aluminio que emulaba la trayectoria de una pelota que se tira contra una pared, llamada, justamente, *Trayectoria de una pelota*; Jacoby instaló un afiche que referenciaba la cuestión de los afroamericanos en Estados Unidos y un télex para transmitir noticias, titulado *El mensaje*; Lamelas colocó dos máquinas de diapositivas que proyectaban luz en direcciones opuestas: uno sobre una superficie lisa y el otro sobre una superficie rugosa (*Sin título*); Delia Cancela y Pablo Mesejean, juntos, presentaron *Revista*, una serie de vestidos que no existían “en la realidad” ya que estaban diseñados para ser vistos exclusivamente en el medio fotográfico y armaron un fascículo que el público podía adquirir; finalmente, Rodríguez Arias colgó un gran panel con el retrato de Freud, con el título descriptivo *Retrato de Freud*. El artista le había comisionado el retrato a aquellos que pintaban los carteles de las películas,<sup>66</sup> como Dalila Puzzovio había hecho en su autorretrato (1966). Estas obras se desarrollaban

---

<sup>59</sup> Véase página 10 de la introducción y nota a pie 34 de la introducción.

<sup>60</sup> Texto-presentación de las *Experiencias 1968*. Archivo ITDT. CAV-GPE-1001.

<sup>61</sup> *Ibid.* [Énfasis añadido].

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> La desmaterialización es una categoría que sostuvo Masotta, como también Lucy Lippard, como ve vio en la introducción y en el primer capítulo.

<sup>64</sup> Le escribí una carta a Romero Brest diciendo que era “incapaz” de presentar su obra por una “imposibilidad moral,” es decir, la institucionalidad del Di Tella y sus nexos con fundaciones de Estados Unidos. Imprimió copias de su carta (25.000 ejemplares) y las repartía durante la muestra de las *Experiencias 68*. Archivo ITDT, CAV-GPE-1001. Este caso fue abordado desde la historia del arte, véase Longoni y Mestman, op. cit.

<sup>65</sup> Hay, como se puede notar, artistas que se repiten con respecto a las *Experiencias* anteriores: Bony, Cancela, Mesejean, Lamelas, Paksa, Rodríguez Arias, Suárez, Stoppani y Trotta. Los que exponen por primera vez son: Azaro, Carballa, Jacoby, Plate.

<sup>66</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di Tella...* op. cit., p. 111.

independientemente de la interacción física del espectador: no necesitaban una intervención directa del público para devenir obra, (aunque sí su mirada, como en las obras de arte tradicionales).



Figura 14. Antonio Trotta, *Verificación esquemática*.

Otros artistas, en cambio, presentaron proyectos que involucraban la participación del público o lo incorporaban de manera experiencial. Antonio Trotta presentó *Verificación esquemática* [Figura 14], que consistía en una serie de marcos progresivamente más pequeños. Estos marcos rectangulares estaban alineados para crear una perspectiva. El más grande de los marcos coincidía con un espejo en el cual se veía reflejada la imagen del espectador. La intención de la obra era reproducir la perspectiva de dos espejos enfrentados, y que la imagen de la persona contemplándola formara parte de la misma. Una crítica del momento describió la experiencia ante la obra de esta manera:

El público puede experimentar la reconfortante experiencia de detenerse entre los espejos y verse reflejado simultáneamente de frente y de espalda. Si además es capaz de apreciar que en esa situación, su imagen real es lo virtual y que el espacio potenciado por las estructuras es lo real, habrá resuelto el juego de ingenio que parece haber atribulado a Trotta.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> “Di Tella: el vacío relleno.” *Análisis*. Nro. 376. Buenos Aires, 27 de mayo, 1968, pp. 43-4.

Pero la obra de Trotta no invitaba a la participación: no requería algún comportamiento que la modificara esencialmente. Ésta tenía un cierto componente experiencial ya que había una inmersión en la obra, un ser-parte de la misma, pero en este caso, se presentaba exclusivamente a través del elemento visual. En este sentido es destacable la crítica de la obra en *Primera Plana*, que decía que la obra parecía la “culminación de una búsqueda que ya parece envejecida,”<sup>68</sup> en una posible referencia a su mera visualidad. *La Familia Obrera* [Figura 15] de Oscar Bony tampoco involucraba directamente la participación del público, pero su obra de fuerte carácter social tenía una recepción diversa de la de una obra de caballete o una construcción escultórica, al presentar una familia real (padre, madre e hijo) sobre una plataforma hecha a partir de dos tarimas. Éstos simulaban estar en su casa mientras se escuchaba un audio de ruidos grabados previamente en la casa de la familia. Un cartel colocado sobre la tarima indicaba que la familia había sido remunerada para estar allí.<sup>69</sup> El propósito de la obra era confrontar el público (como se notó en el capítulo anterior, predominantemente de



Figura 15. Oscar Bony. *La familia obrera*.

---

<sup>68</sup> *Primera Plana* no. 282, 21 de mayo de 1968, p. 70, cit. en Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella*, op. cit., p. 113.

<sup>69</sup> Los registros contemporáneos establecen que se le había pagado a la familia el equivalente del salario habitual. En entrevistas posteriores, el artista afirmaba que se le había pagado a la familia el doble por estar expuestos. Véase María José Herrera. “Arte y realidad: *La familia obrera* como ready-made,” en AA.VV. *Arte y poder*. Buenos Aires: CAIA-Facultad de Filosofía y Letras, 1993, p. 180.

clase media y alta) con la realidad de la clase obrera argentina. Lo inquietante de la obra era el rol que cobraba el espectador ante la misma: “la presentación logra transformar al espectador en partícipe, revelándole la hermandad con un sector social voluntariamente olvidado e imponiéndole una humillación compartida al mirar a esos seres a quienes se les paga para dejarse mirar.”<sup>70</sup> Como nota María Fernanda Pinta, la recepción de la obra de Bony fue negativa. Los motivos citados fueron la falta de originalidad, la apelación a los valores de la familia y el trabajo y la “agresión hacia el espectador.”<sup>71</sup> Esta agresión deriva precisamente de la ambigüedad de la contemplación-participación del espectador ante la obra. María José Herrera también se refiere a la participación del público, en estos términos: “[la obra] reduce la actividad del artista-creador, y acrecienta la del espectador en su participación interpretativa.”<sup>72</sup> Como señala Giunta, “Bony dio vuelta la forma tradicional en la que se inscribían estas búsquedas—de la institución a la calle, el ámbito ilustrado del arte al contacto con el pueblo. Violentó el sentido en el que esta relación era admisible, exhibiendo personas, obreros, ante los ojos de la burguesía y clase media...el público al que interpelaba no era el pueblo.”<sup>73</sup>

Jorge Carballa, en cambio, presentó una obra con una fuerte carga participativa. *El poder de las llaves* consistía en una caja fuerte cerrada. El artista había colocado 20 llaves en distintos lugares de la exhibición de manera que el público debía encontrar alguna de las 20 llaves que abrían la caja fuerte. El objetivo de la obra, según el artista era “cambiar la situación” y el mismo reflexionaba sobre algunas posibilidades de su obra; el participante podía: “conseguir una llave, abrir el panel, elegir una de las caras y cerrar[lo]; dejar abierta la cerradura; pasar a otra persona la llave; guardarla; hacer duplicados y distribuirlos; modificar con su llave la situación siguiente a su elección; dejarla en el plato; ocultarla; asistir al juego; no participar; no entender.”<sup>74</sup>

La caja estaba forrada en terciopelo negro y tenía una puerta reversible. Una de las caras de la puerta contenía tres palomas disecadas sobre las cuales se veía la palabra “Vietnam,” en referencia a la guerra que se estaba llevando a cabo allí. La otra, en cambio, estaba cubierta de piedras de vidrio que aparentaban ser joyas. La obra, como sostenía el artista, era un “altar a la

---

<sup>70</sup> Ibíd. Véase también Marcelo Pacheco. *Oscar Bony: El Mago. Obras, 1965-2001*. Buenos Aires: MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2008.

<sup>71</sup> Fernanda Pinta, op. cit., p. 148.

<sup>72</sup> María José Herrera, “Arte y realidad: *La familia obrera* como ready-made,” en AA. VV, *Arte y poder*, op. cit. p. 179.

<sup>73</sup> Andrea Giunta. “Una estética de la discontinuidad,” en Marcelo Pacheco. *Oscar Bony: El Mago*, op. cit., p. 27.

<sup>74</sup> Mimeo, proyecto del artista. Archivo ITDT, CAV-GPE-1001.

muerte.”<sup>75</sup> Una cuadrícula en el suelo cubierta de cenizas, simulando la entrada a un panteón completaba la obra.<sup>76</sup> Carballa no tenía deseos de controlar la reacción del público ante la obra, sino que sólo quería ofrecer una situación ante la cual el mismo espectador pudiera decidir cómo reaccionar. Es una obra con un fuerte interés en las actividades humanas: en la manera en que las personalidades y circunstancias influyen sobre las personas, de manera que la obra tenía componentes psicológicos como también sociológicos, que se manifestaban en la recepción de la misma. Según Longoni y Mestman, la obra tenía una lectura en clave social, argumentando que “la posibilidad de optar por una u otra cara estaba limitada a una élite: sólo había veinte personas que tenían copias de la llave que posibilitaba invertir el tablero.”<sup>77</sup> En esta lectura, entonces, el juego de las llaves de la obra reflexionaba sobre el estatuto de aquellos que detentan el poder a la información y aquellos que no.

Margarita Paksa presentó *Comunicaciones* [Figura 16], una obra compleja y de varias etapas. Consistía en un disco de vinilo que tenía dos caras: el *Santuario del sueño*, que describía



Figura 16. Margarita Paksa. *Comunicaciones*.

---

<sup>75</sup> Patricia Rizzo. *Instituto Di Tella. Experiencias '68*, op. cit.

<sup>76</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella...* op. cit., p. 106.

<sup>77</sup> *Ibíd.*

## (1) Comunicaciones - Esquema de Trabajo

EMISOR	CODIGO	ESTIMULO	RECEPTOR
1. El ambiente construido en el Estudio Glesso	arquitectural	táctilo visual	La posibilidad de ser usado para relax, introspección, sueño o amor. (Mensaje ambiguo)
2. La descripción obsesiva del ambiente. Tema azul del disco: "Santuario del Sueño"	disco cassette	auditivo	El espectador/oyente, es introducido en 7' en blanco, la nada, el vacío. (Mensaje ambiguo)
3. La respiración humana Tema rojo del disco: "Candente"	disco cassette	auditivo	El espectador/oyente, es propuesto a movilizar energicamente los sentidos. (Mensaje univoco)
4. Performance en el Inst. Di Tella. La artista y su pareja imprimen sus cuerpos en la arena, se escucha el disco por auriculares.	acción corporal	visual auditivo	La reconstrucción de las secuencias en el imaginario del espectador/oyente. (Mensaje ambiguo)

Figura 17. Margarita Paksa. Esquema de trabajo para Comunicaciones.

en palabras rítmicas una "imagen visual y táctil,"<sup>78</sup> mientras que la otra cara, *Candente*, eran sonidos de coito de una pareja. El espectador debía escuchar las dos caras del disco mediante auriculares, en un proceso de inmersión sonora. La obra también consistía en "varios metros cuadrados"<sup>79</sup> de arena sobre la cual la artista y su pareja dejaron marcados sus cuerpos. Según la artista "de esta manera se constituye prácticamente en una investigación sobre las distintas formas de recepción en una imagen."<sup>80</sup> Investiga la "posibilidad de que la vanguardia pueda ser masiva. La posibilidad de que una imagen, una creación pueda ser concretada y consumida

<sup>78</sup> Archivo ITDT, CAV-GPE-1001. Posteriormente, reflexionando sobre la obra, describió esta parte como "una descripción obsesiva de un ambiente." Margarita Paksa, en Laura Buccellato, "Conversación con Margarita Paksa y su tiempo histórico," *Paksa*. Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, 2010, p. 13.

Extracto del texto de *Santuario del sueño*:

"hay cuatro paredes piso y techo  
cuatro paredes piso y techo  
entramos en un ambiente que tiene  
cuatro paredes, piso y techo

la pared derecha es igual al piso....," cit en Margarita Paksa. *Proyectos - sobre el discurso de mí*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 1997, p. 77.

<sup>79</sup> *Ibíd.*

<sup>80</sup> Proyecto de la artista. CAV-GPE-1001.

rápidamente.”<sup>81</sup> La obra destaca la sinestesia mental: la capacidad de imaginar algo de un sentido por medio de otro. De hecho, la artista reflexionó sobre la obra posteriormente, diciendo: “quería crear una obra que trabajara en el imaginario del espectador, que no fuera un objeto, algo palpable, sino algo totalmente virtual, desmaterializado. Entonces, realicé una obra abierta...Eran cuatro secuencias, donde trabajaba lo visual y lo auditivo. La huella de la imaginación.”<sup>82</sup> Como demuestra el esquema de trabajo de la obra que hizo la artista [Figura 17], lo había pensado en términos de un sistema de lenguaje, con emisor y receptor, por medio de un código y estímulo. Esta modalidad de pensar el arte remite nuevamente a un modelo semiótico.

Juan Stoppani presentó *Todo lo que Juan Stoppani no se pudo poner*. La obra consistía en una joven mujer que caminaba por las salas vestida con un turbante de tafeta de nylon que continuaba en una cola de 200 metros. Además, estaba rodeada de manzanas que el público podía agarrar y comer. La dimensión experiencial de esta obra es muy pronunciada: no sólo la obra-modelo se desplazaba en el mismo espacio que los espectadores, éstos también estaban invitados a tomar la obra y comerla, añadiendo una dimensión participativa. Al igual que en la obra sin título de Delia Cancela y Pablo Mesejean en las *Experiencias Visuales 67*, la modelo estaba entre los espectadores, compartiendo el mismo espacio físico. Incluso “ocasionalmente conversaba con el público.”<sup>83</sup> A diferencia de la obra de Bony, que colocaba a la familia en un escenario, separado del público, la de Stoppani convivía con los visitantes del Di Tella, acortando la distancia entre ellos e incluso invitando a tocarla.

La obra que más repercusiones suscitó de las *Experiencias 68*, por la polémica que generó su clausura, fue una obra sin título de Roberto Plate [Figura 18]. El artista simuló un baño público con cabinas para hombres y mujeres, diferenciadas a través de las conocidas siluetas, pero la obra no contenía los artefactos sanitarios. Según el artista: “se trata de representar un baño en el cual los actos placenteros de descarga físicos sean reemplazados por actos de descarga emocional.”<sup>84</sup> Predecía que el espectador, “al no estar observado y al no sentirse juzgado,” realizaría estos actos de liberación emocional. Se puede decir que su predicción resultó ser acertada. Según la intimación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires “se observaron leyendas obscenas, ofensivas a la moral y buenas costumbres y a

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*

<sup>82</sup> Margarita Paksa, en Laura Buccellato, *op. cit.*, p. 13.

<sup>83</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde,” op. cit.*, p. 109.

<sup>84</sup> Proyecto del artista, Archivo ITDT. CAV-GPE-1001.



Figura 18. Roberto Plate. Sin título.

las altas autoridades nacionales... [que deberían ser clausuradas porque lesionan] el sentimiento ético de la comunidad.”<sup>85</sup> Las inscripciones del público eran de “contenido sexual y político,”<sup>86</sup> en particular en contra del régimen *de facto* de Onganía. Los artistas que participaban de las *Experiencias*, en repudio a la censura, retiraron sus obras del Di Tella, destruyéndolas, quemándolas y dejando los restos en la calle Florida [Figuras 11 y 12 del capítulo 2]. Varios artistas fueron arrestados y Enrique Oteiza, el director del ITDT, fue enjuiciado.<sup>87</sup>

El público, entonces, aceptó la participación implícita en la obra y escribió mensajes y dibujó imágenes típicas de un baño público. La obra de Plate, como las que se verán en las *Experiencias 69, I* se consagraba con la participación del público. El mismo artista dijo: “no ha sido mi obra la clausurada sino la del público.”<sup>88</sup> Si los participantes del Di Tella no hubiesen intervenido en la obra, el escándalo de la misma jamás se hubiera producido y la obra no hubiera tenido la repercusión histórica que tiene. Romero Brest dijo que la obra “era fruto de la imaginación como cualquier obra de arte en sentido tradicional, sólo que a ésta se la

---

<sup>85</sup> *Ibíd.*

<sup>86</sup> Andrea Giunta, en Inés Kratzenstein, *Escritos de vanguardia*, op. cit., p. 87.

<sup>87</sup> Véase Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde,”* op. cit., pp. 115-121;

<sup>88</sup> “El caso del baño prohibido,” *Gente*, 30 de mayo, 1968.

contempla pasivamente y aquélla [la obra de Plate] dio origen a una participación activa, no sólo del público sino de la policía, la municipalidad y los jueces.”<sup>89</sup>

Inicialmente, Plate había concebido otra obra para su participación de las *Experiencias 68*, que luego reemplazó por la obra sin título. Esta obra proyectada también tenía un fuerte interés por la experiencia receptiva del espectador: se trataba de deshabituarse la ambientación física y social que envuelve a los objetos. Plate tenía la intención de colocar un león del zoológico en las salas del Di Tella y en su jaula del zoológico poner una estatua de Henry Moore. La mera descripción de la obra deja patente el por qué no se pudo realizar dadas las complicaciones de llevar un león vivo a una institución cultural. Se nota aquí también el interés sociológico y experiencial presente en la obra de Plate: ¿cómo reaccionaría el público al ver un león en el Di Tella y una escultura en una jaula en el zoológico de Buenos Aires? En este sentido, hay un componente de deshabituación, que como se ha visto, era común tanto para Carreira como para Bony.

Las obras que tienen un fuerte carácter experiencial o participativo, como algunas de las que fueron parte de las *Experiencias 68*, constituyen una experiencia en términos de Dewey, como se analizó en el capítulo 1. El valor de estas obras, entonces, no reside en su perdurabilidad en el tiempo, sino en la memoria de los participantes que fueron parte de la obra. Benjamin determinó que cuando la obra de arte se desliga del ritual, cobra el nuevo valor de la exhibición.<sup>90</sup> Pero las obras de arte participativas y experienciales, como se notó anteriormente, tienen el *hic et nunc* de las obras de arte auráticas. Hay, en las obras de arte con carácter participativo y experiencial, un retorno del ritual.

La recepción crítica de las *Experiencias* fue severa. Una opinión sumamente irónica decía: “Luego de ver & estimar en estas beneméritas salas las “Experiencias Sexuales,” perdón “Visuales/68,” se llega a la siguiente conclusión: el arte se ha escapado de nuestras manos, o, más claramente, ha caído en malas manos...Dedicatorias:

a Giovanni Stoppani: ojalá te comas todas tus manzanas y te agarres una buena descompostura. A Pablo Mesejean & Delia Cansela (a) Pablo & CiquiL [sic.] ustedes son feos. Norma y Néstor son más lindos. A Roberto Plate: Hijo mío, por qué no te vas a un baño de verdad y te suicidás tirando la cadena? A Azaro: Luego de apreciar tu obra en “VER y ESTIMAR,” y ahora acá en las “Experiencias,” nos damos cuenta que tenés una fijación con las pelotas...no? A Oscar Bony (sin Clyde): Decime, por qué no te expusiste vos arriba del pedestal con un cartelito: “sea compasivo conmigo?” A Pablo Suárez: Gracias a tus teorías, querido, todo papelucho escrito es una obra de arte. Entonces, ¡ATENCIÓN! Esto no es una obra de arte, sino un simple papelucho. Chau, Pablo. A Carballa: Hay una buena cosa que podés hacer con tus llaves: CENSURADO.

---

<sup>89</sup> Jorge Romero Brest. “La no-pintura argentina,” en *Nuevas modalidades del arte*, op. cit., p. 15.

<sup>90</sup> Walter Benjamin. *La obra de arte en la era...*, op. cit.; Véase Elena Oliveras, *Estética*, op. cit., p. 291.

A Jacoby: Como mensaje directo a la gente te podrías prender fuego como un banzo, gritando: “muero contento: aquí está el cuarto mensaje.” A Ruano y su gente: Ustedes son los más agresivos, parecen viet-congs. Aún así, sus panfletos sirven muy bien para ...el.... Si ha quedado alguno sin mencionar, que sepa disculpar el olvido. Por todo esto, y en una exhortación a toda la gente de buena voluntad, si alguien queda, tratemos de unir nuestras voces y gritemos a viva voz: MARTA, ¡VOLVÉ! TE ESPERAMOS CON LOS BRACITOS ABIERTOS.”<sup>91</sup>

La cita denota la agresión personal que suscitaron las obras: se evidencian las ideas contemporáneas sobre el lugar del artista y los prejuicios sobre el arte conceptual—un “simple papelucho.” La última frase resalta el estatuto de Marta Minujín como la artista predilecta del ITDT, que encarnaba los valores del Instituto en el imaginario del público. Si bien *La Menesunda* había recibido críticas similares en su momento, luego de apenas dos años desde que se presentó en el CAV, la crítica parecería haber reivindicado y aceptado la obra, pero continuaba a rechazar las propuestas artísticas de las exposiciones contemporáneas.

Sin embargo, las críticas también notaron la importancia de la recepción estética de estas obras. Como se sostuvo en *Primera Plana*, las obras presentadas en las *Experiencias 68* daban “la prioridad del acontecimiento sobre la contemplación”.<sup>92</sup> En especial en el caso de *Plate*, es la acción del participante aquello que requiere la obra, y sin ella, pierde su fuerza. En las *Experiencias 69, I*, que se verán a continuación, requieren una participación activa del espectador como también una interpretación simultánea de la obra; éstas son, en términos de Romero Brest, *proposiciones*.

### *Experiencias 69, I*

La coyuntura de las *Experiencias 69* presenta un cambio de situación con respecto a las *Experiencias* anteriores, en parte en relación con la censura de las *Experiencias* del año precedente, de la acción de protesta en el prestigioso Premio Braque, y la experiencia colectiva “Tucumán Arde.” A partir del año clave de 1968, en el que se intensificaron los conflictos sociales y políticos, algunos artistas abandonaron la práctica artística por completo, a favor de un compromiso con la política.<sup>93</sup>

Aun así, Romero Brest insistió con las *Experiencias*, haciendo dos instancias distintas de las mismas en el 1969: la primera de arte visual y la segunda dedicada a la arquitectura.

---

<sup>91</sup> “A la opinión pública del ‘Instituto Torcuato Di Tella’ - Pro retorno Minujín,” Archivo ITDT. CAV-GPE-10091.

<sup>92</sup> “Para nosotros, la libertad,” *Primera Plana*, no. 283 – 28 de mayo, 1968, p. 75. Archivo ITDT. CAV-PD-0602.

<sup>93</sup> Véase Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde,”* op. cit; Ana Longoni. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

Como se vio en las *Experiencias* anteriores, los artistas habían presentado tanto obras con características experienciales y participativas, como también obras con una recepción tradicional. En las *Experiencias 69 I*,<sup>94</sup> en cambio, se presentaron una mayor cantidad de obras de arte con características de recepción no-tradicionales, mientras que las obras con una recepción tradicional fueron menores con respecto a las *Experiencias* anteriores. Los artistas que presentaron obras en esta instancia de las *Experiencias* fueron: Pablo Menicucci (1933-2012), el Grupo Frontera (Mercedes Esteves, Inés Gross y Adolfo Bronowski), Lea Lublin (1929-1999), Hugo Álvarez, Liliana Porter (1941) y Luis Camnitzer (1937), Luis Pazos y Jorge Luján Gutiérrez, Nérida Isaura Verón, Alberto Germán Goldvarg, Osvaldo Romberg (1938-), Luis Fernando Benedit (1937-2011), Friedemann Popp, y Enrique Torroja. A modo de introducción a las últimas *Experiencias*, se citará la reflexión de Edgardo Vigo<sup>95</sup> (1928-1997) sobre la misma:

Quiebra de las formas objetivas y materiales, elementos armados, activación del espectador, quite de la observación pasiva, mensajes a nivel mental, arte no-negociable y una totalidad de elementos que han liberado al artista del casillero de la técnica se conjugan en estas “experiencias 1969, I” y que JRB decidió que este año fueran testimonio de su teoría de que el arte—en sus aspecto [sic.] contemporáneo—sea COMUNICACION. Pero esta vía de comunicación no se practicará con los viejos esquemas, el arte en sus formas tradicionales no ha muerto, pero sí perdido vigencia. El arte tiende a convertirse en VIDA y aprovechar las formas de relación del hombre.<sup>96</sup>

La nota de Vigo fue una de las escasas opiniones contemporáneas sobre las *Experiencias 69, I*.<sup>97</sup> Romero Brest, a su vez, escribió que “hubo como nota común la presentación de situaciones creadas para que el participante se comunicara, consigo mismo y con los otros.”<sup>98</sup> Pero la participación era particular: “no se usa la vía ‘material-lúdica’ de la participación, sino que ésta toma formas de acción a nivel de pensamiento. Las encuestas que la mayoría de los trabajos proponen, obligan a pensar cada situación.”<sup>99</sup> Era, para Romero Brest, un arte acorde con la cultura contemporánea: las manifestaciones de este arte participativo o experiencial eran para él una manifestación del “despertar de una cultura que ha de ser fruto de la integración del

---

<sup>94</sup> Realizadas entre el 5 y el 14 de septiembre, 1969.

<sup>95</sup> Un artista complejo y multifacético, Vigo era un exponente de la poesía visual, del arte conceptual, un artista de objetos, situaciones, xilografías, como también editor de revistas. Vigo organizó en el CAV-ITDT la muestra *Novísima poesía*, considerada en el capítulo 2 de esta tesis. Véase: Edgardo A. Vigo, Ángel Osvaldo Nessi. *1954-1994. Edgardo Antonio Vigo*. La Plata: Ediciones del Desierto, 1994; Sofía Dourrón y Jimena Ferreiro (ed.). *Edgardo Antonio Vigo: usina permanente de caos creativo, obras 1953-1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016; Silvia Dolinko. *Arte Plural*, op. cit., cap. 6.

<sup>96</sup> Edgardo A. Vigo. “Exp. 69 – I/Di Tella”. *Ritmo*. La Plata, 1969. Archivo ITDT.

<sup>97</sup> Silvia Dolinko, op. cit., p. 347.

<sup>98</sup> Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, op. cit, p. 157.

<sup>99</sup> Edgardo A. Vigo. Op cit.

cuerpo y la mente, superando los intermediarios.”<sup>100</sup> Estaba aludiendo a su noción de “arte para consumir,” que si se retoma la definición que se citó en la introducción de este capítulo: “estas actividades [que se consumen en el cuerpo: cosas, situaciones, proposiciones] se integran en el cuerpo.”<sup>101</sup> El intermediario es, en este caso, el objeto-obra de arte, que pasa en esta instancia a ser una obra para ser *vivida*, en el cuerpo y la mente del participante. Es precisamente por esto que Vigo remarcó: “el espectador es activado por interrogatorios constantes. La contemplación ha sido descartada y si aparece (Benedict, Marco, Esteban y Ricardo Friedman Pop, Porter y Camnitzer), no tiene razón de ser.”<sup>102</sup>

La integración cuerpo-mente se hace evidente en la obra de Pablo Meniucci, *Atrakate* [Figura 19], un “juego de seducción a dos puntas:” los participantes, un hombre y una mujer, entraban a una cabina donde se sentaban frente a frente y oían un texto mediante auriculares<sup>103</sup> que terminaba diciendo: “el azar, arbitrario como es, acaba de ofrecerte la posibilidad del amor en cualquiera de sus apariencias. Sos libre. Depende sólo de vos qué hacer con esta experiencia. Disolverla en el vacío o impulsarla por los caminos infinitos del amor. Del amor. El amor.”<sup>104</sup> Luego, los participantes escribían sus impresiones del otro ante su presencia.<sup>105</sup> Uno, al ser objeto de la mirada del otro, se convertía en la obra misma, a la vez que respetaba la forma de la contemplación hacia la otra persona. El artista dijo de su obra “propuse un juego simple,

---

<sup>100</sup> Jorge Romero Brest, “La no-pintura argentina,” *Nuevas modalidades del arte*, op cit., p. 17.

<sup>101</sup> Jorge Romero Brest, “Arte para consumir,” *Nuevas modalidades del arte*, op. cit., p. 29.

<sup>102</sup> Edgardo A. Vigo, op. cit.

<sup>103</sup> La voz de la grabación era de Roberto Villanueva, director del CEA.

<sup>104</sup> Archivo ITDT. CAV-GPE-1201.

<sup>105</sup> Por la intimidad de la experiencia, perdía fuerza cuando los participantes se conocían. Un participante, por ejemplo, escribió: “El texto es bueno, pero parte de un error, el ser que está frente a mí no es desconocido, es mi mujer. Tampoco es innominada: se llama Martha. Conclusión: gran rebusque para parejas desconocidas, en la próxima trataré de tener mejor suerte.” Archivo ITDT. CAV-GPE-1201.

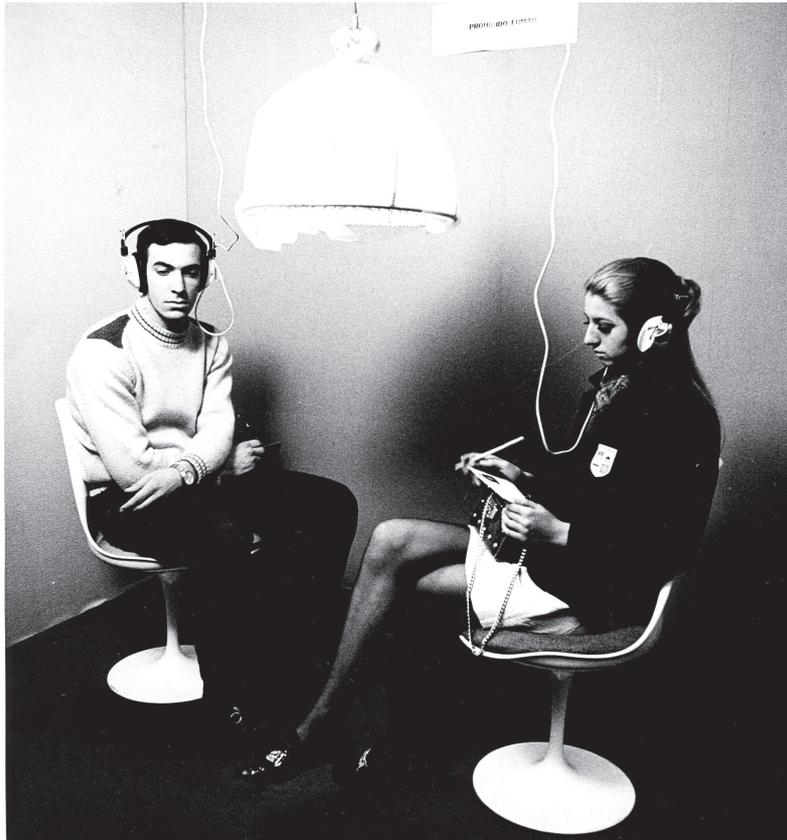


Figura 19. Pablo Menicucci. *Atrakate*.

basado en el amor y en la observación directa... Antes, cuando “colgábamos” nuestras cosas en galerías y museos nos desesperábamos en saber que [sic.] había publicado tal o cual periodista en su diario o revista. Ahora es distinto. Al cierre de Experiencias me encontré con 840 opiniones escritas de todo tipo. Todas ellas provenientes de gente de la calle.”<sup>106</sup> Las reflexiones de los participantes en algunos casos eran esclarecedoras de la experiencia:

Es muy importante porque de alguna manera, uno logra sintetizar en medio de tanto espejismo, la verdad que se busca tanto, disfrazada de otras tantas maneras. A veces la ironía rechazaba mi entrega a la exper [sic.]. Pero el acto de fe que significaba la misma me impulsaba a seguir intentándola. Es ingenuo, pero necesario, quizás débil antes tantas corazas, pero válida. Fue una sorpresa, cuando una ya casi no se asombra de nada.

Me siento extremadamente feliz. Y como si quisiera cantar y bailar. Una sensación de que existe algo lindo en el mundo. Si uno pudiera sentirse siempre con ese calor humano y con una voluntad de querer a su semejante, el mundo sería tan bello. Helena Ravese.

---

<sup>106</sup> Archivo ITDT. CAV-GPE-1201.

Mientras que en otros casos eran cínicos, negativos e incluso sexistas.<sup>107</sup> Es también recurrente el caso de escribir que preferirían estar en la cabina con una persona de la cual estaban enamorados. La *proposición* de Menicucci presentaba la característica del espacio liminar que se remarcó con anterioridad. Éste se presentaba al entrar en la cabina. Se evidencia también en esta obra la fuerte implicancia del *hic et nunc* característico de las obras auráticas, porque la recepción de la obra requiere el “aquí y ahora” del espectador en un mismo espacio unitario.

En cambio, Luis Fernando Benedit presentó *Microparaíso* [Figura 20], un hábitat de caracoles de tierra en una estructura transparente. La obra esperaba “producir en el observador un impulso reflexivo.”<sup>108</sup> El espectador, justamente, era un observador ante esta obra; E. Marco, R. Marco y Fiedemann Popp, presentaron obras-imagen con una recepción tradicional: fotografías en blanco y negro y en color; la obra de Liliana Porter y Luis Camnitzer se trataba de ocho postales—cuatro por artista—enviadas a las personas incluidas en la *mailing list* del Instituto días antes de las *Experiencias 69, I*, y una instalación que continuaba con la temática de los envíos postales. En el caso de Porter, se trataba de una instalación de las sombras en la pared, y en el caso de Camnitzer, un cartel en la vidriera de la exposición del ITDT.<sup>109</sup> Las



Figura 20. Luis Fernando Benedit. *Microparaíso*.

---

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> Archivo ITDT.idem

<sup>109</sup> Silvia Dolinko, op. cit., p. 357.

postales de Porter representaban “sombras:” “para dos aceitunas,” “para un vaso,” “para un boleto de colectivo,” “para una esquina doblada.” Las de Camnitzer, en cambio, decían que eran “para usar de espejo y hacer la venia,” “para parar de canto y aplastar como ejercicio de poder,” “para cromar, afilar, y cortar medallas,” “para recortar en forma de cruz gamada y usar como patria de concentración.”<sup>110</sup> Como nota Dolinko, “partiendo de una indagación conceptual y su aprehensión por parte del espectador, las obras de Camnitzer reforzaban el anclaje lingüístico mientras que las sombras de Porter apuntaban a una decodificación más cercana a lo perceptual.”<sup>111</sup> En este sentido, las experiencias receptoras de ambas obras corresponden con el modelo de Stuart Hall discutido en el capítulo 1, un modelo de codificación/decodificación. Los “participantes” corresponden a los que habrían recibido las obras en el correo antes de la exposición misma. Edgardo Vigo criticó precisamente la dimensión receptiva:

Porter y Camnitzer en las “experiencias”, “exponen” lo adelantado por “claves”—via correo. Creemos que ese llamado a la “contemplación”, más la solución definitiva y vertical de los problemas-incógnita anunciados, quitan la potencia de la “estética del asombro” y merman la participación-creativa. Una vuelta a la “exposición de trabajos” totalmente superada. Si hablamos de comunicación a nivel pensante, la experiencia es interesante en su primera etapa (nos convierte en observadores-activados) no así en su parte-final-expositiva (lisa y llanamente observadores-contemplativos).<sup>112</sup>



*Figura 21. Liliana Porter.*

<sup>110</sup> Camnitzer había además colocado un letrero en la vidriera del Di Tella, en un gesto de re-significación conceptual, que decía “arte colonial contemporáneo.” Véase Dolinko, op. cit., p. 357-8.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>112</sup> Edgardo A. Vigo, op. cit.

Liliana Porter había presentado una serie de sombras en la pared de una de las salas de exposición. Éstas representaban sombras humanas—de Osvaldo Romberg, Jorge Romero Brest, Luis Camnitzer y de la misma Liliana Porter. La obra no invitaba ni exigía la participación, pero cuando los visitantes proyectaban sus propias sombras o hacían coincidir las con una de las sombras presentes en la pared, se creaba un juego entre sombras reales y artificiales que contenía ciertos elementos experienciales [Figura 21].

Luis Pazos<sup>113</sup> y Jorge Luján Gutiérrez, presentaron *Señores, pasen y vean* [Figura 22]. Se trataba de un espacio en cuyo interior se proyectaba una serie de fotos (tomadas por Juan José Estévez) en dos paredes enfrentadas. Éstas formaban una historia “onírica y surrealista,” cuyo guion había escrito Pazos, y en el que actuaba junto con Susana Etchart. Había también una banda sonora compuesta por Julio César Otero Mancini, un músico experimental de La



Figura 22. Luis Pazos y Jorge Luján Gutiérrez. *Señores, pasen y vean*.

---

<sup>113</sup> Luis Pazos, como Luis Fernando Benedit, fueron luego miembros del Grupo de los Trece. Éste era un grupo de trabajo, discusión y producción, y sus miembros no necesariamente se agrupaban por una afinidad del lenguaje artístico. Así, en el mismo grupo había una gran variedad de vocabularios. Jorge Glusberg fundó el grupo y lo gestionaba. Véase Graciela Sarti. *Grupo CAyC*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. [http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03\\_intro.php](http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php); María José Herrera y Mariana Marchesi. *Arte de sistemas*, op. cit.

Plata. Durante la inauguración de las *Experiencias 69, I*, Pazos y Etchart circularon entre el público disfrazados de “cavernícolas” e interrogaban a miembros del público sobre la muestra.<sup>114</sup> La instalación estaba acompañada de un texto que decía:

Una situación poética es un poema llevado a la acción. Un poema es una actitud lúdica que propone una nueva manera de vivir. Esta nueva forma de vida sustenta una ética y una axiología que definen al hombre como el animal que juega, y al mundo como “kindergarten” del hombre. Una tabla de valores que tienen a la imaginación como valor superior, a la libertad como fuente y a la voluntad de cambio como constante. El poeta, como oficiante del juego, es, por sobre todas las cosas, el cuidador de la vida. El arte no es una teoría, es un acto de libertad.<sup>115</sup>

La parte exterior de la obra estaba realizada por Jorge Fernández. La entrada estaba flanqueada por las figuras pintadas de los artistas, Lujan Gutiérrez con un traje, y Pazos ataviado como un “cavernícola.”<sup>116</sup> Encima de las dos figuras se leía: “señores pasen y vean,” que contrastaba con la otra inscripción: “prohibida la entrada.” Según Fernando Davis, las consignas aludían “desde los teatros populares y los espectáculos circenses y de prestidigitación a los parques de diversiones y los shows de fenómenos o *freaks*.”<sup>117</sup> La obra, entonces, incorporaba elementos multisensoriales y los artistas interactuaban con el público.

De la obra de Enrique Torroja, Jorge Romero Brest describió así la voluntad del artista: “Crear un cuerpo o volumen espacial no visual, dentro de otro estado ambiental, modificándolo por medio de estímulos. Así, la voluminosidad del cuerpo humano se formaliza creando aristas de sonidos intermitentes, cuyos vértices se demarcan en el plano.” La obra, entonces, pretendía cierta experiencia multisensorial por parte del participante.

El Grupo Frontera, en cambio, (constituido por Mercedes Esteves, Inés Gross y Adolfo Bronowski) presentó una obra sumamente participativa, llamada por Edgardo Vigo una “TV

---

<sup>114</sup> Fernando Davis. *Luis Pazos. El “Fabricante de modos de vida.” Acciones, cuerpo, poesía.* Buenos Aires: Ediciones Document Art, 2014, pp. 64-7.

<sup>115</sup> Pazos y Luján Gutiérrez, cit en Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, op. cit., p. 159.

<sup>116</sup> Fernando Davis, op. cit., p. 66.

<sup>117</sup> *Ibid.*



Figura 23. Grupo Frontera.

encuesta.”<sup>118</sup> Ésta consistía en que un participante entraba en una cabina de grabación donde se le hacía una pregunta. El participante debía contestarla y luego salir. Al salir, veía su respuesta junto con la de otros participantes plasmada en aparatos [Figura 23]. El proceso era entonces acumulativo. Esta obra, como otras que se han analizado que tienen componentes participativos, tiene una fuerte carga sociológica, asociado con el boom de la sociología que se analizó en el capítulo anterior. Y en este caso también, es la participación misma del público con la obra que termina de crearla. Sin esta interacción con la obra, no se consagraría ontológicamente como tal. Es por esta razón que, en las *proposiciones* que se presentaron en las *Experiencias*, el participante cobra el estatuto de co-creador de la obra. Éste ya no es un contemplador pasivo, sino un agente creativo de la experiencia artística.

*Índice de imagen* [], la obra de Lea Lublin presentaba características experienciales: se trataba de un laberinto por el cual el participante debía caminar. El laberinto estaba hecho con planchas de acrílico opacas o semitransparentes que estaban pintadas de distintos colores. El participante debía entonces hacerse parte de la obra, debía caminar por ella en una inmersión

---

<sup>118</sup>Archivo ITDT. CAV-GPE-1201.



Figura 24. Lea Lublin. Índice de imagen.

sensorial de la obra.<sup>119</sup> El pasaje por la obra obligaba al participante a caminar hasta el centro de la obra para poder salir, un recorrido de 50 metros y de 2.5m de altura, en una superficie total de 64 metros cuadrados. Allí, en la total oscuridad del recorrido, había carteles luminosos que decían: “Sáquese los zapatos. Esto es sólo el comienzo,” “Piense. Camine. Sáquese la ropa y piense. Reflexione y actúe. Arte se convertirá en vida.”<sup>120</sup>

Luego de recorrer estas obras, el participante podía acostarse en la superficie acolchonada y relajarse, en la obra *Liberación encuentro y aproximación* [Figura 25], de Hugo Álvarez. Se esperaba que, en este estado de relajación, el participante se “encontrara consigo mismo.”<sup>121</sup> Debía, luego escribir sus impresiones sobre la obra.<sup>122</sup> El texto que escuchaban decía:

---

<sup>119</sup> El concepto de transformar la relación entre el espectador y la obra en una experiencia activa era central en el planteo artístico de Lublin en los años sesenta y setenta. Véase Stephanie Weber, Matthias Mühling. *Lea Lublin: Retrospective*, München: Lebenschhaus; Köln: Snoeck, 2015; Véase también el rol del espectador en cuanto voyeur en *Blanco sobre blanco* (1969): Isabel Plante. “Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes,” en *VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XVI Jornadas CAIA*, 30 septiembre al 2 de octubre 2015, Buenos Aires, 2015.

<sup>120</sup> Stephanie Weber, Matthias Mühling, op. cit., p. 324.

<sup>121</sup> Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, op. cit., p. 158. En términos de Heidegger, se puede decir que se esperaba que el participante lograra el “ser sí mismo,” en lugar de la disposición fundamental del Ser de caer en el “uno.” Martin Heidegger. *El ser y el tiempo*. -2ª ed. 3ª reimp.- Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. Alternativamente, se puede pensar con una connotación política, una “liberación” del régimen dictatorial. Sin embargo, la profunda reflexión que desea el artista que tenga el participante, indica más bien una liberación del ser.

<sup>122</sup> Se recibieron más de setenta mensajes.

Usted acaba de llegar de la calle. Allí aprendió a comportarse de una determinada manera, aprendió gestos, movimientos, modos de comunicarse... Al transponer la levedad de la cortina se encontrará con una superficie acolchada que le permitirá extenderse, relajar su cuerpo, abrir los brazos, las manos y cerrar los ojos, y lentamente entrar en un olvido, flotar, flotar...

Reencuentro: Cuando usted sienta ese estado de liberación y todos sus sentidos descansen, comience a reencontrar el movimiento el gesto, cierre las manos, vuélvalas a abrir, siéntase cómodo, que pronto sus oídos captarán y recordarán sonidos, música, voces y sus ojos percibirán imágenes y otras personas que “están como usted se siente ahora.

Aproximación: He aquí una proposición librada a usted mismo.

Mi mensaje: si lo que sentiste en este instante en el [que] dejaste flotar tus sentidos, tu cuerpo, tu imaginación, tu alma y tal vez todo tu ser, te renueva en algo, te pido que no lo abandones, que al irte trates de experimentarlo cada vez más, continuamente, hasta que se haga tu forma de vivir. Siempre que sepas que es tu forma de vivir. Chau.



*Figura 25. Hugo Álvarez. Liberación, encuentro y aproximación.*

Vigo había escrito que “lo propuesto por Menicucci no nos habla de liberación—aunque en cierta forma está tácitamente comprendida—sino que es el directo aceptarnos como somos, ‘descubrirnos’ al estar obligatoriamente frente a frente, al tocarnos.”<sup>123</sup> Y es el mismo fin el que proponía Álvarez: aquél de “descubrirse.” La obra estaba rodeada por tres cortinas rojas—que proporcionaban el pasaje liminar—adentro de las cuales estaba la superficie acolchonada cubierta con una funda de raso rosada. Había también una vela roja, cuatro recipientes de 10 litros cada uno, con el agua teñida ligeramente de rojo, dos fruteras de plástico con manzanas y rosas, lapiceras rojas que colgaban del techo mediante un elástico, sahumerios con olor a rosa, y se proyectaban además tres películas de 8mm a color que mostraban en el techo “gente viviendo la experiencia.”<sup>124</sup> Los mensajes que escribieron los participantes denotan una enorme apertura emocional, que llega al tono confesional; una voluntad de comunicación. Muchos de los mensajes de estructuraron como flujos de conciencia, es decir, un flujo ininterrumpido de pensamientos.

Tengo ganas de matarme y una vez lo intente [sic.] pero no lo logré. Luego me alegré de no haberlo logrado. Pero lo voy a hacer de nuevo. Por qué vivo, por qué tengo este estúpido instinto de conservación? Tiro el papel porque no quiero que lo lea nadie. Es mentira quiero que alguien se entere. Yo se [sic.] que esto que he escrito es una tontería, pero no lo es pues escribirlo es difícil pero vivirlo desgraciadamente es fácil.

Nada.....

Tengo algo que decirte, aunque se [sic.] que no lo vas a leer. Ese “algo” es mucho pero no se lo quedo decir a nadie porque es mucho y no es nada. No se que [sic.] soy y quiero saberlo. Vivo pero no vivo pues me masoqueo. Creo que soy mucho y no soy nada. Creo que soy nada y soy mucho. Tengo problemas en mi casa y en mi mente. ¿Qué hago?

Si supieras cuanto [sic.] te extraño. Te vi solamente dos veces, estuve muy cerca tuyo.

Al entrar aquí sentí como si estuviera yo sola en el mundo. Fue como zafarme de la realidad. Me recogí sobre mi misma y sentí miedo. Pero como me sentía sola me dí cuenta que siento miedo de mi misma.

Solamente hombres. Soy homosexual. Tengo diecinueve años. Al entrar aquí me siento íntegro paulatinamente hasta llegar a mi esencia definitiva.

Alguien dijo que los homosexuales carecen de capacidad para sentir el amor. El amor íntegramente [sic.]. Quiero refutar esa teoría, yo siento el amor como puede ser este sonido hermoso, como puedo sentir el semen dentro de mi boca. ¡Mentira! Yo siento el amor. El que me lo niegue que hable conmigo. ¡Estoy angustiado! ¡Hermano! ¡Pan para Latinoamérica!

---

<sup>123</sup> Edgardo A. Vigo, op. cit.

<sup>124</sup> Archivo ITDT. CAV-GPE-1201

Esta última reflexión se puede relacionar con la cuestión sexual de una “liberación” en el momento, como también el tenso clima político. La obra de Álvarez depende de la participación de aquellos que escribieron sus reflexiones, y es tanto más rica cuanto más los participantes se involucren en la obra, como es el caso de las personas citadas. En este sentido, también la obra de Álvarez se consagra ontológicamente como obra mediante la participación de los visitantes del Di Tella.

*La modificación*, de Osvaldo Romberg, el arquitecto Alberto Germán Goldvarg, y la doctora Nélica Isaura Verón era una experiencia que presentaba fuertes características experienciales; el “objetivo” de la obra era, de hecho, “despertar en el participante ciertas sensaciones y reacciones por medio de estímulos básicos de tipo primario,”<sup>125</sup> incorporando elementos visuales, auditivos y térmicos, en una experiencia multisensorial. El participante debía entrar a la antecámara de un recinto inflable, donde se encontraría con un máximo de siete otras personas o un mínimo de cuatro personas. Éstas se colocaban una túnica con capucha blanca, “que los hará irreconocibles los unos a los otros.”<sup>126</sup> Para los creadores de la obra, “el objeto de esto es quitarle relación con el exterior, provocar pérdida de identidad.”<sup>127</sup> Luego, los participantes encapuchados entraban al recinto—el pasaje liminar—donde estaba marcado en el piso el círculo donde debían agruparse. Allí, se cerraba la entrada, y en las penumbras comenzaba una “secuencia ininterrumpida de estímulos” que sugerían el coito, el estado fetal, el nacimiento, la infancia, la adolescencia y nuevamente el coito, en una secuencia que duraba aproximadamente seis minutos. El participante, entonces, recibía una serie de estímulos que componían la experiencia receptiva de la obra; la obra constituía una *situación*.

*Tres propuestas para tres prototipos* [Figura 26], también de Osvaldo Romberg, exigía una recepción participativa. Aquí, el participante encontraba un tablero con dieciséis módulos vacíos sobre la pared. En el piso, había dieciséis módulos de color que el participante podía combinar en los espacios vacíos de la pared. “Esto,” para el artista, “configuraba un objeto artístico plano hecho absolutamente por él.”<sup>128</sup> Luego, el participante podía llenar un formulario con sus datos (edad, ocupación, ingresos) y un ayudante del artista registraba la combinación de los módulos que había configurado el participante. Los 528 formularios fueron luego analizados en base a la pertenencia de clase económica (evaluado en tres clases) de los participantes. Esta clasificación se parece mucho al tipo de investigaciones que se llevaban a

---

<sup>125</sup> Archivo ITDT. CAV-GPE-1201

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.* CAV-GPE-1201



*Figura 26. Osvaldo Romberg. Tres propuestas para tres prototipos.*

cabo en los institutos de Sociología de la época, que como se vio en el capítulo anterior, había tenido un *boom* en la década. De hecho, esta clasificación en tres estratos sociales es efectivamente aquello que había hecho Gibaja en su estudio de 1961. Los resultados de esta encuesta realizada por el artista dieron los siguientes resultados:

Se demostró absolutamente que el contexto cultural (como hecho estético) dependía de la posibilidad económica, pues la clase alta dió [sic.] un objeto-promedio refinado, casi un cuadro. La clase media también presentó estas características pero con mayor presencia de la simetría. En estas dos clases los extremos de los cuadros eran prácticamente iguales solo variaban la parte central. Por último la clase baja fué [sic.] la que presentó la menor cantidad de prejuicios culturales y su objeto promedio, respondió a un planteo bastante libre y lleno de ritmo.

Afirmando la intención irónica y de parodia respecto del marco sociológico de la época, el artista comentó en una entrevista posterior:

[En *Experiencias 69, I*] presenté unos módulos impresos con serigrafías, que formaban parte de un juego que terminaba en una encuesta social, pero sarcástica, porque yo no pretendía hacer una encuesta social sino burlarme un poco de estas prácticas. Era un salón de juegos, grande, con módulos y colores, donde la gente podía construir un mural con ellos y luego yo les hacía un cuestionario con datos como la profesión, la edad, el nivel cultural, la clase social, etc. Al Di Tella iban muchos obreros, algo que hoy es difícil de pensar; hoy los trabajadores no van a un museo de arte moderno. Los resultados de las encuestas nunca se publicaron, pero tampoco eran muy serios porque no se puede investigar el gusto de la gente de esa manera.<sup>129</sup>

Resulta particularmente destacable de esta cita, además de la burla explícita a los estudios sociológicos que se habían difundido en la década, que el artista haya remarcado que al Di Tella “iban muchos obreros,”<sup>130</sup> dado que en los estudios mencionados en el capítulo dos no había una notable presencia de público con pertenencia al sector obrero. De hecho, los estudios citados apuntan a lo contrario: una clase media y alta intelectualizada. La cita del artista sirve como una contrastación útil hacia los estudios sociológicos de Gibaja y de Slemenson y Kratochwill.

Los tres cuadros-promedio que se habían formado en base a los cuadros hechos por el público en la obra de Romberg fueron luego armados y expuestos durante los últimos días de las *Experiencias 69*. Esta obra, entonces, explicita la fuerte presencia de la sociología en el ámbito de la época. Además, fueron, finalmente, los participantes aquellos que produjeron la obra que fue expuesta en forma definitiva, conjugando dos aspectos claves de esta tesis. De hecho, cuando a Romberg se le comentó en la entrevista que el Grupo Frontera también había presentado una encuesta con televisores de Romberg, el artista concluyó que “fue una muestra bastante sociológica.”<sup>131</sup> Aunque esta conclusión es apresurada y basada en pocas obras expuestas en las *Experiencias 69, I* sí sirve para sustanciar una temática común a la época.

Las obras de las *Experiencias 69, I*, complejizaban su relación con el público visitante y se desarrollaban como *situaciones*, o, en el caso de las obras que requerían una participación activa del espectador, se constituían como *proposiciones*.

Las obras de las *Experiencias Visuales 67*, pretendían, en su mayoría, una recepción tradicional de las obras. En las *Experiencias 68* se complejizaron los procesos receptivos y la participación del público desencadenó la censura oficial de una de las obras y la destrucción voluntaria de las otras, por parte de los otros artistas en señal de solidaridad. En las *Experiencias 69, I*, en cambio, las obras cobraron más complejidad receptiva y se difundieron

---

<sup>129</sup> Osvaldo Romberg en Rodrigo Alonso (ed.). *Imán: Nueva York. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2010, p. 232.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*

las *proposiciones*, ausentes en las primeras dos instancias de las *Experiencias*, culminando en este sentido una de las definiciones del “arte para consumir” que había teorizado Romero Brest, y que en la década siguiente abandonó.

## Conclusiones

Esta investigación analizó una nueva concepción del espectador. Para este objeto de estudio, se consideró: una mesa redonda que sustentó la nueva actitud de los artistas hacia la figura del espectador, la composición del “nuevo” público del ITDT, y ciertas muestras llamadas *Experiencias* realizadas en el ITDT que intentaron agrupar obras que integraban al nuevo espectador—un participante *tout court* o un participante experiencial—en sus obras.

A partir de *situaciones* o *proposiciones* presentadas por los artistas, el espectador cobró un estatuto nuevo y devino un participante de las obras de arte. Jorge Romero Brest desarrolló este vocabulario específico para denominar las obras de arte que presentaba en las *Experiencias*, en una voluntad de teorizar la nueva recepción estética de las obras de arte que proponían los artistas. Las *Experiencias 69, I* fueron poco estudiadas en contraste con los numerosos estudios en torno a las *Experiencias Visuales 67* y especialmente las *Experiencias 68*, pero constituyen el ejemplo más logrado de aquello por lo que Romero Brest entendía por el término *proposiciones*.

Las *situaciones* le proponían al participante una experiencia multisensorial de la obra y la primera instancia de esta modalidad receptiva en el CAV del Di Tella se dio con *La Menesunda*, que causó gran escándalo para el público y para la crítica contemporánea. Las *proposiciones*, en cambio, necesitaban que el participante actuara y modificara físicamente la obra. Estas modalidades receptivas contrastan con el paradigma tradicional de la contemplación distante de la obra de arte, vigente hace siglos en el arte occidental. Obras como *Liberación, encuentro y aproximación* o *Tres propuestas para tres prototipos* presentadas en las *Experiencias 69, I*, ejemplifican la modalidad receptiva de las *proposiciones*.

Las tres categorías de las modalidades receptivas fueron explicitadas en la mesa redonda de 1965 analizada en el primer capítulo de esta tesis. Mientras que Kemble, Méndez Casariago y Noé proponían para sus obras una recepción meramente contemplativa, Deira deseaba una participación del espectador, pero la recepción estética de sus obras era en efecto una recepción meramente contemplativa. Pablo Suárez y Marta Minujín proponían un arte que provocara fuertes sensaciones físicas en el espectador, una recepción experiencial, es decir, una modalidad receptiva acorde con las *situaciones* planteadas por Romero Brest. Héctor Armando Durante, en cambio, planteaba un arte participativo, un arte en el que el participante pudiera modificar la obra: una recepción de las *proposiciones*.

Pero este participante implícito tenía que coincidir con un público concreto. En el capítulo 2, se analizaron las características del público del ITDT. Los estudios sociológicos

citados en esta tesis concluyeron que el público era joven, de clase media y alta, y con elevados niveles de educación. Las fotografías analizadas coinciden con los resultados de los estudios sociológicos excepto en el caso de las fotografías del Premio Internacional ITDT 1962, que presenta un público mayor al que los estudios observaron. Además, el testimonio de Oteiza y el de Romberg destacan la notable concurrencia de un público de clase media baja, que no está del todo apoyada ni por las fotografías ni por los estudios sociológicos. Una limitación del presente análisis es que no se llevaron a cabo estudios de índole sociológica en las *Experiencias* mismas, como tampoco se llevaron a cabo en el CAV. Uno puede solamente especular sobre las características de este público, pero abundantes testimonios apuntan a la existencia de un específico “público del Di Tella.” El análisis contrastó y examinó las características de este público con la información disponible según las encuestas, anécdotas y la información que se puede extrapolar de las obras mismas. Información más detallada sobre las experiencias de los visitantes, como aquella proporcionada por un libro de visitas hubiera enriquecido el análisis ulteriormente.

Las obras de las *Experiencias* en sí también proveyeron información sobre el público. Obras en las que los participantes pudieron registrar sus reflexiones por escrito, como *Atrakate* o *Liberación, encuentro y aproximación*, proporcionaron información adicional sobre los concurrentes de las exposiciones del ITDT. De esta manera, las obras mismas dejaron entrever las características del público, como por ejemplo en el caso del baño de Plate, que fue clausurada justamente a causa de aquello que escribió el público, como fue detallado en el capítulo 3.

Las *Experiencias* también son un ejemplo de la manera en la que la actitud contemplativa hacia las obras de arte fue dando lugar a una experiencia multisensorial o participativa. Esta tesis abarcó solamente el caso de las *Experiencias*, ya que era un intento consciente de agrupar a las obras de arte que tenían el “espíritu destructor” de la obra de arte tradicional, como afirmó Romero Brest. Pero hubo otras muestras que integraban al asistente de manera integral, como *Año 2000*, o también la muestra *Novísima poesía*, que se mencionó. Pero tendencias afuera del ITDT también incorporaron al nuevo espectador. En este sentido, es un aspecto de las obras de arte de los años sesenta que se podría seguir investigando. Las *Experiencias 69, II*, dedicadas a la arquitectura presentaron en su totalidad obras que se pueden caracterizar como *proposiciones*. Como no se han estudiado en detalle hasta ahora, también ese sería un aporte a la investigación de la historia de las artes visuales en Argentina.

Las expectativas del proyecto de investigación fueron concretadas en la investigación de campo. Sin embargo, una limitación importante fue la escasez de datos acerca del público

del CAV de Florida del ITDT y en particular de *Las Experiencias*. Se ha intentado superar esta limitación con fotografías contemporáneas del público y con los testimonios agentes activos del Di Tella.

*Las Experiencias*, entonces, manifestaron ciertas obras de arte que exigieron un nuevo espectador: un espectador físicamente activo ante la obra. Este cambio en las modalidades receptivas provocó una modificación en el modelo de recepción estética: un cambio de una recepción contemplativa a una recepción experiencial o de la *aisthesis*. Estas obras no exigían un entendimiento específico, sino que pretendían provocar *una* experiencia, en términos de Dewey, en el espectador. Este nuevo espectador coincidió con un nuevo público del arte, más joven y ávido de novedad que el público del arte de la década precedente.

En resumen, esta tesis puede ser un punto de partida para continuar pensando aquello que fue un verdadero cambio de paradigma de la concepción del espectador en los años sesenta, cuyos efectos continúan permeando la producción artística contemporánea.

## BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *Margarita Paksa*. Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, 2010.

Aguilar, Gonzalo. “El cuerpo y la sombra. Los viajeros culturales de la década del ’20,” *Punto de Vista*, año XX, número 59. Buenos Aires: diciembre de 1997.

Alonso, Rodrigo. *Imán, Nueva York: arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2010.

Amigo, Roberto; Silvia Dolinko y Cristina Rossi. *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes-Fundación Espigas, 2010.

Artundo, Patricia M. y María José Herrera. *Arte argentino del siglo XX*. Buenos Aires: Telefónica de Argentina; Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1997.

Bagdadli, Siliva. *Il museo come azienda. Management e organizzazione al servizio della cultura* [1997]. —3ª ristampa—Milano: Etas, 2003.

Barisone, Ornela. *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual. (1944-1969)*. Buenos Aires: El Corregidor, 2017.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

Battiti, Florencia. “Kenneth Kemble. Homenaje a un encuentro entre Hugo Parpagnoli y Alberto Greco, 1961.” *Colección MALBA online*.

Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en Quattrocento*. Buenos Aires: Ampersand, 2016.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* [1939]. Trad. Silvia Fehrmann. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

Benjamin, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire* [1939]. Trad. H. A. Murema. Buenos Aires: Leviatán, 1999.

Bértola, Elena. *El arte cinético; el movimiento y la transformación: un análisis perceptivo y funcional*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso, 2012.

Borrini, Alberto. *El siglo de la publicidad: 1898-1998: historias de la publicidad gráfica argentina*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1998.

Bourdieu, Pierre; Alain Darbel y Dominique Schnapper. *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. [1966] Stanford, Calif: Stanford University Press, 1991.

Brecht, George. *Chance Imagery*. New York: NY Primary Information, 2007.

Buchloh, Benjamin H.D. *Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge, Mass: MIT PRESS, 2000.

Bucucúa, José Emilio (dir.). *Arte, sociedad y política*. Volumen II. (Nueva Historia Argentina). -1a ed.- Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia* [1978]. Trad. Jorge García. -3ª ed.- Barcelona: Ediciones Península, 2000.

Caves, Richard E. *Creative Industries: contacts between art and commerce*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002.

Clark, Colin. *The Conditions of Economic Progress* [1951]. New York: Garland, 1983.

Crary, Johnathan. *Techniques of the observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.

Crow, Thomas. *El esplendor de los sesenta: arte americano y europeo en la era de la rebeldía. 1955-1969*. Madrid: Akal, 2001.

Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. [1981] Trad. Ángel y Aurora Mollá Román. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002.

Danto, Arthur C. *Qué es el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

Davis, Fernando. *Luis Pazos. El "Fabricante de modos de vida." Acciones, cuerpo, poesía*. Buenos Aires: Ediciones Document Art, 2014.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. -4ª ed. 1ª reimp.- Buenos Aires: La marca editora, 2012.

Dewey, John. *Art as Experience*. 3<sup>rd</sup> print. New York: Pedigree Books, 1980.

Dixon Hunt, John. *The Afterlife of Gardens*. London: Reaktion Books LTD, 2004.

Dolinko, Silvia. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

Eco, Umberto. *Obra Abierta*. [1962] Buenos Aires: Planeta-De Agostini, 1984.

Fantoni, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1998.

Fantoni, Guillermo. *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Rosario: escuela editora, 1994.

Ferrer, Mathilde (dir.). *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. -1a ed.-1a reimpr.- Buenos Aires: La marca editora, 2016.

Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: Mass., London, G.B: The MIT Press, 1996.

Fourastié, Jean. *Les trente glorieuses: ou la révolution invisible de 1946 á 1975*. [1980] Paris: Fayard, 2014.

Frankel, S.H. *The Economic Impact on Under-Developed Societies: Essays on International Investment and Social Change*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959.

Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1996.

Gibaja, Regina. *El Público del arte: encuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1964.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor en américa latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Giménez, Edgardo (ed.). *La cultura como provocación: un libro de artista*. Buenos Aires: E. Giménez, 2006.

Giménez, Edgardo. *Edgardo Giménez*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.

Giunta, Andrea e Isabel Plante, et al. (ed.). *Jorge Romero Brest. Escritos I. (1928-1939)*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró," Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.

Giunta, Andrea y Laura Malosetti Costa (ed.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. -1ª ed.- Buenos Aires: Paidós, 2005.

Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* -1a ed.- Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014.

Giunta, Andrea. "Jorge Romero Brest and the Coordinates of Aesthetic Modernism in Latin America." *Art Journal*, vol. 64, no. 4, 2005.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, Internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. -1ª ed. 1ª reimpr.- Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

Glusberg, Jorge; María José Herrera; Pierre Restany; Abino Diéguez Videla. *Edgardo Giménez*. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, s/f.

Glusberg, Jorge. *Marta Minujín*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, s/f.

Goldberg, Rose-Lee. *Performance. Live Art Since 1960*. New York: Harry N. Abrams, 1998.

González Lanuza, Eduardo. *A propósito de La Menesunda*. Buenos Aires: Ediciones Proar, 1965.

Hall, Stuart. "Encoding, Decoding," en *The Cultural Studies Reader* [1993]. Ed. Simon During. -2a ed.- New York: Routledge, 1999.

Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. -2ª ed. 3ª reimp.- Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Herrera, María José y Mariana Marchesi. *Arte de Sistemas: el cayc y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969-1977*. -1ª ed.- Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.

Herrera, María José, AA.VV. *Edgardo Giménez*. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2000.

Herrera, María José. "Arte y realidad: *La familia obrera* como ready-made." *Arte y poder*. Buenos Aires: CAIA, 1993.

Herrera, María José. *Cien años de arte argentino*. -1ª ed.-Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2014.

Herrera, María José. *Real/Virtual: arte cinético argentino de los años sesenta*. Buenos Aires: MNBA, 2012,

Herrera, María José. *Retrospectiva Deira*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2006.

James, Daniel (dir.). *Violencia, proscripción y autoritarismo. 1955-1976*. (Nueva Historia Argentina) -3a ed.- Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.

Janson, H.W. y Penelope J. E Davies. *Janson's History of Art*. -8th ed-. New Jersey: Prentice Hall, 2011.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Trad. Jaime Siles y Ela Fernández Palacios. Madrid: Taurus, 1986.

Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkley: University of California Press, 1993.

Jorrat, Jorge R. *Después de Germani: exploraciones sobre estructura social de la Argentina*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Trad. y ed. Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 2004.

Katzenstein, Inés (ed.). *Escritos de vanguardia: arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Proa, Fundación Espigas, 2007.

Katzenstein, Inés. “Verborragia e imaginación discursiva en la escena pública; Alberto Greco, Jorge Bonino y Federico Manuel Peralta Ramos.” En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No. 4, Año 2014.

Kemble, Julieta; Marcelo Pacheco; Jorge Lopez Ayana. *Kenneth Kemble: la gran ruptura, 1956-1963*. Buenos Aires: Correo Argentino, 2000.

King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella, Asunto Impreso, 2007.

Kosice, Gyula. *Arte hidrocínético. Movimiento, luz, agua*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1968.

Kosice, Gyula. *Arte Madí*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.

Lauría, Adriana; Marcelo Pacheco. *Arte abstracto argentino*. Buenos Aires: PROA, 2003.

Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. [1973]. Berkeley: University of California Press, 2007.

Longoni, Ana (ed.). *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde": Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires. -1a ed. 3a reimp.- Buenos Aires: Eudeba, 2013.

Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

López Ayana, Jorge. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

López Ayana, Jorge. *La vanguardia informalista: Buenos Aires, 1957-1965, infomalismo, arte destructivo, arte cosa*. Buenos Aires: Ediciones Alberto Sendrós, 2004.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 2010.

Marglin, Stephen y Juliet Schor. *The Golden Age of Capitalism: Reinterpreting the Postwar Experience*. Oxford: Claredon Press, 2007.

Mazzei, Daniel H, AA.VV., *Historia de las revistas argentinas*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1995.

McDonough, Thomas F. (ed.). *Guy Debord and the Situationist International*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.

Noé, Luis Felipe. *Antiéstética*. [1965] -2ª ed.- Buenos Aires: De la Flor, 2015.

Noé, Luis Felipe. *Mi viaje; Cuaderno de bitácora*. Buenos Aires: El Ateneo, 2015.

Noorthoorn, Victoria (ed.). *Marta Minujín: obras 1959-1989*. -1ª ed.- Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2010.

Oliveras Elena (ed.). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. -4ª ed.- Buenos Aires: Emecé, 2013.

Oliveras, Elena. *Arte cinético y neocinematismo; hitos y nuevas manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé Arte, 2010.

Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. -3ª ed.- Buenos Aires: Emecé, 2012.

Pacheco, Marcelo. *Oscar Bony: El Mago. Obras, 1965-2001*. Buenos Aires: MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2008.

Paksa, Margarita. *Proyectos - sobre el discurso de mí*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 1997.

Pastor Mellado, Justo (ed.). *Kenneth Kemble: prólogos, artículos, entrevistas 1961-1998*. Buenos Aires: JK Ediciones, 2012.

Penhos, Marta y Diana Wechsler (ed.). *Tras los pasos de la norma*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.

Pinta, María Fernanda. *El teatro expandido en el Di Tella: La escena experimental argentina en los años 60*. -1ª ed.- Buenos Aires: Biblios, 2013.

Plante, Isabel. *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*. -1ª ed.- Buenos Aires: Edhasa, 2013.

Plante, Isabel. "Reseña exposición: La Menesunda según Marta Minujín," Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín, A. 3, n.º. 3, 2016.

Rifkin, Adrian (ed.). *About Michael Baxandall*. London: Oxford Blackwell, 2005.

Rizzo, Patricia. (ed.). *Pablo Suárez*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta; Rosario: Museo Castagnino; Neuquén: MNBA Neuquén; Córdoba: Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa,” 2008.

Rizzo, Patricia. *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires: Fundación Proa Publicaciones, 1998.

Rodríguez, Antonio. *David Alfaro Siqueiros: pintura mural*. México: Fondo Editorial de Plástica Mexicana, 1992.

Romero Brest, Jorge. *Arte visual en el Di Tella: Aventura memorable en los años 60*. Buenos Aires: Emecé, 1992.

Romero Brest, Jorge. *Marta Minujín por Romero Brest*. Buenos Aires: Edición Edgardo Giménez, s/f.

Romero Brest, Jorge. *Nuevas modalidades del arte*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1970.

Schechner, Richard. *Performance, teoría y practicas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA, 2000.

Sebreli, Juan José. *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.

Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del 60*. Buenos Aires: Punto Sur, 1991.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. [1966]. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

Steinberg, Leo. “El arte contemporáneo y la incomodidad del público.” [1972] Trad. Silvina Cucchi y Maximiliano Papandrea. *Otra Parte*, número 2, Buenos Aires, 2004.

Stiles, Kristine. "Performance Art", en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *The theories and Documents of Contemporary Art*. Los Angeles: California University Press, 1996.

Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1969.

Usubiaga, Viviana y Ana Longoni. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. -1a ed.- Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.

Valéry, Paul. *Eupalinos, L'Ame et la danse, Dialogue de l'arbre*. Saint-Amand (Cher): Gallimard, 1995.

Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. London: Routledge, 2013.

Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. 1ª reimp. Barcelona: Gedisa, 2005.

Verón, Eliseo. *Imperialismo, lucha de clases y conocimiento. 25 años de sociología en la Argentina*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974.

Weber, Stephanie; Matthias Mühlhng. *Lea Lublin: Retrospective*, München: Lebenchhaus; Köln: Snoeck, 2015.

#### ARCHIVOS Y REPOSITARIOS DOCUMENTALES DE INSTITUCIONES CONSULTADOS

Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró," Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Archivo Instituto Torcuato Di Tella, Universidad Di Tella, Buenos Aires.

Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.

Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Inter-University Consortium for Political and Social Research.

## REVISTAS

*Análisis*

*Careo*

*Confirmado*

*Criterio*

*El Cronista Comercial*

*Leoplán*

*Primera Plana*

*Ritmo*

*Gente*

## DIARIOS

*Clarín*

*Crónica*

*El Mundo*

*El País*

*El Plata*

*Extra*

*La Nación*

*La Prensa*

*La Razón*

*Minneapolis Tribune*

*Gaceta de las artes*

## Listado de imágenes

### Capítulo 1:

1. Kenneth Kemble. *Paisaje Suburbano*. 1960. Chapa, frazada, enduido, óleo sobre hardboard. 180 x 100 cm. Colección Ignacio Liprandi.
2. Luis Felipe Noé. *Introducción a la esperanza*. Premio Nacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella. 1963. Óleo y esmalte sobre nueve bastidores entelados. 201 x 214 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
3. Luis Felipe Noé. *El ser nacional*. 1965. Instalación. Esmalte, óleo, papel, bastidores sin entelar y recorte de madera. 196 x 280 x 280 cm aprox. Colección Paula y Gaspar Noé.
4. Ernesto Deira. *Adán y eva no. 2*. 1963. Óleo y esmalte sobre tela. 195 x 260 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
5. Héctor Armando Durante. *Luz-color (caja)*. s/f. Metal, lámparas, motor. 45 x 40,8 x 26,5 cm. Comando: materiales varios, 19,5 x 33 x 8,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
6. Rubén Santantonín y Marta Minujín et al. *La Menesunda*, recorrido realizado en el ITDT, 1965. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

### Capítulo 2:

1. Carlos Squirru, Miguel Roldano, Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Delia Cancela, Juan Stoppani, Susana Salgado y Alfredo Rodríguez Arias en la tapa del semanario *Primera Plana*, no. 191, 23-29 de agosto, 1966. Fuente: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
2. Vista parcial del público en el Premio Internacional de Escultura, ITDT, 1962. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
3. Vista parcial del público en el Premio Internacional de Escultura, ITDT, 1962. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
4. Imagen de la exposición *Novísima Poesía*, ITDT, 1969. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
5. Vista parcial del público en la muestra *Novísima Poesía*, ITDT, 1969. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
6. Vista parcial del público en la muestra *La nueva veta*, ITDT, 1968. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

7. Vista parcial del público en la muestra *La nueva veta*, ITDT, 1968. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
8. Vista parcial del público en la muestra *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
9. Vista del público en la obra *Alta tensión* de Antonio Trotta en la exposición *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
10. Vista parcial del público en la muestra *Experiencias Visuales 67*. La obra de Oscar Palacio a la izquierda. ITDT, 1967. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
11. Imagen del retiro de obras en solidaridad a la clausura de la obra de Plate, *Experiencias 68*, ITDT, 1968. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
12. Imagen de la calle con las obras retiradas de las *Experiencias 68* y público, *Experiencias 68*, ITDT, 1968. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
13. Imagen de los participantes en la obra *Índice de imagen* de Lea Lublin, *Experiencias 69 I*, ITDT, 1969. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
14. Vista parcial de espectadores de la obra sin título del Grupo Frontera, *Experiencias 69 I*, ITDT, 1969. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

### Capítulo 3:

1. Edgardo Giménez. *Ocho estrellas negras, madera y esmalte*, en *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Madera y esmalte. 1.000 x 133 x 110 cm. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
2. David Lamelas. *Situación de tiempo*, en *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. 17 televisores. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
3. Pablo Suárez. *Cal, pared, alambrado y sus modificaciones*, en *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Tacho con cal, panel, alambrado. 9 x 5.20 m. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

4. Ricardo Carreira. *Ejercicio sobre un conjunto, yeso, tiza, madera, vidrio, terciopelo*, en *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Yeso, tiza, madera, vidrio y terciopelo. 500 x 700 cm. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
5. Juan Stoppani. *100 m2 de satín, blanco*, en *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
6. Alfredo Rodríguez Arias. *Ocho fotos blanco y negro grisadas*, en *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Fotografías. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
7. Delia Cancela y Pablo Mesejean. Sin título, en *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Fotografías. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
8. Antonio Trotta. *Alta tensión*, en *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
9. Oscar Palacio. *Espacio vedado*, en *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Aluminio. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
10. Vista parcial de espectadores en torno a la obra de Oscar Palacio, *Espacio vedado*, en *Experiencias Visuales 67*, 1967. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
11. Imagen de participantes en la obra de Antonio Trotta, *Alta tensión*, en *Experiencias Visuales 67*, 1967. Fotografía. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
12. Oscar Bony. *Sesenta metros cuadrados y su información*, en *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
13. Margarita Paksa. *500 watts*, en *Experiencias Visuales 67*, ITDT, 1967. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
14. Antonio Trotta. *Verificación esquemática*, en *Experiencias 68*, ITDT, 1968. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
15. Oscar Bony. *La familia obrera*, en *Experiencias 68*, ITDT, 1968. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
16. Imagen de participantes de la obra *Comunicaciones* de Margarita Paksa en *Experiencias 68*, ITDT, 1968. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
17. Imagen del esquema de trabajo de la obra *Comunicaciones* de Margarita Paksa en *Experiencias 68*, ITDT, 1968. Fuente: AA. VV, *Margarita Paksa*, op. cit., p. 78.

18. Roberto Plate. Sin título (clausurado), en *Experiencias 68*, ITDT, 1968. Fotografía.  
Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
19. Participantes de la obra *Atrakate* de Pablo Menicucci, en *Experiencias 69, I*, ITDT, 1969. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
20. Espectadores de la obra *Microparaiso* de Luis Fernando Benedit, en *Experiencias 69, I*, ITDT, 1969. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
21. Imagen de participante de la instalación de sombras de Liliana Porter en *Experiencias 69, I*, ITDT, 1969. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
22. Vista parcial del público en el ingreso de la obra de Luis Pazos y Jorge Luján Gutiérrez, *Señores pasen y vean* en *Experiencias 69, I*, ITDT, 1969. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
23. Vista parcial del público viendo los resultados de la encuesta previa en la obra sin título del Grupo Frontera. *Experiencias 69, I*, ITDT, 1969. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
24. Vista parcial de los participantes de la obra de Lea Lublin, *Índice de imagen*, atravesando el recorrido de la obra. *Experiencias 69, I*, ITDT, 1969. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
25. Vista parcial de los participantes de la obra *Liberación, encuentro y aproximación* de Hugo Álvarez, recostados o escribiendo sus impresiones de la obra. *Experiencias 69, I*, ITDT, 1969. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
26. Participante de la obra *Tres propuestas para tres prototipos* de Osvaldo Romberg, creando su propia configuración de la obra. *Experiencias 69, I*, ITDT, 1969. Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.