



Arte, Individuo y Sociedad

ISSN: 1131-5598

ais@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

España

Vindel-Gamonal, Jaime

Por un arte semiológico: "deshabituación" y "discontinuidad" en el arte argentino de los  
años sesenta

Arte, Individuo y Sociedad, vol. 26, núm. 3, 2014, pp. 521-537

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551295010>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

# **Por un arte semiológico: “deshabituación” y “discontinuidad” en el arte argentino de los años sesenta**

## **For a semiotic art : “de-habituation” and “discontinuity” in argentine art of the sixties and seventies**

JAIME VINDEL-GAMONAL  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.  
vindel.jaime@gmail.com

Recibido: 16 de noviembre de 2012

Aprobado: 21 de mayo de 2014

### **Resumen**

El texto analiza el énfasis semiótico de un sector de las prácticas de la vanguardia argentina de los años sesenta. Esas prácticas, inspiradas en la lectura de autores como Roland Barthes, se articularon en torno a conceptos como “discontinuidad” y “deshabituación” para dar lugar a una serie de planteamientos sumamente novedosos en el contexto de la emergencia internacional del arte conceptual. Las propuestas de artistas e intelectuales como Ricardo Carreira, Roberto Plate u Óscar Masotta permitieron abordar las relaciones entre arte y lenguaje desde una perspectiva novedosa, que manifiesta puntos de conexión, pero también profundas diferencias, con las obras de los artistas conceptuales anglosajones, habitualmente asociados al canon tautológico de las prácticas desmaterializadas. Ese análisis lingüístico fue acompañado, en el caso argentino, de una crítica de los medios que, sin duda, constituye una de las características más originales de la vanguardia del momento y que dio lugar a colectivos de experimentación de los cruces entre el arte y la comunicación como el grupo “Arte de los medios de comunicación”, integrado por el propio Masotta, los artistas Roberto Jacoby y Eduardo Costa y el periodista Juan Risuleo.

**Palabras Clave:** semiología, discontinuidad, deshabitación, arte conceptual, arte de los medios.

Vindel-Gamonal, J. (2014): Por un arte semiológico: “deshabituación” y “discontinuidad” en el arte argentino de los años sesenta. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(3) 521-537

### **Abstract**

The text analyzes the semiotic focus of the avant-garde practices in Argentina during the sixties. These practices, inspired on the studies of authors such as Roland Barthes, were articulated around concepts like “discontinuity” and “de-habituation” to give rise to a series of highly innovative approaches in the context of international emergence of conceptual art. Proposals from artists and intellectuals such as Ricardo Carreira, Roberto Plate or Oscar Masotta allowed to address the relationships between art and language from a new perspective, which shows connection points, but also deep differences, with the works of conceptual artists in United States and Britain, usually associated with the tautological canon of dematerialized practices. That linguistic analysis was accompanied, in the case of Argentina, with a critique of the media. This is one of the most unique features of the vanguard of the moment and led to collective experimentation between art and communication as the group “Art of the media”, composed Massotta own , artists Roberto Jacoby and Eduardo Costa and journalist Juan Risuleo.

**Key Words:** semiology, discontinuity, de-habituation, conceptual art, art of the media.

Vindel-Gamonal, J. (2014): For a semiotic art : “de-habituation” and “discontinuity” in argentine art of the sixties and seventies. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(3) 521-537

Sumario: Glosario. Referencias. Notas.

Las tautologías de obras como las del artista norteamericano Joseph Kosuth suelen ser el referente más o menos declarado al partir del cual se articula en los discursos historiográficos y curatoriales de las últimas décadas la dicotomía entre el arte conceptual analítico y el conceptualismo político. En esas dicotomías aquél aparece como un estilo más, académicamente incorporado a la narrativa disciplinar de la historia del arte contemporáneo, mientras que este último daría cuenta de una apertura internacional hacia una comprensión otra de la práctica artística, superadora de la noción de autonomía que suele encorsetar los análisis del arte de la modernidad. En ese contexto discursivo, dicho empeño constituye una maniobra teórica orientada a la valoración positiva *a priori* de las prácticas conceptualistas de regiones como América Latina o países como España en oposición a las anglosajonas. Para ello, distintos autores suelen recurrir a la polémica mantenida entre Benjamin Buchloh y el propio Kosuth a propósito del texto del primero titulado “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”. En él, Buchloh llegó a cuestionar la datación las *Proto-investigaciones* kosuthianas, de las que no encontraba ningún indicio que atestiguara su realización en 1965, como un signo de la presunción del artista al situarse como precursor de las prácticas conceptuales posteriores (1989, pp. 41-53). Kosuth, por su parte, replicó a Buchloh en un texto fechado el 19 de noviembre de 1989, donde señalaba la parcialidad de las informaciones manejadas por el crítico y alegaba que esas obras existieron como notas y dibujos hasta el momento en que dispuso del dinero suficiente para ejecutarlas.

Suscribiendo tácita o expresamente ese juicio de Buchloh, son esas *Proto-investigaciones* las que han suscitado comparaciones con algunas otras propuestas de artistas argentinos cuya obra, difícil de clasificar -al menos en primera instancia- bajo el rubro del “conceptualismo político”, mantiene una cierta relación aparente -que no filológica- con las prácticas conceptuales de los países centrales<sup>1</sup>. Si bien los problemas que abordaron mantienen una relación de proximidad con los de los artistas analíticos norteamericanos, estos artistas argentinos buscaron soluciones a partir de la elaboración de un plan conceptual genuino. Resulta imprescindible rescatar la singularidad de estas prácticas no solo en tanto rebaten los habituales esquemas polarizados en los que el conceptualismo latinoamericano aparece como un absoluto “otro” politizado (un concepto de la praxis política que parece relegar al norte el monopolio del pensamiento conceptual/filosófico/ teórico), sino porque en ellas se desarrollaron dos ideas que delimitan el contenido de este texto: nos referimos a las nociones de “deshabituación” y “discontinuidad”. Toda una serie de artistas argentinos, cuya producción alcanzará su punto álgido en las *Experiencias 1967* del Instituto Di Tella, perseguirán durante la segunda mitad de los años sesenta la fragmentación de la unicidad y organicidad de la obra de arte tradicional a partir de estrategias inspiradas en una relectura libre de la semiología y el estructuralismo, así como de las publicaciones puestas en circulación por un personaje central de esos

años: Óscar Masotta. Fue precisamente Masotta quien dio cuerpo al concepto de “discontinuidad”, tomado prestado de las reflexiones de Roland Barthes en torno a la literatura de Michel Butor (Barthes, 1977, pp. 211-224). El texto de Barthes, que aparecía citado en el libro de Masotta titulado *Happenings*, publicado por la editorial Jorge Álvarez en 1966, representaba para este último una prueba de “la toma de conciencia por los artistas de la potencia expresiva de lo discontinuo y de los espacios articulados, una correlación entre arte y semiología” (2004, p. 236). Para Masotta, la discontinuidad y la dimensión ambiental de muchas de las nuevas propuestas artísticas daban cuenta de un giro estético que permitía redefinir el concepto mismo de la obra de arte. En esa expansión semántica, la alianza entre arte y semiología alumbraría nuevas formas de intervención en el paisaje mediático en las que la cuestión del mito, abordada con detenimiento por Barthes, ocuparía un lugar central.

Entre los artistas que frecuentaron el Bar Moderno de Buenos Aires, uno de los centros de discusión a los que acudía con frecuencia Masotta, se encontraba Ricardo Carreira. Quizás sea en la obra de este artista donde el componente autorreflexivo que Masotta relacionaba con la obra discontinua de vanguardia se enunció con más claridad. Carreira acuñó un nuevo término en el que se puede detectar esa misma herencia: nos referimos al concepto de “deshabituación”, una suerte de actualización de la idea moderna de “extrañamiento”. En algunos de sus escritos este concepto es presentado como el resultado de la deconstrucción de la unidad del signo en la multiplicidad de sus manifestaciones, una operación que habilitaría la posibilidad de una percepción diferente de la realidad:

La palabra MESA es totalmente distinta a la mesa real y abstrae todas las funciones y percepciones que hemos aprendido y usado del objeto. La palabra mesa escrita en un papel no sirve para sostener ningún objeto, no tiene forma de mesa, no es volumétrica, no tiene el sonido que produce la mesa. La palabra es totalmente abstracta con respecto al objeto (a diferencia de otros señaladores y signos: cuadros, fotos, películas, etc.)<sup>2</sup>.

Resulta curiosa la aparente coincidencia entre esta reflexión de Carreira y la desplegada por Henry Flynt, a quien se suele citar como la persona que acuñó el término “arte conceptual”. En su ensayo “Concept Art”, Flynt escribía: “(...) la noción de concepto es un vestigio de la noción platónica de forma (aquellos que por ejemplo todas las mesas tienen en común: su carácter de mesa)” (1990, s.p.). La connotación neoplatónica, esencialista y metafísica del planteamiento de Flynt, para quien el conjunto de las mesas tendrían en común un “carácter de mesa” que permitiría vincular la palabra abstracta “mesa” al conjunto de las mesas existentes, es ajena al punto de vista de Carreira, más próximo a una definición convencional y pragmática del lenguaje. Desde esta perspectiva, Carreira infería que el arte, en tanto ámbito autónomo, ajeno a las leyes espacio-temporales y a la lógica causal y funcional de la vida contemporánea, se presentaba como un lugar privilegiado para desvelar la arbitrariedad del signo lingüístico en tanto elemento codificador de lo cotidiano: “Al ser distinto la palabra del objeto o la realidad nombrada el campo del arte se transforma en el campo de la libertad, es decir, que no es el campo de la experiencia. A través del lenguaje puedo negar o utilizar las categorías de tiempo y espacio, causalidad y función”<sup>3</sup>.

Con el objetivo de cuestionar los modos normalizados de la experiencia del arte, la convivencia y disgregación de elementos objetuales, visuales y textuales en la obra de Carreira exigía al espectador realizar un trabajo físico e intelectual que postergara la pasividad con la que el artista argentino identificaba la contemplación estética<sup>4</sup>, al tiempo que desvelaba la materialidad simbólica de los espacios institucionales donde se insertaban sus propuestas. Así, obras como *Soga y texto* (1966) [Figura 1] establecían un juego relacional entre, por un lado, la presencia real de una soga, y por otro, símbolos que representaban o exemplificaban ese objeto. La instalación de la soga, que interrumpía la circulación del público en una de las salas del Centro Cultural San Martín, introducía una discontinuidad remisiva con los elementos expuestos en un cubículo destinado exclusivamente al artista: unas fotocopias con una imagen en negativo de la soga, diferentes fragmentos textuales (letras, palabras, frases) que aludían a la soga y una muestra metonímica de la soga “real”<sup>5</sup>.

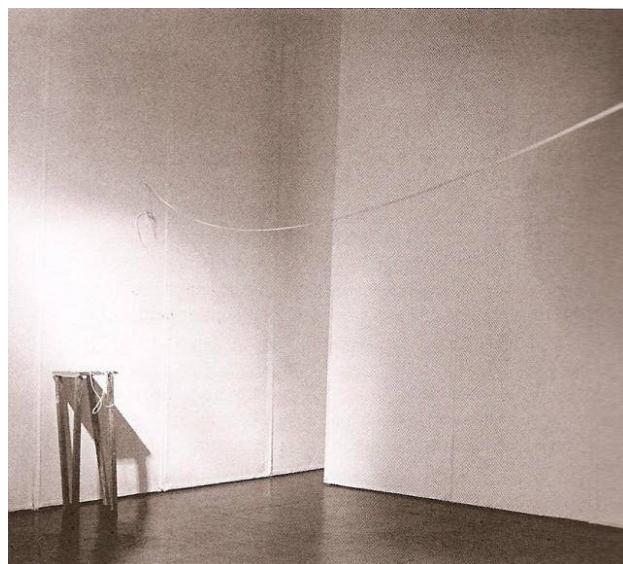


Figura 1.

Algunos autores han relacionado esta obra con *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth, dando lugar a una serie de debates en torno a la precedencia temporal de una u otra obra<sup>6</sup>. Dejando a un lado esos debates y las similitudes aparentes, nos interesa más bien señalar las diferencias conceptuales entre una y otra obra. Domingo Hernández Sánchez ha desvinculado *Una y tres sillas* de las tautologías que marcan el inicio de la carrera de Joseph Kosuth para relacionarlas con el concepto hegeliano del “mundo invertido”, un tercer momento del espíritu que conciliaría los dos primeros, esto es, la idea platónica y la pluralidad de sus manifestaciones (2000, pp. 58 y ss). Sin embargo, en esta obra la asepsia y limpieza características en la presentación de dichas manifestaciones, así como la disposición adoptada –tres elementos situados simétricamente–, evidencian que su materialidad se encuentra subsumida por el dominio de la idea. Esta es garante de unidad, de manera que la pieza, por retomar los

términos de Hernández Sánchez, más que una disgregación material de la idea “silla”, es una exemplificación del concepto platónico de “idea”, que de alguna manera venía a concretar la idealidad de la comprensión kosuthiana del “Arte como Idea como Idea”. En la propuesta de Carreira, como ha destacado Ana Longoni, “a diferencia de la disposición de la obra elegida por Kosuth, que favorece una actitud de contemplación en el espectador, la disposición de la soga atravesando la sala perturba la recepción y entorpece la circulación del público”, de manera que el cuerpo de los asistentes (y no solo su mente) se veía implicado en la experiencia estética de la obra. Sintetizando la intelectualidad del arte conceptual y la fenomenología espacial del minimalismo, el artista exigía al espectador una experiencia fragmentaria y demorada, que subrayaba la materialidad simbólica del objeto inscrito en el espacio expositivo en relación dialéctica con la abstracción y la arbitrariedad del signo lingüístico. Esa relación se encontraba mediada, a su vez, por el carácter indicial de la imagen negativa y la presencia metonímica de una muestra de la soga, y representa los primeros esbozos de una crítica institucional que asomaría con más fuerza en propuestas posteriores del artista.

Pensamos por ejemplo en *Ejercicio sobre un conjunto* [Figura 2], donde la idea de muestra (o “muestrario”, como preferiría decir Carreira), central en *Soga y texto*, fue desarrollada de manera más sistemática. La instalación, presentada por el artista a las *Experiencias 67* del Instituto Di Tella, constaba de un muestrario que exemplificaba fragmentariamente el repertorio de materiales con los que estaba construido el espacio expositivo: madera, vidrio, yeso, tiza y terciopelo<sup>7</sup>. Si a propósito de la función simbólica del “objet trouvé”, Nelson Goodman ha señalado que “de igual forma que un objeto puede considerarse un símbolo en un momento y circunstancias determinados y no en otros, como sucede, por ejemplo, con una muestra, así también un objeto puede ser una obra de arte en algunos momentos y no en otros” (1990, p. 98), Carreira aunaba en esta instalación el carácter de muestra y obra de arte mediante una operación cuya complejidad, sutileza y circularidad<sup>8</sup> consistía en convertir una muestra de indicialidad espacial en una obra de arte, de modo que parecía colapsar tanto el concepto de obra tradicional, cuya convencionalidad había sido puesta de manifiesto por las estrategias duchampianas, como el sentido remisivo de los “ready-mades”, pues en este caso la obra no establecía una direccionalidad de ida y vuelta entre el mundo del arte y los objetos de la vida cotidiana, sino que en su inmediatez referencial parecía cuestionar la posibilidad de perpetuar la criticidad del gesto duchampiano en el ámbito institucional neovanguardista. Quizás por ese motivo, a diferencia de *Una y tres sillas*, pieza con la que también se ha relacionado esta instalación de Carreira, en esta exposición de(l ámbito de) la exposición el artista argentino renunció a cualquier inclusión de objetos ajenos al espacio de la institución en su instalación, por más que, según hemos visto, en la variante de Kosuth el objeto poseyera una naturaleza ideal. Ambas propuestas comparten, en todo caso, la indisociabilidad de la idea y el contexto en que esta aparece, con el consecuente cuestionamiento radical del concepto de obra autónoma e inmutable<sup>9</sup>, una pretensión que Carreira hizo explícita a propósito de otra intervención realizada durante ese mismo año en el Teatro San Martín, donde instaló verticalmente un foco de luz sobre una superficie que reproducía miméticamente el techo de la sala, cuya continuidad cortaba [Figura 3]. La instrucción dictada por el

artista rezaba así: "Información escrita de la puesta. El muestrario debe ser expuesto cada vez que se quiera representar esta obra, en un mismo contexto que el dado (evidentemente con el mismo material que el techo)" [Figura 4]<sup>10</sup>. Sin embargo, a diferencia de *Una y tres sillas*, en *Ejercicio sobre un conjunto* el desprendimiento de todo añadido objetual facilitó y potenció el señalamiento del espacio de exhibición, cuyos límites discursivos eran puestos de ese modo de manifiesto.



Figura 2.

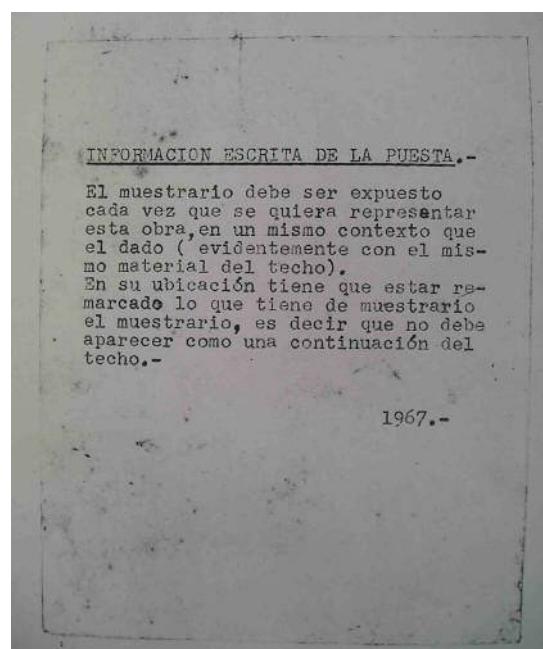


Figura 3.



Figura 4.

Si el fundamento crítico del arte conceptual en el contexto estadounidense fue la inmaterialidad de la idea como procedimiento elusivo del carácter mercantil de la obra de arte, en el caso de Carreira la estrategia perseguía el desvelamiento de la institucionalización de la vanguardia como política cultural destinada a poner al arte argentino en el mapa internacional<sup>11</sup>. Desde esta perspectiva, el gesto de Carreira adquiría —por expresarlo en los términos de Walter Mignolo— un temprano componente “decolonial” que, lejos de adscribir su obra a la corriente internacional del arte conceptual, veía en la administración institucional de esta vanguardia una nueva forma de colonización cultural, en una línea reflexiva que posteriormente sería retomada por el artista uruguayo Luis Camnitzer. La propuesta de Carreira se inscribía en el espacio de una muestra en el que otras “experiencias” incidían sobre problemas afines. Para Jorge Romero Brest, rector de la programación del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, la novedad intrínseca a estas obras, contrarias al “modelo estructural de la representación”<sup>12</sup>, residía en su pervivencia como experiencias no reducibles a imágenes fijas que, más allá de las pretensiones de los artistas, se realizaban finalmente en la conciencia de los espectadores<sup>13</sup>. Las imágenes del arte desplazaban entonces su centralidad de la naturaleza material o inmaterial de su producción a la experiencia procesual de la revelación de sus significados<sup>14</sup>. Esa condición señalaba para Romero Brest el tránsito en el arte argentino de la prioridad de la imagen estática a la exaltación de la imaginación como desconfiguración temporal de la unicidad de las obras, al tiempo que cuestionaba la pervivencia de la

distinción entre sujeto y objeto en la experiencia estética.

El *Recorrido fotográfico descubriendo el espacio real* que Alfredo Rodríguez Arias presentó a las *Experiencias 67* constaba de una serie de ocho fotografías de cuatro modelos en ocho lugares diferentes de las salas de exhibición, en un blanco y negro que trataba de mantener un tono expositivo neutral. Las fotografías establecían un diálogo entre esos emplazamientos y su reproducción visual. Se trataba de dar cuenta de la estructura distributiva de las salas, de la circulación del público en el interior de un recinto donde se topaba con una “doble referencia”: la real de la sala y la informativa de la fotografía. De esta manera, el espectador se tornaría consciente de su función en el espacio arquitectónico, simbólico y discursivo en que se adentraba. Por su parte, Delia Cancela y Pablo Mesejean, que habían transitado con anterioridad el territorio de la moda y el *arte pop*, focalizaron en esta ocasión su atención en los trabajadores del Instituto Di Tella, sin duda la institución más relevante de los años sesenta en Argentina en lo que compete a la promoción de las experiencias de vanguardia. Además de ser visibilizados mediante la introducción de un uniforme confeccionado con “ropas de loneta azul”, en la muestra se daba cuenta mediante una serie de esquemas del “nombre, cargo, ubicación y color de ropa” de cada una de esas personas. Este esbozo de semiótica del trabajador cultural fue caracterizada por Raúl Escari como una “metaseñal” que funcionaba al modo de “un manual de instrucciones” para “practicar una lectura correcta de los signos” que, en última instancia, permitiera decodificar la ideología de la institución cultural: “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” (cf. Romero Brest, 1967a, s.p.).

Precisamente fue Escari el encargado de plantear uno de los proyectos más ambiciosos en torno al concepto de “discontinuidad”. *Entre en discontinuidad*, una acción múltiple desarrollada a partir de las siete de la tarde del 6 de octubre de 1966 en Buenos Aires, desplazaba las estrategias desplegadas por Cancela y Mesejean hacia el espacio urbano. En cinco esquinas de diferentes zonas del centro de la ciudad, Escari y algunos colaboradores repartieron, emulando las técnicas de propaganda, una serie de textos escritos en segunda persona en los que se describían los lugares en que se hallaban<sup>16</sup>. De ese modo pretendían remarcar los intersticios que fragmentan la línea perceptiva que naturaliza la relación entre el código de lectura y el código visual<sup>17</sup>. En palabras del propio Escari, esa discontinuidad era marcada por la redundancia derivada del hecho de que “aquí el texto no transmite ninguna información, por mínima que sea, que el propio transeúnte no pueda percibir, captar o acceder por sí solo”. Al resultar innecesario para la percepción del espacio, el texto exhibía de ese modo su materialidad y arbitrariedad simbólicas como forma de enunciación y referencialidad. Por otra parte, el evento, que había sido anunciado previamente mediante una pegada de carteles, daba por sentado la imposibilidad de que el público completara la experiencia de lectura de todos los textos, pues los enclaves seleccionados se encontraban alejados entre sí<sup>18</sup>.

La importancia del espacio circundante en estas propuestas apunta a la íntima relación entre “discontinuidad y ambientación” en las prácticas experimentales de la

época. Tal y como señalara Óscar Masotta en su libro *Happening* (1967), esta relación procedía de la vinculación directa entre el “pasaje analítico a los parámetros” (del cual se derivaba la estructura discontinua o inorgánica de las obras) y el señalamiento de una materialidad que afectaba directamente la conducta del espectador (cf. Masotta, 2004, pp. 244-245). El concepto de discontinuidad da cuenta del modo en que las estrategias autorreflexivas de deconstrucción de la unicidad simbólica de la obra de arte se desplegaron decisivamente hacia el cuestionamiento de la institución que las albergaba como espacio de enunciación política. No es casual, en este sentido, que la dialéctica entre el adentro y el afuera característica de las experiencias de vanguardia reapareciera en eventos como la Antibienal de Córdoba (1966), donde convivieron acciones explícitamente políticas con propuestas como *Señal de obra*, presentada por Roberto Jacoby en colaboración con Eduardo Costa. Esta propuesta se planteó como una intervención tanto del interior como del exterior del espacio de la Antibienal que consistió en pintar una serie de manchas verdes mediante las cuales se perseguía que el “espectador asociara las marcas verdes de adentro y las de afuera, e ideara mentalmente un espacio señalado en forma discontinua” (Longoni y Lucena, 2005, p. 25).

El punto de fuga del proceso de politización que supuso la ruptura definitiva de los artistas de vanguardia con las instituciones objeto de estas deconstrucciones semióticas se suele asociar a la obra que Roberto Plate presentara a las *Experiencias 68* del Instituto Di Tella. Este artista ya había incursionado con anterioridad en el concepto de “deshabituación” que vinculábamos con la obra de Ricardo Carreira. La interferencia espacial perseguida por los muestrarios de Carreira contrasta con la obra que dio a conocer a Plate, quien también se interesaría durante esos años por las estrategias remisivas propias de las (no)-obras discontinuas. Nos referimos a la instalación que presentó en el Premio Braque de 1967, en la que la indiferencia visual de unos falsos ascensores completamente integrados en el espacio de exhibición remitía y cernía su carácter (no)-artístico a la información que los espectadores recibieran acerca de su (no)-funcionalidad. Se trataba de una suerte de hiperealismo que invertía la caracterización que Hal Foster realizara de la tendencia en Estados Unidos: no se trataba de subsumir lo real en lo simbólico (Foster, 2001, pp. 145-149), sino, bien al contrario, de absorber lo simbólico en lo real, una motivación común a las experiencias politizadas de la vanguardia argentina posterior. Plate jugaba con la indistinción visual de un producto de la técnica, cuyo carácter utilitario era suplantado por el carácter ideático del arte.

Esta lectura tal vez nos permita arrojar luz sobre el sentido de las piezas que un año más tarde el artista dispuso simultáneamente en dos galerías porteñas, estableciendo entre ambas una relación insoslayable de complementariedad que radicalizaba hasta un punto límite la dispersión objetual de propuestas como *Soga y texto* e instalaba en el campo del arte reflexiones derivadas de la tradición de pensamiento marxista, como la relación entre fuerza de producción y mercancía. Así, en 1968, Plate dispuso simultáneamente en dos galerías porteñas una matriz (*Matriz*, exhibida en la galería Vignes) y las planchas surgidas de ella (*Producto*, obra expuesta en la galería Lirolay), “dos estructuras plásticas que reproducían en el nivel de la estética” la acción-trabajo del obrero metalúrgico<sup>19</sup>. Radicalizando hasta un punto límite la dispersión objetual

de propuestas como *Soga y texto*, el montaje de Plate exigía al espectador reconstruir mental y diferidamente ese proceso de producción, cuyo rastro se perdía en el molde y su resultado. Por otra parte, esta propuesta parecía introducir una reflexión en torno al modo en que la plusvalía del trabajo se veía complementada en el caso del productor cultural por la plusvalía simbólica que el sistema del arte otorgaba a la aparición en su contexto del objeto-mercancía.

El proyecto que el artista pensó inicialmente para las *Experiencias 68* redundaba en este interés por la comprensión extrañada, demorada y relacional del arte. En las notas conservadas reaparecen términos como “ambientación” y “deshabituación”, cuya pulsión crítica trataba de tensionar los márgenes de la institución mediante un reenvío entre el adentro y el afuera. Plate perseguía combatir “la creciente alienación de los medios con la desalienación que ofrece un suceso nunca registrado, señalándose a sí mismo y a los sucesos que entran en la categoría de normales o alienados; al hábito que se tiene de un objeto, un sitio o una situación, el deshábito que crea cambiar las piezas y las reglas del juego, modificar sus roles mediante la aparición de un marco o emblema contradictorio, de acuerdo al esquema formado sobre ‘el lugar y el ordenamiento de las cosas en ese lugar’”<sup>20</sup>. Para plasmar este planteamiento el artista ideó un proyecto probablemente irrealizable que consistía en exponer en el Instituto Di Tella un león del zoológico de Buenos Aires, cuya jaula vacía sería reemplazada por una escultura de Henry Moore. Esta deshabitación del “marco o ambientación física y social” desplazaría la atención de los objetos hacia el entorno, estableciendo un juego de correspondencias que difuminara los límites institucionales del arte y -lo que resulta más novedoso- permitiera al espectador experimentar de modo no condicionado o habituado la relación con dichos objetos.

La instalación que realizó finalmente Plate, *El baño*, conciliaba el mimetismo de los ascensores presentados en el Premio Braque con el extrañamiento remisivo del proyecto frustrado. En cuanto a su aspecto exterior, la necesidad de difuminar los límites físicos de la instalación en el entorno expositivo era subrayada por el artista, quien en el boceto de trabajo insistía en que la “localización técnica de la obra debe ser encarada en forma tal que los materiales empleados conformen una continuidad visual a la establecida por la arquitectura de la sala”<sup>21</sup>. Del interior, por el contrario, se habían retirado las instalaciones sanitarias y la compartimentación por sexos con la intención de incitar al espectador a reemplazar los actos de “descarga física” por otros de “descarga emocional”<sup>22</sup>. Estos llegaron bajo la forma de consignas sexuales o políticas contra la dictadura escritas en las paredes del baño, un espacio pseudoprivado y pseudopúblico cuya particular intimidad procuraba las condiciones para la expresión de este impulso liberador. Estableciendo un juego referencial con el gesto apropiacionista de Duchamp, Plate lo completaba al introducir en la institución artística la huella en el mundo real de tal apropiación, al tiempo que dejaba de privilegiar la concepción de la obra de arte como un objeto de reflexión para pasar a generar un espacio que incitara al espectador a que lo modificara. La inscripción de las mencionadas consignas implicaron la actuación policial, que clausuró el acceso a la instalación de Plate, lo que provocó que, de inmediato, buena parte de los artistas presentes en la exposición retiraran sus obras, algunas de las cuales fueron quemadas en la cétrica calle Florida de Buenos Aires [Figura 5].



Figura 5.

Algunas de las piezas “discontinuas” que hemos visto hasta el momento encontrarán su réplica tecnológica en las propuestas de artistas interesados en las introducción de los nuevos medios en sus instalaciones. Así sucedía, por ejemplo, en *60 m<sup>2</sup> y su información*, presentada por Óscar Bony (otro de los artistas que frecuentó el Bar Moderno) a las *Experiencias Visuales 1967* del Instituto Di Tella. En una especie de versión mediática de *Soga y texto*, la discontinuidad de esta obra venía dada, más que por su disposición espacial, por la simultaneidad de la percepción táctil y visual de un alambre tejido dispuesto horizontalmente sobre el suelo y la proyección de su imagen en una de las paredes de la sala, que generaba una tensión fenomenológica entre dos sentidos habitualmente disociados. La mediación tecnológica invitaba a una percepción relacional entre los distintos elementos que conformaban la instalación, en una línea experimental que no hacía sino prolongar tentativas que el artista había desarrollado con anterioridad en torno a las convenciones del lenguaje filmico.

Según ha destacado Andrea Giunta, en noviembre de 1966 Bony había expuesto en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella una serie de cortometrajes “centrados en el problema del tiempo [que] recurrián a métodos de extrañamiento y de distanciamiento” como la ausencia de sonido o la dislocación del decurso lineal de la narrativa clásica<sup>23</sup>. Este conjunto de obras de Bony encuentra puntos de conexión con tentativas coetáneas como las de Marta Minujín y David Lamelas. Todos ellos se interesaron en trastocar los hábitos de percepción espacio-temporal de la vida cotidiana e incidir en la multiplicidad de los puntos de visión y en la complementariedad de los registros de lo real<sup>24</sup>. Los juegos cognitivos establecidos en torno al modo en que los medios difieren, reproducen o modifican nuestra percepción del tiempo y el espacio, así como la relación entre estas dos dimensiones, serán las notas predominantes en sus propuestas. Dentro de esta tendencia, *Simultaneidad en simultaneidad* (1966) [Figura 6], ideada por Marta Minujín en colaboración con Alan Kaprow y Wolf Vostell dentro de lo que se dio en llamar un *Three countries happening*, fue tal vez la experiencia más ambiciosa. El *happening* propuso un

uso intersubjetivo de los nuevos medios de comunicación que, insertándose en la institución, trataba de trascender los límites de ésta y los establecidos por las barreras disciplinares. El acontecimiento pudo ser seguido por los canales de radio y televisión de la ciudad, mientras Minujín mantenía contacto con Kaprow y Vostell, ubicados, respectivamente, en Nueva York y Berlín, mediante el uso de teletipos y de la radio. En una extraña mezcla entre lo surreal y lo sociológico, la complejidad que esta experiencia entrañó en su reflexión sobre la redefinición del lugar y las nuevas potencialidades de artistas, públicos y tecnologías no encuentra parangón entre las prácticas coetáneas (cf. Glusberg, 1985, pp. 331-332).



Figura 6.

A diferencia de Bony, Minujín o Lamelas, quienes desarrollaron su experimentación con las nuevas tecnologías fundamentalmente en el interior de las instituciones de vanguardia, Masotta y los integrantes del grupo denominado *Arte de los Medios de Comunicación* -los artistas Roberto Jacoby y Eduardo Costa y el periodista Raúl Escari, a los que se sumó esporádicamente Juan Risuleo- construyeron sus obras en los circuitos de comunicación masiva, ya que atisaban en ese deslizamiento la extensión del arte hacia la política de masas, que jugaría un papel determinante en los subsiguientes años de la historia argentina. Su trabajo con los medios persiguió generar extrañamientos e interrupciones en el flujo normalizado de la información y la visualidad en la industria cultural contemporánea, invitando mediante esa operación al espectador a la toma de conciencia de la naturaleza sobre los medios que lo encauzan. Junto al concepto de “discontinuidad”, Masotta también se ocupó de otorgar densidad teórica y especificidad histórica a la noción de “desmaterialización”. Masotta enunció este concepto tras la lectura de un texto de El Lissitzky, “The future of the book”, publicado originalmente en 1927 y reeditado en *New Left Review* a principios de 1967<sup>25</sup>. El argumento que captó la atención de Masotta fue aquel en el que el constructivista ruso disertaba acerca de las potencialidades derivadas de una nueva alianza entre arte y técnica que alterara los modos de circulación del material

libresco<sup>26</sup>. Las consecuencias de la recuperación del concepto de “desmaterialización” en Masotta se situaban en un horizonte diferente a la alteración de la experiencia fenomenológica de las obras –sumidas en la invisibilidad de un Robert Barry- o su conversión lingüística en enunciados informativos –que idealmente subvertían la lógica del mercado del arte-, apuntando hacia la potencia emancipatoria implícita en la receptividad masiva procurada por la expansión nacional de la industria cultural, contra cuyas formas burguesas se comenzaban a rebelar entonces los artistas de la vanguardia argentina, en un preludio de las acciones que caracterizarían el conocido como “itinerario del 68” (cf. Longoni y Mestman, 2008), culminación de un proceso de politización que tiene en algunas de las prácticas que hemos relatado sus bases reflexivas menos exploradas.

## Glosario

**Semiología:** disciplina que estudia la producción e interpretación de los signos en la vida social.

**Discontinuidad:** desgregación de los elementos constitutivos de aquellas producciones artísticas de vanguardia que cuestionan la organicidad de la obra de arte tradicional.

**Deshabituación:** experiencia de extrañamiento que en ciertas producciones artísticas de la vanguardia argentina de los años sesenta cuestionó la percepción normalizada del arte y los objetos de la vida cotidiana.

**Arte conceptual:** movimiento artístico surgido simultáneamente en diversas partes del mundo cuyas producciones artísticas se alejaban de los géneros tradicionales del arte, incidiendo en su condición lingüística y contextual.

**Arte de los medios:** conjunto de experiencias de la vanguardia argentina de los años sesenta caracterizado por el análisis crítico del papel ideológico de los medios de comunicación en la industria cultural contemporánea y por el deseo de construir canales alternativos de contrainformación.

## Referencias

- Barthes, R. (1977). Literatura y discontinuidad. En *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.
- Buchloh, B. (1989). El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. En *L'art conceptuel, une perspective*, París: MAMRC.
- Buck-Morss, S. (2004), *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Clay, J. (1967). La peinture est finie, *Robho*, I.
- El Lissitzky (2000). El futuro del libro, *ramona. Revista de Artes Visuales*, 9-10.
- Escari, R. (2007). Entre en discontinuidad. En Katzenstein, I. (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Nueva York/ Buenos Aires: The Museum of Modern Art/ Fundación Espigas-Fundación Proa.
- Flynt, H. (1990). Concept Art. En *Art conceptuel, formes conceptuelles*, París: Galerie 1900-2000 / Galerie de Poche.

- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo*. Tres Cantos: Akal.
- Giunta, A. (2007). Una estética de la discontinuidad. En *Óscar Bony. El mago. Obras 1965/2001*, Buenos Aires: MALBA-Fundación Costantini.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor: Madrid.
- Glusberg, J. (1985). *Del pop-art a la nueva imagen*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Hernández Sánchez, D. (2000). Arte conceptual y mundo invertido, *Taula, quaderns de pensament*, 33-34.
- Longoni, A. (2000). Relevamientos y revelaciones, *ramona. revista de artes visuales*, 8.
- Longoni, A. (2006). El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo. En *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: FIAAR-Telefónica.
- Longoni, A. (2007a). 'Vanguardia' y 'revolución', ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70, *Brumaria, arte y revolución*, 8.
- Longoni, A. (2007b). Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano), *Papers d'art*, 93.
- Longoni, A., y Lucena, D. (2005). Roberto Jacoby (y sus vidas sucesivas y simultáneas). En *Dark Room*, Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a 'Tucumán Arde'. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Masotta, O. (2004). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhsa.
- Romero Brest, J. (1967a). *Experiencias Visuales 67*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.
- Romero Brest, J. (1967b). Apuntes sobre la situación del arte en nuestro país, *Primera Plana, 12 de abril de 1967*.
- Romero Brest, J. (1969). *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires: Paidós.

## Notas

1. A propósito de lo engañoso de la similitud aparente entre las obras conceptuales, más que a la tesis sobre la indiscernibilidad estética de Arthur Danto, es conveniente remitirse a la siguiente afirmación del artista norteamericano Sol LeWitt (originalmente publicado en la revista *Flash Art*, abril de 1973): “no se puede decir que lo que parece igual es igual. Si uno desea entender el arte de nuestro tiempo debe ir más allá de las apariencias”. LeWitt, S., *Wall Drawings- Gouaches*, Buenos Aires, Fundación Proa, CD-Rom de la exhibición, carpeta de textos, diciembre de 2001- marzo de 2002.
2. Ricardo Carreira, s/t, manuscrito, hoja nº 1, Archivo Ricardo Carreira.
3. *Ibid.*
4. Este planteamiento partía de una contraposición entre el lenguaje pictórico y el escrito: “(...) el lenguaje pictórico nos pone frente a un cuadro en una actitud parecida a la de la negación al trabajo en el momento de la contemplación estética (...) la lectura nos incita a trabajar más que la contemplación pictórica”, Ricardo Carreira, s/t, manuscrito, hoja nº

5. En este manuscrito sin fecha el referente artístico continúa siendo el cuadro pictórico, género que transitó Carreira antes y después de su etapa semiológica. Con frecuencia el artista alude a las manzanas, motivo frecuente en sus primeros lienzos de ascendencia cezanniana y matissiana. El hecho de que no mencione aquellas propuestas no pictóricas en las que llevó esos planteamientos a sus últimas consecuencias incita a pensar que estas reflexiones corresponden a un momento de transición entre dos modos diferentes de concebir la práctica artística.
5. Ana Longoni señala que alguna versión apunta a que las fotocopias se encontraban en otro piso de la exposición, lo que “exacerbaría aún más la discontinuidad espacial” (2006, p. 73).
6. Cf. *ramona. Revista de Artes Visuales*, 8, Buenos Aires, diciembre de 2000. La teórica anterioridad de la obra de Carreira se suele fundamentar a partir del referido texto de Buchloh, en el que el teórico norteamericano situaba la realización de *Una y tres sillas* a principios de 1967 (1989, pp. 181-182). Ana Longoni recuerda esa datación tardía en 2006, n. 34 p. 74. Longoni ha querido ver en *Mancha de sangre* (“Homenaje al Vietnam”, 1967), una pieza de Carreira del mismo año consistente en un charco realizado en resina poliéster roja situado sobre el suelo de galería Van Riel, una superación política del planteo conceptual (2007a, p.. 68 y 2007b p. 157). En nuestra opinión, plantear la lectura en esos términos implica establecer un relato coherente, progresivo, allí donde se perciben más bien posiciones disyuntivas ante una amalgama de problemas e influencias que impiden unificar la política del arte inscrita en las prácticas de estos artistas en torno a una imagen unívoca.
7. Una descripción coetánea de la obra se halla en “Con el nombre de ‘Experiencias Visuales 1967’ fue inaugurada una exposición en el Di Tella”, *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1967, firmada por E. R.
8. Así lo explicitaba el propio artista: “Todo es muy claro, de composición circular y no permite una organización lineal del argumento”, *Experiencias Visuales 67*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1967, s. p.
9. En efecto, estimamos que, del mismo modo que la idea kosuthiana debería ser realizada en cada montaje específico exponiendo la fotografía de la silla concreta en el espacio en que esta se ubique durante el transcurso de la muestra, la obra de Carreira también debería de dar cuenta en cada ocasión del lugar en que se sitúe, según señalara Ana Longoni en su crítica de la muestra retrospectiva dedicada al artista hace unos años en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2000, p. 4). Esta misma objeción era planteada por la autora a la reconstrucción de la *Escalera trunca* (1966) una suerte de prolongación de una escalera del Museo Nacional de Bellas Artes que negaba la funcionalidad de ésta.
10. Archivo Ricardo Carreira. La instrucción prosigue subrayando la necesidad de disponer la instalación de modo que interrumpiera la continuidad del espacio expositivo: “En su ubicación tiene que estar remarcado lo que tiene de muestrario el muestrario, es decir que no debe aparecer como una continuación del techo”.
11. De buscar un paralelismo en el contexto anglosajón, podríamos encontrarlo en propuestas de Lawrence Weiner como *A 36'' x 36'' Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard From a Wall* (1968), intervención realizada por Weiner durante una de las exposiciones de arte conceptual más importantes de la época, *When attitudes becomes form*, comisariada por Harald Szeemann en el Kunsthalle de Berna. La proposición

- planteada por Weiner, reapropiable por cualquier espectador, afectaba del modo en que anunciaría su título la materialidad del muro contiguo de un espacio de la institución arte que alteraba aparentemente, deconstruía indicialmente y desbordaba simbólicamente.
12. Ese "abandono del modelo estructural de la representación" conllevaría, en opinión de Romero Brest, la denostación "de la pintura y la escultura como lenguaje", Romero Brest, J. "1969, De nuevo sobre el arte actual, ya que no es el de 1968", p. 6, Archivo Jorge Romero Brest.
  13. A propósito de la intencionalidad de estas obras Romero Brest afirmaba: "(...) 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" (1967a, s.p.).
  14. "La situación se aclara más al encararla desde el ángulo de la imagen, no porque algunos creadores pinten o esculpan imágenes y otros hagan 'happenings' o espectáculos de difícil nominación. Lo que distingue a unos de otros es la intencionalidad de la conciencia, según apunten a la imagen como 'cosa' que se logra de una vez para siempre, o como señal de una verdad en proceso que por ello nunca es 'cosa' y revierte sobre quien la imagina" (Romero Brest 1967b, pp. 6-7).
  15. En concreto, las esquinas fueron Corrientes y Paraná, Córdoba y Florida, Santa Fe y Thames, Bartolomé Mitre y Pueyrredón y Constitución y Lima.
  16. Los textos completos pueden consultarse en Escari, 2007, pp. 251-254.
  17. En este punto parece difícil nuevamente no valorar la posible influencia del pensamiento de Óscar Masotta, quien en 1967 escribió: "Un mismo contenido, aquí también (y cualquiera fuera la intención del autor, el tipo de sugerencias buscadas, los resultados o la trampa de la operación) podía ser apresado por dos niveles distintos, los ojos quedaban obligados a saltar de uno a otro, a percibir la diferencia entre el rumor sordo del lenguaje interior que acompaña la lectura de un texto escrito, y el duro palpitar de las luces y los ruidos de la calle" (2004, p. 243).
  18. Una segunda discontinuidad venía dada por el carácter fragmentario de los textos repartidos: "La distribución de las hojas, que impedía una lectura continua del texto, tuvo por objeto que la obra fuera captada por escorzos; uno podía comenzar a leerla por cualquier parte y la persona que recibía una hoja tenía conciencia de que ese fragmento era el fragmento de una obra cuya totalización él no alcanzaba a realizar" (Escari 2007, p. 251).
  19. Archivo CAV (Centro de Artes Visuales) de la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT), CAV\_GPE\_1001.
  20. *Ibid.*
  21. Hoja de trabajo del artista, Archivo Graciela Carnevale.
  22. *Ibid.*
  23. Los cuatro cortometrajes, rodados en dieciséis milímetros, se titulaban respectivamente *El paseo*, *El Maquillaje*, *Címax* y *Submarino amarillo*. Para una descripción minuciosa de cada uno de ellos cf. Giunta, 2007, pp. 24-25.
  24. Este cuerpo de obras da cuenta de un interés compartido con artistas de otras latitudes como Dan Graham. Piénsese, por ejemplo, en *Present Continuous Past(s)*, de 1974, donde el artista establecía un juego temporal entre las percepciones narcisistas del sujeto a través del espejo y su reproducción posterior en formato videográfico.

25. S. Buck-Morss ha apuntado la influencia de Malévitch en El Lissitzky. Ambos se encontraron en Vitebsk durante el verano de 1919, invitados por el director de la escuela de arte de aquella ciudad (2004). Fue en el mismo año de su encuentro con El Lissitzky cuando Malévitch manifestó -según señalara Jean Clay en su artículo sobre la “desmaterialización” del arte; cf. Clay, 1967, s.p.- su deseo de transmitir directamente sus composiciones por teléfono.
26. “Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo; sin embargo la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia por ejemplo: crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende la masa de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Después se repite el mismo fenómeno: la red de trabajo y el material de suministro crecen, hasta que son aliviados por la radio. Resultado: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más”, (El Lissitzky, 2000, p. 43).