

Modernismo pop: estética y política en las danzas y performances del Instituto Di Tella (1966-1970)

Pop Modernism: Aesthetics and Politics in the Dances and Performances of the Instituto Di Tella (1960–1970)

Lic. Micaela Daniela Suarez¹

micaelasuarezdaniela@gmail.com

Dr. Juan Ignacio Vallejos²

juanignaciovallejos@upc.edu.ar

Resumen

El siguiente trabajo se propone formular una hipótesis interpretativa sobre la relación entre danza, estética y política durante el período 1966-1970 a través del concepto de *modernismo pop*. Consideramos que varias producciones, como *La Fiesta*, *Crash* o *¿Jugamos a la bañadera?*, realizadas en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, conectaron la alta cultura de la danza contemporánea y el arte de la performance con la cultura popular, estableciendo una doble crítica que, al mismo tiempo que abordaba prácticas modernistas de autorreferencialidad artística, exponía su condición de subalternidad frente al colonialismo estético. Sostenemos que el *modernismo pop* constituye un gesto estético decolonial, en tanto no se limita a apropiarse de lo moderno, sino que lo problematiza desde su inscripción periférica, desplegando una crítica irónica a las jerarquías de los campos y a las narrativas hegemónicas que organizan lo artístico-cultural y geopolítico.

Palabras clave: Modernismo pop; danza; performances; estética; política.

Abstract

This paper seeks to formulate an interpretative hypothesis on the relationship between dance, aesthetics, and politics during the period 1966–1970 through the concept of pop modernism. We argue that several productions—such as *La Fiesta*, *Crash*, or *Shall We Play Bathtub?*—staged at the Centro de Experimentación Audiovisual of the Instituto Torcuato Di Tella in Buenos Aires, bridged the high culture of contemporary dance and performance art with popular culture. In doing so, they articulated a double critique: on the one hand, addressing modernist practices of artistic self-referentiality, and on the other, ex-

1 Actriz, Lic. en Artes y Artista Investigadora en área de Artes Liminales (IAE-UBA) y FAD-UPC. Docente en FFyL-UBA y Conservatorio Superior de Música M. Falla. Directora de la Compañía Escénica Eventuales.

2 Investigador del CONICET- IAE UBA, Docente en Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba.

posing their condition of subalternity in the face of aesthetic colonialism. We contend that pop modernism ultimately constitutes a decolonial aesthetic gesture, insofar as it embraces an interest in modernity while simultaneously acknowledging and ironically foregrounding its peripheral condition.

Keywords: Pop modernism; dance; performances; aesthetics; politics.

Recibido: 20/08/2025. Aceptado: 5/12/2025

Hacia fines de la década de los sesenta, el contexto socio-político y cultural de Argentina, enmarcado por una impronta de modernización y desarrollismo, impulsada a través del financiamiento y los lineamientos programáticos externos, se modifica. Sucesos como el Mayo francés, Tucumán Arde, el asesinato del Ché Guevara, el Cordobazo, entre otros, avivaron los disensos alrededor de las ideas de dependencia, desarrollo e imperia- lismo, radicalizando los posicionamientos políticos dentro de la sociedad. El golpe que derrocó a Arturo Illia y consagró a Juan Carlos Onganía en el poder, afianzaba una domina- ción ejercida a partir de valores político-culturales orientados hacia la moral nacionalista, cristiana y occidental contrapuesta a un comunismo ateo e internacionalista. Diferentes instituciones y artistas sufrieron el hostigamiento y el control dictatorial. Aunque la cen- sura no siempre era directa ni explícita, el complejo juego de relaciones entre las políticas intrainstitucionales, los factores económico-sociales del contexto, el control ejercido por el poder autoritario y la fragmentación político-social establecían un marco de tensión que contrastaba con la expansión de los primeros años de la década. La censura ejercida hacia diferentes actividades de los Centros de artes en el Instituto Di Tella³, como también ha- cia obras de gran relevancia, como la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera o el ballet *La Consagración de la Primavera* de Oscar Araiz, anticipaba el ocaso de diferentes proyectos artísticos, a la vez que contribuía a una politización creciente de las prácticas de recepción y de creación.

A pesar de esto, los años sesenta constituyeron una etapa decisiva para la danza con- temporánea en Buenos Aires. La instauración de una compañía oficial estable en el Teatro San Martín en 1968, el auge del experimentalismo y la consecuente diversificación estética dan pruebas de ello. En un contexto sociopolítico marcado por la represión estatal y los prin- cipios de la moral cristiana, el campo paradójicamente se consolida y se expande. Diversas experiencias artísticas exploran nuevas técnicas compositivas, institucionalizan espacios y ensayan roles novedosos para coreógrafxs y espectadorxs. Como afirma Francisco Lemus (2023, p. 18), la danza moderna incursionó por esos años en una fase de experimentación vanguardista imbricada con las artes visuales, la cultura popular, los géneros teatrales de la cultura masiva, el pop, el rock, las nuevas tecnologías y la moda. Al mismo tiempo, como señala Victoria Fortuna (2019, p. 52-53) en su análisis del trabajo de Ana Kamien y Susana Zimmermann, muchas obras coreográficas de la segunda mitad de la década desplegaron un espíritu crítico frente a la política represiva del onganato. Tomando como fuente de análisis las obras *Consagración de la primavera* de Oscar Aráiz y *Fedra* de Ana Itelman pre- sentadas en 1970 por parte del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, Juan Ignacio Vallejos (2020) conceptualiza estas formas de resistencia como una “subversión utópica” ubicada en un punto de tensión tanto con respecto a la juventud de izquierda radicalizada como con la cultura conservadora afín a la dictadura. Así mismo, Micaela Suarez (2025a) puntualiza la incidencia de los mass media en las prácticas artísticas del período como un modo de expandir lo audiovisual sobre lo corporal desde la intermedialidad tanto en la danza como en el teatro (p.3). Tomando en cuenta estos antecedentes, el siguiente trabajo se propone formular una hipótesis interpretativa sobre la relación entre danza, estética y polí- tica durante el período 1966-1970 a través del concepto de *modernismo pop*. Consideramos que varias producciones, como *La Fiesta*, *Crash* o *¿Jugamos a la bañadera?*, realizadas en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires,

3 Un ejemplo de esto es la cancelación de la obra electroacústica de Gabriel Brncic organizada por el CLAEM dirigido por Ginastera, y el cierre del CEA durante los ensayos de *Las Bacantes* de Villanueva, Marini y Cutaia, (García, 2021) por una denuncia de consumo de marihuana en el Instituto. (p. 619)

conectaron la alta cultura de la danza contemporánea y el arte de la performance con la cultura popular, estableciendo una doble crítica que, al mismo tiempo que abordaba prácticas modernistas de autorreferencialidad artística, exponía su condición de subalternidad frente al colonialismo estético. Sostenemos que el *modernismo pop* representa en definitiva un gesto estético decolonial, ya que, si bien asume un interés por lo moderno, no desconoce su condición periférica y la visibiliza irónicamente. En esta dirección, el enfoque teórico-metodológico del trabajo articula los estudios en danza, la semiótica de las artes escénicas, los estudios intermediales y de la performance para analizar cómo estas obras operan sobre los códigos que organizan la relación entre cuerpo, imagen, espacio y medios. Esta perspectiva permite comprender que el *modernismo pop* no se manifiesta únicamente en la iconografía o en la cita cultural, sino en una operación crítica que interviene en los lenguajes mismos de la modernidad, exponiéndolos y reescribiéndolos desde una posición periférica. El trabajo con archivos —guiones, fotografías, críticas, correspondencia y entrevistas— se integra así como una metodología que no sólo reconstruye las condiciones de producción, sino que habilita una lectura situada sobre los modos en que estas prácticas tensionaron los sistemas simbólicos y comunicacionales que definieron la experimentación del Di Tella.

Di Tella: experimentalismo, danza e intermedialidad

El Instituto Torcuato Di Tella se fundó en 1958 y abrió sus puertas enmarcado en la cartografía de la llamada Floridanópolis⁴ en 1960. Navegando entre el experimentalismo y lo contracultural, esta institución privada de la Fundación Di Tella (Siam-Torcuato Di Tella), con un modelo de organización análogo a las instituciones culturales anglosajonas, propuso una forma de gestión que constituyó una referencia novedosa para la época. En las memorias de 1963, se enuncian valores como la novedad, la eficiencia, el trabajo en equipo y la convivencia. Estos principios se aplicaban tanto a las formas de organización y gestión como a la creación artística. La institución apelaba a la comunidad nacional y latinoamericana desde un posicionamiento modernizador, orientado a los desarrollos tecnológicos y culturales, inspirados en los centros metropolitanos hegemónicos. No obstante, esta dimensión fuertemente institucionalizante y desarrollista —coherente con posicionamientos sociopolíticos conservadores en el campo político-cultural— se veía tensionada por las dinámicas contraculturales de producción y difusión que desplegaban las formaciones artísticas allí presentes (Pinta, 2013). Propuestas emergentes, como las performances, los happenings, las puestas interdisciplinarias, así como sus modos de producción y creación —desde lo colaborativo, autogestivo, procesual o tecnoestético— marcaron nuevas formas de relacionarse, tanto en las expresiones estéticas como en las prácticas de creación.

Acordamos con Fernanda Pinta (2013) que, en este contexto, se da en el Di Tella una particular tensión entre institucionalidad y formaciones culturales, lo que habilitó un nuevo matiz en el debate político sobre “dependencia” y “subdesarrollo” (p.51). Tanto para los actores sociales del campo cultural como para cierto sector del campo político, el cambio social —como forma de progreso— se centraba en la modernización científico-cultural basada en los lineamientos internacionales, aunque con improntas locales. Es decir, un programa de modernización que “de adentro hacia afuera” marcaba a su vez el camino

4 Según Roberto Jacoby (García, 2021) entre Florida y Viamonte, Reconquista (hacia el río) y Callao (hacia el oeste) se desarrollaba una distribución geográfica y social de lugares de encuentro, escenarios y circulación de una cultura joven emergente que estimulaba una psicogeografía (como término del Situacionismo que refiere a la influencia emocional de los espacios y trayectorias en las personas) en la manzana loca. (p.60)

emancipatorio. En este sentido, el aspecto internacionalista (Giunta, 2008) se resignificaba localmente con una impronta contracultural. Como dijimos anteriormente, lo experimental-procesual, lo audiovisual, lo ambiental, lo objetual y la centralidad de la corporalidad no sólo se desplegaban en las propuestas estéticas, sino en la conformación de un universo de vínculos, prácticas, espacios y saberes-haceres, que se extendían más allá de lo institucional. Los intercambios no eran solo de eventos, premios, jornadas y becas; también fluían nuevos modos de producción y gestión de las diversas prácticas artísticas.

En el periodo estudiado, que definimos entre 1966 y 1970, se producen prácticas ligadas a la danza escénica en el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del ITDT, dirigido por el teatrista cordobés Roberto Villanueva. Con la impronta de lo procesual, lo interdisciplinario y la experimentación audiovisual⁵ el CEA expone y produce performances, puestas en escena, acciones, shows, exposiciones, happenings, entre muchas otras manifestaciones que, vinculadas a lo performático y lo ritual, expanden, interceptan e interrelacionan los campos y las disciplinas del teatro, la danza, la plástica, el cine, la música y los medios. El Instituto convocaba muchísimos artistas y la sala del CEA ofrecía condiciones de producción escasas en el medio y accesibles para lxs emergentes, como comenta León Sonino:

Sobre todo, había una interacción de artistas: plásticos, de danza, de teatro, músicos... Todo el mundo veía todo. Nosotros veíamos las exposiciones (...) Y muchos colaboraban en distintos aspectos (...) en la sala había libertad para hacer lo que querías. Con ciertos límites, claro: tenías que convencer a Roberto Villanueva de que valía la pena lo que vos querías hacer (...) Recibías un porcentaje de la recaudación y no pagabas nada. En los teatros independientes, vos tenías que pagar la sala; acá no (...) básicamente era la sala y el apoyo técnico de la sala, luces, sonido... (González Santos, 2023, p. 103).

De esta forma, comprendemos al Di Tella como un espacio de irradiación e intermediación que trascendía los límites de sus propios estatutos y disputaba los sentidos de los campos estancos, tanto en el arte como en la política. En este marco, resulta relevante para este trabajo analizar el papel que tuvieron, en las actividades del Di Tella, la interrelación entre teoría y práctica, así como el modo de posicionamiento en el campo vinculado a la figura del intelectual-artista o artista-intelectual —como Oscar Massotta (Longoni, 2017, p.19), sobre quien volveremos más adelante.

Rastreamos en varias producciones de danza del CEA un abordaje interdisciplinario y un acercamiento coreográfico hacia las propiedades del ambiente y de lo objetual, desde lo audiovisual y lo dramático-coreográfico. La pregunta sobre el medio/medium resulta fundamental en estas prácticas. Los objetos, la ambientación y la corporalidad son los ejes de esta indagación. Es el caso del grupo *Danza Actual* conformado por Graciela Martínez, Ana Kamien y Marilú Marini, quienes llegan al Di Tella luego de un breve recorrido por las galerías de arte, de la llamada Floridanópolis, como la Van Riel⁶.

5 Imagen y sonido son los medios. son los del cine los del teatro los del espectáculo en general por eso los involucramos (...) la imagen visual y la imagen sonora integradas en la imagen audiovisual, más rica de posibilidades, síntesis de afectividad y saber (...) sobre eso experimentamos(...)La realización de objetos de prueba es imprescindible para cumplir este trabajo. Estos no intentan demostrar algo, solamente plantean preguntas..." (Instituto Torcuato Di Tella, 1965, p. 9)

6 Véase Bar Moderno y Manzana Loca 1967 (Jacoby, 1968), Recuperado del sitio de internet Archivos en Uso.org, Red Conceptualismos del Sur y del Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente, Instituto de Investigaciones Gino Germani, FFCS, UBA https://archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetichismo/vanguardia-de-los-60#viewer=/viewer/1011%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

Este grupo de bailarinas y coreógrafas se configuró hacia mediados de los años sesenta en esta sinergia artístico-cultural de prácticas, modos de producción, vínculos y espacios culturales de la tan estudiada vanguardia sesentista. Entre materialidades, cuerpos, objetos y movimiento, el grupo “Danza Actual” propone una inscripción específica en el medio. Desde la historia de la danza se han comentado sus obras dentro de una nueva forma de expresión de la danza moderna (Isse Moyano 2006, 2023), que rompe las vías tradicionales de exhibición y creación de la danza (Tambutti, 2000); también se la ha identificado como danza experimental (Licera & Kauer, 2019, 2023; Lemus, 2023). En investigaciones recientes la incidencia de este grupo se ha abordado a partir de la reactivación de archivos (Licera & Kauer 2019, 2022) y cómo un antecedente de la modernización y politización de la danza en sus aspectos tanto estéticos y técnicos, como institucionales y políticos (Fortuna, 2019). Desde el análisis de las trayectorias de las bailarinas Susana Zimmerman y Ana Kamien, la investigadora propone una genealogía entre el experimentalismo de los sesenta y una emergente politización que luego se desplegaría en el campo de la danza tanto en los aspectos estéticos como pragmáticos. Victoria Fortuna hace mención a *La Fiesta* (Fortuna, 2019, p.40) como una obra que se instaura en el arte conceptual y lo interdisciplinario, propio del experimentalismo del Di Tella, y que critica al ballet clásico y a la danza moderna desde la parodia y la incorporación del gesto pedestre. Cercano a nuestro planteo, la investigadora Fernanda Pinta (2013) enfatiza el vínculo entre la danza y las formas dramáticas teatrales, como el abordaje de lo objetual y la acción, en la obra de Graciela Martínez *¿Jugamos a la bañera?* (p.189). Además, realiza un análisis de diferentes expresiones escénicas y performáticas en el Di Tella que vincula los aportes del pop-art, la performance, la teoría de los medios, los happenings y la interdisciplinarietà. Si bien Pinta (2013) no aborda la trayectoria del grupo Danza Actual, sus aportes respecto de las estrategias performativas de las prácticas artísticas interdisciplinarias del CEA resultaron fundamentales para los análisis de nuestros casos de estudio. Cabe aclarar que analizaremos estas estrategias movilizando herramientas provenientes de los Estudios en Danza, la Performance y los Estudios Intermediales.

En las obras *¿Jugamos a la bañera?* (11/7/1966) de Graciela Martínez y *La fiesta* (17/10/66) de Ana Kamien y Marilú Marini, observamos cómo el movimiento del cuerpo en un espacio escénico ambiental y la acción dramática en los elementos visuales son puestos en juego desde la tensión con lo kinético. A partir de un trabajo con archivos de la Universidad Torcuato Di Tella, algunas reseñas críticas archivadas en el Instituto Nacional de Estudios Teatrales y las entrevistas en el marco de la muestra *Danza Actual experimentación en la danza argentina de los años 60* del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, pudimos reconstruir fragmentos de las obras. Entre los insumos aportados por los archivos se incluyen guiones coreográficos y técnicos, fotografías, programas de mano, críticas periodísticas, correspondencia entre los artistas y el director del CEA, así como entrevistas. Este conjunto de materiales permitió un acercamiento al contexto de producción y difusión de cada obra. A partir de estrategias paródicas y humorísticas, de lo kitsch y del collage, las obras incorporan los formatos mediáticos⁷ y su papel en el consumo masivo como insumo gestual desde lo kinético. Los valores de la moral cristiana y el disciplinamiento de los cuerpos —desde el higienismo, el virtuosismo técnico del ballet, la exhibición de la moda y el diseño, y la exultación atlética del deporte— son deconstruidos en un doble gesto de ascetismo y saturación.

7 Para el abordaje analítico de las obras hemos retomado algunos aspectos de los estudios intermediales (Suarez, 2025a) en lo que refiere al uso de código y procedimientos que se trasvasan de un medio a otro (del cine a la performance, de las artes visuales a la danza). Pero cabe aclarar que para contextualizar los contenidos en los términos de su época y definir conceptos hemos abordado los aportes de Oscar Masotta sobre los términos *código* y *medio/mé-dium*.

En la obra *La fiesta*, la búsqueda de un movimiento de “ascetismo total” (Ana Kamien, 1966), despojado de causalidad y emocionalidad, “sin adorno”, a través del “dato directo (...) de los movimientos de la vida cotidiana” (Marilú Marini, 1966), es desplegada desde la creación de climas-ambientes sonoro-visuales.⁸ En esta producción, el equipo interdisciplinario, conformado por las bailarinas Ana Kamien y Marilú Marini, el músico Miguel Angel Rondano, Leone Sonino en fotografía y visuales “en los paisajes de fondos mutables” y Oscar Palacio en vestuario, busca que “cada ámbito se una para climatizar” en un todo que explicita paródicamente el código de la cultura de consumo.

La Fiesta, hoy: danza, montaje escénico y una dramaturgia discontinua, op-pop y cool

La Fiesta se estrenó en octubre de 1966 en el CEA con un equipo técnico-artístico multidisciplinario.⁹ Con dirección de Ana Kamien y Marilú Marini, fue una propuesta que continúa la experiencia que las artistas habían realizado en 1965 en la obra *Dance Bouquet* (parodia del musical *Hello Dolly* interpretado por Libertad Lamarque), pero focalizando en el trabajo multidisciplinario y en la articulación del movimiento con lo audiovisual. La estructura escénica de la obra tiene dos partes y siete escenas, según se describe en el programa de mano.

I Parte	II Parte	Realización de vestuario femenino: Fryda Padilla, Mary Tapia.	Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella Director: Roberto Villanueva Florida 936, Tel. 31 4721/26. Buenos Aires. Sala Nº 125. Capacidad: 244 localidades.
1 La Fiesta	1 La Isla: Ana Kamien, Marilú Marini, Nora Iturbe, Chiquita Reyes, Milka Truol.	Realización de vestuario masculino: Leticia.	Librería de la Editorial del Instituto Florida 946, Local 27. Abierto de lunes a viernes de 9 a 20 hs. Sábados de 9 a 13 horas. En venta: Publicaciones distribuidas por la Editorial del Instituto. Ediciones completas de Eudeba. Revista "Desarrollo Económico". Diapositivas de arte.
2 El Gabinete: Ana Kamien, Roberto Brando.	2 La Llegada: Ana Kamien, Marilú Marini, Marucha Bó, Sara Iturbe, Mónica Lutzeller, Roberto Brando.	Técnicos de cabina: Francisco Cortese, Luis Natal.	Necesitamos su participación para cumplir mejor con la tarea en que están empeñados los Centros de Arte del I. T. D. T. Adhiérase al Departamento de Adherentes a los Centros de Arte que le ofrece descuentos especiales, alquiler de cuadros y otras ventajas.
3 Otro lugar: Marilú Marini, Marucha Bó, Sara Iturbe, Mónica Lutzeller.	3 El Encuentro: Ana Kamien, Marilú Marini.	Coreografía y dirección general: Ana Kamien, Marilú Marini.	
	4 La Fiesta	Banda de sonido realizada en el Laboratorio de Música Electrónica del Instituto T. Di Tella.	

Imágen 1: Programa de mano reverso La Fiesta hoy. Universidad Torcuato Di Tella. Archivo de la Biblioteca, Colección Espectáculos Audiovisuales

8 Desde el arte óptico hacia el pop art, retomaremos más adelante algunos procedimientos como la repetición y redundancia, y el trabajo sobre el tiempo y el movimiento plástico, para analizar cómo a través de estos principios se tensiona y evidencia el movimiento puro.

9 FICHA TÉCNICA
 Dirección General: Ana Kamien y Marilú Marini. Duración: 50 minutos.
 Coreografía: Ana Kamien, Marilú Marini
 Bailarinas: Marucha Bo, Nora Iturbe, Sara Iturbe, Mónica Lutzeller, Chiquita Reyes Milka Truol, Roberto Brando
 Sonido: Miguel Angel Rondano (collage magnético)
 Escenografía y vestuario: Oscar Palacio Diseño de proyecciones: Leone Sonnino



Imagen 2: Programa de mano anverso La Fiesta hoy Universidad Torcuato Di Tella. Archivo de la Biblioteca, Colección Espectáculos Audiovisuales

La línea argumental es descrita por Ana Kamien como una anécdota narrativa, donde la progresión dramática no se da por el grado de causalidad de las acciones, sino por el funcionamiento de repetición de determinados elementos de la carrera espacial y los vínculos entre el consumo cultural y el “star system” de la década, que funcionan entre la ironía y la parodia:

Estábamos en una fiesta y éramos secuestradas por una nave espacial, que la manejaba el tipo del elenco (se refiere al bailarín-performer)¹⁰. Marulí y yo estábamos muy pendientes de la carrera espacial y entonces, para ver qué nos poníamos, íbamos y hojeábamos las revistas tipo, Harper’s Bazaar, Vogue, y analizábamos las poses de las modelos y nos inspirábamos en eso. Y después aparecíamos en una playa, en una especie de isla. Era una escenografía proyectada maravillosa (García, 2021, p.245).

La obra se compone de escenas consecutivas en las que el espectador es transportado de un espacio diegético¹¹ a otro (Parte I: La Fiesta, El Gabinete, Otro lugar. Parte II: La Isla, La Llegada, El Encuentro, La Fiesta), asistiendo a una experiencia escénica fragmentaria pero fuertemente cohesionada desde lo sonoro-visual y corpo-ambiental. Como describe la coreógrafa, la acción se motiva por el juego entre el rapto espacial y las actitudes de las mujeres de las revistas de moda que las bailarinas imitaban desde el atuendo y la gestualidad. Entre las revistas nombradas encontramos la edición de 1965 de Harper’s Bazaar, donde el op art¹² y la ambientación de la era espacial son evocados en vestuarios, poemas y gestualidades de las modelos: Un universo de star system¹³ op-pop cargado de analogías y parodiado en la obra *La Fiesta, hoy*.

10 La aclaración es nuestra.

11 El espacio diegético es un término del lenguaje cinematográfico que se usa para denominar al universo ficticio donde se desarrolla la historia, al espacio narrativo donde suceden los hechos.

12 El Op art o arte óptico desarrollado por el artista húngaro Víctor Vasarely aborda las preguntas sobre la percepción humana, y despliega en sus obras, con el diseño gráfico visual y arquitectural, diferentes trabajos técnicos sobre las relaciones entre percepción y geometría. También algunas obras del artista son catalogadas como una variante de las parodias críticas culturalistas entre el arte objetual y el arte de concepto de Simon Marchán Fiz (1994, p.72)

13 Este concepto que remite a “sistema o constelación de estrellas”, surge del cine clásico hollywoodense y se refiere a un modelo de producción y difusión basado y reproducido sobre las figuras (actores, actrices, etc.) populares, “estrellas” del cine comercial norteamericano. Estas figuras encarnarían modos de comportamiento, gestualidades, visualidades, etc. modélicos de la época, como una forma de “héroe/heroína” modernxs.



Imagen 3: Two Poems April 1965 Revista Harper's Bazaar



Imagen 4: Galactic Girl April 1965 Revista Harper's Bazaar



Imagen 5: Moon Magnetics April 1965 Revista Harper's Bazaar

Este espectáculo audiovisual fusiona danza, proyecciones, vestuario de pasarela y composición sonora en un dispositivo antinarrativo y sensorialmente absorbente o cool¹⁴. En palabras de las autoras, no busca la identificación directa con lxs espectadorxs ni la “comunicación de piel a piel” (Kamien & Marini, La Nación 9/12/1966), sino una experiencia mental, abstracta, que se despoja de convenciones y climas esperables.

El dispositivo escénico con proyecciones de diapositivas reemplaza la escenografía física, con imágenes abstractas y realistas proyectadas en fundidos lentos, generando atmósferas cambiantes. El uso del color está programado: del azul frío inicial al amarillo agresivo, terminando en blanco y beige. Este diseño permite no solo configurar un clima absorbente desde lo visual, sino que remite a elementos cinéticos del op art, lo cual es apoyado con el vestuario y contrastado con el movimiento corporal, casi al estilo de la danza posmoderna del mismo periodo.

Podemos interrogarnos, siguiendo los aportes de Sally Banes, si esta propuesta no estaría en la línea de lo que la autora describe como “Danza Posmoderna Metafórica”. En esta vertiente, Sally Banes (2013) ubica a aquellas prácticas que “articulan nuevas experiencias en torno al espacio, el tiempo y el cuerpo, incorporan el cine y el lenguaje, emplean estructuras de quietud y repetición...” (p.142) Además, describe en esta línea a las piezas que intentan emular, mediante el lenguaje corporal, ciertos sistemas técnicos o relaciones sociales de producción. Desde este enfoque, las poses y los gestos de las revistas parodiadas y la coreografía, en base a estas figuras, vendrían a ser una crítica sobre la cosificación de los cuerpos como objetos-mercancías, y el valor de cambio estaría metaforizado en el movimiento por repetición y acumulación.

En *La Fiesta*, se puede analizar la crítica de las relaciones sociales de producción capitalista en la era del consumo masivo, desde la yuxtaposición y tensión entre lo cinético-audiovisual y el ascetismo corporal (en pose casi de mueca paródica). En esta tensión se evidencian los vínculos de una sociedad de consumo atravesada por las normativas sociales de las revistas de moda, el consumo de ciertos objetos de lujo, la carrera por la conquista espacial y las prácticas de la vida cotidiana de las estrellas del momento, enmarcadas en el diseño estético de los centros metropolitanos de arte como París, Estados Unidos y Londres.

El tratamiento audiovisual de la escena opera desde el collage y la parodia, propios del pop art. Las fotografías intervenidas y proyectadas de Leone Soninno funcionan en oposición indirecta, como parodia de las imágenes de las modelos y artistas de las revistas. Según se explica en la nota del diario La Nación del 9/12/1966:

Leone Sonnino (...) después de muchas horas de ensayo halló lo que buscaba, pasó sí de las fotos abstractas a las realistas aunque fuera de escala, con colores que no les son propios, utilizados en función de escenografía, pero no física, sino con el gran paisaje de fondo, que es mutable (s/p)

Este tratamiento asume la imagen como una forma del consumo elitista, pero la descontextualiza, no solo en la operación visual de intervención de colores y escalas, sino también desde el movimiento ascético, casi frío, de los cuerpos de las bailarinas en poses de parodia. En esta línea, cabe destacar el uso del fundido audiovisual, propio de las técnicas

14 En los términos de su época definimos lo “cool” siguiendo a Masotta (2017), como una participación cercana al environment- la ambientación, en el sentido de envolver las facultades perceptivas de lxs participantes. (p. 155).

cinematográficas, que se utilizó por primera vez en este espectáculo a partir de trabajar con la yuxtaposición de dos proyectores de diapositivas.¹⁵ Esta sensación de movimiento escénico y visual orgánico contrasta con el estatismo y maquinismo propuesto por la coreografía, según expresaba la crítica del momento: “Los movimientos, mecanizados a veces, siempre fríos y con carácter no ya deshumanizados, sino anti humano, crean un clima de angustia fuertemente dramática que jamás llega a resolverse.” (Clarín /23/10/66)

Las referencias al op art se observan no solo desde la puesta en escena, sino también desde el vestuario que se articula como un elemento dramático. El vestuario no es solo la indumentaria o vestimenta de lxs bailarinxs, sino que está diseñado desde la acción de “desfile de moda”, lo que refuerza el cruce con la cultura visual de revistas y la publicidad (Harper’s Bazaar- Vogue); y funciona como comentario sociológico.

En uno de los números de la revista Harper’s Bazaar (4 de abril de 1965) se observa este vínculo entre el op art y la vestimenta como un diseño desde la acción: “testing the pull of gravity, lunar legs clad in shimmering silver (...) Sandal flying low on a 1/4 inch sole and 1/2 inch heel, is flyweight flexible and frugable ” (probando la fuerza de gravedad, piernas lunares revestidas de plata brillante (...) La sandalia, de vuelo bajo, con suela de 6 mm y tacón de 12 mm, es ligera, flexible y económica.)



Imagen 6: Op and Pop fashion April 1965 Revista Harper’s Bazaar

15 Como lo describe Soninno respecto del apartado “el genio del Lab” que se refiere a los inventos, a pedido de lxs artistas, de Fernando von Reichenbach: “Fernando inventó un sistema para que las proyecciones cambiaran por fundido en lugar de hacerlo por corte; que al entrar una diapositiva pase a la otra como en una escena cinematográfica.” (García, 2021, p. 251).

Según de describe en el apartado 1. El FUNDIDO DE UNA IMAGEN A OTRA (utilizado en la FIESTA, de Marilú, Marini, septiembre de 1966): Fue utilizado por primera vez en un espectáculo, en el que la diapositivas reemplazaban a la escenografía, haciéndose fundidos, muy lentos de uno a otro cuadro. Oscuros: el oscurecimiento también se logró de esta misma manera poniendo una diapositiva opaca o u omitiéndola en el caso de proyectores que no abren la compuerta al faltar diapositiva. Para este efecto, es importante que los proyectores pares estén en perfecto registro de cuadro con los impares, a fin de evitar que la fusión de alguna sensación de movimiento. (García, 2021, p. 250).

STRIPES going absolutely out of sight in bamboo and black-the tops un op fashion. Clean cut halter very much in gear, the shape handsomely handling the whole bit. By young elegant in fibranne rayon fabric by Maxwell-designe inspiration by a painting of Vasarely. (Rayas que se pierden por completo en bambú y negro: las blusas no son de moda. Un top de corte limpio, muy actual, con una silueta que realza el conjunto. Diseño joven y elegante en tela de rayón de fibra de Maxwell-Designe, inspirado en una pintura de Vasarely.) (Op and Pop fashion April 1965 *Harper's Bazaar*)

Desde la música se impone la repetición y un ritmo constante, sin pausas, generando una compulsión al movimiento que es contrastado por el estatismo tenso, anti-expresivo:

el espectador es bombardeado por una música que no le permite desviar la atención en ningún momento, gracias a una banda magnética, compuesta por Miguel Angel Rondano sobre la base de grabaciones de gran calidad, excelentemente, seleccionadas y compaginadas. En general, esta música impone el ánimo del espectador, una necesidad casi física de movimiento a la que la coreografía de Marilú Marini y Ana Kamien oponen un estatismo de fuerte contención.(Clarín 23/10/66)

Podemos analizar, gracias a las fotografías de la obra, las referencias críticas y las entrevistas, cómo el diseño coreográfico entre movimientos estáticos y poses repetitivas fue elaborado en base a los comportamientos y gestualidades de las revistas de moda. Rastreamos en varias ediciones de la Revista Vogue la analogía de estas gestualidades y las posiciones de los cuerpos, tanto en sus posturas de perfil como en las formas geométricas.



Imagen 7: Un nuevo olor a experiencia s/f *La Nación* Universidad Torcuato Di Tella. Archivo de la Biblioteca, Colección Serie prensa y difusión



Imagen 8: La Fiesta mejor no ser invitado 1 de noviembre de 1966
Primera Plana Universidad Torcuato Di Tella.
Archivo de la Biblioteca, Colección Serie prensa y difusión)



Imagen 9: Kinetic Threads April 1965 Revista Harpers Bazaar

De esta manera, podríamos interpretar que los procedimientos de repetición y redundancia, entre la parodia y la ironía, propios del por art, son reelaborados a partir de algunos principios compositivos del arte óptico-cinético. La coreografía se puede leer como una ambientación-acción gracias a la relación estructural de los elementos entre poses, gestos y música en la totalidad del ambiente, para generar un cinetismo en la percepción de lxs espectadorxs. Pero este cinetismo está abordado desde un aspecto conceptual de la sensación de movimiento, más que sensorial.

Parafraseando a Marchan Fiz¹⁶ (1994) podríamos decir que en *La Fiesta*: el ambiente empieza a bailar, a parpadear e inquietarse. Los movimientos corporales se vuelven estáticos e inestables, se resisten a ser apresados en una dramaturgia clásica o en una kinesis mímica sensorial y tienden a traspasar los umbrales de la adaptación (...) el resultado es una vibración inquietante (...) se produce un campo tensional entre la tendencia estructurante de la percepción y la inestabilidad existencial del objeto/gesto. (p. 115)

Paralelamente a su complejidad técnica e intermedial, *La fiesta* se puede interpretar como una forma de danza posmoderna. Sus escenas incorporan el concepto de movimiento como tarea y de cuerpo pedestre en el sentido de un alejamiento con respecto al virtuosismo academicista y a los sistemas expresivos característicos de la primera danza moderna, representada por coreógrafas como Martha Graham o Mary Wigman. La experimentación coreográfica parece funcionar como un encuadre dramático en esta obra y otras obras del período, como *¿Jugamos a la bañadera?* (1966) de Graciela Martínez y *Crash* (1967) de Oscar Aráiz. Siguiendo el análisis de Kado Kostzer (2023), podemos observar cómo la obra de Graciela Martínez incorpora una lógica de collage coreográfico. La utilización de un vestuario ecléctico con muletas, guantes de box y un tutú, o de una escenografía que incluía una bañadera con la cavidad hacia el público, se integraba como un objeto expresivo resignificado por los movimientos de la bailarina. Aquí también tenían espacio las referencias a la cultura popular y de consumo masivo, generando un ambiente eufórico que, con el correr de las escenas, devenía inquietante y hasta macabro (p. 48).

Esta misma estructura de collage, entrelazada con referencias a la cultura popular, se observa en *Crash*, obra de Oscar Araiz estrenada en 1967 en el Di Tella. Como señala Vallejos (2020a), *Crash* representó un hecho inédito para la danza contemporánea en el país: se presentó más de cien veces entre 1967 y 1968, con un promedio de más de ciento cincuenta espectadores por función. El programa de mano la definía como un “divertimiento en 1 acto y 22 cuadros sin telón”, mientras que la crítica la describía como un “experimento creativo”, provocativo y humorístico (Revista Criterio, 11 de abril de 1968). La puesta en escena incluía una banda sonora ecléctica que iba desde el canto de una hinchada de fútbol hasta canciones de los Beatles, e incorporaba referencias a la mitología criolla del gaucho. Una vez más, se advierte la yuxtaposición entre gestos coreográficos propios de la danza contemporánea y elementos de la cultura folklórica, las clases populares y la cultura de masas. La tensión principal, al menos en el caso de Aráiz, surge al contrastar esta obra con *La consagración de la primavera*, su otra pieza reconocida en esos años, que fue censurada por el onganiato en 1967. Como advierte Vallejos (2020a), una nota de la revista Siete días ilustrados interpretó el estreno de *Crash* como una concesión a un público no erudito, luego de su marginación del Teatro Colón. Esta tensión político-estética también atraviesa las obras mencionadas anteriormente y resulta fundamental dimensionarla históricamente.

16 “El cuadro u obra óptica empieza a bailar, a parpadear e inquietarse. Las formas se vuelven inestables, se resisten a ser apresadas de un modo definitivo y tienden a traspasar los umbrales ópticos de adaptación. En casos extremos la visión se vuelve dolorosa. El resultado informativo total es una vibración inquietante. Se produce un campo tensional entre la tendencia estructurante de la percepción y la inestabilidad existencial del objeto.” (Marchan Fiz, 1994, p. 115)

¿Qué POP en el Di Tella?

En un contexto sociopolítico donde el posicionamiento de muchxs artistas e intelectuales fue virando hacia la militancia orgánica y el abandono de la práctica artística, la figura de Oscar Massota nos resulta fundamental en cuanto a su mirada pragmática de la estética y el arte. Las discusiones entre diferentes autorxs recopiladas en *Happenings* (1968), sobre la semiótica, la fenomenología y el arte de los medios, fueron claves para la pregunta sobre las herramientas que el arte aporta al campo social, ya no desde el mensaje o contenido, sino desde el medio mismo. A partir del acceso al análisis de los medios masivos de comunicación, el arte se pregunta sobre sus propios medios artísticos, como expondrá Eliseo Verón:

Se trata de pensar en un arte de objetos que todavía no estamos en condiciones de imaginar, pero cuya materia no sea física, sino social, y cuya forma esté constituida por transformaciones sistemáticas de estructuras de comunicación. Objetos, en suma, que serán difíciles de conservar en los museos para las generaciones posteriores". (Veron, 1968, p.127)

La pregunta sobre el medio propone un viraje hacia una concepción particular del arte, de sus objetos, lxs sujetos y de su función. Nos interesa, para este breve trabajo, cómo lo pop no es expresado por la importación de objetos, mensajes, gestos de la cultura masiva sino como una forma de polemizar la diferencia entre la alta cultura y la baja cultura. A través del medio/ *medium* se explicita la función pragmática y social del arte. Es decir, la función del arte no sería "expresar la emoción de un artista" o "mostrar la realidad", sino "actuar sobre el receptor" y exponer las relaciones sociales de producción capitalista en torno a sus códigos. Se trata de un "hacer hacer" o "impulsar a hacer" que, en palabras de Jacoby (1968), refiere a la dimensión comunicativa de la obra donde los vínculos entre estética y política se activan a través del *medium*¹⁷.

Así, sobre la lectura hegemónica que abogaba por la importación del pop-art estadounidense en nuestra región, se contrapone la perspectiva local que el autor (2017, p. 80) analiza como "los imagineros" o nueva imaginería. Esta sería una corriente de arte que, como crítica a una estética de la imagen pura, se ubica en el signo, pero para hacernos sentir la presencia del código. Cuando las imágenes dejan de funcionar como puras imágenes: "permiten *apercibir* por detrás de ellas el código en el que se inscriben como signo" (op. cit, p. 102). Desde una reflexión sobre la separación entre redundancia y metáfora, código y signo, el autor define y delimita lo que entiende como arte pop, avanzando sobre las producciones de lxs artistas argentinxs. Luego de formular su crítica a la famosa frase de Marshall McLuhan "el medio es el mensaje", Massota explicita las problemáticas del arte y la correlación entre la producción artística y los productos de otras áreas sociales. En primera instancia, desarticula la dicotomía entre comunicación e información, y propone que el arte pop sería una forma de evidenciar la concurrencia de estas funciones, demostrando la centralidad del medio. En palabras del autor: "hacer suyos ciertos sistemas simbólicos, ciertos sistemas de manipuleo de lo real (...) para aprender, al contacto mismo con los ob-

17 Jacoby (1968) desarrolla su teoría sobre el arte de los medios y explica la importancia de las estructuras persuasivas de los mass media como técnicas y códigos susceptibles de ser utilizados por las prácticas artísticas. En este sentido el autor señala la importancia de un uso artístico de un medio político como sería la comunicación masiva, y hace foco en el polo de la recepción, como instancia principal del hecho estético-político. (pp. 129-130)

jetos de la producción social y el consumo...” (op. cit., p.76); En segunda instancia, revisa la noción de ontología y autonomía del arte, desplazando la idea de esencia de objetos o elementos inmanentes, incluso también la idea de funcionalidad estética. Es decir, la imagen de la plástica no sería pura y dura imagen visual y, en este sentido, el movimiento de la danza no sería el cuerpo en situación kinesica-escénica únicamente. El corrimiento que “los imagineros”¹⁸ hacen respecto de la función específica del arte en cuestión lleva el foco hacia los códigos. Estos códigos no solo están definidos en el contexto, sino que también encarnan la forma sensible. Y es aquí donde se plantea una revisión de la estética: ¿Cuáles son las materialidades? ¿Qué procedimientos activan? ¿Cómo operan estos mecanismos en lxs espectadorxs? El arte de los medios se vuelve sobre los medios mismos (del arte) y visibiliza la relación de lxs sujetos con el mundo. En palabras de Masotta (2017):

hay sociedades que, fundándose en la estática de las jerarquías, no se ignoran a sí mismas como tales, puesto que son capaces de darse instituciones como la máscara, a través de la cual y en la cual comentan la estructura social. Y otras sociedades, en cambio, que al nivel de sus instituciones, ignoran su estructura social. El arte pop no sería sino el comentario irónico de esa ignorancia. (p. 116)

Esta idea de Masotta ofrece una clave decisiva para pensar cómo funcionó lo pop en el Di Tella: como una táctica de lectura crítica sobre las formas en que la sociedad oculta o desconoce su propia estructura. Ese desplazamiento irónico es central para comprender el modernismo pop en la danza del CEA, donde lo pop no aparece como estilo visual importado, sino como un mecanismo para desnudar los códigos que rigen la sensibilidad moderna. En este sentido, las producciones de danza operan en el mismo registro que señala Masotta: no remiten a la imagen pop, sino que ponen en crisis los marcos perceptivos que organizan lo social y lo artístico en una geopolítica periférica.

Conclusiones: La politicidad de un modernismo pop

Una idea central en el abordaje que los Estudios de Danza proponen sobre la relación entre danza y política sostiene que la danza puede funcionar, simultáneamente, como una práctica coherente con un orden político que disciplina los cuerpos y como una instancia de subversión de ese mismo orden al que contribuye a consolidar. De ahí su mentada duplicidad, ya que puede “codificar la norma y su desviación” en un mismo acto (Franko, 2019, p. 207). En el contexto del Onganiato, entre 1966 y 1970, la danza escénica contemporánea buscó contribuir en gran medida a un proceso de “modernización cultural” promovido por las clases dominantes, el cual también podría entenderse, en términos de Anibal Quijano (2000), como una “europeización de la cultura” típica de la colonialidad del poder en países latinoamericanos. La supuesta “modernización” siempre implicó en los hechos una incorporación de estéticas previamente validadas en los centros hegemónicos de la cultura occidental¹⁹. Sin embargo, el marco de progreso cultural promovido por prácticas

18 El autor (Masotta, 2017) ubica dentro de “los imagineros” a lxs artistas argentinos como Rubén Santantonin, Marta Minujin, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Juan Stoppani y Emilio Renart. En el análisis que realiza de sus obras revisa la crítica que estxs artistas realizan de la imagen visual, el rechazo de la posibilidad de integración funcional en el contexto o en instituciones, y del destino material de sus obras. En suma, los ubica dentro de una corriente de arte que se constituye en crítica a una estética de la imagen y hace problemática la relación de la imagen con el objeto real al que se refiere. (p. 80)

19 Podríamos pensar que si la danza folklórica actuaba como un dispositivo de defensa y difusión de valores ligados a una identidad nacionalista, la danza escénica moderna y contemporánea de producción nacional trataba de brindar pruebas fehacientes de la factibilidad de una “modernización” cultural coherente con un desarrollo económico

de danza alineadas con el orden político establecido también propició diversas formas de resistencia “no militantes”. Siguiendo a Vallejos (2020) consideramos que las obras de danza escénicas constituyen intervenciones sociales cuyo sentido político puede generarse, en última instancia, en el momento de la recepción por parte del público. De ahí que su grado de politicidad no responde exclusivamente a las intenciones de lxs autorxs. Una obra puede generar un acontecimiento político sin asumir necesariamente una postura militante. En este sentido, podríamos señalar como ejemplos la presentación de obras disruptivas ligadas al erotismo o a la subversión del orden familiar como *La consagración de la primavera* de Oscar Aráiz, *Fedra* de Ana Itelman o el juego paródico y el humor en *¿Jugamos a la bañera?* de Graciela Martínez y las obras del grupo Danza Actual como *La Fiesta, hoy*. Estas acciones estético políticas habilitaron la posibilidad de observar y experimentar cuerpos y gestos cuya misma existencia se declaraba implícitamente en disidencia con respecto a los valores morales y estéticos promovidos desde el poder dictatorial. En este sentido, la danza contemporánea y la performance podían ser observadas simultáneamente como vehículos de una modernización colonialista y como actos de subversión contraculturales.

Según la teoría del modernismo estético de Clement Greenberg (2006), la vanguardia se separa de la sociedad debido al cambio en las dinámicas de consumo del arte y por esa razón avanza en el sentido de su autorreferencialidad. El arte de vanguardia es obligado a autoexcluirse para sobrevivir en un contexto dominado por la cultura kitsch de consumo masivo. Este es el encuadre teórico dominante dentro de la historia de la danza moderna, que llevó a Sally Banes (2013) a definir a la danza posmoderna como la primera y verdadera expresión del modernismo estético en la danza. Para Banes, fue recién con la obra *Trio A* de Yvonne Rainer que la danza escénica arriba a la posibilidad de concebir y representar un movimiento puro. Ahora bien, ¿qué sucede si aplicamos estas ideas a la danza contemporánea que se practicaba en Buenos Aires en la década del sesenta del siglo XX? En principio, podríamos decir que, en este caso, la vanguardia modernista implicó una estrategia mixta y contradictoria de reflexividad crítica autorreferencial y de apertura hacia la cultura popular/pop con ribetes de criollismo. La autorreferencialidad habilitó una toma de conciencia acerca del lugar subalterno de las prácticas artísticas locales en el concierto internacional. En ese sentido, la inclusión de elementos ajenos a la cultura del arte contemporáneo de élite funcionó como una forma de “mimicry” en los términos de Homi Bhabha (1994), es decir, una imitación de la cultura dominante que actúa, a la vez, como asimilación y parodización del opresor. La europeización de la cultura, característica de las sociedades que vivieron el colonialismo, supone un desacoplamiento de las prácticas artísticas con respecto a la colonialidad del poder desde el momento en el que se ubican por fuera de la sociedad. Lo que viene a señalar irónicamente el *modernismo pop* es esta contradicción.

El arte de vanguardia en Buenos Aires incluyó un componente pop/popular como un modo de autorreferencialidad crítica que, en lugar de recluirse, se integró al entorno cultural, haciendo entrar a la sociedad y sus desigualdades dentro de la escena. Aquí se advierte con claridad la premisa de la cultura pop de desdibujar la jerarquía entre alta y baja cultura, aunque desde una perspectiva situada que podemos identificar en las ideas de Oscar Masotta anteriormente desarrolladas.²⁰ En este caso, las prácticas artísticas emergentes

20 Desde los aportes de la fenomenología y la socio-semiótica materialista muchxs artistas, intelectuales-artistas e intelectuales de la región expresan esta vertiente local como una postura teórica-metodológica que dirige las búsquedas de la práctica artística del mensaje-contenido hacia la pregunta sobre el medio. Véase lo desarrollado en el apartado anterior.

y experimentales de lxs jóvenes —propiciadas y financiadas por instituciones como el Di Tella— instauraron una politicidad que opera en el desarrollo mismo de los procedimientos estéticos en lugar del contenido del mensaje. Consideramos que estas prácticas artísticas, cuyos referentes podrían verse en las obras que analizamos, tomaban al criollismo²¹ como un antecedente directo. Y es esa experimentación con lo popular, como reflexividad crítica, lo que de algún modo preanunció la futura afinidad de la danza-teatro en Argentina con la estética del “gestus” de Pina Bausch en los años ochenta. Todo esto nos lleva a proponer la categoría de *modernismo pop* para caracterizar ciertas formas de politicidad de las prácticas de danza y performance de ese periodo en Buenos Aires. Se trata de una corriente político-artística que, como señalaba Oscar Masotta, lleva el foco de su cuestionamiento a los códigos. El modernismo pop no es progresivo o lineal, sino que desarrolla una lógica histórica helicoidal. No se propone un avance directo hacia la pureza del medium, sino prácticas de sedimentación de estrategias de desidentificación activa, formas de embarrar el canon (Vallejos, 2020b). De este modo, se adopta el gesto de negación típico de la vanguardia, pero a la vez se niega el lugar de enunciación vanguardista, instaurando una doble negación. El modernismo pop niega tanto a la cultura kitsch como al arte de vanguardia colonialista.

21 Tomamos el *criollismo* desde los estudios literarios de Prieto (2006). El autor señala la complejidad del término y su funcionalidad respecto de la interpretación del mundo de lo folklórico y lo gaucho. Por un lado el *criollismo* fue propuesto como una operación de la clase dirigente para la dominación de las clases populares (en la construcción de la idea del gaucho y la homogeneización socio-cultural), pero por otro lado, funcionó como una herramienta de las clases populares y lxs inmigrantes extranjerxs para legitimar su habitabilidad urbana, construir otros relatos sobre sus prácticas y promover la integración cultural.

Referencias Bibliográficas

- Banes, S. (2013). Terpsícore en zapatillas de deporte: Introducción. En De Naverán, Isabel y Ecija, Amparo (Ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 132 -143). Madrid: Artea.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- Del pop al más allá (9 de diciembre 1966) *La Nación*. Columnas de la juventud Sec. s/p.
- Experimento creativo (11 de abril de 1968) *Revista Criterio*. s/p.
- Fortuna, V. (2019). *Moving Otherwise*. New York: Oxford university press.
- Franko, M. (2019). La invención de la danza moderna. En *Danzar el modernismo / Actuar la política* (pp. 33-63). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Galactic Girl (April 1965) *Revista Harper's Bazaar*. S/p.
- García, F. (2021). *El Di Tella Historia íntima de un fenómeno cultural*. Bs As: Paidós.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Bs. As.: siglo veintiuno ediciones.
- González Santos, V. (2023). Entrevista a Ana Kamien y Leone Sonino. En *Danza actual: experimentación de la danza argentina en los años 60*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Instituto Torcuato Di Tella. (1965). *Memorias del Instituto Torcuato Di Tella 1965-1966*. Bs. As. Instituto Torcuato Di Tella. Recuperado de <file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Memoria%201965-1966.pdf>
- Isse Moyano, M. (2006). Síntesis histórica. En *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- (2023). Danza moderna argentina. Un poco de historia. En Lemus, F. (comp) *Danza actual: experimentación de la danza argentina en los años 60*. (pp.53-63) Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Jacoby, R. (1968) Bar Moderno y Manzana Loca 1967, Recuperado del sitio de internet Archivos en Uso.org, https://archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetich/vanguardia-de-los60#viewer=/viewer/1011%3Fas_overlay%3Dtrue&js=
- (1968). Contra el happening. En Masotta, O. *Happenings*, (p.127). Bs. As. : Editorial Jorge Alvarez. Recuperado de https://archivosenuso.org/jacoby/cronologico#viewer=/viewer/996%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

Kostzer, K. (2023). La generación Di Tella y otras intoxicaciones. En Lemus, F. (comp) (2023). *Danza actual: experimentación de la danza argentina en los años 60*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

“La Fiesta”: El hombre de hoy y su despersonalización. (23 de octubre 1966). *Clarín*.

La Fiesta mejor no ser invitado (1 de noviembre de 1966) *Primera Plana*.

Lemus, F. (comp) (2023). *Danza actual: experimentación de la danza argentina en los años 60*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Licera, N. & Kauer, S. (2019). Graciela Martínez: cosas, cisnes. Recuperado de https://youtu.be/-eg_YjEviI0?feature=shared

(2023). Danza y experimentación en Buenos Aires durante los años 60. En Lemus, F. (comp) (2023). *Danza actual: experimentación de la danza argentina en los años 60*. (pp. 147-197). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Longoni, A. (2017). Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta. En Longoni, A. (Ed.) *Oscar Masotta Revolución en el arte*. (pp. 7-68). Bs As: Mansalva.

Marchán Fiz, S. (1994). *Del Arte objetual al Arte de concepto*. Madrid: Akal.

Masotta, O. (2017). Happenings. En Longoni, A. (Ed.) *Oscar Masotta Revolución en el arte*. (pp. 133-161). Bs As: Mansalva.

Moon Magnetics (April 1965) *Revista Harper's Bazaar*. s/p. Recuperado de <https://www.avedonfoundation.org/harpers-bazaar-april-1965>

Op and Pop fashion (April 1965) *Revista Hazaar*. s/p. Recuperado de <https://www.avedonfoundation.org/harpers-bazaar-april-1965>

Pinta, M. F. (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Bs. As.: Biblos.

(2014). Pop! La puesta en escena de nuestro «folklore urbano». Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* (4). Recuperado de <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2014-1-04-d11/>

Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Bs. As.: Siglo XXI.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y A. Latina. En Lander E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Bs. As.: CLACSO.

Suarez, M. (2025a). Activismos artísticos de los 80s en el Cono Sur, una mirada desde la intermedialidad y la técnica. En Aschieri, P. (comp) *Artes, Cuerpos y Corporalidades. Trayectorias liminales en movimiento. Homenaje a Elina Matoso*. (pp.245-282). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel Ediciones.

(2025b). Interfaz para la memoria colectiva: Prácticas artísticas de los ochenta en el cono sur. *Arte E Investigación*, (27), e117. <https://doi.org/10.24215/24691488e117>

Instituto Torcuato Di Tella (1965). Memoria del Instituto Torcuato Di Tella 1965-1966. Bs. As.: Editor Instituto Torcuato Di Tella.

Tambutti, S. (2000). Entre el riesgo y la esperanza. En AA. VV, Siglo XX 12 *Argentino: Arte y Cultura* (pp.118-122). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Two Poems (April 1965) *Revista Harper's Bazaar* s/p. Recuperado de <https://www.avedon-foundation.org/harpers-bazaar-april-1965>

Un nuevo olor a experiencia (s/f) *La Nación*. s/p.

Vallejos, J. I. (2020a). Danza, política y subversión utópica: “La Consagración de la primavera”; de Oscar Aráiz y Fedra de Ana Itelman (1968-1970). *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (32). <https://doi.org/10.34096/tdf.n32.8639>

(2020b), Embarrar el canon: por una coreopolítica de la abundancia. *Arte Da Cena (Art on Stage)*, 6(2), 7–37. <https://doi.org/10.5216/ac.v6i2.66637>

Whats happening? Op and Top fashion (April 1965) *Harper's Bazaar*, pp. 144-155.