

Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta

Ana Longoni

Hace un año, en una mesa redonda sobre vanguardias artísticas argentinas de la década del sesenta, alguien del público preguntó por cuál había sido el lugar de los críticos en ese proceso. Uno de los panelistas, artista protagónico de aquel período, tomó la palabra y recordó que fueron pocos los que desentonaron con la hostilidad reinante hacia la vanguardia: Aldo Pellegrini, Alberto Cousté, algún otro. No pude dejar de agregar otros dos nombres cruciales: el de Germaine Derbecq, la artista francesa que dirigió la galería Lirolay, crítica de arte en *Le Quotidien*, periódico de la colectividad francesa, y el de Oscar Masotta, quien fue mucho más que un crítico: teórico, impulsor y realizador de las tendencias experimentales desde mediados de la década. La reacción de enojo que la última mención desató en el pintor fue inmediata y enfática. Para él, Masotta no era más que un charlatán, un “aventurero de la palabra”.

Semejante pasión para descalificar a Masotta no es novedosa, pero no dejó de

sorprenderme la persistencia de la acritud, pasados casi cuarenta años de sus polémicas intervenciones en el campo artístico. Parto de esta anécdota, porque la encuentro sintomática del modo en que la recolocación del nombre y la obra de Masotta en las diferentes esferas en las que intervino (la crítica literaria, la teoría y la práctica artística experimental, la difusión de la historieta, la introducción del psicoanálisis lacaniano en el mundo de habla hispana) es aún hoy objeto de pugnas, dispares evaluaciones e incluso silenciamientos.

Si su labor como crítico literario en los años '50¹ y su rol como introductor de Lacan desde fines de los '60² son reconocidos, sus textos sobre arte y sus intervenciones dentro de la vanguardia artística no concitan hasta ahora demasiada atención, incluso en los estudios especializados,³ y queda fuera del canon de la crítica de arte argentina o latinoamericana.⁴ Aquí esbozo una serie de hipótesis que pretenden explicar el silencio

¹ Cfr. Alberto Giordano, **Modos del ensayo. Jorge Luis Borges y Oscar Masotta**, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991, y Hernán Scholten, **Oscar Masotta y la fenomenología**, Buenos Aires, Atuel, 2001.

² Véase, entre otros, los volúmenes de Germán García, **Oscar Masotta y el psicoanálisis del castellano**, Buenos Aires, Punto Sur, 1991, y **Oscar Masotta. Los ecos de un nombre**, Buenos Aires, Atuel, 1996, y los capítulos relativos a Masotta del libro de Mariano Plotkin, **Freud en las pampas**, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

³ Estoy pensando concretamente en el destacable libro de Andrea Giunta, **Vanguardia, internacionalismo y política** (Buenos Aires, Paidós, 2001), que focaliza su relato de la década en torno a la crucial figura de Romero Brest, a costa de la desaparición de quienes podrían entenderse como sus contrapesos, por ejemplo, Masotta. También es llamativo el desdibujado rol que le cabe a Masotta en el texto de María José Herrera “En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del ‘60” (en: **Arte Argentino del Siglo XX**, Buenos Aires, Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas-FIAAR, 1997). Masotta, como todo el conceptualismo nacido en los '60, también brilla por su ausencia en la peculiar versión que propone Jorge Glusberg, en **Del pop-art a la Nueva Imagen** (Buenos Aires, Gaglianone, 1985).

⁴ Esa exclusión salta a la vista, por poner un ejemplo reciente, en el reciente encuentro de muchos de los más sobresalientes historiadores y críticos de arte del continente, titulado “La crítica de arte latinoamericana y chicana desde los años cuarenta: entre la modernidad y la globalización”, auspiciado por la Fundación Rockefeller, en Bellagio, Italia, entre el 24-28 de noviembre de 2003. Los únicos argentinos incluidos fueron Jorge Romero Brest y Marta Traba.

en torno a su obra, y reponer las razones (sus aportes teóricos, su intervención destacada en una trama cultural precisa) que lo vuelven flagrante.

I. Un recorrido intelectual diseminado

Oscar A. Masotta es una figura crucial en la modernización del campo cultural argentino entre los '50 y los '70. Ha sido nombrado “un verdadero héroe modernizador”⁵, “una sensibilidad prototípica de la década del sesenta”⁶ o -empleando la categoría bourdieuana- un “escritor-faro”⁷.

Nació en Buenos Aires el 8 de enero de 1930, en una familia de clase media del barrio porteño de Floresta. Su compañero de la Escuela Normal, Juan José Sebreli, escribió acerca de sus tempranas afinidades: “como yo quiso ser escritor, como yo fue autodidacta, como yo encontró en Sartre su primer maestro”. En la década del '50, Masotta cursa irregularmente la carrera de Filosofía (que luego abandona) y es uno de los jóvenes escritores que animan la bohemia universitaria en el entorno de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Trabaja un tiempo en la institucional Revista de la Universidad de Buenos Aires (**RUBA**) y publica algunos artículos e incluso un cuento en **Centro**, que editaba el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras. Pero fue en **Contorno**, la mítica revista dirigida por Ismael y David Viñas, aparecida entre 1953-59, en donde empezó a tomar cuerpo su proyecto intelectual. En sus páginas, atravesadas por la impronta existencialista del intelectual comprometido, se asume una inusual autocrítica ante las posiciones casi unánimes del campo cultural ante del peronismo, y se inaugura un *nuevo*

*tipo de crítica*⁸ que subvierte y amplía el canon literario definido desde la hegemónica revista **Sur**. **Contorno** también toma distancia de otras posiciones vinculadas a la izquierda orgánica, “el Partido Comunista y sus intelectuales afines; los ensayistas que apoyaban “críticamente” al nacional-populismo desde la izquierda —como Jorge Abelardo Ramos—, y, en forma menos explícita, el peronismo en el poder y su política cultural”⁹.

Dentro de la revista, el trío formado por los más jóvenes (Masotta, Sebreli y Carlos Correas) “recogía la influencia sartreana de una manera más fuerte y directa, a la que se incorporaban sus primeras lecturas de Hegel y Marx”¹⁰, cruce que implicó también un corrimiento respecto del paradigma marxista ortodoxo.

Cierta aproximación del trío al peronismo —más cercana al histrionismo que a la afinidad ideológica- se traduce en gestos de provocación frente al antiperonismo dominante en el campo intelectual (es conocida la anécdota de que repartían estampitas de Perón y Evita a escandalizados intelectuales seguramente antiperonistas reunidos en el Bar Cotto¹¹), y derivó en la fugaz colaboración de Masotta y Sebreli con el periódico **Clase Obrera**, su primera (y en un sentido estricto única) experiencia política orgánica. Se trataba del órgano de difusión del Movimiento Obrero Comunista (MOC), dirigido por Rodolfo Puiggrós, quien había roto con el Partido Comunista cuestionándole su adhesión a la coalición golpista de la Revolución Libertadora, en su gesta de “batir al

⁵ Sigal, Silvia, **Intelectuales y poder en la década del sesenta**, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

⁶ Beatriz Sarlo, **La batalla de las ideas**, Buenos Aires, Ariel, 2001, pp. 94-95.

⁷ Entrevista a Beatriz Sarlo en: King, John, **El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta**, Buenos Aires, Gaglianone, 1985. En el mismo sentido, Mariano Plotkin lo destaca como “uno de los intelectuales más influyentes de la década del '60”, en: **Freud en las pampas**, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

⁸ Verón, Eliseo, “Acerca de la producción social del conocimiento: el ‘estructuralismo’ y la semiología en Argentina y Chile”, en: revista **Lenguajes**, Año 1 n° 1, abril de 1974, Buenos Aires, p. 108.

⁹ Jorge Cernadas, Estudio Preliminar, en: **Contorno**, Edición digital facsimilar completa, Buenos Aires, Cedinci-NYU, 2001.

¹⁰ Mangone, Carlos y Warley, Jorge (comp.), **Contorno**, Buenos Aires, CEAL, 1993, pp. III-IV.

¹¹ Mangone y Warley mencionan “la exhibición de fotografías de Juan Domingo y Eva Perón en lugares frecuentados por la oposición fubista e intelectual”. Op. cit. Jacoby sugiere provocativamente que estas acciones podrían leerse como “la primera *performance* argentina” (entrevista, 2003).

naziperonismo”. El MOC postulaba, en cambio, una articulación entre peronismo y marxismo, entre proletariado e intelectualidad, búsqueda que algunos años después signaría los postulados de parte de la Nueva Izquierda.

El impacto en Masotta de la fenomenología existencialista, en especial la analogía explícita con el **Saint Genet, comediante o mártir** (1963) de Sartre, y su emulación de la elegancia estilística de Merleau-Ponty es evidente en **Sexo y traición en Roberto Arlt**, el primer libro de Masotta, publicado por Jorge Álvarez en 1965, que reúne artículos dispersos en diversas revistas en los años previos.

En los años '60, luego de una crisis psíquica ocasionada por la muerte de su padre, sus lecturas rumbean, ávidamente, hacia el estructuralismo: la antropología de Claude Lévi-Strauss, los análisis del mito, la moda, la fotografía, de Roland Barthes, la lingüística de Roman Jakobson. “A través de la influencia de Masotta comienza a ser discutida la posible pertinencia de la naciente semiología para el análisis de los objetos y las experiencias ‘estéticas’”, afirma Verón,¹² quien lo considera “un excelente ejemplo de cómo una cierta influencia del estructuralismo se incorpora a un mundo ideológico extremadamente complejo”.¹³ Sus referencias incorporan también a los formalistas rusos (Propp), a los integrantes de los movimientos históricos de vanguardia (Schwitters, Lissitsky), a semiólogos como Eco, Peirce, Bateson, McLuhan, Sontag, y al psicoanálisis no sólo a partir de Freud sino fundamentalmente a través de Lacan. Se trata de autores e ideas provenientes de distintos paradigmas, en buena medida emergentes en los '60. Sus herramientas analíticas pueden pensarse formando parte de lo que él mismo denomina un “estructuralismo ahora completamente ensanchado” (CyE 294), que se abre al estudio de los problemas de la comunicación masiva y las audiencias.

¹² Verón en: Izaguirre, op. cit., p. 92.

¹³ Eliseo Verón, “Acerca de la producción social del conocimiento: el ‘estructuralismo’ y la semiología en Argentina y Chile”, op. cit., p. 108.

En 1964 funda, junto al arquitecto César Jannello, el Centro de Estudios Superiores de Arte de la Universidad de Buenos Aires, en donde investiga y dicta célebres seminarios.¹⁴ Allí es nombrado en 1965 investigador con dedicación exclusiva de la Facultad de Arquitectura (UBA), cargo que pierde en 1967 cuando es cesanteado durante la dictadura de Onganía –como muchísimos otros docentes e investigadores-. Entonces, se vincula más estrechamente al Instituto Di Tella, a través del Comité de Adherentes.

A lo largo de los años '60, y con mucha mayor concentración entre 1965 y 1967, Masotta orienta su atención a las producciones artísticas experimentales (el arte pop, los happenings, el arte de los medios) y hacia los objetos de la cultura de masas, en particular la historieta, género que difundió a través de libros,¹⁵ la organización, en 1968, de la I Bienal Mundial de la Historieta en el Instituto Di Tella, y los tres números de la revista **LD. Literatura Dibujada**, que realizaba junto a Oscar Steimberg.¹⁶ Su interés por la historieta es innovador al colocar un producto de la cultura de masas, de la cultura “baja”, como objeto privilegiado de análisis e interpretación desde nuevos paradigmas, además de subrayar su condición estética al exponer producciones locales y extranjeras en la institución que mayor visibilidad y prestigio otorgaba a la vanguardia. Busca estudiar los efectos ideológicos de los mensajes de masas, para lo que sería necesario desplazarse del estudio de los mensajes al de las audiencias.¹⁷ Al respecto, afirma Sarlo: “era

¹⁴ Este centro estaba instalado en el mismo edificio de Corrientes al 2100 donde hoy funciona el Centro Cultural Ricardo Rojas.

¹⁵ Fue en este terreno un difusor de excelencia, también poco reivindicado hasta hoy. Dos libros de Masotta están centrados en este género: **Técnica de la historieta** (Buenos Aires, Ed. de la Escuela Panamericana de Arte, 1966) y **La historieta en el mundo moderno** (Buenos Aires, Paidós, 1970).

¹⁶ **LD. Literatura dibujada. Serie de documentación de la historieta mundial** (Buenos Aires, n° 1: nov. 1968; n° 3: enero 1969). Dir.: Oscar Masotta. Publicada por Summa-Nueva Visión.

¹⁷ “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el ‘esquematismo’”, en: **Conciencia y estructura**, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.

el surgimiento de una nueva sensibilidad a través de la incorporación de estas nuevas formas discursivas (...), ya que los intelectuales de la década del '50 tendían a ubicarse sólo en relación con la cultura 'alta'.¹⁸ Andreas Huyssen (2002) considera que las neovanguardias sesentistas (en especial el arte pop) afectan la "gran división" entre cultura alta y cultura de masas, establecida por la modernidad y teorizada por Adorno, al establecer puentes, cruces o fusiones entre ambas esferas irreconciliables. Justamente, Masotta llevó a cabo una operación de ese orden.

Aunque la primera referencia de Masotta a Lacan data de una nota al pie de 1959¹⁹, y ya en 1963 dicta su primer seminario sobre su obra en la Escuela Pichon Riviere de Psiquiatría Social, es diez años después cuando se dedica a la formación de núcleos de estudio de las ideas del psicoanalista francés. Su labor pionera es reconocida por el lacanista francés Jacques-Alain Miller cuando escribe: "Es la obra de un asombroso argentino, Oscar Masotta, gracias al que la enseñanza de Lacan conoció una difusión que se extendió a todo el mundo hispánico, durante los años sesenta".²⁰

Cuando partió –en 1974– al exilio europeo, amenazado por parapoliciales y hostigado por el clima de persecución y violencia política creciente, acababa de fundar la Escuela Freudiana de Buenos Aires, iniciativa que replicó más tarde en España, adonde murió muy pronto, el 13 de septiembre de 1979, afectado por un cáncer.

II. Pasajes

Masotta fue un lector de avanzada, que introdujo autores y paradigmas teóricos inéditos en el medio intelectual argentino, y los difundió a través de grupos de estudio,

¹⁸ Sarlo en King, op. cit.

¹⁹ En "La fenomenología de Sartre y un trabajo de Daniel Lagache", publicado en la revista **Centro**, n° 13, 1959, Buenos Aires.

²⁰ En contratapa de Germán García, **Oscar Masotta y el psicoanálisis del castellano**, op. cit.

conferencias, artículos, exposiciones y otras intervenciones públicas. Es sabida su avidez ante los últimos títulos, su ansiedad frente a la llegada de revistas (de arte contemporáneo, de pensamiento) que provenían de Europa y de Estados Unidos (desde **Les Temps Modernes**, pasando por **The New Left Review**, hasta **Art International**). Tenía, como dice Oscar Terán, la "capacidad de detectar en el aire de los tiempos una oferta teórica de avanzada" (1991b).

Entre las impugnaciones más frecuentes a Masotta, se encuentra la desconfianza (que deviene en acusación de traición) que generan sus pasajes o fluctuaciones entre diversos paradigmas teóricos: del existencialismo al estructuralismo, de allí al psicoanálisis lacaniano. Dos ejemplos de esta crítica pueden verse en los juicios de sus dos viejos compañeros contornistas. Sebrelí escribe: "Qué otra cosa [más que pedantería] puedo hallar en este típico intelectual ejecutivo de la era de los grandes espectáculos, nadando a favor de la corriente, bien provisto de antenas para captar las últimas ondas".²¹ Por su parte, Correas explica el pasaje de Masotta "al intelectual contemporáneo o teórico" en términos de "perezosa rigidez" y apego *snob* a "lo moderno".²²

Por cierto, el mismo recorrido da lugar a lecturas contrapuestas: lo que para unos es traición, snobismo o abandono de un ideario teórico irreductible, para otros es la incesante búsqueda de nuevas explicaciones que den cuenta de nuevos acontecimientos.

Por otra parte, no puede dejarse de enmarcar esta acusación -que excede a Masotta- en el discurso antiintelectualista del ala mayoritaria de la intelectualidad latinoamericana de la época.²³

²¹ "El joven Masotta", en: **El riesgo de pensar**, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

²² Carlos Correas, **La operación Masotta (cuando la muerte también fracasa)**, Buenos Aires, Catálogos, 1991, p. 93.

²³ De esa predominancia habla Claudia Gilman, cuando se refiere a que, por ejemplo, "José Antonio Portuondo afirmaba que el estructuralismo era la más reciente fetichización del simbolismo idealista burgués, y Oscar Collazos (...) [expresaba] su desconfianza respecto de la cultura, acusando a los nuevos paradigmas teóricos difundidos por algunos intelectuales de promover 'la delirante fiesta de un

Más que en términos de sometimiento a sucesivas modas intelectuales, el itinerario del pensamiento de Masotta permite dar cuenta de cruces o intersecciones poco habituales entre la literatura y la política, los happenings y los medios masivos, la historieta y la teoría del inconsciente.

En ese punto, aparece otra impugnación frecuente a Masotta, que alude a la ambigüedad o imprecisión de su posición cambiante en el campo cultural²⁴: él no ocupa una posición fija sino que se presenta (a la vez o sucesivamente) como teórico, gestor, crítico y productor de arte. Podría postularse que estos deslizamientos a lugares no convenidos, autorizados o esperables son precisamente el rasgo definitorio de su recorrido intelectual. También están en las antípodas del carácter de “especialista” del científico social en la actualidad. Alguien que no se aproximaba a lo nuevo con un formato teórico preconcebido, sino que justamente reinventaba la teoría desde las nuevas exigencias de lo existente, generando cruces y mezclas nada ortodoxas ni previsibles.

La tensión de su doble condición de teórico y productor, de gestor y realizador de sus objetos, libros o situaciones es explicitada por Masotta a cada paso. Él mismo es consciente de la intranquilidad que esa movilidad genera, como deja en evidencia en “Yo cometí un happening”: “Algo cambiaría: de crítico, o de ensayista, o de investigador universitario, me convertiría en happenista. No sería malo –me dije– si la hibridación de imágenes tuviera al menos como resultado intranquilizar o desorientar a alguien”.

De la intranquilidad hay un paso al escándalo en un contexto de posiciones políticas y roles intelectuales cada vez más rígidos: Raúl Escari recuerda de estos pasajes y cruces que “cada ruptura era

formalismo que vuelve a tentarnos en nombre de la ciencia” (Gilman, 2003: 176).

²⁴ Correas evalúa estos corrimientos atribuyendo una condición de sometimiento en Masotta frente al “mercado y las instituciones (que) deciden la contemporaneidad artística, para los que Masotta ofrece su servicio reflexivo” (op. cit., p. 103). Su “intuición, a la vez apasionada y acá cínica” lo lleva a “desprenderse del happenismo” cuando se percata de su “pérdida de contemporaneidad” (p. 102).

escandalosa. Acercarte al Di Tella y al pop art si eras de izquierda, era como ser un agente de la CIA”²⁵

¿La reflexión teórica de Masotta funciona como una de las condiciones productiva de cierta praxis artística (la propia y la de su entorno)? ¿O bien realiza happenings y obras de los medios para recurrir a su capacidad ejemplificadora, con “fines, por decirlo así, pedagógicos” (como veremos más adelante en relación al ciclo “Acerca (de): ‘Happenings’”), obras que -de alguna manera- avalen la teoría? ¿O, quizá, su apuesta a las nuevas manifestaciones de vanguardia lo lleva a producir condiciones para su recepción (ya sea a través de ciclos de obras, conferencias o publicaciones), en una suerte de autogeneración de un soporte teórico y empírico en el que éstas puedan sustentarse o apoyarse?

Tiendo a pensar que se trata de un conglomerado de las tres cosas. Lo que es evidente es que sus reflexiones sobre el pop, así como el protagonismo que alcanzó en la experimentación con happenings y arte de los medios, ubican a Masotta en una posición poco habitual y sin duda incómoda: un lugar de cruce productivo entre la experimentación y la teoría social y estética, que él mismo concebía como conflictivo, difícil de clasificar e intranquilizador para los cánones vigentes en el campo artístico y cultural.

“Tocar de oídas”

Una tercera impugnación en cuanto a la capacidad teórica de Masotta se refiere al manejo parcial, no consolidado, de los autores en los que se apoyaba. Ello puede rastrearse, entre otras fuentes, en la anécdota que relata Correas en torno a la recepción del libro *Critique de la raison dialectique* de Sartre: “Masotta y yo hojeamos uno; empezamos a leerlo; nunca lo terminamos (...); nunca lo trabajamos hasta la primera cuarta parte” (1991: 67), de lo que desprende que el “saber aparente” que exhibía Masotta respecto nada menos que de

²⁵ Entrevista con la autora y Mariano Mestman, abril de 2003.

Sartre era “ignorancia efectiva”.²⁶ Él mismo podría replicar, en “Roberto Arlt, yo mismo”²⁷, que “el no dominio de una materia, una cierta ignorancia” funcionan “como motor de la escritura” (69). En **El pop art** también anota que sus tesis son “siempre provisionales, siempre incompletas”. Este partir de la dificultad parece adquirir el estatuto de un método de pensamiento en Masotta: “Tratemos de convertir la confusión en ventaja” dejando que “los hechos comiencen a ordenarse por sí mismos”.

Se podría responder también que la conquista de un saber es provocada no desde la acumulación erudita sino a partir de la experiencia, del desafío de la misma experimentación puesta a prueba. Ello puede leerse en el mismo proceso de armado de **Happenings**. La estrategia de construcción del libro es arriesgada y ecléctica: instituye un colectivo, delimita un campo de discusiones, instauro un nuevo género, analiza los efectos mediáticos en la presencia del fenómeno, recurre al aval de una autoridad intelectual externa al campo cultural argentino (Octavio Paz). Para ello, reúne en un solo volumen textos de diferentes géneros y formatos: manifiestos, cartas, descripciones y guiones de obras, análisis sociológicos y semiológicos...

Por otra parte, tampoco hay en Masotta plagio o apropiaciones ocultas o secretas de los textos o referencias que cita. Su obra está plagada de reconocimientos de sus orígenes (en dónde leyó tal texto, en qué circunstancias conoció tal obra, qué procesos o reflexiones desencadenó determinado contacto). Es recurrente la explicitación de sus referentes y su autoanálisis de las asociaciones desde las que construye sus aparatos de abordaje a los fenómenos que estudia.

Moda extranjerizante

Es frecuente en los ‘60 la caracterización de la vanguardia como una moda foránea, dependiente y cultora de los

²⁶ Correas, op. cit., pp. 67-69.

²⁷ En **Conciencia y estructura**, op. cit., pp. 177-192.

sucesos artísticos de los países centrales. En este tópico, aunque con argumentos diferentes, coincidieron tanto los censores de la dictadura de Onganía como sectores de la izquierda: mientras los primeros clausuraban muestras en el Instituto Di Tella, los segundos opinaban que la frivolidad del happening era incompatible con la lucha contra el hambre, síntesis de la impugnación que el epistemólogo Gregorio Klimovsky hiciera a Masotta: “ningún intelectual puede perder el tiempo haciendo *full time* en la confección de happenings mientras las dos terceras partes de la población mundial (...) están muriéndose o padeciendo hambre”.²⁸

Defendiéndolo de este tipo de ataque, Eliseo Verón considera a Masotta un “escritor culturalmente no dependiente”: “Masotta llega a Lacan, no lo ‘recibe’ por moda; su propio proceso intelectual recorre una etapa muy importante del proceso ideológico contemporáneo, por otra parte con matices originales”.²⁹

Al respecto, en una entrevista reciente, Roberto Jacoby introduce una idea muy borgiana³⁰ cuando sugiere que no sólo en Masotta sino en un grupo de intelectuales argentinos que lo incluye pero también lo excede, se plantean cruces insólitos en su universo de lecturas y apropiaciones teóricas. Para él estos cruces, más que un índice de su sometimiento a pasajeras modas extranjeras, permiten pensar cómo en un país periférico se podían poner en relación y volver productivas relaciones entre corpus teóricos que en los países centrales rara vez se leían conectadamente. Me refiero, concretamente, a la confluencia de escuelas de pensamiento europeas como el estructuralismo con norteamericanas, como la de Palo Alto, o cruces entre pensamiento científico, ensayismo y divulgación.

La capacidad de Masotta de recorrer y articular los autores más contemporáneos y

²⁸ **La Razón**, 16 de diciembre de 1966.

²⁹ Verón, op. cit., 1974, p. 110.

³⁰ Entrevista con Roberto Jacoby, enero 2003. En un sentido similar, Raúl Escari afirma: “Es lo que dice Borges de que Europa existe realmente en la Argentina, porque en Europa sólo hay regionalismos: un francés sabe de literatura francesa pero no de la inglesa. En cambio los argentinos cruzan todo” (Entrevista, abril 2003).

ponerlos en juego para abordar el devenir del arte experimental instaura la posibilidad de que la vanguardia artística argentina de los sesenta pudiese pensarse a sí misma desde una lectura de avanzada, en la que se integraban el análisis semiótico del lenguaje, el repertorio estructuralista, las ideas más arriesgadas y -si se quiere- utópicas sobre el poder de los medios masivos, paradigmas muy distantes entre sí en la escena cultural norteamericana o en la francesa de los sesenta, adonde recién se leyeron en correlación décadas más tarde.

En la periferia institucional

Otro cuestionamiento hacia Masotta alude a su ambigua o imprecisa colocación respecto de las instituciones, en particular la Universidad de Buenos Aires y el Instituto Di Tella, nudos de la trama modernizadora del campo cultural de esos años.

Si en relación a las instituciones se mantiene en el límite o en el margen, por otro lado requiere apoyos institucionales y financieros (una beca, un nombramiento) que le permitieran concentrarse en la labor intelectual) y superar su “vergüenza económica”. Ello es parte de su propio anecdotario: él mismo relata su pedido de una carta de recomendación al Rector de la UBA, Risieri Frondizi, que se la negó porque no había leído nada suyo, e incluso creía que había muerto.³¹

Al no concluir sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras, no tiene credenciales ni títulos universitarios, y prefiere el camino autodidacta o la formación extraacadémica.³² A pesar de esta elegida distancia respecto de la academia, en los '50 se vincula con la vida universitaria desde su periferia: los bares, las revistas. Esta aproximación a la Universidad se refuerza cuando, en la década siguiente, genera un ámbito propio de investigación y formación al cobijo de la UBA, al fundar con Jannello el

³¹ “Roberto Arlt, yo mismo”, en: **Conciencia y estructura**, op. cit., p. 186-187.

³² Asiste a grupos de estudio de filosofía y estética con Héctor Raurich y Luis Juan Guerrero.

Centro de Estudios Superiores de Arte, inserción que se prolonga hasta que es cesanteado por la dictadura de Onganía.

La expulsión de la UBA lo lleva a afianzar su relación con el Instituto Di Tella, en donde se ubica en el Comité de Adherentes, de nuevo, un ámbito periférico que se torna visible, en gran medida, gracias a su profusa actividad. Allí estaba organizando un ciclo de happenings y conferencias en 1966, cuando lo sorprende el golpe de Estado de Onganía. Si antes pensaba que las “instituciones oficiales” eran un espacio adecuado para promover el nuevo género artístico, luego se pregunta qué ocurre con “lo que hay de disolvente y de negativo en un género estético nuevo a través de la imagen positiva de las instituciones oficiales”. Ese cuestionamiento da cuenta de dos momentos en el vínculo entre vanguardia e institución: uno inicial de involucramiento confiado y otro posterior de desencanto. Cabría preguntarse en qué medida fue la dictadura y su feroz intromisión sobre el campo cultural lo que afectó ese vínculo hasta entonces relativamente pacífico.

En los '60 y '70, sus incursiones en la docencia académica son esporádicas y acotadas: se abocó a la formación a través de grupos de estudio extrauniversitarios.³³ Varios testimonios señalan que no mantenía con sus alumnos la solemnidad y la distancia de un profesor, y que esa actitud era “algo que molestaba en los ámbitos académicos”.³⁴

Algo significativo es que Masotta vincula la propia precariedad de su vida cotidiana con la particularidad de la producción de happenings en Argentina (CyE 243). Una estetización de la propia penuria que podría vincularse a la exaltación de la vida bohemia propia de los escritores y artistas de fines del siglo XIX (Bourdieu, 1995).

³³ Sobre su propia formación, recuerda E. Costa: “Y después aparece Masotta, que es como el renegado, el profesor renegado, el rebelde que no va a la Universidad, pero muchísimo más interesante que cualquiera de los que estaban ahí, excepto Borges, tal vez” (entrevista, abril 2003).

³⁴ Izaguirre, op. cit., p. 284.

Un marxismo “ilegítimo”

“Me sentí, en serio, incómodo en mi piel, un poco miserable. ‘Yo cometí un happening’, me dije entonces, para atenuar ese sentimiento.”

(Happenings)

En sus tensiones con cierta izquierda en relación con la apropiación del corpus marxista, podemos rastrear las contradicciones y disyuntivas que Masotta vivía ante los mandatos que atravesaron en esta época el compromiso político del intelectual.³⁵ “La pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual”, señala Claudia Gilman en su análisis de los debates del escritor revolucionario en América Latina en los ‘60/’70 (2003: 58). Tenían la certidumbre de que su discurso era significativo para la sociedad y los volvía “representantes de la humanidad”, actores fundamentales en la transformación de la sociedad.

El antiintelectualismo, la descalificación del quehacer intelectual que enuncian los propios intelectuales, es un rasgo de la época que obliga a que el vacío de legitimidad se salve con la búsqueda fuera del campo intelectual del fundamento ofrecido por la política. Gilman sugiere que la ambigüedad inherente a la noción de *compromiso* –¿compromiso de la obra o del autor?– se enfrentó hacia fines de la década del ‘60 con una creciente demanda de eficacia práctica inmediata que terminó oponiendo *palabra* y *acción* en beneficio de la segunda como significado único de lo que debía considerarse *política*. Es en ese periplo que debe entenderse la difícil colocación de Masotta: un intelectual que no se instala en el antiintelectualismo, que no sólo no renuncia a la práctica intelectual, sino que además insiste en la condición política de la *palabra*. Oscar Terán (1991) plantea este conflicto como “la alternativa de tener que optar entre una cientificidad alejada de la praxis política o

³⁵ Véase al respecto el libro de Claudia Gilman, **Entre la pluma y el fusil**, Buenos Aires, siglo XXI, 2003.

una militancia acrítica”.³⁶ ¿Cómo lo resuelve Masotta? Reivindicando la politicidad del pensamiento y explicando las razones por las que elude la militancia en la izquierda orgánica tradicional, a pesar de su declarado marxismo:

*“¿Debe o no un intelectual marxista afiliarse al Partido Comunista? Yo no me he afiliado: primero, porque los cuadros culturales del partido no resistirían mis objetivos intelectuales, mis intereses teóricos. El psicoanálisis, por ejemplo. Y en segundo lugar, porque hasta la fecha disiento con los análisis y las posiciones concretas del PC”.*³⁷

Primero, entonces, ante nuevas disciplinas (el psicoanálisis, la antropología, la semiología), objetos de interés (el arte experimental, la historieta) y problemas teóricos (la división entre cultura alta y cultura de masas, la relación entre arte y técnica, la producción social de sentido, el impacto de los medios masivos sobre la teoría y la actividad artística, y las posibilidades de generar acontecimientos en/desde su interior), Masotta promueve que –en lugar de condenarlas como “desviaciones burguesas”– el marxismo encare la tarea de “sintetizar estas perspectivas dispares”, y se atreve a encarar esa actividad desautorizada para el bienpensante de izquierda (la de “cometer un happening”).

Segundo, un distanciamiento crítico que comparte con la llamada Nueva Izquierda sobre las caracterizaciones y consignas de la izquierda tradicional, y que en el caso de Masotta se remonta, como ya mencioné, a los años contornistas y su revisión del peronismo. Los mismos prejuicios de la derecha sobre el happening, escribe, pueden encontrarse en un intelectual marxista o un militante de izquierda.

³⁶ Dossier “Oscar Masotta, miserias y grandezas de una aventura intelectual”, en revista **La Mirada** Año II n° 3, primavera 1991, Buenos Aires.

³⁷ “Roberto Arlt, yo mismo”, en : **Conciencia y estructura**, p. 188. Si bien el texto es de 1965, esta distancia crítica con el Partido Comunista puede rastrearse casi diez años antes en su (ya mencionada) actividad dentro del MOC y en su integración al proyecto político-intelectual de **Contorno**.

Lo llamativo es que su movimiento no se resuelve en un distanciamiento o corrimiento respecto del marxismo, sino en la reivindicación del materialismo histórico, que “debe ser defendido de los advenedizos que lo convierten en una receta de uso cotidiano y mediático, diluyendo su potencial de práctica revolucionaria”.³⁸

En la pregunta dilemática que se formulara ya en 1965 –“¿conciencia o estructura?”–³⁹ puede leerse la tensión entre dos paradigmas de pensamiento que atraviesan su propio itinerario y el de su generación (existencialismo y estructuralismo), pero también los dos vectores –por momentos compatibles, en otros, enfrentados– que signan la época: modernización y revolución.

Cuando a fines de la década titula su libro **Conciencia y estructura** apuesta a una resolución (como mínimo provisoria, quizá incluso forzada) de ese conflicto, una síntesis de la discusión filosófica que atraviesa la década, un último intento de conciliar dos paradigmas que aparecían como alternativos y excluyentes.

Su apropiación heterodoxa del marxismo es anticipatoria de críticas que “van a coincidir con las que realiza el marxismo estructuralista de Althusser que tiene innegables repercusiones en el debate ideológico de la izquierda revolucionaria”.⁴⁰

Podría explicarse el vínculo de Masotta con el marxismo como antídoto contra la ilegitimidad. La condición de ilegitimidad como forma específica y su vínculo con la traición son imágenes recurrentes en Masotta para abordar la alienación de los integrantes de la clase media argentina. Al presentar **Sexo y traición en Roberto Arlt** confiesa que “escribir este libro me ayudó, textualmente, a descubrir el sentido de la existencia de la clase a la que pertenecía, la clase media. (...)”

³⁸ Ibid., p. 101

³⁹ Extraída de “Roberto Arlt, yo mismo”, en **Conciencia y estructura**, op. cit., p. 189, y resaltada en la contratapa misma del libro.

⁴⁰ Beatriz Sarlo, op. cit., p. 95.

Que en sus conductas *late* la posibilidad de una delación”.⁴¹

También recurre a este tópico cuando explicita que había escrito sobre el pop sin conocimiento directo de las obras, lo que “agravaba el problema de la legítimidad (ante un objeto que me llegaba ‘en eco’, mediatizado)”.

De alguna manera, la identificación Masotta/Arlt, con su condición ilegítima, se extiende a Renart, que como Masotta vivía en Floresta. “Arlt, como Renart y como yo, había vivido desde adentro la misma geografía, el mismo folklore (es decir, la misma atmósfera, el mismo colorido en su estado naciente), el mismo origen social”.

Inventarse una posición valedera, aún sin portar los estandartes ni el habitus legitimantes.⁴² Y para ello, violentar la teoría, traicionar su ortodoxia, reivindicarse su hijo bastardo: he aquí la parábola de Masotta ante el marxismo.

Su ilegitimidad es la que vuelve a Masotta incómodo para la izquierda: nunca renunció a proclamarse marxista, pero no se modeló en el formato preconcebido del intelectual orgánico, ni su universo de lecturas se ajustó a lo esperable (aún para los intelectuales *aggiornados*). Su dandismo, el estudiado desaliño de la ropa fina que portaba, sus intereses (“frívolos”, “snobs”) tampoco coincidieron con los modelos proletarizantes o guerrilleros vigentes para el intelectual de izquierdas a partir de la revolución cubana.

¿Dónde ubicar, entonces, a Masotta? ¿Entre el intelectual faro y el marginal, el teórico y el artista, el plagiarista y el adelantado, el intelectual dependiente y el autónomo, el revolucionario y el dandy, el comprometido o el bufón? ¿Cuál de estas entradas múltiples y en colisión permite revisar y reevaluar sus intervenciones en el campo artístico de los ’60? Quizá deba

⁴¹ “Roberto Arlt, yo mismo”, en: **Conciencia y estructura**, op. cit., p. 178-179.

⁴² Jacoby escribe al respecto que “La teoría –marxista, piensa Masotta en la década del ’60– es una especie de control en el ejercicio de ‘curarse de ilegitimidad’. Y esto significa hacerse un programa científico, una moral, una estética, un lugar, histórica y socialmente fundados” (Jacoby, en: Izaguirre, op. cit., p. 281).

pensárselo justamente en esos cruces y dilemas, en tanto “sujeto construido por la cultura de Buenos Aires”⁴³ de esos años, entre la avidez de las últimas lecturas teóricas y la actuación reveladora de las vanguardias artísticas, la radicalización política de la intelectualidad y la modernización de los paradigmas de pensamiento. Un sujeto que expuso con claridad sus propias contradicciones, conectó con audacia mundos inarticulados, se arriesgó a las miserias del pensamiento. Una vida, una obra que todavía demandan ineludibles relecturas y debates.

III. Escritos sobre arte

En septiembre de 1965, Masotta dicta en el Instituto Di Tella una serie de dos conferencias tituladas “Arte pop y semántica”, que circulan en 1966 como Documento de Trabajo en versión mimeografiada bajo el sello del Di Tella y que luego aparecerán -con escasos cambios- como libro. **El pop art**, aparecido en 1967, es un título dentro de la colección de divulgación Nuevos Esquemas, de la editorial Columba, que editaba masivas tiradas de miles de ejemplares.⁴⁴

En los casos que analiza “no se limita a presentar el pop americano; también traza las líneas de una estética”.⁴⁵ Refiere los conceptos que va proponiendo tanto a artistas del pop norteamericano como a artistas argentinos. Así, por ejemplo, obras de Rauschenberg y Alberto Greco ilustran la idea de “contexto”.

Las referencias locales incluyen también a Santantonín, Minujín, Puzovio, Squirru, Stopani, Renart, Wells y Maza, a quienes nombra “los imagineros argentinos”. “Imagineros” deriva de “imaginería”, el término usado por José Augusto Franca en un sentido peyorativo para referirse a los nuevos movimientos artísticos. Masotta lo

⁴³ Osvaldo Lamborghini, “Futuro Anterior”, en *Anamorfosis* n° 4

⁴⁴ En la misma colección que se anunciaba como promotora de las nuevas corrientes de pensamiento de la más rigurosa actualidad se publicaron títulos como **Tendencias actuales de la gramática** de Ofelia Kovacci.

⁴⁵ Betriz Sarlo, *La batalla de las ideas*, op. cit., p. 96.

libra de ese matiz, y emplea como concepto “descriptivo, generalizante y positivo” en tanto todos ellos ejercen una **crítica a la estética de la imagen**.

Masotta escribió sobre el arte pop internacional sin haber viajado nunca fuera de la Argentina, es decir, sin haber tenido contacto directo con la mayor parte de las obras que analizaba (excepto las producidas por los “imagineros argentinos”, o aquellas pocas expuestas en Buenos Aires). Las conocía a través de reproducciones fotográficas (generalmente en blanco y negro) aparecidas en revistas como **Art International, L’Oeil, Metro, Cimaise, Quadrum, Aujourd’hui, Arts**, en algunos libros y diapositivas prestados y en relatos orales de los que sí habían visto las obras de primera mano.

Entre enero y marzo de 1966, Masotta viaja a Nueva York por primera vez, y en abril, se traslada a Europa. A principios de 1967, vuelve a viajar a Estados Unidos. Cuando dos años después prologa el libro, se pregunta si este conocimiento directo de obras y artistas no lo obliga a modificar las “fantasías” previas y las ideas que había tejido a partir de sus indirectas observaciones. Sus observaciones – concluye- se mantienen vigentes. Sólo señala un déficit en su lectura del pop: está ausente “la correlación entre artes visuales y la correlación moderna de los medios de información”. Ese será el tema crucial de uno de los otros dos libros que simultáneamente a **El pop art** está preparando para su edición en Jorge Álvarez, una editorial más acotada en sus alcances de tirada aunque con una sagacidad indudable en cuanto a sus apuestas por lo nuevo: **Happenings** y **Conciencia y estructura**.

Dio forma a los tres libros casi al mismo tiempo, paralelamente: aunque el referido al pop se publicó antes, su prólogo (fechado en agosto de 1967) es posterior al de **Happenings** (enero de 1967), y al inicial de **Conciencia y estructura** (abril de 1967). Incluso en **El Pop Art** cita al pie de página **¡Happenings!**, cuyos entusiastas signos de admiración luego cayeron e incluso fueron reemplazados en la tapa por una tipografía tal que puede inducir a entender el título

definitivo como una pregunta: **Happening?**⁴⁶ El pasaje del énfasis a la interrogación no deja de ser sintomático del veloz desencanto que traza el propio libro: de la exaltada actividad en pos de la implantación del happening en nuestro medio a la crítica y desmitificación del género y su relevo por el anti-happening.

Happenings, aparecido también en 1967, reúne un conjunto de trabajos suyos, de su entorno (Eliseo Verón, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari, Alicia Páez, Madela Ezcurra) y otras colaboraciones (Octavio Paz). De ese volumen se publican aquí sólo los textos redactados por el mismo Masotta (solo o en colaboración con Costa, que según su testimonio ofició como un “secretario de edición” del libro). A pesar de tratarse de una compilación en la que intervienen muchas voces y diversos registros textuales (desde manifiestos y guiones a análisis semióticos), el efecto de conjunto de la argumentación es consistente, como lo anota el mismo Masotta en el prólogo. El marco metodológico y conceptual del estructuralismo, la antropología estructural, la semiología y los estudios comunicacionales aparece explicitados como “la manivela hacia la que tiende la reflexión” de todos los textos reunidos. La tesis que estructura el libro contrapone el happening, en tanto género situado históricamente, al arte de los medios masivos de comunicación, un nuevo género experimental que se anuncia como superador de aquel híbrido ya inocuo y capturado por los medios masivos.

En cuanto al tercer volumen, **Conciencia y estructura**, que apareció demoradamente en enero de 1969, Masotta reúne en él sus artículos dispersos escritos entre 1955 y 1967, agrupándolos en tres grandes bloques: “Filosofía y Psicoanálisis”, “Crítica y Literatura” y “Estética de la vanguardia y Comunicación de Masas”. De esta última sección se incluye en esta antología, además del prólogo y la introducción generales al libro, su crucial ensayo “Después del pop, nosotros desmaterializamos”, que sintetiza una conferencia dictada en el Di Tella en julio de

1967, y su ensayo sobre Rogelio Polesello (escrito en 1965). Se trata de un texto escrito para el catálogo de una muestra del artista argentino en Lima (Perú) en el que sostiene que Polesello se relaciona con la vanguardia actual en la medida en que en sus pinturas no concedían a los viejos tabúes estéticos y su forma de trabajo desalentaba los modos tradicionales de exploración de la imagen, al escindir el tema de su tratamiento, convirtiendo a éste último casi en tema. En la “Advertencia” a **Conciencia y estructura**, fechada tres años más tarde, se retracta, haciendo la salvedad de que ya no piensa que se trate de un artista de vanguardia, en tanto produce para el mercado (cosa que el resto de su generación no hace) y “se muestra adaptado al paternalismo de las instituciones”.

Como verá el lector, los escritos de arte de Masotta mantienen una juventud y una lucidez que todavía nos interpelan. Son textos que resisten las lecturas que casi cuarenta años más tarde podemos hacer de ellos, no sólo como fuentes históricas o documentos arqueológicos cruciales de los debates estéticos de aquella intensa época. Aparecen como atrevidos abordajes para repensar la dinámica de transformación y redefinición del arte contemporáneo, la idea de vanguardia, la articulación entre cultura y política. Y son, además, un inhabitual testimonio de un sujeto que transitó funciones y discursos por lo general compartimentados en áreas más bien delimitadas: Masotta, a la vez, teórico, crítico, promotor, productor de arte.

IV. Tesis sobre el pop

Propongo a continuación algunos nudos y problemas para abordar estos materiales, en cuyo recorrido se puede trazar una secuencia producida en un lapso muy acotado de tiempo (a lo sumo tres años), que concatena una sucesión de ideas e intervenciones que acompañan, propician, explican el acelerado recorrido de una zona de la vanguardia plástica de la época.

⁴⁶ María José Herrera cita así el título en 1993: 249-254.

¿Hubo arte pop en la Argentina? O, mejor, ¿puede hablarse con propiedad de un pop argentino? Las primeras manifestaciones cercanas a la sensibilidad pop se remontan a comienzos de la década.⁴⁷ Varios integrantes de la vanguardia surgida hacia mediados de la década sintonizaron -con mayor o menor persistencia- con una sensibilidad emparentada con el pop (desparpajo y diversión, hedonismo y quiebre de las convenciones del “buen gusto”, citas a y recursos de la industria cultural y la publicidad, empleo de materiales “bajos” y efímeros, expansión del arte hacia el terreno de la moda, el diseño, etc.). En particular, ello es evidente en el autodenominado grupo “pop” en el que se incluyen Dalila Puzovio, Carlos Squirru, Edgardo Giménez, Juan Stoppani, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Alfredo Rodríguez Arias y Susana Salgado. Varios de ellos compartieron una vivienda-taller-lugar de exposición-sala teatral en la calle Pacheco de Melo 2952, en Buenos Aires. También dentro de la vanguardia rosarina, las pinturas de Lía Maissonave y Tito Fernández Bonina pueden incluirse dentro de esta tendencia.

Si rastreamos el fenómeno en los medios de prensa, el pop parece muy bien instalado en el país. La notoria presencia del término en los medios masivos se asienta en algunos hechos, que enumeraré. En 1966 pasan por Argentina obras y artistas significativos del pop internacional. Entre mayo y junio se pudo visitar en el Di Tella la muestra “11 artistas pop: la Nueva imagen”, con obras de D’Arcangelo, Dine, Lichtenstein y Warhol, entre otros. Ese mismo año, la selección de convocados para el Premio Nacional del Di Tella, uno de los acontecimientos más relevantes del arte experimental en el país, incluye a varios integrantes del mencionado grupo “pop”. El jurado (conformado por Romero Brest y dos seguidores entusiastas del pop, Lawrence Alloway y Otto Hahn) entregó el primer premio a Salgado⁴⁸ (que había montado una

hilera de enormes girasoles de acrílico iluminados) y el segundo a Puzovio (que presentó un enorme cartel publicitario que la retrataba en bikini, rodeado de almohadones inflables y luces amarillas). Alloway sentenció, luego del dictamen: “Buenos Aires es ahora uno de los más vigorosos centros ‘pop’ del mundo” (King, 1985: 115). Desde un “formador de opinión” tan importante como el semanario **Primera Plana**, el periodista Ernesto Schóo reconoció por ese entonces la existencia de un movimiento pop porteño.

¿Coincide Masotta con estas optimistas evaluaciones? En su análisis de la producción de los “imageros argentinos” dedica sendos párrafos a cada uno de los artistas que seleccionó y visitó en 1965, a excepción de Delia (o Dalila) Puzovio, cuya obra podría ser justamente la más próxima al pop. ¿Se podría concluir de su aproximación a la vanguardia local que para él no existe un pop local? Eso parece, porque si bien en todos los artistas analizados encuentra dimensiones que los emparentan de una u otra manera con dicha tendencia artística, también afirma que el pop es estrictamente “un producto norteamericano”. En “la pluralidad de proposiciones de los argentinos” no encuentra paralelos ni versiones del pop norteamericano, deslucidos ejemplos locales de las estrellas internacionales, sino diversos caminos que se cuida de calificar como pop, caminos que empiezan a delimitar un “folklore”⁴⁹ propio de la cultura de Buenos Aires.

Lecturas del pop internacional

La difusión local del pop se sostuvo también en las intervenciones teóricas de Oscar Masotta y Jorge Romero Brest,

Stoppani y a Rodríguez Arias, en especial por la obra teatral “Drácula”, representada en el Di Tella en 1966. A propósito del “camp” hace referencia al ensayo de Susan Sontag en **Against Interpretation** (1966).

⁴⁷ Se consideran pioneras del pop, entre 1961-62, las obras de Alberto Greco, Marta Minujin y Rubén Santantonin.

⁴⁸ A quien Masotta, en el prólogo de **Happenings**, no considera pop sino que incluye dentro del “camp”, junto a

⁴⁹ Retoma el término “folklore” usado por Pierre Restany en su artículo “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, publicado en la revista *Eco Contemporáneo*, 1964.

director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. En 1965, Masotta había impartido dos conferencias sobre el tema en el Di Tella, que dieron origen a **El pop art**. Allí propone una lectura semiológico-estructural para un abordaje interpretativo del pop, que no se limita a reseñar la bibliografía existente sobre el pop internacional.⁵⁰ Más bien, arriesga una lectura propia del fenómeno, en la que presta atención simultáneamente a las producciones norteamericanas y a las argentinas, y postula la complejidad equivalente de ambas escenas plásticas.

Por su parte, Romero Brest hizo lo propio en 1966, dictando una conferencia sobre el pop. Vivía su aparición como un estado de confusión, que le provocaba desconcierto ante el devenir inesperado del arte contemporáneo. El pop implicaba para él el quiebre del paradigma modernista, que trazaba un orden evolutivo para el arte moderno, basado en la separación entre alta y baja cultura.⁵¹ No encontraba “cómo explicarlo o hacerlo legible” (Giunta, 2001: 221), ni cómo engarzarlo respecto de la tradición anterior. Ya había planteado que “el juicio de valor debe ser suspendido” en ocasión de “La Menesunda” (el recorrido-ambientación realizado por Marta Minujin, Rubén Santantonín y otros en 1965), y lo reitera dos años después, cuando dicta una conferencia para apuntalar las Experiencias Visuales 1967 (que reemplazaron los Premios Nacionales en el Di Tella), agregando que dicha suspensión debe operar “hasta que se comprenda” y se pueda volver a interpretar el arte nuevo. Aún parándose frente a lo inexplicable, su apuesta incesante por la novedad y su actitud abierta lo impulsaron a brindarle a esta

⁵⁰ Bibliografía, por otra parte, sorprendentemente actualizada respecto de lo publicado en Europa y Estados Unidos en los últimos años, y que significativamente sólo incluye un libro escrito por un argentino, Aldo Pellegrini, ¡y en una edición en inglés!

⁵¹ Para Romero, “el orden evolutivo de las formas, en el que cada planteo del arte moderno podía leerse como una solución parcial que inexorablemente superaba el movimiento siguiente, había sido totalmente traicionado por el rumbo emprendido por el nuevo arte de los sesenta”(Giunta, 2001: 218).

tendencia un sostenido apoyo desde el Centro de Artes Visuales del Di Tella.

Aunque nunca debatieron públicamente, podrían leerse en contrapunto ambas lecturas sobre el pop. Hay entre Romero Brest y Masotta algunas coincidencias: evalúan el pop como una ruptura inédita respecto del arte anterior, y señalan la despersonalización como uno de sus rasgos centrales.⁵²

Más allá de estos puntos de encuentro, los relatos de su contacto directo inicial con el pop no dejan de ser ilustrativos del modo diferente en que procesan el impacto que les provoca. Mientras Romero Brest confiesa “que la primera vez que contempló una de las ‘apetitosas’ hamburguesas de Claes Oldenburg, experimentó un cóctel de sensaciones en el que se combinaron el ‘gran asombro’ con el más franco ‘disgusto’ y ‘estupor’” que lo lleva a proponer la suspensión del juicio crítico (Giunta, 2001: 217), Masotta narra que la “experiencia impresionante de encontrarse por primera vez ante un George Segal (en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el yeso de un conductor de un ‘bus’, colocado en su asiento real y frente al volante real del vehículo)” le sirve para corroborar sus tesis. ¿Cuáles eran, sintéticamente, esas tesis?

Primera tesis: correlaciones

Masotta deja esbozada una teoría de la historia del arte contemporáneo a partir de la idea de que existen grandes **correlaciones históricas** entre movimientos estéticos (o producciones artísticas) y áreas del saber, asociando el surrealismo al psicoanálisis, y el pop y las búsquedas más contemporáneas a la semántica, la semiología y estudios del lenguaje.

En este esquema, el pop, denominado justamente “arte semántica”, sería el segundo

⁵² Romero Brest escribe que “el ‘ser’ que instauraban las imágenes pop era despersonalizado, vacante de ideas y emociones” (cit. en Giunta, 2001: 233), y Masotta, por su parte, propone a partir de la obra de Segal su “tesis de la máscara al revés”, la ausencia de referencias a individuos concretos y la alusión a un sujeto masivo.

gran movimiento estético del siglo XX, luego del surrealismo, que pone el acento en la subjetividad descentrada que Masotta sintetiza con la frase de Lacan: “yo pienso ahí donde no soy y yo soy ahí donde no pienso”.

Su intención es poner en evidencia correlaciones entre determinadas operaciones de la producción artística y de la reflexión estética con la relación que existe (en el campo de la percepción social) entre los productos.

Las categorías de “redundancia” y “metáfora” le permiten establecer una homología con la diferencia entre pop y surrealismo en cuanto a la transmisión del significado. El pop es redundante: es un puente, un continuo que colabora en constituir el significado. El surrealismo, en cambio, lo da como ya constituido y opera metafóricamente. Al proponer nuevos significados, quizá contribuya a oscurecer el mensaje y no a fijarlo.

La tesis de Masotta es que el pop implica una ruptura radical, un estallido, en la tradición artística europea, en el repertorio de problemas plásticos que la sustentaban, que fueron replanteados pero no superados por las vanguardias de entreguerras.

Masotta entiende el pop, a contrapelo de las lecturas que ven en él pura superficialidad o exaltación de la cultura de masas, como crítica al sensacionalismo contemporáneo, aún cuando reproduzca imágenes originadas en los medios masivos. Toma distancia de esa interpretación, que ubica en la intelectualidad de izquierda, férrea acusadora de las nuevas vanguardias por pasatistas, decadentes, extranjerizantes: “Es difícil ver en el arte pop, como afirman sus detractores de izquierda, un arte reaccionario” o “el síntoma o la manifestación pasivizada de la tecnocracia norteamericana”.

La perspectiva de nuestro autor difiere absolutamente de otras lecturas del pop que lo acusan de glorificar al mercado en sus temas y someterse al capitalismo en sus técnicas, o más en general, lecturas de las neovanguardias surgidas desde la posguerra, incapaces de cualquier grado de revulsividad en tanto los movimientos históricos de vanguardia han fracasado en su batalla

contra la institución artística (Bürger, 1987). Dentro de los movimientos artísticos de posguerra, al pop le suelen endilgar su superficialidad absoluta y la apología o falta de distancia con la sociedad de consumo y la industria cultural. Jean Baudrillard (1970: 174-185) ve en el pop el “fin de la subversión”, una “integración total” de la obra de arte en la economía política del signo-mercancía. Umberto Eco considera la “función corruptora del pop, que tiende a reconciliarme con algo respecto de lo que debería, en cambio, mantener una tensión crítica” (cit. en Ragué, 1973). Fredric Jameson hace hincapié en la falta de profundidad o superficialidad en tanto característica suprema de todo el posmodernismo -cuyo inicio fija en la obra de Andy Warhol-, no sólo como una cuestión de contenido sino en el plano de las formas (Jameson, 1991: 26-27).

En cambio, pueden encontrarse lecturas más próximas a la propuesta por Masotta, como la ya mencionada de Huyssen en los años '80, que ve en el pop “un arte que reveló la naturaleza elitista y esotérica de la vanguardia histórica” al dejar al descubierto que toda obra de arte es una mercancía, vinculó al artista a la vida cotidiana y eliminó la distancia entre alta y baja cultura (Huyssen, 2002: 259). O la de Hal Foster, en los '90, que aborda las repeticiones de Warhol a partir del modelo teórico de Lacan (el trauma como encuentro fallido con lo real). Foster coincide con Masotta en vincular surrealismo y pop, en tanto para él ambos son “realismos traumáticos”. En ese punto, lo que provoca la obra de Warhol es “una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen” (2001: 135-136).

En este punto también se podría contrastar las posturas de Masotta y Romero Brest, que en general defendió “el formalismo y el arte elevado contra el kitsch y el efecto de expansión de la clase media en la civilización industrial”, aunque alguna vez, defendiendo a “La Menesunda”, respondía que “es probable que el parque de diversiones sea la gran forma expresiva de este mundo moderno al cual estamos asistiendo”, es decir, reconocía la posibilidad

de extraer de la cultura popular nuevas formas artísticas (Giunta, 2001).

También en las pinturas de cuadros de historietas de Lichtenstein, Masotta encuentra la operación de desaliento de los modos tradicionales de exploración de la imagen. Los objetos a los que se refiere no son reales sino mitos sociales. Y obliga al espectador a situarse en un metanivel de análisis, que no informa sobre la realidad sino sobre los modos habituales de información. Esa redundancia en mostrar un objeto ya visto, ese rechazo radical a construir metáforas, ubica al pop “en las antípodas del surrealismo”, arte metafórico por excelencia.

Otro aspecto diferencia pop y surrealismo. Si para el surrealismo el arte es una empresa de conocimiento, el pop no quiere conocer sino enseñar, enseñar que el lenguaje revela y también oculta, encubre la realidad.

Segunda tesis: arte semántica

En el ensayo inédito “Relación y reflexión sobre el ‘pop art’” (1967), Romero Brest vuelve a definir en términos de asombro su percepción del nuevo arte norteamericano, y también como contraposición del arte del nuevo continente a la pintura europea. Ante el pop, dice, no queda nada para interpretar, o porque no hay nada o porque se trata de signos de la cultura de masas, o sea “de un código requeteconocido”.

Esta apreciación contrasta con la tesis de Masotta ante las multiplicaciones de una misma imagen en la obra de Andy Warhol. Esta serialidad instauraría para él un código elemental, que “se define como resultado de la conversión de la imagen en signo o de la apropiación de la imagen por el signo” (69). Este código contaría con dos significados (sentido/ no sentido) y dos significantes (unidad y multiplicidad). Si en la obra de arte previa al pop podía asociarse la unidad de una imagen a un sentido, ahora la multiplicidad remite al no-sentido, que no implica caos o absurdo, sino que remite a la

existencia del código a partir de uno de sus cuatro elementos.

Warhol obliga al espectador con sus multiplicaciones “a realizar actos de conciencia para apresar una misma imagen”. Comprender o conocer esa obra-signo permite el acceso *aperceptivo* al código.⁵³

Masotta discute con Romero Brest cuando éste afirma que Warhol “todavía hace imágenes”. Para él, la multiplicación anula la imagen en sí, impide que se lea individualmente, y la integra a un signo.

De modo que una obra pop nos coloca no ante una imagen sino ante un signo, lo que vuelve más compleja la relación entre esa imagen y el objeto real al que se refiere. La intención pop consistiría en traer a primer plano la “estructura” (relación lógica entre signos), para llevar a segundo plano la “forma”.

Tercera tesis: la máscara al revés

¿A qué alude Masotta con su teoría de la máscara al revés? La metáfora alude concretamente al procedimiento de trabajo del escultor norteamericano George Segal en sus yesos: el artista toma moldes de familiares o conocidos a través del procedimiento de vaciado del natural, pero sus rasgos individualizables quedan del lado interior del yeso, fuera de la vista. La parte exterior del mismo, la visible, es tan vaga y áspera que deja de representar un sujeto concreto para convertirse en un anónimo, un sujeto colectivo que representa en todo caso a los de una clase o un oficio.

De esta observación (la corrosión o borramiento de la imagen individual) Masotta desprende una tesis más general: el pop es un arte del objeto enmascarado por los lenguajes y los códigos. La máscara es el lenguaje. La intencionalidad no va del hombre a las cosas (como en el arte previo),

⁵³ La noción de *apercepción*, que Masotta retoma de Leibnitz, Kant y Husserl, se asocia a la idea de un principio reflexivo altamente intelectual, equiparable a ciertos actos de conciencia. Aunque Masotta no lo cite, quizá convenga señalar que también un teórico marxista como Galvano della Volpe, en *Crítica del gusto* (1966), emplea esta noción.

sino de las cosas hacia el hombre: el pop instauro “una intencionalidad de las cosas”. En ese sentido, rompe radicalmente con la noción de un objeto sin lenguaje. Su conclusión acerca de una matriz común en los artistas pop es que “el tema aquí no es en absoluto la cosa, el objeto concreto e individual, sino esas densas atmósferas de inteligibilidad que llamamos lenguajes y que envuelven las cosas y sin las cuales no habría cosas”.

Masotta rastrea en estudios de antropología diversas culturas de máscaras, y los contrasta con el procedimiento ya descrito de Segal, que invierte la función tradicional de la máscara (el “desdoblamiento de la representación”). Al contrario, el pop sería “un arte de la personalidad no desdoblada, de la subjetividad descentrada”.

Arte y realidad

Masotta define el “sentido” del pop como una “**crítica** radical a todo realismo del objeto; un arte que piensa el objeto como irremediabilmente mediatizado por los lenguajes”. Su insistencia en la condición “crítica” del pop “revela hasta qué punto la valoración del cambio y la ruptura van de la mano con la intención de realizar una lectura ideológica que subrayara los aspectos críticos y oposicionales del arte moderno” (Gilman, 2003: 146).

Entiende el pop no tanto como “un movimiento colérico contra la sociedad” (cólera que sería uno de los rasgos definitorios de ciertos movimientos históricos de vanguardia, sobre todo el dadaísmo, que el pop de alguna manera retoma), sino como “una crítica radical a una cultura estética como la nuestra, que ve a la subjetividad o al yo como centro de las significaciones del mundo”. Se trata de una vanguardia que dirige su crítica no hacia el orden social todo, sino hacia la institución artística, especialmente hacia los movimientos pictóricos de la inmediata posguerra (el expresionismo abstracto, la *action painting*, el informalismo, Cobra, etc.), que habían puesto el acento en la subjetividad desbordada y

torturada del artista y en las marcas, las huellas de su labor en la materia.

No debe desprenderse de ello que el pop limita su intervención exclusivamente al mundo artístico, ya que “presta relevancia a la relación del hombre con la sociedad a través de su relación con los lenguajes. (...) El pop (...) sólo se constituye a partir de una intención referida menos a los contenidos sociales que a las estructuras de transmisión de esos contenidos” (67).

El pop “no es ni un realismo de los objetos ni un realismo de los contenidos. La única ‘realidad’ son los lenguajes”, los códigos (66). Los artistas producen símbolos, no cosas. Simplemente se apropian de ciertos sistemas simbólicos instalados en su tiempo, no para representar la realidad, sino para representar lo representado, los símbolos que están fuera de la pintura, y que son (en el caso del arte pop) los productos de las comunicaciones y la cultura masiva. Una cultura popular en la que se alimenta un arte popular. Esta idea de que el pop representa autorreferencialmente otras imágenes y no referentes externos, reales, del mundo, es lo que Foster llama “lectura simulacral” (2001: 130).

Una perspectiva de este tipo vuelve carente de sentido el viejo pleito entre abstracción y figuración, que se limitaba a encerrar la discusión en una concepción limitada de la relación arte/ realidad. ¿Queda algo en el arte contemporáneo, se pregunta Masotta, de “los problemas espaciales y visuales planteados en la línea de la antigua ‘abstracción’”?

Los efectos de la transformación histórica se perciben tanto en la recepción (en el gusto) como en la concepción misma del arte y su lugar con el mundo: “Los artistas pop nos han enseñado a afirmar eufóricamente esta realidad visual –que sólo es real a condición de ser simbólica- para aprender, al contacto mismo con los objetos de la producción social y del consumo, los principios de un cambio histórico del gusto y de una ruda y valedera revolución estética”.

Pop y cultura de masas

El principio pop recaería en acentuar la conciencia del material, elegido de acuerdo a la “sensibilidad rápida y utilitaria” de las grandes ciudades, igual que sus temas: “mitos de las grandes ciudades en el momento en que pasan el puente de los mass media”. Su receptor sería masivo, nunca individual.

En cuanto a los imagineros argentinos, “rechazan toda posibilidad de integración funcional [a la sociedad] desde el momento mismo en que trabajan con materiales artificiosos y frágiles”. Esta negativa los separa de la tradición de escuelas de vanguardia como el constructivismo ruso y la Bauhaus que se plantearon justamente una integración de su arte con la producción industrial, el diseño, la arquitectura, etc. También los distingue, dentro de sus contemporáneos, del cinetismo y los planteos del *Groupe de la Recherche*, integrado entre otros por el argentino Julio Le Parc, que producía objetos o mecanismos lúdicos que podían emplazarse en espacios públicos.

En **Happenings** Masotta vuelve sobre el pop, insistiendo en que tematiza la importancia de los códigos sociales, que rigen desde un “inconsciente colectivo”⁵⁴ las relaciones sociales.

La gran pregunta que se plantea en **El pop art**, aborda la correlación entre el pop (que deja a la vista los rasgos de la transmisión de los contenidos sociales) y el desarrollo del pensamiento contemporáneo. Esa preocupación, dice, “logra a veces arrancar a los intelectuales de la política para volverlos hacia la investigación de los lenguajes”. Aunque la tendencia que predominó en el campo intelectual en los años siguientes fue exactamente inversa a esta previsión de Masotta, su énfasis en la investigación de los lenguajes específicos

⁵⁴ Es llamativa la coincidencia con Pierre Bourdieu, quien en su primera formulación de la teoría de los campos culturales, también recurre a la noción de “inconsciente colectivo” –que en posteriores reformulaciones reemplazaría por “habitus”- (Bourdieu, 1967, 1995).

radicaba en la certera sospecha de que ésta puede tener alcances políticos eficaces.

V. Productor, teórico, difusor de happenings

Igual que en el caso del arte pop, la repercusión del happening en Buenos Aires se manifestó más en su insistente presencia –que Masotta caracteriza como “sobreinformación”- en los medios masivos (ya en 1962, en su primer número, **Primera Plana** lo anunciaba como “una extraña forma de teatro” que tenía lugar en Nueva York) que en los happenings efectivamente realizados, los que podían contarse con los dedos de una mano.

Como puntos de origen de este género híbrido, Masotta señala los *vivo-dito* de Alberto Greco y los happenings y ambientaciones de Marta Minujin.⁵⁵ Greco había pasado a comienzos de los '60 del violento informalismo de sus pinturas, esculturas e instalaciones a realizar en Italia, España, Brasil y Argentina los *vivo-dito*, una peculiar forma de arte de acción consistente en señalamientos⁵⁶ de situaciones callejeras, esculturas vivas, personas en diversas situaciones cotidianas que el artista encierra en un círculo de tiza, firma y declara obras de arte, situación que registra mediante fotografías.

La artista que mejor encarnó la popularización y mass-mediaticación del fenómeno fue Marta Minujin. En 1963, realiza –en un terreno baldío de París– lo que ella misma nombra como “mi primer happening” (convocó a artistas y amigos a intervenir sus objetos y luego incendiarlos). En 1964, transmite directamente desde los estudios de canal 7 de Televisión (Buenos Aires), el

⁵⁵ Otros antecedentes del happening en Buenos Aires fueron, en 1965 “La muerte” en la galería Lirolay (Puzzovio, Santantonín, Ciordia, Cancela, Mesejean, Squirru, Giménez y Berni) y los “Microsucesos” en el teatro La Recova (Marilyn Marini, Giménez, Rodríguez Arias y Rondano).

⁵⁶ “El artista no mostrará más con el cuadro sino con el dedo”, escribe Greco.

happening “Cabalgata”: “varios caballos pintan colchones con baldes de pintura atados a la cola, mientras un grupo de atletas revienta globos y dos músicos de rock son envueltos en tela adhesiva” (Glusberg: 1999). Y al año siguiente convoca a “Suceso plástico”, en un estadio de Montevideo (Uruguay), al que asistieron 200 personas, además de quince motocicletas policiales, otras quince mujeres gordas persiguiendo al mismo número de atletas, mientras muchachas repartían besos entre el público y algunos jóvenes se envolvían en papel. Un helicóptero arrojaba al público 500 pollos vivos, lechugas y talco.⁵⁷

También en 1965 dos “circuitos-ambientaciones” alcanzan un enorme impacto público. Ambos remiten a personajes, paisajes, prácticas y lenguajes de la cultura popular urbana. “La Menesunda”, como ya señalé, fue ideada por Marta Minujin y Rubén Santantonin, y llevada a cabo con la colaboración de otros artistas⁵⁸ en el Di Tella. Consistía en un circuito al que podían ingresar ocho personas por turno. Allí vivían experiencias que buscaban exaltar sus sentidos adormecidos. Entre ellas (una serie de televisores encendidos con el volumen altísimo, una pareja semivestida en la cama, un gabinete de maquillaje y masajes, una lluvia de papel picado), también el público se enfrentaba –como frente a un espejo– con su propia imagen transmitida mediante un circuito cerrado de televisión. Quedaba así incorporado a la obra, como espectador de sí mismo.

En “El Batacazo”, que a principios de 1966 se traslada a la galería Bianchini, de Nueva York, el espectador trepaba por una escalera para toparse con conejos vivos, caminaba sobre una mujer desnuda hecha de gomapluma, que gemía bajo el peso de los visitantes, para terminar en un túnel de acrílico transparente sobre el que se estrellaban moscas. Este tránsito desconcertante exponía al espectador a la

vista de los que –como él antes– aguardaban su turno para entrar.

Masotta, para quien la cuestión de los límites entre los nuevos géneros es una reiterada preocupación, analiza “El Batacazo” rastreando si se trata de una obra pop o de un happening. Concluye que el resultado es “no-pop”, “un verdadero happening”. Lo más notorio de “El Batacazo”, dice Masotta citando otra vez a Susan Sontag y su ensayo sobre el happening (1960), es el tratamiento del público como si fuera un objeto material, parte de la obra.

Diferencias con Lebel

En 1966 pasan por Buenos Aires dos promotores del género, el norteamericano Allan Kaprow (que consagró –esta vez él– a Buenos Aires como una “ciudad de happenistas”) y el francés Jean-Jacques Lebel. Éste último realiza un happening en la Sala del Di Tella, en el que simultáneamente se proyectan slides y filmaciones, mientras *performers* actuaban en vivo y el propio Lebel dicta una conferencia. Lee, con su castellano chapuceado, una proclama en la que expresa su “desconfianza absoluta en el lenguaje” y marca la contradicción de haber recurrido a él en ese mismo acto. Denuncia el carácter del arte, que ha devenido en una industria como cualquier otra, y equipara a la Cultura (católica y capitalista) con la muerte. Luego desarrolla una teoría que podría leerse como la extraña y provocadora fusión de escatología y marxismo sobre cómo “el arte y la mierda están intrínsecamente ligados”. Se pregunta “¿Quién es el esfínter? ¿El marchand o el artista?”, y proclama “Militamos para que los artistas se conviertan en propietarios de sus medios de producción y circulación, es decir del esfínter”.

Concluye con una formulación coincidente con las reflexiones de los argentinos sobre las limitaciones del nuevo género como arte de vanguardia, en la medida en que está siendo asimilado por la “Cultura”. “Hace 10 años inventamos el

⁵⁷ “Marta Minujin y su Suceso casi derribaron el Cerro”, en: diario *El país*, Montevideo, 26 de julio de 1965.

⁵⁸ Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor, Leopoldo Maler.

happening para escapar de esa trampa. Hoy el happening se ha convertido en una mercadería. Predigo la muerte del happening”.⁵⁹

Al año siguiente aparece editado por Nueva Visión en Buenos Aires **El happening**, apenas un año después de su edición original en París. En su libro, Lebel inscribe los happenings argentinos en “una red internacional y más bien clandestina [que] se halla en vías de constituirse paralelamente a los mass-media y no tardará en vincular entre sí todas las energías de la nueva vanguardia dispersas a través del mundo” (Lebel, 1967: 22-23).

Masotta toma distancia de la concepción vitalista del francés. Si para Lebel la prioridad del happening es expandir la percepción de los sentidos, el argentino privilegia sus posibilidades como proceso mental, y al espectador como un interlocutor reflexivo. En **Happenings**, Masotta se diferencia del componente fuertemente “sexual” de los happenings franceses, de su concepción del caos como desorden, y en “Después del pop, nosotros desmaterializamos” cuestiona crudamente su “imagen negra y expresionista” que “no abandona sin embargo las coordenadas del teatro tradicional”. Unos días después de la presentación de Lebel, Masotta le responde con una conferencia en el Di Tella. Mordaz y tajante, considera que la experiencia resultó pueril y “Lebel está más cerca de los artistas naif que de Allan Kaprow”. Contra lo que su autor enuncia, el estilo de los happenings de Lebel le resulta alienante y peca de un profundo irracionalismo. Lo único que puede rescatar de la experiencia ocurrida en el Di Tella es su actitud beligerante. Considera más que dudosa la idea de que estamos ante una “ideología represora de los instintos”, como denuncia Lebel. En cambio, opina que “lo que las sociedades contemporáneas ocultan no es el instinto sino la racionalidad de la estructura”.

⁵⁹ Fragmento de la conferencia-happening de Lebel en el Di Tella (1966), en: “La sala del Di Tella”, cd núm. 2, grabación digital, Fundación Música y Tecnología, Buenos Aires, 1995.

Pero, prosigue, “no sólo su moral está equivocada, sino también su estética”. El happening de Lebel en el Di Tella le resultó “un conjunto abigarrado de mensajes para producir una imagen un poco negra, escandalosa, expresionista. Un *collage* expresionista”. Le cuestiona haber realizado su happening en el espacio teatral tradicional, sin quebrar las convenciones de recepción (el público sentado en butacas viendo pasivamente un espectáculo). Y señala que la elección de ese espacio no es una contingencia, sino condición de existencia del hecho. Porque si proponer una serie de mensajes simultáneos podría haber atentado contra la unidad temática del teatro, sólo estar dentro del espacio arquitectural del teatro tradicional, con la audiencia encerrada en estas cuatro paredes, permite que el bombardeo, la simultaneidad de mensajes, pueda ser receptado como una unidad. Por otra parte, el bombardeo de mensajes emula un efecto de los medios masivos en la sociedad contemporánea, en la que las audiencias se ven sometidas simultáneamente a la TV, la publicidad, etc.

Masotta happenista

Quizá impulsado porque “en un país donde todo el mundo habla de happening sin haber visto mucho, no era malo hacer alguno”, Masotta y su grupo planifican un ciclo de happenings en el Di Tella, pero ante la irrupción del golpe militar de Onganía deciden postergarlo.

Poco antes, organiza en el mismo instituto un seminario para contrastar el ya “viejo” género con las primeras realizaciones del Arte de los Medios. “Acerca (de): ‘Happenings’” reúne dos obras (un happening y una obra de los medios⁶⁰) y dos conferencias explicativas (una de Alicia Páez y otra de Masotta). Su intención es explícitamente didáctica:

⁶⁰ De acuerdo al programa, estaba planificada una tercera obra, el happening-ambientación de Mario Gandelonas titulado “Señales”, que aparentemente no llegó a realizarse.

“permitir comprender” las diferencias al contrastar ambos géneros, cuando ya es evidente que el interés se está desplazando del happening hacia el nuevo género.

Ese es el marco del primer happening de Masotta, titulado “El helicóptero”.⁶¹ Sólo la mitad del público asistente vio el paso de un helicóptero, pocos minutos antes de que llegasen los demás asistentes. Lo que parecía un error por tardanza, estaba cuidadosamente planificado, con la intención de que parte de la audiencia conociera lo ocurrido exclusivamente a través del relato oral del resto. Se trata de una obra que reflexionaba sobre la comunicación oral, “directa, cara a cara, recíproca y en un mismo lugar”.

Justamente el énfasis en la comunicación era el que permitía distinguir happenings de obras de los medios en cuanto al canal y al receptor que generaban. En la obra de los medios que Masotta presenta en el Seminario, titulada “El mensaje fantasma”, es evidente el recurso a los mecanismos de la publicidad, en cuanto al formato o al procedimiento (emplea afiches callejeros y tandas publicitarias televisivas) y a la búsqueda de un efecto de incógnita. Aquí la comunicación se establece a nivel de los medios masivos, con una audiencia indeterminada (que contrasta explícitamente con el “cara a cara” del happening). La finalidad del arte de los medios es, dice Masotta, invertir la relación habitual entre los medios de comunicación y los contenidos comunicados.

La contraposición entre ambos géneros permitía reflexionar acerca de las características distintivas de las operaciones y las “materias” de cada tendencia. La materia del Arte de los Medios se presenta como “mucho más social que física”, como observaron tanto Masotta como Jacoby y Verón.⁶²

⁶¹ ¿Acaso en alusión al helicóptero que formó parte del “viejo” happening de Minujin en Montevideo?

⁶² Los dos primeros en **Happenings**, op. cit.; el tercero en Verón, Eliseo, “La obra”. En: Revista **Ramona**, núm. 9-10, Buenos Aires, 2000-2001 (escrito en 1967).

El primero distingue entre la “materia” de los happenings (“más cerca de lo sensible, pertenecería al campo concreto de la percepción”) y la “materia” de las obras de los medios (“más inmaterial, si cabe la expresión, aunque no por eso menos concreta”). Aparecen dos líneas dentro de la experimentación: el trabajo sobre lo perceptual, sobre los sentidos, o el planteo más “inmaterial”, conceptual,⁶³ dilecto a Masotta y otros artistas. Promovían una estética “anti-óptica”, antivisual”, “la idea de construir ‘objetos’ pero con el fin de hablar no a los ojos sino al entendimiento (...), la búsqueda de materias inmatrimales”. Esta opción analítica, está sin duda emparentada con los planteos acerca de la pintura “antirretiniana” de Marcel Duchamp, y –por cierto– con el conceptualismo emergente en ese entonces, y es la que lo distancia de planteos irracionistas y caóticos como el de Lebel.

En cuanto a la recepción, la búsqueda de mecanismos para alcanzar un público más amplio es, por cierto, un rasgo común en varias tendencias experimentales que planteaban abandonar museos y galerías e instalar el arte en la calle. Pero aquí, además, se trataba de inscribir la obra en un circuito masivo y, en este sentido, Jacoby se refería a una creciente toma de conciencia de los artistas respecto de la separación entre los valores de una cultura de élite (que vincula a los “medios estéticos”) y otra de masas (relacionada con los medios de comunicación). Eliseo Verón también distingue entre el consumo “necesariamente elitista” del happening y la “posibilidad de un ‘consumo masivo’” del naciente Arte de los Medios.⁶⁴

El segundo happening de Masotta, “Para inducir al espíritu de la imagen”, se lleva a cabo también en el Di Tella en noviembre de 1966. En él retoma de un happening de La Monte Young que lo había impactado meses antes en Nueva York: la idea de provocar la separación del sentido del oído, mediante un sonido

⁶³ Esta distinción podría equipararse a la planteada por Lippard (1973) entre arte de acción y arte de concepto.

⁶⁴ En: **Happenings**, op. cit., p. 89.

electrónico agudo, continuo y perturbador. Luego de pronunciar, de espaldas al público, unas palabras y de vaciar un matafuego, Masotta dejó al público frente a cuarenta hombres y mujeres mayores, vestidos pobremente, que se expusieron a ser mirados fuertemente iluminados y “abigarrados en una tarima”, a cambio de una paga como extras teatrales. Masotta definió su happening como “un acto de sadismo social explicitado”.⁶⁵

Finalmente, en diciembre de ese año, también en el Di Tella, Masotta y otros artistas realizan el postergado ciclo “Sobre Happenings”, consistente en reunir en un nuevo happening varios happenings célebres ya realizados en otros puntos del planeta. “Los copiamos como si fueran obras de teatro sujetas a guión, lo cual era una manera de matar el happening o transponerlo a las reglas de la reproductibilidad”, recuerda Jacoby, cuando se suponía que un happening es irreplicable, un acontecimiento único. Un procedimiento intertextual: tomar un conjunto de citas y componer con ellas algo nuevo que nada tenía ya que ver con sus orígenes.⁶⁶

Entre el público argentino todavía existía una evidente expectativa en presenciar happenings: al ciclo asistieron 500 personas a una sala donde sólo podían entrar 200, además de innumerables periodistas y fotógrafos.

⁶⁵ Este happening de Masotta guarda un parentesco notable con las polémicas experiencias que desde hace algunos años realiza el español Santiago Sierra contratando a inmigrantes ilegales, heroinómanas, refugiados africanos, para dejarse ver en determinada situación en espacios artísticos. Temporalmente más cercana al happening de Masotta, la conocida instalación “La familia obrera”, que dos años más tarde realizara Oscar Bony (Experiencias 1968, en el Di Tella), también recurre al procedimiento de pagarles a personas por exponerlas, y su autor declaraba a su vez que “la obra estaba fundada sobre la ética y yo asumí el papel de torturador” (en: Revista **La Maga**, Buenos Aires, 16 de junio de 1993: 11). El cronista de la revista **Análisis** recordó ante la puesta de Bony que “Alberto Greco y Oscar Masotta (ya lo hicieron) hace varios años”. Jacoby (VVAA, 2000) señala cómo está silenciada esta obvia relación cuyo antecedente no era secreto sino que estaba publicado en **Happenings** desde 1967.

⁶⁶ Roberto Jacoby, entrevista de Rosángela Rodríguez, julio de 1991. Incluido en: **Textos diversos**, p. 232.

La idea no era repetir happenings, sino “producir, para el público, una situación semejante a la que viven los arqueólogos y los psicoanalistas”. Enfrentarlos a esos “restos”, ya no hechos sino signos de hechos ausentes, pasados. El desplazamiento hacia los medios es evidente: “nos excitaba la idea de una actividad artística puesta en los ‘medios’ y no en las cosas, en la información sobre los acontecimientos y no en los acontecimientos”.

VI. El Arte de los Medios

Si el espíritu innovador del happening había sido ampliar la noción de arte, provocar la participación del espectador como creador, trastocar los códigos y espacios instituidos para la circulación de la obra de arte, lo cierto es que el *boom* en los medios masivos banalizaba esas intenciones de los artistas e imponía un sentido trivializado o “deformación abusiva”.⁶⁷ Esta versión frívola del happening aparece asociada a la repercusión mediática escandalosa de algunas experiencias realizadas en el Di Tella, en especial “La Menesunda”. La conciencia del *boom* en los medios (que aplica el término no sólo a un nuevo género artístico sino incluso a un estilo de la moda) y la evaluación de que el happening ha fracasado en cuanto a “constituirse en un nuevo género independiente y totalizador” provocan muy rápido que los propios artistas experimentales busquen formas alternativas al happening. Dentro del núcleo allegado a Masotta surge el grupo Arte de los Medios de Comunicación, integrado a mediados de 1966, por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari,⁶⁸ cuya vida como tal no se extiende más allá de un año.⁶⁹

⁶⁷ Madela Ezcurra en Masotta, **Happenings**, op. cit.

⁶⁸ Y en algunas obras (en especial, las de “literatura oral” y los comienzos de la “Moda ficción” de E. Costa) también Juan Risuleo.

⁶⁹ Aunque es obvia (diría más: obligatoria), la relación entre Masotta y el Grupo de Arte de los Medios no ha sido suficientemente enfatizada (Herrera, 1997). Baste, en ese sentido, este testimonio de E. Costa: “Salíamos de una clase de Masotta en el Centro de Altos Estudios de Arte. Él había

El nuevo género de vanguardia irrumpió en escena a través de un manifiesto, varios textos teórico-críticos y algunas obras. Entre ellas, aquella que aparentó llamarse “Happening de la participación total” o “Happening para un jabalí difunto” y terminó siendo conocida como el “antihappening”, puede ser leída como la obra fundacional.

La idea original fue de Roberto Jacoby -como enfatiza el mismo Masotta- quien en mayo de 1966 había proyectado realizar “una exposición que fuera sólo el relato de una exposición”.⁷⁰ En julio, firma junto a Costa y Escari un Manifiesto en el que anuncian la realización del “antihappening”: “nos proponemos entregar a la prensa el informe escrito y fotográfico de un happening que no ha ocurrido”.

A partir de ese informe falso, en el que -como en cualquier gacetilla de prensa- se describía y documentaba con imágenes la realización del happening inexistente, se proponían desencadenar un circuito de información que cambiase “el lugar del momento de la creación de la obra, situándolo dentro de los medios de comunicación”. Dejaba así “librada su constitución a su transmisión”.

Para armar este dispositivo, pusieron en juego técnicas (“tomadas de las relaciones públicas”) que difundieron el hecho inexistente en la prensa. Junto al informe falso -que apelaba a tópicos del happening como el acento en la participación del público y el carácter experimental-, se difundieron fotografías de personajes reconocidos del ambiente cultural (que aceptaron colaborar) tomadas en galerías, bares y viviendas relacionados con el “microclima” por el cual circulaba el “mito del happening”. Cada uno como quisiera, simulaban participar de un

estado hablando de esas cosas. Jacoby dijo: ‘¿por qué no hacemos una noticia falsa?’. A mí enseguida me encantó: ‘también podemos sacar fotos, con gente, en distintos lados’” (entrevista, abril 2003).

⁷⁰ Jacoby había hecho poco antes “Maqueta de una obra”, su primera obra conceptual: planos y un instructivo que planteaba que la obra se constituía en la cabeza del espectador cuando hacía el cambio de escala. (Longoni y Mestman, 2000: 291)

happening festivo y caótico, recurriendo a los lugares comunes de la prensa para referirse al género. Por ejemplo, el mismo Masotta aparece en las fotografías de prensa dictándole al oído a Lea Lublin una conferencia.

De acuerdo al plan trazado, la operación implicaba una triple instancia: la elaboración del informe (a cargo de los artistas y sus “cómplices”), la transmisión de dicha información en los medios y, por último, la reconstrucción que el espectador hiciera del hecho, y la significación que adquiriese en su conciencia “una realidad inexistente que él imagina verdadera”.

El objeto de esta construcción -claro está- era lograr que los periodistas difundiesen la información sobre el happening falso como si hubiese existido. Para lograrlo, primero se reunieron con Edmundo Eichelbaum, del diario “El mundo” y le explicaron el procedimiento: aceptó “colaborar” y publicó la primera nota. Costa señala ese “aspecto de complicidad del medio, que nos permitió no tener que mentir” (al periodista).⁷¹ Otros periodistas, algunos advertidos de la maniobra por el mismo manifiesto (que se había dado a conocer poco antes), se hicieron eco y la noticia circuló en distintos medios.⁷²

La obra culminaba cuando aparecieran en los medios desmentidas o aclaraciones de la falsedad de la noticia (de lo que se informó en una nueva gacetilla) y una vez que se hubiesen registrado las primeras reacciones del público ante la puesta en evidencia del “engaño”, cosa que se produjo entre octubre y diciembre.

¿Cuál era la intención de los artistas con ese circuito de engaño-desmentida inscripto en los medios? ¿Burlarse de la veracidad de los medios? ¿Denunciar que los medios engañan o deforman? ¿Poner en evidencia los artificios en la construcción de

⁷¹ Entrevista a Eduardo Costa, Buenos Aires, abril de 2003.

⁷² Aparecieron notas en medios gráficos de diverso tipo, tal como se habían propuesto: el diario **El Mundo**, la revista sensacionalista **Gente** y la destinada al público femenino **Parati**, el semanario político-periodístico **Confirmado**, el semanario **Inédito**, la revista literaria **El escarabajo de oro**.

la información? Todo ello, pero también algo más complejo: mostrar hasta qué punto el suceso no importaba, sino su construcción en los medios. En la sociedad de masas – afirman en el manifiesto- el público se informa a través de los medios masivos y, en este sentido, más que los hechos artísticos en sí, “sólo importa la imagen que (de ellos) construye el medio de comunicación”. Si el arte pop (y algunos happenings) tomaban objetos, temas y técnicas de la cultura masiva, el Arte de los Medios se propone “constituir la obra en el interior de dichos medios”, cuya materialidad es “susceptible de ser elaborada estéticamente”.⁷³ Además de las obras de los medios que apuntan a instalar en los circuitos masivos de comunicación (esto es, que su materialidad está dada a través de los medios de prensa o de recursos publicitarios como el afiche, el cartel, el volante, etc.) y a “tematizar los medios como medios”, el grupo llevó a cabo otras realizaciones, como las presentaciones de literatura grabada en el Di Tella. Por iniciativa de Costa, apoyada por Risuleo y Jacoby, el grupo encara una serie de experiencias de literatura oral, que desafían las convenciones literarias a partir de la premisa de que la escritura recorta y excluye las marcas suprasegmentales del lenguaje. Para dar cuenta de ellas, registraron - mediante grabaciones- relatos orales de un lustrabotas, una psicótica que sufre delirio de interpretación, etc. Violentan así la “conexión entre la obra y su vehículo ‘natural’”, la literatura y la escritura, y apuntan a expandir la noción de “obra literaria”, reemplazando el libro por el *cassette*, incorporando lenguajes orales registrados en grabadoras, registros coloquiales o casuales, “no literarios”. Otras obras indagan en particular sobre la creación y funcionamiento de circuitos informacionales o comunicacionales, tanto masivos como restringidos.⁷⁴

Por su parte, Escari realiza la obra de los medios “Entre en discontinuidad” (1966),

⁷³ Roberto Jacoby, en Masotta, **Happenings**, op. cit., p.128.

⁷⁴ Una ampliación del tema puede encontrarse los trabajos citados en la bibliografía de María José Herrera y Ana Longoni y Mariano Mestman.

a la que Masotta recurre para ejemplificar la centralidad de la noción de “discontinuo” en el arte contemporáneo. Luego de anunciar la acción mediante un afiche, en cinco esquinas del centro de Buenos Aires distantes entre sí se distribuyeron simultáneamente volantes donde se describía técnicamente (usando el modo imperativo, en segunda persona, frecuente en la publicidad) una posibilidad de percepción de cada lugar. La diferencia radical respecto al carácter informativo de cualquier volante (en tanto medio publicitario o político) “consiste en 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”.⁷⁵ Su carácter discontinuo no radicaba en que para leer todos los textos los participantes debían emprender un recorrido urbano (lo que, aclara Escari, era además materialmente imposible, por la distancia entre los puntos y la brevedad de la acción), sino en “la manera en que el texto debía ser leído”. Los textos, insiste Escari, no son “de ningún modo, textos ‘autónomos’ como los que se leen en cualquier libro o en un afiche o en un volante publicitario o político”, sino que requieren ser leídos en la esquina misma que describen.

En las antípodas de la estética pop, que apunta a descontextualizar elementos de la cultura de masas, al extraerlos de su lugar o escala habitual, y trasladarlos a la sala de arte, Escari señala que en “Entre en discontinuidad” no “apunta a sacar las cosas de contexto, evita lo mas posible apelar al imaginario del peatón-lector y aspira, por el contrario, a obliterar toda tentativa de ficción. Más bien, tiende a tomar distancia, a alejarse mentalmente y, así, suscitar un leve efecto de extrañamiento”, un distanciamiento al modo de Brecht.⁷⁶

VII. Apuntes para una teoría del arte contemporáneo

⁷⁵ R. Escari, entrevista, abril 2003.

⁷⁶ Raul Escari, texto enviado a la autora, abril de 2003.

Aunque no puede desprenderse de los textos sobre arte de Masotta una teoría estética completa ni cerrada, varios pasajes o nociones a las que recurre con frecuencia permiten avanzar en un sistema de conceptos para abordar el arte contemporáneo, no sólo el de los '60 sino incluso el actual.

La dinámica del arte contemporáneo

Entre el informalismo y las tendencias posteriores no existe una relación de pasaje o continuidad, sino una "conexión de ruptura". En este énfasis en las rupturas o quiebres también puede establecerse una diferencia tajante con la dinámica de continuidad, de progresión o progreso, del modelo con el que Romero Brest comprende el arte moderno.

¿Cómo se explica Masotta esta ruptura? Argumenta que a fines de los años '50 se produce el reemplazo de una ideología (el "maquinismo") por otra, signada por el lugar preponderante que empiezan a ocupar los medios de información (podríamos decir: una "sociedad del espectáculo", para recurrir a un contemporáneo a Masotta, Guy Debord). Enfatiza, entonces, la correlación histórica entre el crecimiento de los medios de información masiva y el arte contemporáneo. En "Los medios de información de masas y la categoría de 'discontinuo' en la estética contemporánea", texto en el que reflexiona sobre la aparición de un nuevo "tema" en la producción plástica, los medios de información, Masotta retoma las correlaciones históricas entre producción artística y tipos de saber presentadas en **El pop-art**, e insiste en la conexión de las búsquedas artísticas contemporáneas con la semántica, la teoría de la información y los modelos informacionales.⁷⁷

⁷⁷ Cita, entre otras referencias, la estética de Max Bense y a Moles, todos ellos ubicables, con variantes, en la tradición formalista desarrollada por Jakobson y los análisis posteriores relacionados con la teoría matemática de la información. También acude a la semiótica de Pierce.

Los movimientos de vanguardia de entreguerras se vincularon de manera heterogénea con el maquinismo. Mientras el futurismo y la Bauhaus representan la afirmación del maquinismo, en cambio el dadaísmo "se adecuaba mal a su tiempo", sufría de un desentendimiento entre la estructura interior (formal) y el pensamiento.⁷⁸ Ello explicaría el tardío *revival* del dadaísmo, cuando una nueva época le permitió establecer una consonancia con el pensamiento y las transformadas realidades sociales.

El quiebre en el arte producido a fines de los '50 se evidencia en que para el expresionismo abstracto la materia significativa constituye el significado. En cambio, el pop borra la distancia entre el "contexto imaginario de la obra" y su contexto real. Imagen y realidad son inherentes, se perturban mutuamente. Se reestablece así un puente entre el arte y la vida, que rompe el encierro autorreferencial del arte de la época anterior.

Hacia una definición de la obra de arte

Como es evidente en sus análisis y contra la concepción hegemónica, Masotta toma distancia de la idea de la obra como un "universo cerrado de significación", autónomo del mundo exterior. El devenir del arte contemporáneo a partir del pop (al introducir el objeto real y el lenguaje verbal) ha dejado herida la concepción de la "independencia de la imagen visual como imagen", la especificidad de lo visual, caballito de batalla del paradigma modernista. La imagen deviene así en símbolo.

Por otra parte, el pop pone en evidencia la distancia entre la cosa y la palabra que la nombra, señalando que la

⁷⁸ Establece una oposición radical entre surrealistas y dadaístas, sus gustos estéticos, sus pensamientos (excluyentes aunque quizá complementarios). Si el movimiento dadá tuvo una intuición respecto de los productos y signos de la acción social, el surrealismo plantea un pasaje del símbolo a lo simbolizado (es decir, el significado).

facticidad no es sólo del objeto sino también de la palabra. El énfasis en los componentes “materiales” de las unidades de sentido (los significantes) se traduce en la realidad sensible puesta al descubierto en la tipografía, la sonoridad, etc.

Bajo el principio de que el objeto estético nuevo no sólo constituye un mensaje sino que permite la inspección de las condiciones que rigen la constitución de todo mensaje, propone una lectura de las obras a partir de las herramientas conceptuales provenientes básicamente del estructuralismo, la semiótica y la teoría de los medios. Pero no se trata del trasvase forzado de una teoría social extraña al mundo artístico, sino de partir de la propia experimentación de los artistas con la cultura de masas y los medios de información, de recurrir a la teoría en tanto cristalización de un clima de ideas que las obras y los artistas manifestaban. Los textos de Masotta son resultado de un cruce productivo entre la actividad de la vanguardia y la teoría estética y social, entre arte contemporáneo y nuevos paradigmas de pensamiento.

Por otra parte, discute la antigua definición de obra que se basa en su soporte material (clasificándolos en nobles o innobles). El happening, al homogeneizar hombres y cosas, vuelve “más improbable, más difícil la noción misma de ‘materia’”. No sólo la materia está puesta en cuestión. También el lugar social del arte se vuelve impreciso.

En sus escritos sobre arte, Masotta ensaya un abordaje crítico de obras pop, happenings y obras de los medios, que permite entrever la apuesta por una definición estructuralista de la obra de arte. Cuando comenta su happening “El helicóptero” recurre, por ejemplo, al análisis de la estructura del mito en Lévi-Strauss⁷⁹, así como a los desarrollos de la lingüística estructural y los estudios de comunicación verbal y no verbal. Al mismo tiempo, arriesga

⁷⁹ Lévi-Strauss propone dar cuenta de un mito por el análisis de su estructura (a partir de distintos niveles envueltos por el mito, como el geográfico, el económico, el sociológico y el cosmológico), dando cuenta de la estructura lógica subyacente común a todos.

hipótesis explicativas-interpretativas (por ejemplo, la idea de correlaciones entre arte y pensamiento) que trascienden la pura descripción de la estructura interna de la obra, y reivindica incluso la inclusión de una interpretación en clave socioeconómica de la obra, para completar el sentido que de ella emana. El análisis estructural no lo deja olvidar, dice, “su propia ideología”.

Vanguardia

La idea de vanguardia que Masotta postula es excluyente: “En arte sólo se puede ser hoy de vanguardia”. Define la obra de vanguardia por cuatro rasgos:

a) **El arte actual se nutre de la historia del arte.** En la actualidad el arte, como una necesidad interna, no puede dejar de tener en cuenta la información que maneja la historia del arte, la inscripción de cualquier nueva obra en una secuencia histórica de obras. Esto es: para producir arte contemporáneo hay que conocer la historia del arte, especialmente la reciente. Masotta cita a Geldzahler cuando afirma que hoy la historia del arte está por delante del arte.

b) **Obra abierta.** La obra de arte hoy es una “obra abierta”, noción que Masotta retoma de Umberto Eco, aunque sugiere que no alcanza a “recubrir”, a dar cuenta de la complejidad de las búsquedas “más contemporáneas (...), que definen campos plásticos tan diferentes”. El señalamiento de esa limitación no impide que coincida en que la obra es un mensaje principalmente ambiguo y autorreflexivo, como formula Eco en **Obra abierta y Apocalípticos e integrados**.⁸⁰

⁸⁰ Masotta considera a Eco un caso ejemplar de las preocupaciones de los intelectuales por la cultura de masas, pero previene a los lectores de que sus reflexiones más recientes “guardan su relevancia, pero deben ser utilizadas con cuidado”. La salvedad se refiere a la afinidad del italiano

c) **Ruptura.** Con señalar la apertura de la obra (a la actividad del lector o espectador) no alcanza para definirla: debe también plantear algo que niegue lo que la ha precedido. Aquí opera la concepción de vanguardia como negatividad y ruptura con la tradición. Cada nueva vanguardia rompe con la vanguardia anterior, que ya contenía latente el germen de su continuadora rebelde. Ese elemento negado por la vanguardia, inscripto en lo previo, exigía manifestarse, como por ejemplo, aquello de los happenings que se niega en el Arte de los Medios. Esta concepción remite a la dialéctica marxista: del choque de los opuestos surge la síntesis superadora. Estamos ante una noción de ruptura difiere del sentido absoluto de quiebre con la institución artística en su conjunto que propone Peter Bürger en su **Teoría de la Vanguardia** (1987), en la medida en que toda nueva vanguardia se nutre –aunque fuera como oposición– de la tradición artística anterior.

d) **Los géneros en cuestión.** La puesta en cuestión (o el borramiento de los límites) de los géneros artísticos tradicionales es un rasgo característico de las nuevas tendencias. De nuevo el happening resulta un buen ejemplo como híbrido de géneros.

A estos cuatro grandes rasgos, a fin de armar un sistema más complejo, habría que sumarles algunas nociones a las que Masotta recurre dispersa pero recurrentemente a la hora de abordar el análisis de las producciones o pensar un estado de la cuestión de la escena artística.

Discontinuidad y ambientación

Cuando enuncia “las estrategias y las tácticas básicas de la estética

con el informalismo, movimiento del que el argentino se distancia.

contemporánea”, menciona la noción de discontinuidad, “pasaje analítico a los parámetros; llamada de atención, llamada fascinada, sobre sus características materiales; tematización de los medios como medios. Y simultáneamente, uso o intento de uso de esa materialidad en relación a la conducta del espectador. Brevemente: discontinuidad y ambientación”.

La categoría de lo “discontinuo” que Masotta propone para pensar las recientes experiencias artísticas, proviene explícitamente de un autor muy frecuentado por él: Roland Barthes. En el primer caso, retoma la lectura propuesta por Barthes del libro (o antilibro) **Mobile**, del francés Michel Butor, y el debate suscitado en torno a su aparición.⁸¹ Igual que en la poesía de Butor, la nueva estética asume “una forma discontinua”, pretende revolucionar el lenguaje y expandir la noción de obra. El apéndice al capítulo sobre la categoría de discontinuo en la estética contemporánea es, precisamente, una ficha de la lectura⁸² que Masotta hace de la lectura que Barthes hace de Butor, en la que remarca la ruptura que representa con la idea tradicional de libro, la profanación de su misterio, su continuo. Una operación similar, dice Masotta, es la que se plantearon Jacoby y Costa cuando presentaron “Poemas ilustrados” y “Literatura oral”, cintas de grabación en las que se escuchaban voces de un vendedor ambulante o una enferma psicótica (Di Tella, 1966). La reacción de rechazo que generaron (“¡eso no es literatura!”) es proporcional a la herida que provoca esa transformación del medio naturalizado de la literatura (el libro), que altera la relación entre obra y vehículo. Masotta también lee en Warhol una apuesta por lo discontinuo, en tanto la percepción del objeto estético que sus obras plantean no puede darse a través de un acto único de conciencia del espectador.

⁸¹ Roland Barthes, “Literatura y discontinuidad” incluido en **Ensayos críticos** (1º ed. en francés, 1964).

⁸² Este apéndice es otro ejemplo de las marcas explícitas que deja Masotta de sus fuentes, y el origen de los conceptos que retoma y reelabora.

Si la categoría de “discontinuidad” tiene su origen en Barthes, la de “ambientación” remite obligatoriamente a los aportes del canadiense Marshall McLuhan, uno de los teóricos más frecuentados por los artistas que experimentan con medios. La aparición de su libro *Understanding Media* (1964) difunde extensamente la idea de que los medios de comunicación ejercen una nueva forma de poder. Masotta lo reconoce como el “ideólogo más actual” y audaz, por el “poder de sugerencia de sus tesis”, y su “virtud de colocarnos en el centro mismo de los problemas del arte más contemporáneo”, e incorpora su tesis sobre la capacidad de “ambientación” de los medios (resumida en slogans tales como “Los medios ambientan”, “Los artistas dejan la torre de marfil para instalarse en la torre de control” y sobre todo “El medio es el mensaje”). Pero también plantea reparos a sus teorías: la exageración o desproporción de sus tesis, la falta de precisión en nociones como “participación”, la ineficacia de frases que se tornan omnicomprensivas, la fuerte carga ideológica de su optimismo tecnológico.

Masotta explora la capacidad de “ambientación” de los medios, reconociendo que distintos medios constituyen mensajes distintos. “La aprehensión de todo mensaje sería diferencial respecto de las características del canal”. A “más baja orientación visual” corresponde “mayor grado de involucramiento, mayor ambientación del medio”: por eso no es lo mismo ver la misma película en televisión que en cine.

Bajo la luz de este concepto, la polémica de Masotta con Luis Felipe Noé adquiere otra dimensión. Cuando se manifiesta en completo desacuerdo con las conclusiones de la **Antiestética**, publicada por Noé en 1965, le reprocha, sobre todo, la defensa de la pintura como pintura. Lo impugnado es el medio (el “viejo” medio de la pintura).

En el arte contemporáneo, Masotta recurre a las obras de Dine y Minujin, Escari y Kirby para señalar la capacidad del medio de ambientar a los espectadores: un rasgo que encuentra realizado, entonces, tanto en

el pop norteamericano como en la vanguardia argentina.

El impacto de McLuhan en las producciones de esta zona de la vanguardia argentina es notorio. En “Simultaneidad en simultaneidad” (obra de los medios de Marta Minujin de 1966) se retoma la idea de que los medios “inducen a las conciencias y a los cuerpos a una cierta precisa percepción del tiempo y del espacio”. Masotta observa que “ella no haría sino ‘señalar’ a las audiencias, es decir, ayudarlas a tomar conciencia de ese hecho, de ese poder ambiental de los medios”.

En síntesis, la obra de vanguardia es una obra discontinua (no sólo en el tiempo y en el espacio, sino también en la percepción), que se vuelve tema de sí misma (en tanto sus medios no son soporte de otro mensaje sino de su propia condición de medios), que tiende a la ambientación (no sólo porque excede los formatos artísticos tradicionales y se expande en el espacio, sino también porque los propios medios artísticos ambientan). También es una obra que busca incidir sobre la conducta del espectador, la modificación o alteración de su conciencia o sus parámetros de percepción.

Desmaterialización, la génesis de un concepto

Otro concepto decisivo en la teoría estética de Masotta es el de desmaterialización, en cuya génesis conviene detenerse. Los norteamericanos Lucy Lippard y John Chandler publican en febrero de 1968 en la revista **Art International** (Vol. XII/2) el artículo “The dematerialization of art”. En el prefacio de **Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972** (cuya primera edición es de 1973), Lippard rememora aquel origen: “En tanto esas ideas tratan más o menos con lo que yo una vez denominé ‘desmaterialización’ del objeto de arte (...) Y dado que fui la primera en escribir sobre el tema en 1967...”.

Paralelamente, Masotta lee en Buenos Aires un artículo del constructivista

ruso El Lissitsky, escrito en 1926 y publicado en febrero de 1967 en la revista inglesa **New Left Review**.⁸³ El ensayo de Lissitsky aborda las perspectivas de integración de los artistas en la industria editorial a través de la nueva tipografía y el diseño. El vanguardista ruso planteaba ya en los '20 que la capacidad expresiva del libro es multiforme y que "la desmaterialización es la característica de la época" en que las nuevas técnicas comunicacionales provocan la disminución de la materia física y el aumento de la "energía liberada". Masotta retoma esta idea para pensar el proceso del arte y la comunicación contemporáneos en la conferencia dictada en el Di Tella, en julio de 1967, "Después del pop, nosotros desmaterializamos".⁸⁴

¿A qué características del proceso artístico aludía Masotta con el término "desmaterialización"? Es evidente que, desde los primeros años '60, la vanguardia argentina –como estaba ocurriendo en otras partes del mundo– venía abandonando la pintura y los formatos tradicionales. El paso a ambientaciones, happenings, obras de los medios y acciones de arte, redundaba en la progresiva desmaterialización de la obra de arte, al desplazar el interés ya no en el objeto sino en los conceptos y los procesos que se desatan a partir de situaciones creadas por ese objeto o dispositivo. Además de este desplazamiento del énfasis, tampoco se trata de la ausencia absoluta de materiales –como se debatió largamente en el conceptualismo norteamericano⁸⁵–, sino del desplazamiento a materiales antes no considerados como artísticos. Desde objetos de desecho, hasta fragmentos de la naturaleza; desde personas hasta señalamientos sobre la realidad; desde

las formas más austeras y elementales hasta procedimientos de disciplinas científicas como la matemática, la lógica, la sociología son apropiados por los artistas en sus realizaciones, que adoptan los formatos más diversos (fotografías, películas, cassettes, comunicaciones telefónicas, documentos clavados en las paredes, entrevistas, textos, proyectos, envíos postales, estadísticas, actos públicos, acciones callejeras).

No es descabellado pensar que Lippard y Masotta hayan entrado en contacto, sino personalmente, al menos a través de sus textos o sus ideas, tanto en alguno de los viajes de éste a Estados Unidos (1966, 1967) como en el que en septiembre de 1968 realiza ella a Argentina, para participar como jurado junto al francés Jean Clay en el Premio "Materiales: nuevas técnicas, nueva expresión". De este viaje, la norteamericana recuerda que fue "su segunda vía de acceso a lo que se convirtió en el arte conceptual (...). Retorné tardíamente radicalizada por contacto con artistas de allí, especialmente el Grupo de Rosario, cuya mezcla de arte conceptual e ideas políticas fue una revelación" (Lippard, 1973). Su relación con la vanguardia rosarina (Fantoni, 1998), en especial con Juan Pablo Renzi y Graciela Carnevale, ocurre cuando éstos junto a Jacoby, Margarita Paksa, León Ferrari, Pablo Suárez y otros preparaban la realización de "Tucumán Arde",⁸⁶ cuyo diseño es hijo inequívoco del Arte de los Medios. Es decir: los puntos de confluencia posibles entre ambos son abundantes. Se pueden pensar en estas coincidencias como una señal de cómo se conformaban ya en esa época redes transnacionales de circulación de ideas, a partir de lo que Jacoby llama una "conciencia [colectiva] mediática".⁸⁷

Sobre estas alteradas relaciones entre centro y periferia puede proponerse algo todavía más osado respecto de Masotta. El teórico periférico no había podido viajar para entrar en contacto directo con las nuevas obras y movimientos, y sin embargo escribe **El pop art**, una aguda lectura de lo que

⁸³ El Lissitsky, "The future of the Book", en **New Left Review** n° I/41, January/February 1967, pp. 39-44 (1° ed., 1926).

⁸⁴ También en **Happenings** puede leerse una pre-elaboración en el mismo sentido.

⁸⁵ El término "desmaterialización" fue atacado por algunos artistas conceptuales que señalaron que una hoja de papel o una línea de piedras, por muy efímeros que fuesen, eran materiales. Evidentemente la noción quiere aludir no al fin de los materiales, sino a una característica nueva con respecto a las obras de arte anteriores: el desplazamiento del interés en ciertos aspectos materiales que apuntan a la obra única, permanente, "estética".

⁸⁶ Sobre "Tucumán Arde" y su génesis puede verse Longoni y Mestman (2000).

⁸⁷ Entrevista, Buenos Aires, enero de 2003.

estaba ocurriendo en el arte norteamericano, en contraste con la escena local. En **Happenings** expone y analiza su operatoria (la de él y su grupo) para comentar happenings europeos y norteamericanos (además de las producciones propias) como respuesta a la distorsión de la moda en los medios. Por último, el arte de los medios aparece como una tendencia superadora del happening, con epicentro en Buenos Aires. Seguir estas tres estaciones (la del crítico agudo que analiza un fenómeno exógeno; la del núcleo que introduce –teórica y prácticamente– un género casi inexistente en nuestro medio; la del estímulo de pensamiento que contribuye a la aparición de un movimiento de vanguardia propio e inédito) obliga a repensar la relación de centro y periferia desde parámetros distintos a los de la mera subordinación o dependencia.

VIII. Arte y política

“Es difícil ver en el arte pop, como afirman sus detractores de izquierda, un arte reaccionario. Primero, porque en un sentido, ningún arte podría serlo, y porque pensar una relación de inherencia inmediata entre política y arte, sólo lleva a un peligroso terrorismo cultural”

(El pop art).

Para concluir, quisiera dejar señalada la distintiva manera de Masotta de pensar la condición política del arte, distante (o mejor, distanciada a conciencia) de los códigos más convencionales y previsibles de la militancia. La crítica sutil al tratamiento que los asuntos artísticos y culturales reciben de parte de la izquierda ortodoxa, la consideración de las mediaciones que complejizan la relación entre ambas series, el corrimiento de la correspondencia entre una ideología de izquierda y el realismo social o el llamado “arte comprometido” recorren sus escritos de arte de forma explícita o implícita.

Al mismo tiempo, es una constante en sus textos la alusión a la revolución como un horizonte próximo. No sólo está pensando en una revolución dentro del arte (en términos de vanguardia), sino que alude a la revolución general de la sociedad que transformará radicalmente las condiciones de producción y circulación artísticas. Ya en su texto para el catálogo de Miguel Ingoglia (1962), establece un parangón entre los distintos ritmos en los cambios en el arte y en la historia que en parte anticipa su tesis de las correlaciones entre movimientos artísticos y áreas de saber. La incompreensión que generan las nuevas formas artísticas – escribe– se debe a que el arte cambia rápidamente y aparece como ajeno a la historia efectiva. El arte nuevo, entonces, se adelanta de alguna manera a la revolución:

“Es culpa de la historia, que se mueve lentamente, y en Francia, en Italia, en Alemania, el tiempo histórico se cuenta también a partir de las revoluciones que debieron ser hechas, pero que no se pudieron hacer. Hoy que la exigencia objetiva y la posibilidad de la revolución se ha desplazado de los países centrales a las naciones subdesarrolladas, es a nosotros a quienes nos toca vivir el entretiem po de una revolución que sabemos que haremos, mientras encontramos el modo de hacerla. No hay motivo de escándalo, entonces, ante un arte inadecuado, por demasiado rápido, cuando ese escándalo no hace más que comentar esta distancia, que nosotros vivimos entre la conciencia histórica y la historia real”.⁸⁸

En un sentido similar, en su texto sobre Polesello, insiste en el tópico de la culpa de esas discordancias entre arte e historia, para exonerar al artista y responsabilizar al sistema aún no transformado. No es culpa del artista parecer obrero pero no serlo: “Estas contradicciones o estos impasses son inevitables: expresan las contradicciones de la estructura social en la que aparecen. La culpa no es del artista,

⁸⁸ Cat. Miguel Ingoglia, 1961.

es de la estructura, y por lo mismo sólo se podrá terminar con aquellos impasses cambiando en su raíz misma la estructura”.

Asimismo, nunca dejó de plantearse una articulación entre preocupaciones teóricas y compromiso intelectual. En la “Advertencia” a **Conciencia y estructura** (escrita en 1968), afirma que en tanto los tiempos históricos han cambiado es inexcusable en el presente conjugar praxis artística y praxis política: “Cambios históricos recientes demuestran que no se puede ser revolucionario en arte y reaccionario en política”.

Su reivindicación de la condición política de la vanguardia de los ‘60 resulta revulsiva no sólo en la esfera artística sino también en la esfera política. La postulación de una praxis artística políticamente revolucionaria, potencialmente delineada en programa del Arte de los Medios, se integra a su vez con la apuesta de Masotta por la renovación teórica del marxismo. En el prólogo al mismo libro (fechado en 1967) alerta al lector contra encontrar en la recopilación de sus ensayos una “evolución” intelectual que disocie su antiguo compromiso político de sus intereses actuales:

“Yo no he evolucionado desde el marxismo al arte ‘pop’; ni ocupándome de las obras de los artistas ‘pop’ traiciono, ni desdigo, ni abandono el marxismo de antaño... Al revés, al ocuparme de esa nueva tendencia viviente en la producción artística más contemporánea, entiendo permanecer fiel a los vacíos, a las exigencias y a las necesidades de la teoría marxista”.

Cuando contempla la articulación entre el compromiso con el marxismo y los nuevos paradigmas teóricos (que sintetiza en la difícil ecuación “conciencia y estructura”), Masotta sostiene: “La filosofía del marxismo debe ser reencontrada y precisada en las modernas doctrinas (o ‘ciencias’) de los lenguajes, de las estructuras y del inconsciente”.⁸⁹ Como observa Beatriz Sarlo

⁸⁹ Oscar Masotta, “Roberto Arlt, yo mismo”, op. cit., pp. 201-202.

(2002: 96), en contraste con la condena de las nuevas disciplinas como “desviaciones burguesas”, “nacía una nueva modalidad de la práctica teórica perfectamente adaptada a las condiciones de un campo intelectual moderno y radicalizado”.

Arte pop y desalienación

Contra las lecturas que ven en el pop la exaltación de la sociedad de consumo norteamericana, Masotta atribuye una futura función desalienante al pop, en tanto comentario irónico de la ignorancia de la sociedad norteamericana sobre su propia estructura social. Un movimiento que se inscribe en el desarrollo histórico “del lado de los grupos que representan en la historia efectiva toda posibilidad futura, pensable, de ‘desalienación’”.

Analiza la opción estética del pop en función de su compromiso ideológico respecto de la técnica. La cuestión no es oponerse a las sociedades industriales - puesto que todas lo son-, sino a las tecnocracias (cuya vocación técnica está en manos de los grupos de poder del capitalismo). Reducir o trastocar el poder de las tecnocracias, dice, pasa por construir un saber capaz no sólo de dar cuenta de las totalizaciones sino del nivel de las operaciones concretas, “sobre lo inmediato sensible y sobre los productos de la acción social que realice efectivamente”.

Por lo tanto, Masotta no se opone a las sociedades industriales sino a las tecnocracias capitalistas. Se logrará controlar su poder, dice, mediante “el aprovechamiento de las enseñanzas de la ciencia y de las metodologías” (camino que, como se verá, aparece esbozado en la propuesta utópica del arte de los medios).

¿Happenings o política?

La izquierda orgánica no vio con buenos ojos las experiencias de la

vanguardia sesentista, que asimilaba al Instituto Di Tella. Lo que ocurría en su entorno era acusado de frívolo, pasatista, despolitizado o extranjerizante. En particular, en torno a la actividad de Masotta se generaron algunas polémicas sobre el rol del artista en la sociedad.

El epistemólogo Gregorio Klimovsky dio una conferencia titulada “La Argentina, metas para el cambio”, en el marco del simposio “Los intelectuales argentinos y su sociedad”, en la que opinó duramente sobre los happenings y los intelectuales involucrados en ellos. Masotta le responde en “Yo he cometido un happening” señalando la falsedad de la alternativa “o bien happenings o bien política de izquierda”, ya que no pertenecen al mismo nivel de los hechos.

Por otro lado, en una carta abierta de alguna repercusión, el sociólogo Darío Cantón⁹⁰ cuestionó el “antihappening”, inquiriendo por qué, en lugar de un happening inexistente, los artistas no habían denunciado un problema social “realmente importante”. Lo considera “prueba más que de la ingenuidad del público, de la ingenuidad de los que prepararon esta experiencia tan limitada”. Los integrantes del grupo Arte de los Medios le respondieron haciendo copias de su carta y volanteándola.

En ambas acusaciones se repite la apelación a la “realidad” (el hambre, los problemas sociales) como un orden elidido irreconciliablemente de las experiencias de los artistas. Lo que ellos producían se mantenía –para estos intelectuales– como una entidad idealista, “ideológica”, en el sentido de distorsión y engaño de la vulgata materialista.

Utopía en el arte de los medios

El Arte de los Medios no es sólo un movimiento inédito dentro de las vanguardias internacionales de la posguerra. También

⁹⁰ “Carta abierta a Edmundo Eichelbaum a propósito de un happening inexistente”, 30 de octubre de 1966, Archivo Di Tella.

obliga a pensar en nuevos términos el cruce entre vanguardia artística y vanguardia política en esa coyuntura histórica. Masotta vislumbra en él una vanguardia no sólo por la condición de novedad en relación a los movimientos artísticos precedentes (“El arte de los medios es vanguardia hoy porque puede producir objetos completamente nuevos”), sino también por sus realizaciones, que son potencialmente “susceptibles de recibir contenidos políticos revolucionarios”.

Pronostica la resistencia inscripta en las obras de los medios a volverse residuos museificables o archivables: se trata de un orden de objetos de una materialidad social que excede los límites de la obra de arte como se la ha concebido en la sociedad burguesa. “No serán los objetos de los archivos de la burguesía sino temas de la conciencia post-revolucionaria”.

Algo similar es lo que sugiere el español Simón Marchán Fiz sobre los vínculos entre arte conceptual y nuevos medios, que abren un campo de posibilidades de plantarse como “alternativa a los medios. Alternativa enfrentada a la actual manipulación, develando sus posibilidades emancipatorias” (1990: 270).

Pero, ¿qué ocurrió con estas potencialidades? O, como se pregunta Jacoby: “¿Por qué el arte de los medios quedó encapsulado (...) en una especie de limbo? (...) La gente no hacía política pensando que existían los medios de comunicación. (...) No es que no se plantearan el uso de la comunicación, sino que no dieran cuenta de cómo los medios masivos generan los acontecimientos, determinan los comportamientos de la gente, conforman la realidad” (cit. en Longoni y Mestman, 1995). ¿Por qué la condición política del Arte de los Medios no fue retomada por los movimientos de izquierda en ese momento? Al contrario, podría señalarse la paradoja –que pareciera ser destino repetido de las vanguardias artísticas– de que fueron la industria cultural y el establishment los que aprendieron rápidamente la lección sobre el poder de los medios de generar acontecimientos.

Lo cierto es que el grupo de Arte de los Medios no perdura como tal más allá de

1967, aunque sus integrantes continúan experimentando por los caminos que se habían abierto e, individualmente, realizan o proyectan obras de los medios en los años siguientes.⁹¹ Pero la fugacidad de esta experiencia no sólo se explica por la temprana disolución del grupo, ya que sus ideas podrían haber sido retomadas y relanzadas no sólo desde la vanguardia artística sino también desde la vanguardia política que alcanzaba entonces un protagonismo creciente.

Queda indagar en las concepciones que la vanguardia política sostenía no sólo sobre el lugar del arte en el proceso revolucionario, sino también acerca de las posibilidades de disputar poder en el terreno de los medios masivos y la industria cultural. Las experiencias de contrainformación y de comunicación alternativa en esos años dan cuenta de que esa cuestión ya existía como problema, incipiente pero visible en las agendas intelectuales.

¿Habrá que concluir que la cerrazón de la izquierda orgánica hacia la vanguardia artística y los nuevos paradigmas de pensamiento pesaron más? Un caso significativo es el del propio Masotta. A pesar de que nunca dejó de definirse como marxista, su vínculo con la izquierda partidaria fue tenso, en la medida en que su actividad intelectual no cuadraba con los modelos de “intelectual comprometido” (sartreano) o “intelectual orgánico” (gramsciano) que imperaban entonces. A contrapelo de la tendencia antiintelectualista que imponía el pasaje a la acción directa como medida del compromiso militante, reivindicó (para sí y para los intelectuales en

general) un rol fundamentalmente teórico en el proceso histórico.

Quizá con esa definición respondió tempranamente a la disyuntiva que atravesaría el campo intelectual en los años siguientes, cuando el mandato de la política se impusiera sobre las demás actividades y campos específicos de acción, impugnándolos y llevando a su abandono. Quizá también fue esa misma definición la que coadyuvó –además de las resistencias internas del campo de la crítica y el de la historia del arte ante un out-sider- al sostenido silenciamiento sobre su obra.

⁹¹ Como ya señalé, Jacoby es uno de los protagonistas del itinerario de radicalización artística y política que desemboca en “Tucumán Arde” a fines de 1968. Participó directamente en su diseño y realización, que apuntaba a generar un hecho en los medios masivos contra la propaganda oficial de la dictadura de Onganía, denunciando –“sobreinformando”– la grave crisis que vivía la población de la provincia del norte argentino a causa del cierre de los ingenios azucareros.

Bibliografía

- Alberro, Alexander and Stimson, Blake (ed.), **Conceptual art: a critical anthology**, Cambridge-London, the MIT press, 1999.
- Barnitz, Jacqueline, "Conceptual art and Latin America: A natural alliance", en catálogo de **Encounters/ Displacements**, Archer Huntinton, The University of Texas at Austin, 1992.
- Barthes, Roland, **Ensayos críticos**, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Barthes, Roland, **El sistema de la moda**, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Barthes, Roland, **Mitologías**, México, Siglo XXI, 1991.
- Baudrillard, Jean (1970), *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, París, Gallimard, 1970. (Hay ed. en castellano : **La sociedad de consumo**, Barcelona, Plaza y Janés, 1974).
- Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en: **Campo de poder, campo intelectual**, Buenos Aires, Montessor, 2002. (1ra. ed.: 1967)
- Bourdieu, Pierre, **Las reglas del arte**, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bürger, Peter, **Teoría de la vanguardia**, Barcelona, Península, 1987.
- Burucúa, José Emilio (dir. de tomo), **Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política Vol. II**, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Calabrese, Omar, **El lenguaje del arte**, Barcelona, Paidós, 1987.
- Cernadas, Jorge, "Estudio Preliminar", en: **Contorno**, Edición digital facsimilar completa, Buenos Aires, Cedinci-NYU, 2001.
- Correas, Carlos, **La operación Masotta (cuando la muerte también fracasa)**, Buenos Aires, Catálogos, 1991.
- della Volpe, Galvano, **Crítica del gusto**, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Fantoni, Guillermo, **Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi**, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.
- Farver, Jane (org.), **Global Conceptualism: Points of Origin 1950S-1980s**, Nueva York, The Queens Museum of Art, 1999.
- Foster, Hal, **El retorno de lo real**, Madrid, Akal, 2001.
- García, Germán, **Oscar Masotta. Los ecos de un nombre**, Buenos Aires, Atuel, 1996.
- Gilman, Claudia, **Entre la pluma y el fusil**, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Giunta, Andrea, **Vanguardia, internacionalismo y política**, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Glusberg, Jorge, **Marta Minujin en el Museo Nacional de Bellas Artes**, Catálogo, Buenos Aires, MNBA, 1999.
- Herrera, María José, "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del '60", en: **Arte Argentino del Siglo XX**, Buenos Aires, Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas-FIAAR, 1997.
- Herrera, María José, "La experimentación con los medios masivos de comunicación en el arte argentino de la década del sesenta: el "happening para un jabalí difunto", en VVAA, **El arte entre lo público y lo privado**, Buenos Aires, CAIA, 1995.
- Huyssen, Andreas, **Después de la gran división**, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2002 (1º ed. en inglés, 1986).
- Izaguirre, Marcelo (comp.), **Oscar Masotta. El revés de la trama**, Buenos Aires, Atuel, 1999.
- Jacoby, Roberto, "Contra el happening" (1966), en Oscar Masotta (comp.), **Happenings**, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- Jacoby, Roberto, "Después de todo, nosotros desmaterializamos", en: revista **Ramona** nº 9/10, diciembre de 2000, Buenos Aires.

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

Kaprow, Alan, "Dilataciones en el tiempo y en el espacio. Entrevista de Richard Schechner a Allan Kaprow", en VVAA, **Teatro de guerrillas y happenings**, Barcelona, Anagrama, 1973.

Katzenstein, Inés (ed.), **Listen, Here, Now! Argentine art of the Sixties**, Nueva York, MOMA, en prensa.

King, John, **El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta**, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

Lebel, Jean-Jacques, **El happening**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.

Lippard, Lucy and John Chandler, "The dematerialization of art", in: **Art international**, Volume XII/2, February 20, Zurich, 1968.

Lippard, Lucy, **El pop art**, Barcelona, Destino, 1993 (1º ed., Thames and Hudson, London, 1966).

Lippard, Lucy, **Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972**, Nueva York, Praeger, 1973.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano, "Masotta, Jacoby, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas", en: revista **Causas y Azares** n° 3, Buenos Aires, primavera de 1995.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano, **Del Di Tella a Tucumán Arde**, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano, "Después del pop, nosotros desmaterializamos. Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en los comienzos del conceptualismo", en: Katzenstein, Inés, op. cit.

Mangone, Carlos y Warley, Jorge (comp.), **Contorno**, Buenos Aires, CEAL, 1993.

Marchán Fiz, Simón, **Del arte objetual al arte del concepto**, Madrid, Akal, 1990.

Masotta, Oscar (comp.), **Happenings**, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

Masotta, Oscar, **Conciencia y estructura**, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.

Reeditado por Corregidor (Buenos Aires, 1990).

Masotta, Oscar, **El modelo pulsional**, Buenos Aires, Altazor, 1980.

Masotta, Oscar, **El pop art**, Buenos Aires, Columba, 1967.

Masotta, Oscar, **Ensayos lacanianos**, Barcelona, Anagrama, 1976.

Masotta, Oscar, **Introducción a la lectura de Jacques Lacan**, Buenos Aires, Corregidor, 1974.

Masotta, Oscar, **La historieta en el mundo moderno**, Buenos Aires, Paidós, 1970.

Masotta, Oscar, **Lecciones de introducción al psicoanálisis**, Barcelona, Granica, 1977.

Masotta, Oscar, **Lecturas del psicoanálisis: Freud, Lacan**, Buenos Aires, Paidós, 1992.

Masotta, Oscar, **Técnica de la historieta**, Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte, 1966.

Masotta, **Sexo y traición en Roberto Arlt**, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1965.

Mc Luhan, Marshall, **The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man**, Nueva York, 1964.

Mc Luhan, Marshall, **The Medium is the Message: An Inventory of Effects**, Nueva York, 1967.

Mc Luhan, Marshall, **Understanding Media: The Extensions of Man**, Nueva York, 1964.

Noé, Luis Felipe, **Antiestética**, Buenos Aires, Van Riel, 1965.

Plotkin, Mariano, **Freud en las pampas**, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

Ramírez, Mari Carmen y otros, **Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968**, Catálogo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

Rivera, Jorge, **La investigación en comunicación social en Argentina**. Buenos Aires, Puntosur, 1987.

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

- Rodriguez de Andrade, Rosangela, Puzzle(s) Masotta, Rosario, Homo Sapiens, 1997.
- Romero Brest, Jorge, **Arte visual en el Di Tella**, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- Sarlo, Beatriz, "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", en: revista **Punto de vista**, 1984.
- Sarlo, Beatriz, **La batalla de las ideas (1943-1973)**, Buenos Aires, Ariel, 2001.
- Scholten, Hernán, **Oscar Masotta y la fenomenología**, Buenos Aires, Atuel, 2001.
- Sigal, Silvia, **Intelectuales y poder en la década del sesenta**, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Steimberg, Oscar, "Una modernización 'sui generis'. Masotta/Verón", en: Noé Jitrik (dir.), **Historia crítica de la literatura argentina, vol. 10: La irrupción de la crítica** (dir. del volumen: Susana Cella), Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Terán, Oscar, **Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966**, Buenos Aires, Puntosur, 1991a.
- Terán, Oscar, "La leyenda", en revista **La Mirada** Año II n° 3, Buenos Aires, primavera 1991b.
- Verón, Eliseo (comp.), **Lenguaje y comunicación social**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969
- Verón, Eliseo, "Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile", en: revista **Lenguajes**, Año I n° 1, abril de 1974, Buenos Aires.
- Verón, Eliseo, "Investigación, semiología y comunicación: del estructuralismo al análisis en producción", entrevista en revista **Causas y Azares**, n° 3, primavera 1995, pp. 7-23.
- Verón, Eliseo, "La obra". En: Revista **Ramona**, núm. 9-10, Buenos Aires, 2000-2001 (escrito en 1967).
- VVAA, **Análisis de Marshall Mc Luhan**. Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- VVAA, **Oscar Masotta. Lecturas críticas**, Buenos Aires, Atuel, 2000.

Ana Longoni

Ana Longoni es escritora, investigadora y profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dirige el grupo de investigación “Artes plásticas e izquierdas en la Argentina del siglo XX”. Ha publicado, entre otros numerosos trabajos, los libros *De los poetas malditos al video-clip* (Buenos Aires, Cántaro, 1998), *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000), el estudio preliminar al libro de Oscar Masotta, *Revolución en el arte* (Buenos Aires, Edhasa, 2004) y uno de los capítulos de la antología editada por I. Katzenstein, *Listen, Here, Now! Argentine Art of the sixties: Writings of the Avant-Garde* (New York, MoMA, 2004).

Su obra de teatro *La Chira*, que explora las memorias del exilio, se estrenó el año pasado en Buenos Aires.

Mail de contacto: analongoni@gmail.com