

ramona

45

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

buenos aires. septiembre de 2004 / \$5 ó 5 venus

Masotta revisitado

Un Héroe Diagonal > Ramón & Ramón

Oscar Masotta: Vanguardia y revolución en los '60 > Ana Longoni

Yo cometí un happening y 2 manuscritos inéditos > Oscar Masotta

Masotta happenista > Ana Longoni

El primer teórico del arte pop > Beatriz Sarlo

Era realmente enciclopédico. Masotta recordado en el 13º Coloquio de la
Fundación Descartes > Roberto Jacoby

Bibliografía

Y, por supuesto, tantísimo más

Una iniciativa

de la Fundación Start

Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboración especial

Xil Buffone

Secretarios de redacción

Laura Las Heras

Augusto Idoyaga

Julietta Constantini

Colaboradores permanentes

Diana Aisenberg, Timo Berger

Iván Calmet, Jorge Di Paola

Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,

Lux Linder, Ana Longoni,

Alberto Passolini, Alfredo Prior,

Daniel Link., Mariano Oropeza,

Marcelo Gutman, m777

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone

Secretaría General

Milagros Velasco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

Implementación web

Ricardo Bravo

Producción

Milagros Velasco

Administración de agenda

Patricia Pedraza

Diseño

Silvia Leone

Armado

Patricia Pedraza

Suscripciones

Mandar un mail a Milagros o a Patricia

ramona@proyectovenus.org

Publicidad

Milagros Velasco

ISSN 1666-1826 RNPI

El material no puede ser reproducido sin la autorización de los autores

www.ramona.org

ramona@proyectovenus.org.ar

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

Índice

- 3 **Un Héroe Diagonal**
por Ramón & Ramón
- 4 **Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta**
por Ana Longoni
- 31 **Bibliografía parcial**
por Ana Longoni
- 34 **Yo cometí un happening**
por Oscar Masotta
- 47 **Masotta happenista**
por Ana Longoni
- 51 **Masotta inédito**
por él mismo
- 62 **El primer teórico del arte pop**
por Beatriz Sarlo
- 86 **Era realmente enciclopédico**
por Roberto Jacoby
- 91 **Aclaración uno**
por Nicolás Guagnini
- 92 **Aclaración dos**
por Rafael Cippolini
- 93 **direcciones**

Un Héroe Diagonal

Por Ramón & Ramón

Vivimos ¿quién lo duda? en una fabulosa Era de Rescates, que nos parece, absolutamente y por demás saludable. Asistimos entonces, consumimos y también, por supuesto, constituimos y nos sumamos, a mesas, coloquios, reediciones, novísimos estudios, monografías, libros de tesis, dossiers, y toda clase de reexploraciones de nuestro pasado artístico buscando gemas desconocidas, tesoros olvidados, maravillas devaluadas, secretos inconfesables, territorios inimaginables y diagnósticos jamás realizados. Mientras tanto, persistía intensamente una sensación inexcusable ¿no nos estábamos olvidando de alguien, tan justamente uno de los grandes héroes intelectuales del siglo XX no sólo argentino? Nos referimos ¡con total seguridad! (Uds. ya lo han adivinado) al genial Oscar Masotta, justo (exactamente) a 25 años de no tenerlo entre nosotros.

Y para esto, como se debe, ponemos a disposición de todos ustedes, amadísimos lectores, un material de excepción: dos estudios muy minuciosos de Ana Longoni, un texto fundamental del querido Oscar, “Yo cometí un happening” (que forma parte de un volumen que la editorial Edhasa publica en estos mismos días y que recomendamos calurosamente adquirir (se titula Revolución en el arte, lo debemos a la inteligencia y al empeño de Longoni), dos

apuntes inéditos también masottianos (que Roberto Jacoby aportó de su archivo personal, quien también ha recobrado el texto de un coloquio en el Centro Descartes) y un extenso y primordial ensayo de Beatriz Sarlo que recontextualiza los zigzagueantes recorridos de nuestro homenajeado, el más diagonal de todos nuestros héroes, alguien que siempre se desplazó entre saberes y disciplinas (la sociología, la filosofía, la fenomenología, la semiótica, la estética, la lingüística y el psicoanálisis, entre más) proporcionando, capítulo a capítulo en sus avances, pensamientos, teorías y análisis que aún hoy, tanto tiempo después, siguen resultándonos reveladores (1).

Hace unos meses, recibimos un fervoroso mensaje (que publicamos como se debe en el número 41 de esta revista) de las combativas Juventudes Masottianas.

Sean quienes sean, queridos nuestros, con las páginas siguientes nos sumamos a una causa común: visitar infatigablemente a uno de nuestros mejores cerebros.

Y esto, claro, es sólo el principio.

Al Gran Pueblo Masottiano ¡Salud!

1) En ramona 9/10 (marzo 2001) publicamos “Después del pop nosotros desmaterializamos”, su histórica conferencia del 21 de Julio de 1967, que funda el nuevo uso del concepto de “desmaterialización”.

Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta

En exclusiva para ramona, fragmentos del estudio preliminar al libro que reúne por primera vez los escritos de arte de Oscar Masotta, *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2004

Por Ana Longoni (1)

Hace pocos meses, 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 protagonista 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 historia, 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 '50 (2) y su rol como introductor de Lacan desde fines de los '60 (3) 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 (4). Quedó fuera del canon de la crítica de arte argentina o latinoamericana (5). Hay, sin embargo, algunas señales que van en otro sentido, de las que quiere ser parte este libro (6): de hecho, es la primera vez que sus escritos de arte se reúnen y reeditan.

En este texto esbozo una serie de hipótesis que explican ese silencio y repondré las razones (sus aportes teóricos, su intervención destacada en una trama cultural precisa) que lo vuelven flagrante. Para ello, parto de revisar brevemente su trayectoria biográfico-intelectual entre los años '50 y los '70, para luego concentrarme en situar las impugnaciones y las defensas que sus intervenciones suscitaron en los debates intelectuales en los que se inscribieron, y los que continúan suscitando en la actualidad entre los historiadores y los críticos de la cultura.

En siguiente lugar, presento una reconstrucción del desarrollo del arte pop, los happenings y el arte de los medios en Buenos Aires hacia mediados de la década del '60, a fin de reponer el lugar crucial que ocupó Oscar Masotta en esa trama cultural, las teorías e intervenciones

a partir de los cuales él y su entorno propusieron pensar e incidir en la escena artística de su tiempo.

Paso luego a sistematizar y sintetizar algunos núcleos conceptuales sobre arte contemporáneo, que se encuentran dispersos a lo largo de los ensayos reunidos en este libro.

Por último, propongo una serie de reflexiones sobre el modo inusual en que Masotta pensó la articulación entre arte y política.

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” (7), “una sensibilidad prototípica de la década del sesenta” (8) o -empleando la categoría bourdieuana- un “escritor-faro” (9).

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 Norma, Juan José Sebrelí, escribió acerca de sus tempranas afinidades: “como yo quiso ser escritor, como yo fue autodidacta, como yo encontré 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* (10) 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” (11).

Dentro de la revista, el trío formado por los más jóvenes (Masotta, Sebrelí 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” (12), 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 Cotto (13)), y derivó en la fugaz colaboración de Masotta y Sebrelí 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 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 martir* (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 (14), quien lo considera “un excelente ejemplo de cómo una cierta influencia del estructuralismo se incorpora a un mundo ideológico extremadamente complejo” (15). 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.

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 (16). Allí es nombrado en 1965 investigador con dedicación exclusiva de la Facultad de Arquitectura (UBA), cargo que pierde en 1967 cuando es cesantado 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) -en esa fase se concentra el grueso del material reunido en este libro y en su análisis me detengo en el último punto de esta *Introducción*- y hacia los objetos de la cultura de masas, en particular la historieta, género que difundió a través de libros (17), 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 (18). 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 (CyE 294). Al respecto, afirma Sarlo: “era 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'” (19). 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 1959 (20), 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” (21). 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, 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. Sebrelli 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” (22). 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”. (23)

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. (24) Más que en términos de sometimiento a sucesivas modas intelectuales, el itinerario del pen-

samiento 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 cultural (25): 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.

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 el fragmento que sigue: “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” (1967b: 170)

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 escandalosa. Acercarte al Di Tella y al pop art si eras de izquierda, era como ser un agente de la CIA”. (26)

¿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 Sartre era “ignorancia efectiva” (27). Él mismo podría replicar, en “Roberto Arlt, yo mismo” (28), 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” (1967a: 19). 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” (1967a: 31-32).

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, instaura 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 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” (29).

Defendiéndolo de este tipo de ataque, Eliseo Verón considera a Masotta un “escritor culturalmente no dependiente”: “Masotta llega a Lacañán, no lo 'recibe' por moda; su propio proceso intelectual recorre una etapa muy importante del proceso ideológico contemporáneo, por otra parte con matices originales” (30).

Al respecto, en una entrevista reciente, Roberto Jacoby introduce una idea muy borgiana (31) 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 vanguardia artística argentina de los '60 pudo pensarse contemporáneamente desde una lectura en la que se integraban el análisis semiótico del lenguaje, el repertorio estructuralista para pensar la literatura contemporánea, las ideas más arriesgadas e 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 integraron décadas

más tarde.

La capacidad de Masotta de recorrer y articular los autores más contemporáneos y 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 (32) y financieros (una beca, un nombramiento) que le permitirían concentrarse en la labor intelectual) y superar su “vergüenza económica” (33). Ello es parte de su propio anecdótico: 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.

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 (34). 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 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 (35). 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” (36).

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).

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.” (Oscar Masotta, 1967)

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 (37). “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 una militancia acrítica” (38). ¿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” (39).

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 (159). 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”. (40) En la pregunta dilemática que se formulara ya en 1965 -“¿conciencia o estructura?”- (41) 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”. (42)

Podría explicarse el vínculo de Masotta con el marxismo como antídoto contra la ilegitimidad. La condición de ilegitimidad 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. (...) Que en sus conductas *late* la posibilidad de una delación”. (43) 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 legitimidad (ante un objeto que me llegaba 'en eco', mediatizado) “(1967a: 18). 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”(1967a: 23). Inventarse una posición valedera, aún sin portar los estandartes ni el habitus legitimantes (44). 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 plagario 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 pensárselo justamente en esos cruces y dilemas, en tanto “sujeto construido por la cultura de Buenos Aires” (45) 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 mandan ineludibles relecturas y debates. (...)

VII. APUNTES PARA UNA TEORÍA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

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” (1967b: 58). 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 (46). 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 (47). 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 (Masotta, 1967a: 25-26). 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 facticidad no es sólo del ob-

jeto 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’” (1967b: 162). 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-Strauss (48), así como a los desarrollos de la lingüística estructural y los estudios de comunicación verbal y no verbal. Al mismo tiempo, arriesga 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 (1969: 238). 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” (1969: 225). 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” (1967b: 58). 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*. (49)

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 contemporánea” (1967b: 68-69), 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” (pp. 68-69).

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 (50). 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 lectura (51) 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 (1967a: 74).

Si la categoría de “discontinuidad” tiene su origen en Barthes, la de “ambientación” remite obligatoriamente a los aportes del canadiense Marshall Mc Luhan, 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 omnicomprendidas, la fuerte carga ideológica de su optimismo tecnológico (1967b: 52).

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” (1967b: 67). 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 *Anti-estética*, 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 Mc Luhan 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” (1967b: 11).

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 recuerda 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 Lissitzky, escrito en 1926 y publicado en febrero de 1967 en la revista inglesa *New Left Review* (52). El ensayo de Lissitzky 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”. (53)

¿A qué características del proceso artístico aludía Masotta con el término “desmaterializa-

ción”? 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, redundan 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 norteamericano (54)-, 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” (55), cuyo diseño es hijo inequívoco del Arte de los Medios. Es decir: los puntos de confluencia posibles entre ambos son abundantes.

De ningún modo planteo esto con el afán de caer en estériles disputas por la propiedad intelectual de una noción que además ya había sido empleada cuarenta años antes, sino con la intención de pensar en estas coincidencias como una señal de cómo se conformaban entonces redes transnacionales de circulación de ideas, a partir de lo que Jacoby llama una “conciencia [colectiva] mediática”. (56)

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 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 POLITICA

“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” (Masotta, 1967a: 68).

Para concluir este estudio preliminar, 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 arte y política, 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 -escribese 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 desadecuado, por demasiado rápido, cuando ese escándalo no hace más que comentar esta distancia, que nosotros vivimos entre la conciencia histórica y la historia real”. (57)

En un sentido similar, en su texto sobre Polesello, insiste en el tópic o 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, 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* (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 a *Conciencia y estructura* (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” (1969: 9-10).

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 (1969: 201-202) 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”. Como observa Beatriz Sarlo (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'” (1967a: 69).

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” (68).

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 Cantón (58) 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 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” (Masotta, 1969:16).

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. De hecho, 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 -“so-breinformando”- la grave crisis que vivía la po-

blación de la provincia del norte argentino a causa del cierre de los ingenios azucareros.

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.

¿Habrà 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 fundamental-

mente 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 historia del arte ante un out-sider- al sostenido silenciamiento sobre su obra.

NOTAS

1. Aunque este texto lleve sólo mi firma y sea yo la única responsable de lo que en él se afirma, la investigación aquí condensada fue realizada en común con Mariano Mestman a lo largo de los últimos años. A él, mi reconocimiento.
2. 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.
3. 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.
4. Estoy pensando concretamente en el desta-

cable 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).

5. 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.

6. La más contundente fue la decisión de Inés Katzenstein, la editora del MOMA (Nueva York) de incluir una importante selección de textos de Masotta en la monumental antología docu-

mental sobre arte argentino de los sesenta *Listen, Here, Now! Argentine art of the Sixties* (Nueva York, MOMA, en prensa) que aparecerá en 2004 en inglés y el año próximo en castellano. También, la insistencia de Roberto Jacoby, que puede rastrearse en sus textos incluidos en: Izaguirre, Marcelo (1999), *VVAA* (2000), y en el dossier dedicado a la noción de desmaterialización incluida en la revista *ramona* n° 9-10, Buenos Aires, diciembre de 2000. Mariano Mestman y yo también hemos tratado el tema (1995, 2004).

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

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

9. 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.

10. 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, p. 108.

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

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

13. 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).

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

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

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

17. 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).

18. 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.

19. Sarlo en King, op. cit.

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

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

22. “El joven Masotta”, en: *El riesgo de pensar*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

23. Carlos Correas, *La operación Masotta*

(cuando la muerte también fracasa), Buenos Aires, Catálogos, 1991, p. 93.

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

25. 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).

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

27. Correas, op. cit., pp. 67-69.

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

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

30. Verón, op. cit., 1974, p. 110.

31. 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 li-

teratura francesa pero no de la inglesa. En cambio los argentinos cruzan todo” (Entrevista, abril 2003).

32. Él mismo relata la anécdota de 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 pensaba que había muerto. *Conciencia y estructura*, p. 186-187.

33. *Conciencia y estructura*, p. 187.

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

35. 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).

36. Izaguirre, op. cit., p. 284.

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

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

39. *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.

40. *Ibid.*, p. 101

41. Extraída de “Roberto Arlt, yo mismo”, en *Conciencia y estructura*, op. cit., p. 189, y re-

saltada en la contratapa misma del libro.

42. Beatriz Sarlo, op. cit., p. 95.

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

44. 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).

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

46. 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 .

47. 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).

48. 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.

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

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

51. 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.

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

53. También en *Happenings* (1967b; 11) puede

leerse una pre-elaboración en el mismo sentido. **54.** 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”.

55. Sobre “Tucumán Arde” y su génesis puede verse Longoni y Mestman (2000).

56. Entrevista, Buenos Aires, enero de 2003.

57. Cat. Miguel Ingoglia ya citado, 1962.

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

A Florencia Taratuty la envidian las vecinas cuando le llega su ramona	Guillermo Sitler ya no tiene que buscar a ramona por los quioscos
Margarita Peralta se va a suscribir mañana mismo	Bernardo Vidal Durand se quiere suscribir otra vez
Jorge Ayerbe debería suscribirse de nuevo	Gyula Kosice se olvidó de renovar su suscripción

QUINO

50 AÑOS

muestra itinerante
2004 - 2005

Córdoba, Museo Caraffa,
del 1 de Octubre al 14 de noviembre de 2004

Mar del Plata, Teatro Auditorium,
del 17 de diciembre de 2004 al 13 de febrero de 2005

Rosario, Centro Cultural Parque de España,
del 24 de febrero al 3 de abril de 2005

www.quino50años.com.ar



14 años con la cultura Argentina

Info@fundacionandreani.org.ar
www.fundacionandreani.org.ar

Bibliografía parcial

De y sobre Oscar Masotta, compilada por Ana Longoni.

LIBROS DE OSCAR MASOTTA

- Sexo y traición en Roberto Arlt**, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1965.
Técnica de la historieta, Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte, 1966.
El pop art, Buenos Aires, Columba, 1967.
Happenings, (comp.), Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
Conciencia y estructura, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.
La historieta en el mundo moderno, Buenos Aires, Paidós, 1970.
Introducción a la lectura de Jacques Lacan, Buenos Aires, Corregidor, 1974.
Ensayos lacanianos, Barcelona, Anagrama, 1976.
Lecciones de introducción al psicoanálisis, Barcelona, Granica, 1977.
El modelo pulsional, Buenos Aires, Altazor, 1980.
Lecturas del psicoanálisis: Freud, Lacan, Buenos Aires, Paidós, 1992.

BIBLIOGRAFIA SOBRE MASSOTTA

- Correas, Carlos, **La operación Masotta (cuando la muerte también fracasa)**, Buenos Aires, Catálogos, 1991.
 Fantoni, Guillermo, **Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi**, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.
 García, Germán, **Oscar Masotta. Los ecos de un nombre**, Buenos Aires, Atuel, 1996.
 García, Germán, **Masotta y el psicoanálisis en castellano**, Buenos Aires, Argonauta, 1993.
 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.
 Izaguirre, Marcelo (comp.), **Oscar Masotta. El revés de la trama**, Buenos Aires, Atuel, 1999.
 Jacoby, Roberto, "Después de todo, nosotros desmaterializamos", en: revista **ramona n° 9/10**, diciembre de 2000, Buenos Aires.
 King, John, **El Di Tella y el desarrollo cultural argentino**, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
 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, "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.
 Nussenovich, Marcelo, "Hacia una historia de la fiesta y la performance en Córdoba", texto inédito, Córdoba, 2003.
 Plotkin, Mariano, **Freud en las pampas**, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
 Rodrigues 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, **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, "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, "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.
VVAA, **Oscar Masotta. Lecturas críticas**, Buenos Aires, Atuel, 2000.

ALGUNA BILIOGRAFIA SOBRE ARTE CONCEPTUAL (o que menciona al Arte de los Medios)

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.
Farver, Jane (org.), **Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s**, Nueva York, The Queens Museum of Art, 1999.
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 (1° ed., Thames and Hudson, London, 1966).
Lippard, Lucy, **Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972**, Nueva York, Praeger, 1973.
Marchán Fiz, Simón, **Del arte objetual al arte del concepto**, Madrid, Akal, 1990.
Ramírez, Mari Carmen y otros, **Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968**, Catálogo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
Verón, Eliseo, "La obra". En: **revista ramona**, núm. 9-10, Buenos Aires, 2000-2001 (escrito en 1967).

ASGA
Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

Tel/fax (+54-11) 4312 0995/4312 5915
info@albertosendros.com
www.albertosendros.com

Ad-Hoc

S.R.L.

La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos

www.adhoc-villela.com

Yo cometí un happening

Publicado originalmente en “Happenings”, Editorial Jorge Alvarez 1967; forma parte del volumen “Revolución en el arte”, Edhasa, 2004

Por Oscar Masotta

Cuando en el diario *La Razón* del 16 de diciembre pude leer que el profesor Klimovsky impugnaba a los intelectuales que “confeccionan” *happenings*, me sentí directamente, personalmente tocado. Si no me equivocaba, no había en Buenos Aires un número de personas mayor a la mitad de los dedos de una mano que llenara tales requisitos. Y como Klimovsky recomendaba “abstenerse” de los *happenings* e “invertir” los poderes de la “imaginación en atenuar ese tremendo flagelo” (el “hambre”), tengo que decirlo, me sentí, en serio, incómodo en mi piel, un poco miserable. “Yo cometí un *happening*”, me dije entonces para atenuar ese sentimiento.

Pero pude tranquilizarme rápidamente. La alternativa “o bien *happenings* o bien política de izquierda” era falsa. Al mismo tiempo, ¿era el profesor Klimovsky un hombre de izquierda? (1). Bastaba recordar otra alternativa -y del mismo tipo- que Klimovsky planteaba en su prólogo al libro de Thomas Moro Simpson,(2) donde se lee:

“Somos muy afectos al existencialismo, a la fenomenología, al tomismo, al hegelianismo y al materialismo dialéctico; en cambio la filosofía analítica se halla casi ausente de los programas de estudio de nuestras escuelas de filosofía (...) Varias son las causas de tal estado de cosas, que reflejan una inusitada preponderancia en estas latitudes (...) de ciertas tradiciones religiosas o políticas...”

En fin, hay que contestar efectivamente, y negativamente, que el profesor Klimovsky no es un hombre de izquierda. Primero: por la tendencia explícita a homologar lo político o lo religioso,

como se lee en el último párrafo. Segundo: porque en el contexto, cuando Klimovsky dice “político” denota directamente al “materialismo dialéctico”, esto es, a la filosofía del marxismo. Tercero: porque estas dos líneas de homologaciones no apuntan sino a persuadir de la verdad de esta falsa alternativa de derecha: “O bien marxismo, o bien filosofía analítica”. Y en cuarto lugar porque era falso anecdóticamente, esto es, históricamente, que existiera en las aulas argentinas, en el momento en que Klimovsky escribía el prólogo, alguna preponderancia en la enseñanza de la “tendencia marxista”.

Decía que las dos alternativas son del mismo tipo: en ambas cada uno de los términos de la oposición no pertenece al mismo nivel de hechos al que pertenece el otro. La filosofía analítica (filosofía de la ciencia + lógica moderna + estudio analítico del problema de la significación) no incluye afirmación alguna sobre el desarrollo de la historia, sobre el origen del valor en el trabajo, ni sobre la determinación social del trabajo, en fin ni sobre el proceso social de la producción ni sobre la necesidad, susceptible de ser leída en el proceso, de la revolución. Se podría decir entonces que en cuanto, además, el marxismo incluye proposiciones sobre el origen, el valor y el alcance de las ideas, por ejemplo, que éste incluye a la filosofía analítica y que lo contrario, en cambio, no es posible. El marxismo puede seguramente integrar los resultados del estudio analítico de las proposiciones, robustecer su metodología con los aportes de la logística y de la filosofía de la ciencia; si al revés la filosofía analítica pretendiera incluir en su interior al marxismo, no haría más que disolver el ochenta por ciento de las afirmaciones del marxismo, que en tanto proposiciones

sobre la sociedad global y sobre la totalidad del proceso histórico, son, efectivamente, *sin-téticas*, si no *dogmáticas* (3). Se ve entonces que existen dos perspectivas desde donde mirar la relación entre marxismo y filosofía de la ciencia. Si se lo hace desde el marxismo, no hay alternativa de exclusión sino relación de inclusión y de complementariedad. Si, en cambio, desde la filosofía de la ciencia, los términos se hacen contradictorios y la alternativa es de exclusión.

Lo mismo con la alternativa entre el *happening* y la preocupación por el hambre (me excuso por la combinación de palabras). Lo más cierto y más fácil de contestar, y usando con propiedad las palabras, puesto que el *happening* no es sino un género de manifestación artística, es que esa alternativa por extensión incluye también a los músicos, a los pintores, a los poetas. ¿Será que hay que descubrir entonces en las palabras de Klimovsky su vocación totalitaria? No lo creo, el profesor Klimovsky es seguramente un espíritu liberal, de quien, estoy seguro, se podría decir lo que Sartre decía una vez del Bertrand Russell de unos años atrás: que en verdad, para él, sólo *existen* los intelectuales y la ciencia. Pero lo que debe haber ocurrido seguramente, es mucho más simple: que el profesor Klimovsky ha sido presa de ese fenómeno de crecimiento de la palabra “*happening*” del que nos habla Madela Ezcurra. El error -intencionado o no- es asimismo relevante. El crecimiento de la connotación de la palabra “*happening*” en los medios masivos no se origina sino en ciertos supuestos vehiculados por esos mensajes que, no analizados, determinan sus contenidos. Esos supuestos no son en verdad sino “ideas acerca de las posibilidades

materiales y sociales de establecer la comunicación”, como escribe Jacoby, esto es, ideas acerca de la sociedad en su conjunto, las que incluyen, fundamentalmente, decisiones con respecto al “lugar” que en la sociedad debe corresponder a cada área de actividad. Ahora bien, es seguro que ningún periodista, cualquiera fuera su nivel de información, ignora que en su base misma la palabra asocia con la actividad artística; de ahí cierta ambivalencia, aparentemente positiva, en el grado de tomar en serio o en broma lo que la palabra significa. Es que en esos periodistas pesa la idea de arte con mayúsculas. Lo que ocurre -y la cuestión no es mucho más complicada- es que entre ese “lugar” (receptáculo de ideas de jerarquía, juicios con respecto al valor relativo de los resultados de cada tipo de actividad) y cada área de actividad social, la sociedad, a través de sus grupos conservadores, fija la conexión entre uno y otra en las “materias” de la actividad. Así, el prestigio de la actividad del artista debe formar sistema con ciertas propiedades de la materia que trabaja. Surge históricamente así la idea de que el bronce, o el mármol, son “materias nobles”. Durante el informalismo, y también antes, se ha visto reaccionar a los pintores contra esta idea; pero los resultados no han sido tan negativos...

La querrela, sin embargo, con respecto a la nobleza del material hoy se halla completamente perimida; y es posible por lo mismo que haya alcanzado un cierto grado de vulgarización. Se aceptan las obras hechas con materiales “in-nobles” a condición, yo diría, de dejar en pie la idea misma de materia, esto es, la idea de que la obra de arte se reconoce por su soporte material. Dicho de otra manera: hay todavía aquí

un humanismo de lo humano, puesto que la idea de materia es sentida como “lo otro” que el hombre (y por lo mismo, se le otorga trascendencia), y una oposición fundamental: subjetividad humana por un lado, materia sensible por el otro. De llevar el análisis adelante se vería tal vez que este binomio, como en la descripción que Lévi-Strauss hace de la estructura del mito, se correlaciona con este otro: afuera-adentro. Ahora bien, en el arte tradicional (en especial en la pintura, la escultura y el teatro), lo que está afuera de lo que está adentro, el hombre, sólo puede tener contacto con la materia sensible porque él es un cuerpo. Y al revés, la materia sensible sólo puede ser soporte de una imagen estética a condición de no englobar a la condición de su existencia, esto es, al cuerpo del hombre. Ésta podría ser la razón por la cual, como dice Lévi-Strauss, hay en la constitución misma de la obra de arte un problema de dimensiones: de alguna manera ella siempre es una *miniatura* de lo que representa (4). ¿Pero qué pensar entonces del *happening*? Como tiende a neutralizar esas oposiciones y a homogeneizar hombres y cosas, el *happening* comienza por hacer más improbable, más difícil la noción misma de “materia”: como arte, es desde entonces una actividad a la cual es difícil fijar su “lugar” social y tal vez Kaprow tenga razón al proclamar que el *happening* es el único arte realmente “experimental”. Entre enero y marzo de 1966, y en bastante estrecho contacto con *happenistas* como Allan Kaprow, Dick Higgins, Al Hansen, Carolee Schneemann y el alemán Vostell, pude presenciar en Nueva York alrededor de diez *happenings*. Dos me impresionaron especialmente. Ambos tenían esto en común: que incluían la presencia

física del artista y que el “público” no sobrepasaba, en ninguno de los dos, las doscientas personas. Pero eran totalmente diferentes. Se podría decir (yo no amo esta alternativa) que uno estaba hecho para los sentidos y que el otro en cambio hablaba al entendimiento. La obra de Michael Kirby era efectivamente “inteligente” (5). Kirby había convocado a la audiencia para el 4 de marzo en Remsem Street, en un barrio medio de Brooklyn. Cuando llegamos al lugar descubrimos que se trataba de un colegio religioso, el St. Francis College. Esto es bastante común en Nueva York, que los *happenings* se desarrollen en colegios, o directamente, en iglesias. La razón más superficial, tal vez, se halla en que los *happenings* norteamericanos son bastante poco sexuales, a diferencia de los franceses (6). Los que yo he visto, en general inducían la idea de ceremonia, eran serios, si se puede decir. Pero esta razón es insuficiente: puesto que Carolee Schneemann había hecho la presentación de su *Meat Joy*, bastante audaz desde el punto de vista del sexo, en la iglesia que en Washington Square rodean los edificios de la Universidad de Nueva York. La sala en la cual se iban a desarrollar las acciones exhibía un espacio, en el centro, donde se habían colocado proyectores de cine, y tres o cuatro tipos distintos de proyectores de diapositivas, y grabadores. La audiencia debía sentarse en sillas distribuidas en tres frentes y que rodeaba el espacio del medio. Pronto llegó Kirby, secundado por un grupo de cinco o seis operadores. Había otras personas en el centro del recinto. Cuando se apagaron las luces comenzó la proyección de un film en dieciséis milímetros: sentadas en torno a una mesa, dos personas conversaban (una de ellas era un

sacerdote). Pronto la audiencia comprendió que la conversación tenía como tema las características físicas del lugar mismo donde se hallaban. El sacerdote y el otro estaban planeando el *happening* que se estaba desarrollando: hablaban de la capacidad del recinto, de las luces, de la cantidad de *performers* que necesitarían, del precio de las entradas, y de si, una vez pagados los gastos, quedarían beneficios. Se volvieron a encender las luces; y cuando volvieron a apagarse, un proyector-estampa, también sobre una pared, mostraba en un mapa la zona de Brooklyn donde se hallaba el colegio: la sombra de un lápiz recorría el mapa, desde una plaza cercana hasta llegar al colegio. Volvieron a encenderse y apagarse las luces: ahora el mismo itinerario que un momento atrás había recorrido el lápiz era recorrido en automóvil, presumiblemente por el mismo Kirby: la cámara fotografiaba las calles, desde detrás de los vidrios del vehículo, hasta llegar al propio edificio del *college*. Se encendieron entonces las luces, y a un costado del recinto, y sentados en la misma mesa, y vestidos de igual forma el sacerdote y su amigo repetían la conversación del film. Se apagaban y se encendían las luces, y en los momentos de oscuridad un proyector mostraba en diapositivas, y alternativamente, al cura y al otro. Después entró Kirby a la escena en vivo y se sumó a la conversación, y después se volvieron a apagar las luces y en el film se pudo ver repetida la misma escena, la entrada de Kirby, que se sentaba a conversar junto a los otros dos. Después en el film aparecía, de frente, la cara del cura, hablando, mirando hacia el público. Cuando se encendían las luces Kirby le contestaba desde abajo, desde la mesa. Estas

operaciones, en fin, en la medida que se iban sucediendo, se iban complicando: se combinaban por ejemplo con fotos de los mismos lugares del recinto, que se proyectaban sobre esos mismos lugares. La foto de un ángulo de una gran puerta de madera proyectada sobre la misma puerta. Lo que ocurría era que el relato de la programación del *happening* se iba acercando en el tiempo al *happening* que estaba transcurriendo; hasta que, finalmente, la audiencia, que había sido fotografiada unos minutos antes con máquinas “polaroid”, pudo verse a sí misma, fotografiada, contra las paredes, en el interior de los tres grupos de personas sentadas que rodeaban la acción. Cuando se encendieron las luces, la presencia de Kirby en el medio de la sala hizo pensar que las acciones habían llegado a su fin. Sin embargo estaba ocurriendo algo, los operadores parecían tener alguna dificultad técnica, tal vez una cuestión de cables. Al cabo Kirby explicó que lo que ocurría era que con grabadores había sido tomado el ruido y las voces de las personas de la audiencia, que la idea era que la audiencia escuchara sus propias voces en el interior del recinto de la misma manera que se había visto fotografiada; pero que habían surgido inconvenientes y que daba por terminado el *happening*. La audiencia contestó las últimas palabras con un aplauso sostenido. Abandonamos entonces nuestros asientos, y lentamente comenzamos a salir. Apenas habíamos comenzado a hacerlo cuando escuchamos cómo el clamor traicionero de nuestros propios aplausos - que Kirby había tenido el cuidado de grabar - acompañaba nuestros pasos (7). El autor del otro *happening* era La Monte Young. Yo conocía bastante poco entonces de

la “escena” norteamericana, y escuchaba con atención las voces de los demás: discípulo de Cage, Zen, cercano a pintores “cool”, “adicto”. El *happening* (¿u obra musical?) se hizo en la casa de Larry Poons, un excelente pintor promovido por Castelli. No recuerdo la dirección exacta, era en Down Town, West Side, en un *loft*, uno de esos enormes galpones-pisos que en Nueva York es posible conseguir por 200 dólares por mes, y que después de pintados totalmente de blanco, algunos pintores habitan mientras que otros usan solamente como taller. Era el tercer piso y había que subir por largas escaleras que desembocaban en galpones-pisos semejantes al último y totalmente vacíos. Sólo en algunos rincones, acomodados discretamente sobre alguna pared, envueltos, se podría descubrir algunas telas: serían cuadros de Larry Poons. Al terminar de subir la última escalera, uno era asaltado y envuelto en un ruido ensordecedor, continuo, hecho de un abigarrado grupo de sonidos electrónicos, a los que se sumaban otros sonidos indescifrables, pero también continuos. Algo, no sé, algo oriental, era quemado en algún lugar y un perfume ceremonioso y de ritual llenaba la atmósfera del recinto. Las luces estaban apagadas: sólo la pared del frente estaba iluminada por una luz azul o rojiza, y no recuerdo si había cambio de luces (tal vez sí, virando del rojo al verde y al violáceo). Bajo la luz, y casi contra la pared, de frente a la sala y de frente a la audiencia, sentadas y distribuidas las personas a lo largo y a lo ancho del lugar, había cinco personas también sentadas en el suelo, una de ellas una mujer, en posición yoga, vestidos todos con ropas seguramente orientales, y sosteniendo cada una un micrófono. Sólo uno de ellos tocaba un

violín, mientras que vistos desde mi posición, no mucho más de cinco metros de distancia, los cuatro restantes parecían como paralizados, con los micrófonos casi pegados a la boca abierta. El sonido muy alto y completamente homogéneo me había impedido ver en el primer momento que la causa de esas bocas abiertas contra el micrófono era que los cuatro estaban sumando, interrumpiéndose sólo para respirar, un sonido gutural y continuo, a la suma de sonidos electrónicos. El violinista movía muy lentamente el arco hacia arriba y hacia abajo, para arrancar a las cuerdas un único sonido, también continuo. Adelante, entre los cinco y el público, se podía ver el espectáculo desnudo de un grabador, que pasaba una cinta sinfín y los cables de un aparato amplificador. Había en ese espectáculo sin tiempo una mezcla intencionada -para mi gusto un poco banal- de orientalismo y electrónica. Alguien, señalándome al primero de los cinco, me dijo que se trataba del propio La Monte Young, y que estaba “high” (8). Seguramente era cierto; y también los otros. Es que la cuestión había comenzado a las nueve de la noche y estaba programado que duraría hasta las dos de la mañana. Entre la audiencia había uno o dos que exhibían como un estado de posesión, en una tiesa posición de meditación. Había en todo eso algo que se me escapaba, o que no me gustaba. No amo al Zen, o bien, al tiempo que me despierta cierta curiosidad intelectual, puesto que hay en él, seguramente, intuiciones de valor con respecto al lenguaje, me disgusta como fenómeno sociológico en Occidente, y más como manifestación en el interior de una sociedad tan duramente capitalista como la norteamericana. Pero yo no conocía ni la

práctica Zen ni la teoría completa; y había por otra parte en esa suma de sonidos ensordecedores, en ese exasperante sinfín electrónico, en esa mezcla de ruido agudo y de sonido que atravesaba los huesos y embotaba las sienas algo que tal vez tenía poco que ver con el Zen. Desde que había entrado a la sala la situación fisiológica de mi cuerpo había cambiado. La homogeneización del tiempo auditivo, por la presencia de ese sonido puesto a un volumen tan alto, había escindido prácticamente uno de mis sentidos de los demás. Me sentía aislado, como clavado al piso, la realidad auditiva pasaba ahora por “adentro” de mi cuerpo y no sólo por los oídos, y era como si estuviese obligado a compensar la pérdida de la capacidad de discriminar sonidos, con los ojos. Se me abrían más y más. Y sólo encontraba en el frente, envueltos en la quietud de sus cuerpos y por la luz, sentados, los cinco *performers*. ¿Cuánto duraría esto? O bien, ¿cuánto me quedaría? No estaba decidido a proseguir la experiencia hasta el final: no creía en ella. Al cabo de no más de veinte minutos me fui. Dos o tres días después comencé a cambiar de opinión. Desechadas las connotaciones Zen, orientalismo, etc., había en el *happening* de La Monte Young, por lo menos dos intenciones profundas. Una de ellas, el intento de escindir casi un sentido de los otros, la casi destrucción, por la homogeneización de un nivel perceptivo, de la capacidad de discriminación de ese nivel, nos sumía en la experiencia de una dura reestructuración del campo perceptivo total. Simultáneamente, la exposición de la quietud de los *performers*, bajo ese baño de luz de color, convertía a la situación entera en algo muy semejante a los efectos del ácido

lisérgico. La situación era algo así como un “*analogon*” de los cambios perceptuales producidos por los alucinógenos. Pero lo interesante era, a mi entender, que este *analogon*, este “parecido”, de la situación alucinada, no terminaba de convertirse en ella. El enrarecimiento de la percepción del tiempo no bastaba para trocar en alucinación efectiva lo que tenía demasiado peso real como para hacerse irreal: la alucinación no podía sobrepasar el estado de inducción. Es esta idea la que yo tomaría para “cometer” mi *happening* cinco meses después en Buenos Aires. Pero había otra idea en La Monte Young: por una exasperación de un *continuo*, el sonido incesante puesto a alto volumen, la obra se convertía en comentario abierto, desnudo y expreso, de lo continuo como continuo, e inducía, por lo mismo, a cierta toma de conciencia con respecto a su contrario. O bien se podría decir también que La Monte Young nos empujaba a hacer la experiencia, bastante pura, que nos permitía entrever hasta qué punto ciertas continuidades y discontinuidades se hallan en la base de nuestra relación con las cosas. Cuando volvía a Buenos Aires, en abril del 66, estaba decidido ya, a hacer, yo mismo, un *happening*: tenía uno en la cabeza. Y su título, “Para inducir el espíritu de imagen”, comentaba expresamente lo que había aprendido en La Monte Young. En papeles desordenados, y al margen de mi trabajo regular (“intelectual”) anoté tanto el esquema general como los pormenores de sus acciones. De La Monte Young conservaría, intocada, la idea de “poner” un sonido continuo, producto de una sumatoria de sonidos electrónicos, a un altísimo volumen, durante dos horas (tres horas menos). En cuanto

a la distribución de los *performers* y de la audiencia, ella sería la misma: los *performers* en el frente de la sala, iluminados, y la audiencia de frente a los *performers*, en penumbras, ocupando todo el resto del recinto. La audiencia quedaría así obligada a ver, a mirar, durante y bajo el alto volumen del sonido electrónico, a los *performers* bañados por la luz. Solamente que mis *performers* no serían cinco sino treinta o cuarenta personas; no estarían sentados en posición yoga sino parados y sentados, abigarrados sobre una tarima. Pensé entonces que los reclutaría entre el lumpen proletariado: chicos lustrabotas o limosneros, gente defectuosa, algún psicótico del hospicio, una limosnera de aspecto impresionante que recorre a menudo la calle Florida y a la que es posible encontrar también en el sub terráneo de Corrientes: ropas rotas de buen corte, las piernas variadas pero la piel tostada por el sol, esa mujer era la imagen perfecta de una persona con cierto *status* económico que había sufrido una rápida, desastrosa caída. En fin, pensé que en su momento dispondría de algún dinero para pagar a esta gente, a la que, sin embargo debía conseguir, previamente, de alguna manera, saliendo a la calle para elegirla o buscarla. Por lo demás, los detalles que acompañarían a esta situación central no eran muchos. Yo comenzaré el *happening*, hablando a la audiencia, contándoles el origen del *happening*. Que había sido inspirado en La Monte Young, y que en este sentido yo no tenía inconvenientes en confesar ese origen. Les diría también lo que ocurriría a continuación: el sonido continuo, la luz iluminando al grupo lumpen abigarrado sobre la tarima. Y también les diría que en un sentido era como si la situación global hubiera sido

cuidadosamente diseñada por mí, que en este sentido había un control intelectual de cada una de sus partes. Que las personas de la audiencia podían proceder según su voluntad, permanecer sentados en el piso o parados. Y, solamente, que si se querían retirar, en algún momento, tenían que cumplir una regla para hacerlo. Yo distribuiría pequeñas banderas entre ellos, y quien quisiera retirarse, debía levantar una bandera: entonces yo haría acompañar hacia la salida a esa persona (más tarde rechacé el detalle de las banderitas: ablandaba la situación, y yo entendía que el *happening* debía ser escueto, desnudo, duro). Seguiría hablando en torno a la idea de control, de que todo estaba casi absolutamente previsto. Repetiría la palabra control hasta asociarla con la idea de garantía. Que el público podía tener garantías, incluso físicas, que nada podía ocurrir. Nada, salvo una cosa: un incendio en la sala. Pero que un incendio podía ocurrir en cualquier otro lugar, en cualquier otra sala de espectáculos. Pero de cualquier manera se habían tomado precauciones, y que por eso me había provisto de una cantidad de matafuegos (que en ese momento tendría conmigo, y que mostraría a la audiencia). Y finalmente, para dar más garantías, para asegurar la imagen de que todo o casi todo estaba previsto, y por lo mismo, diseñado, o controlado, que yo mismo vaciaría inmediatamente un matafuegos. Y que lo haría además por dos motivos suplementarios. Por un lado, porque no muchas personas han podido ver vaciar un matafuegos -salvo las que han estado en un incendio-; y que por lo mismo existe la duda de si en caso de incendio, los matafuegos que vemos colgados en las paredes sirven o no. Y por otro lado, por el lado estético

de la cuestión. Que el vaciamiento de un matafuegos era un espectáculo de una cierta belleza. Y que me importaba explotar esa belleza. Una vez vaciado el matafuegos, aparecería el sonido electrónico, se encenderían las luces que iluminarían el sector de la tarima con mis *performers*, y la situación quedaría creada. Duraría dos horas (más tarde cambié también el tiempo de duración, reduciéndolo a una hora. Pienso que fue un error, el que revela, de alguna manera, ciertos prejuicios idealistas que seguramente pesan sobre mí: yo me interesaba en verdad más por la *significación* de la situación que por su *facticidad*, su dura concreción. (Piénsese en la diferencia con La Monte Young, quien llevaba esa concreción hasta los límites mismos, físicos y fisiológicos del cuerpo.) En abril llamé a un grupo de gente, en su mayoría plásticos, para proyectar un festival de *happenings*: Oscar Palacio, Leopoldo Maler, David Lamelas, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Mario Gandelsonas. Los invité a hacer un conjunto sucesivo de *happenings*, en un espacio de tiempo no muy prolongado. Aceptaron; proyectamos entonces que distintas galerías de arte, Bonino, Lirolay, Guernica, etc., deberían tomar la responsabilidad, cada una, de presentar a cada artista. El grupo de *happenings* sería a su vez presentado y auspiciado por el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires. Hablamos con Parpagnoli, el director del Museo, y con los galeristas: estábamos de acuerdo. Actuando de esta manera -es decir, proyectando los *happenings* dentro de los marcos oficiales: la presencia del Museo- yo entendía maniobrar según fines, por decirlo así, pedagógicos. Me atraía la idea de introducir definitivamente entre nosotros un género estético

nuevo. Para eso, nuestros *happenings* debían cumplir sólo esta condición: ser poco franceses, es decir, poco sexuales. Soñaba entonces con cumplir fines puramente estéticos, y me proyectaba un poco en el director del Museo de Estocolmo, quien desde una institución oficial se había abierto a todas las manifestaciones de vanguardia. Pero Buenos Aires no es una ciudad sueca. Para el momento en que proyectamos las dos semanas del festival se produce el golpe de Estado que entroniza a Onganía; hay un brote entonces de puritanismo y de persecución policial. Atemorizados, abandonamos el proyecto: por otra parte, era un poco vergonzoso, en medio de la gravedad de la situación política, hacer "*happenings*"... Con respecto a lo último hoy pienso -envuelto en un sordo sentimiento de rabia- exactamente lo contrario. Y también comienzo a pensar lo contrario con respecto a aquellos fines "pedagógicos"; sobre la idea de introducir lo que hay de disolvente y de negativo en un género estético nuevo a través de la imagen positiva de las instituciones oficiales... Sería recién en noviembre, en el Instituto Di Tella, que lograría efectivamente realizar mi *happening*. La inminencia de la fecha me hacía pensar de pronto en mi propia "imagen": en la idea que los demás tenían sobre mí y en la idea que yo me hacía sobre esa idea. 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... En el entretanto, la situación central del *happening* proyectado había sufrido una modificación. En lugar de personas de extracción lumpen,

utilizaría actores. Pero ustedes verán, no era transigir demasiado, ni pagar tributo a la impostación en detrimento de la realidad. Es que, en un espectáculo que Leopoldo Maler había presentado en el mismo Instituto, había utilizado a tres mujeres de edad que habían llamado mi atención: en un momento entraban al escenario, para representar una audición radial, o de televisión, de preguntas y respuestas. Las mujeres debían cantar, cada una, una canción, para acceder al premio. Recordaba el aspecto de las mujeres, grotesco y tacos altos y sosteniendo la cartera en las manos, en posición bastante ingenua: esas personas denotaban, muy claramente, un origen social: clase media baja. Era exactamente lo que necesitaba: un grupo de alrededor de veinte personas indicando el mismo nivel de clase, hombres y mujeres. Maler me dio entonces el teléfono de una mujer, quien podía comprometer a ese número de personas. Se trataba de alguien que tenía algo así como una agencia de colocaciones para “extras”. La llamé, me atendió muy cortésmente, y quedamos en que serían veinte personas. Me pidió que le explicara qué tipo de personas necesitaba, qué aspecto físico. Le resumí: personas de cierta edad, de mal aspecto, mal vestidas. Me dijo que entendía: yo debía pagar cuatrocientos pesos a cada persona. En cuanto a los matafuegos, no me fue difícil conseguirlos. Me puse en contacto con una casa que los fabrica, y hablé con el gerente de ventas. Muy cortésmente accedió a mi pedido. Me prestaría por un día doce matafuegos. También me dio instrucciones sobre los distintos tipos de matafuegos que cubrían la posibilidad de distintos tipos de peligro. Yo usaría uno que produce un humo blanco y denso. Cuando hice

una prueba, antes del *happening*, comprobé además que producía un ruido bastante ensordecedor. Lo usaría como puente entre mis palabras y la puesta del sonido electrónico. A las cinco de la tarde del día 26 de octubre, las primeras de entre las veinte personas contratadas comenzaron a llegar. A las seis de la tarde habían llegado las veinte. Hombres y mujeres de edad oscilando entre los cuarenta y cinco y los sesenta años (sólo había una persona joven, un hombre de unos treinta a treinta y cinco años). Esas personas venían a “trabajar” por cuatrocientos pesos: era trabajo a destajo, y suponiendo -por imposible- que consiguieran algo semejante para todos los días, no llegarían a reunir más de doce mil pesos mensuales. Me había enterado ya que el trabajo normal de casi todos era el de “crupiés” de remates de joyas de bajo valor, de valijería y de “objetos varios”, en esos negocios que siempre están por cerrar y que se los puede encontrar a lo largo de la calle Corrientes, o en algunas zonas de Rivadavia o de Cabildo. Me imaginé que por ese trabajo ganaban aún menos de lo que yo les pagaría. No me imaginaba mal. Los reuní y les expliqué lo que debían hacer. Les dije que en cambio de cuatrocientos les pagaría seiscientos pesos: desde entonces me prestaron total atención. Me sentí un poco cínicco: pero tampoco quería hacerme muchas ilusiones. No me iba a tomar por un demonio por este acto social de manoseo que en la sociedad real ocurre cotidianamente. Les expliqué entonces que exactamente no era teatro lo que íbamos a hacer. Que ellos no debían más que permanecer durante una hora, quietos, parados, la espalda contra la pared del salón; y que el “espectáculo” no se iba a realizar en la sala

normal de representaciones, sino en una amplia sala del depósito que yo había hecho preparar expresamente. También les dije que había algo que sería incómodo para ellos: que durante esa hora habría un sonido muy agudo, a muy alto volumen, y muy ensordecedor. Y que ellos deberían soportarlo, que no había otra alternativa. Que si aceptaban o si estaban de acuerdo. Alguno de entre los viejos pareció retroceder, pero se consultaron todos con la mirada, y al cabo, solidarios contestaron que sí. Como comenzaba a sentirme vaga mente culpable, pensé en ofrecerles taponos de algodón para los oídos. Lo hice, ellos aceptaron, y yo mandé a buscar el algodón. Se había ya creado un clima bastante amistoso entre ellos y yo. Me preguntaron por la indumentaria (cada viejo tenía un bolso o una valija en las manos). Les contesté que se disfrazaran de pobres, pero que no se maquillaran... No todos me obedecieron del todo: la única manera de no ser totalmente objetos, totalmente pasivos, era, pienso, para ellos, hacer algo que tuviera que ver con el oficio de actor.

Pronto se hizo la hora en que el *happening* debía comenzar. Todo estaba listo, la cinta sinfín (que había preparado en el laboratorio de música experimental del Instituto), los matafuegos. Había preparado también un pequeño sillón, en el que me sentaría, de espaldas al público, para decir las palabras del comienzo. Subí entonces con todos al depósito y les expliqué de qué manera debían permanecer sobre la pared del fondo. Había también preparado las luces. Sólo faltaba pagar a los extras: para esto, comencé a repartir tarjetas, firmadas por mí, y con el nombre de cada uno, con las que ellos, después, cobrarían en la secretaría del

Departamento de Audiovisuales del Instituto. Los viejos me rodeaban, casi asaltándome y yo debía parecer un actor de cine repartiendo autógrafos. Reparé que habían llegado las primeras personas: dos de ellas parecían alegres. Seguí con las tarjetas; cuando volví a girar la cabeza el salón estaba lleno de gente. Algo había comenzado, y sentí como si, sin mi consentimiento, algo se hubiera zafado y que un mecanismo había comenzado a andar. Me apuré, distribuí a los viejos según la posición prevista, y ordené apagar las luces. Después pedí a la gente que había llegado que no se adelantara y que se sentara en el suelo. Había bastante expectativa y me obedecieron. Entonces comencé a hablar. Les dije, desde el sillón, y de espaldas, aproximadamente lo que había previsto. Pero antes también les dije lo que estaba ocurriendo cuando ellos entraron a la sala, que les estaba pagando a los viejos. Que ellos me habían pedido cuatrocientos y que yo les pagaba seiscientos. Que yo les pagaba a los viejos para que se dejaran mirar, y que la audiencia, los otros, los que estaban frente a los viejos, más de doscientas personas, habían pagado cada una doscientos pesos para mirar a los viejos. Que había en esto un círculo, no demasiado extraño, recorrido por el dinero, y que yo era el mediador. Después vacié el matafuego, y después apareció el sonido alcanzando muy rápidamente el volumen elegido. Cuando se apagó la luz del *spot* que me iluminaba yo mismo me acerqué a los focos que debían iluminar a los viejos y los prendí. Contra la pared blanca, el ánimo achatado y aplastados por la luz blanca, cercanos unos a otros y en hilera los viejos estaban tiesos, prestos a *dejarse mirar* durante una hora.

El sonido electrónico daba mayor inmovilidad a la escena. Miré a la audiencia: ellos también, quietos, miraban a los viejos.

Cuando mis amigos de izquierda (hablo sin ironía; me refiero a personas que tienen la cabeza clara, al menos respecto a estos puntos) me preguntaron, molestos, por la significación del *happening*, les contesté usando una frase que repetí siguiendo exactamente el mismo orden de las palabras cada vez que se me hacía la misma pregunta. Mi *happening*, repito ahora, no fue sino “un acto de sadismo social explicitado”.

Notas

1. Que no lo fuera, en verdad, no demuestra mucho. Los mismos prejuicios se podrían encontrar, con respecto a la palabra *-happening-* en un intelectual marxista o en un militante. No se trata tampoco de desarmar los argumentos del adversario llamando la atención sobre lo que el adversario no es. Introduzco aquí la cuestión de la izquierda por razones de exposición, de planteo más rápido.

2. Formas lógicas, realidad y significado, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

3. Dogmáticas, en el sentido positivo del término. Es lo que ve Sartre en el origen de su investigación “crítica” sobre la “razón dialéctica”.

Pero al revés, hay que cuidarse, seguramente, de no hacer del marxismo una filosofía romántica de las totalidades y de las síntesis. La categoría de totalidad, su uso indiscriminado, tiene que ver más con una precisa filosofía espiritualista que con el rigor exigido por la idea de marxismo como “Ciencia”.

4. Ver los primeros capítulos de *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964.

5. Usando palabras de Barthes llamo inteligencia a “la contemplación estética de lo inteligible”.

6. Lebel no es el único caso francés. Por otra parte, cualquiera fuera el valor de sus happenings, hay que reconocer lo positivo de su violencia, su pasión por comprometerse. En abril de 1966 pude presenciar en París un happening de Lebel, donde prácticamente y sexualmente ocurría todo: una mujer desnuda masturbándose, un coito en pleno recinto. Al otro día la policía cerraba la sala.

7. El trabajo de Kirby impresionaría bastante a Marta Minujin y hay que considerarlo en la base de la inspiración de su happening con los sesenta televisores.

8. En el lenguaje del “adicto”, estar muy tomado por la droga.

María Helena Arbuco está chocha con su ramona	La Universidad Tecnológica Vicente Pérez Rosales tiene a ramona
---	---

ruthbenzacar.com

arte contemporáneo argentino

1 de setiembre al 9 de octubre

Graciela Hasper

nuevoespacio

Roman Vitali
brumas

13 de octubre al 20 de noviembre

Alejandro Puente

nuevoespacio

Mariano Sardon

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

Florida 1000 . Teléfono 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com

CCEBA Centro Cultural
de España
en Buenos Aires

PLÁSTICA / VIDEO / ARTE SONORO / INSTALACIONES

EN SALA

ANDRÉS FERRER: AUSTRAL

Curador: Ricardo Ramón Jarné. En el marco del Festival de la Luz 04.

SONORIDAD AMARILLA. BIBLIOTEKA EN RED EDICIÓN II

Conducción y dirección: Sonoridad amarilla.

MICROESPACIOS

M1. y M2. MATE CON SANGRÍA 1.0

Diseño editorial español y argentino.

Propuesta: Norberto Baruch B (SND-Argentina) y Javier Errea (SND-España).

M3. ESPERA. Artista: Pablo Cabrera (puerta baños).

M3. KOMUN. Artista: Xabier Erkizia (instalación sonora baños).

M4. COLUMNA. Artista: Mauro Giacconi.

PUNTOS DE ENCUENTRO

A. VIDEOS EXPERIMENTALES LARGOS ARGENTINOS. Videoarte.

Selección de Jorge La Ferla.

A. DEL SONIDO A LA ACCIÓN. Composición Inclasificable en España.

Arte Sonoro / Música Experimental. Selección de Daniel Varela.

B. REVISTAS CULTURALES Y PRIMERAS OBRAS.

CCEBA Centro Cultural de España en Buenos Aires

Florida 943 (C1005AAS) Bs. As. Argentina.

Tel 5411 4312.3214 / Fax 5411 4313.2432

info@cceba.org.ar

Atención al público lunes a viernes / 10.30 a 20 hs

Biblioteca lunes a viernes / 11 a 18 hs

Masotta happenista

Por Ana Longoni

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 en 1966 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 medios (1)) y dos conferencias explicativas (una de Alicia Páez y otra de Masotta). Su intención es explícitamente didáctica: “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” (2). Se desarrolla en dos instancias paralelas. El público, dividido en dos grupos, es trasladado a dos lugares muy distintos: un terreno abandonado en Olivos, en la zona norte del Gran Buenos Aires, y un teatro céntrico de la capital. Mientras el segundo grupo especta una serie de situaciones confusas al estilo de los “viejos happenings”, el primero aguarda durante una hora -sin que aconteciera nada notable-. Luego, un helicóptero sobrevuela el lugar a poca altura, llevando a una actriz conocida. A los pocos minutos del paso del helicóptero, llegan a Olivos

los otros espectadores.

Lo que parecía una tardanza (se habían perdido el helicóptero), estaba cuidadosamente planificado, con la intención de que la mitad de la audiencia conociera lo ocurrido exclusivamente a través del relato oral del resto de los espectadores. Era crucial entonces la reflexión sobre la comunicación oral, “directa, cara a cara, recíproca y en un mismo lugar” (Masotta, 1969: 249).

Justamente este carácter de la comunicación era el que permitía distinguir happenings de obras de los medios en cuanto al canal y al receptor que generaban. La obra de los medios que Masotta presenta en el Seminario, titulada “El mensaje fantasma”, consistía en la proyección en un canal de televisión de un afiche callejero pegado días atrás en un sector de la ciudad. En él se anunciaba que ese mismo afiche sería emitido por el canal en determinada fecha y hora: la incógnita iniciada por el afiche se develaba como una “finalidad sin fin”. Cada uno de los medios (la TV, la gráfica callejera) revelaba así la presencia de otro. Es evidente el recurso a los mecanismos de la publicidad, no sólo en cuanto al formato o al procedimiento (afiche, tanda) sino incluso la búsqueda 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. En el seminario, entonces, 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 (3).

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 (4), 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” (1969: 245). 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 (en: Masotta, 1967b: 89).

El segundo happening de Masotta se titula “Para inducir al espíritu de la imagen”, realizado también en el Di Tella en noviembre de 1966. En él retoma un happening de La Monte Young que lo había impactado meses antes en Nueva York: “uno era asaltado y envuelto por un ruido ensordecedor, continuo”, que provocaba que se altere la situación fisiológica del cuerpo, escindiendo prácticamente uno de los sentidos, lo que provocaba “una dura reestructuración del campo perceptivo total” (Masotta, 1967b: 166-167/177). En su versión de este happening, Masotta mantiene la idea de provocar la separación del sentido del oído, mediante un sonido electrónico agudo, continuo y ensordecedor. Ello “nos permitía entrever hasta qué punto ciertas continuidades y discontinuidades se hallan en la base de nuestra relación con las cosas” (Masotta, 1967b: 167).

Luego de pronunciar, sentado de espaldas al público, unas palabras acerca del origen de lo que iba a verse, y de vaciar un matafuego, Masotta cedió el turno a cuarenta hombres y mujeres mayores (“los viejos”), 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”.

Es evidente que 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. También, con la conocida instalación “La familia obrera”, que dos años más tarde realizara Oscar Bony en Experiencias 1968, en el Di Tella. Además de las similitudes de procedimiento (pagarles a personas por exponerlas), Bony también declaraba que “la obra estaba fundada sobre la ética y yo asumí el papel de torturador” (5).

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 happening varios happenings ya realizados”. A partir de relatos escritos u orales y algunos guiones, reprodujeron fragmentos representativos de los distintos estilos (tomados de happenings de Carolee Schneemann, Claus Oldenburg y Kirby). El conjunto se proponía como un relato, una “historia del happening”, que resumía “su progresión histórica” dejando “ciertas ‘marcas’ precisadas” al público argentino, entre el que todavía existía una evidente expectativa en presenciar happenings: asistieron 500 personas a una sala donde sólo podían entrar 200, además de innumerales periodistas y fotógrafos.

La idea no era repetir happenings ya realizados en otras partes del mundo, 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) y generar un “comentario” o “relato”. No serían 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” (Masotta, 1967b: 178).

Notas

1. De acuerdo al programa, estaba planificada una tercera obra, el happening-ambientación de Mario Gandelonas titulado “Señales”, que aparentemente no llegó a realizarse.
2. ¿Acaso en alusión al helicóptero que formó parte del “viejo” happening de Minujin en Montevideo?
3. Los dos primeros en Happenings (1967b), el tercero en Verón, Eliseo, “La obra”. En: Revista ramona, núm. 9-10, Buenos Aires, 2000-2001 (escrito en 1967).
4. Esta distinción podría equipararse a la planteada por Lippard (1973) entre arte de acción y arte de concepto.
5. 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.



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**

Coordinador: Dr. Norberto Griffa

- **en Gestión del Arte y la Cultura**

Coordinador: Lic. Fermín Fèvre



Sede Académica Caseros
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

4759-3528

info@untref.edu.ar

4759-3537

ALIGHERO BOETTI

Desde el 18 de septiembre
hasta mediados de Noviembre

Organización:

Galería de Arte Moderna y Contemporánea, Bergamo,
Embajada de Italia

PROA
FUNDACION

Av. Pedro de Mendoza 1929
C1169AAD Buenos Aires
Argentina
T + 54 11 4303 0909 int. 110
F + 54 11 4303 3366
www.proa.org

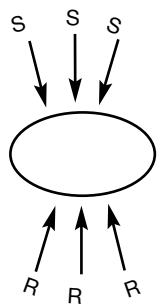
2 manuscritos inéditos de Oscar Masotta

En exclusiva, transcritos para este número-homenaje, apuntes para comentarios sobre la obra de los medios de comunicación masiva, en relación a la conferencia realizada el 21 de julio de 1967 "Después del Pop, nosotros desmaterializamos" en el Instituto Di Tella.

MATERIA

- Parte extra partes
- Dotada de movimiento
- Energía
- Ser burdo, fáctico

Discontinuidad - [eficacia /puede decir epicúreos]
 Continuidad - Idea de materia



por que llamar materia

pasividad

Leibnitz
 "La materia está constituida
 por almas momentáneas"
 }J.W 208

definir dialéctica

- espíritu
- alma
- forma
- ideas

- aquello con lo que está hecha la obra
- fotografías, impresión, reproducción, en cliché de las fotografías, etc.

entrevisto que es la materia, surge la cuestión: ¿Qué es aquí la forma?

yo diría

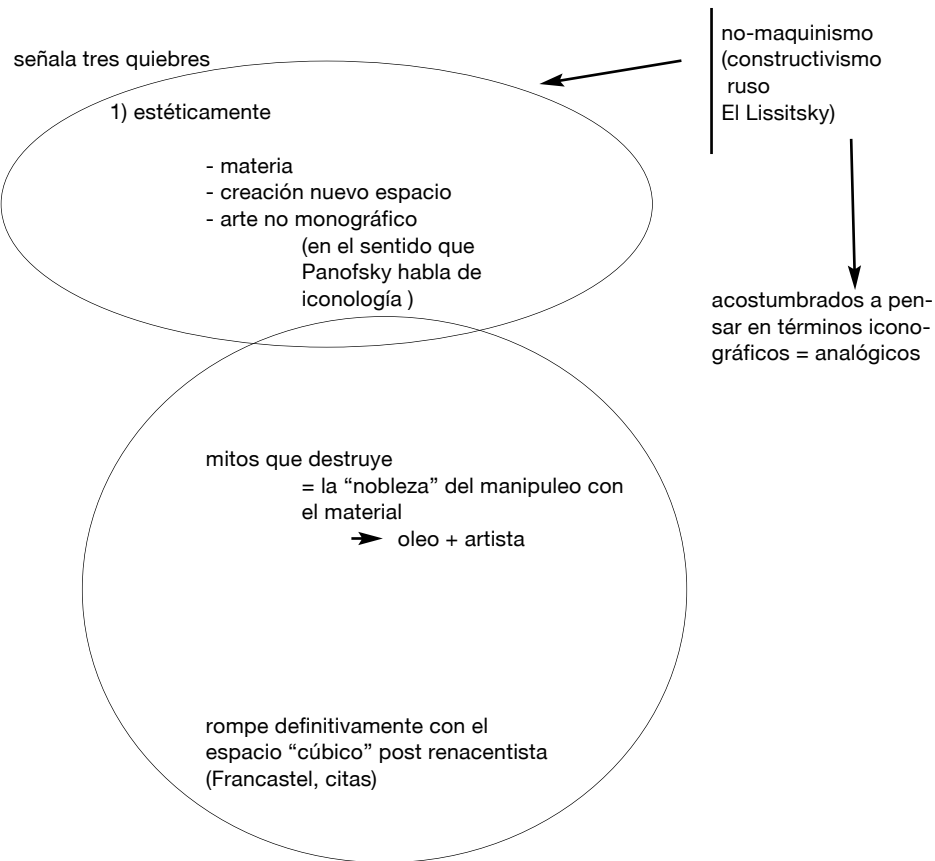
- por una parte las operaciones de la conciencia individual, que presta fe a los contenidos de los mensajes - estas operaciones definiendo la estructura cree lo que no se cree y no cree lo que se cree

- por otra parte, las operaciones "retóricas" de los redactores de los mensajes masivos.

esto, mejor, la materia?

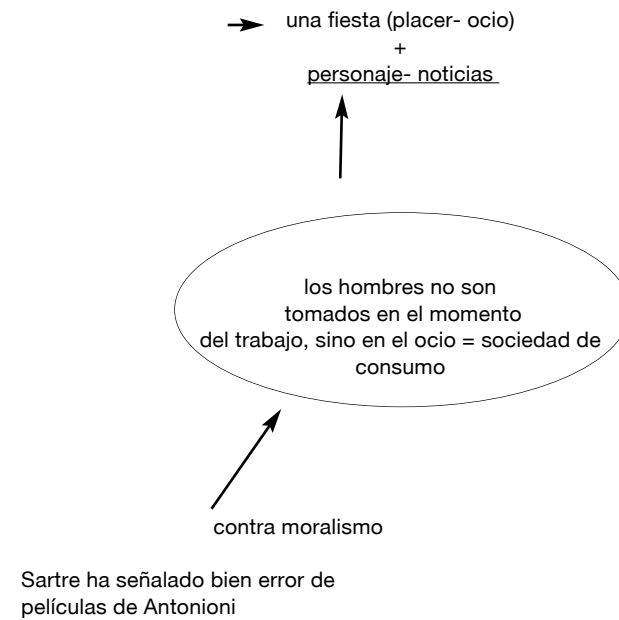
MANUSCRITO 2

→ Obra disolvente (socialmente peligrosa)
(la posibilidad de su realización
= estructura burocrática floja
en Argentina



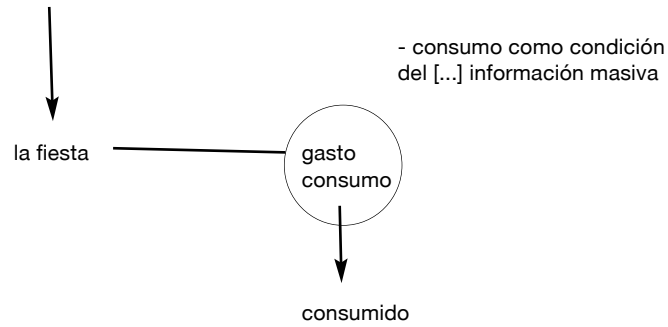
Las necesidades corresponden a necesidades distintas a las de una genuina información

(p 116)



posiblemente

una nueva inversión



- pero apasionado
- activo

(Lowenthal, ver 121)

ver artículo mío:
materia nueva: neutralización
de una oposición (materia - conciencia)

Materia: { aquello que esta en la base
de la constitución de la imagen.

{ aquello que "resiste"; esto es, aquello
que como en el signo no cae ante
la significación

la materia = sistemas de comunicación | y sus propiedades

↓
cual es la imagen?

↓
la confianza: como un hecho básico
de la comunicación (Verón, pag 10)

↓
no en funcionamiento, sino congelados

esos mismos sistemas

una sociedad irremediabilmente mediatizada
ideologías invisibles

he aquí la imagen de una labor "noble" resultado
de la nobleza del material, queda hecha pedazos

↓
destrucción de tres mitos: trabajo, materia, noble

- el "desinteres" del objetivo artístico
entra en contradicción con el interés
de propag. y vida de "negocios"

"la imagen de los medios
funcionando en el vacío"

esta materia inmaterial no es buena compañía :

no se puede guardar
para tratarla se pone al descubierto
ciertos mecanismos que la sociedad prefiere dejar en silencio

[Habrà] algo nuevo?

↓
Dos comparaciones

Gelman → { poeta que firmaba falso
Otros → { Orson Wells

(lo siguiente está tachado)

una obra estètica no se propone moralizar:

- pero hay obra que pretende describir
- otras, conocer
- otras, de alguna manera, enseñar
(arte pop)

el caso de esta, conocer

↓
la noci3n de espacio
¿què es el espacio social?
¿cuál es la funci3n en la creaci3n de
ese espacio por los s3mbolos, y los veh3culos
materiales, los "canales" que los vehiculan?

¿que significa confianza?

La "confianza" como propiedad de la informaci3n masiva.

- es un fen3meno de conciencia

-aquí la subjetividad individual

↑
es una conciencia infeliz
-base de la estructura del mito.

↓ conciencia en torniquete.
- tiene que creer lo que no cree y no creer lo que cree.

- en la obra hay así varias capas

1) Básiaca , la confianza (subjetividad
de que cada uno de los individuos
que componen la audiencia masificada.

2) Trasmisi3n de estructura mítica

3) Lo que pueda pensarse como "deformaci3n"
no es mas que el trabajo del periodista
a este nivel - usando fotografías, les superpone
una explicaci3n

Tambi3n: para justificar la explicaci3n compone las fotografías.

La obra ofrecía buena "carne" para la construcci3n de un mito: un mito no esconde nada (no es como el inconsciente freudiano)

Evidencia lo que tergiversa

fen3meno de "ambiguaci3n" significa indeterminaci3n con respecto a la audiencia

El primer teórico del arte pop

Rescatamos para el lector de ramona, fragmentos del capítulo 4 (titulado *Historiadores, Sociólogos, intelectuales*) del imprescindible volumen “La batalla de las ideas (1943-1973)” (Editorial Ariel)

Por Beatriz Sarlo

Historias culturales de la historia social y cultural

La unión de Halperin Donghi y Torcuato Di Tella como compiladores de *Los fragmentos del poder* es emblemática de la relación intensa entre ciencias sociales e historia en el marco de la universidad y de los institutos de investigación, que comienza en el postperonismo. La cátedra y el Centro de Historia Social de la UBA fue un núcleo irradiador de investigaciones históricas renovadas metodológicamente, cuyo prestigio era reconocido por los estudiantes y jóvenes graduados de todas las disciplinas. Los programas de historia social dictados por José Luis Romero proporcionaron verdaderos repertorios bibliográficos actualizados cuyo efecto desbordó mucho más allá del grupo de sus estudiantes. La repercusión de Romero como profesor e investigador se potenciaba, por otra parte, con su alta visibilidad en los proyectos de reforma académica y política de la universidad: era, al mismo tiempo, un reformista *aggiornado* y el portavoz de una nueva forma de pensar la historia.

Tulio Halperin Donghi ubica a José Luis Romero no precisamente como vanguardia metodológica o teórica -ubicación en la que sería más sencillo reconocer a Gino Germani-. Hace, en cambio, el retrato de un espíritu ecléctico y hospitalario que contempla sin gestos teóricos ampulosos los cambios de la disciplina que estaban sucediendo en la Argentina y en el mundo. Desde la década del cuarenta, Romero persigue una hermenéutica histórica, que se va definiendo en sus libros del período y también

en algunos artículos de la revista que funda en 1953, *Imago Mundi*. Halperin ubica la influyente docencia histórica de Romero por encima de las querellas metodológicas que, en nombre de una coherencia teórica, más que resolver el problema que se planteaban, colocaban a la historia frente a un dilema. Romero, en cambio, “si no les ofrecía una alternativa teórica capaz de superar ese dilema, les daba algo quizás más directamente relevante: un ejemplo de cómo era posible ignorarlo y llevar adelante una obra de reconstrucción de la realidad social más capaz de dar cuenta de su desconcertante y contradictoria riqueza, y sin embargo no menos coherente que las que pagaban esa coherencia imponiendo al objeto de su examen las más crueles mutilaciones”.(1)

Todo había comenzado unos años antes. Citamos poco más arriba la revista *Imago mundi*. En su primer editorial (2), la revista se declara comprometida con una historia cultural que estuviera en condiciones de integrar los hechos particulares en un “complejo estructural” a través del ejercicio de la interpretación que privilegia la dimensión simbólica y la agencia espiritual. Pegado a esta editorial, un artículo de José Luis Romero continúa sus líneas generales: frente a una historia política, económica, diplomática, dinástica o militar -que atomiza el sentido en esas perspectivas particulares-, la historia de la cultura debe buscar una síntesis relacional entre hechos inscriptos en un horizonte que es necesario *comprender*: Romero cita a Dilthey y, naturalmente, se refiere a su proyecto de constituir a las humanidades como ciencias interpretativas. En la estela de Dilthey, la historia de la cultura es el modelo de la historia, que no será la de unos cuantos elementos

simples y escindidos de la vida social de la cual formaron parte significativa. Por el contrario, la vida histórica es “irreductible a sus elementos simples”, y no puede captarse sino en el juego más complejo de las relaciones entre hechos de diferente naturaleza, nivel de manifestación y definición social.

En realidad, Romero discute la noción misma de “hecho” restringido, tal como lo presentaba la Nueva Escuela Histórica y las corrientes de inspiración positivista. Así, la historia cultural investiga también elementos “que no tienen carácter fáctico sino simplemente potencial, y que constituyen otro orden distinto del fáctico aunque no menos operante que éste” (3). La historia de la cultura se ocupa del nivel simbólico -hoy diríamos: del imaginario social- tanto como del nivel fáctico donde se ponen de manifiesto temporalidades diferentes: acontecimientos, que son puntuales y limitados en el tiempo, y hechos que pertenecen a una duración más larga o más imprecisa. Los ejemplos -la concentración de la propiedad de la tierra, el alza de los precios, la fusión de grupos sociales- evocan a la escuela francesa de *les Annales*. Como sea, no es el programa de esta escuela, sino el de la historia cultural el que presenta Romero, como proyecto comprensivo, interpretativo y sintético. Sus citas, más que remitirse a la historiografía contemporánea (en cuyo campo menciona a Huizinga, Jaeger y Bataillon) traen algunos nombres clásicos: Voltaire, Montesquieu, Vico, Herder.

La posición 'culturalista' de Romero, que encontraba sus interlocutores no sólo entre historiadores sino entre críticos literarios, como Jaime Rest, contribuyó a un clima que no era incompatible con perspectivas metodológicas

más 'duras'. Si, para dar un ejemplo, se examinan los trabajos que forman el volumen citado más arriba de Di Tella y Halperin, o los que confluyen a los tomos de la *Historia argentina* publicada por la editorial Paidós en 1972, se ve sin esfuerzo que la historia económica también había iniciado una etapa de renovación (con nuevas tesis en disidencia tanto con el revisionismo histórico como con los historiadores académicos de la Nueva Escuela).

En el libro *Los fragmentos del poder*, editado, como se dijo, por Torcuato Di Tella y Tulio Halperin estos rasgos se manifiestan con claridad. Por un lado, la mezcla de científicos sociales e historiadores no resulta solamente en una yuxtaposición de textos sino que los objetos de investigación se comparten entre historiadores que consideran el siglo XIX con sugerencias metodológicas que muestran el contacto con las ciencias sociales (4) y científicos sociales que observan la primera mitad del siglo XX con perspectivas históricas que se remontan al siglo XIX: sociología histórica e historia social y económica arman las coordenadas del nuevo mapa de investigación. De hecho, la contribución de Halperin a ese tomo había aparecido en la revista de ciencias sociales *Desarrollo económico*, al igual que el trabajo de Oscar Cornblit; los de Manuel Bejarano y de Haydée Gorostegui de Torres formaban parte de un proyecto más amplio sobre “Impacto de la inmigración masiva en el Río de la Plata”, preparado por José Luis Romero, Tulio Halperin Donghi y Gino Germani y en el que cooperaban el Instituto de Sociología y la cátedra de historia social. El mismo subtítulo del libro, “De la oligarquía a la poliarquía argentina”, manifiesta una preocupación epocal: el estudio de las elites no como

estudio de personalidades sobresalientes a la manera de la vieja historia política, sino a partir de la nueva noción sociológica de elites donde se entrecruzan perspectivas económicas, culturales y políticas. Sergio Bagú, en *Evolución histórica de la estratificación social en la Argentina*, editado en 1961 también por el Departamento de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, había indicado las condiciones en las que el poder económico y el poder político no están necesariamente unidos y cuáles son las consecuencias conflictivas de este fenómeno. Los artículos recopilados en *Los fragmentos del poder* por T. Di Tella y Halperin Donghi traen el debate de este problema a primer plano. Comenzando por la presentación de Halperin donde se expone la tesis de que sectores de la elite oligárquica no sólo fueron económicamente dominantes sino también dirigentes en un sentido político por lo menos en el período que se extiende entre 1810 y 1852, en el cual los terratenientes de Buenos Aires lograron un sistema de explotación que utilizó “de manera óptima los distintos factores de producción” (5). Esta claridad estratégica de la oligarquía declinaba ya en 1880 -Halperin se remite al trabajo de Roberto Cortés Conde, “El boom argentino, ¿una oportunidad desperdiciada?”- cuando se insiste en el modelo agro-exportador hasta agotar sus posibilidades (6). La sección del volumen coordinada por T. Di Tella tiene por título “Los contendientes y sus batallas”. Las elites son protagonistas -educadores e ideólogos, empresarios, militares, sindicalistas, profesionales y técnicos-, considerados en el marco de lo que Germani subrayó en los procesos de modernización: la asimilación de la inmigración extranjera. Di Tella, en

su introducción, desarrolla argumentos de resonancia política: si la Argentina no está gobernada por una oligarquía precisamente porque el proyecto “civilizador y progresista de los grandes políticos de fines del siglo pasado no podía menos que erosionar las bases sobre las cuales se asentaba su dominio de clase” (7); si, como había consenso entre los historiadores, incluso entre quienes no participaban de las tendencias revisionistas o de izquierda, era 1945 el momento del gran giro, la Argentina postperonista necesita constituir sectores dirigentes de reemplazo que configuren un mapa de poder donde diversos grupos de elite puedan neutralizar sus intereses en beneficio del interés común. Optimista, Di Tella apuesta al cierre del desencuentro entre factores de poder y poder político.

Los artículos de este volumen son parte de una historia económica y social renovada, que, además, tiene como preocupación central la definición de los agentes principales de la configuración de la Argentina moderna. El estudio de las elites y los factores de poder se realiza al tiempo que se está experimentando en la investigación de series económicas. Una historia económica sensibilizada por lo político y lo institucional, una historia política no tradicional, abierta a temas sociológicos, ésas serían las líneas principales de los nuevos estudios históricos que, como sucedió en la escuela francesa de *les Annales*, dialogan intensamente con las ciencias sociales. El diálogo con la política no fue menos intenso, aunque al principio pareció menos evidente. Las nuevas ciencias sociales tienen sus hipótesis de lo que la Argentina fue, debió ser y podría llegar a ser: un diagnóstico y un curso deseable.

De modo que, en estos años sesenta y hasta culminar a comienzos de los setenta (cuando la sociología y la historia se politizan hasta límites increíbles, aunque muchos de los autores mencionados, como Halperin Donghi, escriben obras importantes), dos líneas son igualmente evidentes: la de un programa para la historia cultural, propiciado por José Luis Romero, y la de la construcción de objetos comunes por parte de la historia y las ciencias sociales. Aunque la mayoría de los historiadores se incluya en la segunda, la primera conserva una especie de aura que recorre todos los campos disciplinarios impulsada, sin duda, por la figura carismática de Romero, cuyas obras son, en realidad, las que mejor ejemplifican las tendencias que él presenta en esa *Imago Mundi* en 1953 (8). Fuera de los espacios donde circulaban estas ideas -aunque superponiéndose e intersectándose- sobrevivía el marxismo de viejo cuño que, rápidamente, va a ser destinado al desván por los 'nuevos marxismos' que aceptarán como hermanos políticos a los nacionalismos radicalizados. En historia, la interpretación de Jorge Abelardo Ramos y las tesis marxistas-nacionalistas sobre la evolución cultural argentina de Juan José Hernández Arregui harán furor (9), siguiendo líneas abiertas, décadas atrás, por el revisionismo. A mediados de los años sesenta, se podía pasar, sin demasiadas aduanas ideológicas, de José María Rosa a Rodolfo Puiggrós que se consideraban mutuamente miembros de un pensamiento nacional enemigo del liberalismo y del cientificismo norteamericano de la sociología académica. Pero también estaban los marxismos “doctos”, que mencionaremos un poco más adelante.

Del ensayo a la crítica

El malestar en la cultura y la sociedad argentina son temas que obsesionaron, como bien se sabe, a Ezequiel Martínez Estrada. El país se habría configurado de manera equivocada y los errores serían irreversibles. Este argumento se expone y amplía en su gran ensayo de la década del treinta, *Radiografía de la pampa*, y atravesada *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, de 1948. También en 1948, inscripto en este esquema de pensamiento, Murena publicó en la revista *Verbum* “Reflexiones sobre el pecado original de América”, que seis años después, junto con otros artículos, apareció como libro y tuvo una resonancia singular.

Hoy parece borrosa la figura de Murena pero no lo era en los años cincuenta: ángel perverso de la revista *Sur*, cortejado y rebelde, interlocutor y oponente de los jóvenes que se iban a agrupar en *Contorno*. El ensayismo (que se denominó del “ser nacional”) se construye alrededor de preguntas que ahora llamaríamos culturales, aunque Murena (como Martínez Estrada) remite con ahinco a una causalidad espacial y demográfica. En 1948, Murena diagnosticó una “mal de formación” americano originado en la falsificación de imágenes europeas sobre este nuevo territorio, configurado por europeos que llegaron a América únicamente animados por la codicia, e incapaces de fundar aquí “un mundo de normas espirituales”. En estas extensiones doblemente anti-culturales, los intelectuales desconcertados “se resisten a aceptar la realidad de la cual son hijos y se destierran espiritualmente”. Para Murena, el recorrido de Echeverría es sintomático de recorridos futuros: en lugar de conducirse como un romántico y comprender la peculiaridad de la nación, quiso

reformularla como iluminista: “la fábula iluminista de que la razón puede crear la historia”, malentendido básico de la cultura argentina. Pero Europa ha muerto, continúa Murena, y se abre el espacio donde los intelectuales podrán producir una conciencia americana (10). Otros serán, en los años inmediatamente posteriores, los que revisen este diagnóstico y las direcciones a seguir. Pero, una vez más, son necesarias nuevas perspectivas europeas. Todavía a mediados de los años cincuenta, incluso aquellos que creían estar rompiendo de raíz con el ensayo pesimista y esencialista de Murena y Martínez Estrada, repiten, con frases no tan ajenos a los de estos dos autores como hubieran deseado, la pregunta sobre la incompletitud americana. Así Juan José Sebreli: “Tenemos conciencia de nosotros mismos como de seres incompletos. Nos aprendemos como siendo todo lo que no somos en presencia de la totalidad, del ser pleno de la Civilización Europea” (11). También en los primeros números de *Contorno*, persiste un vocabulario y una forma de abordar las cuestiones que pueden ser reconducidos al ensayismo: rastros que no sólo tienen significación formal. La preocupación explícita de *Contorno*, sin embargo, fue superar el dualismo idealista de Martínez Estrada y Murena, dualismo que tanto Sebreli como los hermanos Viñas encuentran, desde unitarios y federales, recorriendo como fantasmas repetidos la historia argentina (12). “Se prolongaba ese dualismo originado entre unitarios y federales, cristalizado definitivamente en el Facundo y ejercitado trágicamente por Rosas: un mundo de Santos y otro de Réprobos; uno presente y el otro necesaria y correlativamente excluido (13)”. *Contorno*

buscaba una totalidad que abriera una alternativa teórica de representación y proporcionara una metodología nueva para interpretar la cultura. La lectura que David e Ismael Viñas, Ramón Alcalde, León Rozitchner, Noé Jitrik, Juan José Sebreli hacen, en *Contorno*, de la cultura argentina es casi siempre novedosa por su programa y por su tono, aunque no siempre se apartó radicalmente de versiones anteriores. Su tipo de intervención en el debate público, ideológico y político, marcó las décadas siguientes. Se ha dicho muchas veces que *Contorno* propuso un nuevo sistema de la literatura argentina, donde la centralidad de Arlt quedaba establecida de allí en adelante. Pero también para Murena, Arlt, junto a Horacio Quiroga, era un escritor clave. Sin duda, hubo en *Contorno* algo más. La desacralización de la literatura por el modo en que se habla de ella: un modo politizado, con una novedosa mezcla semántica y léxica, donde las metáforas sobre el cuerpo y la sexualidad indican un corrimiento respecto del tono de la crítica académica 'respetable'; un estilo que combina -aunque no siempre logra sintetizar- la dimensión política y la dimensión literaria, la dimensión ética y la material. Fue una escritura escandalosa comparada con la que circulaba en los medios tradicionales. Estigmatiza el ideal conformista de “literatura prolija”, para encontrar, por ejemplo en Arlt, la refutación de las 'bellas letras' como espacio aislado de la realidad socio-política. Aunque los contornistas reconocen que no es Arlt quien realiza finalmente la relación que ellos reclaman, de todos modos, su “realismo excesivo y patibulario” les ofreció una referencia para armar recorridos diferentes en la literatura argentina

(14). Como Sartre en “La nacionalización de la literatura”, los contornistas, previendo en los años postperonistas una situación tan fluida como la de la posguerra europea, preparan los desplazamientos y las recolocaciones. Y si mencionamos a Sartre, permítase una breve digresión. En 1952, Reina Gibaja publicó en la revista *Centro*, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, un comentario sobre *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. En los párrafos introductorios menciona el “existencialismo sartreano” como una corriente filosófica que sus lectores conocen perfectamente y resume las tesis de *Pour une morale de l'ambigüité* de Simone de Beauvoir de manera rápida, como si se estuviera recorriendo un terreno conocido -aunque sea conocido de oídas, por difusión imprecisa, como suele suceder muchas veces con ideas que se implantan sin aprenderlas del todo y resultan fuertes y provocativas (15). Siete años más tarde, esa misma revista publicó la traducción de Oscar Masotta de *La trascendencia del Ego*, acompañada de un comentario extenso. (Masotta, por otra parte, en su crítica a *Un dios cotidiano* de David Viñas, citaba a Mauriac, citando así indirectamente las opiniones de Sartre sobre Mauriac, convencido que este juego de citas era inmediatamente legible.) Ese mismo 1959, la Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, publicó, con traducción de Irma Bocchino, el *Esbozo de una teoría de las emociones*. En 1957, la editorial de la revista *Sur* había puesto su sello en *El existencialismo es un humanismo* (16). *Qué es la literatura* había sido traducido por Losada en 1950 -David Viñas fue lector de sus pruebas de página-. Las fechas marcan una entrada de Sartre parcial, atrasada en unos pocos años,

pero que en dos casos por lo menos no debió esperar a la caída del peronismo. La familiaridad con que Regina Gibaja abordaba el libro de Simone de Beauvoir indica una repercusión -que no implica necesariamente una lectura- en círculos estudiantiles. El tono perfectamente sartreano de la crítica literaria de Oscar Masotta a *Un dios cotidiano* de David Viñas confirma un uso cultural del sartrismo que desborda los pormenores de su difusión filosófica. En 1963, Masotta (que enseñaba en cursos privados bastante populares *Lo imaginario*) no tiene dudas sobre la significación de Sartre en el campo de la crítica literaria: “A mi entender la obra de crítica más importante de nuestro tiempo es el *Saint Genet* de Sartre” (17). Quizás otros miembros del grupo *Contorno* hubieran mencionado *Qué es la literatura*, y agregado, como Noé Jitrik, los nombres de Blanchot -que también Masotta invoca-; pero Sartre es, para todos ellos, un lugar de encuentro generacional y de renovación crítica. Bajo el nombre de Sartre -a menudo se trataba de eso: un nombre- se difunde, en primer lugar, una teoría del compromiso que señala la posición del escritor de izquierda en la sociedad capitalista y de la literatura en prosa que debe escribirse (cuestiones que llevan al tema de intelectuales y vida pública que consideraremos más adelante). En *Las ciento y una*, Carlos Correas se identifica con ese proyecto pero su tono de *homme revolté* evoca más la marginalidad que el compromiso: “Nuestra tarea de escritores debe abarcar la totalidad sintéticamente. Nuestras obras deben asustar, crear dolores de cabeza, ocupar, ponerlo todo en cuestión. Es, por supuesto, una literatura del escándalo. Una literatura de suicidas para

suicidas”. A esta posición 'rebelde' Sartre le da sustento filosófico y permite que una perspectiva anti-burguesa no se limite a la refutación anárquica y marginal, de tradición arltiana, o al discurso moralizante del filisteo espiritualista - figura que los contornistas aproximaban a la de Murena-. De todas formas, la provocación es una retórica buscada por alguien como David Viñas, que es la figura pública más descollante de este grupo (18).

Sartre también mostraba una forma de leer la literatura en la que es relevante la categoría de totalidad, como perspectiva descriptiva y principio valorativo. Jitrik y Masotta, cada uno a su modo, lo ponen de manifiesto en la encuesta a la crítica argentina organizada por Adolfo Prieto en 1963: “La función de la crítica consistiría, pues, en restituir explícitamente la unidad que existe entre la literatura y la realidad” (Jitrik); “El problema más arduo con el que debe enfrentarse quien intenta hacer crítica es el de la conexión entre 'análisis inmanente', es decir, el análisis del estilo, y el nivel de significaciones que reside en lo histórico y en lo político” (Masotta) (19). Tanto del costado 'marxista' como del 'existencialista' la hipótesis de una totalidad significativa, que la obra encierra en su núcleo pero no siempre pone en evidencia, anima una empresa reconstructiva y de síntesis.

Ambas perspectivas, en 1963, aparecen a su vez sintetizadas en las famosas “Cuestiones de método” de la *Crítica de la razón dialéctica* (20). Junto con el *Saint Genet*, ése sería el programa de Masotta en sus textos sobre Arlt.

La solidez teórica de estos críticos es dispar: en ninguno de los ensayos de *Literatura argentina y realidad política* de David Viñas (que recopila algunos de los artículos publicados en

Contorno) se citan influencias teóricas, si se excluye el programático epígrafe de Escarpit que esconde más de lo que muestra. Sin embargo, detrás de estos textos se siente el ethos de *Qué es la literatura* y de otras intervenciones de Sartre en *Les Temps Modernes*. Por supuesto, en su artículo “El proceso de nacionalización de la literatura argentina” Noé Jitrik quiere citar expresamente el título de un célebre artículo de Sartre, aunque la cuestión abordada en aquel artículo de la inmediata posguerra francesa fuera diferente. Pero, aquí como en otros casos, Sartre funcionaba como una contraseña ideológica. También Adolfo Prieto cita a Sartre varias veces en su diatriba contra Borges. Pero, tanto como en las citas, en estas críticas pueden leerse interrogantes sobre a quién representa la literatura, cuáles son las exigencias que puede hacerse a esa representación, de qué modo los textos literarios invisten temas sociales e ideologías. En una palabra: ¿cómo se hace una lectura sociohistórica de la literatura, que tendrá, por el hecho de ser sociohistórica, valor político? ¿Qué debe ser la literatura en relación con la ideología burguesa? ¿Cómo actuar con la literatura? ¿Cómo leer y escribir políticamente?

Noé Jitrik lo dice de modo inmejorable: “...el análisis que haremos será en función de un esquema de la evolución de nuestras clases sociales. Nacionalización de la literatura será, en consecuencia, un concepto paralelo al de desarrollo de clases. Y el punto de confluencia será la consideración de la existencia y legitimidad de la literatura argentina como resultado de una representación más auténtica de la realidad” (21). Una clase que haya alcanzado la conciencia para sí, puede representar a la totalidad.

El proletariado, afirma Jitrik, no lo ha logrado todavía, pero es evidente una mayor responsabilidad de los escritores que se ubican en relación con el todo nacional y con la clase que puede expresarlo políticamente. Esta perspectiva, que trae el eco de un marxismo lukacsiano, acompaña en el caso de Jitrik otras intervenciones más específicas.

Por su parte, David Viñas arma series significativas, que son estructuras de sentido, con los textos literarios: criados, viajes, espacios, costumbres, tipologías de escritor que permiten instalar una perspectiva 'sociológica', de clases sociales, de grupos identificados con el poder material o simbólico, de subordinación en el interior del estado y de asimetría en la relación entre la Argentina y Europa. La imagen echeverriana de los “dos ojos”, uno clavado sobre la realidad local, otro sobre el escenario del mundo, que describe la cuestión de la nacionalidad cultural en un país periférico (22), le permite pensar una representación fracturada pero global.

El programa tendrá otras realizaciones. Aunque los críticos salidos de *Contorno* (23) no exponen sistemáticamente una teoría, sus ensayos dejan leer a otros críticos y a otros teóricos. Desde fines de 1950 cada uno toma por su lado y siguen recorridos diferentes, pero en los años de *Contorno* y los inmediatamente posteriores algo así como una lectura social e histórica de la literatura se impone como perspectiva renovadora (se impone incluso en los claustros de algunas universidades, como la del Litoral en Rosario, donde enseñaba Adolfo Prieto, y la de Córdoba, donde enseñaba Noé Jitrik). Después, los caminos de la crítica se bifurcan: del lado de *Contorno* -que en un aspecto es heredero

del ensayismo de las décadas del cuarenta y el cincuenta- se enfatiza el destino político de la literatura como discurso que toma los grandes temas nacionales y libra batallas ideológicas. Algunos de los críticos que se inician en *Contorno* también formarán parte de otra línea: la de modernización teórica de los instrumentos de análisis, en el caso de Adolfo Prieto a través de las perspectivas socio-históricas (24) y en el caso de Noé Jitrik por la importación de diferentes olas de la crítica francesa desde Bachelard al estructuralismo.

Todos, sin embargo, seguirán los avatares de la época. La impronta de la revolución cubana -que no había sucedido aún cuando aparece *Contorno*- marcó a este grupo de intelectuales del postperonismo. Así, en menos de cinco años -los que van de 1955 a 1959-, dos sucesos, uno local y el otro internacional, cambiaron todas las líneas del mapa (25).

Marxismo, estructuralismo, comunicación

Hay en este contingente una personalidad que siguió todas estas vías casi al mismo tiempo, partiendo de la literatura para pasar por la filosofía, el análisis del pop art, las hoy llamadas culturas mediáticas, la estética y finalmente el psicoanálisis. Se trata de Oscar Masotta (26), sensibilidad prototípica de la década del sesenta: de la facultad de Filosofía y Letras al Instituto Di Tella, del sartrismo al estructuralismo, de la historia y el sujeto a la estructura, de Merleau-Ponty a Jacques Lacan. La movilidad de Masotta no tiene equivalente en el campo cultural. Eliseo Verón sería la figura afín en el de las ciencias sociales. Seguir mínimamente sus recorridos implica hacer revista de las ideas que fueron verdaderamente influyentes en los

años sesenta.

Ambos tienen en común haber operado el pasaje hacia el estructuralismo y haber sido en esto una avanzada teórica. Verón tradujo y prologó, en 1961, la *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss para la edición de EUDEBA, y publicó en 1962 el primer reportaje argentino a Claude Lévi-Strauss (27), en cuya introducción subrayaba la importancia de la noción de estructura en ciencias sociales y presentaba a Lévi-Strauss como el maestro que había logrado una “teoría y una metodología estructurales” aplicables no sólo a las investigaciones antropológicas sino con alcances que interesaban a todas las “ciencias humanas” y desbordaban los límites de las culturas estudiadas por Lévi-Strauss para convertirse en instrumento de análisis de las sociedades contemporáneas.

Por su parte, Masotta fue el primer teórico del arte pop, en clave estructural-semiológica, y también el primer comentarista de Lacan en Argentina. Poco antes, en 1959, Masotta exponía las necesidades de una filosofía de la conciencia siguiendo a un Sartre corregido por Merleau-Ponty (28). En esta empresa no estaba solo: León Rozitchner persistió en ella, preocupado por el lugar del sujeto en la praxis social y empeñado también en una lectura del primer Marx que le permitiera una teoría marxista de la subjetividad que, a comienzos de los setenta, confluyó en su interpretación de Freud. Masotta, en cambio, eligió rápidamente otros paradigmas. En 1965, publicó en la revista marxista *Pasado y presente* “Jacques Lacan y el inconciente en los fundamentos de la filosofía”. Dos frases dan la dimensión de un cambio de época, en la que el sartrismo entraba en baja:

Lacan, escribe Masotta, sostiene “la opacidad radical del sujeto para el psicoanálisis” y refunda una ortodoxia freudiana definiendo -en términos de un verdadero giro lingüístico- el descubrimiento fundamental del vienés: “el inconciente entendido en términos de lenguaje” (29). En Lacan, Masotta encuentra la vía de cuyo recorrido no excluye a Sartre mismo, por dos razones que tendrán peso en los años que siguen y que Masotta detecta muy tempranamente: la primera, es la crítica radical que Sartre ha hecho de las pretensiones filosóficas del materialismo dialéctico (una pseudo-filosofía perezosa); la segunda es la crítica a la teoría del conocimiento como reflejo expuesta por Lenin en *Materialismo y empiriocriticismo* (30). Ambas críticas, subrayadas por Masotta en Sartre, van a coincidir con las que realiza el marxismo estructuralista de Althusser que tendrá innegables repercusiones en el debate ideológico de la izquierda revolucionaria al cual Masotta se anticipa.

En la discusión filosófica que atraviesa la década del sesenta, cuyo título mayor fue “conciencia o estructura”, Rozitchner elige el primer término de la disyunción, Masotta y Verón eligen el segundo. En la contratapa de su libro de 1969, significativamente titulado *Conciencia y estructura* (conservando la conjunción por última vez), Masotta afirma: “A la alternativa ¿o conciencia o estructura?, hay que contestar, pienso, optando por la estructura. Pero no es tan fácil, y es preciso al mismo tiempo no rescindir la conciencia (esto es, el fundamento del acto moral y del compromiso político”. El dilema -que intenta vanamente mantener en sus dos polos- se resuelve, en esos años, por el lado estructuralista. Al hacerlo, por otra parte,

varían los objetos de análisis: Verón estudia la semantización de la violencia política en los medios y la narración de la fotonovela; Masotta, la historieta.

Objetos contruidos por y para el análisis estructuralista, son, al mismo tiempo, objetos de la cultura de masas que comienza a ser considerada por la investigación académica y a ser tenida en cuenta por el pensamiento político. El mismo Masotta, introduce sus “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta”, con la siguiente observación: “Es la teoría marxista la que provee tanto del cuerpo de hipótesis más generales como de los criterios para medir el valor y el alcance de la investigación. En esta perspectiva el optimismo o el pesimismo frente a las cuestiones planteadas por la cultura de masas y el ensanchamiento de la comunicación masiva se revelan como lo que son: manifestaciones de ideologías deficientes, para el mejor de los casos de un blando reformismo (31)”. La cuestión abierta es de trascendencia social y por eso convoca a los marxistas a la reflexión sobre ella. Se trata de la escisión entre culturas de las elites y culturas de masas, de los efectos de los medios masivos -que no pueden ser medidos con las técnicas cuantitativas de la sociología americana-, y de la necesidad teórica de considerar la producción estructural de sentido en esos mensajes que convocan a la unión de perspectivas metodológicas provenientes de la lingüística de Saussure y Jakobson, la semiología que sintetiza Umberto Eco, la antropología de -y casi únicamente de Lévi-Strauss, la crítica ‘desmitificadora’ de Barthes. Se pensaba que el marxismo, en lugar de condenar como desviaciones burguesas,

podía sintetizar estas perspectivas dispares. Despreciada la síntesis filosófica del materialismo dialéctico, el marxismo estructuralista podría demostrar su capacidad de incorporar discursos que, hasta poco antes, eran descartados. Nació una nueva modalidad de la práctica teórica, perfectamente adaptada a las condiciones de un campo intelectual moderno.

En 1967, Masotta publica un librito -en una colección de divulgación fundada en los años cincuenta: los “Esquemas” de la Editorial Columba- cuyo título es *El “pop-art”*. Con la destreza expositiva que lo distingue, no se limita a presentar el pop americano; también traza las líneas de una estética. Masotta advierte que el pop no sólo es, después del surrealismo, el segundo gran movimiento estético del siglo, sino que “ha puesto el acento en la subjetividad descentrada. Y se podría hacer aquí una correlación entre movimientos estéticos y áreas del Saber, puesto que así como el surrealismo se asociaba al psicoanálisis, el arte pop se asociaría hoy con la semántica, la semiología y el estudios de los lenguajes. El arte pop junto a los modernos estudios sobre los lenguajes dibujaría así un movimiento de convergencia hacia el hecho de que, como dice Lacan invirtiendo dos veces a Descartes, *yo pienso ahí donde no soy y yo soy ahí donde no pienso*”. Y concluye: “En fin, ¿cómo hay que entender esa correlación de la que hablábamos, entre el arte pop (vuelto hacia los contenidos sociales sólo a condición de dejar a la vista las características de la trasmisión de esos contenidos) y el desarrollo de hecho del pensamiento contemporáneo: esa preocupación que, como se ha dicho, logra a veces arrancar a los intelectuales de la política para volverlos hacia la investigación

de los lenguajes?” (32)

La cita de Lacan que Masotta introduce, va por línea directa a una teoría althusseriano-marxista de la ideología. Finalmente estos intelectuales que se ocupaban de los lenguajes abandonando, en opinión de muchos, la política, estarían, por otros medios, desafiando a la esfinge al descifrar los discursos de la ideología.

También en 1967, Eliseo Verón a presenta, más detalladamente y más fundado en las ciencias sociales, argumentos afines (33). “Hoy podemos hablar de una ciencia general de los signos, de la cual la lingüística ha sido vanguardia privilegiada. A cincuenta años de Saussure, esta ciencia está constituida sólo a medias. Podemos referirnos a ella como semiología o ciencia de la comunicación según se prefiera” (34), escribe repitiendo una consigna que es la de esos tiempos. Verón realiza un movimiento genealógico y tanto en su ponencia sobre la semantización de la violencia política, como en la introducción a un volumen colectivo que acabamos de citar, es de rigor el pasaje por las tradiciones marxista y sociológica clásica. Expone linajes y rupturas: el “giro copernicano” de *El Capital* y los estudios de Freud sobre la histeria, el *Curso* de Saussure, Troubetzkoy, Hjelmslev, Jakobson, Chomsky; finalmente la mediación operada por Lévi-Strauss que vincula a la lingüística con la antropología. La ojeada retrospectiva de Verón incluye a Bateson y a la herencia que Lévi-Strauss recibe de la sociología francesa clásica, revisándola especialmente en su conciencialismo.

De la semiología al marxismo, Verón encuentra, en su trabajo sobre la violencia política en los medios escritos, que la lectura semiológica es la condición para el estudio de la ideología en

las sociedades contemporáneas tal como ella - la sociedad contemporánea- es producida por los aparatos de difusión masiva. En el desenlace de este artículo se percibe la convicción de que el análisis semiológico es el paso previo para la restitución de los mensajes sociales a la estructura de clases: concluido el análisis semiológico, se estaría en condiciones de desarrollar las hipótesis explicativas de una teoría de las ideologías que, aunque Verón no lo diga explícitamente, ocuparía el lugar abierto por la crítica marxista de la ideología tal como quedó escrita en *La ideología alemana*. Lejos de oponerse, o de constituirse en polo burgués de un pensamiento revolucionario -como lo formuló Sartre en su impugnación al estructuralismo-, la semiología estructuralista es el momento descriptivo de un crítica de la dominación simbólica. Pocos años después, el mismo Verón contempla con cierta consternación el modo en que el estructuralismo se había vuelto una ideología de moda en el campo intelectual (a la que sin duda él había contribuido introduciendo la buena nueva), que podía mezclarse, via Althusser, con el marxismo, y vía Lacan, con el psicoanálisis. En una crítica de la dependencia cultural, Verón descubre que Lévi-Strauss había sido importado desordenadamente y comenzaba a formar parte de un consumo intelectual “ostentoso”: “Además del desfase temporal [que afecta la llegada de teorías nuevas que deben recorrer el espacio entre intelectuales y gran público], debemos tomar en cuenta otro, por decirlo así, 'espacial', en la medida en que nos interesa examinar la situación de un país económica y culturalmente dependiente, donde los discursos intelectuales suelen ser 'importados' a un medio en que la práctica autónoma de las

ciencias sociales existe en un grado mínimo” (35).

Esta breve genealogía establecida por Verón incluye todas las tendencias teóricas y metodológicas que, desde mediados de los años sesenta, se convirtieron en patrimonio común de una zona moderna y radical de la izquierda. La revista *Los Libros*, fundada por Héctor Schmucler en 1969, tuvo a la lingüística, al psicoanálisis y al marxismo como las tres fuentes del saber sobre la sociedad y la política. Althusser proporcionaba una matriz para esta fusión.

Por otra parte, los nuevos objetos de análisis que se encuentran en la llamada cultura de masas, desde fines de los sesenta y, notablemente, en la primera mitad de los setenta, definen un campo cultural en el que han quebrado todas las distinciones tradicionales de la crítica y la estética. Cuando en 1970, la revista *Los Libros* inicia una etapa que llama de latinoamericanización -que, en verdad, significa su abierta inclusión en el debate político-, el editorial se encarga de distanciar a la revista de su propio nombre, precisamente porque se ha aprendido la lección respecto de cuáles son las formas en que circulan los mensajes socialmente significativos: “Ya se sabe que el formato libro no privilegia ninguna escritura. Es posible que las obras más importantes se estén escribiendo en las noticias periodísticas o en los flashes televisivos. O en los muros de cualquier parte del mundo” (36).

Ya estaba claramente en el aire de los tiempos la ruptura vanguardista con una definición 'literaria' de escritura: de ahora en más, escritura era un volante de fábrica o una crónica periodística o un poema. Como la vanguardia soviética de los años veinte, como Brecht, se quiso

comunicar la textualidad y la imagen vanguardista con la propaganda política -alguien, que había formado en las vanguardias del Instituto Di Tella y compartido su politización (37), Roberto Jacoby, lo hizo, en 1972, en la propaganda para la huelga de la empresa Fabril-. No es para nada sorprendente, entonces, que, durante los años de Onganía, la revista de la *CGT de los Argentinos*, dirigida por Rodolfo Walsh, publicara una historieta, con temas de política argentina, en la cual el ministro Adalberto Krieger Vasena representaba el personaje estelar del malvado con el disfraz de un superman que había comenzado a ser leído en la clave de la dominación simbólica que los Estados Unidos ejercían sobre América Latina con sus productos de masas. Esa misma revista publicó en folletín *Quién mató a Rosendo*. La figura de Walsh sintetiza un modo de intervención política para la que la cultura de masas, comenzando por el periodismo pero incluyendo a los géneros menores como el policial, es un instrumento y un campo de acción ideológico-discursivo.

No casualmente Aníbal Ford, que produce el primer texto comprensivo sobre Walsh en 1969 (38), forma parte de un contingente de intelectuales 'populistas' que analiza la cultura popular y la industria cultural desde perspectivas no semiológicas; las presenta en su emergencia histórica, y las teoriza como portadoras de una cultura popular-nacional que las élites, tanto como la izquierda, habrían pasado por alto. Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano se ocupan del folletín y la gauchesca, del periodismo, las letras de tango, el cine nacional, el melodrama, la radio y la televisión, de los saberes populares y sus intérpretes como Homero Manzi o Arturo Jauretche (39). Reivindican

objetos que parecían monopolizados por el análisis semiológico o la estética pop, para descubrir en ellos prácticas que, incluso cuando simulan responder a las leyes de la industria cultural, hablarían en verdad del pueblo; y ese pueblo, a su vez, hablaría -para quien sepa escucharlo- de la nación, de la relación entre sectores populares y elites, en fin: del peronismo. La cultura popular recibe así una lectura peronista -en ocasiones, una adaptación populista de Gramsci- que la libera políticamente de una lectura pop y semiológica. Héctor Schmucler, que había dirigido la revista *Los Libros*, edita en Buenos Aires *Comunicación y Cultura*, fundada en Chile, a partir de 1973: en ella, los estudios comunicacionales sobre cultura popular se encaran como un capítulo que debe ser juzgado en paralelo con la práctica política de los sectores populares (40). La revista *Crisis*, hasta su cierre a raíz del golpe de estado de 1976, es la tribuna de estas perspectivas que se sostienen durante la dictadura militar con un carácter nitidamente impugnador.

¿Qué lugar para los intelectuales?

Algunos años antes, en 1962, quienes dirigían *Cuestiones de filosofía* (41), presentaban el primer número de la revista con una aseveración que tendrá consecuencias no sólo teóricas: “Para la línea de pensamiento en que se sitúa esta publicación la filosofía está ligada a la realidad social en que surge”. En efecto, las resonancias de esta frase se potencian en el curso de la década y, en el caso de *Cuestiones de filosofía*, resumen el desafío de hacer filosofía fuera de la universidad, en relación con el “contenido efectivo de la experiencia histórica”. En el mismo momento en que los reformistas se

empeñaban en reforzar los vínculos entre vida universitaria y vida pública, *Cuestiones de filosofía*, a la que confluían los más jóvenes integrantes de esta promoción de nuevos universitarios, ponía de manifiesto la insuficiencia de la escena académica. Esta contradicción es significativa del doble posicionamiento -doble posicionamiento típico de la figura intelectual- respecto de las instituciones propias y de la sociedad en su conjunto. Las oscilaciones y el conflicto final de estas posiciones son un tema de la década hasta el momento en que la política termina imponiendo su lógica.

En tanto esto sucede, se ensayan salidas en varias direcciones. Una, sin duda, es la que ya se ha presentado como construcción de un espacio académico y un sistema científico. Pero esta vía queda obturada, por razones políticas, después de la intervención de 1966 a la universidad, que se cierra para las corrientes reformistas, modernizantes, desarrollistas y progresistas. En un simposio organizado por Norberto Rodríguez Bustamente a fines de 1966, en el que participaron miembros de la plana mayor de quienes habían renunciado a la universidad después del golpe de estado, Gregorio Klimovsky subrayó la importancia de mantener la producción de conocimientos, no refugiarse en grupos “privados o de tipo clandestino” y empeñarse en “difundir información acerca del estado de nuestros problemas nacionales” entre los actores políticos, sindicales o militares que estuvieran en condiciones de definir acciones concretas (42). En este simposio, se juzga que las tareas de modernización social y económica -que habían formado parte del programa tanto del desarrollismo como del progresismo moderado- todavía están a la orden del día y

que los intelectuales pueden aportar sus saberes específicos para que el curso de los hechos no favorezca, como está sucediendo según piensan todos los participantes en la reunión, a los sectores dominantes más tradicionales. Se diagnostica, al mismo tiempo, una crisis política y una crisis del modelo de crecimiento, en un país que no ha concluido ninguna de las etapas de la modernización capitalista, cuya industrialización está obstaculizada por trabas ideológicas y económicas, y que no ha logrado implantar del todo un sistema educativo moderno. Hay coincidencias en que los obstáculos al desarrollo son más fuertes de lo que se había pensado en los años anteriores. En una tónica moderada y francamente reformista se subrayaba la importancia de la función intelectual y, al mismo tiempo, se planteaba que esa función carece de interlocutores con poder efectivo en la sociedad argentina.

Este tono es el que se quiebra en los años siguientes, cuando el marxismo denuncie a viva voz el carácter ideológico de las ciencias sociales y, en el límite, de toda ciencia.

En efecto, a mediados de la década del sesenta, la disputa por el instrumento de análisis, por el ‘marxismo verdadero’, va a ser un tema principal. Este es el sentido de la crítica de Eliseo Verón a los dos best-sellers de Juan José Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964) y *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* (1966) (43). Para Verón, el éxito de mercado de los libros de Sebreli obliga a advertir a sus lectores que “el modo en que estos libros se autodefinen y lo que efectivamente son, contiene el pasaje del análisis marxista al mito del análisis marxista”. El aire barthesiano de los argumentos presentados por Verón, e inspirados

en el gran artículo final de *Mitologías*, no diluye el objetivo de su crítica que es salvar al análisis ‘verdaderamente marxista’ de las operaciones mistificadoras que adoptan su lenguaje para reduplicar el discurso del sentido común y alimentar a los medios de comunicación de masas. El debate que suscita este artículo de Verón -la respuesta de Sebreli, y una intervención de Oscar Masotta- revela la significación cultural y política de los argumentos presentados: el marxismo debe defenderse no sólo de aficionados que lo conocen mal -ése sería el centro del argumento de Masotta- sino *en todos los casos* porque proporciona la única matriz que hace posible plantear adecuadamente la cuestión del método y de la objetividad en las ciencias sociales y sus repercusiones políticas. Lo que Verón llama “pragmática de las ciencias sociales” incluye las leyes de legitimidad de su discurso y, sobre todo, su ubicación como proceso productivo que debe desnudar las relaciones de los científicos con las instituciones y la distribución del poder. Si la sociología es “una función del sistema social en que tiene lugar” (44), el problema de la objetividad científica es *intrínsecamente social* y la ciencia debe considerarse a sí misma, siempre, como institución social. Sólo el marxismo proporcionaría los instrumentos para captar la dominación en el interior de las instituciones intelectuales y académicas. Ese materialismo histórico -Verón cita a Althusser, ya se ve qué se entiende en la fórmula- debe ser defendido de los advenedizos que lo convierten en una receta de uso cotidiano y mediático, diluyendo su potencial de práctica teórica revolucionaria.

El compromiso y sus transformaciones

En 1957, Juan Carlos Portantiero -que se ocupaba entonces de literatura y cultura- publicó un artículo sobre “La joven generación literaria” (45). Allí citaba un testimonio de Ramiro de Casasbellas, poeta, y otro de Adolfo Prieto, crítico: ambos, el primero en 1956, y el segundo en 1954, coincidían en la inevitabilidad del compromiso.

Para Portantiero las dos citas son la prueba de que la necesidad del compromiso une a toda la “joven generación” y que el problema a resolver es, más bien, su contenido práctico, ideológico y estético. *Contorno* hablaba el idioma del compromiso y, en el caso de Prieto, las lecciones de *Qué es la literatura* de Sartre le habían servido para leer a Borges como escritor distante y poco significativo, precisamente porque ponía entre la literatura y la realidad una pantalla de juegos verbales y desviaciones fantásticas (46). Portantiero cita un artículo de Rozitchner, publicado en *Contorno* en 1956, donde se emiten dos juicios que recorrerán la década siguiente: por un lado, el peronismo desnudó con su caída la crisis argentina; por el otro, en ese gigantesco sinceramiento, los intelectuales de origen burgués o pequeñoburgués pusieron de manifiesto su inoperancia y su desconcierto. Para Rozitchner era imprescindible trazar puentes entre la pequeñoburguesía y una clase obrera que estaría en condiciones de señalar a los intelectuales el camino a seguir en tanto ella presenta la negación dialéctica del régimen burgués.

La izquierda no dudaba, entonces, sobre la necesidad social o el imperativo moral del compromiso (47) sino sobre los caminos para que éste fuera eficaz y pudiera aprender ese gran texto no escrito de la dirección y el programa.

Todo lo que la izquierda discute en esos años rodea estas preguntas. La revolución cubana le dio a la discusión una suerte de inevitabilidad histórica. El compromiso -que, en los años cincuenta se aprendía en los libros europeos-, después de Cuba, será un camino especialmente escrito en América Latina. Asiduos visitantes de la isla, los intelectuales -y especialmente los escritores- reforzaron, por la vía cubana, el vínculo de su práctica con la política. Intelectual e intelectual comprometido comienzan a acercarse hasta llegar a ser sinónimos. De esta superposición semántica se alimenta también la idea de que 'intelectual' quiere decir siempre 'intelectual de izquierda', difundida con la espontaneidad que tiene el sentido común.

En 1960, cuando la dirección de *El Grillo de Papel* festeja su primer aniversario, la relación entre arte e historia no parece una articulación que es preciso descubrir o construir sino un dato autoevidente que, además, se transforma en imperativo: “Si en todas las épocas que atravesó la humanidad, el arte ha tenido una honda correspondencia con su tiempo, hoy esa ligazón es imperiosa, excluyente, definitiva” (48). Hay un consenso -superficial, si se quiere, pero muy firme- en torno a este punto. El compromiso no justifica las obras mediocres, escriben una y otra vez los directores de *El grillo de papel*, luego transformado en *El escarabajo de oro*, sino que se trata -para usar la fórmula de Cortázar en sus conferencias de la Habana- de “combates con el lenguaje y las estructuras narrativas”.

La idea de que “toda obra de arte es siempre política” (49) define el tono de la década. La frase tendrá significados diversos: desde un humanismo socialista -defendido por las sucesivas

revistas publicadas por el grupo liderado por Abelardo Castillo-, hasta la indicación de que su carácter político proviene de la relación de los escritores con un partido, a todo efecto, una organización marxista leninista, y con una revolución que, en Cuba, ya ha tenido lugar.

El carácter revolucionario de una obra de arte, naturalmente, no está garantizado por una ideología revolucionaria. A partir de esta aseveración -que casi todos dicen compartir- se desenvuelve un debate implícito en muchas intervenciones y explícito en polémicas, sobre quienes están mejor colocados, en una perspectiva filosófica y política, para producir un arte que acompañe o anticipe los desarrollos revolucionarios que se consideran inevitables (50). La acentuación de la cualidad concreta de un arte revolucionario aparece tanto en los partidarios de nuevas lecturas del “realismo”, tal el caso de Carlos Brocato, como en quienes, es el caso de Rozitchner (51), sostienen que el sujeto revolucionario que puede producir textos o políticas debe todavía configurarse en una trama de relaciones materiales, corporales, y de conciencia: el sujeto que le falta a la izquierda es el producido por esa intersección de la experiencia vivida materialmente con la situación sociopolítica.

Desde una perspectiva más tradicional, Ernesto Sábato, en 1961, formaba parte de este consenso, aunque la izquierda no lo reconociera siempre como uno de los suyos. Sábato encuentra en Sartre la figura clásica del intelectual -con la que se identifica- y subraya, sobre todo, el hecho de que Sartre fuera criticado por la derecha pero *también* por la izquierda, como le sucede a él mismo (52). Pero, en su propia definición de intelectual, Sábato está impulsado

por el aire de los tiempos, al reclamar que no sea sólo un hombre de libros, sino alguien capaz, si la ocasión llega, de tomar las armas (cuestión que no figuraba en el maestro al que se remitía). Sus ejemplos incluyen a Marx, Lenin, Martí, Sarmiento, Miguel Hernández, Saint-Exupéry, Malraux, Schweitzer y Camus. Esta lista, en la que no todos tomaron efectivamente las armas, sonaba demasiado inclusiva para la izquierda, que la juzgaba una suma liberal. Como sea, tanto la mención de las armas como la de la revolución están indicando un tono del que no era ajeno incluso un escritor a quien se le cuestionaba publicar en la revista *Sur* de Victoria Ocampo. Se trata, para Sábato tanto como para sus colegas más jóvenes y más radicalizados, de un repertorio prefijado, que arma sentido común. El tono de Sábato flexiona, como es previsible, este repertorio de ideas hacia el eje de la responsabilidad moral.

Este consenso de la primera parte de los años sesenta muestra, poco más tarde, los primeros signos de agotamiento. En 1965, a raíz de la invasión norteamericana a Santo Domingo, que produjo considerables movilizaciones de capas medias y universitarias, Abelardo Castillo se preguntaba si la función que la literatura parecía cumplir no estaba a punto de clausurarse y si, frente a la fuerza militar desplegada por el gran enemigo y la agudización de las luchas continentales, escribir un nombre al pie de una solicitada no era un gesto verdaderamente inútil (53). Este texto de Castillo señala un punto de inflexión en la problemática sobre el escritor comprometido, porque no se trata de qué literatura es la que asegura, a través de opciones formales y poéticas, una relación con la historia, sino de la insuficiencia de toda relación literaria

con la política de la revolución.

Ya comienza a decirse que es muy poco lo que la literatura puede hacer y que las rebeliones simbólicas tienen límites precisos, pese a que Carlos Brocato, en su respuesta a Castillo, todavía defiende el valor específico de la literatura siempre que el escritor supere la perspectiva de una elección moral y extienda su obra hacia la dimensión colectiva que está implícita en el compromiso político marxista (54). De todos modos, la salida por el camino de una revolución, ni verbal ni sólo simbólica, parece más adecuada a la situación de crisis que las intervenciones estéticas.

En 1971, Ricardo Piglia sintetiza este clima. “En la izquierda argentina la discusión sobre las relaciones entre intelectuales y revolución ha estado tradicionalmente ligada a una situación de hecho: la ausencia de la problemática de la lucha de clases en el análisis de la cultura y la literatura y de la producción intelectual en general. En este sentido podríamos decir que el espacio de esta discusión ha sido definido por el reformismo, y que algunos de los ejes en torno a los cuales giró la problemática de los intelectuales en la Argentina en los últimos años (el compromiso, el realismo y la vanguardia, cultura para el pueblo, etc.) estaban definidos, precisamente, por la ausencia de una perspectiva política verdaderamente revolucionaria que permitiera articular la práctica de los intelectuales con las luchas del pueblo” (55). Se trataría de superar el “reformismo” -encarnado básicamente por el partido comunista y sus colaterales- y percibir en la nueva situación de lucha revolucionaria la oportunidad para cambiar las relaciones entre intelectual y política revolucionaria.

En los años inmediatamente posteriores a la caída del peronismo, la cuestión pasaba por dos nudos: construir un intelectual que se convirtiera en sujeto material, corporal, de lo político, por una parte; evitar la oscilación de clase de los intelectuales para que, como bloque, se ubicaran definitivamente junto al proletariado. En los años que siguen, años que abren el escenario donde la cita de Piglia comienza a ser un lugar común, la cuestión es liberar a la práctica intelectual de las trampas del reformismo. Sólo así se garantizará la relación con el sujeto colectivo revolucionario y el intelectual podrá entender -más bien: aprender- el lugar de la cultura en la revolución. La lucha de clases -de la que antes se hablaba pero no constituía la piedra de toque de la cuestión de los intelectuales- es el punto que divide las aguas entre reformistas y revolucionarios. La lucha de clases define todo en todos los campos, y las lógicas de las prácticas específicas -que aceleradamente dejan de serlo- se ordenan según el conflicto principal, que está determinado siempre por el lugar y la perspectiva del proletariado o del Pueblo.

Populismo, acercamiento radicalizado al peronismo y revolución cubana y revolución cultural china proporcionan las líneas de este nuevo pliegue de la discusión. No se trata ni del compromiso ni de la rebeldía, ya que el compromiso deja a los intelectuales en su lugar de clase originario y la rebeldía denuncia su origen pequeñoburgués. Se trata más bien del reconocimiento de una dirección general de lo social a cargo del proletariado -o, eventualmente, del Pueblo, en el caso de los nacionalismos radicalizados- que, en sus luchas políticas, produce nuevas formas de cultura.

Al final de la década del sesenta y durante la primera parte de los años setenta, la izquierda ya casi no se plantea la 'cuestión intelectual' como cuestión específica: se ha resuelto -diseñado- en la política. Por lo demás, entre los peronistas, neoperonistas radicalizados y nacionalistas revolucionarios, se trató siempre de un tema subordinado, en la medida en que sus teóricos (de Jauretche a Jorge Abelardo Ramos) habían decidido que los intelectuales de izquierda siempre sostuvieron posiciones anti-populares, caracterizadas por una baja comprensión de las cuestiones nacionales y una alta enajenación teórica, ideológica y cultural. El camino recorrido por Rodolfo Walsh es singularmente demostrativo del temple que se buscaba. Sus investigaciones políticas narrativizadas se transformaron en una de las pocas soluciones de escritura revolucionaria. Pero ya en los años setenta, Walsh había puesto su escritura literalmente al servicio de la lucha revolucionaria y su última carta, de 1976, a la junta militar que acababa de tomar el poder es algo así como el cierre de un ciclo histórico. También es un cierre del ciclo de las vanguardias el camino seguido por muchos artistas: la unión de práctica estética y práctica política no sólo politizó todos los recursos del pop, el conceptualismo, los happenings, las instalaciones, sino que también llevó lejos de la pintura a quienes protagonizaron las jornadas más resonantes de la vanguardia sesentista puesta al servicio de la revolución. “Tucumán arde”, la instalación montada, en 1968, en la CGT de Rosario y en la CGT de los Argentinos en Buenos Aires, donde el discurso político y social fue trabajado como la materia visual misma de la instalación, provocó una serie de manifiestos

e intervenciones donde el arte, la institución estética, el mercado y el público quedaban tan impugnados como los artistas que se resistieron a aceptar lo político como polo de organización total de su práctica (56). Marxismo, vanguardia estética americana, herencias de las vanguardias revolucionarias de este siglo y teoría francesa confluían en distintas vertientes de estos experimentos.

El cierre de la 'cuestión intelectual', fue acompañado por conmociones incluso en aquellas zonas del campo cultural que habían quedado relativamente menos abiertas a los vientos -y las servidumbres- de la política. En 1972, la Asociación Psicoanalítica Argentina es escenario de una escisión cuyo origen está en la política: “El cordobazo, en particular, habría puesto al desnudo el uso complaciente de la neutralidad valorativa, gracias al cual se enmascaraba una práctica integradora. La revelación de un conflicto social en acto los llevó al descubrimiento de la contradicción entre la ideología freudiana original y la ideología dominante, entre la promesa liberadora levantada por el psicoanálisis y su servidumbre actual a la 'disciplina del espíritu' sobre la que se sostiene un sistema opresivo” (57). ¿Qué menos que romper, entonces, con el marco institucional que subyugaba una teoría, “el psicoanálisis que produjo una revolución en las ciencias sociales” (58), a una institución de clase que, por su ideología, impedía la incorporación del psicoanálisis a las prácticas de la transformación? El impacto de esta ruptura, y la del grupo Documento, que fue rubricada por muchas firmas que habían formado parte de la plana mayor institucional del psicoanálisis argentino, hizo que otros intelectuales reflexionaran sobre las

condiciones en que debería definirse el contacto entre psicoanálisis y marxismo, por una parte, y el carácter específicamente político que adoptaría la práctica psicoanalítica. Se había producido una crisis de legitimidad de los discursos específicos y lo sucedido en el campo del psicoanálisis fue quizás el episodio más espectacular, por su repercusión pública, de lo que también sucedía con arquitectos, trabajadores de la salud y científicos sociales. Muchos de los que participaron en este debate fueron exiliados, muertos o desaparecidos a partir de 1975.

Notas

1. Tulio Halperin Donghi, "José Luis Romero y su lugar en la historiografía argentina", Desarrollo económico, número 78, volumen 20, julio-setiembre de 1980, p. 255.
2. Imago mundi, número 1, septiembre de 1953, editorial, p.1. Dirigida por José Luis Romero, con un consejo de redacción integrado por Luis Aznar, José Babini, Ernesto Epstein, Vicente Fatone, Roberto F. Giusti, Alfredo Orgaz, Francisco Romero, Jorge Romero Brest, José Rovira Armengol, Alberto Salas, su primer número es de septiembre de 1953; el secretario de redacción fue Ramón Alcalde y, en el último número, Tulio Halperin Donghi. Sobre Imago mundi, véase: Oscar Terán, "Imago Mundi: de la universidad de las sombras a la universidad del relevo", Punto de Vista, número 33, set-dic. 1988.
3. "Reflexiones sobre la historia de la cultura",

Imago mundi, cit., p.5.

4. Sobre el contacto de historia y ciencias sociales en el período, véase: Juan Carlos Korol, "Los Annales en la historiografía argentina de la década del 60", Punto de Vista, número 39, diciembre de 1990. Y un panorama de conjunto en: Tulio Halperin Donghi, "Un cuarto de siglo de historiografía argentina (1960-1985)", Desarrollo económico, número 100, enero-marzo de 1986.
5. T. Halperin Donghi, Los fragmentos del poder, cit., p. 17.
6. Ibid, p.18.
7. Ibid., p. 277.
8. Sobre la relación entre la sociología y la historia social, en un nivel político-institucional, véase Federico Neiburg, op. cit., p.239-240.
9. Jorge Abelardo Ramos, Revolución y contrarrevolución en la Argentina. Las masas en nuestra historia, Buenos Aires, Amerindia, 1956 (y múltiples ediciones posteriores ampliadas); Juan José Hernández Arregui, Imperialismo y cultura, Buenos Aires, Alpe, 1956; La formación de la conciencia nacional, Buenos Aires, Plus Ultra, 1960. Véase también Federico Neiburg, op. cit.
10. Todas las citas corresponde a "Reflexiones sobre el pecado original de América", Verbum, año XL, número 90, 1948 (revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras). En Las ciento y una, número 1, 1953, Murena y Carlos Solero reproducen este mismo discurso.

11. "Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt", Sur falta número.

12. Juan José Sebreli, "Celestes y colorados", Sur, número 217-218, noviembre 1952: "Para encontrar una solución a la crisis nacional hay que captar la dosis de verdad -con minúscula- que se encuentra en las dos fracciones antagónicas en que tradicionalmente se ha dividido el país".

13. David Viñas, "La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada", Contorno, número 4. Y agrega Viñas: "En el otro extremo (el peronismo) también -lógicamente- se alzó el estandarte del con nosotros o la nada, el sí definitivo o la aniquilación, el acatamiento íntegro o la eliminación. En política también se practicaba un arquetipismo terminante: lo que no coincidía con los propios enunciados, quedaba eliminado. Hasta los propios términos propagandísticos planteaban un dualismo excluyente: Hitler o Braden eran la culpa que marcaba condenando y aniquilando".

14. El ejemplo mejor es el número 2 de Contorno, dedicado a Roberto Arlt.

15. "Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir", Centro, número 3, septiembre de 1952, p. 25.

16. En un ensayo sobre la década del cincuenta, Oscar Terán señala: "El existencialismo penetraba desde vías diversas en la cultura argentina, tanto que en el Primer Congreso Nacional de Filosofía, celebrado en 1949, le fue dedicado una sesión plenaria con exposiciones de Abbagnano, Hernán Benítez. K. Löwith, Ga-

briel Marcel y Carlos Astrada. Este último, que ejercía un cargo destacado dentro de la sección de Filosofía de la facultad porteña, había introducido aquella corriente muy tempranamente en nuestro medio, pero a través de la línea heideggeriana, en tanto que toda la primera etapa de la constitución de un pensamiento contestario en la Argentina de los cincuenta estará indisolublemente ligada al nombre de Sartre". (Oscar Terán, "Rasgos de la cultura argentina en la década del cincuenta", En busca de la ideología argentina, Buenos Aires, Catálogos, 1986, p. 200.)

17. Adolfo Prieto (comp.), Encuesta: la crítica literaria en la Argentina, Rosario, Universidad del Litoral, 1963, p. 69.

18. "Un cross a la madíbula" (reportaje a David Viñas por Franco Moggi), Che, año 1, número 7, 2 de febrero de 1961. Junto con la reivindicación del "matrerismo" rebelde, Viñas (en obvia crítica a Sábato) se refiere despectivamente a los intelectuales "francotiradores" que reivindicarían su independencia de la política y de los partidos.

19. Encuesta, cit., p. 59 y 70. Masotta cita como críticos o teóricos indispensables en esta tarea a Goldman, Bachelard, Merleau-Ponty, Sartre y "por supuesto" Marx.

20. "No hay duda, en efecto, de que el marxismo aparece hoy como la única antropología posible que deba ser a la vez histórica y estructural. Al mismo tiempo es la única que toma al hombre en su totalidad, es decir a partir de la materialidad de su condición" (París, Ga-

llimard, 1960, p.151).

21. “El proceso de nacionalización de la literatura argentina”, publicado originariamente en Revista de Humanidades, número 5, 1962 (Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba) y republicado en Ensayos y estudios de literatura argentina, Buenos Aires, Galerna, 1970.

22. “Dentro de este programa de equilibrio entre dos actitudes, que de postulado se tornó invariante y que supone un sentimiento de inferioridad y carencia y un esfuerzo correlativo por obtener una síntesis trascendente, está encuadrado Mármol. Es decir, se inscribe entre los dos términos, pero lo que en las formulaciones de Echeverría era pretensión de síntesis, en él se convertirá en antinomia” (“Los dos ojos del romanticismo”, Contorno, número 5-6, 1955. Reproducido en Literatura argentina y realidad política, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1964).

23. Sobre Contorno: María Luisa Bastos, “Contorno, Ciudad, Gaceta Literaria: tres enfoques de una realidad”, Hispamérica, número 4-5, 1973; Beatriz Sarlo, “Los dos ojos de Contorno”, Punto de Vista, número 16, agosto de 1981; Emir Rodríguez Monegal, “El juicio de los parricidas”, Marcha, dic.1955-feb.1956; William Katra, Contorno; Literary Engagement in the Post-Peronist Argentina, Londres y Toronto, Associated University Presses, 1984.

24. Por ejemplo: Adolfo Prieto, Sociología del público argentino, Buenos Aires, Leviatán, 1956.

25. Sobre el influjo de la revolución cubana, vé-

ase: Carlos Mangone, “Revolución cubana y compromiso político en las revistas culturales”, en AAVV, Cultura y política en los años 60, op. cit. Y la tesis, que detalla todo el debate intelectual latinoamericano en relación a Cuba, de Claudia Gilman, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

26. Sobre Masotta, los trabajos de Alberto Giordano y el libro de Carlos Correas, La operación Masotta, Buenos Aires, Catálogos, 1991.

27. Cuestiones de filosofía, año 1, número 2-3, segundo-tercer trimestre de 1962.

28. “La fenomenología de Sartre y un trabajo de Daniel Lagache”, Revista Centro, número 13, 1959. Republicado en Conciencia y estructura, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969.

29. “Jacques Lacan o el inconciente en los fundamentos de la filosofía”, comunicación leída en el Instituto Pichon-Rivière de Psiquiatría Social en marzo de 1964, publicada en Pasado y presente, abril de 1965, y republicada en: Oscar Masotta, Conciencia y estructura, op.cit.

30. “La fenomenología de Sartre...”, Revista Centro, cit.

31. “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el 'esquematismo' “ (1966), republicado en Conciencia y estructura, cit., p. 245.

32. Oscar Masotta, El “pop-art”, Buenos Aires, Columba, 1967, pp. 111-112.

33. “Introducción: hacia una ciencia de la co-

municación social”, prólogo a un volumen donde se incluyen trabajos presentados en un simposio organizado en Buenos Aires en octubre de 1967 en el Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Torcuato Di Tella. El título del volumen es Lenguaje y comunicación social y los trabajos incluidos pertenecen a Eliseo Verón, Luis Prieto, Paul Ekam, Wallace Friesen, Carlos Sluzki y Oscar Masotta (en este caso son las mismas “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta”, ya citadas), Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

34. Eliseo Verón, Lenguaje y comunicación social, cit., p. 17. En 1968, en el prólogo a una recopilación de artículos suyos, Verón afirma que esos trabajos “giran (tal vez obsesivamente) en torno de distintos aspectos de una misma pre-ocupación (o de un mismo supuesto) acerca de la necesidad y posibilidad de elaborar las bases de una teoría de la comunicación social” que haga posible el tratamiento “científico de los fenómenos de significación, cuestión decisiva para la madurez de las ciencias sociales” (Conducta, estructura y comunicación, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968, p.11-12).

35. Eliseo Verón, “Actualidad de un clásico; la moda del estructuralismo”, Los Libros, número 9, julio de 1970, p.16.

36. Editorial (de Héctor Schmucler), Los Libros, número 8, mayo de 1970, p.3.

37. Sobre la politización de los artistas plásticos en los años sesenta, véase la tesis de doctorado de Andrea Giunta, Las artes visuales en la Argentina de los años sesenta. Interrelacio-

nes entre vanguardia, internacionalización y política, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

38. “Walsh: la reconstrucción de los hechos”, en: Jorge Lafforgue (comp.), Nueva novela latinoamericana 2, Buenos Aires, Paidós, 1972.

39. Véase la recopilación de A.Ford, J.B.Rivera y E.Romano, Medios de comunicación y cultura popular, Buenos Aires, Legasa, 1985.

40. Sobre Comunicación y Cultura véase: Víctor Lenarduzzi, Revista “Comunicación y cultura, Buenos Aires, EUDEBA, 1998..

41. Marco Aurelio Galmarini, Jorge Lafforgue, León Sigal y Eliseo Verón (más J. Arthur Giannotti, desde San Pablo).

42. Norberto Rodríguez Bustamante (comp.), Los intelectuales argentinos y su sociedad, Buenos Aires, Líbera, 1967, p.204. Las conclusiones de este simposio se publican en esta antología.

43. Eliseo Verón, “Muerte y transfiguración del análisis marxista”, en Conducta, estructura y comunicación, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968. Sobre Eva Perón, ¿aventurera o militante?, se publicó también en La rosa blindada, año 2, número 9, septiembre de 1966, la crítica de Enrique Eusebio y Abel Ramírez, “J.J.Sebrelí y la cuestión bastarda” y diversas respuestas de Sebrelí en Marcha, abril de 1965.

44. Eliseo Verón, “Ideología y sociología: para una pragmática de las ciencias sociales”, en

Conducta, estructura y comunicación, cit., p. 245.

45. Cuadernos de Cultura, año VII, número 29, mayo de 1957.

46. Ramiro de Casasbellas, citado por Portantiero, afirma: "La torre de marfil es un cuento del tío. Encerrarse en ella es retrogradar, faltarle el respeto a nuestro siglo". Adolfo Prieto, Borges y la nueva generación, Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954.

47. Sobre el compromiso en Argentina y el resto de América Latina, véase: Claudia Gilman, "La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización", en: AAVV, Cultura y política en los años 60, op. cit.

48. "Aniversario" (editorial firmado por La Dirección), El grillo de papel, año 2, número 6, octubre de 1960.

49. "Confusión y coincidencia" (editorial de El grillo de papel en polémica con Pedro Orgambide, miembro del partido comunista y director de Gaceta Literaria, quien en el número 19 de esa publicación había considerado a los escritores agrupados en el Grillo "irresponsables e intuitivos de la izquierda"), El grillo de papel, año 2, número 3, marzo 1960.

50. Sobre la discusión y prescripción de 'estéticas políticas', véase la tesis, muy documentada, de Claudia Gilman, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

51. "La izquierda sin sujeto", La rosa blindada, año 1, número 9, septiembre de 1966.

52. "Para qué sirve un intelectual" (reportaje a Ernesto Sábato por Franco Moggi), Che, año 1, número 8, 17 de febrero 1961.

53. La intervención de Abelardo Castillo es respondida por Carlos Brocato (El escarabajo de oro, números 29 y 29 y medio, julio y noviembre de 1965; textos incluidos en esta antología).

54. Carlos Brocato sostiene en el primer número de La rosa blindada, octubre de 1964, de manera esquemática y completamente clara una distinción entre "responsabilidad moral" y "toma de partido". El escritor responsable moralmente habla sólo con su propia voz. La toma de partido extiende su capacidad expresiva de otras voces sociales. Sobre La rosa blindada, véase; Néstor Kohan (comp. y estudio preliminar), La rosa blindada (con prólogo de José Luis Mangieri), Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1999.

55. Noé Jitrik, Marcos Kaplan, Mauricio Meinares, Ricardo Piglia, León Rozitchner, José Vazeilles, "Intelectuales y Revolución ¿conciencia crítica o conciencia culpable?", Nuevos aires, número 6, diciembre de 1971.

56. Sobre "Tucumán arde", véase: Ana Longoni: "Tucumán arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política", en AAVV, Cultura y política en los años 60, op. cit. Un análisis perspicaz y bien fundado de los conflictos entre arte y política, en el marco de las nuevas estéticas internacionales de los años sesenta puede leerse en la tesis de doctorado de Andrea Giunta, Las artes visuales en la Argentina de los años sesenta; Interrelacio-

nes entre vanguardia, internacionalismo y política, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999.

57. Miriam Chorne y Juan Carlos Torre, "El porvenir de una ilusión", Los Libros, número 25,

marzo de 1972.

58. "Declaración del Grupo Plataforma" (en esta antología), Los Libros, número 25, marzo de 1972.

viajobien.com

EDITA
VIAJES & TURISMO

Bienal de Arte San Pablo 2004

* Pasaje aéreo con impuestos incluidos - traslados,

* 4 noches de alojamiento en Comfort hotel

* con desayuno e impuestos incluidos

USD 352 .-por persona en base doble

Salida coordinada por Julio Sanchez 1 de Octubre
(Cupos limitados)

* Incluyendo una visita guiada al Masp y galerías de arte

USD 459 .-por persona en base doble

011 4314 0778 - info@editaviajes.com

Era realmente enciclopédico

El sábado 18 de setiembre de 1999 bajo el título “Oscar Masotta y la modernidad”, en el marco del 13° Coloquio de la Fundación Descartes, Roberto Jacoby, Oscar Steimberg, Jorge Lafforgue, Ricardo Piglia, Carlos Correas y Germán García, todos ellos ligados a diferentes ámbitos de la cultura e interlocutores de Masotta en la vanguardia de los años 60. A continuación, una de las ponencias.

Por Roberto Jacoby

El tema que nos ocupa suena hoy como algo muy serio, importante o profético, “Oscar Masotta: Estética de vanguardia y comunicación”. Lo primero que se me ocurre es lo diferente que se oían estas palabras en el momento en que estas actividades sucedían. Lo típico eran las referencias despectivas o descalificadoras: se nos decía frívolos, de Masotta que era un “chantá” o “extranjerizante”, alguien despreocupado por las raíces locales del arte, que siempre miraba hacia afuera, despolitizado. Muchos de los tópicos de la década del sesenta funcionaban como denigratorios de la tarea de Oscar en diversos círculos, diría en la mayor parte de los círculos intelectuales, incluso entre los que eran amigos o ex-amigos suyos.

Esas críticas se han hecho polvo y lo que hoy se revela con claridad es exactamente lo contrario: qué cosas tan extraordinarias produjo Oscar Masotta en el campo del pensamiento y de la acción relacionados con la estética, qué original, qué interesante sus procedimientos, qué reveladores sus métodos, cuánto pueden ayudar hoy a la crítica y hasta a los artistas.

Lo habitual en muchos críticos o pensadores del arte actuales es tomar algunas de las teorías en boga por un lado, por otro elegir alguna obra y después mostrar cómo esa obra ilustra

la teoría. La mayor parte de la crítica moderna y de los catálogos de arte contemporáneo funcionan con este esquema: mostrar de qué modo tal pintor realiza o ejemplifica determinada teoría.

Oscar hacía exactamente lo contrario, partía de conocer las obras, se sumergía en el conocimiento de todas las obras del momento. Era una tarea de investigación, que profesaba sin tratar de acomodar una realidad a una teoría sino explorando ambas de una manera más o menos fresca -obviamente con un bagaje teórico importante, no era virgen-. Se informaba con rigor extremo, minucioso, obsesivo acerca de lo que se estaba haciendo y contra lo que dicen quienes lo tildaban de extranjerizante, etc., empezó por los argentinos. Visitaba los talleres de los artistas, conocía su obra en detalle, conversaba con ellos, cosa que hoy rara vez sucede. Tenía un conocimiento pormenorizado de lo que se estaba haciendo en otros países del mundo, se compraba o “robaba” o conseguía o lo que fuera, todas las revistas, todos los libros y con referencias exhaustivas iba avanzando de bibliografía en bibliografía para ir completando una especie de red de conocimientos y de autores que abarcaban un espectro vasto, los filósofos y críticos franceses, italianos, americanos, ingleses, desde las corrientes que tenían que ver con los estudios re-nacientistas hasta la crítica más contemporánea,

los estudios lingüísticos, psicoanalíticos, semiológicos, literarios, sociológicos.

Era realmente enciclopédico en su vocación de lograr un sustento informativo para lo que iba trabajando. Su libro sobre el arte pop en Argentina muestra claramente cómo las obras lo llevan a poner en crisis las teorías. Los productos y las experiencias prácticas estéticas lo llevaban a repensar los caminos de la teoría en vez de cerrar el sentido de las obras a partir de una concepción determinada.

Como procedimiento intelectual estaba en la antípoda de lo que ocurre hoy. Daba el privilegio al suceder, a la cosa que aparece, a la emergencia y en esto consistía su vanguardismo, en no estar capturado por la teoría, en sumergirse en fenómenos que no están explicados previamente sino que esos fenómenos son “de vanguardia” precisamente porque exigen que se repiense a partir de ellos. Eso es una de las grandes lecciones que ha dejado Masotta en cuanto a los procedimientos del pensador. Lo segundo que quería señalar es que no trabajaba con matrices teóricas fijas de esas que se usan para tanto un barrido como para un fregado, sino que construía sus aproximaciones teóricas como un *bricolage*, como una especie de *patchwork*. Buscaba elementos que podían venir de cualquier lado, de la antropología estructural, del sartrismo o del psicoanálisis; de

otras artes o de otros procedimientos artísticos y generaba con ellos una nueva máquina, un nuevo instrumento formado por articulación de distintos instrumentos. Esto también me parece también algo muy valioso, muy interesante, que consiste en pensar las teorías no como cuerpo definitivo, textos sagrados y cerrados, sino como juguetes armables y desarmables.

Querría señalar también que a diferencia de otros críticos él se lanzó también a la práctica con mucha desenvoltura. En el caso de Oscar no podría decirse aquello de que los críticos son artistas frustrados ya que no tenía problemas en ponerse a hacer cosas, a experimentar en los campos más variados.

Así en algún momento se puso a pintar -tal vez la familia tenga en algún lugar sus cuadros- y pintó mucho (me gustaría volver a ver sus pinturas que en aquel entonces no me parecían muy buenas). No era un pintor pop, sino abstracto y sensible, lo mismo que era pianista, cantante y muchas otras cosas más. También era un tipo especial de *happenista*, es decir que formaba parte de esa elite frívola, apolítica que se dedicaba a extraviar por la calle Florida según el sarcasmo de sus contrincantes en la época,

Pero basta leer *Conciencia y estructura*, para ver un panorama bastante más complejo en una época donde pensar la cultura contemporánea era una tarea solitaria y de avanzada.

Quizás fue por eso que las obras y el pensamiento de Oscar pudieron ser escandalosamente plagiadas y exportadas. Por ejemplo la obra que él define como una muestra de “sadismo social explicitado” -contrató una serie de personas del sindicato de extras y los sometió como objetos de la representación en el Instituto Di Tella, pagándoles el mismo sueldo que tendrían que cobrar por planilla de sindicato- fue reproducida en forma casi literal por otro argentino que expuso una familia obrera en el mismo Di Tella repitiendo que les pagaba el mismo sueldo que ganarían con su trabajo normal. Esta última obra sigue circulando por los museos del mundo ante el total silencio de los historiadores del arte.

Pero quizás más que la fotocopia de sus obras sorprende la copia teórica. Masotta escribe una conferencia que se llama *Después del pop nosotros desmaterializamos* cuyo título y conceptualización fue reproducida por Lucy Lippard, quien se tornó en una de las críticas más famosas de Estados Unidos a raíz de este otro libro llamado *Desmaterialización del objeto del arte del '66 al '72*.

Como ven es un poco largo para comentarlo aquí, pero el plagio es absolutamente obvio pues ella cuenta que vino a la Argentina en 1968, que quedó impresionada por el arte en Argentina, y jamás menciona a Masotta, que ya había dado y publicado su conferencia en el Di

Tella con el título que Lippard apropia. Ella publica un artículo sobre ese tema un año más tarde y el libro varios años después. No sólo es ostensible el plagio sino que hasta hay zonas del texto donde la autora tematiza la cuestión del robo de ideas, como una suerte de burla secreta.

Lippard es una de las críticas más renombradas del arte conceptual del mundo, es reconocida como la forjadora de este concepto de la desmaterialización del arte gracias a un desfalco. Masotta es otro tipo de intelectual: señala como su fuente de inspiración a un artista de la revolución rusa, Eleazar Lissitsky cuyos textos conoció a partir de un artículo de la *New Left Review* donde hacía una secuencia de la progresiva desmaterialización de los medios de comunicación.

Me resulta difícil registrar todo lo realizado por Masotta en el campo del arte de vanguardia, como crítico o como pensador, sus análisis sobre la historieta, su relación a la música, con la semiología, con la arquitectura, sus seminarios en el *Centro de Altos Estudios* que dirigía César Giannello, sólo puedo agregar que mi vida hubiera sido muy diferente si no hubiera conocido a Masotta, sino hubiera sido impresionado por su forma de leer el mundo y que aun es raro pasar un día sin recordar o usar algo suyo.

rafael cippolini

clases individuales y grupales
arte & literatura

arno.cipp@dd.com.ar

www.estebanlisa.com

biografía
exposiciones
obra pictórica
obra literaria
fundación



rocamora 4555
C 1184 ABK
buenos aires, argentina
(54-11) 4862-0569
fund-estebanlisa@sinectis.com.a

Aclaración uno

Por Nicolás Guagnini

En el Dossier Museo de la Memoria, de ramona n° 42 hay serios errores.

- 1) No hay un texto original de Llanes como se lo anuncia en tapa. Hay una transcripción de lo que Brodsky entiende que es la posición de Llanes.
- 2) La respuesta de Brodsky que aparece en la pagina 56 es a un mail mío muy posterior, lo que le quita sentido.
- 3) MUY GRAVEMENTE desde la pagina 57 "EL desalojo..." hasta la pagina 60 "...habrá que mirarse las leyes..." hay TRES PAGINAS de opiniones de Brodsky, erróneamente atribuidas a mí.

Me cabe entonces aclarar mi posición en ese debate.

- 1) Desconfío de cualquier sociedad con el Estado. Sólo mediante un ente autárquico con derechos definidos.
- 2) No creo en generar primero contenidos y después instituciones en un tema tan delicado.
- 3) Sugiero un proyecto a escala pequeña o mediana, acotado y finito.
- 4) Antes de pedirle obra a nadie hay que conseguir el dinero para exhibirla y mantenerla.

Al detectar las anomalías me comuniqué con Gustavo y Rafael, los editores de la revista, que admitieron no haber leído el dossier previamente a su publicación. Más aun, no recibí noticias hasta hoy, 17 de Agosto del 2004, de Brodsky, de Llanes, de Jitrik ni de ningún otro participante. En realidad, no recibí respuesta de nadie. En oposición, un artículo en el que listaba una serie de artistas que no participaron del Rojas me valió mas de 20 comentarios, una entrevista con Guillermo Kuitca más de 10, al igual que un dossier Brasil que editara hace unos años. Lo que me lleva a una evaluación basada en la exposición de diversos temas en un mismo medio, ramona, cuyo resultado es el siguiente: el tema ESMA no despierta demasiado interés en el estamento de las artes plásticas.

Ahora bien, si entre la única revista que se aviene a publicar el debate y el promotor del debate no consiguen articular algo que cumpla con estándares mínimos de edición, y nadie en el público general o el interesado se da cuenta de las contradicciones en la publicación, mi escepticismo al respecto de algo tan complicado como generar una institución o espacio vinculado a las artes plásticas en la ESMA no puede sino, tristemente, crecer.

delinfinitoarte

Festival de la Luz 2004

NATALIA CACCHIARELLI
LUJAN CASTELLANI
MARCELO DE LA FUENTE
LAURA GLUSMAN
CARLOS HERRERA
MATILDE MARIN
SILVIA RIVAS
CARLOS TRILNICK

Av Quintana 325, pb
lu - vi de 11 a 20 hs y sa de 11 a 13 hs
delinfinitoarte@speedy.com.ar

Edea Galería

Exposiciones

Dentro del marco de
la Semana del Arte Chandon
en San Telmo

31/8 al 15/9

Rodolfo Schenone - Pinturas

17/9 al 29/9

Tango x 3 - Reinoso-Lois-Amaral

Defensa 771
San Telmo Peatonal
4361 - 3328 / 4803
edeagaleria@speedy.com.ar

solicitud de suscripción - ramona papel

seleccionar categoría

6 números \$30
12 números \$60

completar

nombre y apellido
calle, n° y piso
localidad, cp y provincia
tel
e mail

seleccionar forma de pago

efectivo
cheque
depósito

enviar solicitud

fundación start
bartolomé mitre 1970 5° B - C1039AAD
buenos aires - argentina
ramona@proyectovenus.org

Aclaración dos

Por Rafael Cippolini

Solamente una aclaración: el dossier Museo de la Memoria fue ideado, confeccionado y remitido a la revista por Marcelo Brodsky. Se publicó tal cual como nos fue enviado. Esto fue lo que comuniqué a Nicolás Guagnini por e-mail: que recibimos las atribuciones y firmas de cada texto tal como fueron

publicadas, lo cual es muy diferente a decir "que admití no leer el dossier previamente a la publicación". Jamás afirmé semejante cosa, que niego categóricamente (fue Gustavo Bruzzone quien le comentó, también vía e-mail, que no lo había leído). Vuelvo a pedir, una vez más, mis disculpas a Nicolás -esta vez públicamente- por la mala atribución de las opiniones citadas, error que no me corresponde.

direcciones

1/1 Caja de Arte	Nicaragua 5024	Bs As	
180° Arte Contemporáneo	San Martín 975 - subsuelo	Bs As	lu-vi 16-24; sa 13-16 y 21-24
Adriana Budich	Av. Coronel Díaz 1933	Bs As	lu-vi 12-20; sa 11-14
Alberto Sendrós	Pje. Tres Sargentos 359	Bs As	
Aldo de Sousa	Arenales 966	Bs As	lu-vi 10-20, sa 10-14
Alianza Francesa (Bahía Blanca)	Fitz Roy 49	Bahía Blanca	
Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946 PB°	Bs As	lu-vi 9-21; sa 9-14
Alicia Brandy	Charcas 3149	Bs As	lu-vi 15-20, sa 10-13
Alicia D'Amico	Campos Salles 2155	Bs As	lu-vi 15-22
Arciboldo	Reconquista 761 PB°14	Bs As	lu-vi 15- 19; sa 11-13
Arguibel	Andrés Arguibel 2826	Bs As	ma-do 17-24
Arroyo	Arroyo 834	Bs As	lu-vi 11-21; sa-do 11-13/16-21
Art Gallery International	Costa Rica 4688	Bs As	lu-vi 10:30-20, sa 10:30-14
Artempresa (Córdoba)	San Jerónimo 448	Córdoba	lu-vi 16:30-20:30; sa 10-13
Bacano	Armenia 1544	Bs As	lu-vi 11-20; sa 11-18
Beca Kuitca	San Luis 3176		
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	Bs As	lu-vi 11:30-20; sa 11:30-19
Boquitas Pintadas	estados unidos 1393	Bs As	lu-sa 12-2
Casa 13 (Córdoba)	Belgrano y Pasaje Revol	Córdoba	do 20-24
Casa de la Cultura de Pergamino	San Nicolás y General Paz	Pergamino	
Casa de Mendoza	Callao 445	Bs As	lu-vi 09:00-18:00
Castagnino Roldán	Juncal 743	Bs As	
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs As	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
CC de España en Bs As (ex ICI)	Florida 943	Bs As	lu-vi 10:30-20
CC de la Cooperación	Corrientes 1543	Bs As	lu-sa 11-22; do 17-20:30
CC Konex	Av. Córdoba 1235	Bs As	
CC Médanos (Médanos)	Saavedra 172	Médanos	
CC Paseo Quinta Trabucco	Melo 3050	Florida	ma-sa 8-20; do 14-20
CC Recoleta	Junín 1930	Bs As	ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21
CC Rojas	Av. Corrientes 2038	Bs As	lu-sa 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	Bs As	lu-do 11-21
Cedinci	Fray Luis Beltrán 125	Bs As	ma y vi 10-19
C. de Arte Contemporáneo	Av. Cárcano y Piamonte s/n	Córdoba	ma-do 15-19
Centro de Museos de Bs As	Av. de los Italianos 851	Bs As	ma-vi 14-18; sa y do 12-18
Colección Alvear	Av. Alvear 1685	Bs As	lu-vi 11-21
Colegio de Escribanos	Chacabuco 484	San Isidro	
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	Bs As	ma-vi 15-20; sa 11-14
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	Bs As	
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	Bs As	lu-vi 10:30-20; sa 11-13
Desde la plástica	Pje. De la Piedad 18	Bs As	lu-vi 14-19; sa 10-14
Ecléctica	Serrano 1452	Bs As	
Edea	Defensa 771	Bs As	do-vi 14:30-19
Edea (ant. casa de la moneda)	Defensa 630	Bs As	do-vi 14:30-19
El Borde. Arte contemporáneo	Uriarte 1356	Bs As	lu-sa 14-20; visitas: 12-24
El pasaje (Rosario)	Cordoba 954 L. 26	Rosario	lu-vi 9-20; sa 10-13
Elsi del Río	Arévalo 1748	Bs As	ma-vi 11-13/16-20: sa 11-14
Escape al arte (Haedo)	Marcos Sastre 57	Haedo	
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	Bs As	ma-vi 12-21; do 15-21
Espacio Esmeralda	Esmeralda 486 9° "C"	Bs As	A convenir
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	Bs As	ma-do 14-20:30
Espacio Uriarte	Uriarte 1572	Bs As	
Espacio Vox (Bahia Blanca)	Zeballos 295	Bahia Blanca	lu-sa 17- 20
Estudio Rich	Costa Rica 4670	Bs As	ma-sa 11-19
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	Bs As	lu-vi 10-18
Foto Club Argentino	Tte Gral Perón 1606/8	Bs As	lu-vi 11-21; sa 10-14
Fund Esteban Lisa	Rocamora 4555	Bs As	lu-vi 15-20, sa 10-14
Fund Klemm	M. T. de Alvear 626	Bs As	lu-vi 11-20
Fund. C. de Estudos Brasileiros	Esmeralda 965	Bs As	lu-vi 10-20; sa 10-13
Fundación Isalud	Venezuela 925-31		
Fundación Klemm	M. T. de Alvear 626	Bs As	lu-vi 11-20

Fundación Proa	Av. Pedro de Mendoza 1929	Bs As	ma-do 11-19
Galería AGFA	Venezuela 4269	Bs As	lu-vi 9-17
Galería de la Recoleta GR	Agüero 2502	Bs As	lu-vi 12-19; do 14-19
Hoy en el Arte	Gascón 36	Bs As	lu-vi 10-20; sa 10-13
Karina Paradiso	Av. Libertador 4700 PB A	Bs As	lu-vi 14-20; sa 11-14
La Algodonera	Concepción Arenal 3425, 2: piso		
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	Avellaneda	ma-vi 16-19; sa-do-fer: 11-19
La catedral	14 entre 51 y 53	La Plata	
La finita (Córdoba)	Velez Sarsfield 480	Córdoba	lu-vi 16-20
La Paila	Costa Rica 4848		
Loreto Arenas Galería de Arte	Juncal 885	Bs As	lu-vi 12-20 hs; sa 11,30-13,30
Los Cuencos (Mar del Plata)	Roca 1404	M. del Plata	ju-sa 9-13/16-20, do 16-20
MAC de Bahía Blanca	Sarmiento 450	Bahía Blanca	
MACLA (La Plata)	Calle 50 e/6 y 7	La Plata	ma-vi 10-20, sa-do 15-22
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	Bs As	lu-ju-vi 12-20; mi/sa-do-fe 10-20
Maman	Av. Del Libertador 2475	Bs As	lu-vi 11-20, sa 11-19
Marq-Museo de Arquitectura	Av. Del Libertador y Callao	Bs As	lu-vi 15-20; sa-do 11-19
Materia Urbana, Tienda	Defensa 707 1º	Bs As	ma-ju: 11- 19;vi-do 11- 20
MNBA	Av. Del Libertador 1473	Bs As	ma-vi 12-19; sa-do 9:30-19:30
MOTP (Mar del Plata)	Rawson 3550	Mar del Plata	lu-vi 17-20:30
Muntref (Caseros)	Valentín Gomez 4838	Bs As	
Museo Argentino de Cs Naturales	Av. Angel Gallardo 490 1º		lu-vi 10-19
Museo Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	Bs As	ma-vi 15-19; do 16-19
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	Rosario	ma-vi 12-21; sa-do 10-20
Museo Catedral (La Plata)	Calle 14 entre 51 y 53		lu-sa 9-18; do 9-20
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350	Bs As	ma-vi 10-20, sa-do-fe 11-20
Museo de Bellas Artes de Tandil	Chacabuco 353	Tandil	lu-sa 9-13; 15-19
Museo Eduardo Sívori	Av. De la Infanta Isabel 555	Bs As	ma-vi 12-20; sa-do-fer 10-20
Museo Etnográfico	Moreno 350	Bs As	mi-do 14.30-18.30
Museo Fernández Blanco	Suipacha 1422	Bs As	ma-do 14-19
Museo José Hernández	Av. Del Libertador 2373	Bs As	mi-vi 13-19; sa-do-fer:15-19
Museo Metropolitano	Castex 3217	Bs As	lu-do 12:30-20:30
Museo Nac. de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902	Bs As	ma-sa 14-19
Museo Nacional del Grabado	Defensa 372	Bs As	do-vi 14-18
Museo René Brusau (Chaco)	Bartolomé Mitre 163		
Museo Xul Solar	Laprida 1212	Bs As	lu-vi 12-20
Neo Gallery	Av. Libertador 14660	San Isidro	lu-do 12-22
no hay cuchillo sin rosas	Guardia Vieja 4237		lu-vi 12-19,30
Nucleo cultural (Córdoba)	Pabellón Argentina, C. Univ.	Córdoba	lu-vi 10-21
Pabellón 4	Uriarte 1332	Bs As	lu-do 16-20
Pabellón de las Bellas de la UCA	Av. Alicia Moreau de Justo 1300, P.B	Bs As	ma-do 11-20
Palais de Glace	Posadas 1725	Bs As	lu-vi 13-20; sa-do 15-20
Papelera Palermo	Cabrera 5227	Bs As	lu-vi 10-13 y 14-19; sa 10-13 y 15-20
Pedro & Jacqui Green Azcuénaga	1745 2ºA	Bs As	ju,vi y sa 16-20
Praxis	Arenales 1311	Bs As	lu-vi 10:30-20 ; sa 10:30-14
RO Galería de Arte	Paraná 1158	Bs As	
Rubbers (Alvear)	Av. Alvear 1595	Bs As	
Ruth Benzacar	Florida 1000	Bs As	lu-vi 11:30-20; sa 10:30-13:30
Sara García Urriburu	Uruguay 1223 P.B.	Bs As	lu-vi 11-13, 16-20; SA 11-13
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/1985/1987	Bs As	ma 14-20; mil-sa 14-02
Stein (Rosario)	Santa Fe 2479	Rosario	lu-vi 10-12/16-20; sa 10-12:30
Taller de Fotografía FADU/ UBA	Aula 230 2º piso Pabellón 3, Ciudad Universitaria		
Torre Monumental	Plaza Fuerza Aérea Argentina	Bs As	ju-do 12-19
Van Riel	Talcahuano 1257 PB	Bs As	lu-vi 15-20, sa 11-13
Vermeer	Suipacha 1168	Bs As	lu-vi 11-19, sa 11-14
Victor Najmías	Costa Rica 4668	Bs As	ma-do 11-13, 15-19; sa 15-18
Volumen 3	Paraná 1163	Bs As	
Wussmann	Rodríguez Peña 1399	Bs As	
Zavaleta Lab	Arroyo 872	Bs As	
Zurbarán	Cerrito 1522	Bs As	lu-vi 10-21; sa 10:30-13

E S P A C I O
Fundación Telefónica

Programación Septiembre

EXPOSICIONES

Los usos de la imagen: fotografía, film y video en la Colección Jumex

Esta exposición ilustra las diversas modalidades de la relación entre producción artística y tecnología en la contemporaneidad.

Curadores: Carlos Basualdo y Patricia Martín.

Co-producción MALBA-JUMEX en asociación con Espacio Fundación Telefónica.

Del 29 de septiembre al 17 de noviembre.

CICLO DE MESAS REDONDAS

Diálogos e intercambios en las Artes plásticas

Coordinado por Patricia Hakim.

Vinculación de diferentes disciplinas en el quehacer profesional.

Disertantes: Clorindo Testa y Luis Bénédict.

14 de septiembre.

Sobres los usos de la imagen. La Colección Jumex en Buenos Aires.

Disertantes: Carlos Basualdo, Eduardo Costantini (h) y Patricia Martín.

21 de septiembre.

Las artes visuales interpretadas desde el campo de la sociología, la literatura y el coleccionismo.

Disertantes: Horacio González, Luis Chitarroni y Jorge Helft.

28 de septiembre.

Todos los martes a las 18:30 hs.

Visitas guiadas para público en general: martes a domingo a las 18hs.

www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

FUNDACIÓN
Telefónica

Arenales 1540 - Martes a domingo de 14 a 20:30hs. - 4333-1300/1301
espacioeducacion@telefonica.com.ar - ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.

Septiembre - Noviembre 2004
en Malba y Espacio Fundación Telefónica

Malba - Colección Costantini
presenta

Los usos de la imagen: fotografía, film y video en

La Colección Jumex

Una co-producción Malba - Jumex
en asociación con Espacio Fundación Telefónica

Curadores: Carlos Basualdo y Patricia Martín

E S P A C I O
Fundación Telefónica



Espacio Fundación Telefónica
Arenales 1540 - (011) 4333- 1300
Martes a Domingo de 14 a 20:30hs.
www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 48 08 65 00 F [+54 11] 48 08 65 98 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar