



# 35

Después del pop: nosotros  
desmaterializamos

**Oscar Masotta**

Quaderns portàtils  
MACBA

# 35

Después del pop: nosotros  
desmaterializamos  
**Oscar Masotta**

03

04

## Contenido

Después del pop: nosotros desmaterializamos	03
Otros títulos	27
Colofón	31
Sobre el autor	32

«Se la comía con los ojos.» Esta frase y tantas otras semejantes señalan bastante bien la ilusión común al realismo y al idealismo según la cual conocer es comer.

J.P. Sartre

Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: ella crece, crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende así la cantidad de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Se repite después el mismo fenómeno. Resultado: la red de trabajo y el material de suministro crecen entonces hasta que son aliviados por la radio. Brevemente: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. Perezosas masas de materia son reemplazadas por energía liberada.

El Lissitsky, *El futuro del libro*

## 1. La palabra «happening» en los medios masivos

No somos un país de *happenistas*. Esto a pesar de que uno de los inventores del género, Alan Kaprow, se refería a los argentinos, hace un año atrás (no recuerdo bien dónde: ¿*Arts news?* ¿*Art Forum?*) poco más o menos como si lo fuéramos. Hasta esa fecha los *happenings* realizados en la Argentina no eran muchos. Y tampoco se realizaron muchos otros después: el año 1966, cuantitativamente hablando, no ha sido tan fructífero. Para ser exactos, habría que decir que solo dos *happenings* se realizaron el año pasado entre nosotros; a esa cifra hay que agregar únicamente dos «obras» de calificación incierta, a las que los artistas que las produjeron se niegan a llamar *happenings*, más otra obra de clasificación menos incierta, que fue pensada como obra literaria y a la que sin duda podría llamársela *happening*, más un trabajo de un artista norteamericano, Bob Whitman —un film que Marta Minujin trajo a Buenos Aires, *Flat Prune (Ciruela chata)*: el film era parte de una «obra» donde los cuerpos en vivo de tres mujeres sobre el escenario hacían de pantallas sobre las que se proyectaban los cuerpos de las mujeres del film—. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Se encontrará una información detallada de los *happenings* y obras realizadas en 1966, en Oscar Masotta y otros: *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez ed., 1967.

Sin embargo, y si los *happenings* realizados fueron muy pocos, la palabra *happening* se extiende por los diarios y revistas de Buenos Aires a lo largo de 1966. Desde revistas de un cierto nivel de «estilo» y/o «seriedad», en fin, como *Primera Plana* y *Confirmado*, hasta publicaciones de bastante bajo nivel (sensacionalistas, poca información escrita) como *Así*; desde diarios como *La Nación* y *La Prensa* hasta *La Razón* y *El Mundo*; desde artículos de información política hasta la producción humorística, la palabra invade el interior de la tira cómica y alcanza finalmente el afiche publicitario. Fenómeno extraño, puesto que si no corresponde a los hechos (esto es, a los *happenings* efectivamente realizados) pareciera brotar de la nada. Y tampoco se podría intentar comprenderlo pensando en las fechas, puesto que para el momento en que se realizaban unos pocos *happenings* en el Instituto Di Tella el fenómeno del crecimiento cuantitativo de la palabra se hallaba ya bastante avanzado.

¿Cómo explicar el fenómeno? Hay un tipo de explicación, que no ha sido escrita, pero que se puede escuchar, y que a mí entender es bastante abominable. Y esto por dos razones: la primera porque se hace cómplice de eso que la palabra significa en el interior del *boom* en la prensa masiva (algo irracional y espontáneo, intrascendente y festivo, un poco escandaloso). Y en segundo lugar por la carga ideológica de una explicación que consiste en afirmar que la «realidad» argentina (y yo abomino también de todo uso de este tipo de la palabra «realidad») es a tal punto poco seria, que la explosión de la palabra en la prensa es de algún modo un fenómeno positivo, puesto que significaría, de algún modo, una cierta toma de conciencia de nuestra poca seriedad. Imagínense: los avatares del poder político, la sucesión circular de los equipos económicos. ¿Y qué decir del ridículo conato de la toma de las Malvinas por una ex actriz y algunos jóvenes extremistas? A mí entender habría que contestar que nada. Sobre todo si se trata de sacar conclusiones comparativas: la política interior y exterior de la Argentina no es menos seria ni más escandalosa, ni más seria ni menos escandalosa (o tal vez menos escandalosa) que la de otros países de Occidente. Y, por otra parte, sería difícil, de cualquier manera, que los argentinos pudiéramos darnos la política que queremos. Los límites de hierro de una estructura económica (interna y externa) y social, determina y decide, por nosotros y sin nosotros, una «realidad» que solo es nuestra a fuerza de ser ajena.

Pero de cualquier manera entiendo que la explosión de la palabra puede, tal vez, ser explicada. O que podría ser entendida mediante una cierta hipótesis incompleta seguramente en cuanto a los hechos que abarca, pero al menos, sensata.

Por una parte, y en ninguno de los casos en que recuerdo haber leído la palabra, ella dejaba de referirse, de alguna manera, a esos hechos reales, los *happenings*, productos de un cierto tipo de actividad artística de vanguardia. Esa referencia —por vaga que fuera—

a la actividad artística, indica una determinada relación, la presencia de una cierta distancia significativa: denuncia la distancia el vacío que va desde los productos de la información masiva a la actividad artística de vanguardia.

Ese vacío señala por una parte la situación irresuelta en el interior de las culturas contemporáneas entre élites y masas; pero por poco que reflexionemos descubriremos que en la Argentina hay una carencia real: ante todo, la falta de una crítica competente que acompañe a la producción de vanguardia, sobre todo en lo que se refiere a las artes visuales. Me refiero, concretamente, a la falta de material escrito. Los únicos que en Buenos Aires tienen información para hablar sobre la producción más contemporánea (Romero Brest, Pellegrini, Germain, Parpagnoli, Samuel Paz) raramente escriben para publicaciones que no sean catálogos, y si a veces lo hacen en revistas especializadas, se trata de revistas que no se editan en español. En una entrega del año pasado de *Art and Artists*, la revista inglesa que dirige Mario Amaya, recuerdo haber leído una editorial donde se reflexionaba sobre la dificultad de distinguir ya entre un periodista y un crítico de arte: el alto nivel de la crítica cotidiana hacía incierta la distinción. En este sentido, en fin, la Argentina no es Inglaterra, ni Estados Unidos ni Francia. Por el contrario, a la falta de una crítica especializada se suma en Buenos Aires una crítica cotidiana mal informada y adversa. Los casos de *Primera Plana* y *Confirmado* no son excepciones: el crítico, aquí, raramente termina de comprometerse. Le interesa más exhibir una información que en verdad o no tiene o ha tenido apresuradamente que usar simplemente de la información que tiene para ayudar a la comprensión de las obras.

Pero estas reflexiones no explican la explosión de la palabra; la que seguramente no habría ocurrido sin una cierta ansiedad —digamos así— o alguna predisposición por parte de las audiencias masificadas. Fenómeno interesante, a mi entender, y positivo, puesto que señala este hecho: que cualquiera fuera la distancia entre una producción estética referida a una audiencia de elite, y una audiencia ensanchada, esa distancia no es absoluta; y que existen por lo mismo algunos puntos de contacto, o algún tipo de ruptura de esa distancia. Ahora bien, es preciso entender también que la explosión de la palabra (con todos los equívocos con respecto a su sentido) no se debe a la «ignorancia» de las audiencias de masas, puesto que, entre otras cosas, no son los receptores de los mensajes masivos quienes redactan estos mensajes, sino los periodistas. Esto es, un cierto tipo trabajador intelectual sobre el que pesan no solo tensiones semejantes a las que soportan aquellos para quienes escriben, sino también las tensiones teóricas del medio intelectual y de la situación de producción artística que lo rodea.

Habría que pensar entonces en esa situación concreta. Y yo diría que en Buenos Aires una de sus coordenadas lleva a la actividad del Instituto Di Tella y que se relaciona con la ansiedad que esa actividad no ha podido no producir sobre grupos originaria

o naturalmente alejados de ella. Cualquiera fuera el valor o el inicio que nos merecieran las obras promovidas por los departamentos de Artes Visuales y Audiovisuales del Instituto, no se puede negar que contrastan con un medio donde el grueso de la producción artística se realiza dentro de los cánones tradicionales. En Buenos Aires no hay *underground*, y en un medio donde la producción artística no es demasiado grande, ese *underground* institucionalizado que es el Instituto no puede no ejercer presiones sobre el medio.

¿Pero qué ocurre en lo que resta del «campo», en el grueso de la situación?

Reflexionemos brevemente sobre lo que ocurre en el cine argentino: las mejores películas producidas entre nosotros (realizaciones de Kohon, de Birri, de Lautaro Murúa) no iban más allá técnicamente, de ciertas estrategias estéticas más o menos neo—realistas. Y más acá de las búsquedas de Antín con respecto al tiempo, y de las búsquedas temáticas de Kuhn, no hubo entre nosotros progreso hacia un cine *nouvel vague*, por ejemplo, ni mayores proposiciones de vanguardia. Una vez explorada la ciudad, como tema; una vez que una cierta descripción testimonial fue lograda (*Alias Gardelito*; *Tres veces Ana*, constituyen los mejores exponentes) los directores jóvenes filman en general bastante poco. Tal situación podría explicarse, y se explica en gran parte, por las dificultades económicas ligadas a la producción y a la incierta política de préstamos llevada a cabo por el Instituto Cinematográfico Argentino. Pero al revés: sería difícil afirmar que los directores jóvenes filmen poco debido exclusivamente a las dificultades de dinero y de financiación. En fin, lo que yo creo es que el impasse actual del cine argentino expresa, a su nivel, un impasse estético. Y al revés del revés: no es que los jóvenes no tengan nada que decir, sino que, es posible, comienzan a tener una conciencia aguda que les dice que la cuestión no está en lo que se diga, y tampoco tal vez en la manera de decirlo, sino en las características del «medio» que se tiene para decirlo.

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

fundidos a los medios que se emplean para transmitirlos. Esta preocupación, entonces —puesta de manifiesto por primera vez y de manera explícita por los artistas pop— no se distingue de una preocupación sociológica verdadera, esto es, de una nueva manera de volverse a los «contenidos».

Ningún realizador cinematográfico podría ocultarse hoy, por ejemplo, que si él pretendiera —fiel todavía al espíritu neorrealista— comentar o «mostrar» la «realidad» social de una ciudad, no podría más que llegar tarde, puesto que ella ya se halla comentada y sobrecomentada por los diarios, los periódicos, las «obras» radiofónicas, la televisión, las fotonovelas, los mensajes publicitarios. El artista contemporáneo no puede dejar así de tomar conciencia de la aparición de estos fenómenos masivos, los que de alguna manera descentran su propio trabajo. Y se sabe ya con qué tácticas han contestado —van contestando— a ellos.

Por una parte, proponiendo imágenes que, como las de Lichtenstein no son ya «de realidad», sino imágenes de imágenes. Y, por otra parte, por una reflexión radical sobre las características materiales del «medio» estético con el que se trabaja. Y a las proposiciones de una crítica caduca que no se cansaba de lanzar proposiciones del tipo «esto es pintura, esto no lo es», se opone hoy la idea de realizar obras con materiales y técnicas tomados de distintos géneros, la idea de un área de actividad estética donde es posible mezclar las tácticas y los «medio»; brevemente: la idea de obra de arte como «híbrido».

Resumiendo: la explosión de la palabra *happening* en la información masiva de Buenos Aires se debe tal vez a causas que todavía tienen que ver con cuestiones del orden de la estética y de la historia de las obras. Ellas son el resultado de un cierto grado de complicación de estos órdenes de factores:

1. La falta de una crítica seria al nivel de la crítica cotidiana;
2. Una falta de una crítica especializada en publicaciones especializadas, la que podría ejercer influencia sobre la crítica cotidiana;
3. Una cierta ansiedad positiva por parte de las audiencias masificadas, la que solo es satisfecha por una crítica indiferente;
4. La necesidad —sin lugar a dudas concretamente sentida— de los grupos productores de arte en hallar fórmulas y problemas estéticos nuevos;
5. La manera en que esas necesidades, combinadas con la existencia de una producción de vanguardia al nivel de las artes visuales, se proyecta sobre las personas concretas de los periodistas, esto es, de los responsables de la explosión de la palabra.

No es difícil que los emisores directos, personificados, concretos, de los mensajes masivos constituyan efectivamente el punto terminal de un conjunto de reacciones en cadena; y que sobre ellos opere un mecanismo semejante al que los psicólogos describen bajo el nombre de ambivalencia: la valorización negativa y positiva del mismo objeto. Tal sería, seguramente, la razón que podría explicar, por otra parte, esa atmósfera tocada de un cierto aire picante, que asocia con la idea de sexo y de fiesta, y que acompaña muchas veces a la palabra *happening* cuando aparece escrita, a partir del año pasado, en los diarios y revistas de Buenos Aires.

## 2. Vanguardia y obras de información masiva

Un ciclo de conferencias y de *happenings* que llevé a cabo en el Instituto Di Tella durante los meses de octubre y noviembre de 1966<sup>2</sup> asocia mi nombre con la palabra *happening*. Una vez hechas las salvedades con respecto a la difusión de la palabra en la prensa masiva, debo agregar, además, que no soy un *happenista*. Quiero decir, de la misma manera que no soy ni músico, ni pintor, ni escultor, ni actor, ni director teatral: no he comprometido ni comprometo el grueso de mi actividad ni mi futuro a ninguna de esas actividades. Quiero decir, además, que no creo en los *happenings*. Ahora bien: entiendo que debiera explicarse qué estoy diciendo cuando digo que no creo en los *happenings*. Pero es difícil. A veces no hay tiempo ni lugar para explicarlo todo. Diré de cualquier manera que no creo en los *happenings* de la misma manera que no creo en la pintura y el teatro. Y adivino de parte del lector una furia un poco socarrona y divertida que le hará exclamar: ¡He aquí un *avantgardiste*! De acuerdo, y no digo otra cosa. En arte, pienso, solo se puede ser, hoy, de vanguardia.

El problema se plantea cuando se trata de definir en qué consiste la vanguardia. Aunque no es difícil hacerlo, tampoco intentaré esa definición aquí. Menos que ofrecer definiciones pretendo relatar ahora algunos *hechos* y completar el relato con unas pocas indicaciones y con algunas reflexiones. Diré de cualquier manera que una obra de vanguardia debe poseer al menos estas cuatro propiedades:

a. Que sea posible reconocer en ella una determinada susceptibilidad y una información acabada de lo que ocurre al nivel de la historia del arte; es decir, de lo que está ocurriendo en arte con referencia a lo que ha sido hecho antes y a lo que se percibe que *debe* ser hecho después. La vanguardia consiste así en una postulación

<sup>2</sup> El ciclo se compuso de dos conferencias y dos *happenings*: una de las conferencias fue dictada por Alicia Pérez; yo realicé también uno de los *happenings*, el otro fue planeado y coordinado por un equipo formado por R. Jacoby y E. Costa, O. Boni, M.A. Telechea, P. Suárez y L. Maler.

por la cual se afirma que la obra de arte se halla insertada en una secuencia histórica de obras, y que tal secuencia se ve recorrida por una *necesidad interna*. Una frase de Henry Geldzahler comenta de manera económica esta propiedad: *This is instant art history so aware of itself that it leaps to get a head of art?*<sup>3</sup>

b. Que abra no solamente un panorama de posibilidades estéticas nuevas (esto es que —como se dice— sea una «obra abierta») sino que simultáneamente, y de manera radical, niegue algo. Ejemplo: el *happening* con respecto a la pintura,<sup>4</sup> o el *happening* con respecto al teatro tradicional.<sup>5</sup>

c. Que esa relación de negación (en referencia a aquello que la obra niega de lo que la ha precedido) no era caprichosa, sino que revela un fundamento referido al corazón mismo de lo negado. Así el pasaje o la superación del teatro o de la pintura por el *happening* sería una «consecuencia lógica»<sup>6</sup> de algo que se hallaba latente ya en el teatro o de la pintura, y que por lo mismo exigía manifestarse.

d. (Este punto es tal vez el más difícil de entender y de aceptar inmediatamente; digamos, el más polémico.) Que la obra ponga en duda, por esa misma negatividad radical que la constituye, los límites mismos de los grandes géneros. Artísticos tradicionales (pintura, escultura, música, etc.). Ejemplo: el *happening* con respecto a esos mismos géneros tradicionales. Según esta propiedad —a mi entender fundamental— Picasso nunca habría sido de vanguardia en tanto que las «artes plásticas» del siglo xx contarían con un solo y único estallido (el único que alcanza, efectivamente, los límites mismos del género): el dadaísmo en la segunda década del siglo (y su *revival*, a partir de mediados de los años cincuenta con el pop art y el neorrealismo francés; es entonces cuando históricamente surgen los *happenings*). En esta perspectiva la vanguardia del siglo se vería constituida en torno a pocos nombres: Satie y Cage, Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol, Duchamp y Schwitters, Ives Klein, Alan Kaprow. Y habría que agregar el nombre de un surrealista, René Magritte.

Pero a partir de esas consideraciones se podría llegar a esta conclusión apresurada: que hoy solo el *happening*, este híbrido de géneros, es de vanguardia. Ahora bien: esto *no* es lo que yo entiendo. Al revés, mi posición consiste en afirmar que en el interior mismo del *happening* existía algo que dejaba entrever ya la posibilidad de su propia negación, y que por lo mismo la vanguardia se constituye hoy sobre un nuevo tipo —un nuevo género— de obras. Se podría llamar *antihappenings* a esas obras. Pero la designación

3 Henry Geldzahler, participante en el simposio sobre pop art, organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (reproducido en *Arts*, abril de 1963, p. 37). Este es un instante de la historia del arte tan consciente de sí misma que de un salto se coloca adelante del arte.

4 Ver Allan Kaprow: «Experimental Art», *Art news*, marzo de 1966, p. 62.

5 Ver Michael Kirby: «The New Theatre», *Tulane Drame Review*, Nueva York, invierno de 1965, vol. núm. 2, p. 15.

6 Ver la «definición» del término *happening* en *Words*, catálogo de la Smolin Gallery, Nueva York, 1962: El término *happening* refiere a una forma de arte relacionada con el teatro, puesto que se realiza en un espacio y tiempo dados. Su estructura y contenido son una extensión lógica de las «ambientaciones».

arrastra un inconveniente: que hace depender un género de manifestación estética completamente nuevo de un género, como el *happening*, que ya no lo es. Abreviando aún más: este nuevo género de actividad artística que ha surgido en Buenos Aires en el año 1966 tiene ya un nombre: «Arte de los medios de comunicación de masas».<sup>7</sup> Y se puede afirmar de él que cumple con las condiciones básicas para delimitar un área de actividad artística, esto es, que efectivamente constituye un género artístico. Por un lado, por la capacidad de producir «objetos» de contemplación estética; y por otro lado porque delimita concretamente la «materia» con la cual es posible construir una determinada y precisa clase de obras. Así como la «materia» de la música se halla en una cierta materia sonora, o en el continuo de los estímulos auditivos, o de la misma manera que el bronce, o la madera, o el mármol, o el vidrio, o los nuevos materiales sintéticos constituyen la «materia» con la cual y sobre la cual es posible hacer esculturas, las «obras de comunicación» definen ellas también el área de su propia «materialidad». La «materia» («inmaterial», «invisible») con la que se construyen obras informacionales de tal tipo no es otra que los procesos, los resultados, los hechos y los fenómenos de la información desencadenada por los medios de información masiva (ejemplo de «medios»: la radio, la televisión, los diarios, los periódicos, las revistas, los «afiches», los pannels, la historieta, etc.).<sup>8</sup>

### 3. Un nuevo ciclo

Fue con este espíritu y con estas ideas en la cabeza que programé un nuevo ciclo, para realizar también en el Instituto Di Tella y que contendría (contuvo): un *happening*, cuyo título fue *El helicóptero*; una obra comunicacional (o *antihappening*), cuyo título fue *El mensaje fantasma*; una conferencia explicativa y que titulé «Nosotros

7 El creador del género es, sin duda, Roberto Jacoby (ver Oscar Masotta, op. cit.), y esto en su forma más pura; y este tipo o género de obras, a mi entender, contiene en sí nada menos que todo lo que es posible esperar de más grande, de más profundo y más revelador del arte de los próximos años y del presente. En cuanto al trabajo de Marta Minujín, con 60 televisores, y que llevó a cabo el año pasado en el Instituto Di Tella, quedaba todavía hibridado con la idea de «ambientación», aunque fuera más allá de ella.

8 Distingo así entre el «objeto estético», los «medios» con los que la obra se realiza, y su «materia». Para definir el campo preciso de las obras de comunicación de masas, no hay que confundir los «medios» con la «materia» de la obra. Distinción que arrastra cierta oscuridad. Pero se puede aclarar bastante su significado si se piensa en la publicidad. La «materia» sobre la que trabaja una campaña cualquiera la constituyen las conciencias de los sujetos a los que se dirige: la «materia» es así, por ejemplo, los llamados «fenómenos de persuasión», o bien los «efectos». En tanto que los «medios» son los instrumentos para alcanzarlos: los «paneles», la televisión, la foto publicitaria, etc. Ahora bien, entre una obra de publicidad y una obra de comunicación de masas hay, sin embargo, diferencias con respecto al «objeto estético». Un film publicitario puede ser «bello» y quienes tengan gusto y sensibilidad moderna lo reconocerán fácilmente. Pero el «objeto» de las obras masivas tampoco tiene poco que ver con esa belleza. Lo que se percibe, tiene que ver más con ciertos efectos de inteligibilidad, que se consiguen mediante ciertas «transformaciones» de estructuras habituales de la comunicación de masas. El ejemplo de *El mensaje fantasma*, sobre el que nos referiremos en seguida, puede servir para aclarar dificultades.

desmaterializamos». Se entrevé fácilmente el propósito: contraponer una obra comunicacional a un *happening* para permitir comprender las características distintivas de las operaciones y de las «materias» que las constituían. El ciclo proponía por lo mismo una estética «antióptica», antivisual. La idea de constituir «objetos» pero con el fin de hablar no a los ojos sino al entendimiento... El título de la obra comunicacional comentaba esa tensión hacia la búsqueda de materias inmatereales, de anticosas, si la palabra cabe. En cuanto al título de la conferencia —en la que expliqué, aunque menos ordenadamente, lo mismo que trato de explicar ahora— lo he tomado de un breve artículo de El Lissitsky, el constructivista ruso, que ha sido exhumado con perspicacia<sup>9</sup> por una entrega reciente de *The New Left Review*, la revista del grupo de la izquierda independiente inglesa. Entre los párrafos nerviosos y lúcidos de El Lissitsky uno me había fascinado particularmente: se lo puede leer en el epígrafe de esta nota.

#### 4. *El helicóptero*

Aparte que la realización de *El helicóptero* me serviría de referencia, a posteriori, para definir por diferenciación qué cosa era una obra comunicacional, ya desde el mismo momento en que lo planeaba entendí que sería útil para contraponerlo al *happening* que el francés Jean-Jacques Lebel realizó entre nosotros en este mismo año, y también a las ideas que el *happenista* sostiene en su libro recientemente traducido.<sup>10</sup> En un país donde tratándose de *happenings* los hechos escasean y la información abunda, no era ocioso polemizar al nivel mismo de los hechos. La imagen que surgía del *happening* de Lebel —y también de su libro— consistía en un irracionalismo generalizado. Lebel, quien sostiene una ideología —se podría decir— casi psicodélica, en la que priman los mitos de la vida, de la espontaneidad, de la participación por los sentidos y la percepción, de la liberación del inconsciente, y seguramente también ese mito que nos habla hoy sobre la conciencia contemporánea «bombardeada» por la información, entiende que el hombre contemporáneo teme, antes que nada, a la expresión desnuda de los instintos. Tendría tal vez un poco de razón si la nuestra fuera una sociedad victoriana. Eso que el hombre de las sociedades contemporáneas teme —yo entiendo, al revés— y tiende a ocultar, no es la irracionalidad del instinto, sino la racionalidad de la estructura. Por otra parte en sus *happenings* Lebel no hace sino disponer, en el interior de recintos cerrados (la sala de espectáculos del Instituto, cúbica, butacas, escenario al frente; brevemente: el cubo arquitectónico tradicional del teatro tradicional) un abigarrado, desordenado y simultáneo grupo de mensajes (*slides*, films, personajes en vivo, su propia conferencia)

9 Con perspicacia, digo, puesto que las diez páginas de El Lissitsky, se adelantaban más de treinta años a las «tesis» de Marshall McLuhan.

10 Jean-Jacques Lebel: *El happening*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967. La primera edición francesa es de 1966.

para producir un resultado buscado: una imagen negra y expresionista, el *happening* de Lebel se podría decir: un «collage» neo-naturalista-expresionista. Pero este iconoclasta, que sostiene una estética de la mierda<sup>11</sup> y que piensa a la simultaneidad como desorden, no abandonaba en cambio esas coordenadas tradicionales del teatro tradicional. Este destructor del arte tradicional se abastecía de su fundamento: el espacio cerrado posrenacentista. ¡Es necesario un cubo, efectivamente, para hacernos creer que el mundo es un revoltijo! En fin, y sin rechazar la actitud beligerante de Lebel —ni ese aire de fanfarronismo orgiástico y negro que envuelve a sus *happenings* y a su persona— no sería ocioso recordar hasta qué punto la violencia de las actitudes no sirve para justificar las contradicciones y los meandros de ciertos planteos estéticos.

Bastaba sacar definitivamente a la audiencia afuera de los recintos del Instituto para cambiar de estética. *El helicóptero* invertía la idea de simultaneidad como desorden: al proponer dos situaciones simultáneas en el tiempo, pero aisladas y separadas en el espacio, mostraba a la simultaneidad como constituyendo las bases de la comunicación y del lenguaje. La imagen de dos o más acontecimientos produciéndose al mismo tiempo solo arrastra una estética del desorden y del «bombardeo» si esos acontecimientos son producidos en un mismo recinto. Había en *El helicóptero* cuatro intenciones expresas:

1. que ningún sujeto de la audiencia pudiera apropiarse de manera directa la totalidad de la situación (en el *happening* ninguno de los sujetos pudo «ver» la totalidad de los acontecimientos);<sup>12</sup>
2. que el tiempo de los relojes es función de la distancia geográfica y espacial (*El helicóptero* no fue sino un «diseño de horarios», el planeamiento de un conjunto de horas de salidas y llegadas que debía cumplirse rigurosamente);
3. la idea sencilla de que la geografía no significa lo mismo, y que el control de los tiempos es diferente, si el espacio es recorrido por una carreta, un automóvil o un avión (la presencia del helicóptero connotaba, por lo mismo, los años treinta);
4. producir y permitir una cierta y precisa clase de apropiación de la situación global: ella no podría ser directa ni «visual» sino por mediación del lenguaje verbal, de la comunicación oral, «cara a cara». Me explico.

La audiencia fue citada para el domingo 16 de julio a las 14 horas en el Instituto Di Tella (el ciclo había sido anunciado en gacetillas, por un cartel en las vidrieras del Instituto y a través de la invitación por carta que el Instituto envía a sus adherentes y a las

11 No juzgo, describo.

12 La idea de que la audiencia no presencia lo que está «ocurriendo», es, tratándose de *happenings*, vieja, ya clásica. En un *happening* realizado por Thomas Schmidt en Wuppertal, Alemania, las acciones se realizaban cuando el público no podía presenciarlas. Schmidt se hallaba en un cuarto rodeado de baldes con agua y otros objetos; cuando alguien entraba, el *happenista* se ponía a descansar. Indicaba así que las acciones no continuarían hasta que el observador se retirara.



personas relacionadas con los Departamentos de Artes Visuales y Audiovisuales). A la hora indicada alrededor de ochenta personas<sup>13</sup> habían pagado la entrada y se hallaban en el hall del Instituto. Afuera esperaban seis micros. En el interior del hall, mezcladas con el público, seis acomodadoras repartían instrucciones. Se explicó a la gente que, de acuerdo con la cifra final de la boleta de entrada, par o impar, debía acomodarse o bien en uno de los tres primeros micros, o bien en uno de los tres últimos. Se les explicó también que de ahora en adelante los horarios serían cumplidos con rigor y que los transportes partirían desde la puerta del Instituto a las 14.40 horas y a las 14.45 horas. Se les dijo también que a las 14.30 en punto debían comenzar a acomodarse en los micros.

Los vehículos tenían destinos diferentes. Tres de ellos conduciría a la gente hasta Theatrón, una sala situada en el interior de la galería Americana, en Santa Fe y Pueyrredón: los otros tres se dirigieron a la estación Anchorena, una estación de ferrocarril de la ex línea del bajo, hoy abandonada, y que se halla a la altura de Martínez.

Ya en viaje, arriba de los micros, las acomodadoras dieron distintas instrucciones. A quienes iban hacia Theatrón se les insistió con respecto a los horarios, que serían estrictos: se dejaría primero a la gente en la puerta de la galería y a las 15.25 los micros volverían a partir con destino a Anchorena. Se les dijo que la orden de partida sería dada cuando la audiencia estuviera abajo, en el sótano de la sala de Theatrón, y que debían colaborar tratando de desalojar la sala y llegar hasta los micros, en la acera de la calle Santa Fe, lo más rápidamente posible. A quienes viajaban a Anchorena se les explicó en cambio que una vez en el lugar debían únicamente esperar dos cosas: 1º: la llegada del helicóptero (el que conduciría a la actriz Beatriz Matar) y que haría varias «pasadas» entre las 16 y las 16.05 horas; 2º: la llegada del sector de la audiencia que se hallaba en Theatrón, que se reuniría con ellos en Anchorena. Efectivamente, en mi diseño de horarios yo había dispuesto que quienes iban primero a Theatrón fueran después conducidos a Anchorena: pero para llegar inmediatamente después, o después<sup>14</sup> de las pasadas del helicóptero. Esto era todo. Las cuarenta personas que venían desde Theatrón no verían el helicóptero, «llegarían tarde». Pero esta «llegada

13 Desde el punto de vista económico, el ciclo solo produjo pérdidas. Su costo (alquiler del helicóptero, gastos de filmación de ocho minutos, pago de 20 segundos en Canal 11, etc.) ascendió a más de 150.000 pesos. Con las entradas (caras, el precio alto, 600 pesos) no se llegó a cubrir la tercera parte. Pero desde el punto de vista del *happening*, 80 personas eran suficientes para llevarlo a cabo. El máximo previsto no ascendía más allá de 200 personas. Los *happenings* no exigen mucho público.

14 El único peligro, en verdad, con respecto a los horarios, era que los micros que venían desde Theatrón llegaran antes que el helicóptero. Pero se había instruido a los conductores para que en ningún caso llegaran antes de las 16.10 horas. El aviador del helicóptero estaba instruido, por su parte, en el sentido que a las 16.05 horas debía dejar de sobrevolar la estación para alejarse definitivamente del cielo visible. Pero hubo una dificultad: el tiempo del viaje desde Di Tella a Anchorena había sido calculado en 50 minutos: ¡mal cálculo para un domingo después de mediodía! Los micros llegaron solo dos minutos antes que el helicóptero, el que a las 16 en punto apareció en el cielo.

tarde» estaba planeada, lo que daba a la secuencia de acontecimientos su carácter de «excepcional»; en la vida cotidiana se llega tarde contra la propia voluntad o por accidente. Aquí, al revés, la llegada tarde era una *necesidad* de la estructura planeada. Había así dos tiempos cronológicos: el tiempo de los sujetos engañados (se los hacía apurar, en verdad, «para nada») y el reverso de ese tiempo (el tiempo de mi conciencia, «que sabía»). Lo que daba al *happening* un cierto parecido con ciertas operaciones de la mafia; piénsese: el asalto de un banco. De acuerdo a un fin, apoderarse del dinero, es preciso trazar una estrategia de horarios, saber a qué hora llega el empleado que tiene la llave de la caja, hacer perder tiempo a un policía, esto es, para obtener un «boquete» de tiempo sin su vigilancia y combinar ese «boquete» con el horario de menor afluencia de público al banco.<sup>15</sup>

*El helicóptero*, por su parte, también respondía a su fin estratégico: robarle a la mitad de la audiencia la visión directa del helicóptero para hacérsela recuperar únicamente por el relato oral de quienes lo habían visto. El *happening* se resolvía así en la constitución de una situación de comunicación oral: de manera «directa», «cara a cara», «recíproca», y en un mismo «lugar»,<sup>16</sup> los dos sectores de la audiencia se comunicaron lo que cada uno no había visto. Esto era todo.

### 5. En Theatrón y en Anchorena: las «imágenes»

Theatrón es una sala con capacidad para no más de ciento cuarenta personas y que se halla ubicada en un subsuelo. Yo había planeado que lo que allí debía ocurrir fuera confuso, desordenado. Se introdujo al público en la sala completamente a oscuras y dejó librado a su voluntad si permanecer de pie o sentarse. En la oscuridad esperaba Louis Moholo junto a su batería y un operador junto a un proyector de dieciséis milímetros. También dos músicos, Telechea y López Tejada, los que recibieron al público con música yeyé. Los fotógrafos, y el *flash*, los operadores de *Telenoche*, os cables y los *spots*, el público revuelto en la sala, los gritos de las acomodadoras y de Juan Risuelo,<sup>17</sup> mis propios gritos dando instrucciones a los fotógrafos para impedir que la luz de los *spots* iluminara demasiado tiempo el lugar: he ahí una cierta réplica de la estética de Lebel, un grupo de mensajes y de tensiones simultáneas y yuxtapuestas, esas propiedades torturadas y tortuosas de la imagen

15 La analogía entre la estructura del *happening* y las operaciones de la mafia es de Kaprow.

16 Estas cuatro propiedades distinguen la comunicación verbal de otros tipos de comunicación (ver F. Craig Johnson y George R. Klare: *General Models of Communication Research*; véase también Gerhard Maletzke: *Psicología de la comunicación colectiva*. Quito: Ciespal, Ecuador, 1965).

17 Juan Risuelo fue el coordinador del ciclo.



que atrae a los amantes del expresionismo. Además, y contra una de las paredes, se proyectó un film que duró ocho minutos y que acentuaba la imagen expresionista: una figura totalmente vendada se contorsionaba y se agitaba con violencia para liberarse de las ataduras (era una réplica, una «cita» de un film de Oldenburg). Louis Moholo acompañaba sus movimientos desde la batería. Una figura en vivo —semejante a la imagen del film— se habría pasado entre la audiencia envuelta en la oscuridad para repetir, contra la luz de la pared que hacía de pantalla, las mismas contorsiones de la figura del film.

Es cierto que fue esto lo que el público «vio» y que el estilo expresionista de la situación era el resultado de lo que yo mismo había planeado. Pero no está de más decir que eso no tiene mucho que ver: puesto que yo no «creía» en ese expresionismo. Simplemente, quiero decir, que los acontecimientos de Theatrón no eran *todo* el *happening*: desde el punto de vista de la *totalidad* lo que ocurría en Theatrón no era sino un «diferencial» con respecto a Anchorena.

En Anchorena la imagen era abierta y calma, un poco nostálgica, tocada de ciertas propiedades, en fin, propias del romanticismo. Esa vieja estación *British* abandonada, con una baranda de hierro que da en balcón al río y que invita a contemplar el «paisaje», esa tarde de ese domingo de invierno, el gris del río acariciando la madera un poco enmohecida y el hierro de las vías cubiertas por el pasto crecido. El río, la separación de los cuerpos, el espacio abierto: todo invitaba a la reflexión, a la contemplación, al recuerdo. Un trozo de atmósfera —pensé cuando llegué yo mismo a Anchorena— arrancado de algún cuento de Borges, de Beatriz Guido, no sé, o de Mallea... ¿Pero no era claro el contraste? Anchorena se oponía a Theatrón como un pasado calmo se opone a un presente ansioso, como el espacio abierto se opone al espacio entre cuatro paredes. Y tal vez como el romanticismo se opone al expresionismo y como el espacio abierto del cielo (que cobra de pronto sentido puesto que se espera la llegada de un helicóptero) al espacio cerrado de un subsuelo (donde nada se espera, puesto que las cosas llegan antes de ser esperadas).

Otra oposición (digamos mejor, parafraseando a los lingüistas: otro binomio de opuestos): en Anchorena, Beatriz Matar «sobrevoló» literalmente, a la audiencia que esperaba abajo; mientras que en Theatrón todos y cada uno se encontraron en un espacio reducido donde toda distancia con respecto a los otros resultaba improbable. El espacio público y abierto de Anchorena se oponía al espacio también público, pero promiscuo, más comprometido corporalmente, de Theatrón. La idea de promiscuidad y de cercanía de los cuerpos, que asocia de alguna manera con la idea de sexo, quedaba comentada por el primer minuto del film: un *travelling* lento en el interior de un baño que terminaba en el primer plano de detalle de un *water*. Este primer plano detalle

formaba un claro binomio, al mismo tiempo, con el helicóptero: esa oposición definía las coordenadas de base del *happening*. Tensión hacia arriba, hacia el cielo, en un caso; tensión hacia abajo, hacia un subsuelo y hasta el *water*, en el otro caso.

Otro binomio: si bien Theatrón se halla situado en la «Zona Norte», (esto es, desde el punto de vista del *status* socio-económico, en una zona «marcada») la galería misma y la esquina de Pueyrredón y Santa Fe (bares, negocios) constituyen una zona de tránsito, comercial, más «popular»; claramente, características que «neutralizan» la «marca» del *status*<sup>18</sup> Mientras que Anchorena la conserva: situada en posición de «cordón verde» de la «Zona Norte», zona residencial, denota claramente el *status*: clase media alta. Se podría decir así, que en el interior de esta relación, solo Anchorena estaba situada en el *Norte*, mientras que Theatrón se situaba más bien *al Sur de ese Norte*. Relativización de los espacios geográficos, por lo mismo, por la cual Anchorena detentaba una *definición absoluta* de su posición geográfica, mientras que Theatrón solamente una *definición relativa*. Durante el *happening* las palabras mismas «Anchorena» y «Theatrón», y esto por propiedades de esos dos lugares, recortaron un campo connotativo constituido de esta manera:

Theatrón : Anchorena :: *status* neutro : *status* alto :: no-Norte : Norte :: relativo : absoluto.

¿Pero qué quiere decir todo esto? Ante todo que todo comentario «puntual», esto es, una a una de las imágenes o de los objetos interiores a *El helicóptero* sería equivocada. Las imágenes expresionistas de Theatrón no podrían ni ser juzgadas ni entendidas por sí mismas: habría que pensarlas en relación a las imágenes de Anchorena, que *no* lo eran. Las *presencias*, esto es, los objetos perceptibles, visibles, presentes, solo cobran sentido (como los fonemas en un mensaje lingüístico) en el interior de un *código* y por lo mismo en relación a las *ausencias* (ejemplo: el *significado* de lo que ocurría en Theatrón estaba en Anchorena, y viceversa). Brevemente: para entender había que *conmutar*.<sup>19</sup>

Volvamos a nuestros binomios. Por una parte, se dirá, no tienen ni la misma consistencia lógica ni pertenecen todos a un mismo nivel. Y por otra parte, aceptando que los objetos e imágenes no eran sino «fragmentos» y «diferenciales», y que

18 El término «neutralización» designa en lingüística a una oposición, pertinente a nivel del código, que en ciertas posiciones en el interior del mensaje, pierde esa pertinencia. Lo que resulta de esta pérdida se llama «archifonema». Barthes dice muy bien que el archifonema expresa la presión del sintagma sobre el sistema. Para nuestro ejemplo, podríamos decir por analogía que la neutralización de la «marca» de *status* expresa la presión de la distribución real de las zonas económico-sociales y los fenómenos de cambio sobre la nomenclatura que designaba esas mismas zonas.

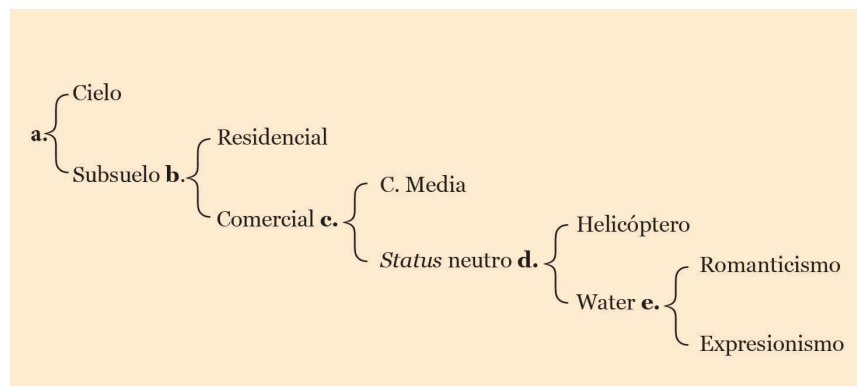
19 La «prueba de la conmutación» es la operación de base de la lingüística estructural. Consiste en sustituir un trozo fónico de un significante por otro trozo existente en la misma lengua, de modo que el resultado fónico evoque una significación diferente.

bosquejaban por lo mismo un grupo amplio de relaciones, no se habría logrado mucho. Un conjunto ordenado de relaciones por más «fuerte» que sea la estructura que las reúna no da cuenta de por sí, ni inmediatamente, del *sentido* de un mensaje. Quiero decir: solo después de entrevisto el *código* se puede pasar a describir el *mensaje*, pero conocer un código no significa descifrar un mensaje. Dicho de otra manera: ¿Cuál era el sentido de *El helicóptero*? ¿Qué *significaba* como mensaje?

Contestemos a la primera cuestión. Para hacerlo, es decir, para introducir cierto orden en el desorden, puede ser de utilidad esta regla que Lévi-Strauss encuentra cuando se trata de dar cuenta de un mito por el análisis de su estructura: Aislar y comparar los distintos niveles envueltos por el mito: geográfico, económico, sociológico y cosmológico, teniendo en cuenta que cada uno de esos niveles, de acuerdo al simbolismo que le es específico, debe ser visto como una transformación de una estructura lógica subyacente y común a todos.<sup>20</sup>

Los niveles de análisis útiles aquí serían así estos:

- a) cosmológico;
- b) económico;
- c) socioeconómico;
- d) histórico (nivel de desarrollo de la técnica);
- e) cultural (estilos o estéticas).



20 Claude Lévi-Strauss: *La Geste d'Asdiwal* (trad. inglesa, «The Story of Asdiwal», *The Structural Study of Myth and Totemism*. Londres: Tavistock Publications, 1964, p.1).

En cuanto a que la consistencia lógica de los binomios no es la misma, resulta evidente. Pero es gracias a ella, y no a pesar de ella, que el *happening* *significa*, o *expresa* una significación. Me explico. Si comparamos la pareja de opuestos *cielo-subsuelo* con *Helicóptero-water* se observa en efecto que la primera es más fuerte. Se entiende bien que el *cielo* se oponga al *subsuelo* como lo que está arriba se opone a lo que está debajo y que por lo mismo cada miembro funcione como polo de otro; pero no se entiende lo mismo tan inmediatamente de *Helicóptero-water*, salvo que el binomio contiene también a *arriba-debajo* como su fundamento. ¿Pero por qué un helicóptero y no un bimotor? Y si hubiera yo elegido un bimotor, ¿por qué un bimotor y no un jet?<sup>21</sup>

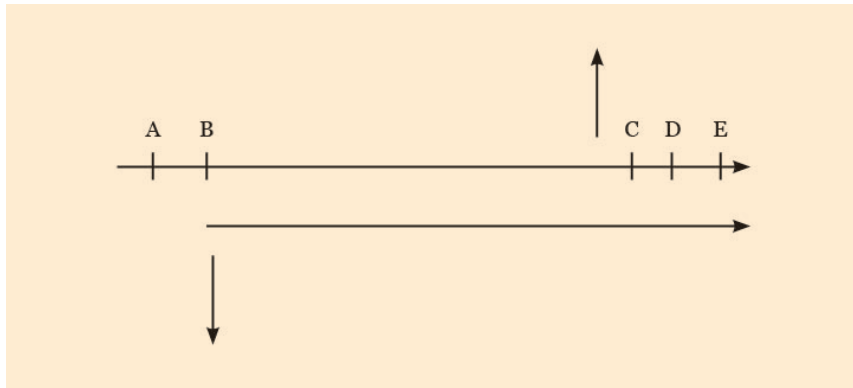
Ahora bien, estas últimas preguntas son fundamentales: ellas convierten al helicóptero en «diferencial», lo definen por lo que *no* es. Por lo mismo el helicóptero me servía para «pensar» el cielo: en tanto hay diferencias (capacidad de velocidades y de alcanzar alturas) entre los tres tipos de aviones, se podría decir que el helicóptero pertenece al «bajo cielo»<sup>22</sup> y que los aviones a propulsión al «alto cielo». Y como a su turno hay diferencia entre los aviones a propulsión y los de motores a hélice, se podría decir mejor que el helicóptero es una máquina de «primer bajo cielo». El helicóptero, de esta manera, «dividía» el cielo, y retroactuaba, por decirlo así, sobre nuestro primer nivel cosmológico.

Simultáneamente, en tanto autogiro, el helicóptero constituye el polo de una nueva oposición: en el otro polo se hayan los aviones que no lo son. ¿Pero no nos libera esta posición una nueva propiedad del «primer bajo cielo»? Efectivamente: para subir a él o para descender de él no es necesario hacerlo mediante pistas ni aeródromos. Pero por lo mismo, Santa Fe y Pueyrredón, o Anchorena, o el lugar que fuera, son todos buenos para maniobrar con helicópteros, lo que podría ser expresado de esta manera: *el helicóptero homologaba Santa Fe y Pueyrredón a Anchorena, esto es, que neutralizaba la relación de status. También aquí se ve cómo un nivel (tecno-lógico-histórico) retroactúa sobre otro (socioeconómico).*<sup>23</sup>

21 Se dirá: porque es un absurdo económico. ¿Quién puede alquilar un jet? Pero esta imposibilidad, es ella misma un «diferencial», y por lo mismo, *significa*. De ahí un determinado aire de precariedad económica que siempre ha acompañado a los *happenings*, y que, a mi entender, no se distancia demasiado de las cuestiones estéticas.

22 Estas designaciones del cielo las usa Lévi-Strauss, quien habla, por ejemplo, en análisis de los mitos, de «alto cielo» o de «cielo atmosférico», señalados en el mito por la presencia de tipos de pájaros, por ejemplo, o fenómenos naturales.

23 Hablar de «retroacción» de un nivel sobre otro, no es en verdad, más que una metáfora. Lo que hay son relaciones entre los niveles. Pero como nuestro análisis no es completo, la metáfora nos permite señalar cuál es el modelo metodológico que utilizamos y sugerir cuál el resultado apuntado. Por las mismas razones más adelante hablamos de «resonancias».



«A» representa el momento, antes de la partida, en el *hall* del Instituto Di Tella: en esa situación el grupo de personas de la audiencia se constituía; «B» indica el momento de la partida de los micros, y por lo mismo, el comienzo de un tiempo donde la audiencia queda dividida en dos; «C» indica la llegada del helicóptero (a las 16 horas, visto únicamente por la mitad de la audiencia); «D» indica la llegada a Anchorena de la audiencia que venía desde Theatrón; y «E», el fin del *happening* (se indicó a la gente que volviera a los micros y se la condujo de vuelta hasta Di Tella). Se ve en el gráfico, así, que el comienzo y la última parte del *happening* (segmentos «AB» y «DE») no son simétricos; aunque son semejantes, ya que en ellos el grupo *no* estuvo escindido, y que por lo mismo ambos se oponen al tiempo durante el cual el grupo estuvo escindido (segmento «BD»). Pero a su turno «AB» y «CD» se diferencian y se oponen en tanto en el primero el grupo carecía de experiencia común y en el último realizará una cierta experiencia en común. Lo común de esa experiencia fue solamente verbal. Esta situación final de «comunicación verbal» así era función de dos experiencias «reales» distintas. ¿Pero no se podría decir entonces (aunque sea un poco pedantesco, o banal, decirlo así) que *El helicóptero* fue como un «cuento primitivo», o como un mito,<sup>24</sup> y que su tema no era otro que el origen y las funciones del lenguaje verbal? *El origen*: contar al otro lo que el otro no pudo ver para que el otro nos cuente a su turno lo que no hemos podido ver. *Las funciones*: constituir, por la reciprocidad de los relatos, la historia del grupo, es decir, su memoria unitaria, y en consecuencia al grupo mismo como unidad social.

<sup>24</sup> No hay que olvidar, en cambio, que entre *happening* y mito existen diferencias radicales. Lo que plantea un problema al modelo de análisis que utilizamos aquí, el que ha sido inspirado directamente en Lévi-Strauss. Efectivamente, mientras el mito es un cuento que se relata mediante un lenguaje ya constituido, la lengua de la comunidad de que se trata; el *happening* no consiste en ningún relato verbal, y se halla más del lado de las «cosas» que del lado de la palabra, está «antes» que las palabras. El mito es así un lenguaje encabalgado; mientras que el *happening* es un sublenguaje, aquello en lo que se ha de encabalgar el lenguaje primero y que al mismo tiempo se encabalga por el «trabajo» que sobre las cosas ese lenguaje ya ha realizado.

La comunicación oral, se podría decir entonces, su origen y sus funciones, constituían el «tema» de *El helicóptero*. ¿Pero cuál fue su *sentido*? Entiendo que hay tantas lecturas de él por lo menos como niveles de análisis habíamos establecido para ordenar las oposiciones. Considerando el tema como esquema vacío habría que superponer sobre él los esquemas correspondientes a los niveles cosmológico, económico, socioeconómico, histórico y cultural: se podrían generar así varias interpretaciones, a mi entender, todas válidas. En el «simbolismo que le es específico» cada nivel dejaría «resonar» en su interior el simbolismo específico de cada uno y de todos los otros niveles. De esta manera, se podrían generar, en un corte cosmológico, las siguientes proposiciones: *Mediante la escisión del grupo el happening establecía una cierta dirección (de antes y después de puntos de traslado) entre la parte de la audiencia que había estado en el subsuelo y el sector al que había estado referida, o vuelta hacia el cielo.*

Esquema todavía muy vacío, se dirá. ¿Pero no «resuena» en las palabras utilizadas las significaciones, los símbolos y las oposiciones, de los otros niveles? Piénsese: en la palabra «cielo», el helicóptero como signo del «primer medio cielo»; y en la frase «puntos de traslado», la diferencia entre Theatrón (sin «marca» de *status*) y Anchorena (con «marca» de *status*). De esta manera, y desde un corte socioeconómico, se podrían generar estas otras proposiciones cargadas de «resonancias» menos vacías y por lo mismo más cargadas de connotaciones morales e ideológicas:

*El helicóptero fue un comentario y un juicio sobre el mismo grupo que constituyó su audiencia. Ese comentario (un poco sarcástico, un poco burlón) obligaba al grupo a recorrer un esquema direccional semejante, o análogo, «iconográfico», de las tensiones con respecto al status que define el comportamiento de los individuos de la clase. El esquema direccional (de Theatrón a Anchorena, y no al revés) mostraba al grupo en tren de unificarse, y alcanzando finalmente su unidad en una dirección temporal homologa a la dirección que va desde abajo hacia arriba, desde el water al helicóptero... El helicóptero, máquina de «primer medio cielo», en tanto autogiro, cumplía una cierta función como símbolo de neutralización de la realidad del status: según esta función la zona Norte, residencial —lo que define su status— perdía simbólicamente su status. Por lo mismo se puede prever y se debe decir que al final del happening el grupo recuperaba la unidad de su historia y su unidad como grupo mediante ciertos contenidos, comunicados oralmente, los que debían lindar, de alguna manera, con un sistema (ideológico) de proposiciones contradictorias. (Se podría así seguir generando proposiciones.)*

De cualquier manera estas reflexiones explicativas son incompletas. ¿Qué significa, por ejemplo, la oposición *romanticismo-expressionismo*?<sup>25</sup> Por otra parte: ¿Qué alcance debe darse a la lectura desde un nivel socioeconómico? En cuanto a la interpretación que se lee arriba: ¿Será algo más que una mera interpretación, de valor únicamente relativo, puesto que manifiesta desembozadamente *mi* propia ideología? Es lo que creo: que es algo más. Yo no digo que el sentido completo del *happening* se reduce a su lectura socioeconómica; digo que *ese sentido completo, de ser alcanzado por alguna interpretación, no puede obviar ese nivel, el simbolismo que de él se desprende, ni el sentido que de él emana.*

No se me escapa además que un *happening* no puede ser reducido a ninguna interpretación verbal o escrita: no es lo mismo pensar con palabras que pensar con «cosas». Inversamente, una cierta verbalización siempre es posible y siempre está indicada, puesto que las «cosas» del universo social concreto no pueden no manifestar sus *diferencias* entre sí: de forma, de función, de nombre, de utilidad. Lo mismo que las palabras, cada objeto (un avión, una mesa, un cuchillo, una pipa) recorta su propio universo significativo: por un lado *denota* su utilidad y por el otro *connota* su *status*, su significación jerárquica, su valor, su «imagen».<sup>26</sup> De esta manera, el objeto más aparentemente insignificante no puede no llevar en sí esta potencia de significar, que revela esa precisa ruptura entre cultura y economía que define a las sociedades contemporáneas. En esta perspectiva —la de las Ciencias Sociales y también la de las modernas Ciencias de la Comunicación—<sup>27</sup> las sociedades globales no podrían ser estudiadas sin atravesar esos vastos *sistemas de connotación* que se hallan en las bases de la vida y de los mitos sociales. Inversamente, en el interior de esta empresa, los *happenings* no solo eran posibles, sino necesarios. Estos objetos estéticos, producidos *para y por* audiencias reducidas, y que proponen en cada caso una determinada circunscripción de la sociedad global, son verdaderos principios de inteligibilidad: seccionan un sector concreto de la vida social para permitirnos una cierta prospección, una cierta comprensión de ella. Son esas operaciones de circunscripción y cercenamiento que hacen de los *happenings* verdaderos «objetos» estéticos. Los *happenings* son un testimonio más de que si el universo social es inteligible (esto es, algo más y otra cosa que un tumulto insensato) es porque las «cosas» y los hombres de ese universo forman entre sí una estrecha red de relaciones. Era esto último, por el momento, lo que me importaba sugerir.

<sup>25</sup> Me refiero al «espacio» romántico, el que supone un observador capaz de constituir un espectáculo, en paisaje, la totalidad de la situación. Es el espacio de las batallas en Victor Hugo.

<sup>26</sup> «Imagen», digo aquí, como se habla en publicidad de «imagen de marca» o «imagen de fábrica»

<sup>27</sup> Ver con respecto a «Ciencia de la comunicación», en Gerhard Maletzke, op. cit., p. 16.

## 6. *El mensaje fantasma*

Pero mi intención no era hacer solamente un *happening* sino señalar la diferencia entre dos géneros de obras, ejemplificar la diferencia entre el *happening* y el «arte» de los medios de comunicación. Señalar al mismo tiempo que la idea de hacer obras del tipo de las últimas estaba ya indicada en los *happenings* y que ese pasaje surgía como una «consecuencia lógica».

*El helicóptero* ponía de manifiesto la vocación comunicacional de los *happenings*, puesto que su diseño (relojes, espacios) conducía a una situación final que exigía el relato oral. Se podría decir que *El helicóptero* fue una obra comunicacional: pero la comunicación allí era oral y no masiva. Es que el campo propio del *happening*, que exige la presencia concreta de los individuos de la audiencia, coincide con el campo de la percepción, es decir, con el campo de estímulos abiertos a los sentidos. Cualquiera fuera la función que un *happening* se asigne a la audiencia<sup>28</sup> siempre se exige la presencia o la pertenencia inmediata al lugar de los acontecimientos. De esta manera los *happenings* han surgido como prolongaciones de «obras ambientales», de «ambientaciones», donde se trata de envolver a los sujetos de la audiencia con medios directos y estímulos sensibles (olores, colores, etc.).<sup>29</sup> Y si existe diferencia entre una ambientación y un *happening*, ya que en este al menos la audiencia puede ser transportada de un lugar a otro, ambos tipos de obras exigen la *determinación* cuantitativa de la audiencia. No se podría pensar un *happening*, por ejemplo, donde no se llamara a ninguna audiencia a «participar» de él, esto es, que en último análisis, no se podría pensar un *happening* sin «espectadores». Pero se puede en cambio pensar y realizar otro tipo de obras con esa condición. La prueba es que ellas pueden «comenzar», al revés de los *happenings* y las obras de teatro, sin necesidad de reunir a la audiencia.

*El mensaje fantasma* era un buen ejemplo. Los días 16 y 17 de julio hice colocar en las paredes de la zona céntrica de Buenos Aires (desde 25 de mayo a Carlos Pellegrini, desde Charcas a Lavalle) un afiche con la siguiente leyenda:

*Este afiche aparecerá proyectado por Canal 11 de Televisión el 20 de julio.*

Ahora bien, para el 20 de julio yo tenía comprados en el Canal 11 (a través de una agencia de publicidad) dos espacios de 10 segundos cada uno durante los cuales el anunciador del Canal dijo:

<sup>28</sup> Con respecto a la función de las audiencias en el *happening*, ver Alicia Páez: «El *happening* y las teorías», en Oscar Masotta y otros, op. cit.

<sup>29</sup> El término «ambientación» se refiere a una forma de arte que llena enteramente una habitación (o un espacio exterior), que envuelve al visitante y que emplea cualquier tipo de materiales, incluyendo luces, sonidos y colores (en *Words*, op. cit.).

*Este medio anuncia la aparición de un afiche cuyo texto es el que proyectamos.*

Y aparecía en la pantalla simultáneamente una placa donde se leía, en otra tipografía, las mismas palabras inscriptas en el afiche:

*Este afiche aparecerá proyectado por Canal 11 de Televisión el día 20 de julio.*

No quisiera hacer aquí de crítico de mi propio trabajo. De cualquier manera, se pueden señalar estas características:

- a) que los medios con los que la obra fue realizada (y esto en una clara línea de proposiciones pop) fueron los mismos que utiliza la publicidad;
- b) que la audiencia de la obra quedaba claramente *indeterminada*: en el seno de una audiencia de masas la audiencia real podía ser cualquiera de entre pocos o muchos sujetos;<sup>30</sup>
- c) su semejanza con ciertas «obras» publicitarias: con el comienzo de una campaña incógnita; y su diferencia, puesto que en tanto no había pasos ulteriores, la obra revelaba su «finalidad sin fin»;
- d) que su finalidad expresa consistió en invertir la relación habitual entre los medios de comunicación y los contenidos comunicados; aquí, y de manera recíproca y circular, cada medio revelaba la presencia del otro y su propia presencia revelada por el otro.

<sup>30</sup> En verdad, hay aquí una tautología puesto que la no determinación de la audiencia es la propiedad definitoria del término «masas» en la expresión «comunicación de masas».

## Otros títulos

### 01. Marina Grznic

Spectralization of History, Spectralization of the Image, Spectralization of Europe

### 02. Suely Rolnik

¿El arte cura?

### 03. Jo Spence

La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto

### 04. Diedrich Diederichsen

Paradoxical Models of Authenticity in Late 60s/early 70s Rock Performance

### 05. Ag 2004-2006

Selección de textos de la Agenda informativa del MACBA

### 06. Néstor García Canclini

Cultura popular: de la épica al simulacro

### 07. Andreas Huyssen

After the High/Low Debate

### 08. Jonathan Crary

On the Ends of Sleep: Shadows in the Glare of a 24/7 World

### 09. Blake Stimson

The Photography of Social Form: Jeff Wall and the City as Subject Condition

### 10. Kaja Silverman

El sueño del siglo XIX

### 11. Hélène Cixous

Dissidanses de Spero

### 12. Rosalyn Deutsche

Agorafobia

### 13. Linda Williams

Hard-Core Art Film: The Contemporary Realm of the Senses

### 14. Juan Vicente Aliaga

Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas

### 15. Stephen Melville

'Art and Objecthood' A Lecture

### 16. José Antonio Sánchez

El teatro en el campo expandido

### 17. Suely Rolnik

Desvío hacia lo innombrable

### 18. Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh

Una conversación

### 19. Anne Rorimer

Ian Wilson. L'objecte del pensament

### 20. T. J. Clark

The Painting of Postmodern Life?

### 21. Ina Blom

'Every letter I write is not a love letter'  
Inventing sociality with Ray Johnson's postal system

### 22. Hervé Joubert-Laurencin

Camérer, découper, déparalyser ou 'Le cinéma comme acte de la contingence'

### 23. Peter Watkins

Notes on The Media Crisis

### 24. Costas Douzinas

The Mediterranean to Come

### 25. Didi-Huberman

Pobles exposats, pobles figurants Georges

**26. John Roberts**

'Fragment, experiment, dissonant prologue': modernism, realism and the photodocument

**27. Ana Janevski**

'We can't promise to do more than experiment.' On Yugoslav experimental film and cine clubs in the sixties and seventies

**28. Peter Osborne**

'October' and the Problem of Formalism

**29. Wolfgang Ernst**

Aura and Temporality: The Insistence of the Archive

**30. Walter Mingolo**

Activar los archivos, descentralizar a las musas

**31. Michael Baldwin, Mel Ramsden, Carles Guerra and Philippe Méaille**

Landscape with St George Delivered at Night

**32. Latitudes (Max Andrews & Mariana Cánepa Luna)**

José Antonio Hernández-Díez. *No temeré mal alguno*

**33. Pierre Restany**

Miralda! «Une vie d'artiste»

Dix ans sont passés: le Mont-Serré donne sur la Terrasse

**34. Francesc Torres**

La campana hermética.

Espai per a una antropologia intransferible



## Colofón

### Después del pop: nosotros desmaterializamos

Oscar Masotta

ISSN: 1886-5259

© del texto: Herederos de Oscar Masotta, 1967

Este ensayo se publica en el marco de la exposición *Oscar Masotta. La teoría como acción*, comisariada por Ana Longoni y presentada en el MACBA entre marzo y septiembre de 2018, centrada en la recreación de una trayectoria intelectual que no debe entenderse como gesta individual aislada, sino como manifestación de una intensidad colectiva.

Es parte del libro *La revolución en el arte*, edición a cargo de Ana Longoni, publicado por la editorial Mansalva de Buenos Aires, 2017, a partir de la conferencia que Oscar Masotta dictó en el Instituto Di Tella de Buenos Aires en julio de 1967.

Concepción gráfica: Cosmic ([www.cosmic.es](http://www.cosmic.es))



[www.macba.cat](http://www.macba.cat)

## Sobre el autor

**Oscar Masotta** (Buenos Aires, 1930 — Barcelona, 1979) es una figura clave en la transformación del campo cultural entre los años cincuenta y setenta en Argentina. Su labor como difusor de la teoría psicoanalítica lacaniana y su vínculo activo con la escena contracultural durante los cuatro años que vivió en el Estado español han sido en cambio menos evidentes hasta ahora.

Sus intereses fueron múltiples y polimorfos: arte, literatura, historieta, política, psicoanálisis. A partir de nociones como vanguardia, desmaterialización, discontinuidad y ambientación Masotta construyó una caja de herramientas para pensar el giro categórico que estaba dándose en el arte contemporáneo. No siempre se trataba de términos acuñados por él. Lector voraz, podía tomar ideas de autores muy disímiles, de Marx y Sartre a Lacan, Barthes, McLuhan, Eco, Sontag, Carreira...

Quizá la apropiación más relevante sea el término «desmaterialización», eje del texto que aquí publicamos. Masotta lo encontró en un escrito de 1926 del productivista ruso El Lissitsky publicado en la revista marxista inglesa *New Left Review* en 1967. Pero mientras que el ruso pensaba en las enormes masas de energía liberadas por la invención del telégrafo en comparación con el servicio postal anterior, el argentino retomaba esa noción para indagar en el desplazamiento hacia experimentos conceptuales que entonces emprendía la vanguardia argentina; por ejemplo con el *antihappening* (1966), invención de un acontecimiento que no había tenido lugar y cuya única materialidad venía dada por su circulación en los medios masivos de comunicación.

Es muy notable la simultaneidad casi estricta de esta conferencia dictada por Masotta en el Instituto Di Tella de Buenos Aires en julio de 1967 y el artículo «The Dematerialization of Art», que los estadounidenses Lucy R. Lippard y John Chandler publicaron en febrero de 1968 en la revista *Art International*. Sin embargo, más que determinar quién recurrió primero a concepto tan crucial (dado que en última instancia «desmaterialización» proviene de aquel laboratorio de experimentación radical e inagotable que fue la vanguardia rusa), interesa señalar esa coincidencia porque obliga a repensar la unidireccionalidad con que habitualmente se conciben los vínculos artísticos centro/periferia y las conexiones entre ciclos de vanguardia.

Ana Longoni



**Quaderns portàtils** es una línea de publicaciones de distribución gratuita a través de internet. Este y otros números de la colección están disponibles en [www.macba.cat](http://www.macba.cat), en formato PDF i en ePUB.



## Tres maneres d'enquadrernar els teus Quaderns portàtils

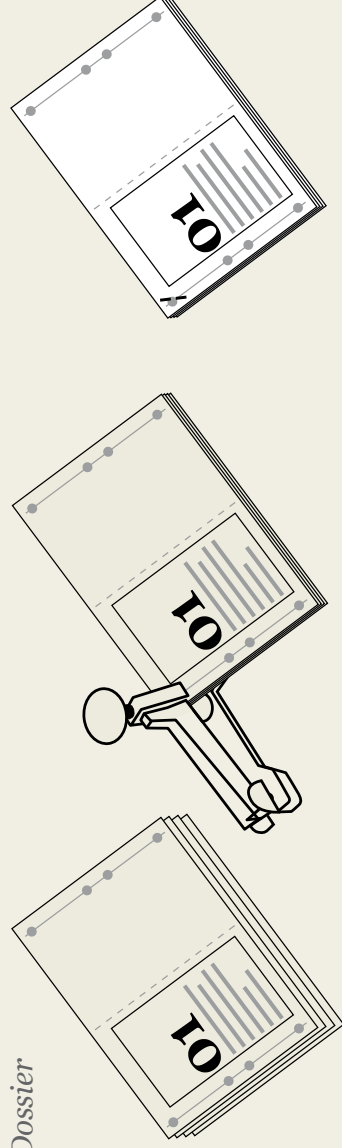
Tres maneres de encuadrernar tus Quaderns portàtils

*Three ways of binding your Quaderns portàtils*

Dossier grapat

Dossier grapado

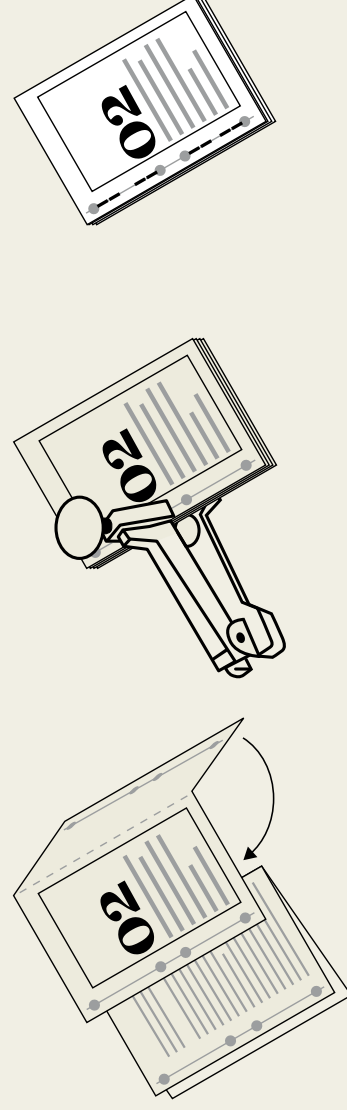
*Stapled Dossier*



Enquadrernació japonesa grapada

Encuadrernación japonesa grapada

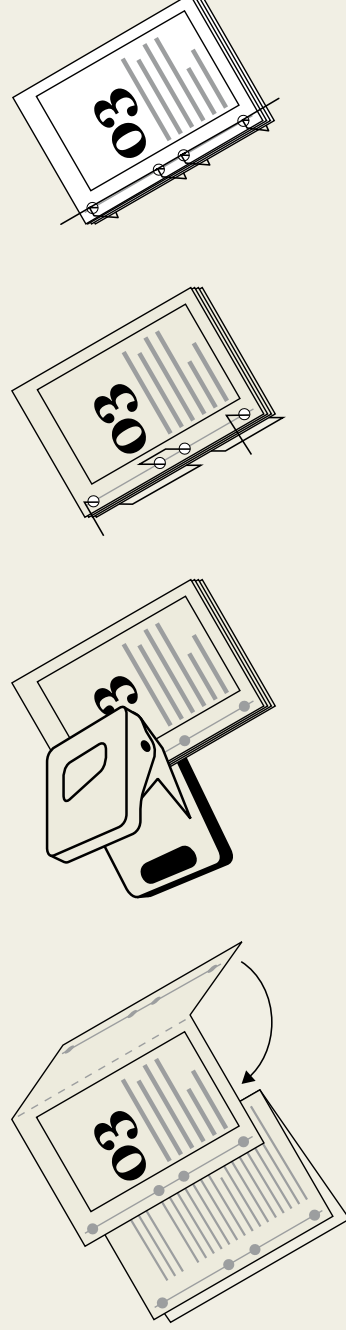
*Stapled Japanese Binding*



Enquadrernació japonesa cosida

Encuadrernación japonesa cosida

*Sewed Japanese Binding*



**Llenceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no encuadrernar).**

Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrernar).

*Throw away this instructions manual once used (do not bind).*