

# **Artistas, ensayistas, intelectuales: pop-art, *happenings* y Arte de los Medios de Comunicación en Argentina a mediados de la década del `60.**

Mora Dellepiane Diego Martín<sup>1</sup>

## **Resumen**

Durante los años sesenta en Argentina fue tomando forma y vigor una corriente muy fuerte de experimentación artística de vanguardia. El espacio del Di Tella, junto con una multiplicidad de otros actores, generaron nuevas expresiones culturales que venían a poner en cuestión el lugar y el rol del arte en la sociedad. Eventos como los *happenings* buscaban dar cuenta de una mirada contra-cultural a la materialidad, la cosificación, la reproductibilidad, la mercantilización y la banalización que la cultura capitalista de masas había hecho del arte. Oponían a todas estas características una búsqueda de ruptura narrativa, pero también una ruptura con el mercado que sujetaba a los hechos artísticos, cosificándolos y limitando su poder transformador. Más aún, y demostrando una gran sensibilidad hacia los mecanismos del poder, en Argentina surgió fugazmente un movimiento llamado “arte de los medios de comunicación” desde el cual ya se empezaba a mostrar la gran capacidad de los medios masivos de moldear la realidad según sus intereses.

El análisis de estas expresiones buscará ser un aporte al conocimiento de una década donde desde infinidad de ámbitos, sectores sociales surgieron cuestionamientos al orden imperante y propuestas para un cambio radical de las estructuras sociales.

---

<sup>1</sup> Profesor de Historia (FFYL-UBA). Maestrando en la Maestría en Investigación Histórica (UDES). JTP en la materia Problemas de Historia Argentina (UNAJ). Ayudante de Primera en la materia Historia Regional Argentina (IUNA-ATF). Adscripto a la materia Didáctica Especial (UBA-FFYL-Historia).

## **Artistas, ensayistas, intelectuales: pop-art, *happenings* y Arte de los Medios de Comunicación en Argentina a mediados de la década del `60.**

### Introducción:

A mediados del siglo XX surgió en EEUU y en Europa un nuevo género artístico de vanguardia que iba a producir una serie de polémicas y debates de gran importancia en los años subsiguientes. En este trabajo abordaremos el tema de los llamados *Happenings*, buscando responder: qué es un *Happening*; cuál fue su alcance transformador dentro del campo<sup>2</sup> artístico y cuáles sus límites; y, a partir de estos límites ¿Se produjo acá en Argentina algún movimiento superador?

Surgido durante la década del `50 y logrando su mayor nivel de producción (al menos en Argentina) en la segunda mitad de los `60, presenta para su análisis varias dificultades: primero, la traducción del término (en inglés originalmente); en segundo término, la complejidad de definición o encasillamiento en un género determinado dentro del campo; y por último, y la principal a nuestro entender, la imposibilidad de acceder a la obra en sí para su análisis. Esto se debe a que una de las características distintivas de los *Happenings* es que generaron “sucesos artísticos” concebidos para ser realizados sólo una vez, siendo imposible su reproducción, como una intervención en el mundo única e irrepetible. Por ello para su estudio recurriremos a los “restos” que han quedado: los textos que sirvieron de guiones para su realización; los comentarios que las mismas produjeron en los medios de comunicación en el momento; y los análisis que los propios artistas (u otros científicos sociales) han hecho sobre las obras. Nos concentraremos en analizar, por un lado las intenciones que puedan rastrearse por parte de los autores y, por otro las repercusiones que tuvieron una vez realizados.

### Qué es un *Happening*

Siendo estas manifestaciones artísticas intentos de poner en cuestión al arte contemporáneo, una de sus características fue una cierta indefinición. Para intentar precisar una posible caracterización recurrimos a algunos de los artículos del citado libro *HAPPENING`S*<sup>3</sup>. Siguiendo a Alicia Páez<sup>4</sup> podemos ver que en ese entonces se

---

<sup>2</sup> Bourdieu, Pierre. (1996) *Raisons pratiques*. París: Seuil, coll. Points, , p. 153.

<sup>3</sup> Masotta, Oscar. *et al* (1967) *HAPPENING`S*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

planteaba un primer problema, mencionado más arriba, en lo que respecta a la traducción del término (cosa que se manifiesta en que finalmente sobreviviera el uso de la palabra original sin traducir). Otra dificultad es determinar a qué género pertenece: ¿es plástica? ¿Es teatro? ¿Arte musical? Precisamente la combinación de géneros es una de las características fundamentales de los *happenings* que permite ubicarlo dentro del arte experimental de vanguardia de los 60`s. Vaguedad (o imposibilidad) de traducción; vaguedad para referirla a conectarla con algún género:

“...deslizamiento de la palabra entre clases de fenómenos artísticos diversos tales como representaciones teatrales, ejecuciones musicales, espectáculos en que predomina la danza, objetos que desarrollan acciones, y en general una amplia gama de formas experimentales que caerían dentro de lo que Al Hansen llama “arte del espacio-tiempo” (Páez, 1967: 23).

Para romper con tanta indefinición, la autora describe y analiza una serie de *happenings* de principios de los `60 buscando las características que los unen entre si, y a la vez los diferencian de otros géneros. Encuentra 4 aspectos destacables:

“a) la manipulación creativa de la relación con el público (...) b) la importancia de los materiales (...) con el resultado de que los objetos devienen efectivamente protagonistas tan importantes como los actores humanos (...) uso o tratamiento de las personas como objetos materiales, más que como “personajes” (...) el uso de los materiales más por sus propiedades sensibles que por sus usos convencionales (...) el aspecto ambiental del happening (...) c) ausencia de argumento o de significado acumulativo (“literario”). Se trata de una serie de unidades de acción o situación no conectadas lógicamente (...) d) la indeterminación” (*Ídem* 28 y 29).

A partir de esta base descriptiva, a continuación analizaremos el valor de “ruptura vanguardista” que se les dio a los *Happenings* en su contexto.

### El lugar de los *happenings* como vanguardia artística

Siguiendo a Longoni<sup>5</sup> en su análisis sobre la obra y las ideas de Oscar Masotta, éste concebía la vanguardia en el arte a través de cuatro elementos fundamentales:

1. “Debía ser parte de la historia del arte, pero ubicarse delante de la misma: se debe conocer la producción anterior, los objetivos, las fundamentaciones teóricas y los resultados. De esta manera se puede pensar algo distinto, que no repita lo anterior, pero que a la vez que se nutra de esas experiencias.
2. Obra abierta: Concepto tomado de Umberto Eco, al que busca actualizar dentro de las experimentaciones más modernas donde los límites entre los géneros se van borrando.

---

<sup>4</sup> Páez. Alicia. (1967) *El concepto de Happening y las teorías*. En: Masotta. O *et al...* op. cit. p. 17-47.

<sup>5</sup> Longoni, Ana. (2004) *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ed. Edhasa.

3. Ruptura: un movimiento de vanguardia debe ser capaz de producir una verdadera ruptura con la producción anterior. Sin embargo la misma nunca puede ser total, se debe tomar de los movimientos pasados cierta porción de lenguajes, acciones e ideas que alimenten al nuevo movimiento, pero *aggiornándolos* y resignificándolos con novedades teóricas y prácticas; del diálogo entre ambas surge la novedad que materializa el cambio de paradigma.
4. Cuestionar la propia idea de “obra de arte”: éste puede ser considerado quizás el aspecto fundamental, ya que es el que le da una dimensión política a las anteriores. Cuestionar el lugar del arte en la sociedad, las ideas estáticas y clásicas de lo que es una obra de arte, sus materiales, sus objetivos y su circulación social, borrar los límites entre los distintos géneros, produce un cuestionamiento de ciertos valores establecidos por sectores social, cultural y, a veces, también políticamente dominante en una determinada coyuntura social” (Longoni 2004: 80).

El proceso interno del arte venía, ya desde varias décadas, produciendo una serie de reflexiones simultáneas sobre los lenguajes del arte y su lugar en la sociedad. El *arte-pop* venía a intentar retomar y superar estos planteos, como en un movimiento espiralado en el cual las experiencias anteriores se suman y se potencian generando una relación de continuidades y rupturas que lograran finalmente modificar las bases estructurales del *quehacer* artístico. Producto de una sociedad masiva y novedosa, empezó también a borrar los límites entre la cultura de masas y la cultura de elite. A pesar de que el cuestionamiento del lugar social y elitista del arte fue agenda repetida en los movimientos de vanguardia, ninguno todavía había logrado tratar estéticamente los objetos cotidianos de las nuevas masas sociales<sup>6</sup>, ni romper con lo que Peter Bürger llama “institución-arte”, la cual logra sobrevivir a los embates críticos de las vanguardias<sup>7</sup> y mantener la reproductividad de las obras, su mercantilización y su exhibición en ámbitos que excluían al gran público (quizás con la excepción del muralismo).

Retomando la idea de vanguardia de Masotta, vemos que los *happenings* presentan dichas características, resaltando una de las ideas más importantes para un movimiento de este tipo: el intento de romper con las convenciones de lo que se consideraba una “obra de arte”. Por ejemplo en el uso de materiales llamados “innobles”, que ya venía siendo tratado por distintos artistas en años anteriores (sobre todo en la plástica). Así mismo, el teatro también había sido “forzado” en sus límites

---

<sup>6</sup> Quizás en parte porque ese proceso recién se consolida y materializa en la segunda post-guerra.  
<sup>7</sup> Bürger, Peter. (1987) *Teoría de la Vanguardia*. Ed.: Península. Barcelona.

por varias décadas con historias donde los argumentos o las escenas no seguían una secuencia narrativa “lógica”, o la ruptura del esquema escenario/audiencia. Sin embargo los *happenings* logran dar un paso más allá. La ausencia de personajes, de narración, el uso de los objetos, los sonidos o las luces por el efecto que producen en escena y no por sus posibilidades de representar ideas “con-textuales”, resultaban una novedad conceptual:

“Desde entonces<sup>8</sup> una luz tenue sobre la escena no *denota* el amanecer dentro del texto imaginario de la obra, sino que invade textualmente la sala, textualmente, la “ambienta “. Pero por lo mismo, y del lado de la acción, dentro de la escena, toda continuidad del texto imaginario deviene imposible, y yo no puedo leer ya las acciones del personaje (...) como continuando una misma vida (...) cuyo destino quedará aclarado por las acciones inmediatas. La perturbación de la relación entre los dos contextos arrastra la sistemática y definitiva destrucción del régimen teatral de las unidades y la lectura en continuo de la obra se hace improbable.” (Masotta 1967:61)

Lo que los *Happenings* vienen a traer como novedad es el cuestionamiento al trato estético de la idea de representación basada en la oposición o la complementación de los diferentes contextos (adentro-afuera), para pasar a un momento anterior que es el tratamiento estético del acto de comunicación en si, del arte como lenguaje no autónomo, sino atravesado por “estructuras o paquetes de sentido”, tal como lo está toda comunicación humana. El *happening* tematiza el vehículo del mensaje como parte de la creación del sentido. La representación de un fragmento de la “vida social” para transmitir una idea ya no es más un objetivo. Se busca saltar esa mediación para apuntar directamente a los sentidos o al intelecto; las acciones sólo sirven para desarrollar un concepto o generar una sensación de manera directa, no por una realidad “interna”, que funciona con referencia a, o que se relaciona de manera “lógica” o metafórica con, la realidad contextual o exterior a la obra. De esta manera se evidencia una diferencia entre el primer ejemplo que mostramos (que podríamos llamar “*happenings* sensoriales”) y lo que Masotta entiende como valioso en los *happenings*,

“Si para Lebel la prioridad del *happening* es expandir la percepción de los sentidos, el argentino privilegia sus posibilidades como proceso mental, y al espectador como interlocutor reflexivo (...) opina que “lo que las sociedades contemporáneas ocultan no es el instinto sino la racionalidad de la estructura”” (Longoni 2004: 62 y 63).

Para ello resultan clave dos instrumentos conceptuales introducidos en la cita anterior: ambientación y discontinuidad (los cuales retomaremos más adelante cuando veamos otros ejemplos). El *happening* se diferencia del teatro, entonces, al apuntar a un

---

<sup>8</sup> Se refiere al momento en el cual el contexto de la obra se ve perturbado por el juego que propone un *happening*.

momento de la comunicación anterior, dejando de lado el aspecto diacrónico, argumental/narrativo y “metafórico” del relato para pasar apoyarse en la:

“atemporalidad como sistema de conductas, empobrecida de toda determinación temporal específica, es decir, más allá (o más acá) de toda estructura de relato” (Verón 1967: 79).

En esta breve cita aparece dada la clave del análisis que seguiremos a continuación: desnudar los “sistemas de conductas” es el objetivo del nuevo arte que nace, dando paso a una nueva forma conceptual:

“dejaba de ser una *máquina visual* para convertirse en una *máquina conceptual*.” (Giunta 2001: 145).

### Ambientación y Discontinuidad: novedades conceptuales:

A continuación trataremos de mostrar a través de dos ejemplos (ambos de 1966) cómo funcionaron éstas novedades que trajeron los *happenings* y de qué manera significaron una ruptura vanguardista a la manera entendida por O. Masotta. El primero es obra de Marta Minujín llamado “simultaneidad en simultaneidad”; el segundo es de Raúl Escari y se denomina “entre en discontinuidad”.

#### “Simultaneidad en Simultaneidad”

Se compone de dos “sucesos”, por supuesto simultáneos:

1) *Invasión instantánea* (radios, TV, teléfono, telegramas) que consiste en una emisión de 10 minutos dentro del programa “Universidad al aire” (canal 13 TV). Otra de diez minutos por Radio Libertad, simultáneamente con Radio Excelsior. (...)

Veamos ahora lo que ocurrirá el día D de la hora h:

“Él” sabe que algo le va a ocurrir, enciende la TV y se apoltrona para ver el “suceso”, apareciendo instantáneamente Marta Minujín, quien le habla y le indica qué radio debe sintonizar para encontrar el texto que corresponde a cada imagen, cada una de las cuales lleva un número y de acuerdo con él se ha de cambiar de radio (por ejemplo, imagen 1 es Radio Libertad e imagen 2 es Radio Excelsior). Entretanto alguien lo llama por teléfono y al mismo tiempo recibe un telegrama, de suerte que durante diez minutos vive preso de los “medios de comunicación”, con la radio en la mano y la TV encendida, atendiendo el teléfono y recibiendo telegramas. Y termina el “suceso”.

2) *Simultaneidad envolvente* (aparatos de TV y radio para cada una de las personas participantes del “suceso” en el instituto Di Tella, “slides”, cine, fotografías y grabadores)...

a) Fase preliminar el jueves 13 a partir de las 19 hs.: sesenta personas invitadas entran a la sala audiovisual del Instituto, donde hay sesenta aparatos de TV y sesenta radios portátiles preparados para cada una. Mientras se ubican son grabadas sus voces y sonidos opinando, son

filmados y fotografiados en diversas actitudes. Luego se les ordena salir y de nuevo son filmados y fotografiados.

b) Fase de realización el lunes 24 a las 24 hs.: las mismas personas que han concurrido a la fase preliminar entran al Instituto, con la misma ropa que tenían entonces. Sobre la pantalla del frente se verán ellos mismos, ubicándose como en la vez anterior, mientras en las paredes se proyectarán las placas diapositivas que los reproducen de frente y de costado. En la pantalla del escenario pueden verse a sí mismos entrando y sentándose. Cada participante se ubica frente a un televisor y se le entrega una radio. En la televisión puede verse la invasión instantánea. Mientras tanto, sincroniza en su radio portátil las estaciones cuyas siglas aparecerán en las pantallas de televisión. De esta manera, se crea una doble situación en la que los participantes se verán a sí mismos reflejados en la sala y en los receptores de televisión. La terminación del suceso coincide con la finalización del programa especial en la TV y en las radios. Al levantarse de sus butacas para salir, la acción se repite proyectada en la pantalla del escenario. (Minujin 1967: 93-96)

### Análisis de simultaneidad en simultaneidad:

¿Encontramos en este relato los elementos que consideramos característicos de los *Happenings*? Existe sin dudas la manipulación creativa de la relación con el público: este no sólo es espectador de la obra sino que participa activamente en el mismo; pero lo hace además desde un lugar distinto al de la “butaca” o la observación en una sala, lo hace desde el living de su hogar. Podemos observar también la originalidad en el trato de los materiales (tanto por tratarse de nuevas maneras o de nuevos materiales). Si, como dice E. Verón, la materia de una obra son los “elementos en cuya organización consiste la existencia empírica del objeto” (Verón 1967: 79). En esta caso podemos considerar a los medios físicos (“vehículos”) de transmisión de mensajes (TV/radio/TE/telegramas) y a las personas, en tanto audiencia, como la materia en la que se apoya la obra. Por último también es evidente la ausencia de un argumento narrativo acumulativo y la presencia del concepto de indeterminación: las acciones básicas están bastante pautadas de antemano, pero no hay ensayo ni una posibilidad concreta de saber cuales van a ser las decisiones que cada participante tome en el momento de actuar, ni el resultado del suceso.

¿Encontramos además los elementos necesarios para ubicarlo dentro de la idea de vanguardia que define O. Masotta? Al utilizar personajes conocidos del arte y ciertos lenguajes más o menos tradicionales (sobre todo audiovisuales como cine, diapositivas y fotografías) está tomando parte de la herencia de lo que es el campo artístico, sin embargo no deja de colocarse al frente de esa herencia para quebrar sus límites un poco

más. La obra se presenta como abierta a la participación, influencia e interpretación de sus observadores (que son también participantes); se produce una clara ruptura en los que se refiere al “soporte empírico de la obra”, lo cual lleva a cuestionar la idea de lo que puede considerarse una obra-de-arte; pero esto sucede no sólo desde lo material sino también en el aspecto social/institucional de una obra, de su lugar de circulación, del público al que se ofrece y de sus posibilidades de reproducción y mercantilización, objetivo bien caro al movimiento de los *Happenings*.

Además de lo anteriormente marcado el valor de esta obra está en introducirse en el interior del funcionamiento de los medios de comunicación, buscando poner en evidencia como trasladan sus mensajes y de que manera esto influye en el receptor de los mismos (espectador). La primera operación a la que la obra nos “somete” es a la ruptura/inversión de las oposiciones cotidianas en la relación con el medio masivo. Si aceptamos cinco pares de oposiciones vemos como estas se invierten en la obra: el espectador pasa de ser pasivo en la recepción del mensaje a ser activo; la situación impersonal del medio pasa a ser personal cuando lo involucra y de ser una actividad privada al interior del hogar pasa a hacerse pública; de la irrealidad del relato mediático pasamos a la realidad de estar envueltos en él; lo que suele ser un medio alejado de nosotros se convierte en nuestro contexto, nos introduce en su lógica de la cual solemos estar apartados<sup>9</sup>. En definitiva utiliza la “ambientación” propia de los medios de comunicación para poner de manifiesto el *modus operandis* de los mismos y su capacidad de influenciar de esta manera en la lectura de los mensajes por parte de la audiencia, o en palabras de Mc Luhan “el medio es el mensaje”. Esta obra da ese paso más allá que puso a los *Happenings* a la vanguardia de la historia del arte, introduciéndose estéticamente en el discurso y en los vehículos de los medios masivos de comunicación desnudando si no toda, al menos parte de sus estructuras y de su apelación a los “paquetes de sentido” para inducir a la interpretación. Para cerrar el análisis nos quedamos con una reflexión de Verón sobre esta obra. Además de ser de vanguardia: ¿hay alguna definición ideológica? ¿Puede considerarse como de izquierda o de derecha? Posiblemente no; sin embargo los conceptos desarrollados tienen un gran valor explicativo de ciertos fenómenos sociales contemporáneos, de los cuales cualquier pensador podría aprender para utilizarlos conceptualmente. Es una pena notar como sectores de derecha han percibido esto mientras que las izquierdas tendieron siempre a

---

<sup>9</sup> Verón, Eliseo 1967. “Un happening de los medios masivos: notas para un análisis semántico.” En: Masotta, Oscar *et al.* 1967 *Happening's*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.



rechazar estos movimientos por considerarlos “desviaciones burguesas” o simplemente carentes de relevancia o peso social.

A continuación presentaremos el segundo ejemplo a analizar:

“Entre en discontinuidad”

(Hoja 1)

Usted que se ha detenido en una esquina de Corrientes y Paraná, para recibir la primera hoja de esta obra, puede abarcar de un vistazo las otras tres esquinas. Con sólo mirar, uno sabe de qué se trata; una pizzería, una farmacia, una confitería. Pero si alza un poco la cabeza podrá leer esto mismo en la fachada de cada local: PIZZARÍA SANTA INÉS, FARMACIA, CONFITERÍA PREMIER. De la percepción directa de los locales usted ha pasado a una forma más mediata de nombrarlos: el lenguaje escrito. (...)

RAÚL ESCARI.

La hoja 2 puede leerla ahora en la esquina de Córdoba y Florida.

(Hoja 2)

Desde esta esquina usted puede ver el edificio de Alitalia, el Centro Naval y el edificio de Galería Pacífico .

A primera vista, usted puede establecerse una oposición: Alitalia por un lado y el Centro Naval y la Galería Pacífico por otro. Mientras que la Galería Pacífico y el Centro Naval ocultan el interior del edificio (de este último, usted apenas puede ver el hall de entrada, una habitación circular, pequeña, con una gran araña de cristal en el centro), el edificio de Alitalia permite ver la totalidad de sus oficinas. Usted puede alzar la cabeza y mirar los muebles, el techo, las luces de neón, las, las paredes, a lo largo de diez pisos de vidrio (...)

RAÚL ESCARI.

La hoja 3 puede leerla ahora en la esquina de Constitución y Lima.

(Hoja 3)

Usted ha venido caminando y ha aminorado la marcha para recibir esta hoja. Si se detiene por un momento en esta esquina, usted podrá ver (usted está viendo) el movimiento de la gente. Usted puede observar por la calle brasil, frente a la entrada de la estación, el doble movimiento de la fila de taxis y de la fila de personas. Cada conche avanza lentamente ocupando el lugar del anterior, menos el primero que arranca a más velocidad y se junta con los otros coches que avanzan hacia Lima. Acercándose hacia donde usted está parado. Al llegar a la esquina la corriente comienza a bifurcarse. Mire los vehículos que doblan por brasil. Observe simultáneamente las manos del conductor girando el volante y el movimiento

de las ruedas mientras toman la curva. (...) Busque la gente que ha recibido una hoja como la suya: los movimientos de usted están siendo observados por otros lectores de esta hoja.

RAÚL ESCARI.

La hoja 4 puede leerla ahora en la esquina de Santa Fe y Thames.

(Hoja 4)

Desde la esquina usted está viendo anochecer. El cielo en este momento es de un gris oscuro y del otro lado de la plaza usted puede ver en el aire las tres luces rojas ubicadas en la terraza de un edificio que, en la penumbra, usted no alcanza a distinguir. Apenas llega a adivinarlo por los cuadrados de luz amarillenta de algunas ventanas que aún permanecen iluminadas. Mucho más cerca, usted está viendo otras luces amarillas (...)

RAÚL ESCARI.

La hoja 5 puede leerla ahora en la esquina de Pueyrredón y Bartolomé Mitre.

(Hoja 5)

Ahora. Usted está parado en la esquina de Pueyrredón y Bartolomé Mitre. Por el sonido del pito (que usted está oyendo) usted sabe que le vigilante ha cortado la circulación del tráfico de una calle y ha dado paso a los vehículos que hasta ahora estaban detenidos. Usted oye los ruidos de los motores que aceleran con una especie de gruñido estridente, un zumbido que aumenta en pocos instantes y luego empieza a disminuir paulatinamente a medida que el vehículo se aleja, pero esta disminución usted no llega a percibir porque ya oye otro zumbido más fuerte de un colectivo que en ese momento está pasando junto a usted (...)

RAÚL ESCARI.

La hoja 1 puede leerla ahora en la esquina de Corrientes y Paraná. (Escari 1967: 151-155).

### Análisis de “entre en discontinuidad”:

Así como habíamos observado como nuestro anterior ejemplo se adecuaba a la idea de *happenings* y de vanguardia que se describe en los textos de Masotta y A. Páez, lo mismo podemos ver en este ejemplo: nuevo trato de la relación con el público (observador/participante), de los “materiales” usados (textos escritos y público/personajes), la ausencia de un argumento narrativo acumulativo, la indeterminación de las acciones y del mensaje; y también como estos elementos enumerados colocarían a este *happening* como una obra de vanguardia (con argumentos similares a los utilizados en el análisis de “Simultaneidad en simultaneidad”). Éste último nos es particularmente útil para entender el valor del concepto “ambientación”, clave para considerar a los *happenings* como un movimiento superador dentro de las

vanguardias artísticas<sup>10</sup>. Nuestro segundo ejemplo es más claro en cuanto al otro concepto clave que es el de “discontinuidad”. Se nos presenta en éste una articulación y oposición de lenguajes, el texto escrito (siendo este un lenguaje propio en si mismo) mediante el cual se describen “escenas” de la vida cotidiana urbana y popular, pero de una manera que las saca de esa misma cotidianeidad y las ubica dentro de otros lenguajes propios de códigos artísticos variados: literatura en la *hoja 1*, arquitectura en la *hoja 2*, danza en las *hoja 3*, plástica en la *hoja 4* y música en la *hoja 5*. Es un juego de continuidades y discontinuidades; continuidades entre el relato del texto y lo que el participante ve; discontinuidades en la ruptura de la diaria observación de esas escenas urbanas, corridas de su contexto habitual y tratadas estéticamente, discontinuidades en la propia observación y en el desarrollo de la obra que salta de escenario en escenario y de lenguaje en lenguaje, así como del lugar que ocupa el observador quien no es sólo simultáneamente participante activo, sino también parte de la escena a ser observada por los otros participantes (*hoja 3*). Ruptura de la idea de obra-de-arte; ruptura del lugar del público; ruptura de las posibilidades de mercantilización y circulación social de la obra; ruptura de los materiales en que se sostiene la misma; pero sobre todo, ruptura de la continuidad de los lenguajes, de la relación mediatizada entre estos y los “objetos” a los que nombran, de la relación signo-significante-significado; explicitación de la materialidad de las palabras y de su capacidad de ocultar parte de su ser.

He aquí las novedades de los *happenings*, las que los justifican como un verdadero movimiento vanguardista. Por un lado discontinuidad entre los parámetros y compartimentos que hacen a la estructura de una obra y a la lectura de su mensaje: “un cambio en las coordenadas gestálticas del mensaje, o un cambio en la perspectiva por la cual se involucra en uno sólo a los dos contextos, el imaginario (el de la escena) y el real (el teatro involucrando la escena.” (Masotta 1967: 61).

Por el otro ambientación, reconocimiento de la materialidad, la no neutralidad del medio elegido para vehicular un mensaje; reflexión, novedad, que va a resultar clave para el surgimiento de un nuevo arte que intente superar a los *happenings* como vanguardia y conectar al arte con las grandes masas.

### Condiciones de posibilidad, límites y superación de los *happenings*:

---

<sup>10</sup> Aunque el hecho de que suceda simultáneamente en 100 lugares a la vez haga que también sea interesante para pensar el concepto de *discontinuidad*.

Ya habiendo establecido una línea interpretativa sobre los *happenings* y su valor como vanguardia, podemos ahora preguntarnos: ¿Por qué es posible esa línea de desarrollo teórico/práctico? En este punto surge como fundamental lo que Masotta llama *Correlación*<sup>11</sup>. Para él existe una relación entre el desarrollo de determinadas líneas de conocimiento (sobre todo en las ciencias o disciplinas sociales) y la teoría y la práctica del arte. Las primeras décadas del siglo XX fueron testigos del surgimiento de una de las disciplinas de mayor desarrollo a posteriori: el psicoanálisis. En paralelo (y con muchos puntos de contacto) el surrealismo planteó la importancia de la subjetividad, del inconsciente, del YO del artista en el proceso de creación. Como dice André Bretón en el manifiesto surrealista:

“Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es, con mucho, la más importante y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden.” (Breton 1924)<sup>12</sup>

Siguiendo con su idea Masotta vincula para la segunda mitad del siglo al pop-art con el desarrollo de las disciplinas referentes a las “Teorías del Lenguaje” (lingüística/semiología/semiótica). Éstas, al introducirse en el interior del lenguaje y de la producción de mensajes, serían fundamentales para entender cómo el lenguaje produce un doble proceso de develar/ocultar la información enviada: devela cierta información, pero oculta (o no explicita) cuál es la estructura que posibilita la comprensión del mensaje, y sus distintas posibilidades de interpretación. Todo lenguaje se encuentra rodeado de un contexto y unas reglas que “facilitan” (o inducen, si se quiere) su comprensión. El pop-art, al tratar este problema de un modo estético, busca explicitar esta “condición”, develar dichas “estructuras de sentido”, evidenciar lo que ya Paul Klee había dicho muchos años antes en el Credo del Creador:

“El arte no reproduce lo visible; hace visible.” (Klee 197: 119).

Como mostró el ejemplo del *happening* de Minujín, de una manera muy lúcida parte de este movimiento (particularmente en Argentina) pone el centro de su atención en los “nuevos” medios de comunicación masiva, actores privilegiados de la circulación

---

<sup>11</sup> Longoni, Ana. op. cit. p. 46.

<sup>12</sup> Y si consideramos que el surgimiento de la teoría de la relatividad en la física es de la misma época, podemos pensar que este cuestionamiento al racionalismo positivista no se limita a lo social-artístico.

de información en la nueva sociedad industrial urbana masificada. No se trataba sólo de mostrar cómo un mensaje era vehiculizado y cómo se podía inducir su interpretación (o de como vaciar tal inducción, de manera de explicitar esa cualidad propia de todo mensaje) sino de hacerlo en relación a los medios masivos de comunicación; de explicitar como éstos entran en nuestra vida y conforman nuestro contexto de una manera determinada.

Sin embargo, como vimos en el texto de Madela Ezcurra, los medios también participaron en la construcción del fenómeno de los *happenings*. Y este se va a constituir en un punto clave para un grupo de artistas que van a intentar dar aún un paso más del que ya había sido dado. Siendo uno de los objetivos básicos de estos movimientos de vanguardia escaparle al circuito tradicional de circulación de las obras-de-arte (lo que Bürger llamó “institución arte”), la estigmatización que los medios masivos hicieron del movimiento de los *happenings* atentaba precisamente contra este objetivo, e inclusive contra el de evitar la reproducción o circulación mercantil de las obras: si bien no eran objetivizables como mercancías, podían ser reproducidas (y resignificadas y hasta banalizadas) por los relatos mediáticos de los sucesos artísticos producidos. Esta preocupación llevó a un trío de artistas a plantear como movimiento superador a los *happenings* un “arte de los medios de comunicación”, utilizando el propio discurso de mediático como parte fundamental de la instancia no ya sólo de recepción, sino también de creación de la obra. A continuación transcribiremos una versión fragmentada del manifiesto a través del cual dan a conocer su propuesta:

“Un arte de los medios de comunicación (manifiesto).

Eduardo Costa

Raúl Escari

Roberto Jacoby

En una civilización de masas, el público no está en contacto directo con los hechos culturales, sino que se informa de ellos a través de los medios de comunicación. La audiencia de masas no ve, por ejemplo, una exposición, no presencia un happening o un partido de fútbol, sino que ve su proyección en el noticiero (...) no interesa a los consumidores de información si una exposición se realiza o no; sólo importa la imagen que de este hecho artístico *construye* el medio de comunicación.

El arte actual (fundamentalmente el pop) tomaba, a veces, para su constitución, elementos, técnicas, de la comunicación de masas, desconectándolas de su contexto natural (por ejemplo, Lichtenstein con las historietas o D`Arcangelo con los códigos de rutas). A diferencia del pop, nosotros pretendemos construir la obra en el interior de dichos medios. De este modo nos proponemos entregar a la

prensa el informe escrito y fotográfico de un happening que no ha ocurrido. (...) Así, en el modo de transmitir la información, en el modo de “realizar” el acontecimiento inexistente, en las diferencias que surjan entre las distintas versiones que del mismo suceso haga cada emisor, aparecerá el sentido de la obra. Una obra que comienza a existir en el momento mismo en que la conciencia del espectador la constituye como ya concluida. (...)

Llevamos así hasta su última instancia una característica de los medios de comunicación: la desrealización de los objetos. De este modo se privilegia el momento de la transmisión de la obra más que el de su constitución. *La creación consiste en dejar librada su constitución a su transmisión.* (...) estas obras son, en realidad, un pretexto para poner en marcha el medio de comunicación. (...)

Se abre así la posibilidad de un nuevo género: el arte de los “mass media” donde lo que importa no es fundamentalmente “lo que se dice” sino *tematizar los medios como medios.*

Este informe prepara, además, a los destinatarios de la segunda lectura, “avisa” a algunos lectores y constituye la primera parte de la obra que anunciamos.

Buenos Aires, julio de 1966” (Costa *et al* 1967: 119-122).

### Análisis del manifiesto:

Cómo bien explica el texto el objetivo no es simplemente tomar el discurso de los medios, tampoco mostrar como éstos deforman o engañan:

“Lo que había en nuestro trabajo de fundamental es algo más complicado: un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información, con la realidad de la información y la irrealidad de las cosas, con la materialización, por obra de los medios de información masivos, de hechos imaginarios, el de un imaginario construido sobre un imaginario; el juego de construir una imagen mítica y el trabajo de buscar la adhesión imaginante de la audiencia para tirarla abajo y dejarle sólo “el espectáculo de su propia conciencia engañada.” (Jacoby 1967: 125).

No sólo romper la confianza (Verón 1967: 137) que el público deposita en los medios, apuntaban además a borrar la distancia entre los medios de comunicación, en tanto objeto cultural masivo y popular, y los medios estéticos, en tanto objeto cultural elitista, pero no a la manera del pop (utilizando las imágenes de los *mass media*) sino usando la materialidad del discurso y su capacidad de ambientación de de una manera estética (Jacoby 1967: 128). También resultaba novedoso este movimiento en otros puntos que hacían al desarrollo teórico/práctico del campo artístico. Si ya el *happening* había trabajado con los límites de la relación espectador/actor, en este caso esa relación se confunde totalmente, hasta borrarse: al ser esta una obra creada desde la imaginación de los “artistas”, desde el relato mediático y desde la recepción del mismo, se convierte esta en una obra en la cual todos somos actores y espectadores de la misma simultáneamente (aún inconscientemente) e inclusive más, todos somos creadores,

autores del producto, que es a la vez el relato del escrito del *happening* nunca ocurrido, la recepción de éste y la interpretación y, por ende, transformación que cada espectador/actor/autor hace del mismo, acercándose en definitiva a uno de los objetivos más importantes que se habían planteado distintas vanguardias del siglo XX: la circulación social ampliada del arte:

“Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social” (Paz 1967: 144).

De esta manera se buscaba además ignorar una manera totalmente nueva de trabajar con el arte en la cual los “sujetos creadores” o, si se quiere, impulsores de la obra, dejan de ser individuos aislados. No sólo se trata de que sean “obras colectivas”, sino que la propia materialidad con la que se trabaja obliga al artista a conocerla de una manera muy profunda y a conectarse con grupos sociales detentores de un cierto poder, para escapar a las propias trampas ideológicas propias del “material” utilizado (el discurso mediático) de manera de que su práctica sea escuchada y entendida por las grandes masas, y poder plantear la disputa con otros grupos de poder que usan tal discurso para sus propios fines. Todo lo cual cambia además la función del mensaje estético moderno: si tradicionalmente el arte tuvo una *función expresiva* centrada en la intención y los sentimientos del artista o, en el otro extremo de las búsquedas socio-políticas del arte, *cognitiva-referencial* (buscando describir y/o influir en el contexto de la obra), este nuevo arte apuntaría a la función *Conativa*, no mostrarle una realidad tal o cual al espectador, sino influir en su conducta, “hacer hacer” (Jacoby 1967: 129).

### Alcances y límites del “Arte de los Medios” más allá del “campo artístico”

Este movimiento tiene además una gran relevancia que excede a lo que podríamos llamar el “campo artístico” exclusivamente. Hay detrás de estas acciones una apuesta política, un posicionamiento como intelectuales, como artista-intelectual que, surgido en los años `60 donde la politización de toda actividad era casi inevitable, buscan la legitimidad de sus acciones desde sus producciones artísticas pero por fuera de su ámbito “regular” de acción, una legitimidad dada por la política lograda a través de la toma de posición dentro y fuera del campo<sup>13</sup>. Retomando las palabras de Masotta previamente citadas, develar la racionalidad de la estructura.

Sin embargo hay un límite dentro de esta visión, quizás inevitable dado ciertos desarrollos teóricos y sociales de la época. Por un lado Jacoby piensa en la posibilidad

---

<sup>13</sup> Giunta, A. op. cit. p. 347.

de la utilización estética del discurso de los medios comparando a éste con el cine o la escritura: éstos fueron herramientas de comunicación humana antes de volverse “medios estéticos”; por ende el primero también puede seguir el mismo camino. Y si bien advierte que los grupos de poder actúan sobre ese discurso y que el artista debe evitar las trampas de la “materia”<sup>14</sup>, quizás lo que el autor no pudo ver es que los medios de comunicación masiva no son (solamente) una herramienta del poder, sino que son un poder en si mismo. Siguiendo con esta idea, podemos decir que el otro límite viene de “afuera”. Si entendemos los medios como un grupo de poder en si mismo, y además uno estrechamente vinculado con los poderes políticos de turno y, por ende, con la “racionalidad de la estructura” (mucho más que los grupos artísticos), se puede pensar que no iban a “dejarse usar” dócilmente por otros. De hecho resultó evidente en aquellos años y los siguientes (hasta el presente inclusive) la complicidad tácita o explícita de los medios de comunicación con las distintas “represiones” a todo movimiento político, económico y/o cultural que pudiera construir una alternativa al sistema capitalista (o a alguna de sus versiones más cruentas); represiones físicas, pero también callamiento, ocultamiento o banalización de voces alternativas (tal cual intentamos mostrar al inicio de este trabajo). De esta manera este movimiento no llegó a desarrollarse y a hacerse masivo y capaz de materializar las transformaciones que propuso, en parte por sus propios límites, y en parte por los impuestos por la coyuntura del momento.

### Conclusión:

A través de este trabajo hemos querido mostrar lo original y valioso de un movimiento de vanguardia argentino que, a nuestro entender, no ha tenido el estudio y la difusión que merece. Y no sólo por lo agudo de sus desarrollos teóricos y prácticos en la época, sino también por la actualidad de su pensamiento. Sus reflexiones y acciones sobre la práctica artística, pero también sobre el lugar de los medios, las mercancías y los intelectuales en la sociedad contemporánea. Por un lado, los avances en post de una “desmaterialización” del arte tuvieron la provocativa orientación de buscar sacar al arte de su lugar de objetivación y mercantilización masiva a la que había llevado la posibilidad de la reproductibilidad técnica, pero sin renunciar por ello a buscar tener un

---

<sup>14</sup> Jacoby, R. op. cit. p. 128 y 129.



impacto y una referencia dentro de la cultura masiva<sup>15</sup>, a través de una de sus máximas expresiones: los medios de comunicación. Por otro lado, sólo algunos años más tarde a los estudiados en este trabajo (1965 y 1966), en Francia un filósofo de la talla de Michel Foucault decía sobre el rol de los intelectuales:

“no es el de situarse “un poco en avance o un poco al margen” para decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde éste es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del “saber”, de la “verdad”, de la “conciencia”, del “discurso.” (Foucault 1991: 85).

De aquí que cobre tanto valor la tarea de los impulsores de los *happenings* y del Arte de los Medios, porque en los últimos sesenta años el poder de los medios de comunicación a crecido enormemente, hasta convertirse en un factor que ya no es simplemente “usado” por los poderes políticos o económicos, sino que es un poder en si mismo económico y político, pero con un peso en el orden del discurso, de la difusión de saberes y de la construcción de “verdad” (si lo podemos entender socialmente como “sentido común”) y de consciencia. Poner en evidencia esta relación de estructuras ocultas en comunicaciones y acciones es una tarea fundamental del intelectual en la actualidad, sea como artista, ensayista o político.

---

<sup>15</sup> Benjamin, Walter 2009 (1936) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

## Bibliografía:

- Benjamin Walter. 2009 (1936) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. (Buenos Aires: Las Cuarenta).
- Breton, André. 2001 (1924) Manifiesto Surrealista. (Buenos Aires: Argonauta).
- Bürger, Peter 1987 (1974). Teoría de la Vanguardia. (Barcelona: Península).
- Costa, Eduardo. *Et al.* 1967 “Un Arte de los Medios de Comunicación. Manifiesto.” En: Masotta, Oscar. *et al.* 1967. Happening's. (Buenos Aires: Jorge Álvarez).
- Escari, Raúl. 1967 “Entre en discontinuidad”. En: Masotta, Oscar. *et al.* 1967. Happening's. (Buenos Aires: Jorge Álvarez).
- Foucault, Michael. 1991 (1985). “Los intelectuales y el poder”. En: Foucault, Michael, *Microfísica del Poder*. (Madrid: Ed. La Piqueta).
- Giunta, Andrea. 2001. Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta. (Buenos Aires: Paidós).
- Jacoby, Roberto. 1967 “Contra el Happening.” En: Masotta, Oscar. *et al.* 1967. Happening's. (Buenos Aires: Jorge Álvarez).
- Klee, Paul. 1971 (1945) Teoría del arte moderno. (Buenos Aires: Ed. Caldén.)
- Longoni, Ana 2004. Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta. (Buenos Aires: Edhasa).
- Masotta, Oscar. *et al.* 1967. Happening's. (Buenos Aires: Jorge Álvarez).
- Masotta, Oscar. 1967 “Los medios de información de masas y la categoría de “discontinuo” en la estética contemporánea” . En: Masotta, Oscar. *et al.* 1967. Happening's. (Buenos Aires: Jorge Álvarez).
- Minujin, Marta 1967 “ Simultaneidad en simultaneidad” En: Masotta, Oscar. *et al.* 1967. Happening's. (Buenos Aires: Jorge Álvarez).
- Páez, Alicia. 1967 “El concepto de Happening y las teorías.”. En: Masotta, Oscar. *et al.* 1967. Happening's. (Buenos Aires: Jorge Álvarez).
- Paz, Octavio. 1967 “Carta” En: Masotta, Oscar. *et al.* 1967. Happening's. (Buenos Aires: Jorge Álvarez).
- Veron Eliseo. 1967 “Comunicación de masas” En: Masotta, Oscar. *et al.* 1967. Happening's. (Buenos Aires: Jorge Álvarez).
- Verón, Eliseo. 1967 “Un happening de los medios masivos: notas para un análisis semántico”. En: Masotta, Oscar. *et al.* 1967. Happening's. (Buenos Aires: Jorge Álvarez).