

En el Prólogo a “El Pop-art” (1967) Masotta confiesa que cuando dio las conferencias que el lector va a leer a continuación –en 1965, en el Instituto Di Tella-, no había visto en persona las obras de las que hablaba. Dentro del libro, hace otra confesión parecida: que puede comprender a Renart, un artista que ha nacido en su mismo barrio (sobre la calle Camarones, a pocas cuadras de Nazca), mejor que a cualquier otro imaginero argentino. Paso seguido, se pregunta por qué alguien como él, nacido en Floresta, se interesa por un tema de elite como es el arte contemporáneo. En “Yo cometí un happening” (1967) Masotta analiza un happening que se le ocurrió a su vuelta de Nueva York, en abril de 1966, cuyo comienzo era bastante sintomático: aparecía él, y le anunciaba al público que el happening que iba a ver estaba inspirado en un happening de La Monte Young, visto durante su viaje. En la Advertencia que abre “Conciencia y estructura” (1968) confiesa que se avergüenza de la prosa presuntuosamente existencialista con que escribía *Contorno*. En esa época –aclara- confundía el *compromiso* con un tono copiado de *Les Temps Modernes* y de Sartre. Estas sucesivas confesiones remiten a una confesión primera, que puede considerarse fundacional, realizada en público unos pocos años antes.

En 1965, cuando presenta *Sexo y traición en Roberto Arlt*, su propio libro, en el Salón de Artes y Ciencias, Masotta confiesa que cualquiera que haya leído el *Saint Genet* de Sartre podría haber escrito sobre Arlt lo mismo que él. Sin embargo –dice- hay algo que no se lo debe a Sartre y que lo convierte en el autor irremediable de esas páginas. Lo que Masotta cree haber descubierto en Arlt sin la ayuda de Sartre es el sentido de la clase a la que pertenece: la clase media argentina. Leyendo a Arlt, se ha dado cuenta de que las individualidades sobresalientes de la clase media –entre las que él mismo se cuenta-, por ser portadoras lúcidas del saber sobre su origen –saben que pertenecen a una clase que se define por sus temores-, se ven obligadas a adoptar una actitud cínica. La paradoja del cínico es que lo que lo hace capaz de reconocer en los otros los valores que desprecia es el hecho de que esos valores son los mismos que lo constituyeron a él. Si se trata de un intelectual de clase media, como es su caso, la necesidad de ser coherente con aquello que sabe sobre sí mismo le hace negar su propia clase. Delatando a sus pares se libera de la moral desde la que se desprecia, la moral que las clases altas no practican, pero defienden, para que las otras clases la tomen como vara. ¿Por qué, si no, –se pregunta Masotta- para escribir sobre Arlt, él se ha servido de las ideas de Sartre sobre Genet y ha imitado la prosa de tonos con la que Merleau-Ponty había escrito sobre Hemingway? En la presentación del libro, él reconoce que mientras lo escribía ya se sentía un poco exótico, como si su escritura mezclara, sin razones a la vista, sistemas simbólicos que nada tienen que ver entre sí, replicando

sin querer aquella foto de Arlt en África, vestido con ropas nativas, pero calzado con unos enormes y evidentes botines. Su exotismo –el arte de combinar cosas de distinto origen- lo hacía verse más parecido a Arlt precisamente por haberse querido parecer a Sartre. Quien quiere negar su origen –esa es su conclusión- siempre queda referido a él.

Visto de este modo, el exotismo debería tomarse no como una falla, sino como una nota de color local, que identifica al pensamiento en un país donde la gran filosofía siempre ha venido de otra parte. En el acto de reconocerse como un exótico por usar las ideas de Sartre e imitar la prosa de Merleau-Ponty, Masotta podría estar sugiriendo que quizá la distancia entre él y sus modelos pudo haber sido accidental. La suya es más la actitud de quien siente que ha nacido lejos que la de quien cree que ha llegado tarde –de ahí que confiese tanto cuando no ha viajado y no ha visto las obras de las que habla como cuando ha viajado y ha visto un happening que le ha servido de inspiración al suyo-. Lo que Masotta reconoce en él mismo bajo el nombre de exotismo, por otra parte, es tan propio de la cultura argentina que carece de sentido preguntarse qué puede tener de inauténtico. No obstante, en la Advertencia de “Conciencia y estructura”, Masotta escribe una frase que iría en contra de este propósito, esbozado hasta aquí, de tratarlo mejor de lo que él se trata a sí mismo, convirtiéndole en virtud lo que para su escritura habría sido mera necesidad. En un país casi sin filósofos, casi sin crítica estética, casi sin revistas, casi sin crítica intelectual ni confrontación de las ideas –dice- uno aprende a ser blandamente permisivo con uno mismo (p. 318). Dado este contexto, la primera impresión que se tiene de Masotta es que él habría sido capaz de ser más duro consigo mismo que con los demás, aunque, después de una reflexión más profunda, no se pueda estar tan seguro de eso. En el caso de sus ideas estéticas, por lo menos, su posición privilegiada para ser lúcido, su capacidad de extrañarse mientras otros se fascinaban, en realidad, le viene de haber guardado la distancia correcta desde el lugar del público.

Posiblemente Masotta haya desarrollado como pocos el arte de prologarse a sí mismo. Los prólogos de sus obras son el espacio ideal para que cultive su obsesión por confesar el origen: el origen de las propias ideas tanto como el propio origen de clase, porque entre el origen de las propias ideas y el propio origen de clase hay para él una conexión que otros gustarían de ocultar y él, en cambio, no tendría problemas en dejar al descubierto. Hay, sin embargo, una cierta obscenidad en esa actitud. Es cierto que es difícil determinar la diferencia entre obscenidad y de falta de pudor, sobre todo porque se trata de dos palabras que suelen usarse como sinónimos. Pero, en cualquier caso, la obscenidad supone un matiz perverso que no siempre está implícito en la falta de pudor. No callarse o no ocultar nada, a veces, no es lo mismo que decir o mostrar todo. Quien dice o muestra todo quiere escandalizar. Ese sería el caso del obsceno. Quien no se calla ni oculta nada, a lo sumo, quiere no mentir. Para ese no hay nombre, aunque podría llamárselo sincero, para hacerle honor a su intención de decir lo que cree, sin medir el impacto que causa en la audiencia. En el caso de Masotta ese límite es imposible de precisar. Señalarse a sí mismo podría ser una manera de

delatar a los otros, incurriendo en la misma actitud por la que caracteriza a su clase, sólo que invertida: él se asume hasta el hartazgo como siendo de clase media precisamente para dejar de ser un intelectual más de la clase media, dado que las individualidades prominentes de esa clase –había dicho- se caracterizan por negar su origen y esa negación los remite para siempre a él. Poco importa lo que puedan decir al respecto quienes lo conocieron, si de lo que se trata es de juzgar a Masotta tal como aparece –bajo la forma de la confesión autobiográfica, frecuentemente presentada como arrepentimiento- en la letra impresa de sus escritos.

Cuando Masotta da las conferencias sobre arte pop en el Instituto Di Tella es alguien del público que ha pasado legítimamente del lado de los que enseñan. Se convierte así en un teórico de un fenómeno que le es ajeno, pero que comprende mejor que nadie (no porque estuviera en un lugar privilegiado debido a su clase, sino porque contaba en su favor con la teoría que los otros no leían por sí solos y sobre la que con gusto tomarían un curso).

Para explicar el arte pop, Masotta recurre a los que serían por entonces los últimos adelantos de la lingüística, pero no lo hace como si se tratara de una tecnología de punta. Él dice: para entender a Warhol hay que entender antes qué es un signo (p. 158). El arte pop se explica en términos de análisis estructural. La lingüística estructuralista no es una herramienta de lectura que Masotta elige simplemente porque la comparte, sino que la adopta porque considera que tiene una relación intrínseca con el pop. Los artistas pop presienten que sólo hay códigos, que sólo hay lenguajes, y eso es lo que tematizan en sus obras. Las multiplicaciones de Warhol no pretenden expresar, sino *significar* -pero no significar algo concreto, sólo hacer sentir la presencia del código-. El arte pop puede ser explicado *por* la lingüística estructuralista en la misma medida en que la lingüística estructuralista puede ser explicada *con* el arte pop. Eso es quizá lo que quiere demostrar Masotta, aunque en la práctica se vea obligado a explicar cada cosa por separado. Aun cuando las novedades tanto de la teoría como de las artes estaban tan a disposición del público ilustrado como de él, Masotta se encuentra respecto de ellos en posición de poder explicárselos. Primero dicta las conferencias sobre el pop y recién después viaja a conocer las obras. Después de verlas, piensa lo mismo que antes. Hay algo en ellas –un problema del que él no se ocupa- que las hace fáciles de teorizar sin haberlas visto.

¿A qué se debe que un marxista, que había sido existencialista, ahora recurra al estructuralismo –la última novedad en el campo de la teoría- para explicar el arte pop -la última novedad en el campo del arte? ¿Snobismo? No, él no abandona un corpus de ideas porque las considere superadas, sino porque ya las ha usado, en el sentido de haber pensado con ellas. Así se piensa con Sartre y el arte pop, con De Saussure. No procede como un introductor de ideas ajenas, sino como un filósofo a la manera más contemporánea –en la actualidad, de hecho, más que inventar corrientes nuevas quienes piensan se inscriben en alguna ya existente-.

La actitud de Masotta frente al pop es teórica, pero frente al happening se vuelve teórico-práctica, y frente al arte de los medios, definitivamente práctica (sólo que en el arte de los medios la práctica no puede ser sino reflexiva). En las

sucesivas transiciones, descubre a su vez cuán necesitado de conceptos está el arte devenido conceptual. Él puede pasar a la práctica sin problemas, ya que conceptualmente está mejor dotado que los mismos artistas, quienes, por su parte, están en camino de convertirse en profesionales de la provocación, como él mismo descubre a tiempo. Lo que le permite mantener la lucidez –y en tan alto grado- a lo largo del proceso que va desde dar las conferencias sobre el arte pop sin haber visto en persona las obras hasta incurrir en el arte de los medios –habiendo incluso cometido un happening- es el hecho de haber seguido siendo marxista sin por eso adoptar la postura standard de la izquierda orgánica hacia el arte más contemporáneo –que oscilaba entre la desconfianza y el desprecio-. Si sus lecturas e intervenciones siempre fueron lúcidas –lúcidas incluso como lo contrario de fascinadas- es porque supo mantener la mayor distancia posible que permitía guardar la época respecto de lo teorizado o practicado –hoy solemos decir, repitiendo a Danto, que con el pop empieza el arte posthistórico, el arte de la conciencia de la muerte del arte-. Masotta pone entre paréntesis la primera impresión negativa que deben haberle causado tanto el medio frívolo donde ocurrían este tipo de fenómenos como el público snobista que los seguía religiosamente. Tampoco se deja arrastrar por lo que él llama la “ideología aceptacionista” (p. 321) en la que estaban sumergidos la mayoría de los artistas del momento, y de la cual algunos –Marta Minujin, según su ejemplo, y se refiere al año 1968- todavía no lograron liberarse. De ahí que cuando sus amigos de izquierda le preguntaban, muy molestos, por la significación del happening que había cometido, él se los definía -con verdadera justicia terminológica- como “un acto de sadismo social explicitado” (p. 312). Ese happening, llamado “Para inducir el espíritu de la imagen”, intensificaba el sadismo que había visto en los happenings ajenos. Esa fue su forma de reflexionar sobre la relación del arte contemporáneo con el público. Pero esa reflexión, implícita en la planificación del evento, no la trasladó a la teoría. Masotta reflexiona sobre el sadismo de los happenings haciendo un happening más abiertamente sádico que todos los que había visto (llegaba a decirle al público cuánto les había pagado a los actores por dejarse explotar de esa manera –dado que la paga era muy poca- y les recordaba que ellos habían pagado una entrada para ser parte de ese acto de explotación). Después de descubrir el sadismo que han ejercido sobre él mientras formaba parte del público (sobre todo en el happening de La Monte Young, del que confiesa que se fue a los veinte minutos porque no soportaba el lacerante sonido electrónico que envolvía el recinto), aplica un sadismo mayor al suyo propio, tal como había hecho en el campo de las ideas con los libros que había leído. Pasa de espectador de happenings a autor de uno como antes había pasado de lector a teórico. Pero ni bien hace el happening ya des Cree del género. Es más, podría decirse que lo hace para desacreditar al género. Así como en los prólogos desmonta la operación que en sus libros permanece todavía encubierta, en su happening hace explícita la intención que se halla latente cada vez que el público se somete mansamente a las arbitrariedades de los artistas. Sólo que no puede teorizar al respecto, en la medida en que él mismo ha debido incurrir en la paradoja de producir un evento explícitamente sádico para subrayar el sadismo que el género practica regularmente de manera más o menos encubierta. El desprecio por la pasividad del público,

manifestada en primer lugar por los dadaístas y retomada varias veces hasta hoy por situacionistas y neosituacionistas, llevó en general a invitarlo a un tipo de participación que al final terminó revelándose como más de lo mismo que se criticaba. Masotta, desde ya, no pudo verlo. Tampoco se pregunta -aprovechando que tiene el hábito de desencantarse de las novedades más rápido que sus colegas- si el público del pop, los happenings y el arte de los medios –los tres fenómenos que a él le incumben- puede pensarse del mismo modo que el público ilustrado que acompañó al modernismo. Porque podría ser –como finalmente fue- que se tratara de un público enteramente nuevo, que se había formado cuando el modernismo –todavía participante de la idea del gran arte- empezaba a entrar en crisis, y cuando los artistas –al igual que sus obras- ya se habían reconciliado definitivamente con la industria cultural. Es obvio que ni siquiera Beckett sufrió el mismo tipo de desencuentro con el público que sufrieron los dadaístas. Ellos se veían obligados a sacudir a espectadores desprevenidos, que esperaban que en el espacio y el tiempo destinados al arte apareciera lo nuevo, pero sin que lo nuevo les exigiera cambiar la actitud pasiva a la que la experiencia burguesa del arte los tenía acostumbrados. Cuando aparece el pop, en cambio, la dialéctica entre el arte serio y el arte ligero había cambiado. No se trataba simplemente de que el público se hubiera especializado, porque la especialización del público existía desde el modernismo. La buena predisposición hacia lo nuevo que manifestaba el consumidor cultural sesentista obligó a los artistas a reflexionar sobre el modo en que una obra debe interpelar a quien ya está predispuesto a ser interpelado. El happening, en este sentido, es el fenómeno por excelencia para pensar el modo en que los medios de comunicación masivos intervinieron en la transformación de la actitud del público frente a lo nuevo. Los medios masivos generan a diario la expectativa de que en ellos aparecerá lo nuevo, entendido como lo inesperado, lo insólito, lo catastrófico, lo raro, lo aberrante, etc. El impacto de lo nuevo, a su vez, desaparece rápidamente, siguiendo el principio de que no hay nada más viejo que lo que estaba de moda ayer.

Por eso, los performers se encontraron con la situación opuesta a la que encontró en su momento el dadaísmo. El público de los happenings estaba ávido no sólo de ser sorprendido, sino de poder participar del arte como si se tratara de una fiesta, no de un espectáculo. Como contraparte, los artistas -Oldenburg, sobre todo- empezaron a practicar un cierto sadismo frente a semejante ansiedad del público. Parecía inevitable que los autores de happenings reflexionaran sobre la respuesta positiva del público. Pero eso no sucedió con demasiada frecuencia, como el mismo Masotta se percató. Los artistas –él distingue bien la actitud de Alberto Greco de la de Dalila Puzovio, por ejemplo (p. 211), a favor de la del primero, desde ya- parecían más seducidos por el sensacionalismo propio de este tipo de eventos –en los que el registro por parte de los medios constituye una pieza nueva y fundamental para la vocación provocadora de la neovanguardia- que predispuestos a reflexionar sobre el problema de la recepción. De hecho, el arte de los medios, por ser más conceptual y menos sensible que el happening, no tuvo una acogida tan clamorosa como aquel. El público –igual que buena parte de la crítica- seguía comportándose frente a la obra de arte como si estuviera en misa. Si una conversación real, grabada, debía escucharse bajo el rótulo de “obra literaria”, el espectador

–aunque más no sea por ser espectador- esperaba “algo para ver”. El problema sigue vigente hasta hoy: aun cuando el arte haya dejado de ser algo serio hace rato, quienes se interesan por él se siguen comportando como si lo fuera. A la irreverencia de los artistas le corresponde la reverencia del público.

Para quien piense que “el todo es lo verdadero”, que lo que algo es recién se sabe cuando llega a su final, estar en la posición de Masotta no debe parecerle ventajoso. Dirá que no hay mejor posición que la nuestra, porque conocemos hasta dónde llegaron los procesos que él sólo vio en curso. Sin embargo, sus escritos son actuales en nombre de un privilegio mayor: el de poder haber visto el fin del arte cuando recién comenzaba.

\* A propósito de Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, agosto de 2004, estudio preliminar de Ana Longoni, 376 págs.

PAGE

PAGE 1