

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

“Happenings: ¿Arte Frívolo o crítica al statu Quo?”.

María Rocío García Barrese, Lucía Marccioni y Camila Zapata Gallagher.

Cita:

María Rocío García Barrese, Lucía Marccioni y Camila Zapata Gallagher (2011). *“Happenings: ¿Arte Frívolo o crítica al statu Quo?”*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/480>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Happenings: ¿Arte Frívolo o crítica al statu Quo?

María Rocío García Barrese
Lucía Victoria Marcionni
Camila Zapata Gallagher *

Este artículo busca esbozar una respuesta sobre las causas que hicieron posible, en un contexto de extrema censura, represión de la libertad y revitalización de la influencia de la Iglesia Católica, que surgiera una producción cultural encabezada por jóvenes artistas que al menos en apariencia rompía con los cánones de lo establecido. El período tomado es el comprendido entre 1963/1970 por ser este el momento de irrupción -en la esfera artística- de nuevas corrientes entre las cuales se ubicarán los happenings.

Se intenta problematizar si el happening puede ser comprendido como un punto de fuga -entendido como aquel espacio alojado en una brecha del sistema, que por ende puede escapar a algunos de sus condicionamientos- quedando entonces excluido del campo de acción de la censura promovida desde el gobierno de facto presidido por Onganía.

Los jóvenes vanguardistas buscaron renovar el arte argentino, transgrediendo los límites de lo institucionalmente aceptado. Partiendo de la cobertura que de ellos se hace en noticias filmadas y prensa escrita, vemos que desde el discurso de editorial se generan dos interpretaciones de su actividad: o fueron tildados de realizar un arte vulgar, de mal gusto, caótico y sucio, o en su defecto, de realizar obras carentes de sentido, frívolas, snobbistas.

Recurriendo a una contextualización del momento en el que emerge esta producción artística, se busca comprender las condiciones que hicieron posibles su existencia y los términos en los que se puede hablar de la misma como un movimiento de transgresión.

Para realizar este trabajo se recurrió a fuentes de época extraídas de noticieros cinematográficos y medios gráficos a fin de indagar qué representaciones se producían en torno a estos happenings, y al mismo tiempo para extraer imágenes concretas de las experiencias que un happening implicaba.

Palabras claves: vanguardia, happening, política, década del '60, producción cultural

Introducción

En la década de 1960 irrumpe en la escena artística Argentina un nuevo tipo de producción cultural conocido con el nombre de happening. Es complejo abordar su análisis desde la teoría ya que se trata de un conjunto de manifestaciones muy heterogéneas. Como género artístico no está definido por un grupo de técnicas o por un tipo específico de materias primas. En principio, es una obra que no tiene pretensiones estéticas; sino que pretende cumplir una función. Es esta función la que cumple el rol de criterio para definir los alcances del género, y es lo que en este trabajo nos interesa abordar; el happening como entrecruzamiento de arte y política.

La década es protagonista de importantes sucesos políticos: Rusia y Estados Unidos se disputan el dominio mundial, la guerra de Vietnam, el comunismo en China, el “mayo francés”, la “primavera de Praga”. En Latinoamérica particularmente, el impacto de la revolución Cubana hace pensar en un cambio auténticamente latinoamericano.

A nivel local, una precaria estabilidad social y una democracia restringida por la proscripción del peronismo caracterizan los sesenta, que se viven como una época marcada por las intervenciones militares que sacuden la vida política y social del país. Las fuerzas armadas ejercen un rol de importante relevancia y presión sobre los gobiernos que se inician con el golpe de estado a Perón en 1955.

Desde esta perspectiva contextual, el presente trabajo se propone indagar las variables que confluyeron en la aparición de este fenómeno artístico, que si bien no es originario de Argentina, presenta particularidades que lo distinguen y distancian de aquellos producidos a nivel internacional y que ameritan su análisis. Nos interesa comprender cómo y cuáles fueron las causas que permitieron que esta renovada generación de artistas irrumpiera en la escena nacional argentina para trastocar el sentido mismo de la institución arte.

Para ello, se recurría a fuentes de época, extraídas de noticieros cinematográficos, medios gráficos y periodísticos, así como a documentos escritos por los artistas involucrados, a fin de indagar qué representaciones se producían en torno a estos happenings, y al mismo tiempo para extraer imágenes concretas de las experiencias que un happening implicaba. Por otro lado, se consultarán los desarrollos teóricos tanto de autores que problematizan la cuestión realizando un abordaje desde la historia del arte argentino como A. Giunta (2008), Longoni y Mestman (2010), como desde las teorías sobre el arte y las vanguardias desarrolladas por autores como Bourdieu (1995), Bürger (1987) o Barthes (1988).

Nos interesaremos principalmente en desentrañar cómo fue posible el surgimiento de este tipo de representaciones artísticas cuestionadoras, en un contexto nacional de completa adversidad tanto por la injerencia directa de las FFAA en sus gobiernos de facto como en las presidencias de Frondizi e Illia. Asimismo, este primer interrogante nos llevó a pensar, desde dónde se dice lo que se dice, es decir desde dónde y hasta dónde se transgrede y qué sucede cuando aquellas voces sobrepasan los límites de lo permitido. ¿Por qué en un contexto represivo y de alto control social, fueron posibles representaciones artísticas que nos parecen disruptivas? ¿Eran realmente transgresoras? ¿Traspasaban límites de lo permitido?

El objetivo de esta investigación es entonces, problematizar si los happenings pueden ser comprendidos como un punto de fuga –entendido éste como un espacio a través del cual se escapa al sistema- quedando entonces excluido del campo de acción de la censura promovida desde los espacios de poder

Vanguardias, aproximación teórico conceptual

Puede hablarse de la existencia de diferentes posiciones con respecto al tema, pero a pesar de la diversidad de posturas, resulta necesario aproximarse a una definición teórica de lo que de acá en adelante pensaremos como producciones artísticas de vanguardia. Desde este punto de vista recatamos la *originalidad* como uno de los rasgos característicos del arte de vanguardia. Cualquiera sea la producción artística de vanguardia de la que hablemos, el origen será concebido como algo novedoso, adquiriendo una gran importancia la idea de “un origen en sentido propio, un comienzo a partir de nada, un nacimiento” (Krauss R., 1985, 5).

Este nuevo nacimiento tendrá a su vez que ver con la idea de generar una ruptura, un cambio que logre trascender lo legítimo, lo instituido, crear un nuevo origen a partir de la ruptura con el arte aceptado por la academia, sin intentar de ocultar que se trata siempre de una construcción. Bürger (1974) analiza de qué forma el artista se apropia de fragmentos de la realidad, agregándolos a su producción artística, rompiendo con una idea del arte como algo limitado a la mera reproducción o descripción, “la obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto (...) La obra “montada” da a entender que está compuesta por fragmentos de la realidad; acaba con la apariencia de la totalidad” (1974: 136). El arte de vanguardia se posiciona como posibilidad de intervención social con la capacidad de interpretar y también, modificar el orden social del que nació, el artista se propone que la obra sea capaz de generar un shock en el espectador que lo lleve a un cuestionamiento, a un cambio en sus conductas.

El uso posicional que, por su parte realiza Bourdieu permite igualmente, rescatar el carácter “precursor, adelantado o pionero que tienen ciertos artistas de la modernidad” (Aguilar, 2008: 232). Entendemos que la capacidad vanguardista que tuvieron los happenings a partir del ‘66 como expresión artística, concuerda con lo planteado por Aguilar: “las prácticas vanguardistas implican siempre un cuestionamiento del estatuto de la obra de arte porque su legitimidad como forma tradicional y convencional la que está en juego. La pregunta acerca de qué es lo bello, es desplazada por la reflexión sobre la naturaleza misma del arte y de la obra (...)” (Aguilar, 2008: 232)

Bourdieu (1995) define al campo artístico como una esfera autónoma, es decir, que se fija a sí misma sus propias reglas, y con ello reclama para sí el derecho que tienen sus agentes ya consagrados por su capital cultural de determinar qué es considerado arte y qué cae por fuera del campo. Sin embargo, hay al interior del campo disputas de poder entre dominados y dominantes; los primeros se enfrentan a los segundos para poder ejercer ese derecho, y los segundos buscan mantener su monopolio. Las vanguardias son la forma de expresión de esos dominados, pero difícilmente conservan en el tiempo su carácter disruptivo ya que son fácilmente absorbidas por el sistema.

En la Argentina de los '60, se da un interesante debate al interior del grupo de vanguardistas sobre hasta qué punto debía llegar la trasgresión (cambio institución por vanguardistas ya que son ellos los que discuten), y es precisamente allí donde se producen las rupturas fundamentales entre los artistas, principalmente en cuanto a las divergencias en sus aspiraciones, ya que algunos estarán a favor de una articulación fuerte entre política y arte y otros se manifestarán más cercanos al arte apolítico. "Este cuestionamiento de los límites tradicionales y convencionales de la obra llevó a las vanguardias a una politización de la estética: en un primer paso, transformando las fronteras de lo que se consideraba artístico y reinsertando la obra en la vida cotidiana (...); en un segundo momento, saliéndose de la institución arte y funcionalizando el trabajo artístico en una conjunción de la vanguardia política y la artística". (Aguilar, 2008) Las vanguardias de los '60 en Argentina atravesaron claramente ambas etapas (Longoni y Mestman, 2000)

Varios teóricos nos permiten adaptar la noción de vanguardia logrando capturarlas en distintos momentos históricos. Masotta (2004) ("el teórico de los happenings") interviene en esta definición y contradice a todos aquellos teóricos que acusan, por ejemplo (una boludez, pero como en esta cita habla del arte pop y no de los happenings, está bueno relativizarlo), al arte pop como vacío de contenido, incapaz de generar nuevos sentidos revolucionarios. Mediante la articulación entre estudios antropológicos y psicoanalíticos, Masotta brinda un análisis contemporáneo del concepto de vanguardia y lo utiliza como sinónimo de las nuevas producciones culturales que se desarrollaban por aquella época en la Argentina. De esta forma, reafirma lo planteado por Huyssen (2002) quien "considera que las vanguardias sesentistas (en especial el arte pop) afectan la "Gran División" entre cultura alta y cultura de masas, establecida por la modernidad y teorizada por Adorno, al establecer puentes, cruces o fusiones entre ambas esferas irreconciliables" (Longoni, 2004: 18).

Los happenings, contienen en sí mismos el germen de un cuestionamiento -que con el correr del tiempo se irá radicalizando- a la propia institución arte, a sus espacios de manifestación, y a su relación con el público.

Como ya mencionamos antes, el género no es homogéneo, y los entendidos en la materia realizan una periodización analítica para dar cuenta de la evolución en el tiempo de los happenings. Los rasgos generales que comparten son, para Alicia Páez (1967), el tener un carácter novedoso, relacionado a lo festivo y jovial, que recurre a una teatralidad, donde se desarrollan destrezas o actividades sencillas sin caracterizarse personajes, y a materiales concretos provenientes de la vida cotidiana. Los primeros happenings locales no diferían mucho de sus precursoras foráneas. No buscaban una significación última. Se trataba de obras de impacto; no había mensaje codificado y no había apelación a símbolos. Según la clasificación que hace Páez, a estos happenings les sucederán los denominados "happenings de medios de comunicación masiva", que en oposición al tipo anterior mostrarán la importancia de la reflexión por sobre la percepción, manifestando una preocupación sobre el cuerpo; un cuerpo que debe ser pensado.

Reconfigurando el campo artístico argentino

Estas nuevas expresiones artísticas fueron una versión local de un movimiento que recorría el mundo. Tras la segunda guerra mundial, el holocausto y la bomba atómica, se genera la necesidad desde el campo artístico de buscar nuevas formas de expresión de los procesos de creación y destrucción, del carácter vulnerable y efímero del mundo, de aquello de lo que ningún hombre podía escapar. A través del arte, se intenta dar cuenta de problemas que aquejaban al hombre común luego de esta gran sacudida generada por la guerra y que tenía como último corolario la muerte, la destrucción masiva, la desaparición de los cuerpos. En este contexto nacen los happenings, registrándose los primeros de ellos en década del '50 en Estados Unidos, siendo sus precursores artistas como A. Kaprow, J. Dine, R. Grooms, C. Oldenburg y R. Whitman. (Schimmel, s/a).

El Instituto Torcuato Di Tella, que abre sus puertas en el año 1963, se convirtió en el sitio que cobijó a las nuevas expresiones artísticas, a la nueva oleada de jóvenes artistas argentinos. A partir de ese momento, se comienza a percibir una búsqueda de redefinición del campo artístico y cultural. Se intentaba por medio de las obras generar sensaciones en los espectadores que asistían a los talleres del ITDT, que fueran capaces de invadir sus valores, su moral, sus sentidos. De acuerdo a los manifiestos con los que los mismos artistas explicaban el carácter de sus obras, estas apelaban a generar cambios valorativos en las conciencias del espectador de obras de arte. De esta forma, estas producciones artísticas fueron concebidas como una ruptura con el arte tradicional, como una búsqueda de acercar al arte hacia lo material (Giunta, 2008).

Para explicar el origen de esta búsqueda es necesario remontarnos a los años previos a la conformación del Instituto Torcuato Di Tella.

Luego del golpe 1955 que provocará el derrocamiento de Juan Domingo Perón, la batalla que se pretendía afrontar desde el gobierno era la de reconstruir el país sumido en el atraso consecuencia de la administración peronista.

Si la batalla pretendía ser exitosa, debían posicionarse en todos los frentes, es decir, tanto en el político como en el cultural. De esta manera, la figura de Jorge Romero Brest se presenta como fundamental para echar luz sobre el período, debido a su posición de engranaje y articulador del nuevo proceso modernizador de la esfera artística. Andrea Giunta (2008), se refiere a este personaje como un “desplazado por el peronismo” y “víctima del exilio interior”, situación que con el nuevo gobierno se invierte por completo. Romero Brest pasa primero por el Museo Nacional de Bellas Artes, institución que le otorga las libertades que el peronismo le había coartado. Sin embargo, luego de haber presentado una renuncia no aceptada en el '60, termina dejando la institución en el '63 al no poder profundizar con éxito su ambición expansionista desde un organismo estatal. Es así que ese mismo año pasa a ocupar el rol de Director del Centro de Artes Visuales del ITDT, desde el cual vislumbra la posibilidad de transformar el campo artístico que pretendía llevar a cabo. Allí, impulsa todos aquellos proyectos que cumplieran con el requisito fundamental de ser novedosos. Como señala Giunta (2008), el esfuerzo siempre estuvo relacionado con generar artistas de vanguardia cuyas obras fuesen novedosas y merecedoras de ser exhibidas para lograr instalar el arte argentino en la escala internacional. Si bien el Estado acompañó este proyecto cultural, no se

encargó de financiarlo y por esta razón Brest opta por instituciones privadas. Lo glorioso de la “Revolución Libertadora”¹ para Brest, fue el hecho de que permitía volver a poner el país a tono con los países modernizados. A esta altura, es innegable la preocupación por la variable internacional que desde comienzos de los ‘60 mostró el arte argentino.

Happenings Vol. 1

Pueden citarse varios ejemplos de estos primeros happenings producidos por artistas argentinos en los ‘60. “Suceso Plástico” (1965) de Marta Minujín es un happening realizado en el estadio de Peñarol en Uruguay donde se arrojan pollos que son recibidos por fisicoculturistas, mujeres gordas, parejas de novios atadas, motociclistas. En “Revuélquese y Viva!” (1964), de la misma autora, el público era invitado a jugar en una sala llena de colchones de todos colores. “El Batacazo” (1965), también de Marta Minujin incluía conejos, moscas y luces de neón, constituyéndose en un recorrido con escaleras, toboganes y túneles. “Poster Panel” (1965), reproducía la imagen de sus creadores con la inscripción “¿por qué somos tan geniales?” y “Micro-sucesos” (1965), era un recorrido donde se exaltaban los sentidos de los espectadores, ambos realizados por Delia Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez.

Estas muestras artísticas eran actos provocativos que iban en contra de los valores tradicionales de la sociedad argentina. Como señala Pujol (2002), el marco cultural en el que se inscriben -esto es, una época de modernización, del boom de la literatura latinomericana, un nuevo cine, un nuevo teatro, un nuevo periodismo- acompaña un proceso de reflexión sobre las convenciones. De esta manera “la plástica se convirtió en un gran generador de escándalo, interviniendo en el espacio público mediante la ironía provocadora” (Pujol, 2002, p 316).

Estos primeros happenings, contaron con un nivel de legitimidad tal que les permitió intervenir el ámbito de lo privado (la moral) y de lo público (el espacio social, calles, estadios, etc.) de manera transgresora y con respaldo institucional.

En el año 1965 Sucesos Argentinos reproducía uno de los happenings realizados en el ámbito del Instituto Di Tella: “La Menesunda”, obra codirigida y creada por Marta Minujin y Rubén Santantonin. El recorrido-ambientación, llevaba a sus espectadores a transitar por un laberinto en cuyos recovecos uno se encontraba con distintas escenas: una mujer semidesnuda recibía masajes, en otra una pareja estaba recostada en una cama; una habitación con numerosos ventiladores encendidos, un túnel con paredes y piso acolchados, salas aclimatadas con frío y calor y luces de neón. Todo esto exponía al espectador a diferentes sensaciones con el objeto de estimular sus sentidos.

A pesar de no ser este un trabajo de análisis de discurso, resulta interesante rescatar de las palabras del locutor del noticiario la consideración que se realiza de la obra como un adelanto que posiciona el campo artístico porteño en un lugar en el que ya no “tiene nada que envidiarle a Paris”. La nota, rescata el carácter innovador y “avanzado” del arte argentino, despojando al happening de su carácter crítico hacia la institución arte. “Lo cierto es que la prensa creó

¹ Utilizamos esta denominación del golpe de 1955 a pesar de no coincidir, por simple hecho de que así es comúnmente conocida. Sin embargo, somos críticas de esta denominación en tanto y en cuanto, entendemos esta etapa de la historia argentina como un período signado por la censura y la represión.

una “moda” en torno al nuevo género. Una vez que los medios de comunicación construyeron el “mito” del happening, era difícil recuperar ese potencial utópico que para algunos buscaba ubicarlo como género total” (Longoni y Mestman, 2010: 69).

En la representación que Sucesos Argentinos hace de “La Menesunda” se explota la vulnerabilidad de la misma, la inversión del significado que realiza el medio que la registra y la “anexión de los poderosos” a la que se refiere Bourdieu. Al ser aprehendidos como obras aisladas (en tanto producto disociado del campo social) los happenings quedan inscriptos como mero dato anecdótico, reflejo de la excentricidad de sus creadores.

Barthes (1988), propone un análisis que critica aún más duramente estas producciones. Para el autor son críticas superficiales al orden burgués; “la vanguardia impugna al burgués en relación al arte, a la moral, rechaza como en los mejores tiempos del romanticismo, al tendero, al filisteo. Pero protesta política ninguna. La vanguardia lo que no tolera en la burguesía es su lenguaje, no su condición de burguesía” (1988: 234).

Parece ser que la crítica realizada por estos happenings está dirigida particularmente a perturbar la moral, el planteo apunta más a cuestiones que competen específicamente a la clase burguesa que los consume. Cuando hablan de liberar al hombre de la oficina, de la rutina, del tedio, del tiempo “veloz”, están hablando precisamente del oficinista, del funcionario, del empleado en situación cómoda, y por eso apelan a generar espacios de ocio y entretenimiento que corten con su vida rutinaria, que nada tiene que ver con las condiciones de otras clases sociales.

Asimismo corre el riesgo de ser anulada, porque el mismo “orden moral” al que se opone se apropia de ella y la utiliza como punto de fuga. Es decir, si las obras que son críticas a la moral son resignificadas por los grupos de poder, por un lado estas dejan de ser disruptivas para convertirse en expresiones de la modernización cultural. Son recodificados y absorbidos por un sistema de significados legítimos. Por el otro, sirven para aplacar una posible reacción social producto de la excesiva represión, construyendo espacios de ejercicio para una libertad ilusoria que es de bajo coste en tanto no genera amenaza alguna. Un ejemplo de esta apropiación por parte de los grupos de poder está en el tratamiento de “la Menesunda”.

A pesar de que varios de estos happenings fueron objeto de censura, creemos que es interesante pensarlos como espacios - de alguna manera puntos de fuga - “permitidos” por el gobierno. De acuerdo a lo propuesto por Barthes podemos pensar que estos primeros happenings no serían más que una expresión de una rebelión limitada, proveniente de “un fragmento de la burguesía misma, de un grupo minoritario de artistas, de intelectuales, sin otro público que la clase misma que impugnan y que siguen siendo tributarios de su dinero para expresarse” (1988: 234).

Massota (2004) por su parte, se rehúsa a concebirlos como meras frivolidades y emprende un rescate de aquella concepción vanguardista que en ellos se afirmaría. Se lanza a la producción de happenings, que según Longoni, en un esfuerzo por expresar esta concepción. Oscar Masotta, “el marxista de los happenings” es reprobado desde las filas de la nueva izquierda argentina que veían críticamente a estas expresiones artísticas. Según el autor, era necesario dejar de considerarlas como “desviaciones burguesas”, y en este sentido, encuentra en el pop no tanto “un movimiento colérico contra la

sociedad (...), sino “una crítica radical a una cultura estética como la nuestra, que ve a la subjetividad o al yo como un centro de significaciones del mundo” (Longoni, 2004: 54).

Desde esta perspectiva, se presenta entonces la posibilidad de pensar que estas primeras expresiones vanguardistas -que desde este análisis abarcan todas aquellas producciones realizadas hasta el año 1966- dieron lugar a una producción cultural que avanzó hacia crítica más profunda. La verdadera radicalidad tomará forma y color luego del golpe de Onganía en el '66, el momento en el cual la censura y la represión fuerzan a estos artistas a tomar una postura política.

Happenings Vol. 2 (ó cuándo el arte y la política se dan más que la mano)

Con el golpe militar encabezado por Onganía en el año 1966 se profundizará un modelo moralizador sumamente prohibitivo, que tendrá como instrumentos los diversos decretos que se habían formulado ya durante los gobiernos de Frondizi e Illia, y luego durante el gobierno autoritario de Guido.

Mediante diversos decretos en 1958 se establece que todo material considerado inmoral u obsceno puede ser sujeto a la censura. El campo de la producción cultural es puesto bajo la mira, prestándose especial atención a los posibles efectos que pueda generar sobre la moral, la sexualidad, la familia, la religión y la seguridad nacional. De acuerdo a lo planteado por Avellaneda (1986: 19) las funciones de censura en Argentina no estaban centralizadas en ningún organismo, sino que era aplicadas de forma errática o arbitraria, y eran encausada gracias a denuncias civiles en su mayoría. Se promovía entonces la idea de la existencia de un “uso indebido de la cultura” que implicaba la suposición de la existencia de una “cultura verdadera/ legítima” y una “cultura falsa/ ilegítima” que no se adaptaba a la moral instituida, quedando trazada una línea que asociaba a lo moral con lo propio “lo nuestro” y lo no moral con lo de afuera “lo no- nuestro”.

Después del golpe de Onganía y de la intervención de la universidad en la “Noche de los bastones largos”, el Instituto Di Tella será cada vez más un receptáculo de la censura, con las presiones en aumento y el incremento de la presencia policial a sus alrededores llegándose en muchos casos a la intervención directa. “Onganía afirmaba defender la idiosincrasia argentina y se pensaba a si mismo como un cruzado contra la inmoralidad y el esnobismo extranjerizante” (Pujol: 334). El gobierno militar de la “Revolución Argentina” se declaraba liberal en lo económico, al tiempo que era conservador y autoritario en lo político y cultural, manteniendo fuertes lazos con el nacionalismo católico. La amenaza de un “enemigo interno” se fortalece con la introducción de la Doctrina de Seguridad Nacional, prohibiéndose la actividad política y concentrando el poder en el régimen militar. (Rappaport: 2006). Eran concebidos como enemigos los partidos políticos, los estudiantes, el movimiento obrero, la juventud, la vanguardia artística. “El accionar represivo y censor del gobierno de Onganía, que actuó en más de una oportunidad contra las acciones de vanguardia, convirtió al Instituto Di Tella y otras instituciones culturales en un espacio constantemente atacado, y los artistas en uno de sus

blancos habituales” (Longoni y Mestman, año, 37). Pasaban a considerarse peligrosos, por ejemplo, a los jóvenes de pelo largo.

La problematización de la juventud, para Sergio Pujol, tiene origen en los 60’, cuando se gesta la noción de sentido común de “la gente joven”. En principio este segmento de límites difusos vendría estar configurado por pautas de consumo específicas que darían forma al “estilo joven”, que atañe a la música y a la indumentaria principalmente. El joven es construido discursivamente como la otredad y se le confiere signo rebelde en tanto consume productos novedosos. Estos eran los límites de la rebeldía juvenil?. Para Pujol, la juventud despolitizada de los años 50 estaba lentamente dejando lugar a otra juventud que habría tenido su primer despertar político con la promesa del proyecto desarrollista de Frondizi, y que recuperaba el espacio de las universidades como lugar de encuentro y discusión política. El reflejo de este despertar de la juventud está precisamente en el carácter vanguardista de los jóvenes del Di Tella.

En el año 1966 comienza a dibujarse un giro en el contenido simbólico del arte de vanguardia. Se empieza a “trabajar en el <<interior>> de los medios de comunicación masivos”, abriéndose entonces la posibilidad de pensar a este arte político como una instancia superadora de lo que habían sido los primeros happenings; como un movimiento propio de una vanguardia que logra negar lo que la antecede, dando un paso adelante en una sucesión histórica necesaria. Así, estas acciones se constituirían en una suerte de “anti-happenings” conocidas bajo la denominación “Arte de los medios de comunicación de masas”, definiendo su materialidad en los procesos de información masiva. (Masotta, 2004: 349)

Una obra que pensamos como representativa de esta corriente de happenings es la titulada “Happening para un jabalí difunto” (1966). El diario El Mundo publica una nota con este título, en el que se describe un happening y se muestran fotos de la experiencia. Una semana más tarde se publica una nota en la que se anuncia que el artículo había sido en sí mismo un happening; la experiencia jamás había tenido lugar, se había tratado de un montaje ideado por Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa. El happening había tenido lugar en el momento mismo en que el lector leía la nota y lo incorporaba mentalmente como un acontecimiento real. La crítica que se esboza por detrás es la falta de cuestionamiento al poder de los medios de comunicación como constructores de realidad y la influencia que tiene la fotografía en el sentido de que la presencia de imágenes hace a la veracidad del contenido (“si hay imágenes, tiene que haber sido real”). Entre este nuevo estilo de happenings puede mencionarse asimismo “El mensaje fantasma” (1966) de Oscar Masotta, obra que consistía en la publicación de afiches que anunciaban lo que luego sucedería: “Este afiche aparecerá proyectado por Canal 11 de Televisión el día 20 de Julio” (Masotta: año, 376)

Otros movimientos artísticos ya daban cuenta de la búsqueda de un medio para la crítica política; entre ellos pueden mencionarse a Ricardo Carpani, el “Grupo Espartaco”, o a León Ferrari. Al pensar en la intrusión del arte en la política de aquellos años no podemos dejar de mencionar la polémica obra presentada por de León Ferrari, en el premio Di Tella de 1965, que mostraba a un cristo crucificado atado a un avión de guerra norteamericano. Otra exposición que tuvo una marcada notoriedad fue el “Homenaje a Vietnam” (1967). En la misma se presentaban obras de diferentes artistas dirigidas a

criticar a la política belicista encabezada por Estados Unidos en el país asiático.

La irrupción definitiva de la política en el arte de vanguardia se dará junto con la ruptura con las instituciones que lo habían cobijando hasta entonces.

En la muestra realizada en Mayo de 1968 denominada “Experiencias 68”, se exponían obras de diferentes artistas, entre ellas un trabajo de Roberto Plate más tarde denominado “El baño”. La instalación montada en una sala del Instituto Di Tella, fue intervenida por los espectadores que comenzaron a escribir en sus paredes y puertas distintos graffitis, tal cual ocurre en los baños públicos. Entre ellos había insultos referidos al gobierno de Onganía. Esto disparó la censura de la muestra un día después de su inauguración y el enojo de los artistas llevó a la destrucción de las obras en la calle Florida y a la redacción de una declaración. Como resultado de los hechos se detuvo a varios artistas y responsables de la obra.

A partir de esta ofensiva por parte del gobierno autoritario, los artistas y algunos intelectuales comenzarán a expresarse en contra de un poder que pretende limitar la expresión. Circularán entonces numerosos documentos y cartas abiertas con un fuerte contenido crítico dirigido tanto a la institución arte personificada en Romero Brest, como hacia el poder político responsable de la censura. Esto puede ilustrarse en “Mensaje en Di Tella”² de R. Jacoby (1968) cuando dice “se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social. Se acabó también la obra porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo. Por eso se esparce una lucha necesaria, sangrienta, y hermosa por la creación del mundo nuevo. Y la vanguardia no puede dejar de afirmar la historia, de afirmar la justa, heroica violencia de esta lucha” (s/año: 215).

Otros ejemplos de la ruptura los constituirán hechos como la carta abierta a la embajada de Francia enviada por Margarita Paksa con motivo de informar de su no participación en el “Premio George Braque” 1968. La artista denunciaba la censura de las obras que quedaban sujetas a una revisión previa a la exposición. También se presenta una declaración conjunta de varios artistas de vanguardia que declaraban su voluntad de “NO PARTICIPAR de ningún acto (oficial o aparentemente no oficial) que signifique una complicidad con todo aquello que represente a distintos niveles el mecanismo cultural que la burguesía instrumenta para absorber todo proceso revolucionario” (s/ año: 220). Asimismo, el día de la exposición un grupo de artistas interrumpe la ceremonia y en conjunto con la organización FATRAC (Frente antiimperialista de trabajadores de la cultura), se reparten volantes denunciando los hechos al tiempo que se cantan consignas en contra de la censura. Este hecho derivará también en la detención de los participantes que serán defendidos por abogados de la CGTA de Ongaro, el sindicalismo que encarnaba la resistencia peronista frente al proyecto burocrático vandorista. El vínculo con la política será indudablemente cada vez más fuerte. El semanario de la institución denunciaba los hechos y declaraba: “la embajada francesa y los organismos culturales del régimen de los monopolios trataban de poner frenos a las expresiones de protesta de la que son vehículos cada vez más frecuentes grupos de intelectuales y artistas identificados con la lucha del pueblo” y agregaba “Al gobierno de Onganía no le gusta la rebeldía ni la protesta aunque

² El mensaje fue presentado en la muestra “Experiencias 68”, el texto estaba reproducido en un gran panel negro con letras blancas.

esté colgada en las paredes de un museo” y “reclama la inmediata libertad de los artistas presos, repudia la grotesca acción policial y se solidariza con la lucha de los trabajadores de la cultura, que se suman al gran ejército del pueblo”. (Semanaario de la CGT, 25 de Julio de 1968)

Mestman (1994) dará cuenta de este proceso de acercamiento destacando la presencia de volantes, agitación, o declaraciones públicas como prácticas del campo de la política que se trasladan al campo del arte. Dirá asimismo que el acercamiento con la CGTA “da cuenta del proceso de confluencia hacia la acción política” (1994: 74).

Otro evento clave será el “Asalto a la Conferencia de Romero Brest” sucedido en Rosario en julio de 1968, donde un grupo de artistas irrumpe en la escena declarando “creemos que el arte no es una actividad pacífica ni de decoración de la vida burguesa de nadie (...) la vida del “Che” Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en miles de museos del mundo (...) ¡¡¡Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución!!!!” (s/ año: 222).

Se registrará al interior del grupo de artistas la incorporación de intelectuales y se planteará en sus filas la necesidad de discutir sobre el lugar que el arte debía ocupar. Los artistas realizarán en Agosto de 1968 el “Primer Encuentro Nacional de Artistas de Vanguardia”. Allí se presentarán diferentes producciones teóricas donde puede verse la intención de alejarse del arte de vanguardia encarnado en los primeros happenings. Mestman (1994: 88) citará el trabajo de Ferrari que expresa “por primera vez nuestra vanguardia no se limita a un mero acto formal, realizado con no significados frente a un pequeño público, sino que rompe con todo el medio que lo alentaba y controlaba, rechaza a las minorías y sus intermediarios nacionales y extranjeros y se dirige a las mayorías”. De acuerdo a lo propuesto por Mestman, el objetivo era lograr la fusión de arte y política capaz de crear como resultado una nueva estética.

En esta nueva visión del arte el objetivo será al mismo tiempo transformar al espectador en un actor activo en el proceso de creación, vinculándolo de manera directa a la obra (Longoni y Mestman, 2010: 66)

Con la llegada de Krieger Vasena al ministerio de economía en el año 1967, se implementa una política socio económica marcada por una devaluación de la que se beneficiaban el Estado, los capitales extranjeros y grandes empresas. En este contexto es llevado adelante el cierre de los ingenios azucareros en Tucumán a causa de la superproducción que llevaba a la reducción de su precio, trayendo como consecuencia una creciente desocupación y pobreza para gran parte de la población que dependía de los mismos para su subsistencia.

Es entonces cuando un grupo de artistas entra en contacto con la problemática proponiéndose llevar adelante la tarea de denunciar y contrarrestar el “Operativo Tucumán” y el “Operativo Silencio”, generando una nueva información que fuera capaz de romper con el ocultamiento sobre la situación tucumana. La muestra será llevada a cabo en las sedes de la CGTA de Rosario y Buenos Aires marcándose cada vez más la estrecha relación de arte y política, y la búsqueda de los artistas de sacar al arte de sus canales institucionales de difusión. Los artistas entrarán en contacto con la situación tucumana buscando construir una forma de comunicación que fuera capaz de romper con la visión propagada desde los espacios oficiales de poder. La muestra contará con numerosas fotografías que buscaran ilustrar la realidad

tucumana, afiches y pintadas, y una fuerte crítica a diferentes publicidades a favor de las políticas del gobierno que serán recuperadas y reinterpretadas. (Mestman, 1994).

Es la expresión culmine del nuevo interés del grupo por la cuestión social y el replanteamiento de la función de la institución arte, que ahora se muestra inútil debido a su autonomía de campo. La politización del arte implica una renuncia radical a su valor como experiencia puramente estética y generadora de goce. El arte ahora está al servicio de la protesta social.

Reflexiones finales

A lo largo de este trabajo se buscó comprender a los happenings de la década del 60' como producciones artísticas de vanguardia que en un primer momento, tal como lo propone Bourdieu (1995), pueden ser entendidas como una ruptura con la ética. Los jóvenes artistas llevan adelante la tarea de transformar lo entendido como arte, transgrediendo los límites de su campo, y al hacerlo invaden la moral y la estética aceptada. Se ve en ellos el intento de incorporar en la obra la materialidad de lo cotidiano. Pero ¿lograban éstos, producir un cambio social? ¿Eran verdaderamente disruptivos? ¿Era la provocación de los espectadores suficiente para realizar una crítica que no se estancara en el plano de la moral? Y aún en el plano moral, ¿podían generar una crítica reflexiva hacia la misma, o solo cumplían el papel de un entretenimiento pasajero, con la función de válvula de escape o descompresión momentánea?. Creemos que los primeros happenings adolecen del problema de convertirse en expresiones novedosas adoptadas y anexadas desde el poder y desde los medios de comunicación como prácticas que, si bien son escandalosas, son también tolerables en tanto se asumen como un “vicio” propio de la juventud, que es rebelde per sé. El acto disruptivo en este sentido puede ser entendido como funcional o previsto por el sistema.

En estos primeros happenings y el relevamiento que de ellos se hace en los medios de comunicación queda plasmada por un lado la apertura al mundo, la necesidad de ser reconocidos a nivel internacional como un país que va a la cabeza de los cambios y que está a la altura de las potencias. Por otro lado, se evidencia un encerramiento sobre sí mismo, el fortalecimiento del nacionalismo y la revalorización del “ser argentino”, que no puede estar disociado del sistema de valores y creencias conservadores. ¿Se puede ser modernizador y conservador a la vez? La contradicción parece hacerse patente en las críticas y análisis realizados sobre estas nuevas expresiones en el campo artístico.

Más allá de las aspiraciones disruptivas que pudieran tener los jóvenes artistas de vanguardia, los primeros happenings eran auspiciados por el Instituto Di Tella, que era nada más y nada menos que el centro de un circuito de alta visibilidad, la llamada “manzana loca” (Longoni y Metsman, 2010; 44), que cumplía la función de vidriera cultural. El Di Tella se estableció como fundación cuyos fondos habían de estar destinados al desarrollo de las artes y al estímulo de nuevos artistas; estamos hablando aquí de estímulo económico para los mismos. La dirección de la fundación tenía reservado el derecho de fijar el destino de los fondos; de elegir qué proyectos aprobar y cuáles no, en definitiva, el poder de legitimar ciertas propuestas. ¿Cómo es posible una institución que legitima las vanguardias desde adentro?.

Esto es contradictorio si retomamos nuestro concepto de vanguardia como corriente innovadora que es precisamente ilegítima académicamente. El valor que lo legitimaba institucionalmente era la modernización. En todo caso, con la politización de los happenings, se va produciendo el distanciamiento y posterior ruptura con el Instituto Di Tella y su director Romero Brest, que nos permite pensar en la presencia de una vanguardia propiamente nacional.

Los denominados “happenings de los medios masivos de comunicación” o “antihappenings”, aparecerán como una mutación de las primeras producciones de vanguardia, y en tanto negaban a sus antecesores, pueden pensarse como una nueva ruptura vanguardista capaz de avanzar un paso más en la transformación de la estética. Ahora, la crítica moral y ética a la estética ya no era suficiente. Masotta (2004: 287) postulará: “la alternativa “o bien happenings o bien política de izquierda” era falsa”. Esto nos lleva a pensar que los límites del arte como campo estaban rotos y eran desbordados por la política que cada vez más invadía y transformaba a las producciones artísticas de vanguardia.

Es inevitable que surja la duda sobre las posibilidades de continuar hablando de arte una vez que los objetivos son netamente políticos y el arte se transforma en un instrumento y modo de expresión de algo que lo excede. De hecho consideramos que este es un punto a analizar ya que luego de la muestra “Tucumán Arde” muchos de los artistas que formaban parte activa del movimiento abandonaron su producción, algunos por un tiempo y otros de forma definitiva.

Asimismo a partir de la lectura de Masotta (2004) queda abierta la posibilidad de pensar y comenzar a cuestionarse acerca del rol participativo que juega el espectador en la obra de arte de vanguardia y en los happening en particular. Vemos que la obra de arte adquiere su contenido una vez que el espectador juega una parte activa de ella, viéndose involucrado su cuerpo, convirtiéndose en una “cosa entre las cosas”, transformando “sus movimientos en “momentos” o en “caprichos”, de una imagen global, colorida y rica, y susceptible de ser gustada, pero por los otros” (2004: 284).

Intentamos con este trabajo observar de que forma los happenings fueron utilizados desde el poder como un punto de fuga, como una brecha en la que estaba permitido transgredir la moral, pero al mismo tiempo buscamos observar como un grupo de artistas logró ir mas allá, transformando con los happenings no solo lo que la institución arte aceptaba como tal, sino también dándole un rol activo al arte en tanto constructor político. Ellos lograron atravesar la barrera que los separaba de la política, impugnando en general al orden burgués, al capitalismo, y en el plano de lo particular a las políticas tomadas desde el gobierno de Onganía.

Podemos pensar a estos segundos happenings como el momento en que se produce el pasaje de la crítica moral a la crítica netamente política, donde la importancia no está ya en transformar las percepciones del espectador alterando sensorialmente su cuerpo, sino que lo importante es poner a ese cuerpo en cuestión. Es decir que ahora la búsqueda de los artistas estará dirigida a lograr el cuestionamiento, no ya del individuo, sino del sistema y de la sociedad en los que este individuo vive y se reproduce. Ahí es donde el arte comienza a tocarse con la política, pensando al mundo como algo a construir, terminando con las pretensiones de eternidad propias del capitalismo. Esto se ve plasmado en la búsqueda por contextualizar al arte, por reconciliarlo con la

historia que le dio origen, no conformándose con una reproducción que represente a esta historia, lo que se busca es transformarla.

Al inicio de este trabajo nos preguntábamos por qué los happenings habían sido posibles en un marco de alto control y represión social. Hemos establecido que como género artístico, su evolución puede ser periodizada en tres etapas analíticas; happenings apolíticos, happenings de medios masivos de comunicación y happenings políticos. Dijimos que las vanguardias son críticas del orden hegemónico, y hemos señalado que la evolución del happening fue en dirección a una mayor radicalización de sus contenidos. Son reprimidos y censurados hacia el 68', cuando se convierten en un modo de protesta y de crítica al orden del cual es producto una enorme inequidad social. Son releídos como discursos amenazantes en el momento en que artistas e intelectuales se vinculan con la clase trabajadora y hacen suyas sus reivindicaciones. ¿Por qué los happenings no habían alterado a las instituciones de control social sino hasta su radicalización en el 67/68? Claramente los happenings apolíticos se distinguen de los políticos por el mensaje que en ellos codifican los artistas; pero esencialmente, se distinguen por sus consumidores. ¿Quiénes conformaban el público de los primeros happenings? ¿Cuáles eran los límites de la manzana loca, quiénes transitaban por el circuito? La editorial de Sucesos Argentinos hacía del happening una lectura frivolisante; obras descabelladas que no tenían más sentido que el de brindar entretenimiento. Podemos preguntarnos si el público del noticiario, que según Marrone y Moyano (2006) era una elite patricia que se veía a sí misma proyectada en las notas, era el mismo al cual estaban apuntados los primeros happenings como producto cultural. En este sentido, podemos pensar que el happening apolítico era rupturista respecto al sistema de valores imperante, pero que sin embargo estaba instalado en un espacio controlado, de escasa volatilidad, partiendo del supuesto de que el público consumidor es una clase más o menos acomodada. Sería interesante observar cuál fue el público de los happenings más radicalizados y hasta dónde llegaron estos en su afán de mostrar a ese público realidades que le eran ajenas. Nuestro trabajo no logra saldar estas dudas por lo que el análisis de estas cuestiones ameritarían que se siga trabajando sobre el tema, desarrollando nuevas investigaciones.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2008). *Vanguardia* en Altamirano, C., Términos críticos de sociología de la cultura (231-235). Buenos Aires: Paidós
- Avellaneda, N. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*. Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R. (1988). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Bürger, M. (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, Cap. 3: "La Obra de Arte Vanguardista", p. 111-149.
- Catálogo de arte 60
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Giudici, A. (s/ año). *Arte y política en los 60*. Buenos Aires: Fundación Banco Ciudad
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia internacionalismo y política*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Grieco y Bavio A. (1995). *Cómo fueron los 60*. Buenos Aires: Epasa Calpe
- Krauss, R. (1985). *La originalidad de la vanguardia una repetición postmoderna de The orinagality of the Avant-grade and Other Modernist Mythes*. Cambridge Mass, The M.I.T. Press.
- Longoni, A. (2004). *Estudio Prelimiar: Vanguardia y revolución en los sesenta*. En Masotta O., *Revolución en el arte: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (pp. 9-107). Buenos Aires: Edhasa.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2010). *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- López Anaya, J. (2003). *Ritos de fin de siglo*. Buenos Aires, Ed. Emecé
- Marrone I., Moyano, M. (2006). *Persiguiendo Imágenes, el noticiero argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*. Buenos Aires: Editores del puerto.
- Masotta, O. (2004). *Conciencia y Estructura*. En Masotta O., *Revolución en el arte: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (pp. 315-376). Buenos Aires: Edhasa.
- Masotta, O. (2004). *Happenings*. En Masotta O., *Revolución en el arte: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (pp.199-312). Buenos Aires: Edhasa.
- Mestman, M.(1994). *Aproximaciones a tres experiencias de contrainformación cultural y política: Argentina, 1968/69*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones. Buenos Aires.
- Mestman, M. (1994). *Procesos culturales y comunicación alternativa: Argentina 1966-1976*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto de Investigaciones. Buenos Aires.
- Paez, A. (1967). en *El concepto de happening y las teorías en Happenings de*

Massota y otros. Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez.

- Pujol, S. (2002). La década rebelde. Buenos Aires: Emecé.
- Rapaport, M.(2006). Historia económica, política y social de la Argentina: [1880-2003]. Buenos Aires: Ariel.
- Schimmel, P. (s/año) Arte y Acción, entre la performance y el objeto, 1949-1979. Barcelona: Museo de Arte

Artículos Periodísticos

- Semanario CGT (1968, 12 de Diciembre). ¿Por qué arde Tucumán?, Año I N° 33, p 6.
- Semanario CGT (1968, 13 de Junio). La paz de Onganía, Año I N° 7, p 1.
- Semanario CGT (1968, 25 de Julio). Trabajadores de la cultura, Año I N° 13, p 3.
- Silvina Frieria (2004, 11 de Septiembre). Oscar Masotta, el marxista de los happenings. Pagina 12.

Medios Audiovisuales

- Díaz, A. (1965). Sucesos Argentinos s/n [cine]. Buenos Aires. UPO 00563 AVE archivo audiovisual.