

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales

Título:

It's happening: un jabalí difunto

Un Arte de los Medios de Comunicación

2023

Apellido y nombre: Berenguer, Carola
DNI: 40.345.127
Leg: 73635/1
Tel: 2215922948
E-mail: carolaberenguer@outlook.es

Resumen

Esta tesis de grado brindará un abordaje integral sobre la primera obra de arte del grupo Un Arte de los Medios de Comunicación: *Happening para un jabalí difunto* (1966). Desde un acercamiento a los documentos, se pretenderá revalorizar todos los elementos que le permitieron existir como tal. Se hará hincapié en la constitución fragmentada que tuvo la obra, para indagar tanto en el papel del artista como en el rol de las imágenes, en los medios artísticos y su espacio de circulación, recategorizándola, a través de los estudios visuales, dentro de la historia del arte.

ÍNDICE

Un jabalí difunto: ¿happening?	3
Problemática a investigar.....	3
Introducción.....	3
Estado de la cuestión.....	4
Hipótesis.....	8
Preguntas de investigación.....	8
Objetivos.....	8
Metodología de análisis.....	9
Capítulo 1. Replicar el acontecimiento. Una constitución fragmentada	9
Capítulo 2. El poder de las imágenes	16
Capítulo 3. Públicos múltiples-conceptos elitistas	26
Conclusiones y reflexiones finales. Vanguardia mediática	29
Referencias	31
Anexo	33

UN JABALÍ DIFUNTO: ¿HAPPENING?

Problemática a investigar

La tesis de grado surge ante la necesidad de reponer en la historia del arte una recopilación y una aproximación completa de la obra fundacional del grupo Un Arte de los Medios de Comunicación: *Happening para un jabalí difunto*, llevada a cabo entre agosto y diciembre de 1966.

Si bien se reconocen estudios sobre la obra, principalmente, desde la historiografía del arte y la sociología, ésta ha sido abordada desde su constitución fragmentada, teniendo en cuenta las distintas publicaciones gráficas impresas de la época, que difundieron la noticia de un *happening* —que nunca existió—, y de su desmentida aclaratoria. En aquellas investigaciones, se repite el procedimiento de recuperar dichos textos simultáneos y posteriores que se dieron en torno a la obra, tanto los que la conformaron como los teóricos de reflexión artística, sociológica y comunicacional. Sin embargo, no se ha puesto foco en la construcción del hecho artístico y estético desde la visualidad implicada en el mismo a través de los estudios visuales, factor crucial para otorgarle veracidad a la noticia.

Introducción

La tesis tiene como objeto *Happening para un jabalí difunto*,¹ que se presentó, junto con su manifiesto, como la obra de arte fundacional del grupo Un Arte de los Medios de Comunicación. Este emergió en la escena porteña —en las inmediaciones del Instituto Di Tella— y estuvo integrado por Raúl Escari, Eduardo Costa y Roberto Jacoby. Fueron ellos tres quienes, en conjunto, firmaron, en julio de 1966, el texto programático al que deben su nombre.² Es por esto por lo que en la presente investigación se la estudiará entendiendo que se constituyó, en primer lugar, por el manifiesto, y, en segundo lugar, por *Happening para un jabalí difunto*, y que funcionó como una obra de arte que residía en los medios de comunicación gráficos-impresos de Buenos Aires.

El abordaje se desarrollará a lo largo de tres capítulos. En el capítulo 1, se tendrán en cuenta las principales publicaciones que conformaron la obra, las cuales serán estudiadas

¹ También conocida como *Participación total*, *Happening de la participación total*, *Antihappening* o *El happening que no existió*.

² Costa, E., Escari, R. y Jacoby, R. (Julio de 1966). *Un arte de los medios de comunicación* [Manifiesto]. ID 750362. International Center for the Arts of the Americas. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, Estados Unidos <https://icaa.mfah.org/s/es/item/750362#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C0%2C6551%2C3299>. A lo largo de este escrito, será referenciado de la siguiente manera: (Manifiesto, 1966).

transversalmente desde la noción de fragmento,³ para ahondar, así, en las distintas instancias de creación que tuvo y para poner en jaque las reconocidas en el manifiesto: la convocatoria a los artistas, la complicidad de los medios de comunicación y su seguida publicación en los medios gráficos impresos —diario *El Mundo*, las revistas *Gente y la Actualidad*, *Para Ti*, *El Escarabajo de Oro* y *Primera Plana*⁴—. Consecuentemente, se problematizará la figura del público-espectador, a través de la circulación de las publicaciones y la desmentida de la obra, así como el desdibujamiento del papel del artista. Por su parte, en el capítulo 2, se analizará el rol de las imágenes dentro de la obra, así como su construcción y su relación con los paratextos que las rodean. De esta manera, se pretenderá pensar en una nueva instancia de creación. Para finalizar, el capítulo 3 cuestionará el dispositivo utilizado para llevar a cabo *Happening para un jabalí difunto* a través de la propuesta de un par de nociones dicotómicas: públicos múltiples-conceptos elitistas, y, por último, indagará sobre la posibilidad de museabilidad de la obra, proponiendo, como reflexión final, su recategorización dentro de la historia del arte.

Estado de la cuestión

Diferentes estudios han sido realizados previamente sobre Un Arte de los Medios de Comunicación y su obra fundacional.

En 1967, un año después de *Happening para un jabalí difunto*, Oscar Masotta⁵ publica su libro *Happenings. Oscar Masotta y otros* a través de la Editorial Jorge Álvarez. En él compila su punto de vista sobre la escena artística porteña, donde reinaba la vanguardia y el creciente término de *happening* como un nuevo género artístico: «[...] aventuraré la hipótesis de que la materia del género happening (y lo que la diferencia de otros géneros) es la *acción social como sistema*. Pienso que esto no puede afirmarse de ningún otro género, ni aún del teatro» (Masotta, 1967, p. 79).

Asimismo, hace participar a diferentes voces —como la de Alicia Paz, Eliseo Verón, Roberto Jacoby y Eduardo Costa—, ya sea mediante escritos inéditos o a partir de la recuperación de conferencias brindadas en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Este libro no solo traza el origen, rescata e instala la discusión en torno al género *happening*, y analiza obras categorizadas como tal, sino que también coloca en el debate masottiano al grupo Un Arte

³ Se entiende por *fragmento*, según la Real Academia Española, a una «Parte pequeña de alguna cosa quebrada o dividida», así mismo, en clave artística puede ser considerado como una «Parte extraída o conservada de una obra artística, literaria o musical». Recuperado de <https://dle.rae.es/fragmento>

⁴ Cabe destacar que en la presente investigación solo se trabajará con los cinco medios de comunicación gráficos-impresos que Eduardo Costa y Roberto Jacoby en Masotta (1967) reconocen haber enviado el falso informe. Se encuentran otras publicaciones que se refieren a la noticia en las revistas *Inédito* y *Confirmado*.

⁵ Oscar Masotta (1930-1979) fue un intelectual argentino ligado al psicoanálisis de Jacques Lacan y a la vanguardia artística, nucleado principalmente al Instituto Di Tella. Realizó interesantes aportes a nivel cultural entre 1950 y 1960. Ver: Longoni, A. (2017). *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Editorial Mansalva.

de los Medios de Comunicación y su obra fundacional: el manifiesto, escrito por Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby en 1966, y las distintas publicaciones que constituyeron a *Happening para un jabalí difunto*. En este sentido, Jacoby y Costa (en Masotta, 1967) ahondan sobre dicha obra y dan cuenta de las diferentes etapas a partir de las cuales fue posible ejecutarla:

Antes de llevar a cabo este proyecto, Jacoby pensó en la creación de una obra (un *happening*) que reemplazara su realidad por el relato de esa realidad, agregando la idea de que se entregara dicho relato a los medios de comunicación de masas, con lo cual se lograría (Lawrence Alloway) «cambiar el lugar del momento de la reacción, situándolo dentro de los medios de comunicación» (p. 115).

De esta manera, le confirman al lector sus intenciones de llevar a cabo una obra que residiera en los medios de comunicación de masas gráficos-impresos, como publicaciones en distintas revistas y diarios donde se difundiera un falso *happening*:

[...] un happening se caracteriza por la participación del público e insistía sobre el carácter experimental de nuestro trabajo. Inventamos también un nombre falso «Happening de la participación total», relacionado con la teoría que presentábamos a la prensa (Jacoby & Costa en Masotta, 1967, p. 117).

Además, en este libro, Masotta incorpora textos, como *Contra el Happening*, de Jacoby, donde el autor —artista y sociólogo— reflexiona sobre la caracterización de Un Arte de los Medios de Comunicación, propuesto por él y sus pares, así como acerca de sus «momentos».

Lo comunicado fue la paradoja entre las características del happening (falta de mediaciones, comunicación directa con objetos y personas, corta distancia entre espectador y espectáculo) y las grandes mediaciones respecto de los objetos y los acontecimientos, la no participación real del receptor, es decir, las características que impone la prensa masiva como medio de comunicación (Jacoby en Masotta, 1967, p. 127).

Años después, hacia la década de 1990, esta obra comienza a ser revisitada —por la historia del arte, la sociología y la comunicación—, lo cual se extiende hasta la actualidad.

En 1995 se difunden dos textos. Uno de ellos en la revista *Causas y Azares*, año II, N.º 3, editada, entre otros, por Mariano Mestman. Él, junto con Ana Longoni, hacen público el artículo «Masotta, Jacoby, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas». Allí, proponen un panorama contextual y situado en la política y en el consumo de los medios masivos de comunicación. De esta manera, reafirman la explosión del término *happening* en la prensa, lo que permite la realización de la primera obra de Un Arte de los Medios de Comunicación. Al igual que los autores antes mencionados, incluyen, citan y analizan algunos postulados de los artistas, ya sean realizados en su surgimiento —como el

manifiesto— o posteriores —como las reflexiones de Roberto Jacoby en *Contra el happening* o en entrevistas—. Así, hacen hincapié en varias cuestiones que ya se venían discutiendo desde la década de los sesenta, como la descentralización del proceso creador, la apertura de la noción de obra de arte y el rol del público. Sobre esto último, son interesantes sus palabras:

En esta última idea puede rastrearse la búsqueda de mecanismos para alcanzar un público más amplio, lo que es un rasgo común en varias tendencias experimentales que planteaban el abandono de los museos y galerías y la salida del arte a la calle. Aunque aquí, además, se trata de involucrarse en un circuito masivo y, en este sentido, Jacoby se refería a una creciente toma de conciencia de los artistas respecto de la separación entre los valores de una cultura de élites y otra de masas (Longoni & Metsman, 1995, p. 133).

El otro de los textos es publicado en *El arte entre lo público y lo privado*, en el marco de las VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (1995), del Centro Argentino de Investigadores de Arte. Allí, María José Herrera se hace presente con «La experimentación con los medios masivos de comunicación en el arte argentino de la década del sesenta: el “happening para un jabalí difunto”». Aunque el título da cuenta de su objeto de estudio, es interesante mencionar que la autora considera dicha intervención como estética a los medios masivos de comunicación, pero, a la manera de Jacoby y de Costa en *Happenings. Oscar Masotta y otros* (1967), advierte sobre las distintas etapas en las que consistió la obra: reunión de artistas y su complicidad —así como de los medios de comunicación gráficos-impresos—, publicación de la falsa noticia, su desmentida y sus repercusiones. Es destacable que se focaliza en estos dos últimos puntos. También, introduce la oposición entre arte y realidad que tiene la obra desde su punto de vista, su carácter provocativo y el concepto de anti-obra.

Siguiendo el análisis de Jauss, diríamos que el carácter provocativo de esta «anti-obra» se produce cuando se la confronta en los términos del canon artístico anterior. El intento interpretativo fracasa, pues como ocurriera con los ready-made, el canon tradicional no sirve ya para explicarla. Nace allí la interrogación sobre si dicho objeto «puede ser también o todavía arte» jugando el contexto un papel fundamental para la reubicación del objeto en el plano del arte o el de la realidad (Herrera, 1995, p. 373).

Dos años después, en 1997, la misma autora participa del Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas - Arte Argentino del Siglo XX. A raíz de este hecho, en el marco de la Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), escribe «En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60», en el que realiza la siguiente afirmación en torno a la obra:

Las distintas intervenciones amplían los límites del concepto arte y se apropian de discursos de otras disciplinas y espacios no tradicionales. El modelo es el del artista-sociólogo, actuando sobre la realidad social convertida en material. Así, el contexto forma parte de la interpretación de la obra. Ciertas obras, traspasan el estadio de crítica para proponerse como modelo de acción y penetran en el ámbito político (Herrera, 1997, p. 88).

Finalizando los años 2000, el sociólogo Eliseo Verón publica en revista *Ramona* N.º 9 y 10 un texto inédito —escrito en mayo de 1967— titulado «La obra», donde considera a *Happening para un jabalí difunto* como un proceso informacional, y, por esta razón, analiza sus instancias de creación bajo los conceptos de «operaciones» y «temporalidades». Así, propone pensar la constitución segmentada de la obra a través de ocho operaciones desarrolladas en cinco tiempos. Este texto da a conocer algunas cuestiones hasta ahora no mencionadas: ubica como cuarto tiempo a la reacción de los lectores o consumidores de los medios de comunicación, donde comenta, por un lado, la existencia de una carta abierta realizada por Darío Canton —sociólogo, como él y como Jacoby—, quien emitió un escrito desde la reacción, impugnando la experiencia, y que repartió en las inmediaciones del Instituto Di Tella, y, por otro lado, una carta de un lector publicada en revista *Inédito*, un medio gráfico que levantó la noticia. Asimismo, considera a la obra en general como indeterminada, debido a que su finalidad radicaba en la reflexión sobre la confianza hacia los medios de comunicación. Además, problematiza los contenidos y la realidad de los hechos.

En el año 2017, Longoni convierte en un libro su investigación, desde una visión historiográfica, sobre la obra del teórico Oscar Masotta. En esta línea publica, bajo la Editorial Mansalva, *Oscar Masotta. Revolución en el arte*, donde compila, desde la historia del arte, los escritos más importantes del autor. De esta manera, se vuelve a poner en circulación el contenido del libro original, *Revolución en el arte* (2004), así como también fragmentos de *Después del pop nosotros desmaterializamos, Happenings. Oscar Masotta y otros*, y *Conciencia y estructura*. Además, la autora incorpora su propia visión respecto a las propuestas teóricas de Masotta y problematiza algunos conceptos que surgieron a partir de dicha figura, como, por ejemplo, ambientación, desmaterialización, *happenings*, anti-happening, Un Arte de los Medios, entre otros.

Por último, en el año 2020, he trabajado e investigado *Happening para un jabalí difunto* desde la historiografía del arte, para la obtención de mi título de profesora en Historia de las Artes. El escrito, nunca publicado, ahonda en los discursos simultáneos y posteriores a la obra, problematizando las instancias de creación y el cuestionamiento sobre el medio, la desmaterialización y el mensaje de la obra de arte, así como el surgimiento de un nuevo género artístico de vanguardia. Además, incita a la reflexión sobre el rol de documento de

archivo como obra de texto: «A más de cincuenta años de estos discursos, es significativo preguntar: *¿sin la historiografía del arte, se podría abordar esta obra que actualmente es tomada como un objeto institucionalmente archivable?»* (Berenguer, 2020).

En síntesis, es posible concluir en que la obra ha sido estudiada desde la historia del arte y la historiografía, categorizándola como un objeto estético, pero solo a partir de sus discursos escritos.

Hipótesis

La constitución fragmentada de la obra —caracterizada por la desmaterialización del objeto artístico y dada por la publicación de una noticia en los medios de comunicación gráficos-impresos de Buenos Aires—, no ha repercutido en los estudios visuales de la historia del arte, por lo que no se ha indagado en su visualidad.

Preguntas de investigación

*¿Es *Happening para un jabalí difunto* (1966) reconstruible —como obra— desde la fragmentación? ¿Cuántas instancias de creación hubo? ¿Qué rol adquieren las imágenes dentro de la obra? ¿Qué sucede con la figura del artista? ¿Qué lugar ocupa el espectador? ¿Existe la posibilidad de museabilizar el objeto estético-artístico? ¿Puede ser considerada como una *fake news*?*

Objetivos

- Relevar las diferentes publicaciones que conformaron la obra fundacional de Un Arte de los Medios de Comunicación.
- Identificar y definir las instancias de creación de *Happening para un jabalí difunto* (1966).
- Analizar la figura de artista como espectral, receptora de la obra.
- Reconocer el lugar que ocuparon las imágenes en relación con los paratextos dentro de la obra, para destacar su potencialidad.
- Indagar sobre el dispositivo empleado para la ejecución de *Happening para un jabalí difunto* y, consecuentemente, en la circulación que esta tuvo.

Metodología de análisis

Los criterios metodológicos implementados para el abordaje del objeto de estudio radican en la recopilación y el registro de las distintas publicaciones que conformaron la obra, a través de la consulta en hemerotecas y archivos, entre ellos, la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, la hemeroteca de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata, el International Center for the Arts of the Americas del Museo de Bellas Artes de Houston, Texas (Estados Unidos), el Archivo Histórico de Revistas Argentinas de la Universidad de Buenos Aires y el Archivo Roberto Jacoby, disponible en Archivos en Uso de la Red Conceptualismos del Sur.

Así, en primer lugar, el acceso al material original es el principal método de investigación de *Happening para un jabalí difunto* (1966), favoreciendo la observación directa de las publicaciones. En segundo lugar, se considera que las entrevistas aportan material de gran relevancia, por lo que se establece la comunicación personal con algunos de los participantes⁶ de la obra en cuestión.

En tercer y último lugar, se propicia la reflexión directa dada por la contrastación de la información obtenida del encuentro con el material y la información brindada por las comunicaciones personales, con las diferentes lecturas y discursos elaborados posteriormente a la creación de la obra, donde entran en juego otras disciplinas, como la comunicación y la sociología. Este método de trabajo permitirá develar nuevas miradas en torno a *Happening para un jabalí difunto*, desde los estudios visuales de la historia del arte.

CAPÍTULO 1

Replicar el acontecimiento. Una constitución fragmentada

Es posible pensar en la escena artística porteña de la década de 1960 como el escenario temporo-espacial donde los artistas comenzaron a experimentar otros roles, técnicas y materialidades por fuera de los tradicionales. En este nuevo *juego social*, en palabras de Oscar Masotta (2004), se empezaron a incluir elementos de la cultura popular en las producciones y a generar nuevas categorías e instancias de obras de arte. El arte pop se estaba desarrollando y tomaba, en parte, técnicas, elementos, materiales extraídos del contexto de comunicación de masas (Manifiesto, 1966). Esto se dio simultáneamente, según este autor, con la explosión del *happening* como un nuevo género artístico de vanguardia que inundó cuantitativamente, como concepto, los medios de información. Desde diarios

⁶ En particular Darío Canton y Roberto Jacoby, quienes han aportado datos y documentos de suma importancia para la presente investigación.

hasta revistas de seriedad y sensacionalistas mencionaban al *happening* en sus publicaciones, haciendo eco de la novedad.

Ya sea bajo grandes titulares o en pequeños apartados —como en correo de lectores—, se puede identificar el término en boga:

El happening es una extraña fiesta con sorpresas no siempre agradables. Puede ser que al entrar en la casa le vuelquen encima un tarro de pintura, le metan un par de gallinas bajo el saco o que un bastonero lo dirija gateando a una dependencia privada. Esta vez la cosa se renueva y la diva del «pop» [Marta Minujín] lo hace en grande y para todos. El resultado fue un desconcierto en general y poca convicción. «Ya ni me acuerdo de mi nombre, pero Marta está muy “mona”» (Revista *Gente y la Actualidad*, 3 de noviembre de 1966) [Anexo A].

Para pensar en este escenario, tampoco hay que pasar por alto la existencia y la potencialidad de los manifiestos⁷ entendidos, según Rafael Cippolini (2011), como escritura de artista —ya sea de un individuo o grupo—, que tiene como finalidad «provocar al discurso del arte vigente, a sus formas de promoción y legitimación» (p. 16). Por lo tanto, «un manifiesto es una intervención, y en cuanto tal sus efectos siempre resultan focalizados y concebidos para provocar una situación determinada» (p. 16). Así, mientras el *happening* se hacía presente como un *boom* tanto dentro como fuera del campo artístico, Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, atravesados por distintos recorridos, se reunieron a firmar su propuesta, en el invierno de 1966, diferenciándose del arte pop al proponer obras que se constituyen al interior de los medios de comunicación. En este escrito, que circuló reducidamente en torno al Instituto Di Tella y al círculo Masottiano,⁸ dicho grupo de artistas partió de la siguiente premisa: «[...] no interesa a los consumidores de información si una exposición se realiza o no; solo importa la imagen que de este hecho artístico *construye* el medio de comunicación» (Manifiesto, 1966, s. p.). Así, pusieron en jaque la categoría de obra de arte tradicional, presentaron la desrealización de los objetos, en donde «[...] *La creación consiste en dejar librada su constitución a su transmisión*» (Manifiesto, 1966, s. p.). «Ahora nos proponemos una “obra de arte” en la cual desaparezca el momento de la realización, ya que así se comentaría el hecho de que estas obras son, en realidad, un pretexto para poner en marcha el medio de comunicación» (Manifiesto, 1966, s. p.).

De esta manera, expusieron su lineamiento acerca de la producción artística, ligada estrechamente a la comunicación y al concepto de *medio*. El manifiesto, que los artistas

⁷ En la década de 1960 es posible identificar manifiestos escritos por artistas argentinos, como «La arquitectura del agua en la escultura» (1962), de Gyula Kosice. En el mismo año, también se destaca «Manifiesto dito dell' arte vivo», escrito por Alberto Greco. Simultáneamente, distintos textos de artistas fueron publicados formalmente en catálogos de exposiciones o revistas, como, por ejemplo, «Hoy a mis mirones» (1961), de Rubén Santantonín; mientras que otros textos circularon de una manera más informal.

⁸ Modo de identificar, según Jacoby en *El deseo nace del derrumbe* (2011), a aquellas personas que estaban ligadas sistemáticamente a Oscar Masotta, por compartir o estar interesadas en proyectos y obras desde una perspectiva comunicacional, entre los años 1965 y 1967, entre ellos: Eduardo Costa, Raúl Escari, Juan Risuleo y Roberto Jacoby.

consideran informe, funciona y deja en claro que se ha iniciado la primera parte de su obra inaugural: «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» (Manifiesto, 1966, s. p.).

Sobre este inicio y primera parte de la obra, los artistas la pensaron, según su manifiesto, a través de una triple instancia de creación:

Existe, pues, una triple creación:

- la redacción del falso informe;
- la transmisión que de dicho informe realizan los canales de información;
- la recepción por parte del espectador que construye —a partir de los datos recibidos y según la significación que en él adquieren estos datos— el espesor de una realidad inexistente que él imagina verdadera.

Llevamos así hasta su última instancia una característica de los medios de comunicación: la desrealización de los objetos (Manifiesto, 1966, s. p.).

La segunda parte de la obra es lo que en la introducción se ha presentado como *Happening para un jabalí difunto*. Con este nombre, otorgado por la prensa, se difundió la noticia sobre un *happening* que nunca existió a través del diario *El Mundo*, y las revistas *Gente* y *la Actualidad*, *Para Ti*, *Escarabajo de Oro* y *Primera Plana*. Ahora, es menester preguntarnos: ¿cómo llegó la información a los medios de comunicación? Si bien el manifiesto lo adelantó, es primordial profundizar en ello: los artistas entregaron un informe falso e inventado a dichos medios gráficos-impresos, acompañado por trece fotografías tomadas por Rubén Santantonín en distintos espacios de Buenos Aires, para otorgarle veracidad a la información plasmada en el escrito.

Aquí, no solo Costa, Escari y Jacoby eran conscientes de la falsedad a publicar, sino también los medios noticiosos en cuestión y, sobre todo, los artistas que se hacían presentes en el informe como participantes del supuesto *happening*.

Diario *El Mundo* de Buenos Aires fue el primero en dar a conocer la noticia el 21 de agosto de 1966, construida a partir del falso informe y firmada por Edmundo E. Eichelbaum⁹ con el título «Happening para un jabalí difunto». Allí se relataban acciones realizadas por los supuestos participantes e invitados¹⁰ a «Participación total» —otro de los nombres asignados a la obra—, concebida por Costa, Escari y Jacoby y llevada a cabo el 31 de julio en la casa de Arturo Sáez y su esposa, Susana Muzzio de Sáez, en Vicente López. Según el relato, asistieron Manuel Mujica Lainez, Egle Martin, Oscar Masotta, Marta Minujín, Jaime Jaimes, Rodolfo Relman, Marta Lynch, Antonio Gades, Alberto Fernández de Rosa, Graciela

⁹ Edmundo E. Eichelbaum (1923-2004) fue un crítico cultural argentino que trabajó para diferentes medios gráficos-impresos de Buenos Aires, siendo uno de ellos el diario *El Mundo*. También realizó otras actividades en promoción del cine y la danza, por ejemplo.

¹⁰ Los nombres y los apellidos de los artistas y las personalidades aquí mencionados han tenido variaciones según las distintas publicaciones: diario *El Mundo* y las revistas *Gente* y *la Actualidad*, *Para Ti*, *El Escarabajo de Oro*, y *Primera Plana*. Es por eso por lo que se ha respetado la gramática presente en cada medio de comunicación. En caso contrario, se los menciona según su nombre original.

Martínez, Martín Lasalle, Marilú Marini, Chela Barbosa, Christian (el peinador), Raúl Damonte Taborda, Juan José Sebrelli, Mercedes Robirosa, Divito, Lea Lublin y Pichon Rivière, y se desarrollaron múltiples actividades «ilógicas» en donde «[...] cada uno de los participantes de ese tipo de “espectáculo-juego-comunicación” hizo algo por su cuenta, independientemente de los demás, pero dejándose llevar por reacciones espontáneas que, de pronto, lo acercaban a participar en lo que hacía otra persona o grupo» (Eichelbaum en Diario *El Mundo*, 21 de agosto de 1966).

Si bien el autor de la nota intentó dar una aproximación a la totalidad del hecho en sí, terminó dando una opinión —en algunos casos— de las distintas actitudes y las acciones realizadas: el escritor y crítico de arte Mujica Láinez, dibujaba —apartado en un rincón— laberintos en un cuaderno, así esta actitud fue considerada por el diario como una capacidad de «no-comunicación, de no-participación». Por su parte, la actriz, bailarina y coreógrafa Egle Martin, bailó danzas africanas, aprovechando la ocasión, según Eichelbaum, como un acto promocional de un espectáculo que se encontraba preparando. Este mismo reproche se replica en la participación de Jaime Jaimes, pintor y director de teatro, y Rodolfo Relman, actor y poeta, quienes en conjunto representaron fragmentos de una obra teatral española aún no estrenada a nivel mundial.

Asimismo, en *El Mundo* se narra que Marta Lynch, a partir de la experiencia que se encontraba viviendo en ese momento, en Vicente López, estructuró un relato que leyó esa misma noche, y que el bailarín flamenco Antonio Gades bailó música de los Rolling Stones y de los Beatles, además de candombe, instruido por Egle Martin. El actor Alberto Fernández de Rosa adoptó el disfraz de Adolfo Hitler y emitió órdenes en alemán. Graciela Martínez, bailarina y coreógrafa, bailó sobre algunos de los asistentes, como el peinador Christian y las bailarinas Marilú Marini y Chela Barbosa, por ejemplo. Mientras tanto, Juan Martín Sebrelli, sociólogo, repudiaba, mediante gritos, el *happening* como un entretenimiento para «snobs»; Marta Minujín grababa los diálogos de los asistentes y los fotografiaba, regalándoles luego una copia de dicha fotografía; el intelectual Oscar Masotta dictaba conferencias de tres minutos de duración al oído de las personas; y el dueño de la casa, Arturo Sáez, asaba un jabalí cazado por Dalmiro Saenz en Neuquén, que sería la comida de la reunión, acompañada por un vino.

Cuatro días después, el 25 de agosto, la noticia fue publicada en el N.º 57 de la revista *Gente y la Actualidad*. Recopilando la participación que cada artista tuvo en el *happening*, se intentó definir y caracterizar a este tipo de obra: «La ola de los happenings crece en Buenos Aires. Es una nueva manera de hacer teatro de vanguardia, pero todavía quedan muchos interrogantes y muchos celos» (Revista *Gente y la Actualidad*, 25 de agosto de 1966).

El carácter de la obra (o happening) consistía en reunir personalidades míticas en los diversos ambientes culturales, romper el divorcio espectador-actor, haciendo de cada invitado un protagonista y, fundamentalmente, que cada uno eligiera el papel que iba a realizar (Revista *Gente y la Actualidad*, 25 de agosto de 1966).

Seguido, el 29 de agosto, se replicó la información en la sección «Visto y oído» de la revista *Para Ti*. Bajo el nombre «Egle Martin: renovarse es vivir», la publicación se centró, casi exclusivamente, en la actuación que la actriz y bailarina tuvo en el *happening*. Si bien la obra no fue identificada con ningún título, sí se la caracterizó como tal, y la noticia dio cuenta de algunos participantes, entre ellos, Antonio Gadés, Martín Lasalle, Mercedes Robirosa, Divito, Dalmiro Sáenz y Manuel Mujica Lainez.

«El motivo de la reunión fue un “happening” —una nueva forma de arte-espectáculo que se basa en la improvisación y en la participación del público— organizado por los escritores Eduardo Costa y Raúl Escary, y el plástico Roberto Jacoby» (Revista *Para Ti*, 29 de agosto de 1966). En distintas palabras se intentó definir lo que era un *happening*, en qué había consistido este acto en cuestión y quienes habían participado, haciendo presentes algunas de las fotografías para acompañar las publicaciones. Pero esto no fue todo, pasado el invierno, el supuesto *happening* seguía repercutiendo en los medios.

El 30 de octubre del mismo año, diario *El Mundo* publicó una nota firmada por Eliseo Verón, desmintiendo la veracidad de la noticia [Anexo B]. En ella, el sociólogo puso en juego la confianza del lector sobre los medios de comunicación y la condición social de este nuevo modo de producir arte: «[...] el proceso de comunicación mismo es imposible sin una actitud de confianza por parte del receptor, en la verdad de *algunos* de los mensajes que recibe» (Verón en Diario *El Mundo*, 30 de octubre de 1966, p. 45).

[...] en el funcionamiento de los sistemas sociales de comunicación están en juego muchos aspectos centrales de una sociedad, y su dominio tiene que ver con los intereses básicos de los grupos que controlan el poder. Su manejo encierra, pues, muchos peligros para el artista, y para la correcta comprensión de su actividad por parte de su público (Verón en Diario *El Mundo*, 30 de octubre de 1966, p. 45).

Así, a su vez, Verón comenzó a cuestionar si la obra era correctamente comprendida por el público lector, aspecto que retomaremos en el capítulo 3.

En noviembre y diciembre el hecho se hizo eco y se publicaron notas informando la difusión —por parte de otros medios— del *happening* que nunca existió, relatando el proceso de construcción, y funcionando, al mismo tiempo, como una desmentida. De esta manera lo hizo la revista *Primera Plana* el 1.º de noviembre, donde a través de un tono irónico dio a conocer el plan de realización de los tres «genios y cerebros»:

«¿Por qué somos tan geniales?», se preguntaron asombrados los tres autores del acontecimiento. Acababan de inventar una nueva suerte de *happening*, cuya principal característica consistía en no suceder en la realidad: Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, obsesionados por las investigaciones semánticas en los medios de comunicación, decidieron que las obras de arte *a la antigua* [...] perdieron toda importancia que solo tienen valor para el consumo las imágenes de esas obras *construidas* por los medios de comunicación, por críticos y cronistas (Revista *Primera Plana*, 1 al 7 de noviembre de 1966, p. 71-72).

De otro modo lo hizo la revista *El Escarabajo de Oro* en diciembre de 1966, particularmente en N.º 31-32. Cabe destacar que este último fue el único medio que citó al manifiesto de los artistas: sus páginas solo se dedicaron a relatar el hecho del *happening* —a la manera de revista *Gente y la Actualidad* y revista *Para Ti*—, pero, mediante la cita, indirectamente, se incita a la reflexión de desmentida del relato en cuestión. Esta publicación menciona haber perdido el «papelito» donde se relataban los hechos llevados a cabo en la calle Melo 1139 de Vicente López, aunque intenta reconstruir el *happening* en la medida de lo posible, recuperando escuetamente a los personajes y sus participaciones en menos de una oración por cada uno de ellos.

Luego del recorrido por las diferentes publicaciones, resulta preponderante volver sobre la triple instancia de creación que los artistas anticiparon en su manifiesto. En primer lugar, se elaboró una lista de personalidades, tanto de la escena artística como socialités y teóricos, para convocarles a participar —motivando que se sintieran entusiasmados y accesibles al «complot» de la noticia—, y, una vez que aceptaron, se les pidió que inventasen una acción para el supuesto *happening*. Así, se creó el falso informe con la complicidad de los artistas y los participantes, como Marta Minujín, Pichón Rivieré, Oscar Masotta, Lea Lublin, Egle Martin, entre otros: «Enseguida redactamos el relato de las actuaciones que cada participante propuso para sí mismo, en un informe que se trató de escribir en el estilo —familiar a los periodistas— de las gacetillas, aunque de una manera lo más seca y breve posible» (Jacoby & Costa en Masotta, 1967, p. 116). Si bien profundizaremos en el rol de las imágenes que acompañaron el escrito en el siguiente capítulo, son destacables las palabras de Jacoby y Costa en *Un arte de los medios de comunicación* (1967): «El informe y las fotos fueron entregados a diversos periodistas, tratando de que creyeran en su veracidad y se comportaran ante él como lo hace ante cualquier noticia periodística que se les transmite habitualmente» (Jacoby & Costa en Masotta, 1967, p. 117).

En segundo lugar, a partir de este escrito, los medios de comunicación levantaron la noticia, cada medio a su manera, algunos en su totalidad, informando el *happening* y luego desmintiéndolo, y, otros, solo anunciando la existencia de un *happening*, sin llegar a desmentirlo como tal en su propio medio.

En tercer lugar, tanto los lectores del diario como de las revistas recibieron la noticia, lo que generó una situación de desconocimiento para Costa, Escari y Jacoby, sobre la construcción lograda de la obra. Oscar Masotta (1967), sobre el medio y el mensaje en la comunicación de masas, sostiene que «no es lo mismo ver un *film* en el interior de un campo social donde no existe la televisión que haber visto televisión después de conocer el cine» (p. 67). En tal sentido, no es lo mismo leer una de las noticias publicadas sobre el *happening* habiendo leído previamente el manifiesto, que, su contrario, leer las noticias sin saber incluso de la existencia de un manifiesto previo.

En el escrito firmado en julio de 1966, los artistas sostienen que hay dos posibles lecturas espectatoriales:

Desde el punto de vista del espectador son posibles, para este tipo de obras, dos lecturas: por un lado, la del espectador que confía en el medio y cree en lo que ve; por otro, la del espectador avisado que está al tanto de la inexistencia de obra que se noticia (Manifiesto, 1966, s. p.).

Es decir, que el lector habitué de diario *El Mundo* ha leído la noticia y, casi dos meses después, su desmentida, por lo que, durante ese lapso —si no era un lector anticipado por el manifiesto— ha creído que ha ocurrido un *happening* en Vicente López en julio de 1966, hasta que en octubre se ha noticiado de la mentira. Si era un lector anticipado, su instancia de recepción de la obra podría considerarse, entonces, como finalizada.

Si los lectores de las revistas *Gente y la Actualidad* y de *Para Ti* nunca leyeron el manifiesto, no se han enterado de la falsedad del asunto, salvo de haber accedido a otros medios que sí la han desmentido, como *Primera Plana* y *El Escarabajo de Oro*.

Jacoby y Costa (en Masotta, 1967) sostienen:

Con respecto a la manera de «cerrar la obra», decidimos que la daríamos por terminada cuando hubiesen aparecido los principales artículos aclaratorios de la falsedad de nuestro informe y alguna *reacción* que la aclaración hubiera podido causar en el público consumidor de la noticia. [...] esa reacción, [...] llegó sistematizada por un sociólogo que asumió algunas reacciones del público y produjo un escrito a propósito de nuestra experiencia, cuyas copias, mimeografiadas, repartió personalmente (p. 118).

Es necesario reflexionar sobre esto: solo tres de cinco medios de comunicación informaron y desmintieron la existencia de un *happening* que nunca fue llevado a cabo. De esta manera, se pone en juego la figura del espectador y, consecuentemente, la de los artistas. A su vez, afloran indirectamente los conceptos de «discontinuidad» y de «fragmentación» que nos permiten caracterizar esta obra, que es viable pensarla en el borde tanto del campo de la comunicación como del campo artístico. Oscar Masotta (1967) fue uno de los teóricos que se preguntó sobre ello:

[...] ¿pero a dónde podría llevarnos esta aceptación de lo discontinuo, o esta técnica de lo discontinuo, si es cierto que ella se generaliza cada día más? Hay que contestar: por una parte, a una crítica a la crítica de contenidos, a la idea que en el seno de toda situación de comunicación no son los contenidos a la vista lo que simplemente se comunica, sino que esos contenidos no son sino «articulus», partes de estructuras, y que éstas no están a la vista [...] (p. 65).

En síntesis, es posible sostener que estas publicaciones, fragmentadas y discontinuas —dado que hay medios que difundieron la noticia, pero nunca la desmintieron— se dieron a partir de la escritura del manifiesto. Por un lado, se llevó a cabo una constitución que refería específicamente al medio y al mensaje, pero, por otro lado, se realizaron distintas acciones o pasos para llegar a ellas (las publicaciones).

Entonces, ¿qué sucedió con el rol del artista? Este se vio desdibujado porque la conformación de la obra quedó, como se ha dado cuenta, en manos de los medios de comunicación de masas gráficos-impresos. De esta manera, se podría aventurar que los lectores, avisados o no, jugaron el papel de artistas al cerrar la obra a partir de la lectura adquirida y la reflexión que esta le haya despertado.

CAPÍTULO 2

El poder de las imágenes

Como se ha mencionado anteriormente, el informe falso e inventado que fue entregado a la prensa estuvo acompañado por trece fotografías tomadas por Rubén Santantonín¹¹ para la ocasión. Según Roberto Jacoby y Eduardo Costa en *Un arte de los medios de comunicación* (1967), distintos espacios de Buenos Aires —como la casa del peinador Christian, la casa de la familia Walger, el Teatro Avenida, el Estudio Galanta, la Galería Bonino, la Zapatería Norde, el Centro de Artes y Ciencias, y el Bar Moderno— actuaron como escenarios para las fotografías que luego fueron publicadas junto con la noticia del supuesto *happening*. De esa cantidad de imágenes es posible ver, entre el diario *El Mundo* y las revistas *Gente y la Actualidad*, *Para Ti* y *El Escarabajo de Oro*, solo nueve de ellas, dado que *Primera Plana* no incluyó fotografías.¹²

¹¹ Doce de trece fotografías se encuentran disponibles para la consulta en Archivos en Uso (Archivo Roberto Jacoby) [Anexo C].

¹² Luego del lanzamiento del libro *Happenings. Oscar Masotta y otros* (1967) de la editorial Jorge Álvarez, *Primera Plana* publicó una nota en el año VI, N.º 260, del 19 de diciembre de 1967, que funcionó como una especie de análisis donde se retomaron postulados recuperados de dicho libro. Allí, dedicaron unos párrafos a problematizar e indagar en el concepto de *happening* como también a intentar desenmascarar la propuesta de Un Arte de los Medios de Comunicación, anticipando que *Primera Plana* nunca cayó en el juego de complicidad planteado por Costa, Escari y Jacoby. Además, acompañaron la nota con una de las fotografías tomadas por Santantonín, que fue enmarcada con el siguiente pie de página: «El falso happening» [Anexo D].

En la primera publicación, realizada el 21 de agosto por *El Mundo*, se reconocen cinco fotografías que acompañan la noticia escrita en doble página [Figura 1]. Bajo el titular «Happening para un jabalí difunto» conviven el texto publicado en simultáneo con las fotografías en cuestión y con sus correspondientes epígrafes: [1]«Marilu Marini, en un arrebatado, rodeada por coparticipantes», [2]«Graciela Martínez, desciende al nivel de los demás», [3]«Egle Martin, fotografiada por Marta Minujín, mientras registra sus frases», [4]«Dalmero Saenz, el cazador de jabalíes neuquinos, y Susana Muzzio» y [5]«Manuel Mujica Lainez, abstraído pero no perdido en uno de sus laberintos».



Figura 1. Edmundo E. Eichelbaum. (21 de agosto de 1966). «Happening para un jabalí difunto», diario *El Mundo*, s. p. ID 750866. International Center for the Arts of the Americas. Museum of Fine Arts, Houston (EE.UU). Documento localizado en el Archivo Roberto Jacoby

Sobre la relación de las imágenes con sus respectivos epígrafes, podemos identificar, en primer lugar, cómo se le otorga un protagonismo —a través de la fotografía— a la supuesta participación que tuvo la bailarina Marilú Marini [1] en la actuación de Graciela Martínez. En la misma línea, otorgándole visualidad a la palabra, en la imagen siguiente es posible ver a Graciela Martínez [2] sosteniéndose sobre un grupo de gente que, en su mayoría, se encuentra mirando a la cámara, de igual manera que en el caso anterior. Los planos utilizados para ambas fotografías nos llevan a poner el foco en esta participación de

Otras fotografías fueron recuperadas y publicadas en revista *Confirmado*, como en notas dedicadas a hablar sobre el *boom* del término *happening*, donde también se refiere a proyectos artísticos falsos, como el sindicato de happenings de Oscar Palacios y Marilú Marini [Anexo E] (Revista *Confirmado*, 19 de septiembre de 1966). El mismo medio, en «El escepticismo de la mamá de Masotta» [Anexo F] (Revista *Confirmado*, 10 de noviembre de 1966), ha dado cuenta explícitamente de los pasos que conformaron la falsedad de *Happening para un jabalí difunto*; además de indagar en las fotografías ya conocidas, se han recuperado testimonios al respecto, haciendo énfasis en la construcción del hecho.

Martínez, quien bailó sobre varios asistentes, donde las protagonistas parecen flotar sobre ellos. En ambos casos, si nos centramos en la construcción de la imagen, podemos analizar que quedan por fuera de encuadre varias personas, por lo que funciona como un registro «rápido» del acontecimiento, donde, se puede inferir, que el interés no estaba puesto en obtener una foto centrada. Así, se podría pensar que el tipo de encuadre y de enfoque dan la ilusión de «acción» o «movimiento», y que actúan como un elemento visual situacional de algo que está ocurriendo, ilustrando junto con el pie de foto, de algún modo, el relato escrito. En la tercera imagen se distinguen dos mujeres, una cómplice que mira a la cámara y otra de perfil, quienes son, según el epígrafe, Egle Martín y Marta Minujín [3]. En este caso, la fotografía da cuenta del rol que tuvieron varias personas en las actividades de otros artistas. Si bien no se identifica a Egle Martín bailando, tal como la presenta la noticia, sí es posible relacionar esta fotografía con la participación de Marta Minujín en el *happening*: parece sostener, en su única mano visible, un micrófono grabador. No se la muestra a esta última artista «charlando», sino que se la caracteriza con un elemento propio del relato escrito, otorgándole veracidad a la noticia, a la misma vez que la ilustra.

En la imagen siguiente se puede ver, desde un plano americano, a dos personas que observan el lente fotográfico: a la izquierda, un hombre vestido de traje y, junto a él, una mujer que sostiene un cigarrillo. La foto está acompañada por un epígrafe que no hace más que ponerles cara a dos de los agasajadores del hecho: Dalmiro Saenz y Susana Muzzio [4]. Por último, la imagen más pequeña de la página muestra, mediante un plano medio, a Manuel Mujica Láinez con una lapicera y un cuaderno en sus manos, acentuando, nuevamente, la idea planteada en la noticia, ya que estos elementos permiten ilustrar su participación en el *happening*.

Este conjunto de cinco imágenes, que ilustran y que sitúan a los participantes del *happening*, así como refuerzan el relato escrito —no únicamente desde la fotografía, sino también en conjunto con los epígrafes—, se repiten en la publicación de doble página de revista *Gente y la Actualidad* del día 25 de agosto de 1966 [Figuras 2 y 3]. En esta ocasión, las fotografías parecen ser las protagonistas, preponderando sobre el título «Buenos Aires 1966. ¿Qué es eso de happening?», el copete y el texto. Además, se suman dos fotografías hasta el momento no publicadas, presentándose, en esta revista, un total de siete. Es sugerente pensar en cómo funcionan estas cinco imágenes —repetidas— con otros epígrafes, en relación con el cuerpo del texto.



Figura 2. «¿Qué es eso de Happening?» (25 de agosto de 1966), revista *Gente y la Actualidad*, 2(57), s. p.



Figura 3. «¿Qué es eso de Happening?» (25 de agosto de 1966), revista *Gente y la Actualidad*, 2(57), s. p.

Es necesario destacar que las dos fotografías, que se imponen en la doble página y sobre el título de la noticia, no tienen ninguna referencia o epígrafe específicos. En cambio, en la doble página siguiente, se encuentran las cinco de las siete fotografías totales de esta publicación con sus respectivos pies de foto, indicados mediante números. El que se corresponde a la primera, ubicada arriba a la izquierda, describe: «1. Dalmiro Saenz, junto con la dueña de la casa, Susana Muzio de Sáenz Peña, contempla el vertiginoso desenlace

del *happening*. Parece que el escritor estaba sumamente impresionado». Esta referencia le permite al lector de la revista ponerles cara a dos de las personas más importantes del hecho: el cazador del jabalí que se comería durante la noche y a la dueña de la casa donde se llevó a cabo el hecho. Es interesante pensar que, en revista *Gente y la Actualidad*, el orden de las imágenes y de los números otorgados en relación con sus epígrafes se presentan mayoritariamente acompañando visualmente el relato escrito, respetando, en parte, su mismo orden de mención: «A las 9 de la noche del 31 de julio, Susana Muzio de Sáenz Peña vio cómo su casa de Vicente López a enloquecer, a llenarse de gente pintoresca, “monstruos sagrados” que se enfrentaban con una naturalidad casi chocante» (revista *Gente y la Actualidad*, 25 agosto 1966).

Si bien la narración de las acciones realizadas durante el *happening* sigue con la actuación de Egle Martin, no se distinguen fotografías donde se la encuentre bailando danza africana. Lo mismo sucede con la participación de los actores Jaime Jaimes y Rodolfo Relman. Sin embargo, la participación relatada a continuación, sobre Mujica Lainez, sí es ilustrada con una fotografía, y su epígrafe expresa: «2. Manuel Mujica Lainez, novelista, dibuja laberintos. Así lo hace en todas las reuniones. Un psicoanalista lo interpretó con cierta agresividad. Manucho no se inmutó y siguió dibujando». En este caso, no solo relata la acción llevada a cabo en el momento de la fotografía, sino que sintetiza, en parte, uno de los desencadenamientos que despertó su accionar en Pichón Riviere. Según la nota publicada: «Enrique Pichón Riviere, psicoanalista que observaba complacidamente todo lo que sucedía, interpretó rápidamente al escritor: tiene algún problema de origen intestinal...» (revista *Gente y la Actualidad*, 25 agosto 1966). De este modo, realiza una analogía visual entre la forma de un laberinto con los intestinos.

La tercera imagen ilustra la participación de Marta Minujín: «3. El “fuego” de Buenos Aires: Egle Martin & Marta Minujín. Pero no pasó nada anormal. Egle bailó y Marta grabó. La autora de “La Menesunda” tiene el pelo teñido color ocre». Esta fotografía también aparece en correlato de la noticia escrita, donde se prioriza la acción llevada a cabo por Minujín:

Imprevistamente, la voraz Marta Minujín estaba pacífica: con un grabador minúsculo tomaba las voces de los *happiners*, mientras con su cámara Polaroid fotografiaba a diestra y siniestra. Más tarde confesó que su papel era «devolver la imagen a cada uno» (revista *Gente y la Actualidad*, 25 agosto 1966).

La cuarta imagen vuelve sobre el principio de la nota, donde se presentó a los artistas idearios del *happening*, sus respectivas edades y profesiones:

Todo había sido preparado dos semanas antes por Roberto Jacoby, un pintor de 22 años con desarrollado sentido del humor, Raúl Escari, de 21 años, estudiante de filosofía, y Eduardo Costa, de 25, estudiante de letras: visitaron a sus futuros

invitados y les propusieron elegir un «rol» a representar (revista *Gente y la Actualidad*, 25 agosto 1966).

Aquí el epígrafe parece sintetizar la información del relato escrito: «4. Raúl Escari, Eduardo Costa y Roberto Jacoby: tres autores en busca de un *happening*. Promedio de edad de los responsables: escasos 22 años y ganas de trabajar en nuevas experiencias».

La nota continúa con la participación de Antonio Gades, pero, como en otros casos, tampoco hay fotografías que den cuenta del hecho. Por último, la quinta imagen y su respectivo epígrafe aportan algunos datos que el relato escrito no menciona sobre la participación de la bailarina Graciela Martínez: «5. El éxtasis: la exquisita Graciela Martínez culmina un baile y cae en brazos de Oscar Palacios y Pipo Peralta Ramos (play-boy). Algunos testigos del rito rien estrepitosamente». En el texto principal de la noticia no se narra sobre la contribución de Oscar Palacios y Pipo Peralta Ramos: «Hacia las dos de la mañana, Graciela Martínez danzó con Martha Lasalle, Marilú Marini, Chela Barbosa, Christian, Taborda y otros en el baño de la casa» (revista *Gente y la Actualidad*, 25 agosto 1966). En síntesis, podemos pensar en la importancia de las fotografías y sus epígrafes para revista *Gente y la Actualidad*, como una estrategia visual que permite acompañar el relato escrito y otorgar información complementaria.

Sobre estas imágenes, publicadas en diario *El Mundo* y revista *Gente y la Actualidad*, es interesante destacar que en muchas de ellas las personas se encuentran mirando a la cámara. Esto puede ser considerado una posible complicidad entre la persona fotografiada, el lente y el fotógrafo, aunque la mayoría, por sus encuadres, parecen ser tomadas de manera instantánea, aludiendo a una «acción» o «movimiento» que está ocurriendo —como se mencionó anteriormente— y no como una construcción de la pose para la fotografía. Entonces, si pensamos a la imagen como un registro visual rápido e instantáneo, se interpreta que algunas personas terminan quedando por fuera del encuadre, lo cual podría otorgarle una mayor veracidad al acontecimiento que se está construyendo.

El 29 del mismo mes, en la sección «Visto y oído» de la revista *Para Ti*, aparece una nueva imagen [Figura 4]. Debajo de un pequeño título sobre el margen izquierdo de la página «Egle Martin: Renovarse es vivir», se ve una fotografía en blanco y negro, dispuesta verticalmente y de encuadre picado, que convive con un breve texto que la acompaña, tal como se mencionó en el capítulo anterior. En esta oportunidad, la imagen reafirma la palabra escrita y da cuenta de la supuesta actividad que llevó a cabo la artista en el *happening*, dado que se puede reconocer a la bailarina estirada sobre el piso como figura central, mientras que en el margen derecho se identifica a un hombre que la escolta, aunque no termina de ser parte de la totalidad de la fotografía, ya que todo su cuerpo no ha sido encuadrado en ella:

Allí Egle Martin tuvo oportunidad de anticipar algunas de las nuevas danzas africanas que presentará en un próximo espectáculo, acompañada de un conjunto de bailarines negros. Tanto la elección de nuevos ritmos para incorporarlos a su repertorio como su participación en una forma de arte experimental como este «happening» indican claramente que Egle persiste en su voluntad de permanente renovación (Revista *Para Ti*, 29 agosto de 1966, p. 121).



Figura 4. «Egle Martin: Renovarse es vivir» (29 de agosto de 1966), revista *Para Ti*, 45(2303), p. 121. Archivos en Uso (Archivo Roberto Jacoby)

Por último, la publicación restante en la que se pueden ver fotografías es el N.º 31-32 de la revista *El Escarabajo de Oro*, fechado en diciembre de 1966 [Figura 5]. En la página diecinueve aparecen tres notas, en simultáneo, sobre arte y cultura nacional e internacional, sin embargo, el caso que nos compete es el más preponderante de la página. Bajo el título «Happening» se aborda la noticia y, tanto en el margen superior izquierdo como en el margen inferior derecho, se observan dos fotografías. Si bien la publicación escrita no es muy extensa y está relatada de manera escueta, las dos imágenes publicadas están relacionadas con las descripciones más extensas de las participaciones, donde se las enlaza directa y consecuentemente.

La primera, es la misma fotografía publicada en revista *Para Ti* sobre el baile de Egle Martin, pero dispuesta de una manera distinta: se presenta en formato cuadrado y horizontalmente, junto con el epígrafe: «Beauty and the beast». En este caso, el paratexto aledaño no parece estar asociado explícitamente con lo descrito en la nota:

La madrina de esta revista, Egle Martin, mi reina, [...] bailó una versión argentina (vale decir, sin danza de los velos, imaginativo lector a quien todavía le hace falta hacer mucho mérito) de la Salomé de Oscar Wilde, versión cuyo texto actual pertenece sorpresivamente a un escritor vinculado a nuestra revista y donde Salomé es una mulata, Zulema, descendiente de reyes tribales africanos y Juan (que en esa oportunidad fue interpretado por Antonio Gadés) es un tendencioso y lúcido candombero a quien ella, por amor, le corta la cabeza más o menos como pasa entre los escorpiones sin haber entendido que lo que el negro quería, era la revolución, todo ello repercutido y con un final de segundo acto que es la abyección la locura y la muerte (Revista *El Escarabajo de Oro*, diciembre 1966).

En la segunda fotografía, que no había sido publicada anteriormente, es posible ver a Oscar Masotta y Lea Lublin como protagonistas, mientras que, en segundo término, en el fondo de la situación, se distingue, según el epígrafe, a Raúl Escari: «Masotta y Lea Lublin; encima Escari». Es interesante pensar en la nueva información que le aporta el relato escrito a la imagen en cuestión: «Oscar Massota, a quien le gustó mucho la idea, comentaba al oído de los concurrentes su admiración por el autor en un ensayo de 80 páginas y no sin haber tenido siete intentos frustrados de morderle la oreja a Lea Lublin» (Revista *Escarabajo de Oro*, diciembre 1966). Es decir, en este caso, el texto está ligado a la imagen en la que se ve a Masotta al oído de Lublin. Es a partir de estos vínculos entre las fotografías y el relato escrito que podemos pensar en el anclaje literario que se le ha dado a la noticia para difundirla en una revista literaria.



Figura 5. «Happening» (diciembre de 1966), revista *El Escarabajo de Oro*, (31-32), p.19. Archivo Histórico de Revistas Argentinas

Hasta aquí, estamos en condiciones de afirmar que los artistas eran conscientes del poder de las imágenes, como elementos visuales que contribuyeron a otorgarle veracidad a la noticia. Por ello, resulta pertinente ahondar en dos cuestiones. La primera, la construcción del acontecimiento en función de los paratextos que rodean a las imágenes en las páginas publicadas. La segunda, la construcción de las fotografías, dado que los artistas se reunieron para ser retratados, como una instancia de creación. Ante esto, es oportuno retomar los postulados de Phillippe Dubois en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (1983), quien sostiene que la fotografía no es únicamente el resultado de una técnica y una acción, relacionado al gesto de la «toma», sino que es una *imagen-acto*, inseparable de los elementos enunciatorios que las acompañan:

[...] algo que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, fuera del *juego* que la anima, [...] incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. La fotografía, en resumen, como inseparable de *toda* su enunciación, como *experiencia* de imagen, como objeto totalmente *pragmático* (p. 11).

Como se ha desarrollado a lo largo del capítulo, en ninguno de los casos abordados las fotografías se han presentado «solas» o «aisladas» del texto. En tal sentido, Roland Barthes, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1986), sostiene:

[...] el texto constituye un mensaje parásito, destinado a comentar la imagen, es decir, a «insuflar» en ella uno o varios significados segundos. [...] la imagen ya no *ilustra* a la palabra; es la palabra la que se convierte, estructuralmente, en un parásito de la imagen [...] (p. 21).

Además, sobre la importancia de la imagen, comenta:

[...] no aparece para iluminar o «realizar» la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen [...], el nuevo conjunto informativo parece fundado de forma principal sobre un mensaje objetivo (denotado), en el que la palabra no es sino una vibración secundaria, casi inconsecuente; antes, la imagen ilustraba el texto (lo hacía más claro); ahora el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación; [...] hoy en día, se efectúa la amplificación de la imagen por parte del texto [...] (Barthes, 1986, p. 22).

En otras palabras, este juego visual y textual —es decir, la relación que se da entre la imagen y la palabra— habilita a pensar en que la fotografía no es percibida, por los lectores de las publicaciones, como una ilusión, dado que «[...] en toda fotografía se da la siempre pasmosa evidencia del: *así sucedieron las cosas* [...]» (Barthes, 1986, pp. 40-41). No solo porque la imagen tiene un texto que le añade peso a lo que allí se deja ver y porque funciona como una «huella» de lo ocurrido, sino, también, porque todo lo que está en los medios de comunicación e información se predispone a ser considerado como real.

Respecto a la segunda cuestión, es necesario destacar que, en la identificación de las instancias de creación de la obra presentes en su manifiesto, como se demostró en el primer capítulo, los artistas no mencionaron o consideraron al acto fotográfico como una de ellas. Sin embargo, aunque estos niegan la existencia del hecho, debemos preguntarnos por la construcción del acontecimiento mediante las imágenes: los cuerpos se reunieron para ser capturados por el lente fotográfico. Si bien «el estudio fotográfico» no ha sido la casa de Susana Muzzio de Sáez y Arturo Sáez, sino distintos espacios de Buenos Aires, sí ha ocurrido la actuación de los hechos relatados para la «pose fotográfica» en un determinado tiempo y espacio.

Susan Sontag, en su libro *Sobre la fotografía* [1977] (1980), considera que «[...] una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria» (p. 164). Es decir, las fotografías tomadas por Santantonín pueden ser interpretadas, entonces, como un vestigio o rastro directo de la reunión de los «supuestos» participantes del *happening*. Su posterior publicación en los medios gráficos-impresos mencionados, da cuenta de

La necesidad de confirmar la realidad y enfatizar la experiencia mediante fotografías [que] es un consumismo estético al que hoy todos son adictos. Las sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en vaciaderos de

imágenes; es la forma más irresistible de contaminación mental (Sontag, [1977] 1980, p. 34).

Entonces, no es extraño atribuirles a estas imágenes, recibidas por los lectores, un valor de veracidad, en una sociedad inundada por medios de comunicación.

CAPÍTULO 3

Públicos múltiples-conceptos elitistas

La elección de medios gráficos de distinto tipo, como un diario (*El Mundo*), una revista femenina (*Para Ti*), una revista sensacionalista (*Gente y la Actualidad*), una revista literaria (*El Escarabajo de Oro*) y una revista de información general (*Primera Plana*), para llevar a cabo la primera obra de Un Arte de los Medios de Comunicación, nos permite pensar que no fue una decisión azarosa: se intentó llegar a distintos tipos de públicos, no solo al específico y habituado del campo artístico. Sin embargo, el principal concepto acuñado en las publicaciones, como fue el de *happening*, así como la intención de poner en juego «los medios como medios», «[...] lo que importa no es fundamentalmente “lo que se dice” sino *tematizar los medios como medios*» (Manifiesto, 1966, s. p.), no se llegaron a interpretar en todos los ámbitos, generándose una obra dirigida a públicos múltiples, pero con una conceptualización elitista. Esto se enlaza estrechamente con el cierre o finalización que los artistas habían planteado para la obra.

Roberto Jacoby en *Contra el happening* (1967) destaca que nadie se ha preguntado por la validez de los medios estéticos y es en este sentido que escribe:

Hay una conciencia acrítica de los medios estéticos por la cual se los acepta tal como nos fueron dados. Se pretende innovar en el campo del arte cambiando «contenidos» o «formas», cuando el problema es: unos medios u otros. El concepto de medio incluye las categorías de contenido y forma, pero por eso mismo hay que sacar la discusión de este último nivel para traerla al de los medios como tales. La existencia de los medios de comunicación masivos, por un lado, y de los medios estéticos por el otro, acarrea una escisión entre dos culturas paralelas, una de masa y otra «superior»: de élites. La conciencia de la separación entre los valores de la cultura masiva y la de élites se acentuó entre los artistas e intelectuales en los últimos diez años (Jacoby en Masotta, 1967, pp. 127-128).

Se podría considerar que la intención de despertar una reflexión en torno a los medios utilizados para llevar a cabo la «obra de arte» no surtió efecto en todos los públicos. Por un lado, hay que tener en cuenta que, al no materializarse la obra en un medio de información específico de arte, es posible que el concepto «indirecto» de «medio» haya resultado

desconocido para un lector habitué de diario *El Mundo* o revista *Para Ti*, por ejemplo, al igual que el término *happening*.

Irene Crespi y Jorge Ferrairo, en su texto *Léxico técnico de las artes plásticas* (1995), definen a los medios del siguiente modo:

[...] los elementos fundamentales de toda organización plástica. Se señalan como medios a través de los cuales, luego de interrelacionarlos se alcanza la unidad (V.), a los siguientes: Línea, Forma-Espacio (positivo-negativo) (V.), Valor, Color y Textura visual. También son medios los materiales utilizados para una realización, sea pictórica, escultórica, dibujística o de grabado (p. 73).

Si pensamos en esta definición, entonces el concepto y la reflexión —que despierta el supuesto *happening*— en cuestión pueden resultar elitistas: esta dimensión solo se hace presente dentro de un público ligado al campo artístico. Incluso, la circulación del manifiesto, principal vía donde se explicita la intencionalidad de la obra, da cuenta de ello, dado que ha tenido una acotada circulación dentro del grupo Masottiano y el Instituto Di Tella. En otras palabras, solo artistas y público afín podrían llegar a comprender esta deliberación sobre los medios estéticos. No obstante, esto no quita que un público no específico sí pueda haber reflexionado sobre el consumo de información y la veracidad de los medios masivos de comunicación: no todo lo que se aloja en ellos es cierto, se ha consumido una falsedad.

Sobre la noción de *happening*, en octubre de 1966 aparecen algunos cuestionamientos respecto al mismo. Entre ellos se destaca uno publicado en la sección «Correo de lectores», de revista *Gente y la Actualidad*, que puede ser leído en clave a la obra que aquí se estudia, si tenemos en cuenta —como se ha mencionado al principio de este escrito— que el término estaba en boga: «[...] ¿Qué es eso de “happening”? Ustedes hacen referencia a ello, pero sin explicar bien, aunque sea someramente, de qué se trata. Lo hemos discutido con mis compañeros e incluso con algunos profesores y nos quedamos medio en ayunas [...]» (Revista *Gente y la Actualidad*, 20 de octubre de 1966) [Anexo G].

Esta apreciación resulta relevante, ya que la comprensión de estos dos conceptos —el de *happening* y el de *medio*— está estrechamente ligada a uno de los postulados del manifiesto:

Así, en el modo de transmitir la información, en el modo de «realizar» el acontecimiento inexistente, en las diferencias que surjan entre las diversas 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 (Manifiesto, 1966, s. p.).

Se puede presuponer, entonces, que el sentido de la obra ha sido distinto para cada lector, dependiendo de su bagaje conceptual. De la misma manera, la obra ha sido concluida en diferentes instancias o momentos, como se desarrolló en el primer capítulo.

Si bien se ha dado cuenta de algunas repercusiones que pueden ser leídas en relación a *Happening para un jabalí difunto*,¹³ es necesario recuperar la palabra de Darío Cantón, ligado al Instituto Di Tella, quien, luego de leer la desmentida de diario *El Mundo* del 30 de octubre de 1966, emitió un escrito a modo de reacción, como se adelantó en el capítulo 1: «En mi recuerdo fue escrita un día domingo y la entregué al día siguiente a cada una de las personas que esa noche asistieron a la función de teatro en la sala del Di Tella. Yo era uno más de la casa y nadie me hizo cuestión alguna» (Canton, D., comunicación personal, 2 de enero de 2023). El sociólogo dirigió sus palabras, en particular, a Edmundo E. Eichelbaum, también conocido como «Mondy» entre sus allegados:

Circulando, como lo hago habitualmente, por el ámbito del Di Tella (Florida 940), no me fue difícil enterarme, unos días después de publicada, de que tu nota «Happening para un jabalí difunto» narraba un hecho que no había tenido lugar salvo en tu imaginación y / o en la de varios más (me entero ahora) con los que eventualmente planeaste la cosa. Tomé entonces el hecho como una humorada, algo para un grupo relativamente chico de iniciados, que tenía su pequeña dosis de esa institución nacional de la que otros han hablado, el «autobombo» (Canton, [1966] 2005, p. 98).

Por un lado, se puede identificar que, para él, la nota publicada ha sido considerada una «humorada» y no un hecho artístico. En relación con lo desarrollado anteriormente, postula que las noticias de diario *El Mundo* estaban destinadas a un grupo reducido de personas, iniciadas en el tema. Podría pensarse que se refiere tanto al concepto de *happening* como a la propuesta de Un Arte de los Medios de Comunicación. Además, sostiene que la actitud de confianza, puesta en juego a través de la experiencia de *Happening para un jabalí difunto*, no se dirigió, únicamente, hacia el público lector y su ingenuidad, sino que esta actitud ingenua puede distinguirse en el grupo de artistas y en los medios gráficos-impresos cómplices: «[...] (me temo que el país no se va a conmover porque Marta Minujín o Masotta hagan o dejen de hacer cualquiera de sus “happenings” o porque los lectores se enteren de que fue cierto o no que los hicieron o dejaron de hacerlos)» (Canton, [1966] 2005, p. 99).

Según las palabras expresadas por Canton, se podría decir que la experiencia y la conciencia de los artistas, como de diario *El Mundo* —siendo el medio específico al cual se refiere—, era entonces limitada, al creer que el hecho podría cambiar algo, tanto dentro como fuera del campo artístico: «Es que acá tocamos las limitaciones del grupo autor de la experiencia, hasta tal punto que me pregunto si verdaderamente valió la pena haberla hecho» (Canton, [1966] 2005, p. 101).

Por otro lado, en el escrito, con una fuerte crítica sociológica, no solo a la obra en cuestión sino también a su desmentida escrita por Eliseo Verón, Canton hace eco de sus postulados

¹³ En el Año 1, N.º 7, de la revista *Inédito*, publicada el 23 de noviembre de 1966, se destaca en la sección «Carta de los Lectores», una reacción en torno a la obra, escrita por Augusto Trucco [Anexo H].

en torno a la «ingenuidad» a través de una serie de ejemplificaciones de noticias políticas, difundidas por el diario dirigido por Eichelbaum. En la misma línea que su colega, aproxima una reflexión en torno al medio estético y, por lo tanto, al dispositivo artístico:

[...] el arte del futuro no será tan distinto de lo que conocemos y que dudosamente podrán llamarse arte de objetos experiencias como las de Costa, Escari y Jacoby —o que al lado de ellas seguirán existiendo muchas otras formas, me temo que dé más valor o que digan más a los que vengan después que nosotros— (Canton, [1966] 2005, p. 101).

En otras palabras, *Happening para un jabalí difunto* se distancia del arte objetual. Esta dimensión aparece intrínseca, entonces, a la desmaterialización del objeto artístico y a su poética, entendiendo, según Canton [1966] (2005), que, en su contemporaneidad, existían todavía artistas que pintaban lienzos, capaces de producir otras potencialidades, tanto formales como poéticas.

Esta reflexión no surgió repentinamente. Verón, en «Comunicación de masas» (en diario *El Mundo*, 30 de octubre de 1966), también cuestionó la materialidad de la obra:

[...] un arte de objetos que tal vez no estemos todavía en condiciones de imaginar, pero cuya materia no sea física, sino social, y cuya forma esté construida por transformación sistemática de estructuras de la comunicación. Objetos, en suma, que será difícil de conservar en museos para las generaciones posteriores (Verón en diario *El Mundo*, 30 de octubre de 1966).

De esta manera, es factible dar cuenta de que, para octubre de 1966, aún no existían —dentro del ámbito sociológico y comunicacional ligado al vanguardista Instituto Di Tella— categorías establecidas que permitieran definir este tipo de obras que se estaban iniciando a partir de Un Arte de los Medios de Comunicación. Sí es interesante destacar que la desmaterialización de la obra de arte, fundada, en este caso, en una publicación múltiple, de fácil acceso a las masas, ha contribuido a la ruptura de la idea canónica de obra de arte única e irreproducible —de la mano de las diferentes propuestas en boga hace tiempo en el escenario porteño—.

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Vanguardia mediática

Es posible identificar que estamos ante una obra de arte que le ha escapado a los medios artísticos y estéticos tradicionales para su ejecución, repercutiendo, entonces, tanto en el ámbito comunicacional como sociológico. Así pues, hizo uso de los medios —de información— como tales para su realización, sirviéndose, a su vez, de un medio visual: la

fotografía. Mediante una serie de fragmentos escritos y visuales —y los actos que llevaron a que estos fueran publicados secuencialmente en un mismo medio gráfico-impreso como a través de intermitentes publicaciones aisladas— se ha intentado aproximar, por un lado, una reflexión que no solo era competente para el campo artístico, sino también a un público no específico, abordando términos explícitos, como el de *happening*, o implícitos, como el de *medio*. Por otro lado, se ha dado cuenta de que a la triple instancia de creación de *Happening para un jabalí difunto*, propuesta por Raúl Escari, Eduardo Costa y Roberto Jacoby en el manifiesto *Un arte de los medios de comunicación* (1966), se le puede agregar una cuarta instancia que hizo a la conformación de la obra y a su credibilidad: las fotografías, la construcción de dichas imágenes y su juego paratextual en las distintas publicaciones, hecho que hasta el momento no había sido estudiado por la historia del arte. Así, si bien el grupo ha dado las directrices para que la obra se realice —desde la convocatoria a los artistas, la redacción del falso informe, el acto fotográfico (y, por lo tanto, la reunión de los cuerpos bajo el lente de la cámara), la entrega del informe y las fotografías a la prensa, la publicación y difusión por parte de diario *El Mundo* y las revistas *Para Ti*, *Gente y la Actualidad*, *El Escarabajo de Oro*, y *Primera Plana*, hasta las desmentidas y reacciones del público lector—, el papel del artista se ha visto desdibujado. De este modo, se genera una convergencia y una divergencia entre el rol del artista como del público, convirtiéndose este último en creador al completar la obra en su interior, dependiendo de su bagaje, consumo artístico y comunicacional.

A partir de todas estas características, y en lo concluido en el último capítulo del presente escrito sobre la desrealización del objeto artístico, entendida como su desmaterialización, no solo se han planteado los cuestionamientos sobre el medio, sino que también estas habilitan reflexiones en torno a la posibilidad de guarda y museabilidad de la obra de arte. Si pensamos en los postulados de Eliseo Verón en «Comunicación de masas» (Diario *El Mundo*, 30 de octubre de 1966), esta obra de arte no tradicional no cuenta con la posibilidad de ser contemplada en un «cubo blanco»¹⁴ de un museo. En todo caso, si nos detenemos en las publicaciones y en estas hojas impresas, podríamos preguntarnos: ¿es posible considerar *Happening para un jabalí difunto* como una *fake news*?, ¿es esta obra museable?

¹⁴ Se entiende por este término a los espacios de exposición caracterizados como pulcros, de paredes blancas, que fomentan la contemplación de obras de arte montadas o exhibidas sobre una pared o pedestal.

REFERENCIAS

Archivos en Uso. (s. f.). *Antihappening o Happening para un jabalí difunto*. <http://www.archivosenuso.org/viewer/1019#>

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.

Berenguer, C. (2020). *Vanguardia discursiva: una obra de texto. Un Arte de los Medios de Comunicación* [Trabajo Final no publicado]. Historiografía de las Artes Visuales III, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Canton, D. (2005). *De la misma llama II. Los años en el Di Tella (1963-1971)*. Libros del Zorzal.

Cippolini, R. (2011). *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*. Adriana Hidalgo.

Costa, E., Escari, R. y Jacoby, R. (Julio de 1966). *Un arte de los medios de comunicación* [Manifiesto]. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/750362#c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C0%2C6551%2C3299>

Crespi, I. y Ferrairo, J. (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. EUDEBA.

Dubois, P. (1983). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós.

Egle Martin: Renovarse es vivir. (29 de agosto de 1966). *Para Ti*, 45(2303), 121.

Eichelbaum, E. (21 de agosto de 1966). Happening para un jabalí difunto. Diario *El Mundo*, s/p. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/750866#c=&m=&s=&cv=&xywh=2776%2C1217%2C1269%2C710>

El escepticismo de la mamá de Masotta. (10 de noviembre de 1966). *Confirmado*, 2(73), 42-46.

Happening. (1966). *El Escarabajo de Oro*, (31-32), 19. <https://ahira.com.ar/ejemplares/31-32/>

Happenings (II). Hagamos una obra de arte. (1 al 7 de noviembre de 1966). *Primera Plana*, 4(201), 71-72.

Herrera, M. J. (1997). En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60. Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. *Arte Argentino del Siglo XX*. Fundación para la Investigación del Arte Argentino, Buenos Aires, Argentina.

Herrera, M. J. (1995). La experimentación con los medios masivos de comunicación en el arte argentino de la década del sesenta: el «happening para un jabalí difunto». En *El arte entre lo público y lo privado* [Objeto de jornadas]. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Centro Argentino de Investigadores de Arte, Argentina.

Las malas artes. Oscar Masotta y otros: Happening. (19 al 25 de diciembre de 1967). *Primera Plana*, 6(260), 89-90.

Longoni, A. (Ed.). (2011). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby acciones, conceptos, escritos*. Ediciones de La Central. Adriana Hidalgo Editora. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Red Conceptualismos del Sur.

Longoni, A. (2017). *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Editorial Mansalva.

Longoni, A. y Mestman, M. (1995). Masotta, Jacoby, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas. *Causas y Azares*, 2(3), 127-139.

Masotta, O. (1967). *Happenings. Oscar Masotta y otros*. Editorial Jorge Álvarez.

Masotta, O. (2004). *Revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Edhasa.

Parisesky, R. (1966). Correo de lectores. Happening. *Gente y la Actualidad*, 2(65), s. p.

¿Qué es eso de Happening? (25 de agosto de 1966). *Gente y la Actualidad*, 2(57), s. p.

¿Qué quiere que le diga? (3 de noviembre de 1966). *Gente y la Actualidad*, 2(67), 38-39.

Real Academia Española. (s. f.). *Fragmento*. <https://dle.rae.es/fragmento>

Sontag, S. (1977) [1980]. *Sobre la fotografía*. Editorial Sudamericana.

Trucco, A. (1966). Carta de los Lectores. Antipop. *Inédito*, 1(7), 31.

Verón, E. (30 de octubre de 1966). Comunicación de masas. Diario *El Mundo*. p. 45.

Verón, E. [1967] (2000-2001). La obra. *Ramona*, (9-10), 46-50.

Vida moderna. El sindicato de happenings. (19 de septiembre de 1966). *Confirmado*, p. 38.



¿QUE ES UN "HAPPENING"?

Instituido por el "Pop" y sus cultores el "happening" es —por lo menos hasta ahora— una extraña suerte de fiesta con elementos, no siempre del todo agradables para sus participantes.

LA EXPLICACION

El jueves 13 de octubre a las 15.30, 60 personas entraron en la sala audiovisual del Instituto Di Tella, donde 60 televidores y 60 radios escucharon (ocho) grabaciones de poemas de Manuel y Tommaso en forma de acontecimientos preparados para una ocasión.

EL "HAPPENING" ES UNA EXTRAÑA FIESTA CON SORPRESAS NO SIEMPRE AGRADABLES. PUEDE SER QUE AL ENTRAR EN LA CASA LE VUELVEN ENCIMA UN TARRO DE PINTURA...

En la sala de comunicación la "radio" se vive en vivo en el momento. La radio se hace por el momento. La radio se hace por el momento.



¿QUE ES UN "HAPPENING"?

El jueves 13 de octubre a las 15.30, 60 personas entraron en la sala audiovisual del Instituto Di Tella, donde 60 televidores y 60 radios escucharon (ocho) grabaciones de poemas de Manuel y Tommaso en forma de acontecimientos preparados para una ocasión.

LA EXPLICACION

El jueves 13 de octubre a las 15.30, 60 personas entraron en la sala audiovisual del Instituto Di Tella, donde 60 televidores y 60 radios escucharon (ocho) grabaciones de poemas de Manuel y Tommaso en forma de acontecimientos preparados para una ocasión.

Anexo A. «¿Qué quiere que le diga?» (3 de noviembre de 1966), revista Gente y la Actualidad, 2(67), 38-39

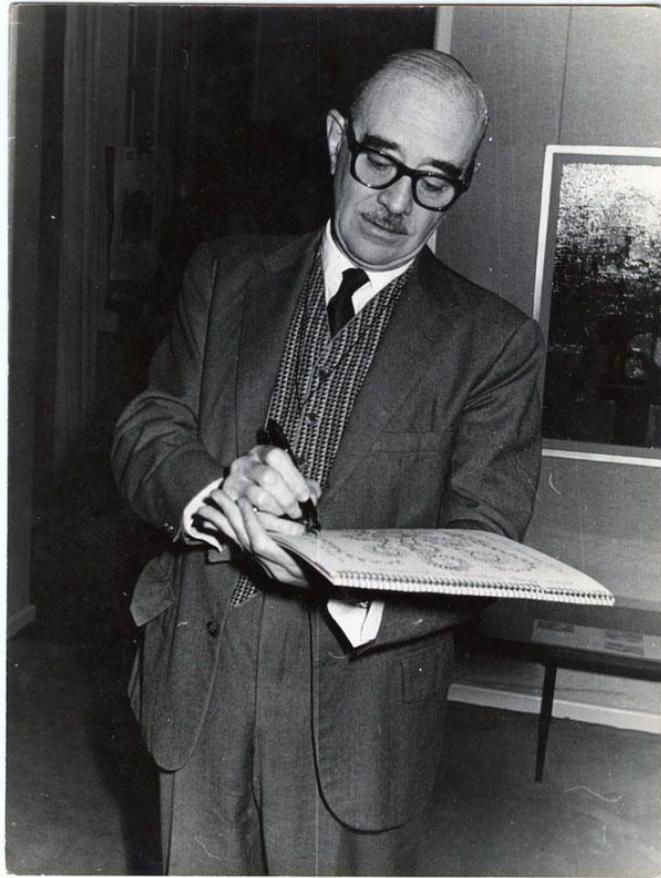
COMMUNICATIONE MASAAS. A large graphic design featuring the title in bold, stylized letters and a portrait of Eliseo Verón at the bottom right.

Anexo B. Eliseo Verón, «Comunicación de masas» (30 de octubre de 1966), diario El Mundo, p. 45















Anexo C. Fotografías tomadas por Rubén Santantonín en Buenos Aires (1966). Archivos en Uso (Archivo Roberto Jacoby). <http://www.archivosenuso.org/viewer/1019#>

plagio, porque su energía es superior a la estructura que los contiene. Uniendo lo sabé, sin duda, y lo sintético en "La pura verdad", esa admirable arte poética que cierra su libro: "siempre viví deslumbrado / por el puro alcohol, el libro bien escrito, la carne perfecta —afirma, para agregar más adelante—. Sin dudar, lo más puedo decir / que la vida es lo que ocupa cada página de esta pila bautismal donde la poesía del mundo confirma su nombre y apellido."

Ese contemporáneo

Descartes: Obras escogidas — Fue durante el invierno de 1619 que René Descartes, encontrado en Alemania, se detuvo ocasionalmente en una aldea cercana a Urm. Y ocurrió que "no encontrando conversación alguna que me divertiera —cuando el Diabolo del Método— y no teniendo tampoco, por suerte, cuidados ni pasiones que me turbaran, permanecía todo el día encerrado solo junto a una estufa con todo el ocio necesario para entregarme a mi pensamiento". Fue en aquella aldea y en aquel período de ocio pensativo, que el joven filósofo francés —contaba 23 años— comienza a describir los fundamentos de una "ciencia admirable" que consistía en ser aprietado a la ciencia tradicional. Fue entonces que Descartes, pensador solitario, frías, lemoso de su seguridad personal, viajero inconfundible y que vivió gran parte de su vida fuera de su patria, inició la revolución intelectual más grande de los tiempos modernos.

Fundador del idealismo y del racionalismo, usó los caminos que trazaría, luego, todo el pensamiento filosófico y científico del Occidente, incluso el de los que se inventarán contra él. En adelante, el valor de su obra no tendrá eclipse; cualquier innovación filosófica deberá "preparar" hacia sus fuentes para encontrar allí un auténtico punto de partida. Y tanto de la razón, un ejercicio purificador de lo superficial, una vocación por lo concreto y una refinada cautela metodológica aliada con la mayor audacia especulativa, que se imponen como una lección necesaria toda vez que la filosofía aspira a un nuevo comienzo. Basta recordar el ejemplo de Husserl: la obra principal del fundador de la fenomenología —acaso el más importante movimiento filosófico en lo que sigue— lleva el nombre de *Meditaciones Cartesianas*.

Todo ello indica que el interés actual por la obra de Descartes no responde a una actitud histórica evocadora del pasado, sino a una estricta necesidad filosófica. Esta necesidad llevó a dos estudiosos argentinos a convocar la empresa de traducir las principales obras del filósofo del siglo XVII. Ellos son: Ezzequiél de Olaso, 25, becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, y Tomás Zwanck, 38, profesor de lenguas clásicas y miembro del Centro de Investigaciones Filosóficas.

Los antecedentes de traducciones argentinas del opus cartesiano no son

abundantes; basta mencionar la que efectuó Gregorio Halperín de los Principios de la Filosofía, Lozada, 1951, y la que realizó Ruteri Frontaldi del *Discurso del Método*, edición de la Universidad de Puerto Rico, 1954. La labor que Ezzequiél de Olaso y Tomás Zwanck llevaron a cabo con estas Obras Escogidas es notable en más de un aspecto. Esta vez no se trata de una traducción parcial sino de la de un conjunto extenso que comprende los principales textos filosóficos de Descartes. En consecuencia, diversa fragmento y cartas concernen a las por

Las malas artes

Oscar Masotta y otros: *Happening* — "Happening" Esa palabra, cargada de infinitos matices, refiriéndose a la observación psicológica del sujeto. Las reglas para la dirección del Espíritu requirieron tres redacciones sucesivas hasta alcanzar un nivel de rigurosos ajustes que, según algunos, lindaba con el masoquismo. Tiene el resultado está en la vida: el lector de



Descartes, según Hals: *Viecianno*.

lengua española cuenta ya con una de las versiones directas más acabadas de la obra del gran filósofo moderno. El prólogo, la selección y notas también pertenecen a Olaso, quien examina las traducciones anteriores y efectuó sus alineadas observaciones. Sus notas ganancia, la poseída de la exhibición talia ningún texto decisivo para el estudio de la filosofía cartesiana. Olaso ya mostró su talento en el virtuosismo, un tanto "mundano", del ensayo (*Los nombres de Dhamano*, Sudamericana, 1961). Ahora, al acometer la tarea de la traducción de Descartes, Olaso muestra un talento y una brío que se ven en la versión de su obra. Pero aquí nuevamente sale alrozo una severa e inteligente. Es posible observar que el año que termina fue, para nuestro país, feo en la versión de grandes textos. Hace pocos meses apareció una memorable traducción directa del país, con introducción y notas, del *Dhamanapañi* de Dada, realizada por la orientalista Carmen Dragometti (38). A esta obra sumamos ahora los es-

tuos de Olaso y de Zwanck. El trabajo de estos tres jóvenes argentinos, en marcha, (Eduardo García Beltrame traduce los textos preteritos de Kant, García Costa a Hume) poseen una significación especial. No es un hecho prometido que la joven filosofía argentina más ríto y pastilosa por donde el arte contemporáneo supura su crisis, vuelve sobre sí mismo para comprender sus límites y empezar de nuevo. A lo largo de los años, desde que en los Estados Unidos, nuno el happening adquirió la estructura de un movimiento o un sistema. La efímera condición de todos estos experimentos colabó a su agotamiento, al cabo de una década, y hasta hizo sospechar a algunos lúcidos críticos que el happening nuno es algo sólido y tenaz. En un reciente artículo sobre el *Martín de Soto*, por ejemplo, Roland Barthes define la siguiente definición: el happening es "un acto de lo que está, buermeitos ejemplos, Buenos Aires nunca asistió a verdaderos, originales happenings. Los de aquí fueron repeticiones, más o menos desahucadas, de otros que acontecieron en Nueva York o en París, y se ejecutaron en el Instituto Di Tella y sus cercanías por las siguientes personas: Oscar Masotta (48 años, autor de un ensayo sobre Roberto Arlt), Alicia Paen, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Minujín, Madala Ezezer, así como estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, y María Minujín. Resulta aventurado un balance del happening, puesto que, en Buenos Aires, en tales condiciones. En el mejor de los casos, el intento tendría la característica de una reflexión sobre otras reflexiones, o sobre lo que se sabe del fenómeno gestado en otra parte. A este privilegio nuno pertenece la monografía de Alicia Paen incluida en el volumen (que fue leído por la autora en octubre de 1968, en el Instituto Di Tella): "El concepto de happening y los textos" en un cuidadoso resumen de toda la biografía existente (publicada en su mayoría en los Estados Unidos) y puede servir, si no como comprensión exhaustiva del happening, al menos como punto de partida para una posible reevaluación en el momento del arte y otras experiencias cercanas, aunque no hayan surgido en absoluto adheridos a los mismos fundamentos, parecen haber producido una materia teatral efectivamente distinta, y de ahí que resulten realidades,

BEST-SELLERS

FICCION

- 1) Cambio de piel, por Carlos Fuentes (Sudamericana).
 - 2) El Señor Presidente, por Miguel Ángel Asturias (Lozada), 1ª semana pasada.
 - 3) Cien años de soledad, por Gabriel García Márquez (Sudamericana), 2ª.
 - 4) La ciudad y los perros, por Mario Vargas Llosa (Sudamericana; reedición).
 - 5) Una rosa para Morrison, por Christiana de Robafon (Lozada), 4ª.
- ENSAYO, POESIA, FICCION
- 1) El recuerdo y las ciruelas, por Rodolfo Aron Alfaro (Ediciones de la Flor), 2ª.
 - 2) Naturaleza del peronismo, por Carlos Fari y otros (Viracocha).
 - 3) El humor negro, por Lewis Carroll y otros (Brújula), 1ª.
 - 4) Sindicato y poder en la Argentina, por Roberto Carr (Sudamericana).
 - 5) El país que quedó atrás, por Roberto Roth (Emecé).
- Librerías consultadas: Atlántida, Buenos Aires, Castrolia, Clásicos de Moderna, El Ateneo, Fousio, Galates, Rivemal, Lec. Nove, Premier, Rivero y Santa Fe. ♦

se podría decir, concretadas, las prescripciones formales de Artaud: "Esta conclusión de Alicia Paen (quien no olvidó revisar las magníficas propuestas de Antonín Artaud) decidida hábilmente el hecho de que el ritual de puro efímero, y que esa materia teatral, para existir de verdad, debe ser recuperada por procedimientos ajenos a los regatos de inspiración. El compilador de este libro, líder del grupo de happenistas locales que figuran como coautores, incluye el texto de otra conferencia, leída también en el Di Tella, el año pasado: "Los medios de información de masas y la estética contemporánea". Masotta vuelve en redondo, allí, sobre los tres pivotes básicos para comprender el sentido del arte del siglo, y postula, desde la crítica, una base para un nuevo arte de la ocurrencia del discurso, se pueden encontrar esos mismos cuando desconfiado de su propia jerga, Masotta cita difusos fragmentos de autores como Roland Barthes, Leo Bataillon, Umberto Eco o MacLuhán.

Así se comprende el "viaje de la intención artilaria", cuando Baxandall dice: "El teatro siempre ha enseñado perspectivas sobre el pasado... Hoy retrocedo para ayudarnos a ganar perspectivas acerca de cómo se forman las perspectivas". En su dirección se entiende, entonces, el cambio en la estética (a partir de Dada) en el campo del teatro, cuando Roland Barthes advierte que la obra de arte perdió su sentido de contenidos para acuarlos los signos que la transmiten, la armazón estructural, "la terminación de los medios como medio".

En la conceptualización de la obra que aparece una inevitable desconianza por los signos, y se renovó el concepto Dada de la obra de arte, con un cambio sutil que consistió en adjudicar una categoría estética a la obra tematizadora, la misma que antes pretendía evitar los propios fundamentos de la obra de arte. De todos modos, el concepto de la obra se amplió, y ahora puede tener un valor todo aquello que el espectador vea como obra de arte: apenas una diferencia de actitud con el sentido estético de Marcel Duchamp y sus ready made.

Las fantásticas profecías de Marshall McLuhan dieron lugar en Buenos Aires a algunos experimentos de Brecht Minujín y, por intermedio de Masotta, embajador del "filósofo" canadiense en el Bar Mc'Dera, a un "Happening de los medios de comunicación", organizado por Eduardo Costa, Roberto Jacoby y Raúl Ezezer, y otra obra de este último, llamada "Entra en discontinuidad". El happening del libro mencionado consistió en suministrar a la prensa fotografías y descripciones de un supuesto happening, y tras la publicación de la "noticia" desmentido que aspiraba a "tema", los medios (tan solo Primera Plana soslayó la trampa, aunque en el que también cayó en ella).

El grupo de happenistas reúne aquí sus divagaciones predichas sobre el tema, se autodefinen como "creadores" y "recreadores", y hacen descender abruptamente el ya poco riguroso nivel del libro. Entre los artículos que pueden empujar a consultarlo está, sin duda, el completo análisis estructural de un happening de María Minujín, realizado por el sociólogo Ilseco Verón, y el artículo del mismo autor que se publicó en el diario *El Mundo*, con el propósito de aclarar el happening de Costa, Jacoby y Ezezer. "Está enteramente fuera de mi capacidad —escriben— evaluar esta experiencia desde el punto de vista estético, e ignoro si puede ser clasificada o no como un permiso aventurero. De todas maneras me socializaré, como predicción de la sociedad postindustrial del futuro será más semejante a esta experiencia (...). un arte cuya materia no sea física sino social, y cuya forma esté constituida por transformación instantánea de estructuras de la comunicación de la obra de arte. De todos modos, conservar en museos para las generaciones posteriores."



El falso happening.

En el mismo capítulo de *Happening* aparece una rara perla de lucidez y claridad: una cura donde el poeta mexicano Octavio Paz critica desde lejos, Masotta, el concepto de "filosofía de la información que recibió de los mismos interesados, la posibilidad de tales experiencias: "La novedad estética de su experimento no reside en el hecho de que usted llama triple creación, sino en que oponen a la idea tradicional de obra hecha por el autor, la obra misión y la recepción. O sea, "entretan cerrada". Masotta, Paz, y agrega, desafiando las técnicas, hipótesis posibilidades de una obra de arte, que "debe" la estética se disuelve en la vida que sin dudar, sin punto de partida, no consecuentemente, ni recepción, y, ed (Jose Alvarez, 1967, 206 páginas, 400 pesos). ♦ [A.G.]

JULIO CORTAZAR COMIENZA SU VUELTA AL DIA EN 80 MINUTOS

En vísperas de Nochebuena, Cortazar inquirió a la gente de Buenos Aires, iniciando en las librerías de todo el barrio su primer gran viaje al día en la Argentina. Ya lo está haciendo en México. La semana el primer argentino Julio Siles que dialogó a llustró en París las 224 páginas del que más uno de los libros más hermosos y originales de Cortazar.

PREPARE \$ 2.150.-

Buenos en los librerías o prepárate al

XXI siglo septucento editores SA

Independencia 820 - Tel. 27.8840

Anexo D. «Las malas artes. Oscar Masotta y otros: *Happening*» (19 de diciembre de 1967), revista *Primera Plana*, 6(260), 89-90



DOS HAPPENINGS EN BUENOS AIRES
Ahora, local propio

VIDA MODERNA

El sindicato de happenings

Prácticamente no pasa una semana sin que se realicen en Buenos Aires dos o tres happenings: pintores, ex políticos, escritores, economistas, bailarinas, jóvenes bohemios, psicoanalistas, diplomáticos, actrices, filósofos, industriales, modelos, sociólogos, se reúnen en la casa de alguno de ellos y se lanzan a una cabalgata de espontaneidad. Buscan una forma nueva de comunicación, y algunos pretenden que también están creando espectáculos de valor artístico.

Actualmente, cualquier cosa puede ser llamada happening, y mucha gente usa la palabra como sustantivo para designar situaciones y objetos que no sabe definir con mayor precisión. Quince días atrás, durante una reunión de amigos, el pintor y arquitecto Oscar Palacios narró humorísticamente una idea que piensa poner en práctica junto con su esposa, la bailarina Marilú Marini: fundar un sindicato de happenings.

El falso sindicato cobraría cuotas mensuales a sus afiliados y estable-

cería un régimen jubilatorio: "El socio debe pronunciar una sola vez la palabra happening y automáticamente se jubila", explicó el promotor. Varios lemas presidirán las actividades: *Para un happenista no hay nada mejor que otro happenista; Por cada happenista que muera morirán 10 pintores, y ¡Happening sí, vitupe-rado pince! no!*

Para instalar la sede del sindicato, Palacios y Marini sostienen que buscan un local apropiado, en el centro de Buenos Aires. Una vez conseguido, funcionaría en él un supermarket para happenings, dividido en dos secciones que venderían todos los elementos que necesitan los socios. En una de las secciones, destinada a happenings antiguos, podrán adquirirse pinturas, globos, gallinas, crema de afeitar, tallarines, serpentinas; en la sección happenings modernos, en cambio, habría computadoras electrónicas y diversos medios de comunicación de masas.

En el mismo local se instalaría un

gran archivo de happenings, en el que constarían todos los realizados hasta ahora. Cada vez que un socio se proponga realizar un nuevo happening, deberá colocar una tarjeta con sus características en una computadora electrónica que consultará con el archivo: si se prende una luz verde, quiere decir que el happening se puede realizar porque no ha sido hecho previamente; la luz roja indica que ya se ha realizado ese happening, pero que la coincidencia es casual; la luz amarilla significa que el socio se propone plagiar un happening anterior. Inmediatamente se lo expulsará del sindicato.

El sindicato también tendrá una gran habitación rodeada de cañerías: así, cuando finalice un happening se abrirán una serie de grifos que limpiarán el piso y las paredes con agua jabonosa. Además, Palacios estudia la posibilidad de disponer de varias habitaciones pequeñas para happenings privados. "Si un señor quiere hacer su happening privado, con pocos amigos o inclusive él solo, podrá recurrir a esas salitas, cerradas con llave. Una vez que termina el happening, sale, entrega la llave y se va."

El proyecto también incluye la realización de cursos para enseñar cómo se prepara un happening: "Alguien quería hacer un happening con gallinas disfrazadas de espáñolas, pero no le salían los trajes. O eran muy grandes y a las gallinas se les caían, o muy chicos y las acogotaban. Hay que enseñar ese tipo de cosas", explicó Marilú Marini. Por supuesto, los autores del proyecto no piensan ejecutarlo realmente.

Pág. 38 - 19 de septiembre de 1966 - CONFIRMADO

participantes, una indicación del lugar y momento en que se realizó, y una descripción del espectáculo que se fingió que ha ocurrido, con fotos tomadas a los supuestos participantes en otras circunstancias. Así, en el modo de transmitir la información, de modo de realizar el acontecimiento inexistente, en las diferencias que surten entre las diversas versiones que del mismo suceso haga

EL HAPPENING FALSO
Todo esto gente no existe

cada emisor, aparecerá el sentido de la obra".
Esto fue difundido, en un texto mimeografiado de 3 carillas y media en julio de este año, entre amigos del medio plástico de Buenos Aires. El 21 de agosto, un mes después, el suplemento dominical del matutino El Mundo publicaba una nota firmada por Edmundo E. Reichelbaum sobre el inexistente Happening para un bebé difunto, que se habría realizado el 30 de julio en la casa de Susana Muzzio de Sáez, en Vicente López. Fotos de Marilú Marini, Marcela Minujín, Kely Martín, Manuel Mujica Láinez, Dalmiro Sáenz, Graciela Martínez, la duena de casa y otros, certificaban gráficamente al hecho.

Cuatro semanas llevó a los 3 conspiradores prepararlo. Las fotos se tomaron en distintas ocasiones. La de Dalmiro Sáenz y Susana Muzzio, en una zapatería vecina a la casa de la última. En la de Oscar Masotta se obtuvo la suya con Lea Lublin. En una fiesta íntima se fotografiaron escenas de conjunto: Marilú Marini, cabeza volcada atrás, contra brazo en alto, espaldas, rostros de perfil; Graciela Martínez (bailarina, como Marini), con los zapatos en la mano y la cabeza a ras de un modero, enérgica; Kely Martín, piernas, pantalones. Egly Martín fue captada en un ensayo. Varias decenas de compliques se sustraron, con gusto, a la idea.

"Cada fotografía, en realidad, cons-

tituyó un happening en sí", reconoció Masotta, 36 años, ensayista, filósofo, orientador del grupo promotor.

Los organizadores redactaron una gaceta sobre el inexistente happening que, acompañada de las fotos, se entregó a diarios y revistas. Varias publicaciones dieron cuenta del hecho, tomándolo por cierto. En una, pagaron 3 mil pesos por ellas. Y el 30 de octubre, el suplemento cultural de El Mundo publicó la desmentida, "la cual completa el happening". Una nota de Eusebio Verón sociologizaba sobre el asunto, definiéndolo así: "El lector se informa de que fue informado sobre algo que nunca ocurrió, lo que implica una reducción al absurdo de la noción misma de la información y, por extensión, la imagen insólita de los medios de comunicación de masas funcionando en el vacío". Los happening-makers se habían propuesto realizar un hecho estético; el canoso sociólogo Verón le confería valor moral.

En ese plano, al parecer, tampoco es algo nuevo. César Tiempo, por ejemplo, publicó en sus mocedades un libro de poemas encendidamente amorosos, y la firmó con nombre de mujer. Recibió muchas opiniones literarias de los poetas de la poesía argentina a quienes había enviado el libro; algunas mirivas, además, se internaban, en términos más íntimos. El frágido de algunos textos supuestamente insólitos de Rimbaud sumó a especialistas y entendidos, hace años en Francia, en una aguda polémica sobre su autenticidad. Muchos votaron por el sí y, afortunadamente para ellos, la desmentida vino en el invierno.

Pero a pesar de la interpretación de Verón, el teórico Masotta insistió: "Producir ese happening en los medios de comunicación es una idea estética y no moral". Subrayó Masotta que no cree, como Romero Brest, en la posibilidad de desalienación de las élites a través del arte; tampoco, como algunos activos happening-makers, que los medios de comunicación son alienantes en sí mismos. Pienso, en cambio, que los happenings constituyen un arte que expresa positivamente la alienación de la sociedad actual en la medida en que elta la separación entre el hombre y lo que él representa. Considera que iguala a hombres y objetos y líquida el abismo entre actor y personaje; por ejemplo, que existe en el teatro: cada participante actúa como en la vida misma.

Pero dos objeciones, que Masotta se negó a serias, contradicen esa apreciación: si bien el Happening del bebé muerto no existió, para obtener las fotografías los organizadores realizaron varios happenings deliberados, cuyos protagonistas actuaron y posaron como personajes. Y si desmentida, el pretender ilustrar la posibilidad de deformación o

DIVERSIONES

El escepticismo de la mamá de Masotta

"Para qué hacer obras de arte simplemente con elementos de la comunicación de masas, como los pop? Magnificas instaladonos en los medios de comunicación de masas", se propusieron, hace unos meses, Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa. 3 jóvenes trabajadores, serios y preocupados por crear nuevas tendencias artísticas, más acorde con el actual momento de la civilización. Redondearon la idea: "Nos proponemos entregar a la prensa el informe escrito y fotografías de un happening que no ha ocurrido. Este falso, informe incluirá los nombres de los par-

Pág. 42 - 10 de noviembre de 1966 - CONFIRMADO

engaño de los medios de comunicación, convertirse a un hecho que se desea estético en un hecho moral.
"En el fondo, se trata de una actitud esteticista —opinó el pintor Carlos Gorriarena, 40 años, buceador de nuevas expresiones plásticas—. No porque el artista no pueda hacer esas cosas: O política. O un hijo. Sino porque se le atribuye categoría estética a un hecho que no la tiene."

Pero tal vez, la visión más vital del hecho sea la de Susana Muzzio, la aguda duena de la casa donde el happening no se realizó. "Me siento frustrada. Todo el mundo cree que nos divertimos mucho, y no pasó nada, por eso propuse hacerlo, en serio, ahora". Algunos amigos se quejaron porque no habían sido invitados. Ciertas amigas le fruncieron el ceño: "Una muchacha que estuvo me contó que allí hubo de todo, mujeres desnudas y qué sé yo", le dijo una. Lea vecinas, además que apareció el primer

artículo en El Mundo, han manifestado un súbito e inesperado amor por la jardinería: recortan sus setos colindantes con la casa de Susana Muzzio, podan sus árboles, arreglan sus enredaderas, refaccionan sus techos y siempre consiguen alguna posición que les permite otear "la casa del happening".
La madre de Masotta no le creyó cuando éste le explicó que no había

CONSPIRADORES ESCARI, COSTA Y JACOBY
Esto, en cambio, sí existe

Pág. 44 - 10 de noviembre de 1966 - CONFIRMADO

habido fiesta. "Si salió en el diario", se extrañó. Pero una crítica del happening, producida por el sociólogo Darío Cantón, señalaba la semana pasada que el tipo de información elegido "para mostrar las posibilidades de engaño que manejan los medios de comunicación de masas fue un artículo sin ninguna trascendencia en términos de su significación para la sociedad global" y no algo "sobre movimientos de tropas o reunión de altos mandos, sobre la decisión del cardenal Gaggiano de promover una Iglesia católica argentina que favoreciera la revolución social o cualquier cosa por el estilo que pudiera dar lugar a la rectificación de la información por los afectados por ella y que eventualmente hubiera ocasionado la reprimenda o despedido de los que se hubieran entregado a ese juego". Lo cual, para Cantón, invalida la experiencia. También desde el punto de vista de su mor-

alidad. Curiosamente, el mismo Jacoby repartía ejemplares mimeografiados de esa crítica frente a las vidrieras del Instituto Di Tella.

Pág. 44 - 10 de noviembre de 1966 - CONFIRMADO

Anexo F. «El escepticismo de la mamá de Masotta» (10 de noviembre de 1966), revista *Confirmado*, III(73), 42-46. Archivos en Uso (Archivo Roberto Jacoby) <http://www.archivosenuso.org/viewer/1019#>

HAPPENING

Permanente y apasionado lector de GENTE, me siento con el derecho de expresarles lo siguiente: ¿Qué es eso de "Happening"? Ustedes hacen referencia a ello, pero sin explicar bien, aunque sea someramente, de qué se trata. Lo hemos discutido con mis compañeros e incluso con algunos profesores y nos quedamos medio en ayunas. Ustedes presentan en la nota situaciones y hechos diversos de los personajes que intervinieron, dando por sabido que todos conocemos a ellos. Quizás ustedes de-

diquen la revista para determinar los círculos. Entonces tienen la obligación de decirlo. De lo contrario, traten de ser más explícitos en las notas que publican para que todos los lectores entendamos lo nuevo e insólito. Tengan en cuenta esto para la juventud. Nosotros estamos ávidos de noticias que no encontramos en la prensa diaria. Esta es la opinión de muchos compañeros y amigos lectores de GENTE.

Rolando Paryseski
Córdoba

R: Estimamos justa su crítica y en la primera oportunidad daremos satisfacción a lo solicitado.

Anexo G. Rolando Parisesky, «Happening» (20 de octubre de 1966), «Correo de lectores», revista *Gente y la Actualidad*, 2(65)

ANTIPOP

Desde hace muchos años el señor Wells demostró lo que se puede hacer al inventar una noticia y transmitirla masivamente: la invasión de los marcianos que se irradió en varios países provocó escenas de pánico y hasta suicidios. Frente a este antecedente, lo que hicieron los señores "pops" al inventar un happening y hacer publicar la noticia, no pasa de una burda falsificación, carente de ingenio y de inteligencia, y los periodistas que se prestaron a la maniobra tampoco merecen ningún elogio. Que el happening haya existido o no al público le importa un rábano: leyó la información como una curiosidad más, lo mismo que se leen esos recuadritos de algunos diarios sobre el nacimiento de un cordero de cinco patas o que el alcalde de algún pueblito perdido en el mundo prohibió que los gallos canten al amanecer. Son noticias que se leen por entretenimiento, para descargarse de las tensiones del día, y a nadie le importa que sean verdaderas o no.

Por eso no estoy de acuerdo con la carta del señor Juan Carlos Ongaro (Nº 6). Con estos señores "pops" no hay que ser blando. Estos no son tiempos en la Argentina para andar perdiendo las horas y los días en entretenimientos intrascendentes. Ayuden ustedes a fomentar el verdadero arte, de cualquier tendencia, pero verdadero; difundan la cultura y no malgasten su espacio. Ya hay otras revistas y un millonario Instituto di Tella que fomentan esos escapismos; allá ellos...

AUGUSTO TRUCCO
La Plata

Anexo H. Augusto Trucco, «Antipop» (23 de noviembre de 1966), «Carta de los Lectores» revista *Inédito*, 1(7), 31. Archivos en Uso (Archivo Roberto Jacoby) <http://www.archivosenuso.org/viewer/1019#>