




OSCAR MASOTTA

**REVOLUCIÓN
EN EL ARTE**

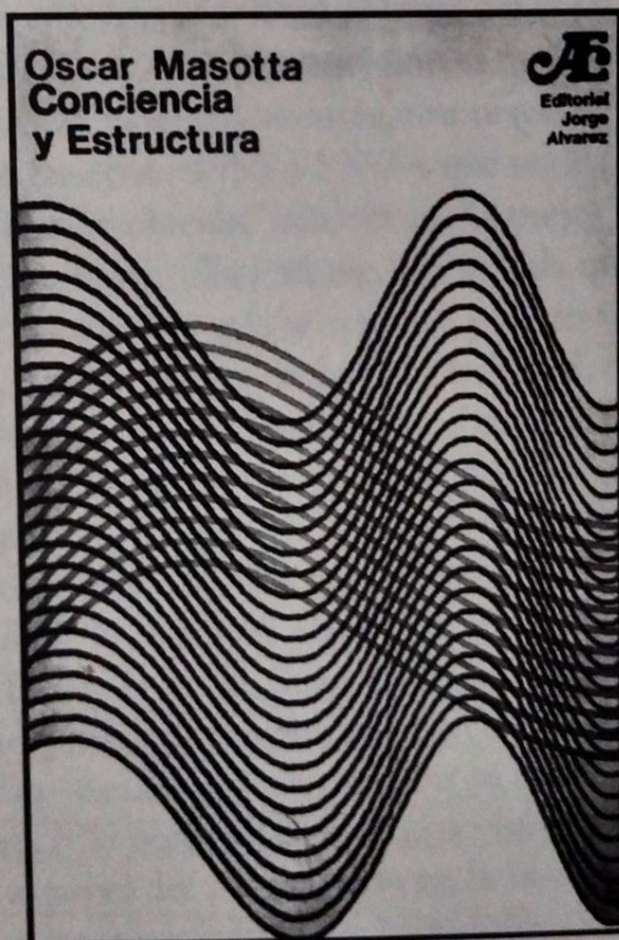
EDICIÓN DE ANA LONGONI


MANSALVA

CAMPO REAL

CONCIENCIA Y ESTRUCTURA

*A Eliseo Verón,
Roberto Jacoby
y Julián Cairol*



PRÓLOGO

Todo prólogo es una justificación a posteriori, un modo de agregar razones a las razones. Es por esto que yo creo que este material no exige prólogo alguno. Por una parte, porque esas razones sobre razones constituyen parte del material mismo, porque el conjunto de los ensayos lleva no sólo un prólogo escondido, sino, textualmente, varios prólogos explicitados. Pero por otra parte, la redacción de un prólogo —para el caso preciso del presente volumen—, podría inducir al lector a pensar que hay entre los temas aquí tratados más discontinuidad de la que efectivamente existe. Y en cuanto a la pluralidad de proposiciones e intereses que la lectura revelará, entiendo que no debe despistar. Y esto no porque esa pluralidad, o esa discontinuidad, no existan de verdad. Y tampoco quiero decir que yo crea que es posible —sin más— apresar el sentido unitario de estos ensayos, o que en el fondo, a la larga o a la corta, esa unidad justifique una pluralidad y una discontinuidad que serían sólo aparentes.

Pero quisiera avisar al lector, además, con respecto a las fechas de publicación de los ensayos —1955 a 1967—; que no intente descubrir en ellas los hitos de una “evolución” intelectual. O mejor dicho, que ahí donde esa evolución existe, ella está tan explicitada que no es preciso descubrirla. Y en cuanto a lo que se refiere a posiciones políticas e ideológicas, aquí, menos que en cualquier otro nivel, existe “evolución”. Yo no he evolucionado desde el marxismo al arte pop; ni ocupándome de las obras de los artistas pop traiciono, ni desdigo, ni abandono el marxismo de antaño... Al revés, al ocuparme de esa nueva tendencia viviente de la producción artística más contemporánea, entiendo permanecer fiel a los vacíos, a las exigencias y a las necesidades de la teoría marxista. Desde el punto de vista de mis posiciones ideológicas es preciso entonces leer acumulativamente los trabajos aquí reunidos: lo que no es dicho —declarado— en un lugar, se halla completamente declarado en otro. Mis posiciones generales —básicas— con respecto a la lucha de clases, al papel del proletariado en la historia, a la necesidad de la revolución, son las mismas hoy que hace quince años atrás. Lo que ha cambiado tal vez es la manera de entender el rol del intelectual en el proceso histórico: cada vez comprendo más hasta qué punto ese rol tiene que ser “teórico”; esto es, que si uno se ha dado la tarea de pensar,

no hay otra salida que tratar de hacerlo lo más profundamente, lo más correctamente posible ¿Podrá uno alguna vez cumplir con esta exigencia elemental?

17 de abril de 1967

Advertencia

Entre la redacción del prólogo que antecede y la fecha de aparición de este tomo, un espacio de casi año y medio me obliga a volver sobre él, a agregar una reflexión ahí donde yo preferiría que guardase una fuerza de impacto que —pienso aún— es inseparable de la pluralidad de los temas, del desorden de las fechas. Desorden: puesto que un ordenamiento cronológico no conforma todavía una historia. La historia (pienso la palabra con mayúsculas) no está en los libros, sino en nosotros, que la vivimos y la hacemos sólo a condición de soportarla. Los libros sólo conservan el reflejo lejano y fugaz de eso que los hombres viven de muy cerca. Pero por lo mismo: es esto lo que los torna imprescindibles. Ellos nos permiten (como el ejemplo del *Mateo* de Sartre y la conciencia sartreana) observar fugazmente y de reojo todo eso que nosotros somos; nuestra miseria, quiero decir, y esos juicios de valor que una vez pronunciamos sobre los otros, tal vez con el único fin de sentirnos diferentes, cuando en verdad no éramos más que una parte de eso mismo que repudiábamos, el complemento de un sistema ciego y estúpido que nos incluía en el momento mismo que nosotros entendíamos abarcar una de sus partes. En este sentido —y en un país casi sin filósofos, casi sin crítica estética, casi sin revistas, casi sin crítica intelectual ni confrontamiento de las ideas; brevemente, en un país casi sin memoria— los ensayos reunidos constituyen un excelente apoyo, un buen "ayuda memoria". No es que yo piense que me he equivocado mucho ni que los errores del pasado me inquieten demasiado. En la Argentina, en fin, uno aprende a juzgarse ni tan ruda ni tan duramente, a ser blandamente permisivo con uno mismo. En un país sin maestros (y me disculpo por la frase) uno tiene que, a la vez, enseñarse lo que eran las cosas y los otros, y aprenderlo todo de esa enseñanza. Pero es cierto: los años han transcurrido y ya no es lo mismo ni para uno ni para las dos generaciones que nos siguen inmediatamente. ¿El problema? Bien:

se trata de la política. La filosofía, las "ciencias", la estética, la "praxis científica" y la "praxis del artista", se conjugan, y hoy más nunca, con la moral y la política. Debo entonces volver, así sea muy brevemente, sobre algunos juicios pronunciados a lo largo de estos artículos: de ellos, dos refieren a hombres, a personas, a nombres concretos; otro se refiere a un concepto: la noción de "vanguardia".

Ante todo, me disgusta un poco mi tono del artículo sobre *Un Dios cotidiano*, la novela de David Viñas. Campea en esas páginas como el sentimiento de que Viñas se hallaba —ideológicamente hablando— irremediabilmente equivocado, y que mientras yo entendía muy bien qué cosa era el "compromiso", él no lo entendía para nada. Debo decir entonces que hoy me avergüenzo un poco de aquella prosa mía donde había bastante de pose, y donde a lo que a mí mismo respecta, yo confundía un poco —o bastante— el "compromiso" con un tono tomado directamente de *Les Temps Modernes* y de Sartre. De cualquier manera, y si un tono era "impuesto", las ideas no eran del todo malas, y la descripción que hacía de Viñas y de su novelística estaba bastante ajustada —dinámicamente hablando— a eso que Viñas era entonces. Solamente, que después Viñas ha dado la razón a la descripción que yo hacía de su evolución, y para no citar más que un ejemplo, ha podido escribir una novela como *Los dueños de la tierra*, cuyo esquema ideológico es, efectivamente, irreprochable y real. Yo no conozco otras páginas de cualquiera de todos los libros escritos en este país donde la "mentalidad radical", esto es, las contradicciones del comportamiento de aquel juez en la Patagonia, haya sido descripta con más cercanía y con más precisión a la vez, con un esquema que recupere a la vez lo "sensible", lo vivido inmediato, para darle jerarquía de "razón", de esquema inteligible, de "cosa" familiar, ideológicamente reconocible.

En segundo lugar: Rogelio Polesello. Debo decir que yo no creo ya hoy que Polesello tenga algo que ni con la vanguardia, ni con ninguno de los problemas verdaderos que el arte plantea hoy al pensamiento y a la "praxis" estética contemporánea. ¿Por qué entonces publicar esas páginas? Simplemente por esto: porque son buenas como "ayuda memoria". Había allí una idea importante, que los artistas y los pintores no han dejado de vivir en la Argentina a partir de 1960, pero que no ha sido escrita, y sobre cuyas consecuencias ulteriores habrá que reflexionar. La idea de que el arte más contemporáneo incluye a la vez al artista en la significación de la obra, y que por otra parte el artista contemporáneo,

por el abandono de las antiguas técnicas y de los viejos materiales (los materiales "nobles") descentraba su rol de persona concreta y cambiaba de lugar social. Este nuevo camaleón, y por el contacto con las nuevas materias, ingresaba en el sistema social, negaba ahora su exquisita posición de proscrito, para "integrarse" al juego social de los roles y las profesiones. Pero si yo encontraba que el cambio era positivo no creía en absoluto ni que la operación se hallaba totalmente concluida, ni que el cambio era *tan* positivo. ¿Cómo es posible conformarse cambiando el lugar social del artista en una sociedad que permanece la misma? Sin embargo, y durante esos años, y desde Mesejean y Cancela a Dalila Puzzovio, desde Oscar Palacio a Rodríguez Arias, una cierta ideología aceptacionista —de la cual, para dar otro ejemplo, Marta Minujin no ha podido todavía liberarse— se abría paso y se estabilizaba. El arte no está ni en hacer imágenes con óleo, ni está en los museos: está en la calle y en la vida, en las tapas de las revistas y en la moda, en las películas que antes creíamos malas, en la literatura de bolsillo y en las imágenes publicitarias. Cierto. Pero si la popularización de los objetos de la cultura, llevada a cabo por aquellos mismos que producen un sector de la cultura, las obras de arte, descubría que había arte en la cultura popular, y por lo mismo, una cierta desubicación y una cierta inutilidad misma en el rol del artista, no era menos cierto que las obras que se producían no escapaban al círculo, ni que ellos dejaban de ser artistas. Y como por otra parte este círculo —en la línea del "arte pop"— enseñaba que no había que repudiar los productos sociales de la cultura, y a la vez, mantener una cierta distancia neutra, una neutralidad básica con respecto al sentido y al valor del sistema social —y como consecuencia no pensar jamás en términos políticos— era difícil que no fueran reaccionarios. Quiero decir: individualmente, y personalmente hablando. Y si en verdad no lo son —o al menos no todos ellos lo son— es por una razón que tiene que ver, entre otras, con razones economicistas: simplemente, porque en la Argentina el mercado es incapaz de absorber la producción de obras de arte, y por lo mismo, y mientras en los Estados Unidos, Lichtenstein, Rosenquist, Rauschenberg, Wesselman, Oldenburg, son ricos, los argentinos en cambio son pobres. Hay algunas excepciones. Polesello es una. Eso que irrita en Polesello es su coherencia: al mismo tiempo que lo que hace pierde interés, él se muestra cada vez más hábil para vender sus trabajos, al tiempo que cada vez se muestra más adaptado al paternalismo de las instituciones. Pero no se piense que nada de todo esto es malo

en sí mismo: lo malo está en la coherencia, cuando los nudos de un comportamiento se unen los unos con los otros, y cuando el resultado es un reflejo —a veces asumido, y a veces permanente— de defensa de las instituciones del *statu quo* social. Lo que ocurre es que hasta hace muy poco era posible creer que se podía ser revolucionario en estética y reaccionario, o indiferente, en política. Algunos cambios históricos muy recientes han terminado por desbaratar las fiestas, por hacer evidente el absurdo. Era a raíz de esos hechos que quería agregar dos palabras sobre el “concepto” de vanguardia.

La definición que doy de la palabra en uno de los trabajos de este tomo, es a la vez cerrada e incompleta. Cerrada: porque —que yo sepa— no hay ninguna cosa “nueva” en el horizonte, y puesto que, desde una perspectiva estrictamente estética, la idea de un arte “de los medios de comunicación masiva” es la más abarcadora, la más *totalizante*, la única capaz de recoger enseñanzas del pasado para producir objetos realmente nuevos. Incompleta: quiero decir, que necesitaba ser precisada, que su formulación era todavía vacía, que necesitaba precisar sus contenidos. Brevemente: que las obras de comunicación masivas son susceptibles —y esto a raíz de su propio concepto y de su propia estructura— de recibir contenidos políticos, quiero decir, de izquierda, realmente convulsivos, capaces realmente de fundir la “praxis revolucionaria” con la “praxis estética”. Las obras así producidas serán las primeras que realmente no podrán ser conservadas en los museos y que sólo la memoria y la conciencia deberán retener: pero un tipo muy específico de memoria y de conciencia. No serán los objetos de los archivos de la burguesía sino temas de la conciencia post-revolucionaria.

Septiembre de 1968