

El mensaje fantasma. Una aproximación al arte de los medios de comunicación

Año
2018

Autora
Mercadal, Silvina

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

CITA SUGERIDA

Mercadal, S. (2018). *El mensaje fantasma. Una aproximación al arte de los medios de comunicación*. 20vo Congreso REDCOM. Primer congreso latinoamericano de comunicación de la UNVM. Comunicaciones, poderes y tecnologías: de territorios locales a territorios globales. Villa María: Universidad Nacional de Villa María



Eje 12. Comunicación/ Cultura/ Arte/ Estética

Autora: Silvina Mercadal

Título: El mensaje fantasma. Una aproximación al arte de los medios de comunicación.

Resumen

En el siguiente trabajo proponemos analizar la emergencia, constitución y sentido de experiencias que articulan prácticas artísticas y medios de comunicación. Se trata de experiencias históricamente situadas que a la vez nos permiten pensar la relación entre arte y política de manera compleja, oblicua y problemática. En 1966 Oscar Masotta planifica un ciclo de *happenings* en el Instituto Di Tella, aunque su interés se está desplazando hacia “el arte de los medios”. En un seminario organizado en el mismo instituto presenta la obra que llama “El mensaje fantasma” la que tiene por intención invertir la relación entre medios de comunicación y contenidos comunicados -creando una situación en la que en la que lo perceptual se desplaza a lo conceptual-. El mismo año surge el grupo Arte de los Medios de Comunicación, integrado por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, “nuevo género” que se presenta a través de un manifiesto, varios textos teórico-críticos y algunas obras. Las obras se inscriben dentro del régimen de sentido propuesto en la idea de “mensaje fantasma”, es decir, la sustitución de los hechos por su construcción en los medios y la puesta en obra conceptual de tal proceso.

Para Ana Longoni “el Arte de los Medios no es solo un movimiento inédito dentro de las vanguardias internacionales de la posguerra. También obliga a pensar en nuevos términos el cruce entre vanguardia artística y vanguardia política en esa coyuntura histórica” (Longoni, 2017: 61). Asimismo, tales experiencias establecen problemas teóricos cruciales: la necesidad de desarmar la dicotomía entre alta cultura y cultura de masas, la relación entre arte y técnica, la producción social de sentido y la posibilidad de generar acontecimientos en el cruce entre medios masivos y prácticas artísticas.

En suma, nuestra intención es discutir ciertos supuestos del análisis cultural recuperando dichas experiencias, a partir de las siguientes tesis: en primer lugar, toda política

cultural -intervención en el campo de la cultura- se recorta sobre el campo problemático de las relaciones entre arte y política, las que no son evidentes, sino hay que reconstruir en cada momento histórico. En segundo término, las neovanguardias del 60 –incluido el arte pop- desarman la “gran división” entre cultura alta y cultura de masas (Huysen, 2004), lo que obliga a pensar la persistencia de tales cruces. Por último, la noción de campo autónomo (*sensu* Bourdieu) se contamina con la irrupción de prácticas artísticas que desbordan su campo, y por lo tanto se configuran como híbridas o postautónomas (Ludmer, 2010).

Introducción

Según Andrea Giunta “la escritura sobre arte constituye un episodio intenso y acotado en la producción intelectual de Oscar Masotta” (Giunta, 2008: 182). Un episodio -agregado- que en su apertura al presente -como un secreto largamente guardado-, despliega la potencia de un pensamiento que se reinventa para abordar nuevos objetos, y desestabiliza las ideas que autonomizan a la estética respecto de los medios de comunicación y la cultura de masas.

En la trayectoria intelectual de Masotta su reflexión sobre el arte del que fue contemporáneo lo convirtió también en productor, es decir, no sólo se interesó por el arte de su tiempo, sino que desarrolló un pensamiento original y devino en *happenista*. De acuerdo a los términos de Giunta, lo intenso de su producción se vincula con la reflexión crítica renovadora que acompaña sus intervenciones, mientras que lo acotado es la temporalidad: entre 1965 y 1969 ofrece conferencias, realiza happenings, publica sus reflexiones sobre el tema.

En el libro *Revolución en el arte* Ana Longoni reúne la reflexión crítica de Masotta. Cuando realiza el trabajo de compilación advierte el “borramiento”¹ de la figura de Masotta en los relatos del período de radicalización política de la vanguardia artística. Se lo reconocía en tanto crítico literario o introductor de Lacan en Argentina y España,

¹ En esta afirmación Longoni interpela a Andrea Giunta, quien en su primera edición de *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (2001) centraba su relato en la figura de Romero Brest, sin mencionar a Masotta. En la edición posterior, de 2008, Giunta incorpora en el apartado “Una estética devoradora” a Masotta.

pero la figura del crítico aparece dissociada de su interés por el psicoanálisis y se suprime su importancia como teórico y productor de la vanguardia artística.

En 1966, en el Instituto Di Tella, Masotta dicta dos conferencias “Arte pop y semántica” planteando la relación esta forma de arte con los estudios del lenguaje. Entre las conferencias y la publicación realiza dos viajes a Nueva York, donde entra en contacto con los artistas y las obras sobre las que había escrito. En sus reflexiones presenta el pop americano en una serie de tesis que constituyen su teoría estética y plantea la especificidad de la vanguardia local bajo el nombre “los imagineros argentinos”.

En el Instituto Di Tella realiza un ciclo de happenings: *Para inducir el espíritu de la imagen*, donde retoma el aspecto de un happening que lo había impactado de La Monte Young, pero su intención se abre sobre la estructura sádica de la acción social y las formas de alienación. De hecho, lo define como “un acto de sadismo social explicitado” (Masotta, 2017). El segundo, *El helicóptero*, es la exploración de la comunicación oral en una situación de co-presencia, aquello que se aleja con el predominio de la mediación técnica en las formas de interacción social.

En el último de la serie, titulado *El mensaje fantasma*, se evidencia la circularidad y aislamiento del circuito mediático que define como “finalidad sin fin”. El último happening es el que origina la experiencia del Arte de los Medios, corriente que intenta producir “un orden de objetos de una materialidad social” (Longoni, 2017b: 18) con contenidos políticos.

Masotta anticipa además una manera de pensar las relaciones entre arte y política que trasciende la “politización del arte” (*sensu* Benjamin), “inherencia inmediata” a la que opone las operaciones concretas del arte sobre lo “inmediato sensible” y sobre la acción social. Es decir que la relación entre arte y política no está tramada tanto por su alianza con determinadas luchas políticas, sino por su manera de incidir en la sensibilidad: tal es su política.

En base a los textos críticos reunidos por Longoni se fundamenta nuestro trabajo en el que se agrega un pequeño hallazgo: los ensayos sobre el pop art iluminan los conceptos que forman parte del ciclo de happenings que Masotta organiza en el Instituto Di Tella. En los textos críticos están tramados los conceptos que luego devienen un conjunto de acciones: para inducir el espíritu de la imagen, realizar su crítica, desplazar la percepción hacia los dispositivos de alienación de la sensibilidad, en una sociedad en la

que las formas de representación están determinadas por el aparato informacional.

Tesis sobre el pop art

“La teoría como acción” se titula la muestra sobre la trayectoria intelectual de Oscar Masotta, curada por Ana Longoni, que se expuso inicialmente en el Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM (México), y que se desplazó este año a Barcelona. La frase que acompaña la muestra es una síntesis del rol que Masotta le otorga al intelectual en el proceso histórico, esto es, un rol teórico que es su condición política, a contrapelo de la descalificación del trabajo intelectual que sostuvieron los intelectuales en su época.

Oscar Terán (1991) resume el dilema de aquel momento como “la alternativa de tener que optar entre una científicidad alejada de la praxis política o una militancia acrítica” (Terán en Longoni, 2017: 22). Se trata de la disyuntiva en la que se encontraban los artistas e intelectuales de izquierda empujados por el compromiso político. Masotta resuelve el dilema planteando la politicidad del pensamiento, y en lugar de desestimar nuevas disciplinas, objetos de interés y problemas teóricos, concibe al interior del marxismo la necesidad de su estudio.

A la pregunta ¿conciencia o estructura? que condensa la tensión que atraviesa su propio recorrido intelectual encuentra una respuesta incómoda. En “Roberto Arlt, yo mismo”, el texto que lee en ocasión de la presentación de su libro sobre el escritor, afirma: “La filosofía del marxismo debe ser reencontrada y precisada en las modernas doctrinas (o ciencias) de los lenguajes, de las estructuras o del inconsciente. En los modelos lingüísticos y en el inconsciente de los freudianos. A la alternativa ¿o conciencia o estructura?, hay que contestar, pienso, optando por la estructura. Pero no es tan fácil, y es preciso al mismo tiempo no prescindir de la conciencia” (Masotta, 2010: 238).

El asunto es qué implica la “opción por la estructura”, pues involucra tanto las contribuciones del estructuralismo y la lingüística estructural, como el contenido de la acción social y su determinación inconsciente. En *Conciencia y estructura* la conjunción ya implica una tentativa de resolución y conciliación de paradigmas de pensamiento que se habían tratado de manera excluyente. Lo interesante es la operación que Masotta

realiza mediante la contaminación y traición de la ortodoxia, ilegitimidad que lo vuelve una figura incómoda para la izquierda².

En septiembre de 1965 dicta dos conferencias en el Instituto Di Tella con el título “Arte pop y semántica”, las que se publican dos años más tarde en el libro *El pop art* (1967). Además de analizar el pop americano -decíamos- propone una teoría estética. A la corriente vernácula la define como “los imagineros argentinos”³, invirtiendo el sentido negativo utilizado por José Augusto Franca para referir a los nuevos movimientos artísticos, se trata de una noción descriptiva y positiva que en tanto considera que realizan una crítica a la estética de la imagen.

Masotta escribe sobre el pop art internacional sin haber tenido contacto directo con las obras -a excepción de las producidas por los “imagineros argentinos”-, las conoce a través de fotografías publicadas en revistas, en algunos libros y por los relatos de Jorge Romero Brest. En los primeros meses de 1966 y 1967 viaja a Nueva York, donde tiene contacto directo con las obras, y comprueba la pertinencia de sus observaciones.

En 1967 organiza en forma paralela tres libros: *El pop art* (con prólogo de agosto de 1967), *Happenings*, *Conciencia y estructura*. En el prólogo a *Happenings* en el que participan con textos Eliseo Verón, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari, entre otros, explicita que sus instrumentos de reflexión parten del estructuralismo, la antropología estructural, la semiología y los estudios de comunicación. En el libro contraponen al happening -en tanto género situado en un momento histórico- al arte de los medios de comunicación-, el nuevo género que aparece como superador del anterior.

Para Longoni los análisis de Masotta sobre arte todavía nos interpelan pues conservan una lucidez y vitalidad que resisten el tiempo, y también desafían la tendencia a la museificación de las ideas convertidas en fuentes históricas de los debates estéticos de una época. Asimismo, aparecen como “arriesgados abordajes” para pensar los procesos

² Al respecto, escribe Longoni: “Su proclamada ilegitimidad es la que vuelve a Masotta incómodo para la izquierda: nunca renunció a proclamarse marxista, pero no se modeló en el formato preconcebido del intelectual orgánico, ni su universo de lecturas se ajustó a lo esperable (aún para los intelectuales *aggiornados*). Su dandismo, el estudiado desaliño de la ropa fina que portaba, sus intereses (frívolos, snobs) tampoco coincidieron con los modelos proletarizantes o guerrilleros vigentes para el intelectual de izquierdas a partir de la revolución cubana” (Longoni, 2017: 24).

³ El pop argentino -aunque en verdad se trataría de una sensibilidad próxima al pop-, incluye entre sus representantes a Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Juan Stoppani, Delia Cancela, Pablo Mesejean, los que se sitúan también entre los “imagineros” con Marta Minujin, Rubén Santantonín, Emilio Renart, Luis Wells y Fernando Maza.

de transformación y redefinición del arte, la idea de vanguardia, y su relación con la política (Longoni, 2017: 27).

En las conferencias sobre el pop art que luego publica en un libro Masotta propone un análisis semiológico y una interpretación original de esta tendencia. A diferencia de Romero Brest -director en ese momento del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella- que no encontraba cómo “hacerlo legible” (Giunta, 2008), debido a que implicaba una ruptura con el paradigma modernista que concebía un orden evolutivo para el arte moderno, sostenido en la dicotomía entre alta y baja cultura. Romero Brest experimenta la aparición del pop como un “estado de confusión” (Longoni, 2017b: 30) que le provoca cierta perplejidad ante las formas del arte contemporáneo, aunque coincide con Masotta que se trata de una importante ruptura en relación al arte anterior.

En su análisis Masotta plantea la tesis de la existencia de grandes correlaciones históricas entre movimientos estéticos y la emergencia de áreas de saber, asocia al surrealismo al psicoanálisis, y vincula el pop con la semántica, la semiología y los estudios del lenguaje, trazando así una perspectiva para pensar la historia del arte contemporáneo. La referida correlación implica a su vez que las operaciones de producción artística están vinculadas con el campo de percepción social⁴.

En esta perspectiva el pop, denominado “arte semántica”, constituye el segundo gran movimiento estético del siglo XX. Con las figuras de “redundancia” y “metáfora” construye la homología y diferencia entre pop y surrealismo. Si la redundancia es una operación que busca que el significado se constituya, la metáfora da al significado como ya constituido, como supuesto para producir otros significados.

A la correlación del pop con la emergencia de disciplinas asociadas a los procesos de producción de sentido, Masotta agrega la correlación entre artes visuales y medios de comunicación, en otros términos, entre el pop y la expansión de la cultura mediática. De esta manera también revierte la concepción dicotómica propia del modernismo, o su reducción a un arte superficial, acrítico, o mimético en relación a las imágenes de la industria cultural.

⁴ Ya Benjamin advertía que los grandes períodos de la historia podían ser pensados en relación a las modificaciones de la percepción sensorial, dimensión que tiene un lugar importante en su reflexión, en particular en el conocido ensayo sobre la obra de arte. Véase el apartado III de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936).

Para Masotta la emergencia del pop implica una ruptura radical en la tradición estética europea y el repertorio de problemas plásticos. Los pintores pop conciben de otra manera la relación entre la “obra” y la “realidad”, en verdad desarticulan el problema del realismo al poner en evidencia que las artes plásticas reproducen “símbolos” y no “cosas”. Aquí Masotta propone una idea muy interesante: no existe antes de la obra una realidad no que haya sido simbolizada. De esta manera, los artistas se apropian de ciertos sistemas simbólicos producidos por la sociedad de su tiempo⁵.

En el pop art entonces hay una crítica del realismo, no se trata de “informar” sobre la realidad, tampoco de reproducirla, sino de “representar lo representado”. Y aquello que preexiste a la imagen plástica son los productos de la industria cultural y la cultura de masas. En una formación social condicionada por las imágenes de la industria cultural (TV, cine, publicidad, etc.) los artistas pop afirman una realidad visual que “sólo es real a condición de ser simbólica” (Masotta, 2017: 76), asimilando una profunda transformación de la sensibilidad en contacto con los objetos de la producción simbólica.

Por otra parte, reconoce otra dimensión de la crítica propia del arte pop, la que consiste en la crítica de las estructuras que tienen a configurar una cultura de las imágenes que concibe una “subjetividad centrada”. Por el contrario, el pop es una crítica a la cultura estética que coloca al yo o a la subjetividad en el “centro de las significaciones del mundo” (Masotta, 2017: 78).

La teoría como acción

¿De qué manera estas reflexiones se vinculan con los conceptos que constituyen acciones en el ciclo de happenings? ¿Por qué tales experiencias derivan en el arte de los medios? Se podría trazar un mapa de nociones que articulan tales intervenciones y explorar sus variantes en el análisis masottiano, como “imagen”, “mensaje” y “fantasma”.

Cuando Masotta planea organizar el ciclo de happenings en el Instituto Di Tella, el golpe militar de Onganía y la situación política lo obligan a postergarlo. El ciclo

⁵ En relación a esta forma en que el arte trabaja al interior del sistema simbólico, escribe: “Cuando los pintores del Renacimiento *descubrieron* las leyes de la perspectiva, no revelaron –como pretendía una gran parte de la crítica y de la historia del arte-, y de ninguna manera, el modo *verdadero* de representar el espacio real. Al revés, no hacían más que hacer suyos ciertos sistemas simbólicos” (Masotta, 2017: 75).

finalmente se concreta en noviembre de 1966, incluye los happenings “Para inducir el espíritu de la imagen”, “El helicóptero”, una obra comunicacional o anti-happening denominada “El mensaje fantasma”, y una conferencia explicativa.

El primer happening “Para inducir el espíritu de la imagen” se realiza en el Instituto Di Tella. En esta acción retoma el aspecto de un happening de La Monte Young que lo había impactado en su visita a Nueva York. Lo describe de la siguiente manera: “uno era asaltado y envuelto en un ruido ensordecedor, continuo” que provocaba una “reestructuración del campo perceptivo total” (Masotta, 2017: 192). Luego de decir unas palabras de espaldas al público y vaciar un matafuego, Masotta deja al público durante una hora frente a veinte hombres y mujeres mayores (entre cuarenta y cinco y los sesenta años), vestidos “pobrementemente” que se exponen a ser observados bajo una luz muy intensa, “con un sonido muy agudo, a muy alto volumen y muy ensordecedor” y “abigarrados en una tarima”, a cambio de un pago como extras teatrales. Masotta refiere el círculo recorrido por el dinero en el que actúa como mediador: “contra la pared blanca, el ánimo achatado y aplastados por la luz blanca” y próximos en hilera “los viejos estaban tiesos”. Por último, define el sentido de esta acción como “un acto de sadismo social explicitado” (Masotta, 2017: 198). En este caso la construcción la situación de alienación consentida -servidumbre voluntaria- se explicita mediante un pensamiento vuelto acto. Para inducir el espíritu de la imagen supone la “apropiación de la imagen por el signo”, esto es, un código o lenguaje que oculta o enmascara el objeto. En otros términos, la situación de alienación se experimenta como una intencionalidad que “viene de las cosas hacia el hombre”, una “intencionalidad de las cosas”⁶ (Masotta, 2017: 100) que forma parte del trato del otro como mercancía.

El segundo happening titulado “El helicóptero” se desarrolla en dos instancias paralelas. “Al proponer dos situaciones simultáneas en el tiempo, pero aisladas y separadas en el espacio, mostraba a la simultaneidad como constituyendo las bases de la comunicación y del lenguaje” (Masotta, 2017: 232). El público citado en el Instituto Di Tella fue dividido en dos grupos y trasladado a lugares distintos: una estación de tren abandonada en Olivos -en la zona norte-, y un teatro céntrico de la capital. El segundo grupo es expuesto a una serie de situaciones confusas de “estilo expresionista”, mientras el primero aguarda durante una hora en la estación hasta que un helicóptero sobrevuela el lugar, llevando a una actriz conocida que saluda con la mano al público. Luego del paso

⁶ En el apartado “arte de máscaras” del estudio sobre el pop desarrolla esta idea.

del helicóptero llegan a la estación los miembros del primer grupo. Se trata de una situación que explora la comunicación oral, directa, recíproca, en un mismo lugar, en tanto permite constituir “al grupo mismo como unidad social” (Masotta, 2017: 241).

El acento en la comunicación es lo que permite distinguir el happening de la obra de los medios que denomina “El mensaje fantasma”. La obra consistía en la proyección en un canal de televisión de un afiche callejero colocado días atrás en un sector de la zona céntrica de la ciudad. En el afiche se anuncia su emisión por el canal 11 el día 20 de julio, creando así una incógnita que luego se revelaba como “finalidad sin fin”. En este caso la comunicación se establece en el circuito de los medios con los recursos de la publicidad, la audiencia real quedaba indeterminada, procurando invertir la relación de los medios y los contenidos comunicados.

¿Qué supone concretamente tal inversión? En una circularidad explícitamente construida cada medio revela la presencia de otro medio. En esta acción -como en las imágenes en Lichtenstein- no hay información sobre la realidad, sino sobre los modos habituales de información. Para Masotta las imágenes recursivas -imágenes de imágenes- incluyen el fantasma, esto es, la convención que suscita cierto sentimiento estereotipado. En el círculo que revela “la finalidad sin fin” producida por los dispositivos de reproducción técnica, la realidad deviene fantasma, exhibe su carácter de fantasmagoría (*sensu* Benjamin), aunque vaciado de sentido.

Si la intención inicial del happening -como género- había sido expandir la noción de arte, inducir la participación del espectador, modificar los códigos y espacios institucionales de circulación de la experiencia estética, su repercusión mediática⁷ deformaba y trivializaba tales propósitos. En el mismo año del ciclo organizado por Masotta surge el grupo Arte de los Medios de Comunicación, integrado por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari que desarrolla sus ideas en el efímero lapso de un año.

El nuevo género se presenta a través de un manifiesto, varios textos teórico-críticos y algunas obras, aquella que resultó conocida como “antihappenig” o “Happening para un jabalí difunto”. La idea inicial fue de Jacoby quien había concebido difundir una noticia

⁷ Masotta comprueba que en la prensa hubo una especie de *boom* de la palabra happening, que no concuerda con los efectivamente realizados. En Buenos Aires el impacto del happening se manifestó “en su insistente presencia en los medios masivos de comunicación” (Longoni, 2017: 37), pues fueron muy pocos los que se realizaron.

falsa que luego devino en la entrega a la prensa de un informe escrito y fotográfico sobre un happening que nunca se realizó. A partir de la difusión de una información falsa se proponían situar la creación de la obra en los medios de comunicación. Así el plan incluía tres instancias: la elaboración del falso informe a cargo de los artistas, la transmisión de la información en los medios, la reconstrucción que la audiencia hiciera del hecho, y el sentido que tuviera en la conciencia una realidad inexistente pero considerada verdadera.

La obra se completaba con la aparición de las primeras desmentidas o aclaraciones de la falsedad de la noticia en los medios. En la construcción de este circuito de engaño-desmentida la intención no era tanto poner en evidencia que los medios engañan o deforman la realidad, sino que lo importante era su construcción por los medios. De esta manera se ponía en evidencia que en la sociedad de masas hay una sustitución de los hechos -o la realidad- por las imágenes que construyen los medios de comunicación.

Si el arte pop podía interpretarse a partir de los sistemas simbólicos propios de la cultura de masas, el Arte de los Medios se orientaba a producir una obra al interior de tales dispositivos. El happening se contrapone al arte de los medios, pues mientras el primero es un “arte de lo inmediato”, el segundo “sería un arte de las mediaciones” (Masotta, 2017: 134). Así la materia del happening está próxima a lo sensible, pertenece al campo de la percepción, mientras la materia de las obras producidas en el circuito mediático es social y conceptual.

A modo de cierre: Tesis de apertura

Para Longoni, la experiencia del Arte de los Medios plantea problemas teóricos cruciales, la división entre cultura alta y cultura de masas, la relación entre arte y técnica, la producción social de sentido, el impacto de los medios masivos en las prácticas artísticas y la posibilidad de generar acontecimientos en ese cruce (Longoni, 2017: 22). A continuación, a modo de cierre -en una tríada de tesis-, proponemos la apertura al debate que suscitan estas experiencias.

Tesis 1. En el itinerario de Masotta las relaciones entre arte y política no son evidentes, se recortan en el campo problemático del momento histórico en el que realiza sus intervenciones, las que suponen posiciones, relaciones, conceptos y prácticas. En otros términos, la política cultural no surge de las relaciones de intercambio, de subordinación o resistencia, de fascinación o de rechazo entre arte y política (Urfalino en Nivón). En

un contexto que planteaba la disyunción entre pensamiento y acción, en el cruce entre experimentación artística y teoría social, Masotta afirma la condición política del pensamiento. La crítica es intervención polémica que resiste su conversión a documento de historia cultural, propone para cada tiempo una heurística de la interpretación de los objetos estéticos. A la exigencia de “politización del arte” de su tiempo Masotta responde con una idea rancieriana: la actuación sobre lo sensible⁸. Así es posible pensar las prácticas artísticas a partir de la configuración sensible de la experiencia social.

Tesis 2. Andreas Huyssen procura revelar la dialéctica oculta entre vanguardia y cultura de masas; así sostiene que la cultura de masas depende de las tecnologías de reproducción, y aunque se admite su impacto en la vida cotidiana no se reconoce su incidencia en el campo artístico. La dicotomía entre cultura alta y cultura de masas se reformula, en tanto esta “gran división” (Huyssen, 2006) oculta la secreta interdependencia de tales dimensiones, la indisociable actividad del aparato perceptivo, en la que participan los actos estéticos como configuraciones de la experiencia. Las vanguardias del 60 -en particular el arte pop- desarmen la “gran división”, lo que obliga a pensar los cruces, fusiones y contaminaciones entre ambas dimensiones.

Tesis 3. En estas experiencias -en términos de Bourdieu-, el campo de producción restringida (artes visuales) se entrecruza con el campo de producción ampliada (industria cultural), revelando una modalidad de producción de bienes simbólicos. La misma idea de mensaje fantasma ya plantea un enigma, anti-happening que propone volver evidentes las condiciones de producción en el circuito mediático, su difusión social en tanto difusión de una ausencia. ¿Se trata de prácticas que ya anticipan una formación cultural post-autónoma? Para Josefina Ludmer la proposición de la post-autonomía encuentra su fundamento en la dimensión económica de las prácticas y el régimen de sentido dominante, “la realidad (si se la piensa desde los medios que la constituirían constantemente) es ficción y la ficción es realidad” (Ludmer, 2010: 151). El planteo de Ludmer también supone la consumación de la modernidad estética inaugurada por el régimen de autonomía donde las artes tenían una lógica interna, con las respectivas instituciones de legitimación que establecían su valor. En el período histórico de la autonomía, en efecto, el problema era la relación entre las esferas, hoy en

⁸ Jacques Rancière propone restablecer las condiciones de comprensión del debate que tiene su centro en la articulación entre estética y política, lo que supone elaborar el sentido de aquello que se designa como *estética*, esto es, un *régimen de las artes* que abarca: la relación entre maneras de hacer, formas de visibilidad y el pensamiento de tales relaciones

cambio el problema son las fusiones y las contaminaciones. Las prácticas del happening y el Arte de los Medios constituyen experiencias post-autónomas, pues desbordan sus límites, reconfiguran las relaciones entre cultura, arte y política, movilizan saberes de distinta procedencia, articulan dimensiones, proponen correlaciones.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1975): “Tesis de Filosofía de la Historia” en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1979): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos*. Editorial Taurus, Madrid.
- Bourdieu, Pierre (2010): “El mercado de los bienes simbólicos” en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Giunta, Andrea (2008): *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Huyssen, Andreas (2006): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Longoni, Ana (2017a): “Masotta y sus espectros” en *Oscar Masotta. La teoría como acción*. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México.
- Longoni, Ana (2017b): “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta” en *Revolución en el arte*. Editorial Mansalva, Buenos Aires.
- Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América latina. Una especulación*. Editorial Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Masotta, Oscar (2010): *Conciencia y estructura*. Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.
- Masotta, Oscar (2017): *Revolución en el arte*. Editorial Mansalva, Buenos Aires.
- Nivón Bolán, Eduardo (2012): Sobre la política cultural. La política cultural como instrumento de poder en Libro Verde sobre Políticas Culturales en México. Pp. 317-335.
- Rancière, Jacques (2002): *La división de lo sensible. Estética y política*. Consorcio de Salamanca, España.