

Tucumán Arde

Ana Longoni/Mariano Mestman

<http://exargentina.org/>

En Argentina, durante el año 1968, un grupo de artistas de vanguardia porteños y rosarinos protagonizó una serie de acciones que puso en escena la ruptura con las instituciones artísticas y las formas establecidas de hacer arte. Al postular que sus realizaciones fueran contribuciones efectivas al proceso revolucionario, estos plásticos redefinieron los modos hasta entonces conocidos de articular arte y política. Vinculados a sectores del sindicalismo combativo, emprendieron un proyecto que visibilizó los terribles efectos económicos de la política del Estado sobre la provincia de Tucumán, asolada por los cierres de las compañías azucareras.

El proyecto culminó en la obra de contrainformación "Tucumán Arde" que se exhibió, también bajo el título "Primera Bienal de Arte de Vanguardia", por primera vez el 3 de noviembre de 1968 en el local de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos en la ciudad de Rosario. Allí los artistas exhibieron fotografías, diapositivas y cortometrajes que revelaban la crítica situación tucumana, mientras que por los parlantes se escuchaban grabaciones de testimonios de trabajadores. También se exponía información relacionada con los cierres de los ingenios.

La segunda exhibición, planificada para Buenos Aires, fue clausurada por presiones militares.

"Tucumán Arde" puede definirse como la insólita experiencia radical de un grupo de artistas que rompieron los límites de la institución para abrazar las luchas revolucionarias de la nueva izquierda, por una vía distinta a la de los realismos socialistas o miserabilistas. Se trató de un verdadero dispositivo experimental, resultado de usos tácticos de la cultura y la comunicación de masas, que quiso anudar prácticas de vanguardia política, artística, sociológica y cinematográfica, en un proyecto que enfatizaba el proceso de producción y la complejidad del dispositivo de difusión y lectura.

¿Qué queda hoy de "Tucumán Arde" y de los otros episodios que componen el itinerario del `68? "Del Di Tella a Tucumán Arde", el libro de Ana Longoni y Mariano Mestman, reconstruye e interpreta ese entramado, y le devuelve una materialidad (otra), a partir de retazos (documentos internos, declaraciones, volantes, gacetillas, gráfica, fotos) que se entremezclan -y muchas veces colisionan- con las versiones que la historia del arte ha ido legitimando y con los recuerdos actuales que fueron sus protagonistas. A continuación se reproducen algunos fragmentos de la parte III del libro:

1. Una "nueva estética": la eficacia como antídoto

"Les ofrecemos a Ustedes y a Vuestras Conciencias, este acto, este simulacro de atentado, como una Obra de Arte Colectiva, y también los principios de una nueva estética" (Texto del asalto a la conferencia de Romero Brest).

La percepción de la inminencia y la inevitabilidad de la revolución impulsó a los

artistas a pensar (y a realizar) no sólo acciones contra el arte y la sociedad existentes, sino a imaginar "formas positivas de lucha", las formas que adoptaría el arte revolucionario e incluso el posrevolucionario. ...

La búsqueda de eficacia es el antídoto que estos vanguardistas esgrimen ante la ausencia de función a la que ha sido condenado el arte en la sociedad burguesa. Como enuncia Pablo Suárez, en 1968: "Usaré toda mi creatividad para acabar con el sistema. La eficacia es la forma". De este modo, toman distancia de otros planteos que promovieron la vinculación entre arte y política, al considerar que estos últimos recurren a contenidos políticos y sociales críticos sólo como "tema", expresándolos en formatos tradicionales, o manteniéndose dentro del mercado de arte. Postulan, en cambio, que no basta con la adhesión de la subjetividad del artista a determinada causa, ni siquiera con su militancia; es necesaria la producción de una obra de arte objetivamente revolucionaria. Esto es, como señalaba Renzi, que realice en sí misma la voluntad de cambio (político y estético) de su creador. Esto implica, además del uso de "materiales políticos" en el arte, una defensa de la experimentación formal: la revolución artística a la par de la revolución política. La "nueva estética" postula, entonces, que el arte debía aportar eficazmente al cambio, no limitarse a ser comentario o ilustración de los acontecimientos que conmovían la vida social. Estos artistas, que definen sus acciones como arte de vanguardia y a sí mismos como artistas de la "verdadera vanguardia" (en contraposición a una "falsa vanguardia" formalista y despolitizada), consideran que la efectividad de la obra se mide en tanto ésta impacta a la manera de "un acto político".

La nueva obra, definida como una acción colectiva y violenta, una "agresión intencionada", aportaría a la transformación de la sociedad (inscribiéndose en la oleada revolucionaria) y al mismo tiempo a la del campo artístico (destruyendo el mito burgués del arte, el concepto de la obra única para el goce personal, etc.).

2. La violencia política como material estético

"La agresión intencionada llega a ser la forma del nuevo arte. Violentar es poseer y destruir las viejas formas de un arte asentado sobre la base de la propiedad individual y el goce personal de la obra única" (Declaración de la muestra de Rosario).

Esa "lógica bélica" instalada en el campo artístico provoca una transformación en el tratamiento que la violencia había tenido hasta entonces en el arte político: se pasa de la representación al acto, de la denuncia de una violencia o la postulación de otra a la acción violenta misma. En el itinerario del '68, la violencia política no aparece como alusión, denuncia o referencia, sino como materialidad, ejecución, acción. Allí se entremezclan los usos de la violencia (contra el material, contra el público) que son inherentes a la historia de la vanguardia artística con los de la "violencia política", que serían adoptados en forma creciente por una zona de la oposición. Estamos ante la apropiación artística de discursos, formas, modos, estilos y procedimientos propios de la vanguardia política (en particular, de los grupos más radicalizados). Ello incluye una operación de traducción: las prácticas "militantes" (el volanteo, las pintadas, el acto-relámpago, el sabotaje, el secuestro, la acción clandestina, etc.) son recuperadas, recreadas, por estos realizadores en sus acciones, sus producciones y sus discursos. Este proceso comprende el desplazamiento del ejercicio de la violencia contra las instituciones artísticas ejercida dentro de esas mismas instituciones, a la acción violenta callejera o fuera del circuito artístico. La salida de los límites institucionales y la toma de la calle conlleva la pérdida del resguardo del ámbito conocido y la

colocación en un lugar desprotegido, vulnerable. Se arriesga no sólo el propio cuerpo del artista, sino también el cuerpo de la obra, que a veces coincide con el cuerpo del mismo público.

Lo que no puede dejar de decirse es que la apropiación de procedimientos o modalidades provenientes de la violencia política en el arte va mucho más allá de adhesiones partidarias (que en algunos casos fueron posteriores, y en otros nunca existieron), y responde más bien a la percepción materializada en determinadas producciones artísticas del intrincado clima de enfrentamientos y utopías en el que estaba inmersa la sociedad.

3. La ruptura institucional

"La posición adoptada por los artistas de vanguardia les exige no incorporar sus obras a las instituciones oficiales de la cultura burguesa, y les plantea la necesidad de trasladarlas a otro contexto; esta muestra se realiza entonces en la CGT de los Argentinos, por ser éste el organismo que nuclea a la clase que está a la vanguardia de una lucha cuyos objetivos últimos comparten los autores de esta obra" ("Tucumán Arde", Declaración de la muestra de Rosario).

La ruptura con los espacios y cánones tradicionales de la institución arte desata la búsqueda de un soporte social e institucional radicalmente distinto, y les exige a los artistas encontrar un lugar alternativo para desarrollar la nueva obra.

Una vez alejados de las instituciones artísticas, los artistas indagan la posibilidad de instalar su actividad en la calle. Más tarde, se vinculan a una institución ajena al campo artístico: la CGT de los Argentinos. Esta confluencia se puede leer como la inscripción del nuevo programa artístico en un espacio público atravesado por disputas y contradicciones, y que posibilita un vínculo (real e imaginario) con el movimiento obrero, los sectores populares, sus luchas y reivindicaciones concretas. El desplazamiento de una obra de arte de vanguardia hacia una institución político-sindical de oposición impone nuevas reglas de juego, otras formas de negociación, una circulación distinta de la obra. Esta vinculación, así como la autoría colectiva y los esfuerzos evidentes por llegar a un nuevo público (masivo y popular) y encontrar un nuevo lenguaje son expresiones de una búsqueda: la de redefinir el vínculo del arte y la vida, el arte y la política, a partir de la necesidad de dirigir el impacto de la creación artística hacia la sociedad. En esa búsqueda, se retoma la preocupación por vincular las teorías de la comunicación con los fenómenos estéticos así como el recurso a la experimentación con los medios masivos. En "Tucumán Arde" la intervención en los medios, el lugar que ocupa el documentalismo en las muestras, el recurso a códigos convencionalizados (políticos, periodísticos o publicitarios) se asocia a la eficacia en la comunicación que se pretende entablar con ese nuevo público. La articulación de estos elementos en la obra, en aras de un objetivo contrainformacional, introduce una resolución novedosa a los problemas que se plantea este itinerario de vanguardia.

4. Un gesto vanguardista inaugural

Entendemos el itinerario del '68 como el pasaje desde una posición alternativa a otra oposicional. No emergieron en ese lugar de oposición sino que fueron impulsados por el proceso de radicalización política y el autoritarismo del régimen de Onganía, que terminó presionando a diversas formaciones políticas, sindicales y culturales, a una posición en la que no necesariamente se ubicaban poco tiempo antes.

Estos artistas, entonces, dirigieron su mirada y viajaron no ya hacia el centro (los centros) —Nueva York, París, Buenos Aires—, sino hacia una golpeada provincia norteña (en todo caso, uno de los "centros" de los conflictos políticos). Se instalaron en un circuito distinto acorde a las definiciones del arte que defendían, involucrándose en otro marco institucional (la central obrera más combativa), tajantemente alejado de las galerías y museos. Interpelaron a otro público (que incluía a sectores populares). Defendieron la concepción de la obra como acción, que se constituía en un proceso interdisciplinario, y pregonaron la fusión de arte y vida. Se plantearon también otra noción de autoría: la de un colectivo que integraba a los sujetos involucrados en el momento de creación y en el de recepción.

Puede decirse que si bien el circuito modernizador fue capaz de asimilar y promover excentricidades de tipo formal, o tolerar ciertos hábitos intelectuales y manifestaciones sociales de los artistas, no tuvo suficiente flexibilidad frente al carácter radicalmente politizado de las producciones del '68.

5. Una experiencia de fusión del arte y la política

Con el levantamiento forzado de la muestra de "Tucumán Arde" en Buenos Aires, que dejó trunco el desarrollo de la obra, se obtura una de las experiencias más radicales de confluencia entre zonas de la vanguardia artística y la vanguardia político-sindical, que consideramos expresión efímera pero paradigmática de un período vertiginoso de la historia argentina.

Su singularidad radica en que durante un breve lapso sostuvo la tensión de un intento de fusión de ambos campos, en un poco delimitado terreno común en el que los objetivos, los lugares, los circuitos y los procedimientos propios de la política o del arte se confundían, se alternaban, se articulaban.

La confluencia de arte y política que postula el itinerario del '68 plantea un cuestionamiento extremo de las convenciones de la institución arte, las prácticas estéticas consagradas y también la puesta en límite de la experimentación vanguardista. Y al mismo tiempo, un modo de intervenir políticamente en la situación histórica que va más allá de (y contra) el lugar asignado a los artistas por las fuerzas políticas, que tienden a concebir la relación en términos instrumentales.

Extraído de Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires, 2008 (reedición).