

Ana Longoni - Mariano Mestman

Del Di Tella
a "Tucumán Arde"

Vanguardia artística y política
en el '68 argentino


EDICIONES
EL CIELO
POR ASALTO



"Réquiem para la libertad",
la obra de Jorge Carballa
en el premio "Materiales..."

El día de la inauguración, con las manos vendadas a causa de las heridas del ácido, Carballa conoció a Jean Clay y a Lucy Lippard, los dos críticos extranjeros que integraban el jurado, quienes le informaron que había ganado el primer premio. Algunos medios problematizaron su colocación diferente a la de otros artistas en el proceso de radicalización artístico-política que conmovía la escena plástica. Esto es lo que sugiere el crítico de *Análisis*:

"(La obra de Carballa) plantea una dialéctica arte-sociedad que pone de manifiesto una serie de connotaciones interesantes, acaso también las originadas en el hecho de que Carballa fue el único expositor —y además premiado— del grupo disidente que se negó a participar en el último Premio Braque en Buenos Aires. La detención policial de entonces de Margarita Paksa, Roberto Jacoby y Pablo Suárez, así como la evolución política del país, están implícitas en la obra de Carballa; igualmente, la respuesta del artista respecto de su condición y de las posibilidades de represión que tiene el sistema social" (*Análisis*, N° 393, 25 de septiembre de 1968).

Lamelas participó otra vez desde afuera del país⁹⁰. Envío instrucciones precisas para que Silvia de Ambrosini ejecute su obra: una serie de planchones metálicos y móviles que entorpecían el paso de los asistentes a la muestra. Gross, con una estructura mínima consistente en un sobre acrílico con agua, provocaba la distorsión de las imágenes reales.

En segundo lugar, el panorama de los artistas presentados y los premiados da cuenta de las líneas experimentales que sobrevivían dentro de las instituciones: aquellas que aún en las versiones más precarias, todavía se sostenían en materialidades. El nombre del premio no puede ser más explícito: en el generalizado proceso de desmaterialización, se premia (cuantiosamente) a los artistas que persisten en trabajar con "materiales". El caso de Carballa señala que, dentro de la institución, aún había lugar (no por mucho tiempo más) para problematizar la crisis que atravesaban los artistas tensionados hacia la política.

90. El platense Alejandro Puente, que vivía también en el exterior, recibió el premio reservado a un artista del interior: estaba en Nueva York gracias al beneficio de una beca Guggenheim. Estas dos "ausencias" son indicios claros de la creciente dispersión que asolaría a la vanguardia en poco tiempo.

En tercer lugar, el Premio Materiales significó la llegada al país de la norteamericana Lucy Lippard⁹¹ y el francés Jean Clay⁹², que aprovecharon la invitación a actuar como jurados para entrar en contacto con los artistas rosarinos y porteños que protagonizan el itinerario del '68. A instancias de Jorge Glusberg, varios rosarinos (entre ellos, Renzi, Carnevale, Bortolotti, Favario) se reunieron con ambos en la ciudad de San Nicolás (a mitad de camino entre Rosario y Buenos Aires), durante una larga tarde de septiembre. Este contacto es significativo a la hora de explicar la temprana circulación internacional que alcanzó el itinerario del '68, a través de los contactos epistolares que mantuvieron desde entonces los artistas argentinos con estos dos críticos.

5. Ciclo de Arte Experimental: la clausura, la pelea, el encierro

Planificado por el Grupo de Artistas de Vanguardia en el verano de 1968, a fines de mayo comienza en Rosario el Ciclo de Arte Experimental. Estuvo inicialmente auspiciado por el Instituto Di Tella, que les otorgó a los artistas un subsidio de 300.000 pesos para tal fin.

Quincenalmente, cada uno de los integrantes del llamado Grupo de Artistas de Vanguardia proponía una experiencia. El Ciclo se inició en la sala cedida por la agencia de Publicidad de Omar Cuadros, en Entre Ríos 730, y luego fue trasladado a un pequeño local alquilado, el n° 22 de la galería comercial Melipal, en Córdoba 1365. Este último dato es significativo, porque da cuenta de la capacidad del grupo para autogenerar un espacio de exhibición propio, alternativo a las galerías tradicionales. Si en primera instancia ese local se alquila con fondos del Di Tella, luego del asalto a la conferencia de Romero Brest en julio, cuando le devuelven el subsidio, los rosarinos empiezan a autofinanciarse.

El desarrollo del Ciclo (que se extiende entre mayo y octubre) muestra el acelerado itinerario del grupo: si sus planteos iniciales significaron el abandono de las estructuras primarias (en las que varios artistas habían incursionado en 1967) para pasar a las ambientaciones y acciones, su culminación marcó el abandono del espacio de la galería, previa ruptura de los vínculos con el Di Tella. Fantoni considera que en el Ciclo puede encontrarse "un grado de autoconciencia traducible en obras que combinaban la gravitación ideológica con un grado muy alto de desmaterialización"⁹³.

Se puede trazar un paralelo —salvando las distancias— entre el Ciclo y las Experiencias '68. Empiezan en forma coincidente, vinculadas a la misma institución modernizadora (el Di Tella). En ambas instancias, las obras manifiestan —en medio de la diversidad evidente— las formas que adopta la radicalidad estética (y crecientemente política) alcanzada por los artistas. Si quedan algunas estructuras y objetos, lo que predomina son las ambientaciones y las acciones. Las Experiencias y el Ciclo terminan (aunque en tiempos distintos) con otra coincidencia: el abandono del lugar, la revuelta y, por último, la intervención policial.

91. Nacida en Nueva York en 1937, es Master en Artes y colaboradora en las revistas *Arts International*, *The Hudson Review*, *D'Ars Agency*. Vinculada al "conceptualismo lingüístico", en especial a Sol Lewitt, escribió en 1973 el extenso volumen *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, en el que menciona algunas de las producciones conceptuales argentinas que conoció en este viaje y a través de la correspondencia que mantuvo con algunos artistas argentinos (entre ellos, Graciela Carnevale) al menos hasta 1973.

92. Director de la revista *Robho*, colaborador de *Realités*, vinculado en París al Groupe de la Recherche, integrado entre otros por los argentinos Le Parc y Demarco.

93. Guillermo Fantoni, "De la formación del grupo a la gravitación del movimiento. 1965-1968", Rosario, documento de trabajo presentado al CONICET, 1989 (inédito).

La revista rosarina **Boom** reseñaba así el impacto de la propuesta:

"El equipo está compuesto por quince francotiradores, pero se las ingenian para producir el mismo estrépito que una carga de caballería, para ser tan eficaces como un batallón de coraceros. El Ciclo de Arte Experimental que conmueve a Rosario desde la última semana de mayo, así parece demostrarlo (...) El aletargado público rosarino ha visto trocarse todos sus esquemas: su relación con las artes plásticas se ha vuelto una batalla campal. No pueden comprender, con frecuencia, que los cuadros se hayan transformado en acciones: que el gratificante gozo estético de contemplar imágenes y colores en pacífica armonía, se les convierta en una exigencia de participación, en un llamado al compromiso (...) (Es) la mayor muestra de irreverencia y antidogmatismo que haya soportado la ciudad: también, la señal del proceso revolucionario más coherente que viven las artes plásticas en el interior del país".

Cada una de las experiencias que componen el Ciclo se acompaña con un afiche que anuncia la inauguración, y un volante con un texto del propio artista o de otro (Juan Pablo Renzi o Nicolás Rosa), o citas que se considera conveniente poner en relación con lo exhibido. El conjunto de estos textos arma un catálogo general del Ciclo. Como presentación inicial, los artistas imprimen un nuevo volante, en el que aclaran una serie de postulados teóricos que explican el Ciclo como parte de un camino recorrido. Los artistas rosarinos se presentan a sí mismos como "movimiento orgánico consciente":

[Texto de presentación del catálogo]

Ciclo de Arte Experimental Rosario/1968

Cuadros Publicidad

Entre Ríos 730

Auspiciado por el Instituto Di Tella

La palabra "experimental" es asimilada generalmente a "vanguardia", y si bien las dos tienen significados diferentes, es posible considerarlas juntas pues ambas actitudes, la experimental y la de vanguardia, están sin duda, íntimamente relacionadas.

Nuestra experiencia de vanguardia significó desde su iniciación con manifestaciones esporádicas, años atrás, hasta la actualidad, en que se ha consolidado en un movimiento orgánico consciente de su gravitación cultural en nuestro medio, una ruptura con las formas tradicionales, por considerarlas incapaces de comunicar las complejidades y especificidades de nuestra realidad. Pero también significó y significa una responsabilidad: la de encontrar los medios, inéditos sin duda, de transmitir esa realidad, búsqueda que se transformó en una obsesión que superó individualidades de estilo y sacrificó la "continuidad" de cada artista embarcado en esta tarea. Pero este interés, esta preocupación, debían tener, implícitamente, un método; debía hacer un término medio que fuera el nexo entre tantas maneras diferentes de pretender una misma cosa...

En este momento es posible decir que este afán de prueba, esta necesidad de experimentación, es una característica constante de toda nuestra obra y a partir del reconocimiento consciente y

94. Así lo consideran ellos mismos en "Para nosotros, la libertad", revista **Boom** N° 2, Rosario, 1968.

abierto de esta característica, organizamos este Ciclo de exposiciones donde lo experimental es el tema obligado, pero no ya como una particularidad implícita en la obra, sino explícitamente intencionada en su realización.

Oswaldo Mateo Boglione, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, Fernández Bonina, Carlos Gatti, Emilio Ghilioni, Marta Greiner, Lia Maisonnave, Rubén Naranjo, Norberto Púzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Ripa.

El público como material estético

Las experiencias que se presentaron en el Ciclo van de la ambientación a la acción y aunque tienen una base en común —el trabajo sobre el público como material privilegiado de la acción artística— podemos reconocer distintas series de obras. En el primer bloque, que problematiza el espacio de la galería, agrupamos las presentaciones de Púzzolo, Fernández Bonina y Maisonnave. Estas tres experiencias guardan entre sí una relación indudable, tanto que pueden ser leídas como episodios sucesivos de un mismo planteo.

El Ciclo se inició el 27 de mayo con la exposición del más joven del grupo. Norberto Púzzolo, de sólo 19 años, presentó una serie de sillas que formaban una platea invertida cuyo escenario era el exterior de la galería, la calle. Como dice el mismo artista, "se conseguía un espectáculo reversible: el de los asistentes a la muestra, que contemplaban la calle, y el de los transeúntes que se detenían a contemplar a sus observadores".

Sentados, los asistentes a la inauguración esperaron en vano que comenzara la función: no sabían —aunque la vidriera fuertemente enmarcada producía un punto de referencia imposible de eludir— que ellos eran los actores para los transeúntes, y que esos mismos transeúntes constituían a su vez el espectáculo.

La experiencia siguiente estuvo a cargo de Lia Maisonnave. La artista mantuvo la sala totalmente vacía, respetando sus características esenciales. Sólo modificó una de sus superficies, el piso, en el que trazó una cuadrícula blanca y negra como un tablero de ajedrez. Buscaba romper "la estática y convencional relación obra-espectador, quien ya no se mantiene frente y fuera de ella", sino que se ve obligado a pisarla".

A cada visitante se le entregaba, al llegar a la sala, una hoja de papel impresa, que se titulaba "Indicaciones para que Ud. realice esta cuadrícula en un local o terreno de su exclusiva propiedad", en la que se describen, al estilo cortazariano, los pasos a seguir para construir una cuadrícula similar a la mostrada.

La artista se encarga de señalar, en el volante-catálogo, que su obra no es ni la cuadrícula sobre el piso de la sala ni el instructivo: "Lo que importa, a través de esta acción, de este planteo, es lo que todo esto produzca en el espectador".

95. La revista *Análisis* (N° 407, 1° de enero de 1969) describió el Ciclo como "sucesivos intentos de transformar los mecanismos de la percepción y las relaciones de la obra con el espectador"; la revista *Boom* (N° 2, Rosario, 1968) lo consideró como "una exigencia de participación, un llamado al compromiso". Dice el mismo artículo más adelante: "(El Ciclo) se propone que usted tome conciencia de un hecho, en lugar de contemplarlo. Usted no se podrá llevar ninguna de esas obras al living de su casa: no tendrá más remedio que vivirlas".

96. "Plástica: la libertad llega a Rosario", en: *Primera Plana*, 9 de julio de 1968.

97. Encontraremos una idea similar en las muestras de "Tucumán Arde", cuando se tapiza el piso de la entrada con los nombres de los dueños de los ingenios, poniendo al público en la disyuntiva de pisotear o eludir esos carteles.

98. Catálogo del Ciclo de Arte Experimental.

El siguiente planteo fue el de Fernández Bonina, que convocó a los espectadores a una sala completamente vacía, sin dejar ningún elemento que distrajera la atención, a no ser por carteles que especificaban la prohibición de hablar y fumar, a lo que se sumaba "una tercera disposición de ingresar sin portar objetos"⁹⁹ a la sala. "La experiencia se da en la medida de la colaboración con que cada uno asumía las prohibiciones", aclara el autor, que pretendía con ello "que cada persona tome conciencia" de su actitud ante los mandatos restrictivos.

El segundo bloque tiene como común denominador el trabajo con ciertos referentes externos, a partir de la inclusión de íconos socialmente connotados. En este sentido, entendemos las presentaciones de Escandell y Greiner.

La presentación de Noemí Escandell fue la cuarta del Ciclo y tuvo lugar en el nuevo local de la calle Córdoba. Su experiencia, una crítica a la transmisión de los valores cívicos, consistía en "una instalación de objetos frecuentemente utilizados en actos conmemorativos"¹⁰⁰, como guirnalda y bustos; una puesta en escena de la iconografía escolar del patriotismo que se complementaba con los textos y fotos de monumentos que mostraba su hoja del catálogo.

La presentación de Marta Greiner, que ya venía trabajando con los medios de comunicación, consiste en la proyección sobre la pared de la galería de diapositivas de imágenes tomadas de la prensa de sucesos contemporáneos, en un contrapunto entre el progreso de la tecnología espacial (astronautas, cohetes) y la miseria en la que vive gran parte de la humanidad. La ambientación se completaba con una banda sonora de música electroacústica preparada por Dante Grela.

El tercer bloque, en la línea de las estructuras primarias, está constituido por las obras de Naranjo y Rippa. Estas experiencias continuaron en la línea de explorar el ambiente como espacio de la obra, "desde una perspectiva más visual y formalista"¹⁰¹. Jaime Rippa presentó una ambientación hecha con hilos tensados desde el techo al piso, en diferentes direcciones; Rubén Naranjo, una estructura primaria recorrible, titulada "Espacio dinámico". Se trataba de bloques rígidos que armaban un recorrido geométrico en el que el público se podía introducir.

La clausura

Las tres últimas presentaciones del Ciclo (Favario, Elizalde-Ghilioni, Carnevale) constituyen el bloque final, el más radical en las rupturas antiformalistas y antiinstitucionales que venía recorriendo el grupo. En ellas se incursiona en las acciones, se clausura —literal y simbólicamente— el ámbito tradicional de exhibición y se termina desplazando el arte a otra parte.

Eduardo Favario presentó el 9 de septiembre una acción consistente en la clausura de la galería. El público convocado a la inauguración se encontraba con el local cerrado, con señales de abandono, y la puerta cruzada con bandas de clausura que había puesto el mismo artista (detalle, claro, que los asistentes desconocían) y con un cartel en el que se leía: "El desarrollo de la obra de Eduardo Favario finalizará en la librería Signo, de la Galería

"La favorita"¹⁰². A partir de esta indicación de trasladarse a otro sitio de la ciudad se generaba un recorrido callejero desde el local que alquilaba el grupo hasta una librería céntrica, frecuentada habitualmente por estudiantes y artistas.



El lugar de inicio y el de finalización del recorrido propuesto por Eduardo Favario.

Si bien esta "acción itinerante"¹⁰² permite ser leída como una metáfora de las acciones de censura que el régimen de Onganía ejercía contra las más variadas expresiones culturales, puede entenderse también que el artista se propone clausurar un ámbito tradicional de exhibición de la obra de arte (la galería), obligando al público a desplazarse a la calle, y dispersando la obra en un ámbito más extenso e inmanejable: la ciudad.

99. Fantoni, informe ya citado.

100. Ibid.

101. Ibid.

102. Ibid.

EDUARDO FAVARIO

9 AL 21
DE SETIEMBRE

El "comienzo" del recorrido ha sido fijado en el local del ciclo de Arte Experimental, pero el participante puede introducirse en cualquier etapa del mismo y proceder a su posterior reconstrucción. En la faz final, se podrá acceder al conocimiento de este texto.

El espectador es inducido así a "rastrear" la obra, y por lo tanto a perder su condición de contemplador más o menos estático. Es obligado a una participación activa que lo convierte en agente ejecutante de una acción que a la vez ha sido planteada como obra.

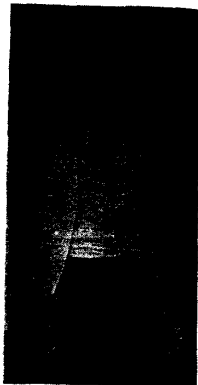
Esta, así planteada, no está concebida como mera ingeniosidad lúdica, sino que es más bien un sistema destinado a codificar un mensaje que indica toda una toma de posición sobre la obra y la forma en que ésta se ha de desarrollar.

En un plano más general, la misma está pensada como una proposición teórica que afirma las posibilidades de una acción tendiente a la modificación de nuestra realidad.

La obra está dividida en dos partes que se relacionan entre sí. La clausura del local de exposición y el posterior recorrido por parte del público. El expositor clausura la sala de exposiciones, a la que se ha dado la característica de lugar de abandono.

El visitante solamente podrá encontrar una leyenda que le indicará cómo debe seguir el desarrollo del trabajo, debiendo trasladarse, a tal fin, a otro lugar de la ciudad.

Con la clausura del local, la obra señala la imposibilidad de seguir desarrollándose dentro de su ámbito tradicional, creando por otro lado, la necesidad de proyectarse al exterior, de transformar la relación obra-espectador y de proponer a aquella no ya como un "objeto de exposición", asimilado como "obra de arte" y por lo tanto momificado, sino como un hecho vivo y real que actúe dinámicamente dentro de esa misma realidad.



EDUARDO FAVARIO, nació en Rosario, 1939 / Estudió con J. Grell y viajó por Europa 1964-65 / Participó en salones oficiales y privados / Expone individual y colectivamente desde 1961 / SENAL: Exp. de objetos en Gal. Carrillo, 1966 / "Homenaje al Viet-Nam", Gal. Van Riel, Bs. As. 1966 / Acto y manifiesto "Antimermelada" 1966 / "Rosario 67" y "OP NI", 1967 / Con Bonolotti y Renzi en Gal. Lirov, Bs. As. 1968 / Asilo com. ferencia Romero Brest en Amigos del Arte, 1968 / Renuncia invitación Premio "C. Braque" 1968 / etc.

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL ROSARIO 1968/CORDOBA 1365 LOCAL 22

El texto insiste, como vemos, en otorgar un lugar de acción al espectador: lo espera una tarea de rastreo, y además una toma de conciencia acerca de las "posibilidades de una acción tendiente a la modificación de nuestra realidad".

La pelea

El Ciclo prosiguió el 23 de septiembre con la obra de la dupla Rodolfo Elizalde-Emilio Ghilioni, quienes armaron un simulacro de pelea callejera. Esta acción vuelve a ubicarse, como la de Favario, fuera del local de la galería: en plena calle. Los dos artistas se enfrentaban primero verbal y luego físicamente, rompían sus propios afiches, corrían perseguidos por un grupo de apoyo, y terminaban rodeados de gente que espontáneamente intercedía e intentaba separarlos. Ellos definen la obra como "un disturbio que sorprende al espectador, al que de hecho se compulsa a participar", sin que éste sepa (hasta el final, cuando se arrojan los volantes-catálogo al aire) que se trata de una acción artística.

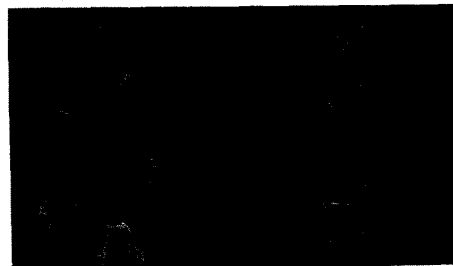
Si la acción se instala otra vez en la calle, hay aquí algunos elementos nuevos: los propios artistas ejercen la violencia sobre sí mismos, sobre su propio cuerpo; el público ya no es el núcleo "preparado" que seguía de cerca las experiencias de la avanzada rosarina, sino el espectador casual, involuntario y anónimo, que se involucra en la obra y participa en ella sin saber que se trata de un simulacro.

Por otro lado, es la única obra del Ciclo que se plantea un trabajo en equipo, aunque la elaboración y producción de otras obras fueron producto de un ámbito colectivo de discusión.

EMILIO GHILIONI

RODOLFO ELIZALDE

23 AL 28
DE SETIEMBRE



Esta obra que presentamos hoy al público rosarino, como trabajo de equipo, es el resultado de una actitud de estudio y de constantes replanteos críticos sobre las manifestaciones dinámicas del arte de vanguardia. En los últimos meses, reconsiderando una vez más nuestra concepción sobre la obra de arte, hemos llegado a considerar la importancia de las siguientes proposiciones: urgente necesidad de ampliar nuestro público para romper la estrecha órbita del mercado de arte institucionalizado; realización de nuestras obras en medios y situaciones no habituales que invaliden el espacio tradicional de exposición de galerías y museos; empleo de un lenguaje artístico claro y eficaz para lograr la participación vital de público al que asociamos a la creación y materialización de la obra: proceder mediante la instauración de la obra real en la realidad cotidiana, al

cuestionamiento de ideas y actitudes que se aceptan sin discusión (por el solo apoyo del argumento de autoridad) para obtener en el participante una toma de conciencia de lo que en verdad estas ideas y actitudes significan. Queremos que nuestras obras nazcan y se desarrollen en una realidad que les pertenece y a la que luego se integrarán como hechos vitales.

Con esta obra pretendemos problematizar la relación tradicional del público con la obra de arte impuesta por un arte también tradicional y proponer en su reemplazo un arte nuevo, vital, fuera del mercado comercial. Un arte social, tanto por sus significados como por sus formas. Por eso hemos creado en la calle (un lugar no habitual para la obra de arte) un disturbio que sorprende al espectador, al que de hecho se compulsa a

participar. Para lograrlo hemos invitado previamente en forma individual a un gran número de personas, a las que se suman los transeúntes. Llegado el momento comenzamos, junto con nuestros colaboradores, a crear mediante gritos, interjecciones, frases, carreras, rotura de afiches (propios), el clima deseado. Se producen varios focos de acción. Los parlamentos (que aluden directamente al arte tradicional y al nuevo arte de vanguardia) comprometen al público y lo llevan a terciar en la disputa, aunque sea en silencio. Una vez obtenido cierto climax se distribuyen y se tiran volantes (este programa) al aire, con lo que damos por finalizado el hecho. Lo esperamos a conversar acerca de nuestra obra desde el martes 24 hasta el viernes 27 de 19 a 21 y el sábado 28 por la mañana.

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL ROSARIO 1968/CORDOBA 1365 LOCAL 22

Los ejes de este texto (el abandono de los espacios institucionales, la búsqueda de un nuevo lenguaje y un nuevo público, la incorporación del espectador en la materialidad de la obra y, fundamentalmente, los planteos de fusión del arte en la praxis vital) son núcleos reiterados de las discusiones y elaboraciones estéticas que vivía gran parte de la vanguardia plástica en ese momento crucial de su itinerario¹⁰³.

103. Como se desarrolla más adelante, estos ejes se habían discutido más o menos sistemáticamente un mes antes de la realización de esta obra, en el I Encuentro de Artistas de Vanguardia.

El encierro

La acción del encierro, realizada por Graciela Carnevale, fue —sin proponérselo— el cierre del Ciclo¹⁰⁴. El público había sido convocado a través de invitaciones y de un aviso en el diario a una nueva inauguración del Ciclo de Arte Experimental.

Salvo la artista, el crítico literario Nicolás Rosa —que colaboró en la redacción del texto del catálogo que se entregó a la salida, explicando la obra— y un fotógrafo que registró los acontecimientos, nadie sabía de qué se trataba. Llegada la hora, y cuando se habían reunido numerosos asistentes en el reducido Local 22, Carnevale sale del mismo, cierra con un candado la única puerta y se va. En el volante que repartió al finalizar la obra explicaba así su intención:

GRACIELA CARNEVALE 7 AL 19 DE OCTUBRE

El espectador no elige, se ve obligado violentamente a participar. Su reacción positiva o negativa, es siempre una participación. El final de la obra, imprevisto tanto para el espectador como para mí está sin embargo intencionado: soportará la situación pasivamente? Un hecho imprevisible —el auxilio exterior— ¿lo sacará del encierro? ¿se animará a proceder violentamente y romperá el vidrio?

La obra tiende a provocar, mediante un acto de agresión, la toma de conciencia por parte del espectador del poder con que la violencia se ejerce en el mundo cotidiano. A diario nos sometemos pasivamente, por miedo, por connivencia, por complicidad, a todos los grados de la violencia, desde el más sutil y degradante con que se coherce a nuestro pensamiento a través de los medios de información que mediatizan contenidos falsos provistos por aquellos que los detentan, hasta el más provocante y escandaloso que se ejerce sobre la vida de un estudiante.

La obra consiste en preparar una sala totalmente vacía, con muros totalmente vacíos: una de las paredes, de vidrio, debió ser recubierta para lograr un ambiente neutro, dispuesto a recibir la obra. En esa sala ha sido encerrado el público participante que al estar reunido en la inauguración. La puerta ha sido cerrada herméticamente sin que el público lo advierta. Se trata de permitir el acceso e impedir la salida. Tengo un grupo de personas prisioneras. Aquí comienza la obra y esas personas son los actores. No hay posibilidad de escape, por lo tanto el es-

pectador no elige, se ve obligado violentamente a participar. Su reacción positiva o negativa, es siempre una participación. El final de la obra, imprevisto tanto para el espectador como para mí está sin embargo intencionado: soportará la situación pasivamente? Un hecho imprevisible —el auxilio exterior— ¿lo sacará del encierro? ¿se animará a proceder violentamente y romperá el vidrio?

La obra tiende a provocar, mediante un acto de agresión, la toma de conciencia por parte del espectador del poder con que la violencia se ejerce en el mundo cotidiano. A diario nos sometemos pasivamente, por miedo, por connivencia, por complicidad, a todos los grados de la violencia, desde el más sutil y degradante con que se coherce a nuestro pensamiento a través de los medios de información que mediatizan contenidos falsos provistos por aquellos que los detentan, hasta el más provocante y escandaloso que se ejerce sobre la vida de un estudiante.

naturales reprimidos por un sistema social dirigido a crear entes pasivos, a generar la resistencia a actuar, a negar, en suma, la posibilidad de cambio.

El "encierro" ya ha sido propuesto a través de la imagen verbal (literatura) y a través de la imagen visual (cine). Aquí es propuesto no ya mediatizado por un lenguaje sino como una plena vivencia, vital y artística a la vez. Considero que, a nivel estético materializar un acto agresivo como hecho artístico implica necesariamente un gran riesgo. Pero es precisamente este riesgo el que clarifica artísticamente a la obra, el que le da un claro sentido de arte relegando a otros niveles de significación lo que la obra pudiera tener de experiencia psicológica o sociológica.

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL ROSARIO 1968/CORDOBA 1365 LOCAL 22

Durante una hora el público encerrado y el que se agolpaba afuera esperaron espectadores que pasara algo, que volviera la artista, acabara con la broma y empezara con la obra.

104. Tiene un claro antecedente en el happening "En el mundo hay salida para todos", organizado en la Bicienal Paralela de Córdoba, 1966, que ya referimos en la Parte I. Allí, después de clavar la puerta encerrando al público durante una hora, artistas y estudiantes irrumpieron en el lugar coreando consignas, y realizaron una manifestación, que concluyó con el discurso de un dirigente estudiantil.



Graciela Carnevale cierra el candado y deja encerrado al público que asistía a su experiencia. Este, viéndose prisionero, busca una salida, despegando los afiches que cubrían la galería.

Si la intención de Carnevale era que el público encerrado reaccionara y rompiera los vidrios abriéndose una salida, lo que ocurrió no fue eso. "Se generó tal tensión entre el adentro y el afuera, que la patada que rompió el vidrio fue de alguien de afuera, una acción de rescate"¹⁰⁵. Un integrante del Grupo, pensando que se arruinaba la obra, descargó un paraguazo sobre la cabeza del decidido... Y llegó la policía. Era el 7 de octubre de 1968, primer aniversario del apresamiento del Che Guevara. Si Graciela Carnevale no lo había tenido en cuenta, la policía no le creyó y clausuró el local.

El "encierro" ya no es vivido como simulación —como finalmente sí, al ser explicadas como "arte", las dos acciones anteriores—, sino como una experiencia vital cargada de violencia.

Materializar un acto agresivo como hecho artístico implica necesariamente colocarse en un lugar riesgoso, tanto para la artista, como para su público e incluso para el local que albergaba el Ciclo. Además de la represión policial y la clausura, trajo represalias personales hacia Carnevale¹⁰⁶.

Con estos incidentes, el Ciclo precipitó su fin. A pesar de que estaban planificadas las entregas de Bortolotti y Renzi, no pudieron realizarse a causa del cierre del local. Aunque quizá la razón más importante para suspender el Ciclo fue que "ya no importaba"¹⁰⁷: el grupo de artistas había concentrado para esa fecha todos sus esfuerzos en la preparación de "Tucumán Arde".

105. V. entrevista con Graciela Carnevale.

106. Según el testimonio de la artista, el "encierro" le acarrió resentimientos personales, y fue hostigada durante años por aquella acción.

107. En esos términos se expresa al respecto Aldo Bortolotti (v. entrevista).

6. Las fuentes rojas y otras acciones

La acción de las fuentes rojas, realizada en Buenos Aires la madrugada del 8 octubre de 1968, es prácticamente desconocida y ha sido ignorada por la historia del arte. Seguramente a causa de que los mismos realizadores consideraron que fue un fracaso y porque no tuvo repercusión en los medios de comunicación. Ya que no quedan fuentes directas ni registros escritos o visuales de esta acción, recurrimos a los testimonios de varios de los participantes para dar cuenta de lo sucedido¹⁰⁸.

Al cumplirse el primer aniversario de la muerte del Che, un grupo de artistas de vanguardia (Roberto Jacoby, Pablo Suárez, León Ferrari, Margarita Paksa, Beatriz Balvé y Juan Pablo Renzi, que estaba de paso por Buenos Aires¹⁰⁹) y otros colaboradores se plantean hacer "algo de tipo agitativo ligado a la pintura"¹¹⁰, y deciden teñir las aguas de las fuentes de las principales plazas porteñas de color rojo, en alusión a la muerte de Ernesto Guevara¹¹¹.

El grupo tenía como "base de operaciones" la casa de Roberto Jacoby en el barrio de Congreso, y se organizó en parejas de hombre y mujer (que simulaban ser novios), acompañados por uno más que oficiaba de "campana". Cada trío llevaba un concentrado de anilina roja para tirar en la fuente asignada: la de Plaza Lavalle, la del Congreso, la de Plaza de Mayo. Pero los artistas desconocían que el agua de las fuentes locales —a diferencia de las europeas— no circula en forma cerrada, no se recicla, por lo que el color se diluía inmediatamente.

Margarita Paksa intentó completar la acción a la madrugada siguiente, cuando desde un auto que conducía su marido, y que tenía el piso agujereado, esparció pintura blanca y celeste a lo largo de algunas avenidas, haciendo franjas de banderas patrias, que en una segunda vuelta iban a ser cruzadas con manchones rojos. Este segundo intento tampoco pudo materializarse satisfactoriamente ni trascendió a los medios, ya que a las pocas horas casi no quedaban rastros de la pintura que, por estar fresca, se adhería a las ruedas de los autos que circulaban por allí.

"Nuestro acto guerrillero": así define Paksa esta acción. Sin duda, más allá de la escasa viabilidad en la materialización de esta propuesta, la acción de las fuentes rojas pone en evidencia no sólo "el estado de ánimo"¹¹², sino la disposición del grupo a labores callejeras de envergadura, a pesar de no contar con una apoyatura legal ni técnica. Y de nuevo, la adopción de formas de acción y de organización "militantes" (la organización semi-clandestina, con base de operaciones, "campana", etc.) en una realización plástica.

Los riesgos que asumen los artistas son cada vez mayores: por fuera del resguardo de las instituciones artísticas, y en plena dictadura de Onganía, homenajearon a una figura cuya carga simbólica condujo a que los censores clausuraran contemporáneamente varias muestras en galerías¹¹³.

108. Nos basamos, especialmente, en las entrevistas a Beatriz Balvé, Margarita Paksa y Roberto Jacoby, que rememoran este acontecimiento.

109. Su relato de esta acción puede encontrarse en: Fantoni, 1998, p. 56.

110. Entrevista con Beatriz Balvé.

111. Esta acción es similar a las experiencias que simultáneamente realizó el mismo año el argentino Nicolás García Urriburu en la Bienal de Venecia y en otras ciudades de Europa, tiñendo de verde las aguas de canales venecianos y de diversas fuentes, con ánimo de denuncia ecologista. Si el procedimiento es similar (verde/savia, rojo/sangre), los planteos son contrastantes: mientras los canales verdes aluden a la defensa de la vida, las fuentes rojas recuerdan que se ha cometido un crimen.

112. Como nos dice Beatriz Balvé en la entrevista.

113. Como ya vimos, además de la clausura del Ciclo en Rosario, la policía cerró ese mismo mes la exposición colectiva "Homenaje a Latinoamérica" convocada por la SAAP al cumplirse un año del asesinato del Che.

Los testimonios ponen en evidencia, asimismo, la importancia asignada por el grupo a la trascendencia del hecho en los medios masivos¹¹⁴, preocupación que es central en el diseño de "Tucumán Arde", obra en la que los protagonistas de la acción de las fuentes rojas estaban trabajando simultáneamente.

"Llega la revolución"

Dos acciones realizadas por el grupo rosarino pueden, en más de un sentido, hermanarse a la de las fuentes rojas. Coincide el momento (octubre de 1968), el espacio (la calle), la organización colectiva, la búsqueda de un impacto a la vez estético y político, la pretensión de alcanzar un público masivo y casual, la adopción de formas propias de una acción política semi-clandestina... y la nula repercusión que obtuvieron en los medios de prensa¹¹⁵.

La primera de estas acciones consistió en invadir el piso del hall de un cine céntrico con globos inflados con aire, poco antes de que termine la función. Para poder avanzar hacia la salida, los espectadores debían reventar o al menos patear los globos. Para realizar esta acción, los artistas contaron con el apoyo "logístico" de un amigo; empleado en la boletería del cine. De nuevo se busca generar una reacción violenta del público (como en varias de las experiencias del Ciclo de Arte Experimental).

Para la segunda acción, que explora las posibilidades del mismo elemento, los rosarinos eligen como escenario una galería comercial céntrica. Organizados en dos grupos, las mujeres avanzaron por una de las entradas de la galería llevando hatos de globos inflados con gas, mientras los hombres hacían lo mismo por la otra entrada, portando un cartel enrollado. Al cruzarse ambos grupos, engancharon el cartel en los globos, y al sortarlo lograron que se elevara hasta el techo, mientras se marchaban rápidamente. Durante un buen rato, hasta que la policía logró bajarlo de allí, un insólito anuncio se desplegó en lo alto de la galería ante los ojos atónitos de los paseantes: "Llega la revolución".

7. Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia: una instancia teórica

Una vez concretada la salida de las instituciones artísticas, los mismos artistas se autoconvocan en el I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia. Realizado en Rosario, a lo largo del fin de semana del 10 y 11 de agosto, es la instancia colectiva que muestra con mayor densidad el proceso de elaboración y discusión de las ideas estéticas y políticas que sustentan el itinerario del '68, y pone de manifiesto la autoconciencia de los plásticos acerca de la "situación límite" en la que se encuentran.

La intensidad de las rupturas que venían protagonizando los vanguardistas porteños y rosarinos, los instalaba fuera del (o más aún: en oposición al) circuito modernizador con el cual habían convivido hasta entonces. Ese desplazamiento, el abandono de los lugares y los soportes (físicos, materiales, institucionales) conocidos o ya transitados para hacer arte, es vi-

114. Aluden a esta cuestión tanto Paksa como Balvé, que menciona que había sido convocada "gente muy vinculada a los medios de comunicación, a la revista *Primera Plana*".

115. Tampoco existen, por este último, referencias publicadas en relación a estas acciones, salvo el testimonio de los participantes, que —en este caso— no permite precisar fechas, aunque de acuerdo al tipo de planteo podrían ubicarse poco antes de "Tucumán Arde".

vido por los artistas con una actitud autorreflexiva muy marcada. Esta actitud ya podía percibirse en los escritos (manifiestos, volantes, cartas) con los que acompañan sus intervenciones a lo largo del itinerario del '68. Pero, sin duda, es el I Encuentro el que congrega al colectivo en un ámbito de discusión y elaboración, al que se suman otros intelectuales.

Según explicita el temario de la reunión¹¹⁶, el objeto del debate es articular "una teoría que oriente específicamente y aclare el campo de nuestra acción futura". Coinciden en evaluar que las últimas acciones artístico-políticas colocan a sus protagonistas en una posición distinta, nueva y sin posibilidad de retorno a las instituciones y a la "cultura burguesa". Se proponen como perspectiva la búsqueda de "un nuevo campo", "una nueva función" y "nuevos materiales que realicen esa función", para lograr "una nueva obra que realice en su estructura la conciencia ideológica del artista". Esto es lo que ellos mismos llaman una "nueva estética", que recupera del ideario de las vanguardias históricas la intención de fusionar el arte y la vida, lo que implica —para ellos— concebir un arte inscripto en el proceso que percibían como revolucionario.

El Encuentro supone la voluntad de construir una instancia colectiva mayor —más allá de los grupos, talleres, amistades y afinidades ya existentes—, que aglutine a los artistas de vanguardia del país¹¹⁷. Implica, también, la ubicación de los artistas en un lugar de producción y elaboración teórica, poco habitual en el medio plástico. No se agrupan para hacer una obra, ni organizar una muestra. Se reúnen para evaluar ellos mismos en qué lugar están y adónde deben dirigirse¹¹⁸.

Los testimonios recogidos muestran los cruces y contactos que se establecen en esa reunión entre este núcleo de artistas y los ámbitos, los discursos y los sujetos del campo académico¹¹⁹. La sede de la reunión fue el Centro de Estudios de Filosofía y Ciencias del Hombre, que funcionaba en una casona céntrica de Rosario, en donde se nucleaban varios profesores expulsados o renunciantes de la Universidad en el '66, entre ellos, Adolfo Prieto, Nicolás Rosa y María Teresa Gramuglio.

La incorporación de otros intelectuales (no artistas) al debate (y más tarde a la realización de "Tucumán Arde"), así como la sede misma del Encuentro (un centro de estudios universitarios) nos remiten a la valoración de los artistas de una mirada teórica sobre su práctica, pero además nos hablan de la intensa conexión entre artistas e intelectuales.¹²⁰

Por otra parte, también en el I Encuentro se adoptan (como en las acciones del itinerario) modalidades propias de la organización política. Uno de los participantes, Roberto Jacoby, recuerda que "la organización y la movilización (del Encuentro) eran como de un partido político"¹²¹. La adopción de formas de organización híbridas —entre académi-

cas y "partidarias"— para un encuentro de artistas puede inscribirse en una tendencia general en la década a articular y hasta fusionar los ámbitos, los géneros, los discursos, las disciplinas, las prácticas, los sujetos de campos diversos.

Las discusiones

La reconstrucción de las discusiones desarrolladas en el Encuentro nos permite reponer tanto algunos puntos de acuerdo como ciertas polémicas y posiciones contrapuestas entre los artistas en esa tensa coyuntura.

Nos aproximamos a estos debates en base a las cuatro ponencias presentadas en el Encuentro¹²² y a los testimonios de los participantes que hemos entrevistado. Entre las ponencias son notorias las diferencias en cuanto al punto de vista teórico y al registro adoptados¹²³. Son —a nuestro entender— las comunicaciones de J. P. Renzi y de León Ferrari¹²⁴, artistas que dentro de los grupos reunidos tenían un gran ascendiente, los que plantean con mayor claridad los núcleos que vertebraron la discusión. Proponemos algunos ejes que permiten atravesar los textos y los testimonios, poniendo en relación puntos de vista distintos, coincidencias y desavenencias.

El texto de Renzi (que se define como un "intento de fundamentación del temario" propuesto) presenta un marco para la discusión y busca "extraer la problemática de la experiencia directa que hemos realizado en este último tiempo y que nos ha llevado a plantearnos una situación límite". Para eso, cree importante que "la discusión llegue a establecer las bases, no ya de una teoría general del arte, pero sí de una teoría que oriente específicamente y aclare el campo de nuestra acción futura".

La delimitación de una teoría que guíe el rumbo artístico-político de la vanguardia reaparece como una preocupación central en los otros trabajos presentados en el Encuentro. Los autores recurren a establecer ciertas genealogías (teóricas, artísticas, políticas) muy variadas a las que adscriben. Estas definiciones dan cuenta de la coexistencia de un repertorio variado y heterogéneo de enfoques teóricos.

El referente teórico-político que sí puede leerse como un articulador de las distintas posturas expresadas en el I Encuentro es el marxismo. Si ello es explícito en el caso de Renzi, que define su "convicción de que la teoría general del marxismo, con sus actualizaciones y derivaciones, la concepción materialista y dialéctica de la realidad y de la historia... es la mejor forma posible de interpretación de la realidad", no deja de estar presente en las nociones a las que recurren las ponencias de los otros. Se trata de expresiones del marxismo imbuidas de las perspectivas —muy de época— "tercermundistas" y "de-

116. Presentado por Juan Pablo Renzi, y consensuado al menos entre los rosarinos.

117. Recordemos que el evento se llamaba Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, si bien sólo congresó a rosarinos y porteños.

118. Esta actitud puede entenderse como un gesto propio de la vanguardia. Jaime Brihuela (1981) define la actividad artística de vanguardia a partir de una triple dimensión: obra, teoría y práctica. La dimensión teórica implica un lenguaje y unos presupuestos ideológicos y funcionales específicos.

119. No es un hecho aislado sino un cruce habitual en esos años. La articulación entre campo artístico y campo intelectual se manifiesta en la constitución de sujetos que son a la vez teóricos y productores de arte de vanguardia. Un ejemplo paradigmático es sin duda Oscar Masotta.

120. En la I parte desarrollamos la idea de que el autoritarismo de la dictadura de Onganía impulsó a diversos sectores a abroquelarse frente al régimen. Si bien en este caso el contacto entre intelectuales y artistas puede explicarse anecdóticamente en la relación de pareja entre Juan Pablo Renzi y María Teresa Gramuglio, puede ser un buen ejemplo de articulación entre unos, excluidos de la Universidad por la intervención de 1966, y otros, hostilizados por la censura.

121. V. entrevista.

122. Hemos recopilado cuatro ponencias (de Ricardo Carreira y León Ferrari, de Buenos Aires; Juan Pablo Renzi y Nicolás Rosa, de Rosario), que encontramos en el archivo de Graciela Carnevale, responsable de guardar los materiales del grupo Rosario, por lo que es probable que fueran los únicos trabajos escritos presentados. Hay que agregar los testimonios recientes de los participantes, en especial el de Pablo Suárez, quien nos narró su intervención en respuesta a los planteos de otros participantes. Por economía, en las citas de las ponencias, que se incluyen completas al final de este punto, sólo se señala el autor.

123. Van desde el "escrito de artista" de tono poético presentado por Ricardo Carreira hasta la ponencia de tono académico de Nicolás Rosa. Este último, uno de los intelectuales rosarinos asociados a los artistas en ese momento, se había formado en estudios literarios y semióticos, y era uno de los profesores expulsados de la Universidad por la intervención.

124. Por otra parte, Ferrari reconoce al final de su ponencia que parte de sus reflexiones se desprenden de conversaciones con los demás integrantes del grupo porteño.

pendentistas", que apelan como modelos a las experiencias cubana y vietnamita. Son, quizá, marxismos menos ortodoxos que los de la izquierda tradicional, más abiertos a la renovación que emprendió la nueva izquierda¹²⁵; marxismos que se entrecruzan con otros paradigmas. Así, Carreira menciona que "el psicoanálisis y el surrealismo ayudaron a desarticular al capitalismo". En el caso de intelectuales como Nicolás Rosa (y esto podría hacerse extensivo en alguna medida a Oscar Masotta, a María Teresa Gramuglio), el cruce es con el estructuralismo, la teoría literaria, la estética.

Rosa recurre a las teorías comunicacionales de Chomsky, y analiza el fenómeno estético desde los aportes de la semiología, la teoría de la comunicación y la psicología transaccionalista. En su ponencia encontramos también referencias a la teoría matemática de la información en relación con el problema de la previsibilidad-imprevisibilidad del mensaje, su probabilidad, su valor, y la originalidad de la obra en el arte experimental. Estas menciones no son sólo un bagaje erudito que él aplica a la comprensión de la producción de la vanguardia. Rosa señala una relación de mutua implicancia entre esas teorías y el arte de vanguardia. La teoría de la información, dice, "ha generado un arte de las comunicaciones y, a la inversa, el nuevo arte da lugar a la manifestación de una teoría que lo explicita".

Un punto clave respecto del que aparecen definiciones diversas, es el lugar que le corresponde al arte en el proceso político revolucionario. De acuerdo con el testimonio de Pablo Suárez, el debate en el Encuentro se polarizó entre los que proponían no abandonar la experimentación y defendían la importancia de la "búsqueda llamada formal" (citando a Carreira), aún cuando se incorporara la dimensión política, y los que privilegiaban poner la práctica artística al servicio de la intervención política.

Renzi, por su parte, sostiene que hubo discusiones "a raíz de ciertas ideas propuestas por León Ferrari que, si bien tenía actitudes de vanguardia, pensaba que lo más importante era el problema ideológico, el problema político. En función de esto, proponía que formara parte del grupo gente que había estado comprometida políticamente, artistas como Carlos Alonso o Ricardo Carpani, por ejemplo. Allí nosotros nos opusimos mucho, porque considerábamos que esa manera de manifestar la política o el arte, al estilo del Partido Comunista, no era nuestra propuesta. Nuestra intención era desde la vanguardia tomar la ideología, no poníamos el arte al servicio de la ideología, como mero mensajero, como mera forma de transmitir mensajes, sino que tenía que ser una confluencia dialéctica, creativa y creadora de una nueva situación formal. Situación que se daría a partir de la conjunción de la actitud de vanguardia, de indagación experimental, con la actitud ideológicamente revolucionaria"¹²⁶. Esta versión es coherente con las actividades colectivas que Ferrari impulsaba, cuando convocaba a un amplio espectro político y artístico a partir de temas políticos aglutinantes. Nos referimos al "Homenaje al Viet-Nam" en 1966 y las muestras colectivas en torno a la SAAP en los años siguientes.

En las ponencias, sin embargo, esta tensión interna no aparece en un lugar evidente. Carreira relativiza la capacidad revolucionaria del arte: "el arte es conflictuante, pero no comprometedora. (...) Con arte no se hace la revolución total. El arte puede acompañar". Rosa considera que la conciencia política revolucionaria debe producir obras estéticamente revolucionarias ("el apoyo de una conciencia revolucionaria, políticamente hablando, hace más urgente la creación de obras estéticamente revolucionarias"). Renzi y Ferra-

ri coinciden en señalar que el carácter revolucionario de la obra no está en la intención subjetiva del creador, ni en el mensaje, sino en la efectividad de la obra en el medio donde se realice y el público al que se dirija.

Por otro lado, Ferrari y Renzi vuelven a coincidir cuando afirman que la sucesión vertiginosa de tendencias experimentales es un recurso voluntario de los artistas de vanguardia para evitar ser absorbidos por las instituciones. Renzi indica que "la concepción vanguardista como una inserción inquietante en los esquemas culturales burgueses choca irremediablemente con un fenómeno, hasta ahora, históricamente irreversible (...) la pérdida de virulencia (...) y la indefectible absorción y consumisión de esos productos por parte de quienes eran los destinatarios del ataque". También Ferrari señala la capacidad de la institución de absorber toda manifestación crítica que se produzca dentro de sus márgenes: "La vanguardia se niega a agregar un eslabón más en la cadena abstracción geométrica, informalismo, neofiguración, neogeometría, arte pop, *happenings*, etc., y se traslada a otros medios donde experimentará con intenciones estéticas absolutamente diferentes". A partir de allí, ambos indican que resulta ineludible para el grupo la ruptura con "los intermediarios", las instituciones de la "cultura burguesa", lo que les exige encontrar un lugar alternativo para desarrollar la nueva obra. Consideran que sólo al margen de las instituciones artísticas, ésta podrá mantener su carácter revolucionario. Incluso, la caracterización política de que el triunfo de la revolución es inminente e inevitable, lleva a Renzi a evaluar que, definitivamente rotos los lazos con la cultura burguesa, se abre una etapa de "obras de transición" ya que "un nuevo contexto social cobijará nuestras obras".

A partir de la caracterización de la etapa como de inminente resolución revolucionaria, se formulan el interrogante acerca de qué relaciones debe establecer la vanguardia con las instituciones artísticas y no artísticas. Rosa pone en cuestión la función que ejerce la crítica de arte al sancionar o normativizar las producciones del arte experimental, y redefine el lugar del crítico, que de alguna manera es su propio lugar.

Por su parte, Renzi enlaza una secuencia que va de la ruptura con el mecanismo de prestigio y las instituciones con las que la burguesía controla el fenómeno cultural, la incorporación consciente al trabajo del grupo de las acciones políticas y la lucha de clases, la definición de la función del intelectual en la sociedad, la toma de conciencia de la imposibilidad de permanecer al margen de la historia hasta la definición de si se está "con o contra la revolución".

Se trata de delimitar tanto las formas y medios de acción como las alianzas políticas y las relaciones institucionales para la vanguardia en esta nueva etapa. Este punto es crucial para explicar el pasaje de las instituciones modernizadoras (el Di Tella) a instituciones ajenas al campo artístico, que ocupan un lugar de oposición al régimen (la CGT de los Argentinos).

En cuanto a los rasgos que tendrá la nueva obra, Renzi propone la búsqueda de "una obra que, partiendo de la consideración de que las enunciaciones ideológicas son fácilmente absorbibles, transforma a la ideología en un hecho real a partir de su propia estructura". La fórmula que propone Ferrari para las nuevas obras de vanguardia es:

"el significado en el hallazgo de una nueva forma de expresión. Eso es lo que las hace fuertes (...) Nuestro trabajo consistirá entonces en organizar esos significados con otros elementos en una obra que tenga la mayor eficacia para transmitirlos, revelarlos y señalarlos. (...) Los significados claros, los compromisos sociales, la ideologías, constituyeron entonces lo que Noé¹²⁷ llamaría una de las anties-

125. Jacoby recuerda que, entre otros autores, en esos años leía a Gramsci, Barthes, McLuhan, S. Sontag, etc.
126. Fantoni, 1998, p. 59.

127. Se refiere a Luis Felipe Noé, *La antiestética*, 1965.

téticas más perdurables e incommovibles. Era previsible que, aunque sólo fuera por motivos profesionales la vanguardia la eligiría para hacer de ella su nueva estética. Es lo que está sucediendo."

También Rosa se detiene en el vínculo entre la conciencia subjetiva del creador y la "instancia objetiva" de la obra, al considerar que "se trata de hacer coincidir (...) la conciencia revolucionaria y el arte revolucionario (...) en la instancia objetiva de la obra para que pueda poseer una clara significación revolucionaria".

No basta, entonces, con la adhesión de la subjetividad del artista a determinada causa, ni siquiera con su militancia política; es necesaria la producción de una obra de arte objetivamente revolucionaria, que realice en sí misma la voluntad de cambio (político y estético) de su creador.

Esto último puede leerse como una defensa de la revolución estética a la par de la revolución política, lo que diferenciaría a la vanguardia de otras variantes del arte político de ese momento, en particular a los artistas vinculados a la izquierda orgánica, ya que se considera que éstos, al recurrir a contenidos políticos y sociales críticos como "tema", suelen ser absorbidos por las instituciones, al mantenerse dentro de las galerías, los museos y el mercado de arte. "El triunfo de sus obras significó el fracaso de sus intenciones", señala Ferrari. Y sigue: "las villas miseria con latas pegadas se vendieron a muy buenos precios y los obreros revolucionarios con puños cerrados se colgaron en los salones de sus patrones".

Fundamentalmente, la discusión con las otras variantes del arte político pasaría por considerar que no basta con el compromiso o la adhesión del artista como sujeto a la causa revolucionaria. La posición de Carreira sobre el compromiso del artista es que no debe medirse en términos de "exigencia moral" sino por "los grados de efectividad de este arte". Rosa y Ferrari coinciden en señalar que la carga revolucionaria de la obra no está en la intención del creador, sino en la efectividad objetiva de la obra cuando entra en contacto con el público al que se dirige.

La cuestión de la eficacia de la obra es, entonces, uno de los grandes nudos del debate: ¿cómo aportar efectivamente desde el arte en el proceso revolucionario en marcha? Se trata de realizar —como afirma Renzi— "un tipo de obra que produzca efectos similares a un acto político", y para ello no basta con la presencia de determinados contenidos: para expresarlos revolucionariamente, para que la obra actúe eficazmente sobre la conciencia de los receptores, es imprescindible el tratamiento revulsivo, perturbador, e incluso violento, que se le dé a ese material. "El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera", concluye Ferrari.

Las alusiones a la lucha armada no son sólo metafóricas. Carreira considera que "a mayor cantidad de hombres y mujeres que mueren o están dispuestos a morir, mejor el arte de la vida, la culpa y la victoria" y propone "la lucha solidaria". Renzi es aún más explícito: "el futuro cambio social al que aspiramos sólo puede darse por medio de la revolución popular armada". No se trata sólo de definiciones políticas, sino también de un programa artístico. Además de la metáfora de la obra como atentado, Renzi habla explícitamente de "la violencia como lenguaje estético".

En defensa de la eficacia (política y a la vez artística), estos artistas se pronuncian por mantenerse en el terreno del arte: definen sus acciones como arte de vanguardia y a sí mismos como artistas de la "verdadera vanguardia" (ahora, en contraposición a una "falsa vanguardia" formalista y despolitizada). El resguardo de la especificidad artística co-

mo condición de eficacia política se expresa claramente en el texto de Renzi:

"Políticamente hablando, nuestra actitud tendrá su peso cultural mientras actuemos como grupo, y mientras nuestra actividad se defina claramente en los límites de nuestro trabajo específico: la creación estética. De otra manera se corre el peligro de caer en la ambigüedad, por ende, de perder eficacia".

Otra zona de coincidencias tiene que ver con el medio en que se inscribirá y el público al que interpelará de ahí en más la vanguardia, abandonada la élite cultural. Ferrari propone la incorporación del público como coautor de la obra, y define que la obra "no es el resultado del trabajo de un hombre sino que es el resultado de una multitud de factores que se canalizan a través del autor, en especial el medio donde se realiza y el público al que se dirige". Estos aspectos también se problematizan en el texto de Renzi: el medio (intermediarios, instancias de consagración oficiales, modernizadoras o tradicionales) y el público (élite cultural) condicionan el sentido de la producción del artista. No se trata, en todo caso, de lograr una ampliación del público desde las posiciones e instituciones de la élite. Frente a esta suerte de *difusionismo* cultural (el término es nuestro), Ferrari señala la necesidad de cambiar de medio y de público, y propone incorporar a la nueva obra la cultura del nuevo público popular. Para lograrlo, habría que romper con el lenguaje de élite hasta entonces desarrollado por el arte experimental, "cuyas claves desconoce la mayoría".

Tanto Rosa como Renzi y Ferrari, por otro lado, remarcen las posibilidades del uso de los medios masivos en el arte, remitiéndose a las nuevas teorías de la comunicación. El primero califica de "patología de la comunicación" a "la perversión, (...) la propaganda, el rumor, la distorsión deliberada, la calumnia" en los medios de información. A la hora de definir las posibilidades del trabajo artístico con esos medios, Rosa propone un canal transmisor alternativo al sistema oficial. Estas concepciones están inequívocamente presentes en la planificación y realización de "Tucumán Arde", cuya pretensión central —como veremos— era generar un circuito contrainformacional que desmintiera la propaganda oficial. Ferrari reivindica las propuestas e ideas del arte de los medios que elaborara Roberto Jacoby como "uno de los más valiosos antecedentes de la nueva vanguardia".

Las discusiones del I Encuentro, como vemos, tienen un común denominador: en el marco del debate sobre el lugar del arte en el proceso político revolucionario, intentan formular alternativas dentro de la actividad artística desde las cuales aportar efectivamente a la transformación de la realidad. Esa defensa de la especificidad artística y de la experimentación formal contrasta no sólo con las variantes de arte político o con las zonas de la vanguardia despolitizadas o lúdicas existentes entonces en la Argentina. Sobre todo, es una alternativa (efímera, es cierto) a la opción que se impone entre la misma vanguardia poco tiempo después, cuando el lugar que asume la dimensión política no deja margen a la posibilidad de intervenir en la esfera pública con una modalidad y desde una lógica propias de la vanguardia artística.

Podemos pensar el Encuentro como un preámbulo de "Tucumán Arde", ya que (aunque no se discutió aún la forma concreta de la obra), se reafirmó la voluntad de confluir en una realización colectiva y se enunciaron teóricamente algunos de sus rasgos. Las distintas posiciones allí planteadas estarán plenamente presentes, de un modo u otro, en la elaboración de la obra. A su vez, también las diferencias que se verbalizaron en el Encuentro se profundizarían a la hora de realizarla, provocando tensiones y alejamientos.

Ponencias presentadas en el I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia

Proyecto de temario para el Primer Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia

Ante la posible elaboración de una obra de arte con un sentido completamente nuevo, los teóricos y artistas de vanguardia de nuestro país se reúnen para considerar ética, estética e ideológicamente la nueva situación planteada.

TEMA I: CONCIENCIA ETICA

- a) Definición ideológica: Marxismo/ Materialismo dialéctico e histórico/ Realidad y lucha de clases/ Cambio social por la revolución violenta.
- b) Definición política: Argentina país subdesarrollado/ Su relación con el imperialismo/ Apoyo a las luchas de liberación de los países subdesarrollados/ Identificación con Cuba Revolucionaria.
- c) Acción político-cultural: Formas y medios de acción/ Relación con las instituciones burguesas y no burguesas/ Alianzas políticas/ Medios de difusión.

TEMA II: CONCIENCIA ESTETICA

- a) Nuestra acción ético-política en la ruptura de hecho con la cultura burguesa, su mecanismo de prestigio y sus instituciones, creó un fenómeno sociológico que produjo, a nivel estético, una total modificación de nuestras aspiraciones. Un nuevo contexto social cobijará nuestras obras desde el momento en que, dejando de ser empleados de la clase dominante, nos identificamos con la clase revolucionaria: el proletariado.
- b) Para realizarnos en estas condiciones debemos plantearnos:
 - 1) Un nuevo campo para la obra.
 - 2) Una nueva función de la obra.
 - 3) Nuevos materiales que realicen esa función.
- c) En consecuencia, debemos proponernos una obra que realice en su estructura la conciencia ideológica del artista.

"La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética"					
(Intento de fundamentación del temario presentado al "Primer encuentro nacional del arte de vanguardia")					
OBRA DE ARTE PRODUCTO DE LA RELACION: CONC. ETICA CONC. ESTETICA	(B)	CONCIENCIA ETICA desarrollo	definición ideológica		1
			definición política		2
		FUNDAMENTACION GENERAL: ESTUDIO DE LA RELACION ENTRE ESTETICA E IDEOLOGIA	acción político-cultural		3
	(D)		nuevo campo para la obra de arte		4
			nueva función para la obra de arte		5
	(A)	CONCIENCIA ESTETICA desarrollo	planteo de una obra de arte que realice en su estructura la conciencia ideológica del artista		6

— Creo necesario que nos propongamos una limitación previa a la discusión de los temas por los cuales nos hemos reunido. Esta limitación debe orientarse en el sentido de extraer la problemática de la experiencia directa que hemos realizado en este último tiempo y que nos ha llevado a plantearnos una situación límite. Tal situación se presenta como un complejo cuyos componentes diversos plantean una gran dificultad de análisis y ordenación, dadas las especificidades diferentes de los campos de donde han sido extraídos, y nos obliga, por lo tanto, a observar con atención las especiales que se han creado en las estructuras de las acciones (obras) realizadas.

Por esto creo importante que la discusión llegue a establecer las bases, no ya de una teoría general del arte, pero sí de una teoría que oriente específicamente y aclare el campo de nuestra acción futura. Este es el sentido de la limitación de la que hablaba, y es sobre esta base que hemos confeccionado el temario presentado.

— Dicho temario está estructurado a partir de la premisa de que la obra de arte (que nos proponemos) debe surgir de la relación consciente entre la posición estética del artista y su posición ideológica; entiendo aquí por posición estética a los postulados más o menos vagos, más o menos definidos —filosóficos o técnicos— que definen dinámicamente la dirección de nuestra creación. Tal premisa no surge arbitrariamente, sino que ha sido deducida de nuestra acción político-cultural y de algunas obras de transición que la suponen. De cualquier manera, en el diagrama que acompaño, está considerado como fundamentación general de este presupuesto, un estudio de la relación entre estética e ideología que, en caso de realizarse, puede comprobar o no lo extraído empíricamente.

Si consideramos, por lo tanto y en primera instancia, como válida, esta relación, es lógico comprobar, entonces, que el temario haya sido dividido en dos temas (conciencia ética y conciencia estética). Esta división, al igual que las subdivisiones internas, se justifica a los fines de poder efectuar el análisis, pero no por esto se deja de tener en cuenta que en la consideración directa de la obra de arte ella es absolutamente arbitraria. Para compensar la arbitrariedad metodológica de esta división es que ha sido confeccionado el diagrama, en el que puede comprobarse que si bien subsiste la división, lo hace en coexistencia con las relaciones a las que está sometida. Es por eso que, salvo el punto (D), que significa una visión panorámica del problema desde otra perspectiva, los demás puntos están relacionados cíclicamente, y la existencia de cada uno supone la existencia del inmediatamente anterior en el ordenamiento.

Si tomamos, por ejemplo, el punto 3), que se refiere a nuestra acción político-cultural (una experiencia realizada, un hecho real, y bueno, por lo tanto, como referencia) comprenderemos inmediatamente que tal acción supone una posición política y, desde luego, una ideología que la haya definido. En el otro sentido, las consecuencias de nuestra acción: la ruptura voluntaria con el mecanismo de prestigio y las instituciones de la burguesía, la propuesta de un arte-marginal y subversivo, nos están proponiendo, de hecho, un nuevo contexto para la obra, así como un campo distinto, una nueva función y la posibilidad (o necesidad) de utilizar nuevos materiales. A esta altura —tal vez el punto álgido del problema, pero que no es posible abordar sin la clarificación previa de los anteriores— se puede proponer que la nueva función de la obra realice la ideología del artista.

— Aceptado, entonces, que el temario contempla con bastante realidad el problema que nos interesa, entro a comentar rápidamente el sentido de los temas que lo constituyen.

La ubicación en primer término de los temas ideológico-políticos está justificada ya por la discusión previa del ordenamiento y sus relaciones; su inclusión en el temario es indiscutible desde el momento en que fue uno de los motivos fundamentales de este encuentro. Pero, ¿se justifica su tratamiento desglosado en puntos tales como: "materialismo dialéctico", "marxismo", "lucha de clases", "Argentina país subdesarrollado", etc. etc.? Creo que sí, porque si la coincidencia general que tenemos al respecto es ya un sobreentendido, creo que no podemos elu-

dir en esta situación la responsabilidad de comprobar exactamente en qué términos se da, realmente, esta coincidencia. Y hablo de responsabilidad porque nuestra acción futura está proyectada, en gran parte, como acción conjunta, donde los planteos individuales se transforman en colectivos. Además, la responsabilidad de la que hablo debe extenderse más allá de la simple comprobación de la existencia de coincidencias. Creo que la tarea de clarificación y concientización ideológica es un imperativo, de acuerdo con la forma en que se han planteado las cosas. Porque si una intuición ideológica vaga era suficiente para el artista que se planteaba problemas generales de la realidad (por ejemplo: crítica a la imagen y al conocimiento intuitivo, crítica a la percepción e intensificación de ésta como propuesta de vida, etc.) no lo es para el tipo de obras y acciones que nos proponemos.

En otro sentido, los puntos indicados bajo el subtítulo "definición ideológica" son, a mi entender, los necesarios (y suficientes) para establecer en la discusión una definición ideológica clara y profunda. No es mi intención desarrollar aquí los temas allí indicados (porque excedería los límites de esta comunicación; más bien lo propongo para un trabajo posterior al encuentro), pero quiero dejar constancia de mi convicción de que la teoría general del marxismo, con sus actualizaciones y derivaciones, la concepción materialista y dialéctica de la realidad y de la historia, como así también la comprensión de que los cambios fundamentales en ésta se dan a raíz de la lucha de clases, y que el futuro cambio social al que aspiramos sólo puede darse por medio de la revolución popular armada, es la mejor forma posible de interpretación de la realidad. A partir de esta teoría se desprende, en otros órdenes, una concepción materialista de la vida y una exaltación de los métodos racionales y reflexivos de interpretación de los fenómenos naturales y sociales, concepción que se ha reflejado ya en muchas de nuestras obras realizadas.

En el mismo sentido, instrumentando con claridad la ideología enunciada, podemos analizar nuestra realidad socio-económica, y las formas tácticas y estrategias políticas y culturales de la burguesía. Debemos tener bien claro, en este sentido, que una denominación genérica de burguesía no coincide con nuestra realidad, sino que existen diferentes grupos, con intereses distintos, de acuerdo con los diferentes medios de producción que los sustentan, sus relaciones distintas con el imperialismo, etc., y, por lo tanto, con manifestaciones políticas diversas (y cambiantes, por supuesto, en cuanto cambian los factores económicos y de poder dentro de los cuadros internos del capitalismo en nuestro país). Un estudio de esta realidad permitirá de nuestra parte una acción político-cultural más clara.

—Los puntos "Apoyo a las luchas de liberación de los países subdesarrollados" e "Identificación con Cuba Revolucionaria" se han incluido al efecto de consolidar más claramente nuestra definición política, y evitar así las confusiones con grupos que diciéndose marxistas han demostrado una política reformista y no consecuentemente revolucionaria.

—Una consideración de nuestras últimas acciones y obras (la obra de Ruano en el "Ver y Escribir 1968", la obra-renuncia de Suárez en "Experiencias 68" y la posterior acción de la mayoría de los expositores de esa muestra, el "Ciclo de Arte Experimental" de Rosario, el asalto a la conferencia de Romero Brest en "Amigos del Arte" y el acto y las declaraciones alusivas al "Premio Braque 1968") da como resultado un lineamiento que, consideradas aparte sus connotaciones estéticas, ha creado una situación definida desde el punto de vista político. Es importante, en consecuencia, la discusión, en este encuentro, de sus proyecciones. Pero, adelantando una opinión, es posible —a pesar de la diversidad de puntos de vista con que puede encararse el problema— señalar las limitaciones que nuestra actitud ha impuesto a nuestras acciones futuras. Quiero que quede claro que no entiendo esa limitación como una carencia, sino como una ganancia en definición; la entiendo como cambio. Tal limitación implica una ruptura real con el mecanismo de prestigio y las instituciones que instrumenta la burguesía para controlar el fenómeno cultural. Implica además, una incorporación consciente, a nuestro tra-

bajo, de las acciones políticas, y una definición de nuestra función de intelectuales en la sociedad. Significa terminar con la posición "distante" del artista, más allá de la lucha de clases, y una incorporación de ésta como problemática en nuestra propia realización. Significa también la toma de conciencia del hecho de que ningún tipo de actividad es "inocente" (y menos la artística), y que en la lucha siempre se está de un lado o del otro, con la revolución o contra la revolución.

Por lo tanto, el planeamiento y la discusión de nuestras formas y medios de acción, de nuestras alianzas políticas y de nuestras relaciones con las instituciones debe hacerse de manera que consolidemos constantemente nuestra definición revolucionaria.

—El plano estético se presenta mucho más complejo aún. Sabemos, aproximadamente, qué cosas no pueden hacerse ya, ¿pero de qué manera realizaremos artísticamente la conciencia adquirida? La respuesta pertenece al plano de nuestra creación individual, pero tal vez sea necesaria una reflexión de conjunto sobre el problema. Porque si hay un detalle que se presenta más o menos claro, es el hecho de que, políticamente hablando, nuestra actitud tendrá su peso cultural mientras actuemos como grupo, y mientras nuestra actividad se defina claramente en los límites de nuestro trabajo específico: la creación estética. De otra manera se corre el peligro de caer en la ambigüedad, y por ende, de perder eficacia.

—Hasta aquí, entonces, el análisis de la situación concreta y de sus antecedentes. Mediante la discusión de los temas explicitados y de sus connotaciones diversas, podremos llegar, con mayor o menor claridad, a proyectar un campo de acción, siempre a partir de las premisas sentadas en lo actuado. Pero esta proyección debe ser enriquecida con un análisis más en profundidad, y es por eso que debemos señalar una distinción en la *acción realizada* y sus motivaciones. Insisto en este punto, porque creo que es el núcleo y origen de la nueva perspectiva. La *acción realizada* se compone de hechos concretos, que ya fueron situados en el párrafo precedente, algunos definitivamente políticos, otros artísticos, y algunos situados en una línea fronteriza. Por otro lado, tenemos que algunas de las obras "poliüzadas" se caracterizan por un proceso literal de transposición de una problemática política al plano estético, lo que revela una intención ética consciente. Siguiendo la descripción en este sentido, vemos que algunos de los actos políticos realizados tienen como origen la misma motivación, salvo que aquí se trabajó en su plano específico y por lo tanto sus contenidos no fueron elaborados como lenguaje.

Junto a estos actos y obras de voluntarismo ético confluyen otros y otras cuyas motivaciones tuvieron origen en un problema perteneciente al campo específico del arte: la concepción vanguardista como una inserción inquietante en los esquemas culturales burgueses choca irremediablemente con un fenómeno, hasta ahora, históricamente irreversible. Me refiero a la pérdida de virulencia que, con el tiempo, sufren las experiencias de vanguardia, y la indefectible absorción y consumición de esos productos por parte de quienes eran los destinatarios del ataque. El proceso es hartamente conocido; los epígonos que siguen a los creadores inventan una academia de esas experiencias y descontentizan las formas creadas, las inocentizan y las transforman en digeribles; crean un proceso de inversión de significados en el cual son arrastradas también, las obras originales. Ese proceso de inversión de significados lo realizan también, aunque de otra manera, las instituciones de la cultura burguesa, que con distintos grados de sutileza apadrinan las obras de vanguardia, como último recurso para que éstas no sean una expresión francamente contraria al sistema.

La respuesta más inmediata a este problema ensayada durante bastante tiempo, es la de inventar otra vanguardia en cuanto la existente ha dejado de ser eficaz; (este esquema es aplicable fundamentalmente al siglo XX; en otros períodos históricos las razones del cambio se deben también a otras causas) pero dada la coyuntura que se ha planteado, resulta claro que no podemos seguir usando una estrategia cuya operancia es cada vez más efímera (los lapsos entre el surgimiento de una vanguardia y otra son cada vez menores) y se hacía necesario, por lo tanto,

proponer una nueva forma de ataque y una real defensa (no ya un paliativo) contra la absorción. En virtud de esto es que nacieron los actos y obras de que hablaba. Acciones como las del Premio Braque, la renuncia al auspicio del Di Tella en el Ciclo de Arte Experimental, y la decisión de no participar más en salones y exposiciones dentro de las instituciones burguesas (la renuncia al prestigio!) fueron actos políticos (cuyos contenidos ideológicos fueron acrecentándose) esgrimidos como primera reacción contra el problema citado. Por otro lado, obras como la renuncia a "Experiencia 68" de Suárez o el asalto a la conferencia de Romero Brest, por citar algunas, se erigieron como denuncias estéticas al mismo problema.

Vemos, por lo tanto, que a partir de caminos diferentes se llegó a crear una situación común, la cual tiene ya características definidas que regirán, seguramente, la creación de una nueva perspectiva.

Sobre las bases de estas características, he elaborado las siguientes posibilidades:

— La obra debe realizarse fuera del circuito institucional burgués. Esto no implica pensar que de esta manera se está ya fuera de la cultura burguesa (ello no es posible mientras la otra clase, el proletariado, no elabore su propia cultura, lo cual sólo será factible cuando tome el poder). En realidad, esta actitud es una respuesta de ataque a la cultura burguesa, pero también significa un cambio de contexto que modifica a la obra misma, fortalece su eficacia y posibilita su libertad real de investigación.

— La obra con estas características desaparecerá, dejará de existir en cuanto se la trasplante a una institución. Esto imposibilitará el academismo (que funciona en las instituciones, por supuesto) y preservará la eficacia de los contenidos. Se deduce, en consecuencia, que la obra deberá estructurarse estrechamente vinculada al contexto que se proponga para su realización.

— Obras colectivas de acción y la violencia como lenguaje estético pueden ser principios para una nueva obra.

— Un tipo de obra que produzca efectos similares a un acto político.

— Una obra que, partiendo de la consideración de que las enunciaciones ideológicas son fácilmente absorbibles transforma a la ideología en un hecho real a partir de su propia estructura.

Juan Pablo Renzi

Compromiso y Arte

"La mercancía que se paga por la culpa es el dolor" (R.C.)

Ya no es momento de hablar de arte comprometido o de artista comprometido como exigencia moral, porque un artista con experiencias vitales y pensamientos enajenados no puede dar a nadie nada salvo una experiencia desarticulada y de baja conciencia. Supongamos por consiguiente el prototipo contrario.

El problema aparece cuando tratamos de describir los grados de efectividad de este arte.

Es necesario aclarar antes para trabajar sobre algunos supuestos ya de acuerdo, la especificidad del arte como estructura institucional y como función social.

La especificidad como institución es su ambigüedad institucional. En la mayor parte de las otras estructuras institucionales las relaciones de los objetos con los objetos y las personas con los objetos son totalmente claros, mientras que en el ámbito del arte nos encontramos con la vida (con las otras estructuras institucionales) pero sin ser la vida misma, es decir el arte aparecería como suprainstitucional, lo otro que como "medio inmaterial" capaz de transmitir deshabitando a todos los otros medios permite su recorte.

La muerte muere pero no muere o en los casos extremos muere *realmente* el protagonista (por

ejemplo el gladiador) pero no muere el espectador ni lo concreto real, cotidiano verbigracia su madre, es decir el arte es conflictuante, pero no y se me escapa la palabra, comprometedor.

Porque justamente una de las funciones del arte en la sociedad es la creación de estructuras simétricas (pero cuyo objeto no aparece enajenado) a la vida, mas con una llave de entrada y salida del conflicto. El conflicto durará lo que dure la película y luego *recordando*, me iré a comer pizza y entraré en mi cotidianeidad, iré a mi jefe o a mi negocio. Ni temporalmente el arte es lo cotidiano, y habré *aguantado* mi conciencia extendida y acorralada durante la obra de arte. Noté que hay conciencias que se pueden aguantar más que un dolor de muelas.

Qué arte hay que hacer entonces?: + conciencia, que no sea eludible y que no se pueda aguantar esa conciencia. Cuanto más masiva y cotidiana mejor. Cotidiano como mis zapatos pero que me vayan uno muy grande y el otro muy chico.

El pensamiento y el arte a pesar de tener su materialidad siempre son "de" x, pensamiento de.

No quiero decir que sean simples signos que significan siempre igual, sino que la pared es menos importante que la pared presente real, pero cuando el objeto nombrado x o la situación nombrada es revolucionaria "las palabras" crecen con su objeto.

Gandhi, cuando hace hambre por su voluntad nombra a lo que *todos* huyen, lo acorralante e ineludible en la India. No pasaba lo mismo con Alejandro March haciendo hambre.

Con arte no se hace la revolución total.

El arte puede acompañar. A mayor enajenación más efectivo es el arte no enajenado, a menor libertad el arte de la libertad es adorable. A mayor cantidad de hombres y mujeres que mueren o están dispuestos a morir, mejor el arte de la vida, la culpa y la victoria, no propongo frente a la culpa el sufrimiento de Narciso sino la lucha solidaria.

El surrealismo se dirigió a la vida y trabajó fundamentalmente la libertad; el psicoanálisis, la culpa sexual.

Los *hippies* que se parecen más a los surrealistas que a los *beatniks* hacen aparentemente desde la vida pero dentro de la sociedad siguen siendo lo otro una simetría super-estructural reflejo de profundas necesidades enmascaradas en lo cotidiano ahogado y apesado.

Me pregunto ha aparecido una nueva moralidad total con el psicoanálisis, todavía no, por ejemplo existe el matrimonio. Hemos llegado a la libertad? No. Por ejemplo no hablamos en los colectivos. Pero sin embargo el psicoanálisis y el surrealismo ayudaron a desarticular al capitalismo.

Cuando dije antes que la conciencia es más fácil que aguantar que un dolor de muelas, no siempre es así. El sexo se lo vive con culpa, a la libertad no se la vive y comer, se come con vergüenza.

El capitalismo que es violación, posesión, sexualidad desenfrenada y traición en Caín y Abel, robo al hermano, traición y culpa gregaria; necesita pagar, y me pregunto, a pesar de todas las instituciones simétricas que crea: jurídicas, políticas, militares tranquilizan, justifican, ordenan pero no pagan, adonde va a parar esa culpa.

Hay datos patológicos importantes de la culpa en el sexo y la represión de todo tipo de libertad (pues el hombre enajenado sólo vive todos sus gestos ya institucionalizados) no vale la pena nombrarlos. Pero qué me dicen de comer? No podemos admitir a un hombre elegantemente vestido comiendo pizza por la calle. Y con respecto al arte volviendo al arte aclaro que pienso que es importantísima la investigación llamada formal.

Ricardo Carreira

El arte de los significados

La nueva vanguardia estética que se está constituyendo en nuestro país tiene, a mi criterio, tres características que se refieren a: 1° el significado de la obra, 2° la eficacia con que dicho significado se transmite y 3° el público al cual se dirige.

El grupo de arte experimental que desde hace unos diez años está trabajando sobre las diversas tendencias internacionales de la plástica, tiene el mérito de haber formado una generación de plásticos que se distinguen por su espíritu de búsqueda, de renovación, de revolución estética. Esa preocupación renovadora, que constituye uno de los fundamentos de la nueva vanguardia, fue posiblemente la causa de que un sector de aquella generación se diera cuenta que, mientras se dedicaba a realizar y renovar sus obras y tendencias en un clima de aparente y festejada libertad, estaba en realidad obedeciendo las reglamentaciones de una academia que le ordenaba hacer arte sin ideología, sin significado y para un público de élite cultural y social. Nuestra vanguardia, en efecto, como casi todas las vanguardias contemporáneas, dirigió sus obras a los críticos, teóricos, coleccionistas, museos, instituciones, muestras internacionales, periodistas, etc., que los comprendían, alentaban y daban prestigio. Este primer público al que se dirigía el artista, esta suerte de élite cultural de la plástica, hizo entonces las veces de intermediario y explicador de las nuevas tendencias introduciéndolas en los sectores más pudientes; ya sea con los argumentos que esgrime el interés comercial de los comerciantes de arte; ya sea con los a menudo herméticos y especializados razonamientos de los teóricos que suelen limitar sus estudios a lo que ellos mismos encuentran en las obras descartando lo que las mismas significan para el común de los mortales; ya sea por las charlas y conferencias de divulgación realizadas en asociaciones de amantes del arte o de sostenedores de museos; ya sea a través de artículos periodísticos que suelen descartar de la obra todo lo que no sea raro, curioso o divertido, deteniéndose en detalles y aspectos secundarios que puedan servir para darle a la publicación la "agilidad periodística" o el "cinismo sofisticado" que asegure su venta.

Estos intermediarios, y las élites que ellos arrastraban, y el grupo de artistas mismos, constituía la mayor parte de su público. Cabe señalar que no todas las élites estaban con la vanguardia: parte de los intermediarios, y las élites sociales que ellos representaban, atacaron a la vanguardia quizá porque su ideología era tan conservadora que los irritaba cualquier signo de revolución, aunque sólo se tratara de una revolución de formas plásticas. El panorama era todavía más complejo si se tienen en cuenta las críticas que la vanguardia recibió desde la izquierda y que generalmente no tomó en cuenta.

Es posible que una de las causas de aquella situación se deba a que las vanguardias se dedican en general a desarrollar nuevos lenguajes cuyas claves desconoce la mayoría, desconociendo que las induce a rechazar la obra o a mostrarse indiferente, actitud que origina el alejamiento del artista quien se vuelve hacia las minorías que dicen comprenderlo. Esas minorías entonces realizan con el artista una suerte de canje de prestigio: le ofrecen sus salas, sus premios, sus becas, sus publicaciones, sus fiestas, que prestigan al artista, y le toma sus obras, o su amistad, que la prestigan y que usa como indicadores de posición social y cultural. Es decir que la cultura producida por artistas que ideológicamente se sienten cerca de las mayorías populares, es usada por las minorías como un arma en su constante lucha contra las mayorías, en su constante búsqueda de argumentos que justifiquen sus privilegios, en su constante afirmar que eso que la élite entiende por cultura da derechos a poseer y gobernar.

Pero sucede que muchas veces esa cultura no existe y es simulada con signos y señales que tácticamente colocan a su propietario en la escala de los cultos. Y una de las señales más cómodas es el cuadro que se cuelga en una pared, que no da el trabajo de ser leído, ni de ser estudiado, ni de ser escuchado: basta con decir que es gustado para recibir su contagio cultural.

Los artistas solemos ser entonces algo así como tejedores de taparrabos culturales para los desnudos enriquecidos cuya ideología combatimos. La cultura es entonces un arma enemiga de guerra en la guerra fría de las clases sociales y en la guerra total de los países desarrollados contra los así llamados subdesarrollados. Pocas veces se oye hablar tanto de cultura como cuando se habla de las guerras colonialistas del pasado y las neocolonialistas del presente: son guerras del culto contra el inculto y eso las justifica a los ojos de quien define cultura. Es así como la cultura que el artista está haciendo es su enemiga.

El artista de izquierda sufre entonces una disociación entre lo que piensa y lo que hace, que se va multiplicando a medida que tiene éxito, a medida que los intermediarios lo promueven, a medida que la élite social lo acepta, lo toma y lo usa. Hubo artistas que descubrieron esta evidencia y reaccionaron suprimiendo la primera etapa de su disociación. Hicieron entonces obras de arte en las que expresaron sus ideas, obras con mensaje, con contenido, con denuncia. El triunfo de sus obras significó el fracaso de sus intenciones: el pequeño público y los intermediarios demostraron su extraordinaria capacidad de absorción tomando la obra por sus formas y minimizando sus contenidos. El arte es tan importante para ellos que si la obra es arte la denuncia desaparece. Las villas miserias con latas pegadas se vendieron a muy buenos precios y los obreros revolucionarios con puños cerrados se colgaron en los salones de sus patrones. El comprador sólo pide que haya arte, no le interesa lo que el pintor dice, sólo le interesa cómo pone la pintura y cuál es su prestigio. No le importa que lo insulten si el insulto es artístico. El arte todopoderoso sublima y abraza todas las ideologías. Crítico, intermediario y comprador miran la denuncia y ven arte. Y entonces el arte se convierte también en un enemigo del artista, en un deformador de sus ideas, en un apaciguador de sus rencores; porque la denuncia que es comprada por el denunciado muere y se convierte no sólo en un indicador de jerarquía social sino también en un indicador de la tolerancia, el humor, la inteligencia, de la clase social, que él está condenando. El denunciado que compra una denuncia está "sobrando" al denunciante, lo está usando como un distintivo de la sabiduría de su clase.

Por otra parte debemos tener presente que la obra no es el resultado del trabajo de un hombre sino que es el resultado de una multitud de factores que se canalizan a través del autor, en especial el medio donde se realizan y el público al que se dirigen. El constante cambio de opiniones entre autor y observador, la trascendencia que se suele dar a las críticas periodísticas, la fuerte competencia que se desarrolla entre los plásticos, los deseos de promoción y éxito, los premios, becas y el humano y natural deseo de ganarse la vida vendiendo sus obras, condicionan en tal forma al artista que se puede afirmar que la obra se realiza en colaboración invisible entre artista y su público, entre el artista y los intermediarios. Este hecho fue perfectamente comprendido por los intermediarios que apoyan y promueven a las nuevas corrientes organizando exposiciones nacionales o internacionales. Estos personajes en un principio limitaron su acción a la selección de un grupo de artistas que participaba en la exposición con las obras que cada uno de ellos resolvía. Pero luego los organizadores se transformaron en tutores del arte y en creadores: sus obras eran las exposiciones colectivas que organizaban pretendiendo que las diversas piezas expuestas se ajustaran a sus directivas. Propusieron entonces formas, descartaron temas, sugirieron otros, rechazaron ideas y obras y terminaron exigiendo informes previos sobre las obras a exponer. El caso límite se registró este año cuando el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Arquitecto Samuel Oliver, suspendió el montaje de una obra porque su autor se negó a disponer algunos materiales de la misma en la forma como dicho personaje exigía. Es como si antes de colgar una muestra cubista o dadá los cuadros debieran pasar por las oficinas del director del museo donde el buen señor, pincel en mano, procediera a modificar las formas y colores que encontrara de mal gusto.

El caso mencionado unido a los numerosos episodios de censura, autocensura y discriminación, tolerados en un principio por los artistas y agudizados durante el corriente año, señalaron muy

claramente que una de las funciones de los intermediarios es impedir que los artistas hagan obras que molesten a las minorías. Ante esta realidad, la vanguardia se encontró frente al siguiente dilema: o seguir trabajando en desarrollos formales bajo la dirección y censura de los intermediarios, en obras destinadas a las minorías y reflejando tendencias y modas, que nos llegan del exterior donde también están destinadas a las minorías, o cambiar de público. Es decir que si el pequeño público era una suerte de coautor que deformaba sus obras, el artista se vio ante la necesidad de buscarse otro que las esclareciera. Y esto es lo que ahora está sucediendo: por primera vez nuestra vanguardia no se limita a un mero cambio formal, realizado con no-significados frente a un pequeño público, sino que rompe con todo el medio que lo alentaba y controlaba, rechaza a las minorías y a sus intermediarios nacionales y extranjeros, y se dirige a las mayorías. Es decir que la vanguardia se niega a agregar un eslabón más en la cadena abstracción geométrica, informalismo, neofiguración, neogeometría, arte *pop*, *happenings*, etc. y se traslada a otros medios donde experimentará con intenciones estéticas absolutamente diferentes.

Cabe señalar que ha habido algunos intentos de acercar el arte a un público más amplio. Aparte de todos los usos y aplicaciones que el arte tiene en publicidad, modas, diseño industrial, etc., una vez que el lenguaje desarrollado por las vanguardias comienza a ser comprendido y gustado, hubo algunas obras de la vanguardia formalista que tuvieron carácter más popular pero que nada tienen que ver con las intenciones de la nueva vanguardia. Algunas obras de Marta Minujín, por ejemplo, y las exposiciones de Julio Le Parc, con ser muy diferentes tienen en común la intención, o el resultado, de presentar obras con características ingeniosas, novedosas o divertidas, que originan una mayor afluencia de visitantes. Son obras que el artista abre al gran público desde su posición de élite en estrecha alianza cultural con las minorías y, a veces, desde las instituciones de las minorías. Esto las hace aparecer como participando del paternalismo cultural que las minorías suelen sentir por las mayorías.

En un plano bien diferente se encuentra alguna de las obras del arte de los medios y, por encima de las obras, las ideas que publicó Roberto Jacoby sobre la utilización de los medios masivos de información en obras que no se limiten a un juego formal sino que "actúen sobre el receptor", de "hacer hacer". Las ideas expuestas incluyen la ampliación del público receptor y el uso de los medios de información para llegar a él, y constituyen uno de los más valiosos antecedentes de la nueva vanguardia.

El cambio de público, el cambio de coautor, implica un cambio en la manera de analizar y estudiar una obra. El artista ya no verá más a su obra en el espejo formado por los aplausos y críticas de los teóricos de la élite, que se detienen en los aspectos formales de la misma, sino que la verá a través de las reacciones y opiniones de las mayorías, que suelen preocuparse más por lo que la obra significa que por su estilo formal. Es decir que el artista juzgará sus obras, y las ajenas, por lo que las mismas signifiquen para el público al que van dirigidas. Las obras no son entonces geométricas, informalistas o figurativas; sino que son significantes o no significantes. Encarando el estudio en esta forma nos encontramos con dos casos extremos. Uno de ellos sería una obra informalista que reprodujera la mancha simétrica de un test Rorschach; una encuesta entre un grupo de observadores nos indicaría que hay tantas interpretaciones como observadores, pues cada uno de ellos proyecta en el significado de la obra su propia personalidad. Estas obras, que podrían llamarse de arte Rorschach, son de significado abierto, libre o múltiple, y su personalidad significante es casi nula pues se limitan a ser un punto de apoyo, un centro de sugestión, para que el observador encuentre en ella lo que él mismo determina, o la rechace de plano si no le interesa. Con este tipo de obras el autor no puede hacer mensajes pues si los incluye en su cuadro su mensaje se deformará al transformarse su significado en el observador. El otro caso extremo es el de una obra cuyo significado sea igualmente interpretado por todos los observadores: es una obra de significado cerrado, único o ineludible. Entre estos dos puntos extremos se encuentran todos los matices que resultan de la mayor o menor preponderan-

cia de la obra o del observador cuando se produce el choque entre ambos. Allí se encuentran también las obras sobre las cuales la mayoría de los encuestados conteste que no significan nada: son obras sin significado.

Cabe señalar la diferencia que existe entre una naturaleza muerta, por ejemplo, cuyo significado es sólo un soporte para hacer buena o mala pintura, y otra obra a la cual el autor premeditadamente quiere dar un significado más trascendente.

La mayor parte de las obras de vanguardia de los últimos años son de significado libre, sean cuales hayan sido las intenciones de sus autores y las interpretaciones que los críticos le hayan dado. Y se puede sospechar además que gran parte de los artistas no se preocuparon por los significados sino que invirtieron todos estos años en renovar las formas. De modo que la vanguardia, cuya característica es la de romper reglamentos, normas y leyes estéticas, se limitó a destruir leyes formales sin darse cuenta quizá que su afán de cambio se limitaba a un aspecto de la obra, que su destrucción de academias estaba gobernada por una academia invisible e inviolada: la academia de la revolución formal, la academia del significado libre o del no significado.

Las obras de vanguardia tuvieron un significado, a pesar de todo, un significado que se refiere precisamente al cambio formal que esa vanguardia propone. El significado principal de las primeras obras informalistas no se desprendía del cuadro en sí, sino de la aparición de la mancha en oposición a la abstracción geométrica. El significado era el hallazgo de una nueva forma de expresión. Eso es lo que las hace fuertes. Pero perdido ese significado inicial por el rápido desgaste de las nuevas formas, esas escuelas mueren en el arte decorativo y académico. La vanguardia se lanza entonces a buscar otro cambio y a buscar otro significado de cambio que dé vida a sus obras, pero se limita a buscar nuevas formas de decir cosas sin preocuparse por lo que esas formas en definitiva van a decir, sabiendo quizá que, de todos modos, su obra tendrá una interpretación oficial, vector resultante en un principio de las interpretaciones de los observadores contemporáneos, en especial de los críticos, teóricos, etc. y más adelante, cuando esto sea historia, de su ubicación en el tiempo estético.

Si consideramos a la obra de arte como una organización de materiales estéticos seleccionados por su autor y realizadas siguiendo reglas inventadas por el autor o tomadas prestado, podemos comprobar que lo que la vanguardia ha hecho ha sido ampliar constantemente la lista de materiales primas usables en arte y renovar constantemente las leyes que las organizan. Así fue como al óleo y al bronce se agregaron los trapos, las latas, lo cursi, la luz, el sonido, el tiempo, el ambiente donde se expone, los medios de difusión, la autodestrucción, la acción, etc. Pero al ampliar la lista, la vanguardia y sus teóricos olvidó o rechazó uno de los materiales estéticos más importantes: los significados. Cuando algunos teóricos afirman que la ideología es el anticuerpo del arte o que los significados son irrelevantes en el juicio de la obra y cuando algunos artistas afirman que no es posible mezclar la política con el arte, están en realidad afirmando que los contenidos, por lo menos los contenidos políticos, no son materiales estéticos sino que son estéticos o antiestéticos. La vanguardia obedeció a esos principios como si le hubieran ordenado: de los colores no usarás el amarillo. Olvidando que no hay absolutamente nada que no pueda ser usado para hacer arte y que quien afirme que el rojo, el tiempo, el significado, la política, no es compatible con el arte, no es material estético, desconoce lo que es vanguardia.

Los significados claros, los compromisos sociales, las ideologías, constituyeron entonces lo que Noé llamaría una de las antiestéticas más perdurables e inmovibles. Era previsible que, aunque sólo fuera por motivos profesionales, la vanguardia la elegiría para hacer de ella su nueva estética. Es lo que está sucediendo.

El significado solo no hace una obra de arte. Los diarios están llenos de significados que la gente lee indiferente. Nuestro trabajo consistirá entonces en organizar esos significados con otros elementos en una obra que tenga la mayor eficacia para transmitirlos, revelarlos y seña-

larlos. Nuestro trabajo consiste en buscar materiales estéticos e inventar leyes para organizarlos alrededor de los significados, de su eficacia de transmisión, de su poder persuasivo, de su claridad, de su carácter ineludible, de su poder de obligar a los medios de difusión a publicitar la denuncia, de su característica de foco difusor de escándalo y perturbación. El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera. Algunos de estos pensamientos originaron las obras que expuse o publiqué en los últimos años. Otros se los debo a conversaciones con amigos o a la observación de sus obras, en especial de: Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Eduardo Ruano, Margarita Paksa.

León Ferrari,
Agosto 1968

[Ponencia sin título de Nicolás Rosa presentada
en el I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia]

El fenómeno estético, como cualquier otro fenómeno cultural, puede ser considerado por la teoría de la comunicación. Esto no significa aceptar que la teoría puede explicar la complejidad del hecho estético cuyas propias características lo hacen sujeto de enfoques más diversificados. Para dar un ejemplo que me atañe particularmente y mostrar las interpretaciones abusivas del método podría recordarse la crítica de Chomsky a la suposición de ciertos teóricos de la comunicación que formalizaron el carácter lineal de la lengua. Según Chomsky, la lengua no se desarrollaría linealmente sino que estaría organizada, por decirlo así, de arriba hacia abajo y no de izquierda a derecha. Esto no significa impugnar la teoría de la comunicación sino recordar sus peligros o si se quiere reconocer sus limitaciones. Ej. del carácter lineal de la lengua.

Dios invisible creó el mundo visible.

Este semantema tiene regularidad sintáctica y linealidad lingüística, pero no semántica. Hay tres proposiciones que se generan jerárquicamente:

- 1°) Dios creó el mundo.
- 2°) Dios es invisible.
- 3°) El mundo es visible.

Es decir sobre una oración básica (kernel sentences) se operan las transformaciones.

La teoría de la comunicación forzada por sus presupuestos debió concebir el lenguaje como un sistema cuyas unidades están condicionadas probabilísticamente por las unidades precedentes. Lo que es cierto, pero no a todos los niveles.

Pero fuera de este campo específico, es tal vez, necesario recordar que si la teoría de la comunicación puede ser aplicada al proceso de los fenómenos estéticos es porque, dialécticamente, su teoría ha generado un arte de las comunicaciones y, a la inversa, el nuevo arte da lugar a la manifestación de una teoría que lo explicita.

Muchas de las características de la experiencia estética más contemporánea sólo pueden ser entendidas a partir de la teoría de la comunicación puesto que procede de ella. En un primer lugar la equivalencia obra=mensaje (por cierto que es más que equivalencia pero eso no importa discutirlo ahora) trae como consecuencia el desplazamiento de los fenómenos generales

de la comunicación a los más específicos de la comunicación estética. E insisto en especial a la comunicación originada por el arte experimental.

El arte experimental, en su acepción más amplia, opone originalidad a banalidad. Me permitiré recordar algunos conceptos muy conocidos por todos Uds. pero que mi propia exposición —resuelta como una clarificación personal— exige así. Cuando más ordenado y comprensible tanto más previsible es un mensaje, pero al mismo tiempo es menor la cantidad de información que aporta. Es un mensaje banal. Es importante recordar que la cantidad de información depende también de la fuente de donde proviene. Por lo tanto podemos concluir —por oposición— que la originalidad aporta más información pero recordando que esto no significa en absoluto que dicha información sea consumida por el medio receptor al que va dirigida. Nos encontraríamos, en el caso del arte experimental, frente a una ruptura del circuito de la información. Una especie de información “suspendida”. Y todavía más, podríamos afirmar que es rechazada. Es necesario que ocurra lo que podemos llamar un proceso de banalización para que acceda a un campo receptivo cada vez más amplio; proceso de una gran complejidad y que se cumple históricamente por diversas mediaciones sobre todo en la dinámica del arte, del cual la redundancia llevada a los niveles del texto y el contexto constituye el proceso cuantitativamente más importante.

La imprevisibilidad del mensaje es la causa eficiente de la originalidad de la obra, si bien hay que destacar que esta calidad de imprevisibilidad no es la única ni mucho menos la más importante puesto que puede encontrarse en estructuras no puramente estéticas.

El discurso estético es entonces, desde el punto de vista informacional, una relación dialéctica de originalidad e imprevisibilidad. Específicamente se lo ha afirmado del discurso poético: el lenguaje poético por excelencia sería aquel que se aparta de las leyes generales de su estructuración, es decir un lenguaje de efracción.

Reconociendo el carácter de originalidad, en el sentido informacional del término, del arte experimental y de su previsible rechazo, se plantea entonces el problema de la percepción de la obra —de la recepción de la obra— dentro de un contexto social determinado. Desde un punto de vista fenomenológico podemos decir que *percibir* es un emergente original en la actividad de interacción individuo-ambiente que tiene una capacidad propia de estructurar el material de experiencia en el acto que se proyecta hacia el futuro. Es decir que entendemos que la interpretación debe hacerse mediante el aporte de una psicología transaccional que considere la relación interactiva entre el estímulo y el mundo mental del receptor. Al nivel informacional: un proceso de codificación y de decodificación.

Ruptura de las formas asuntivas

Pero la percepción de un todo no es inmediata y pasiva: es un hecho de organización que se aprehende, y se aprehende en un contexto sociocultural; en tal ámbito las leyes de la percepción no son hechos de pura naturaleza sino que se forman dentro de determinados *modelos de cultura (patterns)* o, como se expresaría en términos de la psicología transaccionalista, *mundos de formas asuntivas*, un sistema (una *gestalt*) de preferencias y hábitos, una serie de persuasiones intelectuales, tendencias emotivas que se forman en nosotros como efecto de una educación debida al hábitat físico y cultural. ¿Cómo funciona la obra experimental dentro de este campo operacional? La obra experimental es tal cuando procede a la

Ruptura del modelo cultural (forma asuntiva)

revelando la manifestación de la realización dialéctica que se origina en el proceso:

- 1) modelo organizado
- 2) modelo desorganizado

Es evidente, también que la aceleración de este proceso es propia del mundo occidental, por lo menos por ahora (los pueblos presuntamente llamados "primitivos" lo son precisamente porque poseen modelos estéticos que ya no alcanzan a satisfacer todos sus compromisos humanos).

El problema se plantearía de la siguiente manera:

Si la organización de formas asuntivas: responde al esquema:

1) ambiente generador - mediación humana - formas asuntivas donde

Las formas asuntivas estables = formas sociales conservadoras y sacralizadas

el arte experimental = ruptura de los modelos asuntivos a través de las formas de la percepción tradicional (y recordemos que en este sentido el campo perceptual no solamente abarca la tradicional contemplación de la obra sino también el esquema total del sujeto), bajo la posibilidad de elaborar un mundo de asunciones en el que el sistema de probabilidades sea menos estrecho que en el pasado, es decir, en el que la actitud de expectativa no implique tanto una previsión de lo esperado (es decir: reconocimiento, una tautología esencialista, Barthes ha analizado muy bien la dinámica de la tautología como vector del pensamiento de la derecha) cuanto una espera de lo imprevisto que implique verdadera información estética, sensible, ajena a la pura información adjunta; es decir: conocimiento, adquisición de lo nuevo.

Interrogante. No implicaría esto el reconocimiento en el orden sociológico, de que una nueva forma asuntiva como sería la expectativa de lo imprevisto opuesta a la expectativa de lo previsto terminaría por estructurarse rígidamente como un nuevo modelo esclerosado, produciendo:

1º) la dislocación histórica del arte experimental — como hecho histórico?

2º) su depredación ético-histórica dentro del proceso de progresión dialéctica de la historia total?

Respuesta. Creo que la respuesta posible sería:

1º- Admisión de la dinámica de estructuración — desestructuración de los procesos en la historia del arte dentro del marco de las resoluciones de los períodos históricos parciales.

2º- El reconocimiento del verdadero arte experimental como positivo dentro de la dialéctica mayor de los procesos de totalización histórica.

Uno de los aspectos de la crisis de la sociedad burguesa contemporánea es precisamente la incapacidad de elaborar nuevos modelos asuntivos autónomos (en el sentido de libres) al nivel de la vida cotidiana. De lo que podría deducirse que un arte experimental de efracción actúe ya no sólo al nivel de las estructuras estéticas consideradas como parte de las superestructuras culturales, sino también al nivel transformacional del íntegro hombre contemporáneo. Una estética más bien, una poética de la efracción, ha sido elaborada desde hace tiempo (recordemos antecedentes: Sade, Lautréamont, Rimbaud, el surrealismo) pero el problema se plantea hoy más agudamente puesto que el apoyo de una conciencia revolucionaria, políticamente hablando, hace más urgente la creación de obras estéticamente revolucionarias. Se trataría, tal vez, de hacer coincidir —es decir, lograr una sincronía histórica— la conciencia revolucionaria y el arte revolucionario, pero ya no en el sentido en que todo arte legítimamente revolucionario coincidía, en la dialéctica del espíritu, con las instancias subjetivas de esa misma conciencia, sino más bien ahora: en la instancia objetiva de la obra para que pueda poseer una clara significación revolucionaria. Por supuesto que este razonamiento parte de una premisa básica: la existencia del proceso estético revolucionario y en suma, de una dialéctica de clarificación de ese mismo proceso. Si estamos —y esto es un interrogante— ya en la etapa objetiva, ese arte revolucionario —no importa los estratos que abarque— debe por lo tanto existir no ya como

proyección de la asunción subjetiva de la revolución sino como objeto de arte específicamente revolucionario.

Pienso que la historia actual me desmiente en parte, pero para algo estamos aquí. En el caso concreto de una extrema negación a la posibilidad de usar los canales de transmisión de una cultura determinada, que podríamos llamar genéricamente burguesa, el problema debe analizarse clara y concretamente, puesto que es el nuestro. En primer término y al nivel teórico significa el reconocimiento:

1º) de que los canales o medios por los cuales se vehiculizan y se transmiten los mensajes son por lo menos tan importantes como el mensaje mismo. Esta importancia nace del hecho de que:

2º) la diferencia de canales afecta en forma cualitativamente distinta al contenido de la información estética transmitida por ellos y a su vez

3º) afecta la estructura y la significación misma que para los receptores tienen los contenidos de la información.

Todo esto, asentado sobre el reconocimiento básico de que llega a afectar retrasando, ocultando o deformando el nivel ideológico específico, el desarrollo de los procesos de formación de conciencia de clase y de conciencia social reflexiva que una comunidad tiene sobre sí misma. Todos sabemos que una ideología no es, per se, independiente de las instituciones o personas que la sustentan, o en todo caso ambos elementos sirven como canales o medios de la información ideológica. En ese sentido podríamos decir que el hombre es esencialmente un medio receptor, transformador y emisor de información. Este problema de los canales y medios que es la forma positiva de funcionamiento [borrado en el original] destacar la relación entre la información y la "realidad". Es ley general en la teoría de la información que una "realidad" o "sistema de hechos" determinado está mediado por la información que de ellos se hace, y cómo las formas en que se elabora la información y los canales por los cuales se transmite esta información implica operaciones por las cuales se llega a desvirtuar, deformar, encubrir en su totalidad o en parte, la "verdad" o la "realidad" presentada. Esto significa reconocer de plano la dependencia de la ideología de otras realidades que hacen a su forma de funcionamiento concreto y que hacen a su misma existencia puesto que por este mismo proceso de degradación la connotan en lo que tiene de específicamente ideológico. Esto da origen al estudio de los complejos mecanismos sociales que convierten por ej. a un método filosófico en una moda (recordemos al existencialismo, al pop, o ahora al estructuralismo) o a ciertos productos culturales en una mitología.

Me interesa destacar ahora y porque es para nosotros importante, un aspecto de la teoría de la comunicación que podríamos llamar un poco pretensiosamente la perversión de la comunicación. Más allá de los factores sociales que han sido estudiados y que forman parte de la comunicación social, grupal e interpersonal propiamente dicha estarían aquellos como la propaganda, el rumor, la distorsión deliberada, la calumnia, que formarían parte de una patología de la comunicación. Particularmente importante es señalar el carácter degenerativo, que en las sociedades burguesas adquiere el contenido semántico del hecho estético al pasar de un nivel a otro. Podría señalar como ejemplo la apropiación de los fenómenos estéticos de la vanguardia por los círculos snobs —positivos en otros aspectos— equivocando su significación social y en un plano mucho más importante la falencia de una crítica devoradora que superficializa el hecho o meramente lo constata, sin aportar una interpretación pertinente. La crítica de constatación, meramente descriptiva, no merece mayor atención. Es reguladora de poder, es cierto, pero su poder deformante no es autónomo sino que depende del circuito donde se halla insertada. La crítica superficial es doblemente peligrosa puesto que conviven en ella el poder deformante de la crítica de constatación y el propio. Ese poder autónomo puede ser detectado en

el empleo de una terminología coincidente con el fenómeno experimental pero vacía de contenido real y despojada de sentido verdaderamente "crítico": es decir termina por convertirse en una "fraseología". Este aspecto de la crítica entendida como una patología de la comunicación social merece particular atención por la fuerza que esta crítica y los grupos que la detentan ejercen sobre los artistas de vanguardia.

La crítica estética (prefiero esta denominación a la de crítica artística) es un metalenguaje donde la verdad intralingüística (su propia organización como lenguaje) pasa a un segundo plano frente a la verdad extralingüística (su formulación como lenguaje proposicional y normativo). Como lenguaje normativo debe proponerse como una axiología puesto que se maneja con formulaciones que tienden a absolutizarse: debe determinar lo valioso estético de lo negativo estético (al nivel diacrónico) y su tarea confina, ética y peligrosamente, al nivel sincrónico, con las oposiciones bueno-malo, verdadero-falso. Cuando la crítica asume una posición crítico-positiva (quiero decir trata de determinar los criterios de validez y por lo tanto tiende a crear lo inteligible) ante el fenómeno experimental, cumple una función axial en la elaboración de su propio mensaje; cuando asume una posición ponderativa que tiende a absorber el fenómeno, su mensaje se desarrolla en el plano referencial: elabora un mensaje falso y obliga al receptor a considerarlo como bueno. (No creo necesario recordar que esta valoración falso-verdadero no tiene una connotación ética sino más bien lógica y se refiere explícitamente al metalenguaje crítico, independiente del valor de las obras). Es evidente entonces que el mensaje cumple funciones no sólo diferentes sino opuestas según sea el receptor: 1°) frente al consumidor masivo de esta crítica una función positiva puesto que prestigia un arte necesitado de apoyaturas para ir desgastando la ansiedad de expresión y prepara el campo para elaborar un respuesta que dinamice la imprevisibilidad. 2°) frente al artista de vanguardia una función meramente adventicia cuando es descriptiva y francamente coercitiva cuando equivoca la significación de la experiencia de vanguardia al codificarla falsamente.

Nicolás Rosa

8. "Tucumán Arde"

Algunas semanas después del I Encuentro, en el que los artistas rosarinos y porteños habían acordado impulsar una obra colectiva de acuerdo a los principios de la "nueva estética", el proyecto empezó a tomar forma. Entre aquellas primeras discusiones de agosto y las muestras de "Tucumán Arde" en las sedes de la CGTA de Rosario y Buenos Aires en noviembre, existe un breve lapso que concentra un acelerado proceso artístico y político, y una experiencia vivencial intensa para los protagonistas.

Mientras incursionan en algunas acciones callejeras (la de las fuentes rojas en Buenos Aires, las de los globos en Rosario), y los rosarinos continúan —hasta la abrupta conclusión del 8 de octubre— con el Ciclo de Arte Experimental, los artistas se abocan simultáneamente a la realización de lo que terminó siendo el mayor emprendimiento colectivo de los plásticos de vanguardia de los años '60.

Punto de partida

A riesgo de ser reiterativos, recordemos algunos elementos que confluyen en crear un marco de condiciones para la gestación de "Tucumán Arde".

Por un lado, la existencia de un ámbito institucional y un espacio político en torno a la CGTA, donde sectores sindicales propician el encuentro con artistas e intelectuales. Si bien no se trata de una pertenencia orgánica, tanto los artistas porteños como los rosarinos estrecharon vínculos y colaboraron cada vez más con esta central obrera, especialmente a partir de los incidentes en el Premio Braque.¹²⁸

Por otro lado, la mayor fluidez en la relación entre el grupo de avanzada porteño y el rosarino, que se había iniciado cerca del '66 a partir de la amistad entre algunos de ellos (Jacoby y Suárez con Renzi, por ejemplo) y la participación de rosarinos en el "Homenaje al Viet-Nam". Además, varios rosarinos viajaban a menudo a Buenos Aires a estudiar, o para asistir o participar en alguna muestra. Como ya vimos, este vínculo se volvió más estrecho a partir de resoluciones y acciones coincidentes del '68. Después de los incidentes del Braque, en julio, Favario estuvo preso junto a los porteños. En esa circunstancia es que las conversaciones apuntan a que las coincidencias entre ambos grupos de artistas se traduzcan en acciones conjuntas.¹²⁹ El Encuentro, en agosto, explicita las bases teórico-programáticas de esa confluencia, y "Tucumán Arde" es su realización más significativa.

Como ya vimos, entre los artistas e intelectuales rosarinos y porteños reunidos en el I Encuentro, existía la voluntad de realizar una obra en común, con un fuerte sentido político. La nueva obra a la que apuntaban debía instalarse por fuera del circuito artístico, de su público de élite, de sus convenciones y dispositivos, en una poco delimitada zona donde arte y política mezclaban sus procedimientos, donde los artistas definían sus acciones como arte de vanguardia y medían su eficacia en términos políticos. Restaba definir de qué modo, con qué formato, en qué circunstancias se materializaría el proyecto.

Todavía corría agosto, cuando se hizo una segunda reunión de artistas porteños y rosarinos, de características muy distintas a las del I Encuentro. Tuvo lugar en la casa de Margarita Paksa, en la localidad bonaerense de Castelar. Fue una reunión interna y reducida, en la que se abordaron cuestiones organizativas y se discutieron criterios para terminar de definir la obra colectiva que —según la mayoría de los testimonios— ya tenía nombre.

En este segundo encuentro también se hizo explícito un primer conflicto interno, cuando el FATRAC intentó participar en la reunión, lo que fue interpretado por algunos artistas (Suárez, Jacoby, Ferrari y Paksa) como un intento de "copar" la obra, de manipular a los artistas. Al parecer, los rosarinos asistentes a la reunión (Renzi y Favario) terminaron de mediadores en la disputa entre los dos grupos. Ante los integrantes del FATRAC, cuenta Renzi, "afirmamos nuestra independencia de los movimientos políticos concretos, aun cuando alguno de nosotros pudiera coincidir con sectores o partidos"¹³⁰. El incidente terminó con la "expulsión" del FATRAC, lo que fue la causa principal de que ni Ruano ni Carreira participaran en la obra.

128. El espacio que expresó ese vínculo fue la Comisión de Acción Artística de la CGTA, si bien sus integrantes y actividades sobrepasaban considerablemente a los plásticos de vanguardia. Varios artistas estaban vinculados previamente a la central obrera.

129. Incluso Pablo Suárez recuerda la detención como el momento en que empezaron a pensar en aquello que terminó siendo "Tucumán Arde": la cuestión "ya se habló en Devoto" con Jacoby, Carreira, Javier Arroyuelo, Rafael López Sánchez, en términos de "una obra que pudiera desarrollarse en distintos planos simultáneamente" y también como "una obra que sirviera para algo" ("Los últimos esperanzados", entrevista a Pablo Suárez en *Tiempo Argentino*, 13-7-1986, p. 4).

130. Fantoni, 1998, p. 60.

La decisión de tomar la denuncia de la situación tucumana como objetivo de la obra fue, también, posterior al I Encuentro¹³¹. No estamos ante una elección aleatoria: la situación tucumana conmovió a la opinión pública, no se vivía como una crisis provincial más, ni era un problema marginal o desconocido en el resto del país. El problema social causado por el cierre de los ingenios azucareros, el consiguiente desempleo masivo y las protestas de la población acaudillada por un combativo sector sindical, eran cuestiones que formaban parte de la agenda política de esos días. "La tradición de lucha y la existencia de una fuerte organización sindical explican la 'visibilidad social' del problema azucarero", dice al respecto Silvia Sigal.¹³²

Lo determinante en la elección de Tucumán como material para la obra colectiva fue que se trataba de uno de los ejes sobre el cual la CGTA venía haciendo campaña insistentemente. Ya en los manifiestos fundacionales de la central obrera (la Declaración del 1º de abril de 1968 y el Mensaje del 1º de mayo de 1968) se menciona la situación tucumana como el caso que torna evidente que "los planes oficiales causan tantos padecimientos a nuestro país y a nuestro pueblo". Los sucesivos ejemplares del semanario CGT constantemente muestran, durante ese año, el problema tucumano. Las luchas frente al cierre de los ingenios, la situación sindical de la provincia norteña, la represión policial, ocupan varias veces la tapa, la contratapa o las páginas centrales del semanario.¹³³

Aun así, la elección de Tucumán no se debió, como podría pensarse, a una sugerencia de los sindicalistas a los plásticos. Fue, a la inversa, una iniciativa de los artistas coincidente con el plan de lucha de la CGTA. El vínculo fluido de algunos artistas con la central obrera y la apertura de un sector del sindicalismo a iniciativas de movilización cultural crearon las condiciones para que la CGTA se convirtiera en un ámbito institucional capaz de apoyar —y contener— un emprendimiento como "Tucumán Arde".

La situación de miseria en el noroeste no era nueva; sin embargo, la profundidad que asumía en esos días la crisis de Tucumán estaba asociada a la política socio-económica del Onganía. Se trataba de uno de los frentes más conflictivos que afrontaba, y asumía un gran peso simbólico para el régimen, puesto que había sido uno de sus cuestionamientos a la gestión de Arturo Illia a la hora de derrocarlo¹³⁴. Así, frente a la visibilidad social

del problema tucumano y la permanencia del conflicto en la zona, el gobierno encaró el "Operativo Tucumán" que, iniciado en 1966, consistía en una serie de medidas de promoción industrial y diversificación agraria, ante la grave crisis de la industria del azúcar.¹³⁵

En la Declaración que acompañó la muestra de Rosario¹³⁶, los artistas denunciaban "la verdad oculta detrás de este Operativo": el intento de destrucción del combativo gremialismo del noroeste argentino con la atomización en grupos de obreros dispersos u obligados a emigrar a otras zonas del país; el carácter de "experiencia piloto" de esta política oficial en Tucumán, "con la que se intenta comprobar el grado de resistencia de la población obrera".

Desde la perspectiva de los artistas, el régimen acompañaba el "Operativo Tucumán" con una campaña pública que por un lado intentaba ocultar o matizar los efectos sociales de la crisis, y por otro —ante su evidencia— difundía las medidas tomadas y los supuestos logros obtenidos, con lo que se pretendía convencer a la opinión pública de que la apertura de industrias y la diversificación agraria constituían un paliativo para la situación desatada por el cierre de los ingenios:

"Este Operativo Tucumán se ve reforzado por un 'operativo silencio', organizado por las instituciones de gobierno para confundir, tergiversar y silenciar la grave situación tucumana, al cual se ha plegado la llamada 'prensa libre' por razones de comunes intereses de clase".¹³⁷

Frente a ese operativo silencio, "asumiendo su responsabilidad de artistas comprometidos con la realidad social", los plásticos de vanguardia respondían con su obra. "Tucumán Arde" buscaba erigirse, entonces, en un contradiscurso ante esa campaña oficial, siendo su intención básica "promover un proceso desalienante de la imagen de la realidad tucumana elaborada por los medios de comunicación de masas".¹³⁸

Con este objetivo contrainformacional, todas las etapas de la obra se articulan en una estrategia general de creación de lo que denominan un "circuito sobreinformacional". La noción de sobreinformación remite a impactar en el público con redundancia de información¹³⁹, buscando contrarrestar la información oficial con otra que la supere en calidad y cantidad. El aspecto cuantitativo alude a la abundancia de datos "verdaderos" sobre una audiencia constituida por la información "falsa"; el aspecto cualitativo se refiere a la estrategia multimedial puesta en juego en las diversas etapas de la obra.

131. Según el relato que se desprende de varias entrevistas, la iniciativa nació de pequeños grupos de trabajo en que se dividieron los rosarinos después del I Encuentro para elaborar propuestas en base al plan de lucha de la CGTA (en los que además de la crisis tucumana, surgió la posibilidad de centrar la obra en la intervención de la dictadura en la universidad). De acuerdo con otros testimonios, la idea surgió en un restaurant de Buenos Aires llamado Yapeyú, una tarde en que estaban reunidos Suárez, Jacoby, Ferrari, Paksa y algunos otros. Ferrari, en cambio, dice que él se integró al proyecto cuando ya estaba —en alguna medida— definido. Algunos completan esta segunda versión diciendo que cuando los porteños le contaron la propuesta a Renzi, en uno de sus frecuentes viajes a Buenos Aires, éste les informó que los rosarinos tenían también la idea de centrar la obra en la denuncia de la situación tucumana. Al respecto, pueden consultarse las entrevistas en la IV parte, así como la extensa entrevista de Guillermo Fantoni a Renzi (Fantoni, 1998: 61).

132. Silvia Sigal, "Acción obrera en una situación de crisis: Tucumán 1966-1968", Documento de Trabajo, Instituto Torcuato Di Tella, Centro de Investigaciones Sociales, 1973.

133. Al respecto, es un dato a tener en cuenta que la Federación de Obreros de la Industria Azucarera (FOTIA) integraba el Consejo Directivo Nacional de la CGTA. El tucumano Benito Romano (dirigente de dicho gremio) era el Prosecretario Gremial y de Interior.

134. "A nivel nacional quienes estaban preparando el derrocamiento del gobierno de Illia esgrimían como argumento el advenimiento de un aparente caos social y Tucumán se presentaba como un ejemplo de la intensidad y peligro de los conflictos sociales que generaba la inoperancia del Estado para resolver problemas estructurales. Así, Tucumán se convierte, para el gobierno militar que surge después del golpe de 1966, en un lugar de compromiso en el que necesariamente se debía actuar con 'energía revolucionaria'. Análisis y evaluación del plan de transformación agro-industrial de la provincia de Tucumán, Informe Final, Edición del CFI, Serie Técnica N° 17, 1973. Investigación realizada por Horacio Boneo (coord.), Marcelo Cavarozzi, Néstor Lavergne, Guillermo Picabea y otros, en 1972.

135. Cfr. Boneo (coord.), Informe de CFI ya citado. Este conjunto de medidas buscaba desarticular los graves conflictos sociales que venían estallando en la provincia. Observaba Silvia Sigal (op. cit.): "Durante mucho tiempo, y particularmente entre los años 1964 y 1968, la provincia de Tucumán constituyó el 'polvorín de la República', amenaza social —y ejemplo de irracionalidad económica— para la derecha, y esperanza para la izquierda opuesta a la institucionalización del movimiento sindical". Un tratamiento más reciente del tema puede verse en Emilio Crenzel, *El tucumanazo 1969-1974*, 1991, p. 46-47.

136. "Tucumán Arde", declaración de la muestra de Rosario, redactada por M.T. Gramuglio y N. Rosa, noviembre de 1968, transcripta en p. 191.

137. Ibid.

138. Ibid. Al respecto, Pablo Suárez reconstruye que "el cerco de silencio que se había cerrado sobre Tucumán hacía que no se filtrara nada en los diarios. Pasando la información a través de las artes plásticas se podía hacer una especie de voltereta y cruzar ese cerco" (En: "Los últimos esperanzados", *Tiempo Argentino*, 13-7-1986, p. 4).

139. La sobreinformación a nivel cuantitativo podría pensarse como "reiteración de datos en abundancia" (o simplemente como redundancia). Si bien estos conceptos pueden resultar por ahora limitados para dar cuenta del sentido en que se utiliza esta noción, se prestan menos a la confusión que conceptos como el de "saturación". La diferencia central reside en que con la sobreinformación se busca atrapar al público en la problemática que se denuncia, tanto a nivel perceptual como racional. La saturación, en principio, generaría el efecto contrario.

El diseño

A partir de esta estrategia se hace evidente que para comprender "Tucumán Arde" no basta con describir —en los términos en que puede contemplarse una muestra de arte tradicional— el material exhibido en las sedes sindicales. Las muestras son sólo una fase —ni siquiera la final— dentro de una secuencia mayor.

La obra fue concebida —y realizada— como un proceso que atravesaba sucesivas etapas (en el tiempo, en el espacio), que fueron planificadas previamente y figuran descritas (con algunas mínimas variantes) en distintos documentos del grupo¹⁴⁰. Los momentos diseñados son, de acuerdo con esas fuentes, los siguientes:

(1) Recopilación y estudio del material documental sobre la realidad social y cultural de Tucumán. Esta etapa incluye un primer "viaje de reconocimiento" y primeros contactos.

(2) Confrontación y verificación de la realidad tucumana, a través de un segundo viaje a Tucumán, en el que los artistas van acompañados por un equipo técnico y periodistas. Realizan encuestas, entrevistas, reportajes, grabaciones, filmaciones, etc. Estos materiales serán utilizados posteriormente en el montaje de la muestra, que denuncia la contradicción entre los contenidos de la información oficial y de la realidad.

Al llegar a Tucumán se realiza una primera conferencia de prensa sobre arte de vanguardia, que tiene como finalidad encubrir los móviles de denuncia política de la obra y paralelamente facilitar la tarea de los artistas y evitar la represión. Para poner en evidencia el verdadero sentido de la obra y conseguir la repercusión política implícita en su formulación ideológica, se efectúa el último día en la ciudad, una segunda conferencia de prensa.

(3) Las muestras-denuncia, que se realizan en colaboración con la CGT de los Argentinos, en las regionales respectivas de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe. "Todo el material documental recogido en Tucumán se emplea en un montaje de medios audiovisuales e incluye la actuación de los artistas, intelectuales y especialistas que participaron en la investigación".

(4) Cierre del circuito sobreinformativo creado acerca del problema tucumano, que consiste en la recopilación y análisis de la documentación; la publicación de los resultados del análisis; la publicación del material bibliográfico y audiovisual; y por último, la fundamentación de la nueva estética y su evaluación.

Como veremos en las páginas que siguen, este plan se cumplió hasta la tercera etapa (en su mayor parte), cuando el levantamiento abrupto de la muestra en Buenos Aires interrumpió el desarrollo de la obra. Quedaron en suspenso, entonces, dos muestras planificadas (en Santa Fe y en Córdoba), y la cuarta etapa. Aunque esta última —cuyo objetivo era "provo-

140. Hemos recopilado tres documentos de diversa índole que hacen referencia a este punto; dos de ellos son escritos internos o gacetillas de prensa (sin fecha ni firma), que conservó Graciela Carnevale (la responsable de prensa del grupo Rosario) en su archivo personal; el tercero, de carácter público, es la ya citada "Declaración de la muestra de Rosario", firmada por María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, y fechada en noviembre de 1968. Las diferencias principales entre estas fuentes, que corresponden a distintos momentos en la elaboración de la obra, radican en la partición en tres o en cuatro etapas, según se incorpore o se excluya la etapa inicial (relevamiento de información y primer viaje a Tucumán).

car una información de tercer grado" reunida en una publicación —no llegó a concretarse, es importante contemplarla como parte del proceso —al menos del diseño original— de "Tucumán Arde". Contando con esa publicación, el público de la obra no hubiera sido sólo el que asistió a las muestras, ni el anónimo receptor de las fragmentarias informaciones que aparecieron en los medios de prensa. Hubiera sido un público capaz de seguir el proceso íntegramente, un público que excediese la coyuntura temporal y espacial.

En este esquema inicial no se menciona una fase importante de lo que más tarde fue la obra: la campaña de propaganda que, simultáneamente al segundo viaje a Tucumán, desarrolla un grupo de artistas en Rosario y Buenos Aires, con el objeto de generar expectativas en un público masivo¹⁴¹. La misma definición del nombre "Tucumán Arde" estaría justamente vinculada con esa "estrategia publicitaria". Los artistas buscan un nombre corto, que impacte y quede grabado en la opinión pública. Juegan entonces con la alusión a "¿Arde París?" ("Paris brûle-t-il?"), el film de René Clement de 1965, que había estado recientemente en cartelera.

Los participantes

Según consta al pie de la declaración repartida durante la muestra de Rosario, el listado de participantes en "Tucumán Arde" es el siguiente: María Elvira de Arechavala, Beatriz Balvé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, Roberto Jacoby, José María Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully Braun, Raúl Pérez Cantón, Oscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Púzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Ripa, Nicolás Rosa, Carlos Schork, Nora de Schork, Domingo Sapia y Roberto Zara. Por varios motivos, hay que considerar esta nómina con algunos reparos, y explorar tanto las ausencias como las incorporaciones.

Un heterogéneo conjunto de razones (personales, artísticas, políticas) ayudan a explicar la ausencia de muchos nombres. Como veremos más adelante, se combinan distintas dimensiones en el desgranamiento progresivo del grupo que impulsa el itinerario del '68. Tanto en Rosario como en Buenos Aires, el intenso proceso de radicalización estética y política produjo varios distanciamientos. Si después de "Tucumán Arde" se generaliza el abandono del arte, ya antes varios artistas de vanguardia optan por dejar la actividad artística o por emigrar a Europa o Estados Unidos, buscando un medio más propicio. Otros artistas experimentales, por supuesto, no comparten la radicalidad de los planteos estético-políticos de sus compañeros y prefieren mantenerse resguardados dentro de los espacios institucionales.

Hay que distinguir además entre los que no participaron y los que no firmaron la declaración de "Tucumán Arde". Nos referimos en particular a los porteños Margarita Paksa y Pablo Suárez, que idearon y trabajaron en la realización, pero optaron —por diversos motivos— por no firmar la obra.

En relación a los que faltan, si se toma como parámetro para el grupo rosarino no ya los firmantes del Manifiesto Anti-Mermelada (1966), sino los que suscriben un texto tan

141. Esta omisión es llamativa, porque varios testimonios señalan que el diseño de la campaña fue parte de la planificación de la obra, desde sus comienzos.

cercano a "Tucumán Arde" como el volante "Siempre es tiempo de no ser cómplices" (junio de 1968), saltan a la vista las ausencias de Osvaldo Boglione, Tito Fernández Bona y Lía Maisonnave.

Algo similar ocurre en Buenos Aires¹⁴². Al usar como parámetro el listado de artistas firmantes de la declaración con la que se clausuran las Experiencias '68 (mayo de 1968), en "Tucumán Arde" hay muchos que no participan: Eduardo Ruano y Ricardo Carreira, a causa del conflicto político generado por su pertenencia al FATRAC; Alfredo Rodríguez Arias, Roberto Plate, Juan Stoppani, Pablo Mesejean y Delia Cancela, Antonio Trotta y David Lamelas, quienes habían dejado el país o estaban a punto de hacerlo¹⁴³; Oscar Bony había abandonado el arte; Rodolfo Azaro y Jorge Carballa persistían en las instituciones artísticas.

Tanto como las ausencias, también son significativas las incorporaciones. En algunos casos se trata de artistas plásticos recién integrados a la producción, o cuya trayectoria no había sido confluyente hasta entonces con la de estos grupos de vanguardia (por ejemplo, Beatriz Balvé, rosarina radicada en Buenos Aires, o los plásticos de Santa Fe). Pero en muchos casos se trata de colaboradores no-artistas, que se integran a la realización como lo venían haciendo los intelectuales desde el I Encuentro. De hecho, los redactores de la extensa declaración de la muestra en Rosario son, justamente, dos críticos literarios: María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa. Aparecen un cineasta como Oscar Pidustwa o un cineclubista como David de Nully Braun. Figuran personas que no tenían otro vínculo que la amistad o relaciones familiares, y que trabajaron a la par de los artistas. Entre ellos, por ejemplo, Sara López Dupuy, entonces mujer de Eduardo Favario, que se desempeña como bibliotecaria en la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil.

La integración de los santafesinos Graciela Borthwick y Jorge Cohen se logra a partir del contacto con algunos rosarinos, en especial Graciela Carnevale y Juan Pablo Renzi. Eran parte de un grupo de jóvenes artistas egresados de la Escuela de Arte, pintores o escultores que querían generar, junto a cineastas y otros intelectuales, un espacio alternativo al acartonado ambiente de la cultura oficial. No se puede decir que coincidían en las búsquedas experimentales de porteños y rosarinos, ya que trabajaban en formatos más tradicionales.

Aunque no figura en la lista de firmantes, hay otro sector que se integra y colabora considerablemente en la realización de la obra: los sociólogos vinculados al CICSO¹⁴⁴. Ellos aportaron información extraída de investigaciones en curso, colaboraron en la confección de cuadros y estadísticas, y redactaron un extenso informe titulado igual que la obra, que se imprimió y repartió a los asistentes a las muestras, y fue extractado por diversas publicaciones de esos años.

El grupo que lleva finalmente adelante "Tucumán Arde" no sólo es heterogéneo por los oficios o disciplinas diversas que aglutinó. Otro factor aparece como disparador de diferencias: el diverso grado de politización de sus integrantes. Si algunos (Renzi, Favario,

Naranjo, Rosa, Jacoby, Suárez, Ferrari, Paksa, entre otros) tenían una historia previa de posicionamientos políticos e incluso compromisos militantes¹⁴⁵, otros (los más jóvenes, por ejemplo) vivieron esta realización como su primera experiencia política¹⁴⁷.

Con esta obra se puso en marcha un vasto operativo que involucró a mucha gente: artistas, amigos, familiares, colaboradores de todo tipo. Los "autores" de "Tucumán Arde" son, entonces, muchos más de los que firman la citada declaración, y sus tareas variadísimas: desde prestar la bañadera de la casa para revelar o fijar los enormes papeles fotográficos sobre los que se hicieron las copias para la muestra hasta pegar las obleas o repartir los volantes de la campaña.

"Tucumán Arde" se sostuvo, entonces, en una red compleja de relaciones y colaboraciones extra-artísticas, que realizan una concepción de autoría que sostiene el anonimato y la elaboración colectiva, y que integra a artistas y no artistas en un pie de igualdad.

En este sentido, se puede pensar que, de alguna manera, ese listado "congela" la nómina de participantes en un momento dado de la obra (la muestra en Rosario), y distorsiona lo que fue este proceso de creación.

El primer viaje a Tucumán

A mediados de septiembre tiene lugar el primer viaje exploratorio a Tucumán, a fin de preparar el terreno para la llegada del grueso de los artistas. El objetivo de este viaje, que duró unos tres días, era establecer contactos con los dirigentes estudiantiles y sindicales, por un lado, y con las autoridades de las instituciones culturales y los medios de comunicación, por otro. Esta primera delegación estuvo compuesta por dos rosarinos y dos porteños: Rubén Naranjo, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Roberto Jacoby.

De acuerdo al testimonio de Renzi, este primer viaje "fue una experiencia muy buena porque recogimos muy buen material, que sirvió para organizar después lo que iba a ser el segundo viaje, muy puntualmente, con mucha economía y eficacia"¹⁴⁸.

La estrategia de impactar en los medios masivos se inicia ya en esta fase de la obra: este viaje alcanza una cierta repercusión, como lo demuestran un par de notas publicadas en diarios tucumanos. En ellas se informa de la presencia de los artistas en San Miguel de Tucumán y de su interés por hacer "arte informacional" tomando por objeto la realidad de la provincia. En este primer viaje los artistas no llamaron a conferencias de prensa (como sí lo hicieron en dos oportunidades durante el segundo viaje). Su aparición en los medios sólo da cuenta de "la visita de Suárez y Jacoby a la redacción" para anunciar la obra.¹⁴⁹

Como parte de la vinculación con las autoridades culturales, Rubén Naranjo se entrevistó con la Vocal del Departamento de Artes Plásticas de la Provincia, María Eugenia Aybar¹⁵⁰, y le solicitó autorización para realizar una conferencia de prensa en las instalaciones del Museo cuando llegara a la ciudad el contingente mayor de artistas, para explicarle a los medios de prensa locales la propuesta de trabajo a desarrollar.

142. A quien Renzi menciona como integrante de la comisión de trabajo que integraba él mismo. V. Fantoni, 1998, p. 61.

143. No pretendemos homologar, como ya vimos en la Parte I de este libro, ambas formaciones culturales. En el caso rosarino, estamos ante un grupo cohesionado y en plena actividad. El panorama de los artistas porteños es más disperso y heterogéneo.

144. Emigraron a París, Londres, Milán o Nueva York.

145. Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales, fundado en 1966. Agrupaba sociólogos que se planteaban un cruce del paradigma marxista con la investigación social. Se incorporaron a "Tucumán Arde", principalmente, a través de Beatriz Balvé, hermana de Beba Balvé, fundadora de dicho centro de estudios.

146. Algunos habían militado en la Federación Juvenil Comunista, otros en el Partido Socialista, otros se habían acercado a organizaciones como el MLN (Movimiento de Liberación Nacional, conocido como "Malena"), una de las típicas formaciones de la nueva izquierda de los años '60. V. entrevistas.

147. V. al respecto las entrevistas a Carnevale, Escandell y Borthwick.

148. Fantoni, 1998, p. 63.

149. Según los diarios tucumanos *La Gaceta*, 17/9/68 y *Noticias*, 18/9/68.

150. Aybar ejerció ese cargo entre 1963 y 1971. De ella dependía el Museo Provincial de Bellas Artes y toda la actividad relativa a las artes plásticas y al folclore de la provincia.

Ya en Rosario, Naranjo le escribe a Aybar una carta el 9 de octubre anunciándole la próxima llegada de los "pintores rosarinos" y pidiéndole apoyo en la realización de la conferencia de prensa. La versión de la obra que se hizo pública frente a Aybar ocultaba toda intención de denuncia, como parte de la estrategia de resguardo planeada por los artistas: "la obra consistiría en una creación a concretarse a través de los medios de información, y los significados explícitos de la misma se referirían al acervo cultural de esa ciudad"¹⁵¹.

La respuesta de Aybar (16/10/68), en la que felicita a los artistas por la iniciativa y les da su apoyo, fue usada por éstos como una suerte de "salvoconducto" para legalizar sus actividades durante la segunda estadía en Tucumán.

Así, un mes más tarde los artistas partirían por segunda vez a Tucumán. Si en el primer viaje la presencia de porteños y rosarinos fue equilibrada, el contingente del segundo estuvo conformado casi exclusivamente por rosarinos¹⁵². No viajó ningún porteño, con la excepción —a medias— de Beatriz Balvé, que es rosarina pero se había radicado en Buenos Aires poco antes. Tampoco lo hicieron los dos plásticos santafesinos que se incorporaron a la obra: Graciela Borthwick y Jorge Cohen. Entre los rosarinos que no viajaron, Renzi se encargó de organizar la campaña publicitaria en Rosario.

Al indagar los porqués de esas ausencias se ponen en evidencia algunas primeras fisuras en el bloque de rosarinos y porteños que tenía existencia explícita desde el I Encuentro. Las razones de estos quiebres, que atravesarían de allí en más toda la obra, son de diverso orden.

De los testimonios surgen alusiones a conflictos internos tanto en Rosario como en Buenos Aires, causados por cuestiones de prestigio y disputas por el liderazgo. Algunos entrevistados reflexionan sobre las dificultades de los artistas plásticos —cuyo trabajo habitualmente es una actividad solitaria y competitiva— para integrarse en instancias de creación colectivas, en las que se desdibuja el aporte individual.

Ciertos testimonios hacen alusión a diferencias que plantearon algunos porteños respecto del carácter (predominantemente estético o político) de la resolución de la obra. Para que este litigio no paralizara el desarrollo de "Tucumán Arde", se decidió otorgar cierta autonomía a los artistas de cada ciudad en la definición de la campaña, el montaje de la muestra, etc.

Se menciona también el factor económico como una variable que causó resquemores: los dineros obtenidos por cada grupo no se destinaron a un fondo común, lo que redundó en que los rosarinos (que contaban con dos importantes aportes) tuvieran mayor capacidad de decisión y de acción¹⁵³. Para financiar los altos costos de la obra (que Rubén Naranjo estima en unos dos millones de pesos de entonces), los rosarinos obtienen, fundamentalmente a través de las gestiones de Rubén Naranjo, dos donaciones. La más significativa provino de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil (donde el mencionado artista tenía un cargo directivo)¹⁵⁴, que ascendió a un millón de pesos. El segundo aporte (de 200 mil pesos) provino del Dr. Slulitell, un médico que coleccionaba obras de artistas plásticos rosarinos, incluyendo a los jóvenes vanguardistas a quienes venía apoyando desde hacía algunos años.

Los porteños no consiguieron fondos tan cuantiosos. Pidieron aportes a artistas reconocidos para paliar los gastos, y —de acuerdo al testimonio de Jacoby— Antonio Berni y Juan

151. Rubén Naranjo, carta a María Eugenia Aybar, fechada en Rosario el 9 de octubre de 1968.

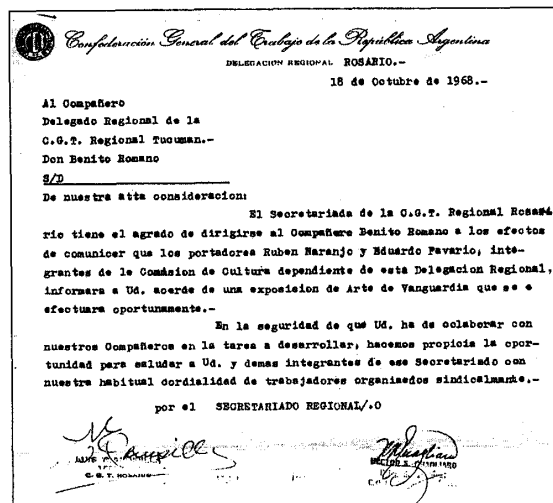
152. De acuerdo a los artículos aparecidos en esos días en diarios tucumanos y rosarinos, el grupo estaría compuesto por Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, Rubén Naranjo, Norberto Pizzolo, Beatriz Balvé, Emilio Ghilioni, Carlos Shork y Oscar Pidustwa.

153. El proyecto inicial era ambicioso y según sostiene Roberto Jacoby no se detenía en contemplar los posibles gastos. Jacoby incluso dice que él supuso que iba a ser otro proyecto "loco" condenado a quedar en los papeles, y que fue gracias a los fondos conseguidos por los rosarinos que pudo concretarse. V. entrevista en IV parte.

Carlos Castagnino colaboraron con obras que se vendieron a través de la galerista Sofovich.

Estas contribuciones, sin embargo, no pueden hacernos olvidar el esfuerzo que hicieron los propios creadores y las colaboraciones en tiempo, trabajo, materiales e incluso dinero, que no puede medirse en cifras. Para tener una dimensión de los gastos que implicó la obra, pensemos en los viajes y estadía de un contingente de quince personas en Tucumán, los implementos fotográficos, de grabación, de filmación, de envío de los materiales a Rosario; la impresión de afiches y obleas, y los materiales para las pintadas en la fase de la campaña publicitaria; la dimensión de los paneles fotográficos (cerca de un metro cuadrado cada uno) expuestos en las muestras, proyecciones, desgrabaciones, impresiones de material documental; los traslados de la muestra, etc. Pensemos también en que tres décadas atrás estas técnicas eran sin duda mucho más caras que lo que resultan hoy. Fueron necesarios muchos aportes personales y trabajos no remunerados, toda una red de colaboradores que se puso a disposición de la obra, en Tucumán, Rosario, Buenos Aires y Santa Fe.

Carta de Quagliaro, secretario general de la CGT rosarina, a Romano, de la CGT tucumana, respaldando a los artistas que viajaban.



154. Considerada como la mayor experiencia en educación popular en América Latina de esos años, "la Vigil" comenzó a funcionar en 1957 en el barrio Sur, una zona obrera de Rosario. Lo que empezó siendo una Sociedad Vecinal, creció incorporando una biblioteca, cursos de capacitación, jardines de infantes, una Escuela de Música, otra de Teatro y una de Artes Visuales. A principios de los '70 se inauguran una escuela secundaria y una primaria. Pasaron por las aulas de la Vigil más de 10.000 alumnos a lo largo de esos años. A ello hay que agregar la ampliación del servicio bibliotecario y la creación del departamento editorial, inaugurado en 1966. En 10 años se publicaron más de cien títulos, con una tirada total superior a los dos millones de ejemplares, en gran medida destinados a donaciones. En relación a los recursos económicos que solventaron tamaño infraestructura, se originan en parte en una rifa anual, con pago mensual escalonado. Fue clausurada tras el golpe militar de 1976. Los vínculos del grupo de artistas rosarinos con esta institución se establecen a partir de Rubén Naranjo, quien estaba fuertemente vinculado a la Vigil desde 1963, primero organizando la Escuela de Artes Visuales y luego al frente de la editorial. En la Vigil trabajaban como docentes en la Escuela de Artes Visuales Noemí Escandell y Graciela Carnevale, entre otros. Para ampliar esta breve descripción véase el fascículo "Biblioteca Popular Constancio C. Vigil", de la colección Rosario. Historias de aquí a la vuelta N° 16, 1991, escrito por el propio Rubén Naranjo.

El segundo viaje

Después de algunas dilaciones, el segundo viaje se inició el 22 de octubre. La estadía de los artistas se prolongó aproximadamente por una semana. Entre los viajeros no sólo había plásticos, se sumaron algunos "técnicos", según los definen ellos mismos: un camarógrafo (Oscar Pidustwa), un audiovisualista (Zavalfa), un fotógrafo (el plástico Norberto Púzzolo), una joven periodista (Vicky Walsh¹⁵⁵), etc. A pesar de esas incorporaciones, varios entrevistados reconocen que el grueso del grupo era inexperto en el manejo de las técnicas de registro empleadas (fotografía, filmación, grabación).

Una vez llegados a Tucumán, se alojaron en locales sindicales (La Casa del Maestro, la sede de la Federación Obrera de Trabajadores de la Industria Azucarera) o incluso en casas particulares, como la del dirigente estudiantil vinculado a la CGTA Héctor Marteau o las de familias vinculadas a la FOTIA.

La estadía en Tucumán implicaba, de acuerdo a lo planificado, dos zonas de actividad simultáneas y complementarias, para las que el grupo también se subdividió: por un lado, las iniciativas que apuntaban a intervenir en el ambiente cultural local y a generar una cobertura de la obra en los medios de prensa; por el otro, las actividades de exploración y registro de la situación de la población afectada por la crisis.

El logro de la primera estrategia se evidencia, como en el primer viaje, a través de una serie de notas que dan cuenta de los pormenores del viaje tanto en los diarios tucumanos como en los rosarinos¹⁵⁶. La información que se le daba a la prensa, a través de gacetillas y conferencias de prensa, era —en principio— lo suficientemente difusa para no llamar la atención de las autoridades por los riegos de censura que implicaba. En la nota "Arte y comunicación de masas" (La Gaceta, Tucumán, 22/10/68), por citar un ejemplo, se define la propuesta de los artistas como "una experiencia de vinculación de las actividades estéticas con las actividades habituales públicas de las ciudades".

Con estos procedimientos construyen una fachada legal, que justifica la presencia de los artistas en el medio y encubre sus intenciones de denuncia política. Los plásticos utilizan para ello la posición que habían adquirido previamente en el circuito modernizador del campo artístico, para legitimarse al establecer relaciones con las autoridades del área de cultura de la provincia.¹⁵⁷

Los artistas encontraron en la capital de Tucumán una inusitada vida cultural auspiciada por el gobierno local y por los propietarios de los ingenios, que resultaba profundamente contradictoria con la miseria de la periferia de la ciudad¹⁵⁸. En palabras de Héctor

155. Vicky Walsh, que se encontraba en Tucumán como colaboradora de CGT, el semanario que dirigía su padre, no viajó con los artistas sino que se sumó a ellos en las recorridas por los ingenios.

156. Crónica y La Capital (Rosario) informan, por ejemplo, de la partida y del retorno del grupo de artistas rosarinos. La Gaceta y Noticias (Tucumán) dan cobertura a la obra desde el día de la llegada del grupo a la capital tucumana.

157. Prueba de esto último es que, para presentarse, acompañaban la carta ya citada a Aybar con sus currícula y catálogos.

158. Graciela Carnevale describe así el funcionamiento del aparato cultural tucumano: "La provincia y la municipalidad, e incluso ciertos intereses privados, apoyan de manera notable las más diversas manifestaciones artísticas: existe un teatro estable de la provincia y un teatro universitario; en ambos casos, los integrantes cuentan con sueldos mensuales de 50 mil pesos para las primeras figuras y de 40 mil para las de menor importancia. (...) Toda vez que se monta una obra considerada de particular jerarquía, la municipalidad adquiere la totalidad de las entradas para las funciones de un día, entradas que se distribuyen popularmente. La gente puede ver entonces, como nos lo hizo notar no sin cierta emoción el señor Abraham, obras como 'El abanico de Lady Windermere'. Pero no es solamente el teatro el beneficio. Tucumán cuenta con abundantes salones, con los que hasta las figuras de segunda categoría tienen su lugar (...). Los plásticos cuentan con salones y galerías, con ayuda para la compra de obras y la impresión de catálogos, con delegación oficial en Buenos Aires". En: "Tucumán: llora, amado país", Revista Boom, N° 4, Rosario, diciembre de 1968.

Marteau, "se vivía una especie de pequeño verano cultural por abajo de lo que era una dictadura política y con una situación económica explosiva" (entrevista). Había una intensa vida teatral, se sucedían eventos de magnitud como la organización de un fastuoso Festival de Opera de Cámara, de un Festival de la Canción con la presentación espectacular de Duke Ellington (espectáculo cuyo costo ascendió a 5 millones de pesos de entonces), o la realización de varios salones de pintura como el Salón de Artes Plásticas "San Pablo", patrocinado por la familia Nougues, que también financiaba becas para estudiantes de música. Los artistas analizaban que estos hechos:

"parecieran envolver a la ciudad más triste de la República con una momentánea ráfaga de lujosa cultura. Las contradicciones de una política cultural sostenida por los organismos de difusión de la provincia y la Dirección General de Cultura de la Municipalidad con verdadero desenfado económico, alcanzan por momentos ribetes patológicos sino revelaran en última instancia la íntima resolución de ocultar el rostro del hambre y la desocupación. La fascinación que el arte lujoso y ostentatorio ejerce sobre los funcionarios tucumanos llega a la ingenuidad de programar funciones de títeres para un público de niños hambrientos o hasta la miserable desaprensión de llevar un conferenciante para que disertase sobre el tesoro real de Tutankamón ante un público de obreros semianalfabetos. El secretario de la Directora del Museo de Bellas Artes, Sr. Acevedo, canta loas a la munificencia de la familia Nougues (radicada en Europa) que no sólo auspicia el Salón de pintura 'San Pablo' sino dona 'una silla de ruedas para un obrero enfermo' o subvenciona becas para los 'obrerros que observan buen comportamiento gremial y no contribuyen a la agitación'"¹⁵⁹.

De acuerdo al plan trazado, los artistas convocan a dos conferencias de prensa que, de una manera simbólica —y también literal—, abren y cierran el viaje. El 25 de octubre, apenas llegados a Tucumán, organizan una mesa redonda, en la sede de la biblioteca "Brígida Almaraz de Roux", que fue auspiciada por el Departamento de Artes Plásticas del Consejo Provincial de Difusión Cultural. Allí se reunieron representantes de los medios, artistas locales y funcionarios estatales a cargo de la difusión cultural de la provincia. Si bien, evidentemente, no todos los artistas tucumanos estaban involucrados en los mecanismos de la cultura oficial¹⁶⁰, los visitantes no tuvieron una estrategia para convocar al sector local a unirse a la obra, salvo como parte del escenario montado en esa conferencia.

En ella, los móviles de la estadía de los artistas en la ciudad son comunicados a los medios y a las autoridades mediante una información falsa (o, mejor, retaceada), presentando una versión camuflada de la obra. Los realizadores informaron que trabajaban sobre generalidades tales como "la presencia de los medios de difusión en la vida contemporánea", "la transmisión de la obra de los creadores en los medios populares" y "la significación de la noticia y sus posibilidades desde el plano del arte y de la cultura"¹⁶¹.

La información falsa difundida en esa primera conferencia sirve como "pantalla" de la actividad paralela de búsqueda de información en los ingenios cerrados o en conflicto y en los barrios populares. Esa segunda zona de actividad en la provincia es hasta cierto punto semi-clandestina. Para realizarla, los artistas se apoyaron fundamentalmente en los contactos previamente establecidos con sindicalistas de la CGT local, especialmente los de la FOTIA y los "Cañeros independientes" (agremiación de los pequeños productores),

159. Documento "Informe: Viaje a Tucumán de los artistas", transcripto en p. 186.

160. Ya en el primer viaje, el porteño Pablo Suárez recuerda haber entablado contactos con el cineasta tucumano Gerardo Vallejo. Y Héctor Marteau señala la intensidad con que impactó "Tucumán Arde" entre un sector de jóvenes artistas plásticos que más adelante realizaron algunos murales para la CGT local.

161. La Gaceta, S.M. de Tucumán, 25/10/68.

Francisco Arancibia, dirigente docente, y Héctor Marteau, Secretario General del Centro de Estudiantes de Derecho y representante por la Coordinadora Estudiantil en la dirección de la CGTA tucumana.



Foto tomada por los artistas para demostrar el acaparamiento patronal de azúcar.

Desde temprano a la mañana, los artistas viajaban en grupos hasta el lugar designado, eran presentados e introducidos por los dirigentes gremiales, e iniciaban la exploración y el registro de la situación, a través de entrevistas a los pobladores, que eran grabadas, fotografiadas o filmadas. Entraron en algunos ingenios afectados, en instalaciones abandonadas, en las poblaciones vecinas a la capital, en hospitales, en escuelas. Fotografiaron depósitos donde se acaparaban toneladas de azúcar (producto que escaseaba para la población). Entrevistaron a dirigentes gremiales y populares (entre ellos el hijo de Hilda Guerrero de Molina, que había sido asesinada poco tiempo antes en una movilización popular), a maestras, a médicos, a peones, a familias desocupadas.

Cada noche, al volver a San Miguel de Tucumán, el grupo se reunía y ordenaba el material recolectado en la jornada, que era enviado día a día a Rosario¹⁶². Allí lo procesaba un grupo a cargo de esa tarea. Con este procedimiento, consideran algunos, evitaban arriesgar todo el material obtenido, en caso de producirse un allanamiento o una intervención policial.

Culminada la búsqueda de información —en la que ponen en juego prácticas propias de la acción política, de la investigación sociológica y de la periodística—, los artistas convocan a la segunda conferencia de prensa, con la que cierran la actividad en la ciudad. Allí exponen la totalidad de sus intenciones: denuncian la situación de la población y acusan de complicidad al aparato cultural de la provincia con el régimen militar responsable del "Operativo Tucumán". Ponen allí en evidencia el verdadero objetivo de la obra, al proceder "a la realización de una acción violenta para desenmascarar las profundas contradicciones originadas por un sistema económico-político basado en el hambre y la desocupación y en la creación de una falsa y gratuita superestructura cultural"¹⁶³.

162. Según el testimonio de Borthwick, los materiales se mandaban por tren de Tucumán a Santa Fe, donde lo recibían Borthwick y Cohen, y lo despachaban a Rosario.

163. "Informe: Viaje a Tucumán de los artistas", reproducido en la p. 186.

Inauguración de un artista plástico tucumano, a la que asisten los artistas encargados de los contactos con el medio cultural local. Nótese que la toma busca señalar un contrapunto entre ese medio y el afuera, que se asoma en la figura del niño descalzo.



Los artistas pretenden producir en la segunda conferencia una conmoción entre los asistentes al brindar una información diferente a la esperada a partir de la expectativa que se había generado en la primera. El objetivo de esta operación es que la denuncia de la situación tucumana llame la atención con una repercusión pública mayor que la que se hubiese obtenido con una conferencia de prensa convocada explícitamente a tal efecto. Sin embargo, esta reunión tuvo —como era de esperarse— menor cobertura en los medios locales que la primera.¹⁶⁴



Un grupo de artistas recorre los ingenios cerrados (arriba derecha). Registran las maquinarias desarmadas, las piezas abandonadas (arriba izquierda), entrevistan pobladores (abajo izquierda).

Noemí Escandell desgraba una de esas entrevistas (abajo derecha).

164. En la medida en que los artistas tuvieron algunos problemas con las autoridades en el relevamiento de datos en los ingenios, podemos pensar que para la segunda conferencia de prensa ya había un alerta acerca de la denuncia que se haría, por lo que parte de las autoridades provinciales no concurrieron a la misma. Pero más allá de esa limitación, nos interesa la intención de la operación, su diseño.

La campaña

Entre las operaciones que apuntaban a obtener un alcance masivo en "Tucumán Arde", se encuentra la campaña de difusión que se desarrolló simultáneamente al segundo viaje a Tucumán y en los días previos a las muestras, y que estuvo a cargo fundamentalmente del grupo que quedó en Rosario, y en segunda instancia de los grupos de Buenos Aires y Santa Fe¹⁶⁵.

La campaña tenía por objetivo generar una expectativa masiva en torno a la consigna "Tucumán Arde", y —como objetivo asociado— convocar a las muestras a partir de canales de difusión no convencionales dentro del circuito artístico.

Su diseño (en tres etapas) y su realización combinan técnicas y prácticas tomadas de la acción política, el campo de las relaciones públicas, los desarrollos artísticos experimentales y los criterios básicos de la labor publicitaria.

En un primer momento, la campaña consistió en pegar en carteleros y paredes del centro y los barrios de las ciudades de Rosario y Santa Fe afiches con una sola gran palabra: TUCUMAN. Las fotos muestran, por ejemplo, puertas de fábrica, paredones, carteleros, empapelados con ese escudo cartel, compartiendo el espacio callejero con afiches de productos comerciales. Esta primera etapa también incluyó, para un público más acotado, el mismo procedimiento: la palabra TUCUMAN impresa en el margen de las entradas del cineclub Grupo 65 y otros cineclubes independientes, a los que asistían cotidianamente sectores universitarios o integrados a la renovación cultural. Al comenzar la función de traspase, además, se proyectaba una diapositiva con la misma palabra en la pantalla, intercalada entre la tanda publicitaria.

grupo 65 organización de arte - presenta:
Joseph L. Mankiewicz
de repente en el verano
Elizabeth Taylor - Montgomery Clift
cine imperial prohibido menores de 18 años
sábado 19 de octubre (traspase) 0,30 hs. entrada \$ 80



Aspectos de la primera fase de la campaña en Rosario. Arriba, entrada de cine-club. Abajo, carteles pegados en un portón fabril.

La segunda fase de la campaña se inició con la aparición de pintadas en las paredes de Rosario, esta vez con dos palabras: "Tucumán Arde". Esta variación también se operó en las entradas y en la diapositiva de los cineclubes. También se imprimieron miles de obleas de 10 cm. x 10 cm., diseñadas por Juan Pablo Renzi, que decían lo mismo con letras negras levemente psicodélicas. Estas obleas se pegaron en Rosario y también en Buenos Aires, en espacios públicos, paredes, puertas, colectivos, etc.¹⁶⁷ Por último, se repartieron volantes iguales a las obleas en la calle, a la salida de eventos culturales, funciones de cine, en las facultades, etc.

Tucuman Arde
grupo 65 organización de arte - presenta:
joshua logan
pic - nic
technicolor - kim novak y willian holden
cine imperial prohibido menores de 18 años
sábado 26 de octubre (traspase) 0,30 hs. entrada \$ 80



Aspectos de la segunda fase de la campaña. Arriba, nueva entrada de cine-club. Abajo, pintadas callejeras.

Cuando los otros artistas ya habían retornado de Tucumán, y a pocos días de la inauguración de la muestra en la CGT de Rosario, se inició la tercera fase de la campaña, que podía leerse disociada de las anteriores. Consistió en la promoción de la muestra con un afiche que convocaba a la "Primera Bienal de Arte de Vanguardia", haciendo constar la

165. El material gráfico (obleas, afiches) usado por los rosarinos se envió a Buenos Aires, en donde fue difundido por los artistas. Algo similar ocurre en Santa Fe, de acuerdo al testimonio de Graciela Borthwick. Sin embargo, en estas dos ciudades la campaña no tuvo la envergadura que alcanzó en Rosario, y que aquí se analiza.

166. Recuerda Renzi: "Obleas con letras flamígeras, hechas *ad hoc* pensando que eso podía representar bastante el tema y era comunicador aunque nos pareciera grosero estéticamente" (en: Fantoni, 1998; 62).

167. Una fotografía da cuenta de una de estas obleas pegada en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario, acompañada por otro cartelito, colocado espontáneamente por alguien. Este, intentando imitar el mismo tipo de caracteres, dice: "Tucumán se quemó".

fecha de inauguración (3 de noviembre) y el lugar (CGT de los Argentinos, Córdoba 2061). Respecto del inesperado título "Primera Bienal de Arte de Vanguardia" existen diferentes versiones: la más reiterada es presentarlo como parte de la "fachada legal", jugando con que las bienales tenían cierto prestigio y ese nombre podía atraer al público habitual de las muestras de arte de vanguardia, a la prensa, y no llamar la atención de las autoridades de facto. La otra versión respecto del título señala su carga irónica: es la puesta en evidencia —sutil, es cierto— del desplazamiento institucional¹⁶⁸.



Tercera fase de la campaña. Afiche convocando a la "I Bienal de Arte de Vanguardia".

Con la campaña se monta, entonces, una estrategia que apelaba a una diversidad de medios y a distintos públicos, para generar una incógnita a partir de una doble ambigüedad. En primer lugar, en cuanto al "producto" promocionado: ¿se trata de un viaje turístico, una campaña política, el anuncio del estreno de una nueva película? En segundo lugar, en relación al tipo de campaña presentada: si por su circulación, los afiches y las obleas remiten a un género poco definido (político o publicitario), la frase en las pintadas alude más claramente a la agitación política. Al mismo tiempo, la campaña en los cineclubes sugiere la publicidad de un film a estrenar. Los volantes repartidos a la salida de eventos culturales y otros lugares de concentración multiplican los segmentos de público a los que se alcanza y los posibles sentidos atribuibles a la frase.

Aún cuando, en el segundo momento de la campaña, se pasa de "Tucumán" a "Tucumán Arde" en la propaganda, la polisemia o la ambigüedad de sentido se mantienen. Aunque en este último caso el verbo podría remitir a una situación latente de convulsión o conflicto, es importante tener en cuenta que —aún considerando la repercusión local del Mayo francés, la visibilidad pública de la crisis tucumana, las luchas sindicales locales y las campañas de agitación de la CGT de los Argentinos— el marco político-social (como elemento importante de anclaje del sentido) en que circulaba el mensaje todavía no era el mismo clima de agitación social y política que se vive un año después, cuando se desencadenan hechos como el Cordobazo y el Rosariazo.

Así, la campaña logra crear una incógnita en quien recibe el mensaje. Este efecto se reforzaba en la estructura interna del último afiche, el de la convocatoria explícita a la "Primera Bienal de Arte de Vanguardia" a realizarse en la sede de la CGTA de Rosario. Evidentemente la aparición en la propaganda de la fecha y el lugar era imprescindible pa-

ra que el público pudiera concurrir, pero la ausencia del nombre de la muestra ("Tucumán Arde") no permitía vincularlo directamente con los demás segmentos de la campaña. Al mismo tiempo este cartel, a pesar de especificar fecha y lugar de una muestra artística, refuerza la confusión respecto al hecho: si por un lado la tipografía de "Primera bienal de arte de vanguardia" es de avanzada en publicidad y remite a un evento artístico, el lugar de realización del mismo puede resultar contradictorio o extraño: ¿una muestra de arte de vanguardia en la sede de la central obrera?



Entrada de la CGT rosarina en los días de la muestra.

En cualquier caso, con el montaje en las muestras de la información compilada en Tucumán y los materiales utilizados en las tres etapas de la campaña callejera (afiches, obleas, etc.), se busca cerrar el circuito de la primera etapa y develar las posibles incógnitas que hubiese dejado, si bien sólo para los asistentes a las mismas. Allí la ambigüedad cede paso a una abierta disputa por definir el sentido de la crisis tucumana.

Las muestras

Pocos días después de terminado el segundo viaje a Tucumán, el 3 de noviembre de 1968, se inauguraba la muestra en el local de la CGT de Rosario con una afluencia de público que asombró por su masividad (según los testimonios, superó las mil personas), y llevó a que la exposición se prolongara por quince días, una semana más de lo programado.

La CGT rosarina —alineada, como vimos, con la CGT de los Argentinos— tenía su sede en una vieja casona ubicada en la calle Córdoba 2061, a pocos metros del Comando del II Cuerpo del Ejército y a una cuadra de la Jefatura de la Policía. Allí se organiza la muestra del material recolectado en y sobre Tucumán.

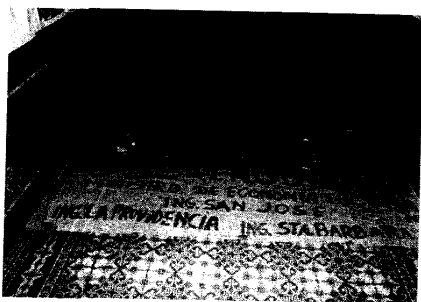
La idea no era, de ningún modo, arrinconar la muestra en un par de salas, restringirla a una zona acotada que pudiera visualizarse y visitarse a la manera de las exposiciones de arte tradicionales, sino "ocupar" el edificio. Esta idea de "ocupación" o "toma" de la CGT implicó aprovechar todos sus espacios y posibilidades para integrar e incluso in-

¹⁶⁸ Se nombra "bienal", justamente, a esa obra que fijaba la ruptura con las instituciones "modernizadoras", entre ellas las Bienales de Venecia y de São Paulo, las tres Bienales Americanas de Arte en Córdoba entre 1962 y 1966.

terferir creativamente en la rutina del sindicato.¹⁶⁹ Así, podrían pensarse las muestras de "Tucumán Arde", más que como una exposición tradicional de arte en un sindicato, como la puesta en juego de un modo en que el arte se instala en/ se apropia de/ se confunde con un espacio público, alternativo a los circuitos artísticos.

Es pertinente, en ese sentido, pensar las muestras de "Tucumán Arde" como ambientaciones, y entender algunos de sus procedimientos de montaje en ese sentido¹⁷¹. Ello mismo se propone en algunos documentos de la obra, en los que se habla, por ejemplo, de la creación de "un marco de referencia ambiental"¹⁷². El público deja de estar frente a la obra para situarse en la obra, penetrándola, moviéndose dentro de ella. Esta se compone por materiales de diverso orden (visuales, táctiles, auditivos), lo que redundaba en una ampliación de la percepción. No se trata de una nueva técnica de exposición en el sentido tradicional, sino de una configuración distinta del entorno circundante.

Los recursos empleados para exponer los resultados de la investigación y el material hasta allí compilado y utilizado, son variados. Alguien recuerda que la puerta de entrada al edificio estaba bloqueada por bolsas que derramaban azúcar¹⁷³. El piso del pasillo se tapiza por carteles con los nombres de los dueños de Tucumán, indicando cuáles son sus ingenios y otras propiedades, y sus vinculaciones con el poder político. El público se ve obligado a decidir entre pisar esos nombres o evitar cometer la agresión bordeando los carteles.



Los nombres de los dueños de los ingenios en el piso obligaban a los asistentes a pisarlos o bordearlos dificultosamente.

169. Varios realizadores entrevistados hacen referencias directas o indirectas a esta cuestión. Rubén Naranjo, por ejemplo, recuerda que al ingresar a la muestra, "la gente se metía en el mundo de la pobreza". "Porque 'Tucumán Arde' fue una toma total del edificio, con una cantidad de acciones que se preparaban para esa toma", sostiene Margarita Paksa. "El concepto era el de una ocupación para evitar que se diera el espacio determinado de la muestra. Todo el edificio era 'Tucumán Arde'; estaba tomado por la muestra, las escaleras, las paredes", afirma Beatriz Balvé.

170. El testimonio de Héctor Quagliaro, secretario general de la CGT rosarina, da cuenta de esta irrupción: durante las dos semanas en las que se prolongó la muestra en Rosario, los asuntos regulares de la central obrera se atendieron en un rincón de la cocina.

171. Respecto de la definición de esta modalidad artística, sostiene Marchán Fiz (1986; 173): "El término ambiente (...) implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse. Tal vez la nota fundamental es la extensión y expansión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una situación espacial... (El espectador) se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en él".

172. Documento de la Secretaría de Prensa, CGT de Rosario, reproducido en p. 190.

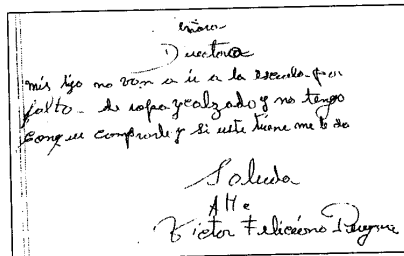
173. Entrevista a Quagliaro.

En las paredes del pasillo de acceso se despliegan collages de recortes periodísticos preparados por León Ferrari, resultado de una exhaustiva recopilación en los medios gráficos con el objeto de exponer toda la información aparecida recientemente acerca del problema de los ingenios tucumanos¹⁷⁴. Incluye, según el artista, desde las declaraciones y publicaciones oficiales en relación al Operativo Tucumán hasta las reseñas sobre el cierre de los ingenios, la situación desesperante de la población afectada, la represión policial.



Una de las fotos tomadas por los artistas que exhibe la situación de miseria de la población tucumana. Fue expuesta ampliada durante las muestras.

Más adelante, en el hall central del edificio, cruzado de lado a lado por franjas de tela con slogans pintados a mano, se exponen grandes ampliaciones fotográficas con imágenes de pobladores tucumanos (tomadas por los artistas en el segundo viaje). Se veían rostros de niños masticando un trozo de caña, mujeres trabajando en la cosecha con su crío a cuestas, ancianos cargando enormes fardos, hombres, mujeres y niños en las entradas de sus miserables viviendas, escolares desarraigados. También, imágenes de movilizaciones de la FOTIA, protestas y ollas populares, y de enfrentamientos con las fuerzas de la represión.



Carta de un padre de familia a una maestra tucumana, expuesta en las muestras de "Tucumán Arde".

174. Esa vasta información se completaba con una obra que al parecer se perdió y que el mismo Ferrari relata así: "extraje una sucesión de frases agresivas de los discursos oficiales sobre la gente de Tucumán y las puse una a continuación de otra, dejando un pequeño espacio, de modo que lo que se leía era como una catarata de agresiones" (en: "Nosotros no sabíamos", revista Causas y azares, N° 2, Buenos Aires, otoño de 1995, p.121). Esta obra retomaba el procedimiento de montaje a partir del que había construido la obra teatral "Palabras ajenas" publicada por Falbo en 1967: a partir de fragmentar el discurso de los oponentes y de rearmarlo como un collage a varias voces, aparece un sentido que se mantenía oculto en la información de los medios.



Imágenes de la inauguración de "Tucumán Arde" en Rosario, donde se pueden ver los paneles fotográficos con escenas de movilización y represión.

Acompañan estas imágenes cartas escritas con dificultad, en las que, por ejemplo, las madres explican a la maestra que no podían mandar a sus chicos a la escuela porque no tenían zapatos que ponerse. Enormes carteles hechos a mano (en general con la estética descuidada de los carteles políticos) en los que se consignaban datos, porcentajes, estadísticas acerca de los niveles de desempleo, desnutrición, analfabetismo, mortalidad infantil, etc. Estos índices fueron aportados por el equipo de sociólogos, así como un organigrama explicando la concentración de riqueza y las relaciones de poder en la provincia. Los sociólogos también prepararon un extenso informe titulado "Tucumán Arde... ¿por qué?"¹⁷⁵ que da cuenta de los resultados de una investigación realizada en la provincia, del que se repartían copias mimeografiadas a los visitantes a la muestra.

175. Este informe fue preparado especialmente para la obra por un equipo del CICSO integrado por M. Murnis, S. Sigal y C. Waisman.



Proyección durante la inauguración en Rosario.

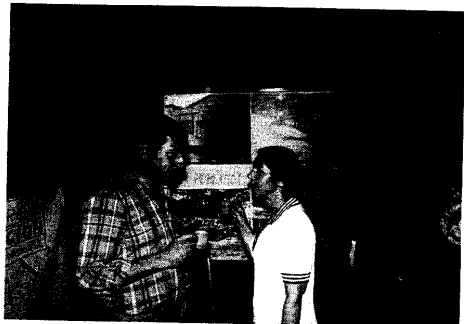
Además de las imágenes y los textos, la estrategia sobreinformacional incluía otros recursos: la difusión por altoparlantes de testimonios de dirigentes gremiales, trabajadores y pobladores; el reparto de algunas entrevistas desgrabadas y mimeografiadas; la proyección de diapositivas y filmes documentales sobre diversos temas puntuales de la crisis tucumana. Algunos habían sido producidos por el equipo, a partir de los registros tomados en el segundo viaje. Otros, como "La hora de los hornos" (Solanas y Getino, 1968), proyectado en Buenos Aires, eran realizaciones de grupos de acción político-cultural con los que estaban en contacto.



Cajas con alimentos recolectados entre los asistentes a la muestra, para enviar a Tucumán.

Los asistentes a la muestra se topan, también, con montañas de alimentos recolectados para enviar a Tucumán. Cada escasos minutos, un apagón dejaba a oscuras el edificio, recordando que moría un niño tucumano. El día de la inauguración se sirvió café amargo, en alusión a la escasez de azúcar que ocasionaba el acaparamiento patronal¹⁷⁶.

176. Este dato aparece en varias entrevistas. Otra versión es que "en la cafetería, se dispondrá a la vez de 'azúcar de Tucumán' y de otro azúcar anónimo", como modo de forzar a los asistentes en una nueva elección (artículo ya citado de revista Roblo N° 5-6, transcripto en p.241)



Se repartió café amargo en alusión al acaparamiento de azúcar.

El conjunto del montaje apuntaba, así, a impactar en el espectador a través de todos los sentidos, al presentarse como un "bombardeo" de información visual, escrita, sonora y hasta gustativa. Una denuncia construida a partir de una combinación del muestrario de imágenes y datos contundentes con una explicación científica (desde el paradigma sociológico) de sus causas y consecuencias, sus beneficiarios y sus cómplices.

En relación a las colaboraciones entre porteños y rosarinos a la hora de montar las muestras, los artistas habían llegado a un acuerdo de hecho para superar las fisuras que habían aparecido entre ellos (a las que ya nos referimos): cada grupo se manejaba con cierta autonomía y se responsabilizaba del montaje de la muestra de su ciudad, lo que abría la posibilidad de desarrollar ordenamientos o planteos diferentes con los mismos materiales.

Persistió, aún así, la cooperación entre ambos grupos. Al menos dos integrantes del grupo porteño, Jacoby y Balvé, viajaron a Rosario y colaboraron activamente con el armado de la muestra¹⁷⁷. Ferrari no viajó pero envió su aporte: los *collages* de noticias que se exhibieron a la entrada. A su vez, algunos rosarinos colaboraron con el montaje de los porteños. Aldo Bortolotti, por ejemplo, recuerda haber viajado días antes, para participar junto a Margarita Paksa y Pablo Suárez del montaje de la muestra en Buenos Aires¹⁷⁸. La muestra en la sede central de la CGT de los Argentinos (que funcionaba en el local de la Federación Gráfica Bonaerense ubicado en Paseo Colón 731, Buenos Aires) se inauguró el 25 de noviembre y debía continuar hasta el 30 de ese mes.

Esta segunda muestra (de la que quedan muy pocas fotos) se armó con los mismos materiales que la de Rosario, con la excepción coyuntural de un cartel que aludía al conflicto que se había desatado en esos días en el gremio petrolero de Ensenada, otro cartel que cuestionaba "A las dictaduras que sojuzgan, que persiguen, que entregan el patrimonio"

nio" y la proyección de la película "La hora de los hornos".

Estaban allí los mismos cartelones de tela, los mismos paneles con recortes periodísticos, las mismas ampliaciones fotográficas. Se recurrió también a la idea de "toma" u "ocupación" del edificio, es decir, no restringir la muestra a un espacio acotado sino dispersarla en la sede gremial. Las mayores dimensiones del lugar obligaron, sin embargo, a limitar el espacio ocupado a la planta baja y los pisos 1º, 2º y 9º (éste último como improvisada sala de proyecciones). También fueron ocupadas las escaleras, las puertas de acceso, las puertas interiores y el ascensor.

Sin embargo, a pesar de esas coincidencias y cooperaciones, del recuerdo de varios artistas se desprende que ambas muestras fueron vividas —por ellos mismos— como diferentes.¹⁷⁹

En el acto de inauguración en Buenos Aires habló, en primer lugar, el dirigente petrolero Torres, miembro del comité de huelga, quien explicó los motivos del conflicto¹⁸⁰ y agradeció los aportes que la comisión de solidaridad con Tucumán les había destinado. Luego, Raimundo Ongaro, Secretario General de la CGTA, se dirigió a los asistentes:

"Hemos caminado mucho por el país, por nuestra tierra. Hemos estado en las ollas populares. Hemos visto el grado de humillación y vejación que significan. Nuestra palabra no podía transmitir todos esos dramas: no sólo la falta de pan, sino la explicación de por qué falta el pan; no sólo el cierre de los ingenios, sino la explicación de por qué cierran los ingenios. Gracias a estos artistas es posible que más trabajadores en todo el país conozcan lo que pasa en la Argentina. (...) Ellos (los gobernantes) tienen los tanques, las ametralladoras, tienen los perros. Nosotros tenemos hoy este pedacito de lienzo y esta casa modesta y nos basta mostrar estas imágenes para que tengan miedo, porque saben que no podrán nada contra el despertar de las conciencias, que nosotros convocamos para liberarnos"¹⁸¹.

Pocas horas después de la inauguración, ante las presiones de funcionarios de la dictadura, la muestra sería levantada. En sus papeles personales, Rodolfo Walsh escribía el 28 de noviembre de ese año:

"En la CGT, ese día de calor, que es el de hoy, muchas cosas se estaban desmoronando, y al mismo tiempo aparecía el germen de otras nuevas, la brillante uña en el índice del muerto, la plantita en el ladrillo. La muestra de Tucumán fue levantada el martes, por presión policial. Los llamó un comisario a Calipo y Ranelli, los amenazó con cerrar la gráfica. Hablaron con nosotros, se buscaron formas intermedias de negociación. Pero no hubo tal negociación. El martes a mediodía levantaron las fotos"¹⁸².

179. Esas diferencias aparecen en los testimonios recientes de los protagonistas. León Ferrari, por ejemplo, recuerda que en la muestra de Buenos Aires se puso mayor énfasis en la exposición de la represión policial contra el pueblo tucumano. Por su parte, la mayoría de los rosarinos coinciden en señalar que la muestra de Buenos Aires les pareció más abiertamente política (Graciela Carnevale la califica de "partidista" o "peronista"), sin llegar a precisar en qué elementos concretos radicaba ese carácter. Naranjo dice: "fue distinto en Buenos Aires; allí hubo más espectáculo" (La Maga, 24 de febrero de 1993).

180. El conflicto petrolero que tuvo epicentro en la zona de Ensenada-La Plata entre octubre y noviembre de 1968, fue por su alcance y dimensión uno de los más significativos del año y en el que la CGTA puso esfuerzos y expectativas, dedicándole un considerable espacio en las páginas del semanario CGT.

181. Reproducido en: "Tucumán Arde", en: Semanario CGT, N° 31, 28 de noviembre de 1968.

182. Rodolfo Walsh, Ese hombre y otros papeles personales, Buenos Aires, Seix Barral, 1996; p.90.

177. Jacoby, incluso, aparece entrevistando al público en las fotografías del día de la inauguración. Se lo ve acompañado por otro colaborador porteño de la obra, que tampoco la firma, el arquitecto Tomás Bar.

178. Otros rosarinos asistieron el día de la inauguración en Buenos Aires, pero —según recuerdan— se sentían ajenos a la muestra.



Uno de los escasísimos registros de lo que fue la muestra de "Tucumán Arde" en Buenos Aires.

¿Qué hay en "Tucumán Arde" de arte de vanguardia?

Llevemos hasta el límite una observación instalada en el sentido común: lo que se vio de "Tucumán Arde" se parece más a un acto político que a una obra de arte. Permítase-nos apuntar una coincidencia que resulta significativa para extremar ese argumento. En el n° 10 (de octubre de 1968) de la revista *Cristianismo y Revolución*, que dirigía Juan García Elorrio, se informa acerca de una campaña sobre Tucumán realizada por la Agrupación de Estudios Sociales de Córdoba, integrada por estudiantes de la Universidad Católica de esa ciudad. La misma consistía en un "estudio profundo de la realidad tucumana" a partir de un viaje en el que se confrontarían los datos y se establecería un contacto personal con los obreros tucumanos. Su misión era transmitir al pueblo cordobés el mensaje del trabajador tucumano.

Los paralelos entre este viaje y "Tucumán Arde" no son pocos, además de la fecha (agosto de 1968). Estos otros viajeros también establecieron vínculos con la Comisión de Solidaridad con Tucumán de la CGT de los Argentinos. Su objetivo era entrar en contacto con los obreros tucumanos y confrontar la información circulante sobre la crisis de la provincia. Su modalidad: el viaje de los universitarios, que se ofrecen como testigos de las verdaderas causas de la crisis. Hasta la estructura de la campaña tiene elementos comunes con "Tucumán Arde". Por ejemplo, se plantean dos fases simultáneas: la primera, de trabajo teórico (informes, estadísticas), la segunda, de trabajo práctico (convivencia con las víctimas de la crisis). Y a pesar de estas notorias coincidencias, a nadie se le ocurriría pensar el viaje de los estudiantes cordobeses como una realización artística.

¿Qué es aquello que vuelve diferentes ambos emprendimientos? ¿El hecho de que los realizadores fueron artistas en un caso, y estudiantes en el otro? ¿La voluntad de los artistas de definir todavía sus realizaciones desde la especificidad de sus prácticas? ¿O se trata de un efecto de lectura posterior, en la medida en que "Tucumán Arde" es recuperado como parte de la historia del arte?

Creemos que si bien el estatuto de lo artístico en las acciones del itinerario del '68 está puesto en tensión, y sus límites con la política —y con la vida— son borrosos, pueden reconocerse en la concepción y el diseño de "Tucumán Arde" huellas de otras experiencias de vanguardia anteriores realizadas por artistas de ambas ciudades (en especial, los

primeros desarrollos conceptuales; el "arte de los medios de comunicación" y otras perspectivas informacionales; los *happenings*, las ambientaciones y las acciones).

En términos generales, "Tucumán Arde" es una obra procesual, temporal y espacialmente discontinua¹⁸³, que —como puede observarse en nuestro análisis— destaca operaciones llevadas a cabo en diversos momentos y lugares. Al mismo tiempo, en las muestras se concentran diferentes zonas de la obra hasta ese punto desarticuladas (la investigación sociológica, los viajes, la campaña)¹⁸⁴. Las muestras, como ya señalamos, pueden pensarse como ambientaciones, un formato que había tenido desarrollo en la escena experimental local¹⁸⁵. "La menesunda" es quizá la más recordada ambientación (o más precisamente, "recorrido ambiental") de esos años. Desde perspectivas teóricas, la cuestión había sido tematizada por Jacoby y Masotta en su lectura de la idea del crítico norteamericano Marshall McLuhan de que "los medios ambientan"¹⁸⁶ y, también, por Nicolás Rosa, como muestra su ponencia al I Encuentro.

La incorporación del público a la obra y su participación directa en la misma —un elemento distintivo de varias tendencias del arte de la década— tiene lugar en las muestras de "Tucumán Arde" a través, por ejemplo, de los reportajes a quienes se acercan a la sede sindical en esos días, que se graban y más tarde se emiten como parte de la obra. Aunque el rasgo vanguardista de provocación al público está presente en ciertos hechos —cuando se fuerza la opción, al entrar al edificio de la CGT rosarina, entre pisar el nombre de los dueños de los ingenios o pasar con dificultad por el costado, o cuando se ofrece café amargo—, en términos generales la relación con el público es muy distinta a la que se plantea en el resto del itinerario del '68. Se podría pensar que las acciones previas a "Tucumán Arde", en la medida en que significan un ataque y una ruptura con las instituciones artísticas, tienden a provocar e incluso a enfrentar violentamente a su público. En tanto el público de "Tucumán Arde" está siendo otro, ese ataque cesa (o se modera). La vanguardia está en busca de un nuevo público, al que considera coautor del arte revolucionario (como decía Ferrari). Por eso, "ya no era cuestión de chocar, de tomarlo desprevénido, sino de prevenirlo, de enriquecerlo, de darle material y solidarizarnos con él", recordará Renzi¹⁸⁷.

Por otra parte, "Tucumán Arde" viene siendo leído desde los años inmediatamente posteriores a su realización como un hito del arte conceptual. Como veremos más adelante, esa inclusión fue cuestionada inmediatamente por algunos de sus creadores (Ferrari y Renzi), que leían en ella un intento de absorción de la institución arte del que se defendían reivindicando la dimensión política de sus realizaciones. Pero lo cierto es que esa clasificación aparece aceptada y refrendada en los últimos años.

183. Justamente Oscar Masotta (1967; p. 68-69) decía en *Happenings* que la ambientación y la discontinuidad eran las dos características salientes de la estética contemporánea.

184. Es clarificador el recuerdo de Juan Pablo Renzi sobre las intenciones de la obra: "Penetrar en los medios de comunicación para meter la información sobre la tragedia tucumana. Ese era en última instancia el objetivo y además, hacer una obra que no fuera una exposición tradicional, pero que tuviera también la forma exposición. Que fuera una obra que su construcción, su armado, durara a través del tiempo y no fuera puntual, en un solo lugar, en un solo espacio, en un solo momento. Y que tuviera distintos mensajes, como desconectados, pero que luego, en el momento final, que era el de la exposición, cobraran totalmente sentido". (En: Fantoni, 1998; 61-62).

185. La galería Lirolay y el Instituto Di Tella fueron espacios donde se produjeron muchas ambientaciones a lo largo de la década.

186. Véase, por ejemplo, Jacoby, 1967; 127.

187. En: Fantoni, 1998; 80.

Sin duda, es pertinente identificar a "Tucumán Arde" con el conceptualismo, por su carácter autorreflexivo y procesual, su sostén en la interdisciplina (sociología, teorías comunicacionales, política, publicidad, etc.) y en un proyecto o diseño preconcebido, y porque hace hincapié en la recepción del mensaje y en el rol del espectador, antes que en el objeto. Aunque no se trata de una obra antiobjetual en el sentido estricto del arte conceptual más purista, lingüístico o tautológico, que rechaza cualquier vinculación referencial al mundo exterior; sí es evidente el desplazamiento del énfasis en el objeto tradicional a favor de la idea, la composición y el proyecto.¹⁸⁸ Tampoco es del todo cierto que en ella predominen los medios fríos y se ponga "el énfasis en la parte mental de las mismas, relegando en importancia su realización material, sensible" (Combalá, 1975; p. 15). En las muestras de "Tucumán Arde", como vimos, se apeló a afectar todos los sentidos de los asistentes. Respecto de la extensión de lo artístico a materiales y disciplinas no artísticas propia del arte conceptual, sobreviven dos factores esencialmente artísticos: la comunicación de la obra (a través de canales) y el contexto artístico en que está inscripta. Si "Tucumán Arde" cubre el primer requisito, no lo hace en el caso del segundo: fue realizada (y mostrada) en un contexto extraartístico.

Lo que sí es claro es que la obra se emparenta con otras vertientes del conceptual como la empírico-medial y especialmente con el conceptualismo ideológico¹⁸⁹. Acerca de las condiciones de emergencia de esta última tendencia, Marchán Fiz evalúa que el impacto de las tensiones provocadas por las contradicciones sociales incide en la aparición de un tipo diferente de arte conceptual vinculado a preocupaciones políticas radicalizadas.¹⁹⁰

"Tucumán Arde" ha sido definido por Beatriz Sarlo como un "happening conceptual-político"¹⁹¹. Extiende esta caracterización a otras experiencias de la época: "La acción política proporcionaba así su modelo a la acción cultural, pero este modelo se implantaba sobre las huellas de una estética: la del *happening*" (ibid., p. 252). La puesta en juego de diversos medios y aspectos informacionales y la dimensión procesual sin duda emparentan la obra con ese género experimental. Está muy lejos, sin embargo, del rasgo de improvisación, contingencia y azar que caracteriza los planteos de gran parte de los *happenistas*¹⁹². Al revés, "Tucumán Arde" posee un diseño preconcebido y una rigurosa planificación de etapas y objetivos. Aunque hay un margen de indeterminación en zonas de la

obra (sobre todo en cuanto a la recepción masiva a través de los medios y la campaña callejera y a la participación del público en las muestras), la precisión informativa en la denuncia de la situación tucumana estructura el plan de la obra.

Menos pertinente parece la clasificación de este grupo (en tanto está al margen o enfrentado al mercado) como "arte pobre", dentro "del criterio de arte pobre que tanto llamó la atención del crítico Alan Solomon cuando estuvo en 1967 en Buenos Aires"¹⁹³. Si bien el *arte povera*, iniciado en esos mismos años en Italia, y el itinerario del '68 comparten varios rasgos que son generalizables a gran parte de las tendencias experimentales de la década (el carácter procesual, antirrepresentacional, discontinuo, participativo) hay dos aspectos clave que los diferencian. Una característica definitoria del *arte povera* corresponde a la valoración de materiales "frágiles e inestables"¹⁹⁴: objetos de desecho, efímeros, cotidianos. "El arte pobre encuentra, 'salva' de la burda percepción cotidianamente profana, el objeto, y lo califica de 'estético'", escribe la española Victoria Combalá¹⁹⁵. En "Tucumán Arde" no estamos frente a ese tipo de materia: la componen una serie de conceptos desmaterializados, o, como diría Combalá al referirse al conceptualismo, "el objeto es sólo el medio, la plataforma, para reflexiones posteriores. (...) El objeto es tan sólo un momento que resulta de la práctica de la percepción, y lo importante es nuestra actitud mental, la conciencia que trabaja sobre el objeto" (ibid.). La otra diferencia significativa es que salvo excepciones el *arte povera* no trascendió fuera de galerías y museos ni se planteó una ruptura institucional de la magnitud del itinerario.

También se ha caracterizado a "Tucumán Arde" como arte de acción¹⁹⁶. O se han buscado fórmulas menos precisas como "arte de crítica"¹⁹⁷ o "arte contestatario"¹⁹⁸ para englobarlo dentro de distintas genealogías artísticas...

Pero, sin duda, dentro de las tendencias experimentales de la Argentina de los '60, es en los desarrollos del "arte de los medios", que tuvieron lugar en Buenos Aires desde 1965, que encontramos una referencia inequívoca de la apuesta comunicacional de "Tucumán Arde". Esa relación se hace aún más evidente si se considera que Roberto Jacoby fue el teórico y el ejecutor principal (junto con Oscar Masotta, Raúl Escari y Eduardo Costa) de aquella tendencia, al mismo tiempo que es uno de los "ideólogos" de la obra de 1968, en tanto la misma se estructura en torno a la intervención sobre los medios masivos y apuesta a materializarse en ellos, a interpelar un público masivo y anónimo, a poner en evidencia los mecanismos de producción y circulación de la información.

Es cierto también que este interés no era exclusivo de este grupo, sino que se había extendido a muchos otros artistas de vanguardia desde mediados de la década y era par-

188. Andrea Giunta apunta en un sentido similar cuando escribe: "En varios aspectos (la exploración de la interacción de los lenguajes, la centralidad que tiene la actividad requerida al espectador, el carácter inacabado, abierto, y el valor dado al proceso comunicativo, la importancia de la documentación, la disolución de la idea de autor, el cuestionamiento del sistema artístico y de las instituciones que lo legitiman) "Tucumán Arde" se emparenta con el repertorio del arte conceptual. Pero no en su forma tautológica y autorreferencial en la que, en definitiva, se reconfirma el paradigma modernista" (Catálogo de la I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre, 1997, p. 521).

189. Marchán Fiz (1987) menciona dentro de esta tendencia, además de "Tucumán Arde", al Grupo de los Trece, y sus muestras en los primeros '70 en el CAYC y otros ámbitos.

190. Al respecto, dice Marchán Fiz: "En países de una conflictualidad social acentuada y con sistemas represivos 'en la calle', la implicación escoge el camino que, en arte, es el más efectivo 'dentro de las circunstancias': el simple nombramiento de los hechos" (1988; p. 36).

En este caso, la práctica autorreflexiva no se satisface en la tautología, sino que se ocupa de las propias condiciones productivas específicas, de sus consecuencias en el proceso de apropiación y configuración transformadora activa del mundo desde el terreno específico de su actividad (1987; p. 269).

191. Beatriz Sarlo, *La máquina cultural*, 1998, p. 239.

192. Por ejemplo, los planteos de Lebel, que había pasado por Buenos Aires en 1966. V. Lebel, *El happening*, 1967.

193. La propone Jorge Glusberg en dos artículos publicados entre fines de 1968 y comienzos de 1969. Se trata del largo artículo publicado en la revista *ARTiempo* N° 4 (Buenos Aires, enero-febrero de 1969), titulado "17 artistas detrás de la dialéctica de lo simple. Tucumán: planta piloto para un nuevo concepto" en el que retoma algunas ideas que había formulado en "Comunicación a nivel social", revista *Análisis* N° 399, 6 de noviembre de 1968 (firmado con las iniciales J.B.G.).

194. Fernández Polanco, 1999.

195. Combalá Dexcus, 1975 y 1980.

196. Está incluido en la muestra "Arte de acción 1960-1990" (en el Museo de Arte Moderno, 1999), en un recorrido que de nuevo arranca en Arte Destructivo (1961) para llegar a propuestas actuales que siguen esa línea conceptual.

197. Elena Oliveras, texto del catálogo de la muestra "Noventa-sesenta-noventa", en Fundación Banco Patricios, 1994.

198. Fernando López Anaya, "La mirada crítica", *La Nación*, 29 de noviembre de 1998, Sec. 6, p. 7. En su *Historia del arte argentino* (1997), se refiere a "Tucumán Arde" como a un "operativo" encuadrado dentro del "arte político".

te de sus discusiones teóricas¹⁹⁹. Lecturas acerca de las teorías informacionales y comunicacionales (en especial McLuhan y Barthes) que circulaban en esos años en el campo cultural argentino, repercutían en la vanguardia plástica, en cuanto a los soportes, los circuitos, las tecnologías y la iconografía a los que recurrían²⁰⁰.

En Rosario se trataba de un proceso incipiente, pero varios testimonios coinciden en señalar que la preocupación por trabajar sobre los medios masivos se había instalado tanto en el debate teórico²⁰¹ como en la producción de obras²⁰². Incluso Aldo Bortolotti establece una relación directa entre incipientes planteos informacionales y "Tucumán Arde"²⁰³.

Si bien, como venimos diciendo, el "arte de los medios" es una referencia evidente en todo el diseño de "Tucumán Arde", es particularmente en la primera etapa, la de la búsqueda de la información en Tucumán, en la que encontramos similitudes con una obra clave de aquella tendencia, conocida como el "anti-happening".²⁰⁴

Ya mencionamos que en 1966, en el núcleo porteño que desarrolla la propuesta del "arte de los medios", existe inquietud ante la posible creación de un mito sobre el *happening*, causado por la trivialización de este nuevo género artístico en los medios masivos. Tematizando esa preocupación, Roberto Jacoby y los escritores Eduardo Costa y Raúl Escari programan un anti-*happening*: la experiencia consistía en la elaboración de un catálogo y gacetillas de prensa sobre una obra que nunca existió, para ser entregados a los medios. Junto a este informe falso, se difunden una serie de fotografías tomadas en distintos lugares relacionados con el "microclima" por donde circulaba este mito: la Galería Bonino, el Centro de Artes y Ciencias, el Bar Moderno, etc. Diversos medios (diario *El Mundo*, revistas *Gente*, *Confirmado*, *Primera Plana*, entre otros) reproducen y hasta comentan la información entre agosto y noviembre de 1966. La obra culmina —según los autores— cuando aparecen los primeros artículos aclaratorios de la falsedad de la noticia (de lo que se informa en una nueva gacetilla), y queda registrada la reacción del público al respecto.

Más allá de diferencias obvias entre esta experiencia y "Tucumán Arde", resulta interesante señalar los elementos comunes que pueden encontrarse en la operación comunicacional puesta en juego tanto en la obra del '66 como en la operación de las dos conferencias de prensa en Tucumán. En primer lugar, se trata de implicar, a través de una información falsa, la colaboración involuntaria de otros (autoridades, periodistas) para lograr una aparición en los medios. Sin embargo, aunque evidentemente se recurre a un procedimiento en común (primero: difusión de información falsa; segundo: desmentida de la misma), éste tiene un peso diferente dentro de las obras. En el "anti-happening" la primera gacetilla de prensa ocupa un lugar central, ya que desencadena el proceso que culmina con la segunda gacetilla que, al desmentir la información dada, desenmascara la acción de los medios. En la primera conferencia de prensa de "Tucumán Arde" se apunta a generar condiciones de resguardo para que los artistas busquen la "verdadera" información sobre la situación en los ingenios, la que luego serviría para denunciar la falsa imagen que de la misma daban los medios. Esta denuncia se inicia ya en la segunda conferencia y alcanzará una dimensión mayor en las muestras.

Más allá de esta semejanza en la estructura de las obras, en las reflexiones que acompañan el desarrollo del "arte de los medios" encontramos una preocupación por la confluencia del arte experimental y la política, en la línea de los planteos del itinerario del '68.

En este sentido, en las reflexiones de Oscar Masotta de esos años encontramos la construcción de un recorrido para esta tendencia experimental que la distancia de la absorción o banalización de otras manifestaciones artísticas. En 1967, al referirse al tema "Vanguardia y obras de información masiva", Masotta intentaba separar la asociación que existía entre su nombre y el *happening*. En este sentido, afirmando que en el campo artístico "sólo se puede ser, hoy, de vanguardia", consideraba que el *happening* ya no lo era, y sostenía:

"al revés, mi posición consiste en afirmar que en el interior mismo del *happening* existía algo que dejaba entrever ya la posibilidad de su propia negación, y que por lo mismo la vanguardia se constituye hoy sobre un nuevo tipo, un nuevo género de obras (...) Este nuevo género de actividad artística, que ha surgido en Buenos Aires en el año 1966 tiene ya un nombre: 'Arte de los medios de comunicación de masas'".²⁰⁵

Esta negación del *happening* en pos del nuevo género, le permitía replantear la relación del arte de vanguardia con la política. Es decir, cuando en diciembre de 1966 el epistemólogo Gregorio Klimovsky —en la línea de las críticas de la izquierda hacia el Di Tella que ya revisamos— cuestionaba a los intelectuales dedicados a los *happenings* y les aconsejaba invertir su imaginación en la atenuación de los problemas del hambre, Oscar Masotta contestaba que la alternativa "o bien *happenings* o bien política de izquierda" era falsa, e insistía en que se trataba de dos términos, el *happening*, en tanto género artístico, y la preocupación por el hambre, que no pertenecían al mismo nivel de hechos²⁰⁶. Casi dos años después, en los días de "Tucumán Arde", Masotta revisaba su idea del "arte de los medios" y explicitaba la potencialidad de confluencia entre este nuevo género artístico de vanguardia y la política revolucionaria:

205. Masotta, 1967; 244.

206. Ibid. 159-161.

199. V. el libro compilado por Oscar Masotta, *Happenings* (1967), que según él mismo sostiene en el prólogo debería "llevar el título menos general de *Happenings* y medios de información de masas". Otro intento de articulación de estas teorías con las prácticas artísticas experimentales se halla en la ponencia de Nicolás Rosa presentada en el I Encuentro (reproducida en p. 142).

200. Pensamos, en especial, en algunos *happenings* y ambientaciones de Marta Minujín (por ejemplo, "Simultaneidad en simultaneidad"), o en obras de David Lamelas (que expuso "Situación de tiempo", catorce televisores que emitían una luz pulsátil y un sonido vago en las Experiencias Visuales 1967 en el Di Tella). León Ferrari, como ya vimos, trabajaba desde *Palabras ajenas* sobre informaciones extraídas de los medios.

201. Nos referimos a lecturas a las que muchos de los artistas entrevistados remiten: McLuhan, Eco, Barthes. Y sobre todo a la labor formadora y difusora de Oscar Masotta, quien además de incidir fuertemente en integrantes del núcleo porteño, viajó en esos años a Rosario a dictar varias conferencias.

202. Nos referimos aquí, por ejemplo, a ciertas obras de Greiner, Favario, Bortolotti, Gatti y Carnevale, realizadas a principios de 1968. En "El arte por el aire" (Mar del Plata, verano de 1968) Carnevale presentó "Esto es lo que ocurre en el mundo en el tiempo que transcurre la exposición según tres periódicos argentinos", una acumulación creciente de periódicos sobre una tarima. Allí mismo Favario mostró "Paquete de diarios y su desarrollo planimétrico sobre piso y pared". Respecto de Greiner, v. su obra en el Ciclo de Arte Experimental.

203. Sostiene en la entrevista: "Nosotros estábamos arrancando, estábamos un poco buscando una apertura en un arte informacional. Hubo propuestas, habíamos presentado propuestas a una muestra que iba a hacer Romero Brest sobre estéticas conceptuales. 'Tucumán Arde' fue una aceleración que le dio un tinte político a planteos de trabajo que teníamos hechos". V. también la entrevista con Rubén Naranjo.

204. Ampliamos esta comparación en: Longoni y Mestman, "Masotta, Jacoby, Verón. Un arte de los medios de comunicación...", 1995. V. también el artículo de María José Herrera, "La experimentación con los medios masivos de comunicación en el arte argentino de la década del '60: el 'Happening' para un jabalí difunto", 1995.

"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"²⁰⁷.

Finalmente, ¿fue "Tucumán Arde" la obra de los medios que realiza ese programa mao-sottiano? ¿O hay que encuadrarla dentro del conceptualismo ideológico? ¿Se trató de un "happening político-conceptual"? ¿De una obra de acción? ¿Las muestras fueron ambientaciones? Cualquiera de estas clasificaciones tiene algo de cierto. Pero lo que define la obra, en nuestra lectura, es el modo en qué recupera elementos de estas tendencias experimentales para postular una realización (a veces limitada o fallida) de los principios de la "nueva estética" inscripta en el proceso revolucionario.²⁰⁸

Si las acciones previas que conforman el itinerario del '68 ya habían delineado algunos de los rasgos de esta "nueva estética" (la salida de las instituciones artísticas, la apropiación de los recursos de la violencia política como materiales estéticos, el carácter a la vez artístico y político de sus intervenciones), "Tucumán Arde" presenta como novedad la exploración de una nueva forma de hacer arte, colectiva y anónima, que apela a un nuevo soporte institucional y a un nuevo público, ajenos al campo artístico.

En ese sentido, la declaración "Tucumán Arde"²⁰⁹ comienza ubicando el año '68 como el de las rupturas con las "instituciones de la cultura oficial" —así como con las "falsas experiencias vanguardistas" allí desarrolladas— y de la irrupción de una serie de obras y acciones que expresan una "intención verdaderamente vanguardista y por ende revolucionaria".

El documento insiste en la búsqueda de un hecho artístico que tenga la eficacia de un hecho político violento:

"El reconocimiento de esta nueva concepción llevó a un grupo de artistas a postular la creación estética como una acción colectiva y violenta destruyendo el mito burgués de la individualidad del artista y del carácter pasivo tradicionalmente adjudicado al arte. (...) La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario".

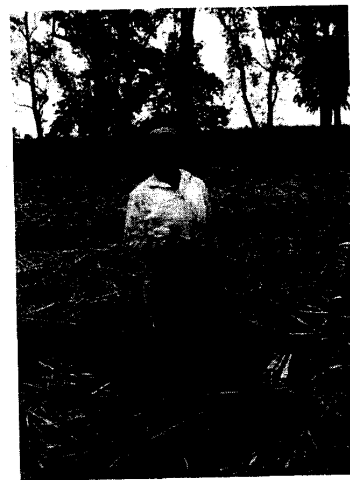
A continuación, el documento avanza en la definición de las características de este "arte revolucionario": un "arte total", que nace de la toma de conciencia de la realidad y acciona sobre la misma —"a partir de una lúcida concepción ideológica, basada en los principios de la racionalidad materialista"—, para tender a modificarla. Es decir, "un ar-

te transformador", "un arte social", que se integra con las "fuerzas revolucionarias que combaten las formas de la dependencia económica y la opresión clasista".

Por último, retomamos la comparación inicial de este punto. Si "Tucumán Arde" puede confundirse con un acto político es porque fue un acto político. Los artistas habían realizado una obra que ampliaba los límites del arte hasta zonas que no le correspondían, que le eran externas.

Documentalismo y eficacia comunicativa

"¿Para qué pintar una anciana en el cañaveral, encorvada, con una pavita, si podíamos fotografiarla? Y además tiene que existir esa mujer para que la fotografía pueda estar. Tiene que existir el viaje, y el boleto era la prueba de que habíamos ido. Que no era ni una actriz, ni una reconstrucción, ni una actuación. No era ficción, era verdad" (Noemí Escandell).



Trabajadora cañera
fotografiada por los artistas.

Más allá de los vínculos que podemos establecer entre "Tucumán Arde" y los desarrollos experimentales previos, en esta obra se plantea una zona de tensiones nuevas entre las búsquedas formales y las adecuaciones que exige la inserción en una sede sindical y la convocatoria a un público no especializado, popular.

A esta cuestión había aludido Ferrari en su ponencia del I Encuentro, en la que señalaba que el problema del lenguaje ocupa un lugar destacado cuando la vanguardia cambia de medio y de público, abandona el lenguaje de élite del arte experimental desconocido por las mayorías, y pasa a buscar un nuevo lenguaje capaz de transmitir "significados" a ese nuevo público. El texto de Nicolás Rosa también había dejado planteado el conflicto entre comunicabilidad y experimentación.²¹⁰

En el montaje de las muestras se percibe el predominio de la dimensión informativa por sobre la búsqueda estética. En este sentido, algunos participantes de "Tucumán Ar-

207. Advertencia de septiembre de 1968 al libro *Conciencia y Estructura*, Buenos Aires, Corregidor, 1990 (Ira. ed., 1969), pp.14-15.

208. En tanto, como dice Beatriz Sarlo, "las prácticas estéticas del cine o de la plástica (se refiere respectivamente a "La hora de los hornos" y a "Tucumán Arde") debían anunciar aquello que la revolución realizaría concretamente: la unificación de las esferas que la modernidad había separado" (op. cit., p. 254).

209. Repartida en la muestra de Rosario y redactada por María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, esta declaración fue el texto de presentación pública de la obra en Rosario, a diferencia de los demás documentos que fueron de circulación interna o restringida. Puede consultarse completa en la p. 191.

de²¹¹ recuerdan las muestras en términos que dan cuenta de su decepción frente al empobrecimiento del lenguaje artístico¹², al que perciben instalado en códigos previsibles.

La dominancia del registro documental en las muestras, en la búsqueda de un lenguaje "transparente", se asocia a la relación con la CGTA. Efectivamente, la lectura que los dirigentes sindicales hacen de la obra ("gracias a estos artistas es posible que más trabajadores en todo el país conozcan lo que pasa en la Argentina", decía Ongaro en el discurso inaugural ya transcripto) refuerza esa dimensión informativa de denuncia, pero es importante insistir en que no se trata de una imposición de la central obrera, sino que para estos artistas lograr la comunicabilidad de la obra es un objetivo principal.²¹³

El abandono de ambigüedades sintácticas en pos de potenciar la eficacia comunicativa mediante connotaciones más concretas e inteligibles se traduce en la opción por un registro documental, fuertemente referencial, y la utilización de un lenguaje visual vinculado a códigos masivos y convencionales. Se apela así al registro periodístico, el cartel político tradicional, la presentación directa de testimonios de los protagonistas de la crisis o a la imagen documental, fílmica y fotográfica.²¹⁴

En el caso de la fotografía, por ejemplo, es evidente que las imágenes ampliadas (niños desnutridos, casas miserables, situaciones de represión policial, etc.) corresponden a la tradición de la foto como información, a su uso más conocido, la foto de prensa. Se trata de fotos documentales que testimonian, con su efecto-verdad, la existencia de lo que muestran (efecto-realidad). Incorporada a la estrategia sobreinformativa de la obra, la foto funciona "como prueba de que lo real no es sólo lo que el Poder decide como realidad"²¹⁵.

En la medida en que, como se sabe, las imágenes en sí mismas no afirman ni niegan, las fotos funcionan como argumentos contrainformativos a partir de su articulación en

las operaciones de significación puestas en juego en las muestras. Si el informe de los sociólogos apunta a la explicación de las causas de la crisis, las fotografías testimonian, prueban su existencia. Como señala Escandell en el epígrafe, no hubiera sido equivalente el efecto-verdad si los artistas hubieran representado (a través de la pintura o cualquier otra técnica) lo que veían. El carácter probatorio, en nuestro caso, incluye la certificación de que los artistas efectivamente estuvieron en el lugar de los hechos²¹⁶ y registraron una realidad ocultada o manipulada por los discursos mediático y oficial. El registro documental comprueba en este imaginario que Tucumán (su crisis y su lucha) existe. Estamos ante una perspectiva respecto de la imagen documental que es característica de experiencias de contrainformación político-cultural de esos años²¹⁷.

La aparición de nuevos datos hasta entonces ocultos o incluso la reorganización de los datos existentes²¹⁸ buscan dar otro sentido ("el verdadero") al propuesto por el gobierno y los medios masivos, contrarrestando la "falsa imagen de recuperación económica de la provincia, que los datos reales desmienten escandalosamente". Estos "datos reales", por supuesto, son los que los artistas recogieron in situ, procediendo a una "verificación de la realidad social que se vive en la provincia", adonde concurrieron junto a técnicos y especialistas²¹⁹.

Contra el mito

Podemos considerar que en el momento de planificación de la obra, junto a los propios hechos (la crisis tucumana), una serie de discursos artísticos, políticos y académicos distintos se mezclan en el imaginario de los creadores. Más arriba hicimos referencia a la presencia de diversos autores y marcos teóricos en las discusiones del I Encuentro. Si bien resulta exagerado afirmar que los artistas analizan la propaganda oficial y construyen su respuesta en base a un autor o teoría en particular²²⁰, nos permitimos ensayar una lectura de ciertas operaciones puestas en juego en "Tucumán Arde" en base a uno de los textos con mayor pregnancia en el campo cultural de esos años: *Mitologías*, el libro publicado por Roland Barthes en 1957.

Recordemos que desde la perspectiva de los artistas, los objetivos principales de la

210. Una manifestación de esa tensión puede rastrearse en una lectura detenida de las diferentes versiones del documento que desembocó en la ya citada declaración de la muestra de Rosario. Hay dos gacetas previas a esa redacción definitiva cuyas variaciones pueden sugerir el curso de las discusiones en tiempos de la elaboración de la obra. Si la primera versión dice, en un pasaje, que "los artistas de vanguardia responden a este 'Operativo Silencio' con la realización de la Primera Bienal de Arte de Vanguardia 'Tucumán Arde'", la segunda versión dice que "el Grupo de Plásticos Argentinos de Vanguardia responde a este 'operativo silencio' con un 'OPERATIVO DENUNCIA' denominado 'TUCUMAN ARDE'". La noción de "Operativo Denuncia" se mantiene en otro documento, el "Informe: viaje de los artistas a Tucumán" (transcripto en p. 186). Evidentemente, la definición pública de "Tucumán Arde" (¿una bienal de arte de vanguardia?, ¿un operativo de denuncia?) estaba en proceso de definirse. Ambas nociones podrían asociarse respectivamente con las dimensiones artística e informativa de la obra. La versión definitiva opta simplemente por decir que "los artistas de vanguardia responden a este 'operativo silencio' con la realización de la obra 'Tucumán Arde'". Tal vez justamente en la búsqueda de un equilibrio entre las dos dimensiones, por considerarse el término "Operativo Denuncia" demasiado restringido a lo político-informativo y el nombre "Bienal de arte de vanguardia" demasiado restringido a lo artístico.

211. V. entrevistas a Suárez, Paksa y Jacoby.

212. Al referirse a lo que se vio de "Tucumán Arde", los términos que aparecen en boca de algunos artistas en las entrevistas son: "pobre", "feo", "triste", "sin vuelo".

213. Una tensión similar es la que Anna Boschetti (1990) detecta en la obra de Sartre. Señala su decisión de priorizar el polo "comunicativo" sobre el "experimental" en su escritura teatral: "Sartre ya no considera la posibilidad de optar por una dirección experimental, como la que se perfila en Artaud (...sino que) busca exclusivamente la eficacia, sin retroceder frente a los procedimientos más previsibles, frente a los procedimientos típicos del teatro ligero, predilecto del público burgués". Para otras experiencias argentinas, v. Mostman, 1997.

214. "Todo el material mostrado (...) no tiene nada que ver con la forma de los informativos, que son limpios y transparentes, despojados, la palabrita justa. 'Tucumán Arde' no era eso: había un exceso de información, no nos guardamos nada, todo estaba sobre las paredes. Entonces la gente miraba y se quedaba conmovida, no se olvidaba de lo que veía" (entrevista con Rubén Naranjo).

215. V. Margarita Ledo, 1998, pp. 65 y ss. No se trata en este tipo de fotografía de "pruebas" en términos científicos, como señala Carlon siguiendo a Schaeffer; aunque, por otra parte, está "legalizada" socialmente (Mario Carlon: *Imagen de arte/imagen de información*, Buenos Aires, Atuel, 1993; 46).

216. En el sentido que analiza Barthes en un artículo de 1961 (incluido en: *Lo obvio y lo obtuso*, 1988; 26) para ciertas fotografías de prensa.

217. En la Argentina, el grupo Cine Liberación explica: "En los países no liberados, saturados de una falsa información o directamente carentes de ella, asume carácter prioritario la elaboración de un cine (o de cualquier otra herramienta de comunicación: literaria, plástica, musical, etc.) que tienda a suplir, en la relativa medida de sus posibilidades, ese vacío de información que es peculiar a las situaciones neocoloniales. (En este sentido), ¿qué es un cine de imágenes documentales, de hechos-testimonios, o de abordamiento directo de la realidad sino un cine de dato y de prueba irrefutable?". (Solanas y Getino, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973; 161-162. El artículo es de 1971. El subr. es nuestro). Podría asociarse esta cuestión también, en el caso del cine, a los films franceses de mayo del '68, centrados en el trabajo (contra)informativo, como los *ciné-tracts* de Chris Marker y Jean Luc Godard. Andreas Huyssen menciona a su vez la proclama de Kursbuch del '68 a favor de un documentalismo de *dossiers* políticos, entrevistas y reportajes (1995/96, p. 23).

218. Por ejemplo los materiales preparados por León Ferrari, que rescata de la prensa periódica y reúne toda la información ya circulante sobre Tucumán, construyendo un nuevo sentido.

219. Las citas corresponden a la ya citada declaración "Tucumán Arde". La incorporación de "especialistas" en las etapas de la obra en las que se recoge información otorgaría un mayor grado de "objetividad" y "veracidad" a la actividad de los artistas.

220. Afirmar esto restaría importancia a su propia elaboración y generaría una sensación de omnisciencia en la realización de la obra.

propaganda oficial son "confundir, tergiversar y silenciar" la crisis tucumana, actitud en la que están involucrados tanto los medios del gobierno como "la llamada prensa libre"²²¹.

Podemos reconocer en esos objetivos que los artistas atribuyen al "operativo silencio" la sombra del análisis del mito que ensaya Barthes. De los tres tipos diferentes de lectura del mito que él reconoce, habría que asignar el lugar del mitólogo²²² al modo en que los artistas leen la campaña oficial sobre el "Operativo Tucumán". Si es esta lectura la que permite ver en el clásico ejemplo del negro uniformado haciendo la venia la operación que remite a la imperialidad francesa, en el mismo sentido podemos pensar que la imagen del niño de uno de los afiches de la propaganda oficial del Operativo Tucumán (con la mirada perdida en el horizonte, acompañada por un texto en letra más grande que dice "él mira confiado el futuro" y anclada en la parte inferior del afiche con una referencia a que "Tucumán se transforma") funciona, para la dictadura militar, como coartada de la modernización, el desarrollo y el progreso.

En el mismo aviso, un texto en letra más chica en el cuarto inferior, al tiempo que explicita las ideas de "prosperidad y desarrollo", de "cultura y progreso", da cuenta de una

situación de "grandes dificultades" en la provincia, y de esta manera reconoce —aún con eufemismos— la crisis. Podría pensarse que con esto se socava el mito que se acababa de elaborar. Pero, ¿qué importa? Del mito se espera un efecto inmediato: "Poco importa si el mito es después desmontado; se presume que su acción es más fuerte que las explicaciones racionales que pueden desmentirlo poco más tarde. Esto quiere decir que la lectura del mito se agota de un solo golpe". Parafraseando a Barthes, pero con nuestro ejemplo: echo al pasar un vistazo al afiche; recojo un solo sentido pero leo allí una significación verdadera, recibo la presencia de la modernización, el progreso y el desarrollo a través de la acción gubernamental en la transformación de Tucumán. Eso es todo y es suficiente. Una lectura más minuciosa de ningún modo aumentará ni el poder ni el fracaso: el mito es a la vez imperfectible e indiscutible.²²³

Si la naturalización, en tanto función esencial del mito, lleva a su consumo inocente, para el mitólogo (los realizadores de la obra) la propaganda oficial se recibe como "una impostura", una tergiversación de los objetivos del "Operativo Tucumán", un ocultamiento de la realidad de la provincia. Y podemos pensar que es a partir de este tipo de lectura que consideran que la propaganda sobre el "presunto programa de recuperación de la economía provincial que incluía la creación de industrias paralelas y diversificadas como medio para aliviar la desocupación y sus graves consecuencias" (...) oculta que "hoy, a dos años de la puesta en marcha del Operativo, la realidad es la siguiente: a) el cierre de los ingenios pretende concentrar en un monopolio todo el proceso de industrialización y comercialización del azúcar (...); b) las nuevas industrias creadas (...) ocupan aproximadamente a 1000 obreros sobre un total de 70.000 desocupados"²²⁴.

Si "el mito priva totalmente de historia al objeto del que habla"²²⁵, si la ideología burguesa rehusa la explicación de los hechos, el informe preparado por los sociólogos analizará la historia de la industria del azúcar en Tucumán y explicará la crisis presente. "Hay grandes dificultades", afirma el afiche oficial y así verifica el hecho pero no lo explica; "se trata de una región donde la riqueza no es utilizada productivamente debido a la forma de la explotación; es la forma capitalista oligárquica de producción del azúcar sin control por parte del poder público la que permitió que los capitalistas tucumanos, orientados por la obtención de la mayor ganancia y la satisfacción del consumo santuario, canalizaran la riqueza fuera de Tucumán", sostiene el informe respecto de las causas de dichas dificultades.

Frente a la presentación oficial de la situación como caso insólito —a través de la figura del "exotismo"²²⁶— que relega a ese otro (los marginados por la crisis) a los "confines de la humanidad" (la provincia norteña) para que ya no atente contra la propia seguridad, el mismo informe explicita que "la situación tucumana no es un desgraciado caso excepcional sino la reproducción de la política económica general llevada al límite". También los carteles colgados en la muestra advierten de la amenaza que se cierne sobre todos: "no a la tucumanización del país".

Si el mito esencializa, naturaliza la situación, los informes historizan la crisis, los afectados la denuncian a través de las grabaciones o filmaciones, y los dirigentes socia-

él mira confiado el futuro



Hay grandes dificultades, pero los tucumanos nos enfrentamos a ellas con valentía y espíritu de lucha. En estos momentos, el pueblo tucumano se enfrenta a la crisis económica y social que vive el país. Sin embargo, el pueblo tucumano no se rinde. Al contrario, el pueblo tucumano se levanta y lucha por su futuro. El pueblo tucumano es valiente y fuerte. El pueblo tucumano es el futuro del país. El pueblo tucumano es el futuro del mundo.

TUCUMAN SE TRANSFORMA

Aviso oficial del
Operativo Tucumán.

221. Del documento "Tucumán Arde".

222. Sobre la lectura "desmitificante" de éste: Barthes, 1991, p. 221.

223. Barthes, 1991, 224.

224. Documento: Informe: Viaje a Tucumán de los Artistas, reproducido completo en la p. 186.

225. Barthes, 1991, 246.

226. Ibid.; 249.

les de la provincia, los de la CGTA y los propios artistas, dan testimonio de lo que han verificado cuando dialogan con el público en las muestras. "Ni el problema del azúcar es el resultado natural de una serie acumulada de 'errores' de diferente origen, ni la 'solución' actual es la actitud firme y decidida de resolver el problema tucumano y empezar de nuevo que pretende"²²⁷, desmitifican.

En última instancia se trata de una lucha por definir el sentido de la crisis tucumana. "Grandes dificultades" (casi naturales) para la campaña oficial, "explotación social" para los realizadores de la obra.

Las muestras, entonces, se plantean como la contracara de la propaganda oficial, el contradiscurso que evidencia la "otra" Tucumán. Si esa propaganda recurre al asentado slogan "Tucumán, Jardín de la República", al ingresar al edificio de la CGT de Rosario puede verse un cartel cruzando el pasillo que nos invita: "Visite Tucumán, Jardín de la Miseria". Esto es, "Tucumán Arde".

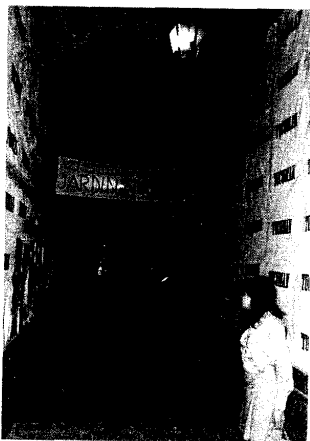


Imagen del pasillo de acceso de la muestra de Rosario.

Alcances y límites de la estrategia comunicacional

Para evaluar la recepción inmediata de "Tucumán Arde", hay que discriminar entre dos públicos que no se superponen necesariamente: el público masivo y anónimo al que se dirige la estrategia comunicacional, y el público que asistió a las muestras en Rosario y Buenos Aires.

Respecto del segundo segmento, los entrevistados consideran que, en las dos semanas que duró la muestra en Rosario, la afluencia de público alcanzada y su diversidad fueron sorprendentes. Este público responde en parte a la expectativa creada a través de la

227. "Tucumán Arde", informe de los sociólogos, repartido en las muestras.

campaña y de la aparición en los medios, pero se mezcla con los sectores convocados por la central obrera (a través de circulares internas a los gremios), y con los asistentes habituales a las muestras experimentales. Se compone entonces un interlocutor distinto a aquel núcleo selecto que venía siguiendo a la vanguardia plástica, que excede largamente los alcances previsibles de la convocatoria a una exposición de arte.

Así, el día de la inauguración en Rosario confluyeron en el local de la CGT sindicalistas y dirigentes obreros, estudiantes, militantes políticos, seguidores del arte experimental, críticos de arte, y seguramente también un buen número de curiosos atraídos por la campaña callejera. Una mezcla muy poco habitual, que sumó más de mil personas, cifra significativa si se piensa que la muestra transcurrió en plena dictadura de Onganía, y cuando el período que Beba y Beatriz Balvé (1989) denominan de "lucha de calles" todavía no se había instalado en el paisaje político.

Ahora bien, es un aspecto dificultoso del balance de la obra medir con precisión hasta qué punto se logró alcanzar una repercusión masiva a través de las intervenciones en los medios y de la campaña callejera.

Algunos testimonios rescatan los logros de la estrategia "sobreinformativa" en la intervención en los medios masivos, pero en general se reconoce su alcance parcial. Esta noción era congruente con el imaginario de los artistas en relación a la presencia en la agenda pública que requería la "verdad" de la crisis tucumana. Una comparación establecida por Mimí Escandell puede resultar ilustrativa de la dimensión que alcanzaría esta estrategia: "El hecho 'sobreinformativo' no se logró en ese momento. De acuerdo a la expectativa nuestra, un hecho sobreinformativo, ¿quién lo logra ese año? A mi juicio, lo logra Christian Barnard con su primer trasplante de corazón".

Escandell hace alusión a un episodio ocurrido unos meses antes. En febrero de 1968 había visitado el país el Dr. Christian Barnard, el médico sudafricano que había realizado con éxito los primeros trasplantes de corazón. La repercusión de su visita fue enorme. No sólo desarrolló actividades de divulgación y conferencias entre colegas. Visitó al presidente Onganía, al intendente de la ciudad, al cardenal. Y ocupó la primera plana de los diarios, que informaron que "estuvo rodeado en todo momento por gente que pugnaba por acercársele para darle la mano, pedirle autógrafos y manifestarle su simpatía, aclamando en repetidas oportunidades su nombre y aplaudiéndolo"²²⁸.

La temática persistió en los medios ya que pocos meses después médicos argentinos realizan el primer trasplante de corazón en el país.

Es cierto que "Tucumán Arde" (en sus diversas instancias) apareció registrada en diarios, revistas de interés general y publicaciones políticas tucumanas, rosarinas y porteñas y en algunas publicaciones extranjeras²²⁹, especialmente después de su finalización. Sin embargo, si comparamos la repercusión mediática de la obra con la resonancia de las noticias sobre los trasplantes de corazón, es evidente que el alcance mediático de "Tucumán

228. La Prensa, 21/2/68.

229. Aparecieron, como ya citamos, referencias al primer y al segundo viajes a Tucumán en los diarios locales La Gaceta (cuatro notas) y Noticias (dos notas). También, en los diarios rosarinos La Capital (siete notas entre el 22 de octubre y el 9 de noviembre), en Crónica (tres notas), La Tribuna (tres notas). En Buenos Aires la repercusión fue más acotada. Apareció una nota en La Nación (29-10-68). En cuanto a revistas de actualidad, la obra fue referida en Análisis (Nº 399, 403, 407), Panorama (Nº 80 y 89), Primera Plana (Nº 307, 314). También se mencionó en noviembre el tema en dos emisoras de radio rosarinas y en el Boletín Cultural de Radio Nacional. Estos datos provienen de un relevamiento hecho por los mismos artistas y completado por nuestra revisión hemerográfica. En cuanto a las repercusiones de "Tucumán Arde" en publicaciones políticas y culturales tanto locales como extranjeras, v. la p. 224 y ss.

Arde" fue limitado.

En este sentido es pertinente retomar la advertencia que dos años antes había hecho Eliseo Verón al referirse al "antihappening" de Jacoby, Escari y Costa: una vez que la información es tomada por los medios, los datos proporcionados "se introdujeron en un circuito donde los factores determinantes de los resultados no estaban ya del mismo modo bajo el control de los autores"; esto es, las reglas de funcionamiento de los medios de comunicación de masas estaban fuera de su alcance y por ende "los autores no podían anticipar las transformaciones que se producirían en el material entregado a los medios, (ni) qué medios publicarían la noticia y cuáles no, ni la reacción de los consumidores".²³⁰

Los realizadores eran conscientes de las limitaciones y los riesgos de este tipo de trabajo con los medios masivos. Jacoby había dado cuenta de su complejidad: "Sabemos bien que los medios de comunicación de masas son fundamentales en el control de una sociedad y que por lo tanto son instrumentados —no menos que la escritura, en otro tiempo— por los grupos que hoy detentan el poder. 'Su manejo encierra, pues, muchos peligros para el artista y para la correcta comprensión de su actividad por parte del público. Incluso diría que son sistemas lo bastante complejos como para que resulte difícil escapar de sus propias trampas ideológicas, en el momento mismo en que se cree estar denunciándolas' (Verón)".²³¹

El artista proponía entonces "estar ligados a grupos sociales con suficiente poder como para que sus mensajes culturales sean escuchados"²³², lo que se concreta al articular el arte de vanguardia con la CGT de los Argentinos.

Los límites de esa relación llevan a barajar una alternativa. En los días de la muestra en Buenos Aires apareció un documento de la Comisión de Acción Artística de la CGTA que sostenía la necesidad de "contribuir a crear una verdadera *red de información y comunicación por abajo*, que se oponga a la red de difusión del sistema". Este último fue, como veremos enseguida, el camino encarado por algunos de los participantes en esta obra.

La clausura: ¿Tucumán trunco?

La edición del Semanario CGT, del 12 de diciembre de 1968, junto a un extenso resumen del informe de los sociólogos repartido en la muestra, anuncia:

"Al día siguiente (de la inauguración), empezaron las presiones del gobierno: llamaditas de origen policial para protestar por una foto o un cuadrito; visitas de 'amigos influyentes' con graves noticias sobre clausuras, cierres y otras desgracias. Al final los agentes de la represión se sacaron la careta: o la exposición se cerraba o clausuraban el local de la Federación Gráfica Bonaerense. Esto no es más que una muestra de la violencia cotidiana que se ejerce contra los sindicatos y contra la oposición al régimen; al gobierno no le gustan las protestas, ni siquiera las que tienen forma artística y por eso clausura, cierra e intimida"²³³.

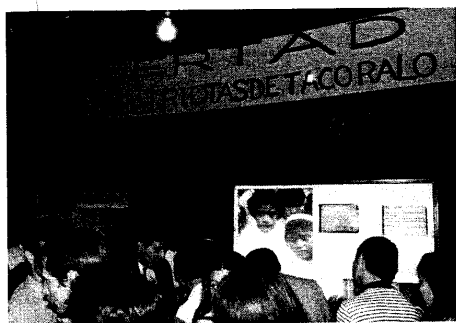
230. La cita pertenece a un texto inédito de Eliseo Verón elaborado para formar parte de un libro que nunca se publicó sobre la obra de Jacoby, Escari y Costa. El texto está fechado en Buenos Aires, 13 de mayo de 1967 y consta de 18 páginas mimeografiadas. Nos fue facilitado por Jacoby y puede encontrarse en el Archivo Documental del grupo "Arte, cultura y política en los años '60", con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani.

231. Jacoby, 1967; 128-129.

232. *Ibid.*, p. 129.

Las versiones de los artistas sobre la inmediata clausura de la muestra en Buenos Aires coinciden —en su mayoría— con la explicación sindical: el levantamiento se decide de común acuerdo entre sindicalistas y artistas, ante la amenaza del gobierno de intervenir la central obrera, quitarle la personería jurídica o clausurar el local sindical. Se repetía, una vez más, una modalidad de intervención del poder político sobre la esfera cultural tan frecuente en esos días: la censura, persecución o clausura inmediatas de cualquier hecho, muestra, espectáculo que planteara críticas al régimen. Según varios testimonios, el aspecto de la muestra que irritó especialmente a las fuerzas represivas fueron las fotos que evidenciaban la brutalidad policial en los enfrentamientos con las manifestaciones obreras en los ingenios.

Hay, según algunos testimonios, otro elemento que perturba las relaciones entre los artistas y la vanguardia político-sindical: el resquemor que causa en una fracción de la conducción de la CGTA el cartel (que apareció en un lugar indiscutiblemente visible en las dos muestras) que pedía "Libertad a los patriotas de Taco Ralo"²³⁴.



Cartel en alusión a Taco Ralo, que se vio en las muestras de "Tucumán Arde".

El recelo de un sector sindical²³⁵ ante este apoyo parece haber debilitado la contención institucional que la CGT brindaba al proyecto. Al desatarse un frente de conflicto interno, la actitud de los dirigentes gremiales ante las amenazas represivas fue acaso menos enérgica de que lo que hubieran esperado algunos artistas y sectores políticos.²³⁶

Aunque "Tucumán Arde" fue una experiencia significativa, la vinculación entre la vanguardia artística y la central obrera opositora también reveló sus límites. Si la buena disposición de la dirigencia sindical hacia las iniciativas político-culturales tenía el alien-

233. "Por qué arde Tucumán", en: CGT, n° 33, 12 de diciembre de 1968.

234. Taco Ralo es, como ya mencionamos en la I Parte, el paraje tucumano donde fueron detenidos por las fuerzas represivas el 19 de septiembre de 1968 una veintena de guerrilleros caracterizados como "protoperonistas".

235. Que reflejaba una discusión a propósito del "foco armado" en la izquierda peronista, en una coyuntura en la que se está gestando lo que sería la "Tendencia Revolucionaria".

236. Roberto Jacoby es quien opina que la causa de la falta de reacción frente a las amenazas gubernamentales fue el litigio entre diferentes fracciones de la cúpula de la central obrera, frente a ese cartel. Rubén Naranjo, por su parte, indica: "fue una clausura a medias, porque fue una amenaza y la gente del sindicato se asustó y se pudrió todo". V. entrevistas. La publicación del MLN, *Liberación* (Buenos Aires, 2° quincena de diciembre 1968), también sostuvo una postura crítica frente a la actitud de "autocensura" de la conducción de la CGTA, que —según esta fuente— levantó la muestra "aceptando la provocación policial sin oponer reparos ni condenar el atropello".

to de una convocatoria amplia, la relación se tensionó —en algunos casos— a partir de ciertas definiciones políticas.

Como se desprende del diagrama inicial de la obra, "Tucumán Arde" constaba de una cuarta fase, posterior a la realización de las muestras programadas en Rosario, Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba. En esta fase final, definida como "el cierre del circuito sobreinformacional creado acerca del problema tucumano", estaban comprendidas las siguientes actividades: recopilación y análisis de la documentación; publicación de los resultados del análisis; publicación del material bibliográfico y audiovisual; y, por último, fundamentación de la nueva estética y evaluación.

Sin embargo, la rápida clausura de la muestra en Buenos Aires desalienta esa perspectiva, y se bloquea la culminación de la obra. Se había evidenciado la fragilidad del soporte institucional que ofrecía la CGTA frente a la andanada represiva del régimen, por lo que los artistas optan por no realizar las muestras programadas en Santa Fe y en Córdoba. Tampoco se continúa con el plan de recopilación, análisis y publicación de los materiales que componían las muestras. Estos retornan a Rosario, y en los años siguientes se van dispersando: algunos son reciclados en diferentes usos y otros se pierden.

A pesar de todo, la suspensión de la obra no es relatada por los artistas como una frustración, sino como una decisión tomada en parte porque la acción represiva había mostrado los riesgos de trabajar tan expuestos, dentro de la central obrera, y en parte porque "Tucumán Arde" "ya había sido"²³⁷. El vértigo en el que había vivido toda la década la vanguardia plástica de nuevo imponía abandonar el camino iniciado, y los impulsaba a buscar por otro lado.

Documentos de "Tucumán Arde"²³⁸

Grupo de Artistas de Vanguardia Obra "Tucumán Arde"

Informe: Viaje a Tucumán de los artistas

La realización de la obra "Tucumán arde" por el Grupo de Artistas de Vanguardia comprende cuatro etapas:

1ra. etapa: Recopilación y estudio de material documental sobre el problema tucumano y la realidad social de la provincia. Esta etapa se completó con un viaje previo de reconocimiento para calibrar los aspectos esenciales de los problemas y establecer los primeros contactos.

2da. etapa:

a) Confrontación y verificación de la realidad tucumana, para lo cual los artistas viajaron a Tucumán acompañados de equipo técnico y periodistas, donde realizaron encuestas, entrevistas, reportajes, grabaciones, filmaciones, etc., para ser utilizados en el montaje de la muestra-denuncia que evidenciará la contradicción de los contenidos de la información oficial y de la rea-

²³⁷ Entrevista con Graciela Carnevale.

²³⁸ Hemos seleccionado, de un corpus muy nutrido, aquellos documentos que consideramos definitivos y más significativos en los diferentes momentos de la obra. En los casos en los que encontramos versiones previas o parcialmente diferentes, lo aclaramos en una nota al pie. En cuanto al resto, por su extensión, optamos por citarlos extensamente o glosarlos en el texto. Se trata del Informe "Tucumán Arde", preparado por los sociólogos del CICSO, y de varias gacetillas de prensa que reiteran zonas de lo aquí transcrito.

lidad de hecho, como parte del Operativo Denuncia.

b) De acuerdo con el plan de la obra los artistas realizaron a su llegada una primera conferencia de prensa en el Museo de Bellas Artes con anuencia de su Directora Srta. María Eugenia Aybar, donde se reunieron representantes de los medios, artistas locales y funcionarios estatales a cargo de la difusión cultural de la provincia. Este procedimiento tenía como finalidad encubrir los móviles de denuncia política de la obra y paralelamente facilitar la tarea de los artistas y evitar la represión. La actividad de los mismos fue comunicada mediante una falsa información a todos los medios y las autoridades de la capital tucumana presentando una versión camuflada de la obra. Para poner en evidencia el verdadero sentido de la obra y conseguir la repercusión política implícita en su formulación ideológica, se efectuó el último día de permanencia en la ciudad una segunda conferencia de prensa a la que habían sido invitados los representantes de la actividad oficial.

Allí se procedió a la realización de una acción violenta para desenmascarar las profundas contradicciones originadas por un sistema económico-político basado en el hambre y la desocupación y en la creación de una falsa y gratuita superestructura cultural.

3ra. etapa: La muestra-denuncia se realiza en colaboración con la Confederación General del Trabajo de los Argentinos, en las regionales respectivas de Rosario (3 al 8 de noviembre²³⁹), Santa Fe y la central de Buenos Aires. Todo el material documental recogido en Tucumán se emplea en un montaje de medios audiovisuales e incluye la actuación de los artistas, intelectuales y especialistas que participaron en la investigación.

4ta. etapa: La cuarta y última etapa consiste en el cierre del circuito sobreinformacional creado acerca del problema tucumano y comprende: a) recopilación y análisis de la documentación; b) publicación de los resultados del análisis; c) publicación del material bibliográfico y audiovisual; d) fundamentación de la nueva estética y evaluación.

Tucumán: pobre, hambrienta, enferma, analfabeta, azotada por la desocupación, castigada por la represión policial, poblada de rostros tristes, no es sino la representación agudizada de la situación general que vive la Argentina 1968.

La tierra tucumana, empobrecida por el monocultivo, es el rostro descarado del latifundio: 20 grandes propietarios que usufructúan el 25% de la totalidad de la superficie cultivada, erigiendo verdaderos feudos sobre más de 50.000 ha. donde ejercen dominio absoluto sobre la vida y trabajo de los obreros. El 75% de la superficie restante se divide entre 20.520 propietarios de aproximadamente 175.000 has., sufriendo las graves consecuencias de un sistema de parcelación de la tierra que los somete, indefensos, a las presiones económicas de los grandes propietarios comprometidos con la realización de la actual política económica del gobierno.

Esta organización de la tenencia de la tierra origina la agrupación de los propietarios en dos entidades: el C.A.C. TUC. (Centro de Agricultores Cañeros Tucumanos) que agrupa a los grandes terratenientes, y la U.C.I.T. (Unión Cañeros Independientes Tucumán) que representa a los pequeños. Apenas se profundiza en esta aparente y clara política de intereses se descubre que la U.C.I.T., agrupando al mismo tiempo a pequeños y grandes propietarios, engendra en su seno una contradictoria política de intereses económicos antagónicos que termina por acentuar la situación de dependencia que agobia al pequeño propietario determinando la imposibilidad de crear un sistema que defienda sus propios intereses.

El férreo empeño en mantener un sistema de monocultivo que empobrece la tierra e impide la diversificación de los cultivos y sus posibles derivaciones industriales, nace de la voracidad

²³⁹ Como ya dijimos, la muestra se extendió una semana más de lo previsto inicialmente.

propietaria urgida por obtener un rendimiento inmediato del valor de la tierra, olvidando la proyección social que posee el trabajo y abandonando la preocupación por el futuro económico de la región.

Esta situación se agrava debido al sistema de explotación de los ingenios que no han alcanzado el grado de tecnificación necesaria para una producción racional por las siguientes razones: la falta total de interés de parte de los propietarios por renovar las maquinarias desmintiendo en la práctica las supuestas intenciones de renovación técnica que el gobierno auspicia mediante su Operativo Tucumán. El espectáculo de las viejas maquinarias y la disposición y estructura edilicia de los ingenios remite el recuerdo involuntario de la típica fábrica europea del siglo XIX. La última renovación técnica de los ingenios tucumanos data de los años '20 y, en algún caso, sorprende la insólita presencia de un poderoso y moderno trapiche arrumbado como chatarra mientras sigue en funciones el viejo trapiche ubicado allí desde la fundación del ingenio.

El persistente monocultivo y la explotación inadecuada, sostenidos por una política que apoya desembozadamente los intereses de la clase propietaria, han determinado la cruel situación del obrero tucumano enfrentado con la desocupación motivada por el cierre de los ingenios; sobre este hecho no es necesario abundar puesto que la prensa del país se ha ocupado extensamente. Este estado de cosas, recrudecido por la política del actual gobierno argentino, pretendió ser ocultado por el legendario "Operativo Tucumán", presunto programa de recuperación de la economía provincial que incluía la creación de industrias paralelas y diversificadas como medio para aliviar la desocupación y sus graves consecuencias. Hoy, a dos años de la puesta en marcha del Operativo, la realidad es la siguiente: a) el cierre de los ingenios pretende concentrar en un monopolio todo el proceso de industrialización y comercialización del azúcar centrado en el Ingenio San Pablo, proceso que no sólo despoja de sus fuentes de trabajo a los obreros sino que liquida a los pequeños propietarios; b) las nuevas industrias creadas, fábrica de pilas Hitachi (capitales extranjeros), CARFIN (Fábrica de caramelos), PANAM (Fábrica de suelas) y Perfecta Lew, ocupan aproximadamente a 1.000 obreros sobre un total de 70.000 desocupados.

En este cuadro de desarticulación total de la economía de Tucumán, la consecuencia más grave y que concurre con otros factores a crear una verdadera situación de abyección humana es la desocupación obrera: la mentira del cálculo oficial que estima en 40.000 el número de desocupados es puesta en descubierto por los datos de la Encuesta del Grupo de Sociólogos Fiat-Concord que eleva la cifra a 70.000. Los datos de la sensatez, recogidos por la preocupación de ciertos grupos tucumanos, multiplican esta cifra por una familia tipo (4 miembros), aunque la familia tucumana tiene generalmente 6 o más hijos dando el pavoroso cuadro de 280.000 personas que sufren actualmente hambre y miseria en esta región.

El flagrante descaro de los paliativos oficiales se revela en las entrevistas realizadas a los obreros que han obtenido trabajo proporcionado por las autoridades cumpliendo el Operativo Tucumán: son aquellos obreros que realizan los desagües de la ciudad (cavan zanjas que la opinión pública tucumana considera innecesarias e ineficaces puesto que no responden a un real planeamiento urbano) cobrando \$7.500 por quincena y trabajando alternativamente una quincena por mes, a quienes se obliga a llevar sus propias herramientas de trabajo (compradas a plazo) y apagar \$60 diarios por el transporte hasta el lugar de la realización de las obras.

Aquellos trabajadores del surco que todavía siguen ligados a los ingenios no tienen mejor situación puesto que si bien perciben sueldos de hasta \$850 diarios sólo trabajan durante el período de la zafra que abarca 4 meses. (...) tratamiento real del enfermo por falta de recursos de la población obrera para mantener un régimen alimenticio adecuado, por la precariedad de las viviendas sin baños y agua potable y la insuficiencia de la ropa de abrigo.

La casa típica del obrero tucumano es una vivienda de ladrillo de habitación única sin aguas

corrientes ni servicios sanitarios de ningún orden donde la promiscuidad es la base de la convivencia familiar. Agrupadas en torno a los ingenios las casas de los obreros forman un cinturón de miseria que no hace sino ocultar un grado mayor de degradación humana: la tapera y el rancho de latas de las villas de emergencia donde habitan los peones del surco en comunidad con los trabajadores golondrinas que han llegado para la zafra. El desaliento, la desidia, la triste algarabía de niños raquíticos alejados de todo contacto verdaderamente humano flotan en el cálido y húmedo clima tropical. Jóvenes y adultos tirados en jergones sobre el piso (Ingenio Mercedes) escuchan una canción de Palito Ortega (único héroe nacional de esta ciudad de la miseria a la que alcanzó su generosidad, según declararon los propios interesados: la caridad de 20.000 pesos para zapatos).

Eduardo González (obrero especializado, Ingenio Santa Lucía cerrado desde hace dos meses, 30 años de trabajo) cuenta: fue despedido por su adhesión a los obreros del surco en un intento de protesta. Desocupado hace 5 meses no encontrará trabajo, sobre eso no tiene ninguna duda. Las viviendas de los obreros del ingenio —relata— fueron ofrecidas en venta por la patronal —un intermediario, un tal señor Blanco— a un precio muy bajo las construcciones pero no el terreno sin entregar por lo tanto ningún título de propiedad. La situación es similar en las colonias Zabala y Mesada donde se agrupan las familias de los obreros del surco. Cerca de Concepción en el Basural del Salí, un sucio río que bordea la capital, la villa miseria prolifera a gusto entre la mugre y el desperdicio de toda Tucumán. Ambito de juego y trabajo (los mas pequeños buscan y rebuscan comida en el basural, los mas grandes huesos, palos, vidrios y todo objeto vendible) la basura se les prende al cuerpo como una segunda piel que sólo tal vez la rabia o la muerte podrán hacer desaparecer.

Un niño muerto de hambre en el sentido literal de la expresión, descalzo, camina 10 o más kilómetros para alcanzar una pobre escuela donde una directora derrotada por la falta de sueldos actualizados, remotas promesas de bonificaciones, un edificio precario y un montón de rostros escondidos en el triste anonimato de la miseria, ejercita todavía sin descanso su tarea educadora. Los niños ausentes, los pocos que vendrán en algunos meses y los mas que olvidarán rápidamente el camino de la escuela, están representados por las cartas con que los padres justifican, a veces, sus inasistencias: no hay pan, el niño no tiene calzado, la niña Miriam no tiene ropa que ponerse, y el pedido de solución.

A.T.E.P., Agreremación Tucumana de Educadores Provinciales, acaudillada con brusca hostilidad por su presidente Francisco Isauro Arancibia, declara: el analfabetismo es en Tucumán una realidad escandalosa: 20% de analfabetos, excluyendo los que sólo saben firmar. La deserción escolar es una plaga sin posibilidades de erradicación: 70% en la provincia que aumenta al 90% en las zonas rurales. La misma Secretaría de Cultura y Educación de la Nación confiesa: de 39.373 alumnos inscriptos en 1° grado, 29.034 abandonan antes de terminar el ciclo primario. Arancibia señala crudamente las causas de tal estado de cosas: desnutrición y sus secuelas en la salud infantil, disminución del rendimiento escolar como consecuencia de la enfermedad latente, la desnutrición, la inseguridad social, desintegración de los núcleos familiares por el éxodo de trabajadores desocupados, depresión moral y sus funestas consecuencias a raíz de las penurias económicas. No hay soluciones parciales, propone Arancibia, sólo un claro programa de política económica que encarece a fondo los problemas tucumanos desde un punto de vista estructural puede ser el remedio. Y no olvidar tampoco que el problema educacional de nuestra provincia está relacionado con la política educativa nacional. El desprestigio de nuestra escuela pública, la negación sistemática de la Ley de Educación Común 1420, encarada por las actuales autoridades nacionales agravan si es posible un poco más la desesperada situación tucumana.

La organización de un suntuoso Festival de Opera de Cámara, o la presentación espectacular de Duke Ellington, o la realización del Salón de Plástica "San Pablo" (adobado monetariamen-

te por el mecenazgo de los dueños del ingenio "San Pablo": familia Nougues) parecieran envolver a la ciudad más triste de la República con una momentánea ráfaga de lujosa cultura. Las contradicciones de una política cultural sostenida por los organismos de difusión de la provincia y la Dirección General de Cultura de la Municipalidad con verdadero desenfado económico, alcanzan por momentos ribetes patológicos sino revelaran en última instancia la íntima resolución de ocultar el rostro del hambre y la desocupación. La fascinación que el arte lujoso y ostentatorio ejerce sobre los funcionarios tucumanos llega a la ingenuidad de programar funciones de títeres para un público de niños hambrientos o hasta la miserable desaprensión de llevar un conferenciante para que diserte sobre el tesoro real de Tutankamón ante un público de obreros semianalfabetos. El secretario de la Directora del Museo de Bellas Artes Sr. Acevedo, canta loas a la munificencia de la familia Nougues (radicada en Europa) que no sólo auspicia el Salón de pintura "San Pablo" sino dona "una silla de ruedas para un obrero enfermo" o subvenciona becas para los "obrerros que observan buen comportamiento gremial y no contribuyen a la agitación".

La mezquindad e insolencia de esta política de consumo cultural pone de manifiesto al mismo tiempo la gratuidad absoluta de una clase que devoradora de bienes de cultura asienta su predominio sobre la cúspide de una pirámide social injusta y provocadora, y la total incoherencia e incomprensión de las autoridades oficiales para diagnosticar las verdaderas causas de la situación tucumana y arbitrar sus posibles y reales soluciones.

Mientras tanto la clase obrera tucumana despojada de su único bien: el trabajo, y desposeída de su única esperanza: un cambio real y radical, alimenta alternativamente su acción de rabia y desaliento. El ingenio cerrado genera una resistencia exaltada y capaz de lucha, el ingenio en vías de cierre se consume en el miedo y la exasperación, el ingenio que todavía trabaja y produce aquietta los ánimos obreros y los insensibiliza frente a la situación de los demás. La F.O.T.I.A. nuclea toda la actividad gremial de la provincia; la generalidad de las bases murmuran su inactividad, su falta de combatividad, su creciente pasividad ante el gobierno que les impone el Operativo Tucumán, el vasallaje económico y la colonización. Hay quienes se atreven a denuncias concretas: en algunos ingenios los delegados sindicales han colaborado con la policía en la represión contra los obreros en huelga. Hay algunas actitudes que parecieran confirmar estos hechos: Lazarte, secretario general de F.O.T.I.A. acusa a los otros dirigentes por no arbitrar una línea dura de combate y oposición.

Esta situación mediatizada en imágenes visuales y sonorizadas y actuadas, será la base de la muestra-denuncia organizada por el Grupo de Artistas de Vanguardia como parte de la obra "TUCUMÁN ARDE".

Prensa

"Tucumán Arde":

Obra de vanguardia en la Confederación General del Trabajo de los Argentinos-Regional Rosario

El domingo 3 de noviembre comenzó en la Regional Rosario de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos, la segunda etapa de la obra que el Grupo de Artistas de Vanguardia concibió sobre el problema tucumano. La obra denominada "TUCUMÁN ARDE" en esta etapa tiene como objetivo fundamental crear un "circuito sobreinformativo" sobre la situación tucumana para poner de manifiesto, mediante una utilización reflexiva de los medios de información, las contradicciones de la política del gobierno argentino y de la clase propietaria respecto al cie-

rrer de los ingenios tucumanos y las graves consecuencias que son de dominio público.

A las seis de la tarde una verdadera multitud colmaba las instalaciones de la Regional Rosario. Estudiantes, obreros, artistas, dirigentes sindicales, miembros de la prensa, críticos de arte, habían concurrido atraídos por la eficaz propaganda organizada bajo el lema "Tucumán Arde". La muestra denuncia tenía como estructuras de base las columnas de "posters", paneles, ampliaciones fotográficas y grabados de gran tamaño, un montaje de carteles y slogans alusivos y una esquematización clara y adecuada de cuadros estadísticos que manifestaban los contenidos de la muestra creando un marco de referencia ambiental: problemas de la desocupación obrera, ingenios cerrados, problemas de vivienda e higiene, de sanidad social, represión policial, política antiobrerro y clasista del gobierno de Onganía. Esta estructura de base se dinamizó mediante un ágil montaje de proyección de diapositivas, films sonorizados, información actuada por los artistas, entrevistas al público presente, reportajes escritos que se desarrollaban simultáneamente en las distintas salas creando un clima de patente verismo y cargando a la muestra por la reiteración de los contenidos y de las formas, de un claro significado político de denuncia agresiva. La actividad organizada por los artistas generó una repercusión en el público quien participó activamente en sus declaraciones, en sus relatos, pintando carteles y tomando siempre una posición de presencia combativa.

El público se fue renovando durante las cuatro horas que duró esta iniciación de la muestra fuertemente impactado por el aluvión informativo sobrecargado de contenido político que revertía la falsa información que sobre la desastrosa situación económico-social de Tucumán habían vertido los medios oficiales. La actividad originada por la obra cesó en el momento que dejaron de funcionar proyectores, grabadores, máquinas fotográficas, filmadoras, la información actuada dejó de propagarse y se extinguió la luz. Todos los días hasta el 9 de noviembre, de 18 a 22 vuelve a ponerse en marcha el circuito. El lunes 18 funcionará en la Central de Buenos Aires.

Secretaría de Prensa

[Declaración de la muestra de Rosario]



A partir del año 1968 comenzaron a producirse dentro del campo de la plástica argentina, una serie de hechos estéticos que rompían con la pretendida actitud de vanguardia de los artistas que realizaban su actividad dentro del Instituto Di Tella, la institución que hasta ese momento

se adjudicaba la facultad de legislar y proponer nuevos modelos de acción, no sólo para los artistas vinculados a ella, sino para todas las nuevas experiencias plásticas que surgían en el país. Estos hechos que irrumpieron en la decantada y exquisita atmósfera estetizante de las falsas experiencias vanguardistas que se producían en las insituciones de la cultura oficial, fueron connotando incipientemente el lineamiento de una nueva actitud que conduciría a plantear el fenómeno artístico como una acción positiva y real, tendiente a ejercer una modificación sobre el medio que lo generaba.

Esta actitud apuntaba a manifestar los contenidos políticos implícitos en toda obra de arte, y proponerlos como una carga activa y violenta, para que la producción del artista se incorporara a la realidad con una intención verdaderamente vanguardista y por ende revolucionaria. Hechos estéticos que denunciaban la crueldad de la guerra de Vietnam o la radical falsedad de la política norteamericana indicaban directamente la necesidad de crear no ya una relación de la obra y el medio, sino un objeto artístico capaz de producir por sí mismo modificaciones que adquieran la misma eficacia de un hecho político.

El reconocimiento de esta nueva concepción llevó a un grupo de artistas a postular la creación estética como una acción colectiva y violenta destruyendo el mito burgués de la individualidad del artista y del carácter pasivo tradicionalmente adjudicado al arte. 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. La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario.

El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual del artista como individuo dentro del contexto político y social que lo abarca.

El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, sociales, políticos; como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos, y como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social: es decir, un *arte total*.

El arte revolucionario acciona sobre la realidad mediante un proceso de captación de los elementos que la componen a partir de una lúcida concepción ideológica basada en los principios de la racionalidad materialista.

El arte revolucionario, de esta manera, se presenta como una forma parcial de la realidad que se integra dentro de la realidad total, destruyendo la separación idealista entre la obra y el mundo, en la medida en que cumple una verdadera acción transformadora de las estructuras sociales: es decir, un *arte transformador*.

El arte revolucionario es la manifestación de aquellos contenidos políticos que luchan por destruir los caducos esquemas culturales y estéticos de la sociedad burguesa, integrándose con las fuerzas revolucionarias que combaten las formas de la dependencia económica y la opresión clasista: es, por lo tanto, un *arte social*.

La obra que realiza el Grupo de artistas de vanguardia es la continuación de una serie de actos de agresión intencionada contra instituciones y representantes de la cultura burguesa, como por ejemplo la no participación y el boicot al Premio Braque, instituido por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia, que culminó con la detención de varios artistas que concretaron violentamente el rechazo.

La obra colectiva que se realiza se apoya en la actual situación argentina, radicalizada en una de sus provincias más pobres, Tucumán, sometida a una larga tradición de subdesarrollo y opresión económica. El actual gobierno argentino, empeñado en una nefasta política colonizante, ha procedido al cierre de la mayoría de los ingenios azucareros tucumanos, resorte vi-

tal de la economía de la provincia, esparciendo el hambre y la desocupación, con todas las consecuencias sociales que esta acarrea. Un "Operativo Tucumán" elaborado por los economistas del gobierno, intenta enmascarar esta desembozada agresión a la clase obrera con un falso desarrollo económico basado en la creación de nuevas o hipotéticas industrias financiadas por capitales norteamericanos. La verdad que se oculta detrás de este Operativo es la siguiente: se intenta la destrucción de un real y explosivo gremialismo que abarca el noroeste argentino mediante la disolución de los grupos obreros, atomizados en pequeñas explotaciones industriales u obligados a emigrar a otras zonas en busca de ocupación temporaria, mal remunerada y sin estabilidad. Una de las graves consecuencias que este hecho acarrea, es la disolución del núcleo familiar obrero, librado a la improvisación y al azar para poder subsistir. La política económica seguida por el gobierno en la provincia de Tucumán tiene el carácter de experiencia piloto, con la que se intenta comprobar el grado de resistencia de la población obrera para que, subsecuentemente a una neutralización de la oposición gremial, pueda ser trasladada a otras provincias que presentan características económicas y sociales similares.

Este "Operativo Tucumán" se ve reforzado por un "operativo silencio", organizado por las instituciones del gobierno para confundir, tergiversar y silenciar la grave situación tucumana, al cual se ha plegado la llamada "prensa libre" por razones de comunes intereses de clase.

Sobre esta situación, y asumiendo su responsabilidad de artistas comprometidos con la realidad social que los incluye, los artistas de vanguardia responden a este "operativo silencio" con la realización de la obra "TUCUMAN ARDE".

La obra consiste en la creación de un circuito sobreinformacional para evidenciar la solapada deformación que los hechos producidos en Tucumán sufren a través de los medios de información y difusión que detentan el poder oficial y la clase burguesa. Los medios de comunicación son poderosos elementos mediadores, susceptibles de ser cargados de contenido diverso; de la realidad y veracidad de los contenidos depende la influencia positiva que estos medios producen en la sociedad. La información sobre los hechos producidos en Tucumán vertida por el gobierno y los medios oficiales tiende a mantener en el silencio el grave problema social desencadenado por el cierre de los ingenios, y a dar una falsa imagen de recuperación económica de la provincia que los datos reales desmienten escandalosamente. Para recoger estos datos y poner en evidencia la falaz contradicción del gobierno y de la clase que los sustenta, el grupo de artistas de vanguardia viajó a Tucumán, acompañado de técnicos y especialistas, y procedió a una verificación de la realidad social que se vive en la provincia. El proceso de la acción de los artistas culminó con una conferencia de prensa, donde hicieron público, y de manera violenta, su repudio a la actuación de las autoridades oficiales y a la complicidad de los medios culturales y de difusión que colaboran en el mantenimiento de un estado social vergonzoso y degradante para la población obrera tucumana. La acción de los artistas fue realizada en colaboración con grupos estudiantiles y obreros, que se integraron así a la materialización de la obra.

Los artistas viajaron a Tucumán con una amplia documentación sobre los problemas económicos y sociales de la provincia y un conocimiento detallado de toda la información que los medios habían elaborado sobre los problemas tucumanos. Este último informe había sido sometido previamente a un análisis crítico para medir el grado de tergiversación y desvirtuación ejercido sobre los datos. En una segunda instancia se elaboró la información recogida por los artistas y técnicos que serviría para la realización de la muestra que se presenta en las Centrales Obreras. Y finalmente, la información que los medios han elaborado sobre la actuación de los artistas en Tucumán, integrará el circuito informacional de la primera etapa.

La segunda parte de la obra es la presentación de toda la información reunida sobre la situación y sobre la actuación de los artistas en Tucumán, parte de la cual será difundida en sindicatos y centros estudiantiles y culturales, así como la muestra que en forma audiovisual y actuada se

realiza en la CGT de los Argentinos regional Rosario y posterior traslado a Buenos Aires. El circuito sobreinformacional que tiene como intención básica promover un proceso desalienante de la imagen de la realidad tucumana elaborada por los medios de comunicación de masas, tendrá su culminación en la tercera y última etapa al provocar una información de tercer grado que será recogida y formalizada en una publicación donde constarán todos los procesos de concepción y realización de la obra y toda la documentación producida junto con una evaluación final.

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.

María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa

Participan en esta obra:

María Elvira de Arechavala, Beatriz Balvé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, Roberto Jacoby, José María Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully Braun, Raúl Pérez Cantón, Oscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Púzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Ripa, Nicolás Rosa, Carlos Schork, Nora de Schork, Domingo J. A. Sapia, Roberto Zara.

Rosario - C.G.T. de los Argentinos
Córdoba 2061 - 3 al 9 de nov. 1968

[Declaración de Buenos Aires]

La violencia del régimen es cruda y clara cuando se dirige contra la clase obrera, es más sutil en cambio, cuando apunta a artistas e intelectuales. Porque además de la represión que implica la censura de libros y películas, la clausura de exposiciones y teatros, está la otra, la permanente represión. Hay que buscarla en el interior de la forma que asume el arte en estos momentos: un artículo de consumo elegante para una clase determinada. Ya pueden los artistas ilusionarse creando obras aparentemente violentas: serán recibidos con indiferencia y hasta con agrado; serán vendidos y comprados, su virulencia será un producto más del mercado de compra y venta de prestigio.

Y por qué es que el sistema puede apropiarse y absorber hasta las obras de arte más audaces y renovadoras?

Puede hacerlo porque esas obras están dentro del marco cultural de una sociedad que hace que al pueblo sólo lleguen aquellos mensajes que cimenten su opresión (fundamentalmente a través de la radio, TV, diarios y revistas). Puede hacerlo porque los artistas están aislados de la lucha y de los reales problemas de la revolución en nuestro país, y sus obras todavía no dicen lo que hay que decir, no aciertan los medios apropiados para hacerlo, y no se dirigen a quienes precisan de nuestros mensajes.

Cómo haremos entonces los artistas para no seguir siendo servidores de la burguesía?

En el contacto y la participación junto a los activistas más esclarecidos y combativos, poniendo

do nuestra militancia creativa y nuestra creación militante al servicio de la organización del pueblo para la lucha.

Los artistas deberemos contribuir a crear una verdadera *red de información y comunicación por abajo* que se oponga a la red de difusión del sistema.

En este proceso nos iremos descubriendo y decidiéndonos por los medios más eficaces: el cine clandestino, los afiches y volantes, los folletos, los discos y cintas grabadas, las canciones y consignas, el teatro de agitación, las nuevas formas de acción y propaganda.

Serán obras que al régimen le costará reprimir porque se fundirán con el pueblo. Serán obras hermosas y útiles. Señalarán al verdadero enemigo, infundirán odio y energía para combatirlo.

Nunca más los artistas sentiremos que nuestra capacidad sirve a nuestros enemigos.

Se dirá que lo que proponemos no es arte. Pero qué es arte?

Lo son acaso esas formas elitistas de la experimentación pura?

Lo son acaso las creaciones pretendidamente corrosivas, pero que en realidad satisfacen a los burgueses que las consumen?

Son arte acaso las palabras en sus libros y éstos en las bibliotecas? Las acciones dramáticas en el celuloide y la escena y éstos en los cines y teatros? Las imágenes en los cuadros y éstos en las galerías de arte? Todo quieto, en orden, en un orden burgués y conformista; todo inútil.

Nosotros queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en "armas para la lucha".

Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarlo.

Esta muestra, las acciones contra las instituciones culturales de las clases dominantes que la precedieron y las obras que otros artistas llevan en la misma dirección son un comienzo.

Plásticos de vanguardia
de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos.
Buenos Aires, noviembre de 1968

9. Cultura 1968: la imposibilidad de la unidad

En un nuevo intento por impulsar la conformación de un ámbito común que reuniese a diversos grupos culturales que buscaban una intervención política, se convoca a fines de diciembre a una serie de reuniones en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) denominada "Primer encuentro de Buenos Aires, Cultura 1968". La iniciativa, que surgió de Margarita Paksa y contó con unos cincuenta intelectuales convocantes, llamaba a realizar el balance de diversas experiencias culturales que se estaban llevando a cabo en teatro, periodismo, literatura, sociología, cine y artes plásticas, en las que se planteaba un cruce con la política. La convocatoria proponía, además de debatir acerca de la situación en la que se encontraba cada grupo, acordar formas de acción político-cultural que se pudieran implementar colectivamente.

La primera sesión tuvo lugar los días 27 y 28 de diciembre, y en ella elevaron informes de las actividades de sus sectores Margarita Paksa y León Ferrari (como representantes de la vanguardia que había protagonizado el itinerario del '68), Ricardo Carpani (como portavoz del grupo de plásticos que había realizado el "Homenaje a Latinoamérica" en la SAAP), Rodolfo Walsh (por el periódico CGT), Octavio Getino (por el grupo Cine