

Esquirlas de una experiencia artístico-política: influjos internacionales de *Tucumán Arde* en los primeros años setenta

JAIME VINDEL

Investigador Posdoctoral.
Universidad Complutense de Madrid¹

Recibido: 15 de Septiembre de 2014
Aceptado: 30 de Septiembre de 2014

Resumen:

Tucumán Arde es sin duda la experiencia artístico-política de la vanguardia argentina de los años sesenta que ha adquirido un mayor renombre en la escena internacional del arte contemporáneo durante la última década y media. Su irrupción histórica se topó con la cancelación de las expectativas de dar continuidad a la experiencia, debida al paso a la militancia política de parte de los integrantes de Tucumán Arde y a la posterior implantación del Proceso de Reorganización Nacional. Este artículo trata de recomponer el mapa de algunas de las primeras repercusiones que la experiencia tuvo en diversos contextos situados más allá de las fronteras de Argentina, indagando en la radicación crítica de las diferentes lecturas en cada uno de ellos.

Palabras claves: *Tucumán Arde*, arte conceptual, activismo artístico, lecturas críticas, sociología del arte.

Abstract:

Tucumán Arde is definitely the best well-known artistic-political experience of the Argentinian avant-garde of the sixties. This experience has gained greater presence in the international contemporary art system during the last decade and a half. The historical eruption of the experience was dramatically marked by the cancellation of the continuation of the experience due to the transition to political activism of some members of Tucumán Arde and the subsequent implementation of the dictatorship. This article attempts to reconstruct the map of some of the first impacts that the experience had in various contexts located beyond the borders of Argentina, pointing out the critical dimension of the different readings.

Key words: *Tucumán Arde*, conceptual art, artistic activism, critical readings, sociology of art.

¹ Ayudas para contratos para la Formación Posdoctoral 2013 del Ministerio de Economía y Competitividad (España)

Tucumán Arde, la experiencia más conocida de la vanguardia artística argentina de los años sesenta, aglutinó a un conjunto de artistas mayoritariamente procedentes de las escenas vanguardistas porteña y rosarina con el objetivo de crear una red de contra-información que revelara la crisis de subsistencia que por entonces sufría la homónima provincia argentina, agravada por el cierre de sus ingenios azucareros y silenciada por los medios de comunicación controlados por la dictadura de Onganía. En una primera etapa, los artistas integrantes del proyecto² —que contaron con el apoyo de especialistas procedentes de otras disciplinas, entre los que destacaron los sociólogos del CICSO (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires)— realizaron un trabajo de campo con el objetivo de recabar información de primera mano sobre la situación de la provincia tucumana. La enorme y variada cantidad de material recopilado fue presentada, tras una campaña de difusión pública, en sendas muestras, que tuvieron lugar en los locales de Rosario y Buenos Aires del sindicato no oficialista de la CGT (Confederación General de los Trabajadores) de los Argentinos. Encarnando la ideología colectivista presente en los debates de la vanguardia rusa posrevolucionaria³, los artistas redimensionaron la criticidad de las experiencias del arte de los medios para generar espacios marginales o circuitos paralelos de información. Este propósito trajo consigo una alteración procedimental y contextual de la producción y la recepción artísticas. Mientras los medios de producción cultural siguieran en manos de las clases potentadas era forzoso crear espacios intersubjetivos alternativos que implementaran “una red de información y comunicación por abajo, que se oponga a la red de difusión del sistema”⁴. La muestra destacaba por un carácter multi-sensorial que incorporaba estímulos visuales (como las imágenes fotográficas procedentes del trabajo de campo), vocales (los registros de las entrevistas realizadas) e incluso gustativos, como el café amargo que podían tomar los asistentes y que evocaba indirectamente la crisis padecida por los ingenios azucareros, así como por un impulso contra-informativo detectable en la inclusión de toda una serie de documentos (cartografías, gráficos, estadísticas, etc.) que revelaban las causas y consecuencias de esa injusticia social⁵.

2 La experiencia agrupó a los siguientes artistas e intelectuales procedentes de Buenos Aires, Rosario y otras ciudades argentinas como Santa Fé: 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, Óscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolás Rosa, Carlos Schork, Domingo Sapia y Roberto Zara. Esta nómina no recoge todas las aportaciones a la muestra, sino que se corresponde con la relación de artistas que figuraba en la exposición de Rosario. Según señalaran Ana Longoni y Mariano Mestman, durante la elaboración de la muestra se produjeron bajas e incorporaciones. Así, artistas como Margarita Paksa o Pablo Suárez participaron del proceso de elaboración pero decidieron no firmar la obra.

3 Cf. M. ZALAMBANI, *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*. Ravenna, 1998, pp. 62-65.

4 Comunicado de la muestra en Buenos Aires, firmado por los “Plásticos de Vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos”, Buenos Aires, noviembre de 1968.

5 Para una descripción más pormenorizada de la experiencia, cf. A. LONGONI y M. MESTMAN, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires, 2008, y J. VINDEL, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Madrid, 2014.



Figs. 1 y 2. Dos aspectos de la muestra *Tucumán Arde* en la sede de Rosario de la CGT.

Las repercusiones de la experiencia en otras latitudes fueron tempranas. El dossier publicado en el número 5-6 de la revista francesa *Robho* (1971) bajo el título de “Le fils de Marx et Mondrian” (“Los hijos de Marx y Mondrian”), registraba una de las primeras resonancias en el espacio geopolítico europeo de la memoria inmediata de *Tucumán Arde*. El director de la revista, Jean Clay, había viajado a Buenos Aires durante el año 1968 para formar parte del jurado de la exposición *Materiales, Nuevas Técnicas, Nuevas Expresiones*, celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde coincidió con la crítica y activista norteamericana Lucy Lippard. En el transcurso de ese mismo viaje, ambos se encontraron en la localidad de San Nicolás (provincia de Buenos Aires, Argentina) con integrantes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, manteniendo posteriormente con ellos un intercambio postal. A través de esos envíos por correo, los artistas rosarinos hicieron llegar a Clay una serie de materiales a partir de los cuales los miembros de la revista confeccionaron el mencionado dossier. Aunque la correspondencia revela el hecho de que el dossier ya estaba preparado para su publicación en 1969, ésta se retrasó hasta 1971.



Figs. 3 y 4, Portada del número 5-6 de la revista *Robho* (1971) y encabezamiento del artículo titulado “Los hijos de Marx y Mondrian”.

El dossier enfatizaba las nuevas posibilidades que la experiencia de la vanguardia argentina abría en lo relativo a las articulaciones entre la política revolucionaria y el materialismo cultural. Robho señalaba que el caso argentino evidenciaba la conjunción entre las investigaciones experimentales del lenguaje vanguardista y su inscripción en los problemas que afectaban a la realidad social del país. Según se afirmaba en la publicación francesa, “estos artistas no habían renunciado a sus obras”, sino que eran éstas las que “de manera completamente natural, les habían llevado a emerger fuera del campo cultural burgués donde se les había tratado de recluir”. Las investigaciones experimentales que les habían impulsado a crear obras que establecían una ruptura fenomenológica con la percepción tradicional del arte se daba la mano con un acento sobre los presupuestos comunicativos e informacionales de las formas estéticas, que expandían esos efectos hacia la eclosión del disenso político. El shock de la forma vanguardista desbloqueaba de ese modo las estructuras de la percepción para vehicular a continuación los contenidos de la conciencia revolucionaria. El “suplemento de imaginación” involucrado en esa operación desplazaba la acción de la vanguardia argentina desde los elementos que identifican las campañas de agitación clásica a un modo de hacer y un dispositivo en los que la participación, la reflexión sobre el acontecimiento y la distorsión estética formaban parte de una misma construcción subjetiva:

A través de la experiencia argentina, se podría decir que poco a poco se va abriendo paso a paso una nueva síntesis entre lo político y lo cultural. No es contra sus investigaciones, sino justamente al hilo de ellas que los artistas radicales de Buenos Aires y Rosario han conseguido imbricarse en la realidad social. No han renunciado a sus obras. Son ellas las que, naturalmente, les han conducido a emerger más allá del campo cultural burgués donde se las trataba de recluir. Ante todo preocupados, según hemos visto, por el estudio de los fenómenos de la percepción, de la comunicación y de la información, los argentinos han querido expandir sus investigaciones a la escala de todo un país y realizar una obra colectiva original que solo pudo ser la que fue en base a que aglutinó la totalidad de los hallazgos de sus investigaciones. El suplemento de imaginación que encontramos en *Tucumán Arde*, si lo comparamos por ejemplo con una campaña de agitación clásica, procede expresamente de una práctica y de una reflexión previas sobre la noción de acontecimiento, de participación y de proliferación de la experiencia estética⁶.

La perspectiva fenomenológica también se encontraba presente en la concepción que el esteta español Simón Marchán Fiz planteaba poco después del conceptualismo ideológico como desborde crítico de los desarrollos tautológicos del conceptualismo analítico. En la reedición de 1974 de su libro *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, publicado originalmente en 1972, Marchán Fiz mencionaba tanto *Tucumán Arde* como algunas de las muestras que habían tenido lugar en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Buenos Aires durante los comienzos de esa década para dar forma a una categoría, la del “conceptualismo ideológico”, que por convención demarcaría una línea de distinción entre las experiencias que abarcaba y los desarrollos tautológicos del arte conceptual. Esta línea de demarcación no solo incluía a prácticas procedentes de los países periféricos, como las que acabamos de mencionar del contexto argentino, sino que remitía igualmente a producciones de los países centrales que, por su inadaptación a la ortodoxia

6 “Dossier Argentine. Les fils de Marx et Mondrian”, Robho, nº 5-6 (1971), pp. 16-22.

conceptualista, solían pasar desapercibidas para la valoración crítica e historiográfica contemporáneas.

Pese a que podemos intuir cierta falta de conocimiento de las diversas experiencias argentinas que Marchán Fiz acaparaba bajo el rótulo del “conceptualismo ideológico”, que le llevaba a relacionar acontecimientos que habían quebrado la gestión institucional de la vanguardia (*Tucumán Arde*) con exposiciones que apuntaron a su reabsorción (como las muestras del CAYC *Arte e ideología*, de 1972, o *Arte de sistemas de Latinoamérica*, de 1974) y experiencias que implementaron una prolongación setentista de los propósitos contra-informativos de *Tucumán Arde* (como el documental del Equipo de Contra-información sobre la masacre de Ezeiza, derivada del retorno de Perón a la Argentina en 1973 tras su exilio en España), lo que nos interesa aquí no es revelar esas inexactitudes o incongruencias, por lo demás comprensibles dada la escasa circulación de información durante esa época y la proximidad cronológica a las prácticas analizadas, sino el espectro de las posibilidades que la interpretación aportada por Marchán Fiz abría para las articulaciones entre el conceptualismo y la política en un entorno histórico con una idiosincrasia tan singular como el español, que por entonces se encontraba al final de una dictadura agonizante que había sofocado las expectativas emancipatorias de la izquierda durante más de tres décadas.

Lo que preanuncia la interpretación de Marchán Fiz es una apuesta por considerar el vector político del conceptualismo dentro de unos términos que se aproximan a lo que, años después, críticos como Benjamin H. Buchloh delimitarían como el territorio de la crítica institucional. Es decir, el carácter reflexivo del arte conceptual, que se había nutrido del impulso experimental en los lenguajes y los dispositivos artísticos de la vanguardia, debía hacerse cargo del efecto refractario que en la tradición más politizada del arte moderno el extrañamiento de esas formas vanguardistas producían sobre el espectador, al enfrentarlo no solo con la singularidad estética de esas producciones, sino con el contexto institucional e histórico en que se daban a ver. En conexión con los “ready-mades” duchampianos, la afección producida por el objeto de arte se distanciaba de la suspensión estética en que lo había sumido el museo de arte moderno para inscribirse en una remisibilidad de ida y vuelta entre los espacios culturales y la vida social. Una remisión que, por otra parte, trataba de desvelar las mediaciones y convenciones que operaban en la consideración artística y el valor simbólico de los objetos bajo el régimen estético del museo.

Este retorno hacia el mundo de la vida del experimentalismo vanguardista alcanzó su materialización histórica más radical en el curso de la revolución rusa, durante los años veinte del pasado siglo y de la mano de movimientos como el constructivismo y el productivismo. Estos movimientos inscribieron su radio de acción más allá de los cauces institucionales occidentales del arte. Pero su latido histórico excedía con mucho las condiciones objetivas y subjetivas de actualización en un Estado español en el que el régimen moribundo, pese a la pujanza de la movilización social, dificultaba incluso la expresión pública de posiciones ideológicas radicales. En este sentido, si bien la editorial Comunicación, la misma donde Marchán Fiz publicó las primeras ediciones del libro, resultó realmente pionera a la hora de rescatar algunas de las producciones textuales más relevantes de la vanguardia rusa (pensemos, por ejemplo, en el *Arte y producción* de Boris Arvatov, editado en 1973), la expectativa del esteta español a propósito de las posibilidades históricas de las nuevas articulaciones

entre el experimentalismo vanguardista y la politización artística serán más moderadas (Rancière).

En todo caso, si nos remitimos a los textos del propio Marchán Fiz, cabría aventurar en esta posición razones de orden no estrictamente coyuntural o ideológico. En el énfasis fenomenológico de sus escritos se observa una preocupación constante por ir a “las cosas mismas” (Husserl) como precaución contra toda forma de sociologismo que diluyera la especificidad de la práctica significativa del arte en el flujo de la vida político-social. En el esquema conceptual que por esos años manejaba Marchán Fiz, esta posición no aparece como un retraimiento conservador ante el vértigo avizorado por las consecuencias últimas de los desbordes crítico-refractarios del conceptualismo politizado, sino como un punto de vista estético-político definido de acuerdo a la consideración de la práctica artística de vanguardia como un modo de producción que, en la medida en que conservara su singularidad, podía seguir ejerciendo su potencia disruptiva en la esfera de lo social. En el epígrafe titulado “Especificidad de sus lenguajes”, correspondiente a la introducción del mencionado libro, el esteta español afirmaba:

La inserción en la totalidad social concreta de estas tendencias no impide el análisis específico de sus lenguajes en el marco de su autonomía relativa. El propio lenguaje estará marcado por estas múltiples relaciones. Pero, en todo caso, en la consideración del arte como mercancía debe acoplarse, pero no identificarse, la forma económica y su contenido específico estético y social. Esta no-identificación permite su estudio como lenguaje y posibilita los análisis pertinentes. Por consiguiente, es necesario tener en cuenta la función económica, el predominio concreto histórico de su determinación formal como mercancía y distinguirla de la naturaleza específica y del contenido social del signo artístico. De otro modo, caeríamos en un puro determinismo (...) En consecuencia, para evitar malentendidos, distingo claramente que una cosa es la determinación de la innovación artística en su forma económica y otra distinta su especificidad lingüística y sus contenidos sociales. Esto no obsta para que veamos cómo en cada tendencia la primera faceta esteriliza con frecuencia los logros de la segunda o a veces la preconditiona unilateralmente⁷.

Si la aproximación al “conceptualismo ideológico” diagramada en los textos de Marchán Fiz apuntaba a la recuperación de este tipo de experiencias en unos términos que expandieran el campo crítico del arte conceptual sin caer por ello en el *cul-de-sac* que identificaba con el realismo, el sociologismo o la militancia política, intelectuales como la teórica y activista norteamericana Lucy Lippard o el sociólogo de origen argentino Néstor García Canclini plantearán durante esos mismos años otro tipo de articulaciones posibles entre el arte politizado y el activismo social. En el contexto anglosajón, Lippard alumbrará una comprensión de los desbordes activistas del arte conceptual motivada por el viaje que realizó a Argentina en el año 1968, donde pudo conocer directamente algunas de las experiencias de la vanguardia rosarina. Aunque éstas aparecen mencionadas tímidamente y con inexactitudes en su muy valioso libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico desde 1966 a 1972*, la aproximación vivencial al “itinerario del 68” implicó para Lippard una “politización” respecto a su propia visión de las posibilidades del arte conceptual, que trataría de materializar posteriormente con su involucración directa en las actividades emprendidas por organizaciones como la Art Workers Coalition (AWC). Lippard era consciente, por

otra parte, de que estos desvíos del arte conceptual eran un buen antídoto contra la domesticación de su radicalidad por parte de la crítica y la historia del arte anglo-europeas.

La información incluida por Lippard en su publicación le fue facilitada por Graciela Carnevale y otros artistas argentinos con quienes mantuvo correspondencia hasta al menos 1973. Dentro de la compilación documental por año que estructura el libro de Lippard, las experiencias de la vanguardia rosarina aparecen mencionadas en dos lugares dentro del episodio “1968”. En primer lugar, encontramos una alusión al Ciclo de Arte Experimental en la que se menciona al Grupo de Arte de Vanguardia como el “grupo Rosario”. Por otra parte, en esa alusión no se daba cuenta con mayor detalle ni del sentido que tuvo el ciclo dentro del devenir de la articulación entre arte y política en el “itinerario del 68”, el proceso de experimentación vanguardista que concluiría en *Tucumán Arde*, ni de las fechas en que realmente aconteció -el ciclo se inició el 27 de mayo de 1968, mientras que Lippard lo situaba en febrero-marzo de ese año-, ni de las experiencias artísticas que lo integraron. Únicamente encontramos consignadas propuestas de Juan Pablo Renzi y Graciela Carnevale que, en realidad, no formaron parte del ciclo: *Agua de todas partes del mundo* (1967), compuesta de las postales que le remitieron a Renzi desde diferentes puntos del globo como respuesta a su petición del envío de agua de diferentes geografías; y la obra presentada por Carnevale a la muestra *El arte por el aire*, celebrada en el Hotel Provincial de Mar del Plata entre finales de 1967 y principios de 1968. Titulada *Creación. Hechos que ocurren en el mundo durante el tiempo que dure la exposición*, la propuesta consistía en la recopilación de las ediciones diarias de tres periódicos argentinos, La Razón, La Nación y La Capital, dispuestos sobre una tarima durante el transcurso de la exposición.

Lippard solo refirió la acción que Carnevale ideó para el Ciclo de Arte Experimental de 1968 en el prólogo que redactó para la reedición de su libro en 1997, titulado significativamente “Intentos de escapada”. Al valorar retrospectivamente esos intentos de fuga del marco institucional del arte, Lippard establecía, en un análisis más evaluativo de las experiencias conceptuales, un vínculo transnacional entre propuestas situadas en tres áreas geopolíticas diferentes, que vendrían a constatar la existencia de respuestas comunes a la estructuras de poder simbólico del arte burgués. Así, Lippard vinculaba el cierre de la galería que el estadounidense Robert Barry practicó con motivo de una de sus exposiciones con la intervención que Daniel Buren realizó con sus bandas de color en la entrada de una galería de Milán y el encierro de los asistentes a la inauguración de la muestra de Graciela Carnevale con motivo de su participación en el Ciclo de Arte Experimental. Lippard subrayaba la singularidad del componente de implicación subjetiva que entrañaba esta última experiencia, en la que los espectadores se veían forzados a abandonar el letargo contemplativo de la experiencia estética normalizada para romper los límites físicos del espacio expositivo en que se hallaron encerrados. El shock subjetivo experimentado por los asistentes a la inauguración de la exposición de Carnevale sería una de las matrices expresivas que organizarían la muestra de *Tucumán Arde* en la CGT de Rosario. En una breve referencia, Lippard describía dicha muestra como una “exposición política”, una idea que, de alguna manera, inspiraría no solo las acciones en las que se involucraría como parte de la AWC, sino su propia actividad curatorial durante los años subsiguientes:

(...) la segunda vía de acceso a lo que sería el arte conceptual fue un viaje a Argentina en 1968. Volví radicalizada con retraso por el contacto con los artistas de allí,

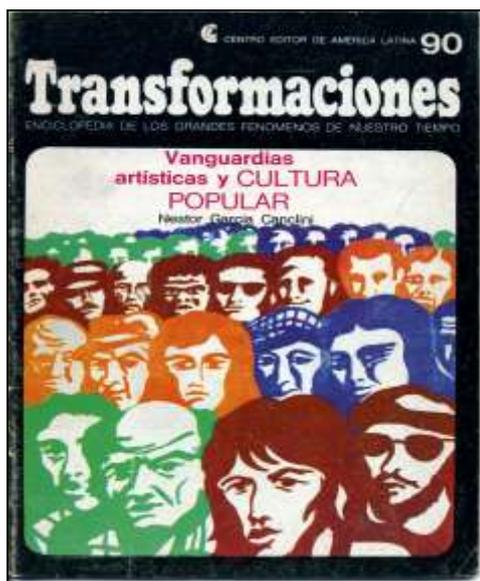
especialmente con el grupo Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación (...) A mi vuelta de Latinoamérica se me pidió que fuera la comisaria, junto con el pintor Robert Huot y el organizador político Ron Wolin, de una exposición de obras importantes de arte minimal contra la guerra de Vietnam, a beneficio de la movilización estudiantil y de la inauguración del nuevo espacio de la galería Paula Cooper en Prince Street (en ella se incluía el primer dibujo público de pared de LeWitt). En enero de 1969 se formó la Art Workers Coalition, (AWC) (Coalición de Trabajadores Artísticos), una plataforma por los derechos de los artistas que pronto se amplió con la oposición a la guerra de Vietnam (también el antirracismo y el antisexismo se añadieron pronto al programa contra la guerra). La AWC proporcionó un marco y una forma de relación organizada para los artistas que estaban mezclando arte y política que atrajo a un cierto número de “artistas conceptuales”⁸.

En lo que respecta a García Canclini, su caracterización del “itinerario del 68” bebía de las fuentes de una idea fuerte en las conexiones de los círculos del arte militante internacional (y, particularmente, latinoamericano) en el umbral entre las décadas de los sesenta y setenta: la posibilidad de actualizar el viejo anhelo socialista de alumbrar un arte del pueblo. Para numerosos artistas latinoamericanos, como los que acudieron a los encuentros organizados en Santiago de Chile y La Habana durante ese período, la socialización del arte era un horizonte necesario que sucedería a las tareas inmediatas del arte revolucionario. A la hora de definir un modelo sociológico para el nuevo arte político, García Canclini se remitió al Grupo Octubre y *Tucumán Arde* como posibles modelos de acción. En ambos casos, las experiencias trascendían la autonomía del arte moderno preservada por estetas como Marchán Fiz. Los riesgos de perder la especificidad significativa de las producciones artísticas en su apertura al campo de la revolución social no parecían demasiado relevantes -quizás también debido a su diferente procedencia disciplinar- para el sociólogo argentino. Si el esteta español exaltaba el componente auto-reflexivo de ciertos dispositivos del arte conceptual como la apertura de una vía crítica que evidenciaba la mediación institucional en la experiencia y el valor social del arte, pero a su vez se mostraba favorable a no vulnerar la autonomía relativa del arte contemporáneo, García Canclini apostaba más bien por una inserción de las prácticas de vanguardia en el terreno de las luchas sociales que obligara a los artistas politizados a reinscribir sus gesto disruptivo en coordenadas contextuales ajenas a la esfera del arte. Así, en 1973 publicó un texto titulado “Vanguardias artísticas y cultura popular”, en el que enfatizaba que la relevancia de experiencias como *Tucumán Arde* se cifraba no solo en el hecho de que trasladara el arte a un espacio ajeno a sus circuitos de visibilidad habituales, sino en el modo en que la mutación misma de los modos de hacer del arte político actuaban sobre “la conciencia política de los participantes”, convirtiendo “las obras en ensayos o detonantes de un hecho político”. Sin embargo, esta valoración no le impedía señalar igualmente algunos de los límites que detectaba en el proyecto:

Esta experiencia es muy valiosa como propuesta de trabajo de artistas visuales junto con científicos y dentro del marco de un sindicato, que garantiza su repercusión social y política. No obstante, este encuadre institucional -si bien es incomparable con el de las instituciones culturales- presenta otras limitaciones: la clausura policial de la exposición, las presiones y amenazas, evidenciaron que los efectos de la represión no se detenían en la censura sobre la muestra; comprometían la continuidad de actividades gremiales, políticas y servicios sociales. Estos riesgos decidieron al grupo a no repetir

8 L. LIPPARD, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, 2004, pp. 10-12.

experiencias dentro de locales institucionales, sino junto a comités de huelga o en situaciones más flexibles: realizaron afiches para huelgas, historietas para concientizar a sectores obreros en conflicto, etc. Las dificultades para continuar muchas de estas experiencias, su carácter episódico e incluso el fracaso de muchas de ellas -en parte por la represión y la censura, en parte por problemas de los artistas para producir trabajos colectivos de real inserción popular- no indica que esa línea de experimentación sea errónea; más bien, revela las dificultades lógicas de una transformación del arte y de los artistas, y muestra que ese proceso no podrá superar el nivel de las experiencias, mezcladas con frustraciones, hasta que no sean revolucionadas las estructuras económicas, políticas y sociales⁹.



Figs. 5 y 6, Portada de la publicación de Néstor García Canclini “Vanguardias y cultura popular” (CEAL, 1973) y fragmento del texto con una fotografía de la muestra de *Tucumán Arde* en la CGT de los Argentinos de Buenos Aires.

Para García Canclini, el carácter revolucionario o reaccionario de una obra de arte conceptual o “de sistema” no dependía en primera instancia de la orientación de sus contenidos ni de la naturaleza del dispositivo expresivo, sino del impulso estructural que le hubiera dado forma. Así, si la obra de arte de vanguardia respondía a las motivaciones dictadas desde la superestructura de la cultura dominante, ésta asumía de manera cuasi determinada un valor social regresivo; por el contrario, si el artista conseguía hacerse cargo de las necesidades creativas del sujeto de cambio revolucionario (el pueblo), se encontraría en el camino para materializar una cultura acorde con ese proceso histórico. Para conseguirlo, el artista debía vincularse, en la dirección que había apuntado *Tucumán Arde*, con las organizaciones populares que impulsaban dicho proceso. Pero esa vinculación no debía cifrarse solo en un voluntarismo comprometido con la causa revolucionaria, sino que debía dar lugar a una asunción productiva de la reflexión ideológica y política sobre los canales de comunicación propios de esos nuevos espacios en los que el arte redefinía su función social. Para alcanzar ese objetivo era necesario que el artista concibiera su trabajo al interior de grupos interdisciplinarios que ayudarían a complementar su formación técnica y estética. En este último aspecto, *Tucumán Arde*

9 Néstor García Canclini, “Vanguardias artísticas y cultura popular”, CEAL, 1973, pp. 275-278.

volvía a evidenciar su carácter pionero en el ámbito latinoamericano, en tanto la experiencia había conseguido desplazar la politicidad del arte en un doble sentido: en primer lugar, trascendiendo la identificación de un tema en las formas de representación realistas tradicionales, que se veían superadas por la invención de nuevos lenguajes y materiales que, por decirlo en los términos de Juan Pablo Renzi, realizaban “en su estructura la conciencia ideológica del artista”; en segundo lugar, por el desplazamiento físico y transdisciplinar intrínseco al proyecto.

En textos posteriores García Canclini seguiría desarrollando este campo de problemas. Además de sus libros más conocidos, como *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) y *La producción simbólica* (1979), es interesante rescatar el artículo que publicó en el número 5-6 de la revista peruana Hueso Húmero en 1980, titulado “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión”. En él señalaba las insuficiencias que detectaba en el modelo crítico de *Tucumán Arde* al afirmar que no bastaba “sociologizar el arte”; además había que socializarlo: es decir, el plano de lo social no debía inscribirse en la práctica vanguardista solo en términos de contenido, sino que debía cuestionar el lugar estructuralmente asignado al arte y al artista por el imperialismo cultural. Mientras en 1973 había calificado a *Tucumán Arde* como la experiencia principal dentro de los intentos de esos años destinados a romper con las instituciones culturales de la burguesía para favorecer “la integración de artistas con organizaciones populares” y en 1979 subrayaba que aquella iniciativa implicó “la reformulación más radical de la práctica artística, de su relación con los difusores y el público”, en el texto de 1980 introducía una matización fundamental al subrayar que la socialización del arte y su reubicación dentro de los procesos y organizaciones populares de cambio “significa no solo difundir ampliamente las obras sino redistribuir el acceso a la creación”. Más adelante, Canclini deslizaba, en lo que cabe interpretar como una alusión velada a *Tucumán Arde*, que si bien algunos artistas habían dejado de exponer en un museo para hacerlo en un sindicato, “muy pocos (...) se han propuesto (...) participar en las discusiones de los sindicatos y no simplemente servir de ilustradores”¹⁰, una valoración que en ningún caso reflejaba las fricciones que la alianza entre arte de vanguardia y organizaciones sindicales había entrañado en los sesenta.

La redistribución del acceso a la creación propuesta por Canclini enlazaba directamente con la recuperación que otros autores marxistas del ámbito latinoamericano venían realizando de la figura del joven Marx desde la década anterior. El caso del filósofo hispano-mexicano Adolfo Sánchez Vázquez es sin duda uno de los más relevantes. Distanciándose por igual de la ortodoxia estalinista y del revisionismo althusseriano, Sánchez Vázquez había identificado en la Revolución Cubana un acontecimiento que reactivaba las posibles articulaciones entre la vanguardia artística y la vanguardia política. Tras publicar en 1965 su libro *Las ideas estéticas de Marx*, Sánchez Vázquez acudió al Congreso Cultural de la Habana de 1968, uno de los encuentros de intelectuales y artistas que se celebraron en la isla en el tránsito entre las dos décadas¹¹. Con motivo de ese viaje apareció publicado en marzo-abril de 1968 un artículo suyo en el número 47 de la revista de la Casa de las Américas, titulado

10 N. GARCÍA CANCLINI, “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión”, Hueso Húmero, nº 5-6 (1980), p. 72.

11 El congreso reunió a unos cien artistas e intelectuales, entre los que se encontraban Juan Goytisolo, Jorge Semprún, Mario Benedetti, Roberto Matta, Alain Jouffroy, Gérald Gassiot-Talabot, Eduardo Arroyo y Sánchez Vázquez. Debemos esta información y la cesión del artículo de Sánchez Vázquez a la investigadora Paula Barreiro.

justamente “Vanguardia artística y vanguardia política”. En él Sánchez Vázquez argumentaba que la fuerza disruptiva de las primeras vanguardias artísticas, emergidas en un momento en que la burguesía entraba ya en su fase decadente, había perdido su potencia crítica con el transcurso de los años. Pero lejos de caer en la reivindicación de la estética oficial del realismo socialista, Sánchez Vázquez abogaba por superar el límite histórico alcanzado por el surrealismo integrando (que no diluyendo) la vanguardia artística en las organizaciones políticas populares. Adelantándose a García Canclini, Sánchez Vázquez subrayaba que “lo que ha de ser cambiado revolucionariamente para que el reducto humano creador del arte se extienda, es la estructura social misma (...)” e insistía en que estas consideraciones cobraban aún mayor validez y actualidad en las luchas por la emancipación nacional y antiimperialista de los países “subdesarrollados”, donde el artista debía cumplir su función social encontrando “un lenguaje común con la vanguardia política revolucionaria de su pueblo”¹².

Estas ideas atravesaron también los argumentos de los encuentros de artistas que tuvieron lugar contemporáneamente en Santiago de Chile y La Habana hasta la caída del gobierno de Allende. A modo de coda y conclusión, deseamos plantear una reflexión acerca de la problemática implícita en este ansioso deseo por rescatar la cultura popular como forma de expresión de un arte en primer término revolucionario y en segundo socialista. Con frecuencia, el materialismo cultural sobre el que se asentaba ese deseo definía la singularidad de la expresión popular de modo básicamente negativo, lo que impide vislumbrar cuál sería la forma positiva que debería adquirir en el trabajo concreto desarrollado por los artistas en el seno de las organizaciones políticas. La negación de partida remite a la exclusión de todo signo sensible de ascendencia imperialista, que en el caso de los artistas que habían transitado los espacios y las formas de la vanguardia durante los años sesenta revela un cierto complejo de culpa por haber asumido improntas estéticas foráneas. Pero si cabe resultaba aún más delicada la presuposición según la cual esas formas y estilos (pensemos, por ejemplo, en el arte pop) no se habían infiltrado ya en esa cultura popular cuya expresión primigenia, pura y anterior se pretendía contribuir a manifestar. Por otra parte, en otro de los polos de la economía simbólica de esta posición estético-política, se situaba el problema del folclore y el indigenismo, ante los cuales los artistas congregados en el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Santiago de Chile, 1972) también mostraron reticencias a la hora de identificar en ellos una verdadera cultura del pueblo. Finalmente, un tercer vértice evidenciaba la resistencia a oponer a la experimentación vanguardista un realismo naturalista que reprodujera nuevamente la fe en las proyecciones de efectividad de la transparencia de esos signos sobre sus potenciales receptores. Ante esta triple obturación negativa de las posibilidades de articulación entre práctica artística y voluntad popular, parece lógico que para artistas como Luis Felipe Noé la única salida posible fuera la identificación del arte latinoamericano con la idea misma de la revolución.

12 A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, “Vanguardia artística y vanguardia política”, Casa de las Américas, n° 47, 1968, p. 115.

Referencias bibliográficas

- S. M. FIZ, Del arte objetual al arte de concepto. Madrid, Akal, 1974.
- N. GARCÍA CANCLINI, Arte popular y sociedad en América Latina. México D. F., Grijalbo, 1977.
- N. GARCÍA CANCLINI, “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión”, Hueso Húmero, nº 5-6, 1980.
- N. GARCÍA CANCLINI, La producción simbólica. México D. F., Siglo XXI, 1999.
- N. GARCÍA CANCLINI, “Vanguardias artísticas y cultura popular”, Buenos Aires, CEAL, 1973.
- L. LIPPARD, “Caballos de Troya: arte activista y poder”. En B. WALLIS (ed.), Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, Akal, 2001.
- L. LIPPARD, Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972, Madrid, Akal, 2004.
- A. LONGONI y M. MESTMAN, Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires, Eudeba, 2008.
- A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, “Vanguardia artística y vanguardia política”, Casa de las Américas, nº 47, 1968.
- J. VINDEL, La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001. Madrid, Brumaria, 2014.
- M. ZALAMBANI, L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20. Ravenna, Longo Editore, 1998.