

DESINVENTARIO

Queremos dedicar este libro en primer lugar a Eduardo Favario, cuya biografía dolosamente breve transitó de la emoción estética a la radicalidad experimental y de ahí finalmente a la lucha armada. En segundo lugar al longevo León Ferrari, invaluable vector de conexión entre el pasado y el presente, que nos dejó mientras este libro se finalizaba, iluminando ya para siempre el futuro. En tercer lugar a Juan Pablo Renzi y Rubén Naranjo y finalmente, a nuestra compañera y amiga Ana Longoni, impulsora e interlocutora tenaz de este archivo, por su inteligencia y su labor infinitamente generosas.

DESINVENTARIO

Esquirlas de *Tucumán Arde* en el Archivo de Graciela Carnevale

GRACIELA CARNEVALE

MARCELO EXPÓSITO

ANDRÉ MESQUITA

JAIME VINDEL

CICLO DE ARTE EAL



CICLO DE ARTE EAL
8 - 19 01

**Inventariar, desinventariar y reinventariar un archivo
siempre en curso sobre las prácticas artísticas de vanguardia
y sus devenires políticos, revolucionarios y activistas desde
la década de 1960**

Graciela Carnevale, Marcelo Expósito,
André Mesquita y Jaime Vindel

31

1968

171

1972

232

Después de

239

Pensar el archivo.

Los archivos como legados significantes

Graciela Carnevale

251

El mito de *Tucumán Arde*

Ana Longoni

265

Memoria(s) sensible(s)

Soledad Novoa Donoso

275

**Eventwork: la cuádruple matriz de los movimientos
sociales contemporáneos**

Brian Holmes

294

Bibliografía

300

Listado de documentos e imágenes

304

Exposiciones

308

Creditos y agradecimientos



CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO

ORIVSON - ROSARIO

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO

19 OCT
GRACIE LA

CONDORA 1365
CARNEVA

BO

Inventariar, desinventariar y reinventariar un archivo siempre en curso sobre las prácticas artísticas de vanguardia y sus devenires políticos, revolucionarios y activistas desde la década de 1960

GRACIELA CARNEVALE, MARCELO EXPÓSITO, ANDRÉ MESQUITA Y JAIME VINDEL

Este libro compendia y somete a reflexión una selección del conjunto de documentos atesorados por Graciela Carnevale en Rosario (Argentina) desde la segunda mitad de la década de los sesenta. Se trata de un archivo que ya está reconocido como una de las principales fuentes para el conocimiento de las transformaciones del arte experimental y de vanguardia latinoamericano en el clima de las utopías sociales y los movimientos revolucionarios del ciclo global del '68. Si bien inevitablemente la limitación de recursos y de espacio obliga a que la muestra final del archivo que este libro incorpora no constituya sino una parte muy limitada de su volumen de documentos, también es cierto que los materiales seleccionados que ahora reproducimos constituyen un recorte destacado, en buena medida inédito hasta ahora.

Declaremos de entrada que esta publicación busca desacomodar la naturalización a la que el concepto de 'archivo' ha venido siendo sometida en años recientes por el sistema internacional del arte, en la atención que se ha venido prestando a la extensa cuenca documental de las experiencias del arte de vanguardia y neovanguardia de América Latina en las décadas de los sesenta y setenta. Resulta por tanto necesario empezar advirtiendo que

no se puede llamar 'archivo' a la base documental de la que este libro se nutre sin algunas matizaciones. Graciela Carnevale recopiló los primeros materiales en su función de documentalista de las actividades del Grupo de Vanguardia de Rosario, del cual formaba parte desde sus primeros compases en 1966. El Grupo intensificó sus actividades a lo largo de lo que Ana Longoni y Mariano Mestman denominaron «itinerario del '68», esto es, la radicalización estética y política —precipitada en apenas unos pocos meses de 1968 bajo la dictadura del general Juan Carlos Onganía— de un sector de la vanguardia artística argentina —en Rosario y Buenos Aires— desbordando tanto los límites expresivos de la autonomía del arte como su circunscripción al campo de la institución artística. Ese itinerario culminó en el proyecto colectivo *Tucumán Arde*, hoy un hito en la historia del arte del pasado siglo.

El archivo de Carnevale comprende documentos que atestiguan cómo posteriormente a *Tucumán Arde* y durante la década de los setenta, al contrario de un repliegue de la hipótesis revolucionaria del arte de vanguardia politizado, se producen en el ámbito de América Latina conatos de un salto hacia la organización transnacional de las prácticas de arte de vanguardia volcadas hacia los movimientos de masas. Esas tentativas de internacionalización, que han permanecido casi totalmente invisibles para la historiografía establecida sobre el periodo, abandonaron ya por completo los marcos artísticos institucionales previos, lo que conllevó una reconsideración radical de los modos de producción y de distribución del arte revolucionario, operando sin embargo como una continuación modificada de la experimentación expresiva de sus fases anteriores. Un argumento central de este libro contradice la apreciación académica de acuerdo con la cual la precipitación revolucionaria del arte experimental conllevaría siempre inevitablemente un empobrecimiento de sus formas expresivas, suponiendo incluso en casos extremos un abandono del arte como tal en favor de la propaganda política o el activismo extraartístico. El absolutismo de ese extendido prejuicio historiográfico impide comprender que las mutaciones estéticas de las prácticas del arte radicalizadas políticamente son en muchas ocasiones una consecuencia de las fases experimentales o 'de laboratorio' de la vanguardia artística, reconsideradas bajo el nuevo énfasis político puesto en la transformación funcional de sus modos de producción y de comunicación extramuros

de las instituciones culturales, más aún cuando tales prácticas buscan en los movimientos su nuevo contexto de puesta en valor. En el caso que nos ocupa, el arte experimental y de vanguardia redirigido hacia la revolución social pasó así a operar bajo preceptos nuevos y diferentes de las prioridades de la experimentación estética efectuada en el interior de las instituciones culturales: producción de documentos para la discusión artístico-política, trabajo de organización del sector artístico revolucionario, adopción de modos de producción 'pobres' y técnicas reproducibles desligadas de los soportes expresivos antes habituales, diseminación de la producción ya totalmente desbordada hacia fuera del campo cultural instituido —en el intento de anudarse con organizaciones sociales y políticas, así como con un 'pueblo' conceptualizado de forma ambivalente—, etc. Sea como fuere, se suele pasar sorprendentemente por alto que el elemento más determinante en el progresivo declive de este proceso histórico de emparejamiento de la vanguardia artística y la vanguardia revolucionaria en las décadas de los sesenta-setenta no fue sencillamente el agotamiento de su programa artístico-político, sino sobre todo el cambio de la coyuntura general que sobrevino con la imposición de los regímenes militares que aniquilaron con una violencia inusitada los procesos más generales de transformación progresiva de las sociedades latinoamericanas. Dicho de otra manera: sin desatender las contradicciones y los límites consustanciales a ciertas experiencias de radicalización militante del arte, nos parece no obstante que, cuando el sentido común de la historiografía positivista deposita la responsabilidad del fracaso de ciertos proyectos históricos de radicalización política de las prácticas artísticas en sus propios programas estético-políticos, se cancela así la posibilidad de captar cómo la suerte de las prácticas artísticas revolucionarias corrió pareja al aplastamiento dictatorial de los propios movimientos revolucionarios.

En definitiva, ese periodo de producción artística/política en las décadas de los sesenta-setenta constituye el momento originario de recopilación de materiales por parte de Graciela Carnevale, compendio fundador que se convierte posteriormente en la veta principal de un 'archivo' que en aquel momento inicial no se concebía como tal. La conservación de los documentos buscaba originalmente adoptar la instrumentalidad de un registro informativo casi notarial, funcional en tiempo real a un tentativo proceso artístico-político colectivo. Registro testimonial que

comprendía ensayos, manifiestos y otros escritos de análisis de coyuntura; actas de reuniones y discusiones; documentación de acciones, exposiciones, obras de arte y otros tipos de fotografías documentales; cartas originales, afiches y otros impresos múltiples... Convenía conservar todos esos documentos como materiales de trabajo con un valor de uso sincrónico a la radicalización política que estaban experimentando las vanguardias artísticas en Rosario y Buenos Aires. La compulsión documentalista que denota la actividad del grupo rosarino —asignada a partir de un determinado momento como tarea específica dentro del colectivo a Graciela Carnevale— señala cómo las prácticas artísticas que abandonaron los marcos institucionales previos del arte y la cultura adquirieron en ese desplazamiento la conciencia de que resultaba necesario empezar a establecer registros y relatos propios, más adecuados a su nueva naturaleza. De hecho, como mostraremos a partir de los propios materiales del archivo, el arte de vanguardia abocado a la revolución social se planteó inmediatamente el problema de su autovalorización: bajo qué nuevos criterios y metodologías autodeterminar el valor de unas prácticas antagonistas que habían abandonado confrontativamente los marcos de puesta en valor institucionales previos. He ahí la justificación fundacional de la compilación de materiales que origina el archivo de Graciela Carnevale: una razón netamente política, diferente de las habituales motivaciones de un archivo artístico privado o institucional.

Ésta sería nuestra primera matización: la condición archivística no es consustancial a cualquier compilación de materiales, sino que es más bien el efecto de organizarlos articuladamente. Nuestro archivo de referencia no nació siendo pensado 'archivo' pues su funcionalidad original era otra; ha sido efectivamente construido en tanto que archivo a lo largo de varias décadas, dado que su estructuración archivística es el efecto de haberse constituido tanto por acumulación como por medio de procedimientos autorreflexivos.

El golpe de 1976 impone en la Argentina una nueva dictadura cívico-militar que se mantiene hasta 1983, alcanzando una de las cúspides de la represión y el crimen de Estado en el pasado siglo. Durante aquel intervalo atroz, Carnevale decide preservar, resguardado de la vista pública, ese acervo documental, aun cuando ello —de ser descubierto— pudiera

depararle graves consecuencias. Con el fin de evitar poner a terceras personas en riesgo —si se diera la circunstancia de que los documentos fueran requisados— decidió eliminar parte del contenido previamente atesorado. La compiladora no recuerda exactamente la totalidad de los materiales que decidió destruir, pero entre ellos se encontraban las actas y notas tomadas durante las reuniones internas del Grupo de Arte de Vanguardia. Esto nos conduce a nuestra segunda matización: no debemos perder nunca de vista cuáles son los condicionantes tanto históricos como biográficos y subjetivos que sobredeterminan la conformación de un archivo. En el caso de éste que estamos manejando, la abundancia y riqueza de esa gran densidad de documentos provenientes de las décadas de los sesenta-setenta no pueden hacernos olvidar lo siguiente: lo que *desapareció* es tan importante en algunos casos como aquello otro que sobrevivió. Las ausencias en nuestro archivo de referencia no se originan solamente en la incapacidad que todo archivo tiene de cartografiar documentalmente la totalidad de un territorio histórico, social, político, artístico o simbólico: en nuestro caso, algunas ausencias del archivo se mantienen vívidas como un reflejo de los efectos desaparecedores más generales que la barbarie infligió sobre el cuerpo social argentino y latinoamericano durante las décadas de los setenta-ochenta.

El provecho que actualmente podemos extraer de estos materiales tiene por tanto un motivo extraordinario: si existen, es por la misma capacidad de supervivencia y de resistencia que han mostrado históricamente las luchas por la emancipación en América Latina. Cada uno de los documentos que el archivo actualmente contiene, aparte de su valor documental intrínseco, es ni más ni menos que un testimonio singular de esas luchas: *el archivo en su totalidad es también el fruto de la resistencia*. Nuestra lectura y actualización, materializada en este libro, parte de esta última premisa, y por lo tanto no se limita a un ejercicio formal académico, sino que se inscribe consecuentemente en un proyecto general de continuidad en el presente latinoamericano y global de las luchas emancipatorias históricas, una parte de las cuales este archivo justamente atestigua.

Una tercera matización ha de referirse a la manera particular en que la transformación en archivo de lo que en su origen eran materiales sencillamente recopilados denota una forma de proceder extraordinariamente autorreflexiva. La articulación

propiamente archivística del acervo documental original ha tenido lugar a partir la década de los ochenta, es decir desde el momento en que los materiales preservados pudieron ver la luz de nuevo a la salida de la última dictadura cívico-militar argentina. Y tanto el añadido de nuevos materiales como su continuada rearticulación han proseguido hasta la actualidad. ¿Cuáles son principalmente los añadidos que expanden el archivo desde su salida a la luz pública después de la clandestinidad en dictadura? Precisamente, el archivo de Graciela Carnevale empieza a sumar la documentación de su propia circulación y sus usos públicos. A partir de esa década mencionada, y de manera muy intensa entre las décadas de los noventa y los 2000, el archivo consiste en algo bastante más complejo que la mera compilación originaria: empieza a *comprender* —en el doble sentido del término: incorpora reflexivamente— de manera progresivamente organizada los materiales originales que incluye, toda vez que esos materiales empiezan a dejar de tener su valor de uso sincrónico, funcional a los procesos de los que provienen o a los que acompañaban en tiempo real; y también va sumando documentación de sus propias articulaciones parciales que se materializan en exposiciones, publicaciones y otros tipos de presentaciones públicas. El archivo que manejamos tiene así una extraña naturaleza metaarchivística: sus usos consecutivos, su circulación por una diversidad de sistemas institucionales y redes sociales formales e informales, sus diferentes formalizaciones en tanto que muestras parciales desgajadas del archivo general, etc., han generado a su vez materiales que el archivo ha sumado no como una documentación paralela o secundaria, sino como parte consustancial a su corpus. Pero estos últimos materiales no se limitan a documentar funcionalmente los usos o exhibiciones del archivo, sino que han propiciado interpretaciones sucesivas que a su vez han condicionado los criterios con los que el acervo originario del archivo se ha ido configurando a lo largo del tiempo notablemente en sus modos de presentación y circulación. La lectura actualizadora del archivo que este libro ejerce, en consecuencia, forma parte también de las aportaciones a su reconfiguración, tanto como visibiliza un recorte sustancial del archivo que maneja. Dicho de otro modo, este libro no es un artefacto de interpretación externo de un objeto archivístico ya fijado, sino una lectura y una actualización internas que se suman al proceso instituyente continuo del archivo de *Tucumán Arde* y de Graciela Carnevale.

En correlación con lo antedicho, este libro ha sido concebido a la manera de un prototipo sobre cómo trabajar la actualización de un archivo de acuerdo con tres principios operativos. En primer lugar, su *despliegue* material: se trata de publicar literalmente una parte de su contenido para favorecer así su diseminación. En segundo lugar, la *interpretación* de sus contenidos: los materiales van acompañados de una lectura de los documentos que no renuncia a plantear hipótesis fuertes sobre cómo organizarlos de tal manera que puedan ser recibidos como artefactos tanto históricamente determinados como actualmente significativos. Esos materiales históricos no están sencillamente ubicados en el pasado, sino que al mismo tiempo contienen latencias útiles para pensar su actualización y su reactivación en prácticas contemporáneas que se reconocen herederas de aquellas otras prácticas históricas que el archivo documenta.

Decimos que este libro se trata de un *prototipo* porque somos conscientes de la distancia que media entre el alcance de su propuesta y la realidad de nuestras posibilidades. A lo que este proyecto de publicación no renuncia sin embargo es a plantear en un sentido fuerte un modelo de cómo encarar el estudio y la publicación de archivos provenientes de las prácticas de arte de vanguardia *experimentales* y *politizadas* de las décadas de los sesenta-setenta, de tal manera que su autorreflexividad y su actualización operen en contra de su cosificación y neutralización sistémicas.

Estos principios operativos funcionan, no en paralelo o correlativos, sino en una relación de sobredeterminación recíproca. La publicación de los materiales en bruto facilita el acceso público directo a una selección, no por limitada menos significativa, de las fuentes originales. En segundo lugar, esos materiales se ven condicionados por el marco de recepción que constituye este libro, estando contrapunteados por nuestras hipótesis de interpretación escritas. Dicho a la inversa, los materiales se ofrecen sobredeterminados por nuestra propia lectura articulada desde el interior del archivo, pero pueden también ser reapropiados por cualquiera para desarrollar configuraciones formales y marcos de lectura diferentes de los nuestros. En este sentido, este libro expresa nuestra interpretación del archivo —es decir, se postula en contra de cualquier planteamiento objetivista de la investigación— pero no cancela otras; al contrario, las anima, si bien no creemos en un sentido meramente pluralista de las

narraciones historiográficas: nuestra lectura se plantea tanto en resonancia como en disputa conflictiva con otras.

Si bien el despliegue de los documentos se ofrece en orden casi estrictamente secuencial en el tiempo, no es exactamente la linealidad consecutiva el principio organizador que hemos adoptado, sino la cronología de sucesivas *constelaciones*, agrupamientos de documentos que constituyen nodos conformados indistintamente por documentación fotográfica, escritos de trabajo mecanografiados o manuscritos, correspondencia privada, afiches, documentación del archivo expuesto en diferentes situaciones, reflexiones críticas o teóricas sobre el archivo o las prácticas históricas que documenta, etc. Tales constelaciones tienen su fundamentación filosófica en la manera en que Walter Benjamin propone *golpear* sobre un momento acotado de la historia para, congelándolo, poder observar un diagrama detenido de las relaciones entre sus componentes. Esa *detención* —casi a la manera fotográfica— nos permite rescatar del continuo del flujo histórico precisamente una constelación de acontecimientos para impedir que pase inadvertida o quede desdibujada. Tales constelaciones dan lugar en este libro a nodos cuya yuxtaposición nos permite observar compendios consecutivos extraídos del archivo general en tanto que significativos de situaciones históricas más generales, que atañen tanto al arte como a lo social y lo político en cada diferente momento. Las constelaciones, en nuestro prototipo, arraciman acontecimientos, obras de arte, documentos, actividades, etc., en torno a fechas singulares. La consecución de las constelaciones constituye el apunte de una genealogía tanto de la construcción del archivo en tanto artefacto como de los propios procesos artístico-políticos que documenta, estando ambos aspectos, como ya hemos argumentado, inseparablemente ligados. No se trata de un mero planteamiento estetizante del modo de investigación. Plantear una representación parcial del archivo como un *mapa diagramático* establecido mediante una *interpretación genealógica*, significa, por ejemplo, desechar el habitual problema del 'origen' para interrogar más adecuadamente cómo la evolución de los contextos en un arco temporal amplio implica una re(e)valuación retrospectiva de las prácticas históricas, que las considera por lo tanto de manera diferente a un objeto estable en el tiempo. Ello trae a primer plano también el problema fundamentalmente institucional y político de la puesta en valor de tales prácticas tanto para los sistemas de valorización económica globales como para las nuevas prácticas antagonistas del presente.

Nuestro arracimamiento de constelaciones históricas comienza en el año **1968**, que constituye el primer nodo de la publicación. El segundo nodo se sitúa en torno al año **1972**. Finalmente, un tercer nodo, denominado **«Después de»**, rastrea, a través de las aportaciones de los textos de Graciela Carnevale, Ana Longoni, Soledad Novoa y Brian Holmes, los devenires y las potencialidades del archivo en las décadas que van desde sus primeras recuperaciones historiográficas y museográficas hasta el presente. En el primer nodo nos centramos en desplegar, a partir de un relato alternativo, zonas del archivo correspondientes a su periodo más conocido, la década de los sesenta, que sin embargo han pasado hasta ahora inadvertidas o no han sido enfocadas bajo la luz que aquí vertemos. Nuestra lectura alternativa trata de deshacer la disociación que habitualmente se plantea entre el carácter experimental de las prácticas emprendidas por la vanguardia argentina del periodo (con especial atención al caso rosarino, que ocupa la parte más amplia del acervo documental del archivo) y la tendencia a la politización que estallaría durante el «itinerario del '68».

El segundo nodo se constela alrededor del año **1972**. En él, analizamos el modo en que, según avanzaban los primeros años de la década de los setenta, como consecuencia directa de la llegada al poder de Salvador Allende en Chile por vía democrática (1970) y ante las expectativas de cambio que para amplios sectores de la izquierda social generó en Argentina el regreso de Perón al país (1973), se planteó como una necesidad ineludible repensar cuál debería ser el lugar del intelectual y el artista latinoamericanos tanto en el proceso revolucionario en curso como en la futura sociedad socialista. Éste fue, de hecho, uno de los ejes principales que atravesaron las discusiones sostenidas por un conjunto de artistas plásticos del Cono Sur, centroamericanos y caribeños en los encuentros que se celebraron en el Instituto de Arte Latinoamericano de Santiago de Chile en 1972 y en la Casa de las Américas de La Habana durante el primer lustro de la década. Los primeros documentos recopilados por Graciela Carnevale — organizados en este libro alrededor de la fecha de 1968— permitieron, durante el transcurso de esos eventos internacionalistas, socializar la experiencia de las prácticas de vanguardia artística politizadas en la Argentina, importantes en esa coyuntura por la potencialidad de contagiar su radicalidad experimental a otras configuraciones tanto artísticas como políticas, que en este

caso se circunscribían, dentro de la ideología antiimperialista de la época, al ámbito latinoamericano. Pero también, a su vez, estos encuentros alimentaban el acervo original de Graciela Carnevale de dos maneras: sumando documentos aportados por asistentes de otros países latinoamericanos, así como actas y documentación de las actividades celebradas, y también permitiendo empezar a aplicar sobre los documentos de la década de los sesenta una lectura retrospectiva, iniciando las consecutivas fases de actualización de la memoria del archivo.

Junto a estas primeras socializaciones en espacios del arte politizado del ámbito latinoamericano, durante esos mismos años se producen, en contextos sumamente dispares, las primeras recepciones críticas de las experiencias de la vanguardia argentina de la década de los sesenta. Esas lecturas fueron en algunos casos factibles y estuvieron condicionadas por el conocimiento directo que ciertos teóricos tuvieron de la recopilación original de documentos por parte de Carnevale, tal y como constata la correspondencia que forma parte del actual archivo. Por otra parte, esas primeras lecturas, así como las de otros teóricos que no tuvieron un acceso directo a los materiales, contribuyeron no sólo a empezar a nutrir el acervo documental original, sino que además comenzaron a configurar un aparato categorial y discursivo que ha ido permitiendo organizar hasta la actualidad las distintas fases interpretativas que han ido determinando las condiciones de recepción de las experiencias de la vanguardia argentina de la década de los sesenta. Nos centramos en este nodo en cuatro de esas lecturas, tratando de subrayar cuáles fueron el sentido y las irrigaciones que favorecieron en sus contextos de producción: el ensayo de Néstor García Canclini, *Vanguardias artísticas y cultura popular* (1973), para el contexto latinoamericano; el dossier editado por Jean Clay para la revista *robho* bajo el título *Les fils de Marx et Mondrian* (1971), así como el libro de Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* (1972), para el contexto europeo; y el libro de Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (1973), para el contexto estadounidense. Tales lecturas tuvieron la virtud de servir para sistematizar diferentes tesis a propósito de las articulaciones entre producción simbólica, trabajo intelectual y práctica militante en las que casos de estudio como *Tucumán Arde* cumplieron un papel central, al mismo tiempo evitando su conversión en experiencias aisladas o episódicas. No obstante, planteamos igualmente en este

nodo una serie de problemas asociados a la normalización historiográfica posterior de algunos aspectos de dichas lecturas, como serían el reduccionismo tanto de una interpretación 'sociologista' de las prácticas artísticas como la conversión de la noción de «conceptualismo ideológico» en una categoría omniabarcante para ciertas prácticas artísticas de vanguardia politizadas de América Latina en aquel periodo.

Los intentos primerizos por internacionalizar la experiencia argentina de articulación entre *avant-garde* (vanguardia artística) y *vanguard* (vanguardia política), en solidaridad con otros procesos globales de orientación revolucionaria, se ven aplastados por la violencia contrarrevolucionaria: los golpes militares de Chile en 1973 y la Argentina en 1976 forman parte de la inmersión forzada de América Latina en una fase de oscurantismo histórico marcado a sangre y fuego por el terrorismo de Estado. Los proyectos de articulación entre *avant-garde* y *vanguard* guiados por un vector revolucionario entre las décadas de los sesenta-setenta son obligados a entrar así en fase terminal. El entonces incipiente archivo de Graciela Carnevale atraviesa un ciclo de hibernación que coincide con el periodo de la dictadura cívico-militar argentina: como Carnevale ha relatado en textos posteriores, su compilación de documentos se ve sometida a un proceso de selección, filtrado, destrucción parcial, dispersión y ocultamiento que finaliza en **1984** cuando, un año después del fin de la dictadura, la A.P.A. (Artistas Plásticos Asociados) de Rosario organiza en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, con la curaduría de Guillermo Fantoni, una exposición que intenta recuperar la memoria del ciclo de vanguardia plástica rosarino de 1966-1968. En esa exposición tienen una presencia relevante los materiales preservados por Graciela Carnevale, que aporta documentación acerca de *Tucumán Arde* a la vez que lo hacen también otros participantes del proyecto en 1968. Esa exposición rosarina cumple en nuestro diagrama la función de un *acontecimiento menor*. En primer lugar, fue el detonante de la recuperación de los materiales dispersos para reactivar su función documental pública tras su desactivación por la dictadura. En segundo lugar, propone la presentación documental del arte de vanguardia de dos décadas atrás como parte de la recuperación general de la memoria de la experimentación social que la dictadura se propuso aniquilar. El recuerdo que Carnevale guarda de esa presentación de sus materiales —ya incipientemente como documentación histórica

y no ya como registro sincrónico a las experiencias originarias documentadas—es el de un reencuentro público catártico, sobre todo por la emotividad que tiñó las jornadas de debate público que reunieron a los protagonistas de la vanguardia rosarina del periodo, celebradas en el marco de la exposición. Con todo, ese acontecimiento menor constituye un intento de reactivación histórica ambivalente del Grupo de Arte de Vanguardia: liga su memoria a la recuperación democrática posdictatorial al mismo tiempo que la encierra en una comprensión limitada a la historiografía del arte.

Nos interesa detenernos por un instante, a propósito de esta fecha de 1984, en un problema que ya hemos mencionado más atrás en esta introducción. Se trata de la matriz interpretativa de acuerdo con la cual la finalización frustrada de *Tucumán Arde*, la disolución del Grupo de Arte de Vanguardia o el golpe militar de 1976, constituirían datos con los que argumentar cuán efímero resultó el devenir revolucionario de la vanguardia artística argentina políticamente radicalizada. Así como en el primer nodo —1968—de este libro mostramos las resonancias que el acontecimiento *Tucumán Arde* tuvo como un epifenómeno y no como mero punto final del itinerario del '68, que el archivo que nos ocupa se mantuviese latente durante la dictadura militar y sólo muy lentamente comenzase a ser reactivado entre la exposición de 1984 y la segunda mitad de la década de los noventa no significa que los vectores de orientación política de las experimentaciones artísticas estuvieran totalmente cancelados bajo el yugo del terrorismo de Estado durante las décadas de los setenta-ochenta, ni en el caso particular de la Argentina, ni por supuesto tampoco en el ámbito más general de América Latina. Uno de los trabajos colectivos de la Red Conceptualismos del Sur —el proyecto cooperativo de investigación activista en el que este libro se inscribe— explora la densidad oceánica de las prácticas artísticas de oposición acaecidas durante la década de 1980, principalmente sumergidas en el interior de las dictaduras cívico-militares latinoamericanas. Ese trabajo doble de exposición y publicación, llamado *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, da cuenta de cómo en el momento mismo en que el archivo de Graciela Carnevale comienza su formalización como un dispositivo de activación de memoria y presentación pública de experiencias pasadas, el proyecto histórico de articulación entre *avant-garde* y *vanguard* se ve simultáneamente

criticado y reinventado por un sinfín de experiencias en todo el territorio latinoamericano. Sirva este último comentario para apuntar en esta introducción dos importantes cuestiones. En primer lugar, insistir en el hecho de que los devenires políticos o revolucionarios de las prácticas artísticas son todo lo contrario de una excepción o una anomalía en la historia del pasado siglo; su habitual invisibilidad o reducción a casos aislados debe ser considerada un problema a confrontar mediante relatos orientados por los mismos vectores de politización que caracterizaron a las experiencias que deben ser rescatadas, mediante narraciones más complejas que las establecidas por las historiografías académicas dominantes. En segundo lugar, este libro se plantea consecuentemente en solidaridad con otros proyectos de reactivación de la memoria documental de las prácticas artísticas en devenir político, en particular las acaecidas en el territorio de América Latina durante el pasado siglo. En este sentido, ni este libro ni su archivo de referencia deben ser considerados como artefactos aislados, sino como piezas compuestas con un nuevo ciclo tanto de actualización de las articulaciones entre arte y activismo político, como de reactivación de la memoria de las experiencias pasadas.

Con todo, aun cuando postulamos la continuidad de los proyectos históricos de deriva política y orientación militante o activista del arte entre las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, no podemos dejar de constatar que en el momento en que los documentos preservados por Graciela Carnevale vuelven a ver la luz en 1984, la memoria de las prácticas artísticas revolucionarias de las dos décadas precedentes opera en un nuevo clima epocal, en el cual el sentido común ha virado hasta hacer de la politización de las prácticas artísticas en todo el mundo una curiosidad histórica truncada, una anomalía institucional o una corriente subterránea contracultural o marginal, en el marco de la creciente hegemonía neoliberal que en la década de los ochenta comienza a ser impuesta bajo la violencia de las dictaduras militares o la 'dictablanda' de los regímenes democráticos progresivamente secuestrados por la lógica económica de los sistemas financieros.

La posterior década de los noventa resulta crucial para el archivo que estamos tratando. Se inicia un amplio interés crítico de tipo historiográfico, museográfico y expositivo, el cual, por un lado, favorece que por primera vez podamos hablar

de una incipiente organización archivística de los materiales acumulados desde la segunda mitad de la década de los sesenta por Graciela Carnevale; por otro lado, conlleva una decidida visibilización de los mismos que permite revelar las experiencias del itinerario del '68 y especialmente *Tucumán Arde* como un referente cada vez más ineludible en la reconsideración de las historias globales del arte de las décadas de los sesenta-setenta. La modelación del archivo como tal y la visibilización institucional de las experiencias históricas en las que se originan sus contenidos, son dos procesos paralelos estrechamente relacionados, cuya precipitación se produce entre los años **1999-2001**. Es allí cuando se manifiesta con claridad nuestra tesis planteada párrafos atrás, según la cual la configuración del archivo de Graciela Carnavale es indisociable tanto de su creciente visibilidad pública como de sus procedimientos consustancialmente autorreflexivos. El propio archivo invita a ejercer en este punto la crítica institucional: el estudio de sus contenidos debe ir de la mano del análisis de sus formas de diseminación y de los modos de sus diversas formalizaciones parciales contextualizadas.

Si en el nodo 1972-1974 situábamos dos centros de gravitación —uno alrededor de los encuentros transnacionales latinoamericanos que para impulsar el devenir revolucionario del arte de vanguardia se celebraron extramuros de las instituciones artísticas y culturales, otro alrededor de los ejercicios de recepción teórico-críticos que planteaban una relación solidaria con esos mismos proyectos revolucionarios internacionalistas—, la sección final de la publicación ubica, al hilo de las aportaciones ensayísticas mencionadas, dos puntos de fisión que cabría pensar en compleja correlación con los anteriores. Uno, sería el que arracimaría aquellos intentos de hacer uso del itinerario del '68 argentino y en particular de *Tucumán Arde* para descentrar los relatos hegemónicos sobre la historia del arte moderno y de vanguardia instituidos desde determinados 'centros' metropolitanos, con la intención adicional de generar resonancias y apropiaciones activistas en las luchas sociales y políticas actuales. Otro, sería el de aquellas investigaciones que desordenan la historiografía artística local argentina incorporando a la misma los referentes de las vanguardias experimentales y/o politizadas de la década de los sesenta. La llegada a esta última encrucijada de tensiones nos permite plantear por tanto la dialéctica entre los pasados procesos de

desbordamiento hacia fuera de las instituciones heredadas de la cultura burguesa y su posterior recepción museográfica, por un lado; y entre las prácticas teóricas en solidaridad sincrónica con el devenir político revolucionario del arte de vanguardia y su posterior historización retrospectiva, por otro. Este sencillo diagrama a escala reducida nos sirve para empezar a plantear una reflexión sobre la transformación semántica de los materiales del archivo en una escala temporal larga, su diferente dimensión simbólica y las mutaciones de su valor de uso de acuerdo con las evoluciones de sus sucesivos contextos históricos de emergencia, conformación, diseminación y recepción.

Dicho con otras palabras, los materiales salvaguardados por Graciela Carnevale comienzan a constituirse como archivo histórico al mismo tiempo que su visibilización local y global empieza a efectuarse, al ser apropiados por intentos de reformulación de la(s) historia(s) del arte moderno y de vanguardia en los que las experiencias latinoamericanas del pasado siglo cumplen una función muy relevante. La exposición *Global Conceptualism. Points of Origin: 1950s-1980s* (1999) tiene lugar en un museo 'periférico' de Nueva York, planteando un «descentramiento» de los relatos establecidos sobre las tardovanguardias y neovanguardias conceptualistas que se han trazado desde la perspectiva euroestadounidense ceñidos al canon lingüístico-tautológico. En esa exposición, la asunción directa de la noción de «conceptualismo ideológico» (nótese la resonancia con el concepto manejado en el nodo 1972-1974) servía para reformular ciertas prácticas artísticas de vanguardia latinoamericanas como una suerte de crítica institucional opositora de las políticas de colonización cultural imperialista o directamente confrontada a los regímenes dictatoriales. Si bien la presencia del archivo de Graciela Carnevale es modesta en la exposición (tan sólo a través de un video, que fue incluido en el mismo año en una muestra de Buenos Aires, *En medio de los medios. Arte y medios en los 60s*), *Tucumán Arde* aparece como una referencia importante en el catálogo y reverbera con fuerza en el discurso general del proyecto. (De hecho, se convierte en el hito fundacional del relato sobre el conceptualismo político latinoamericano ampliado años más tarde por Luis Camnitzer, organizador, junto a Jane Farver y Rachel Weiss, de *Global Conceptualism*, cuya sección latinoamericana fue curada por Mari Carmen Ramírez). Inmediatamente después, *Heterotopías* (Madrid, 2000; con un eco posterior: *Inverted Utopias. Avant-*

Garde Art in Latin America, Houston, 2004) corrige la magra presencia de los materiales del archivo en Nueva York, ampliándola en esta nueva exposición que pone en circulación el arte latinoamericano en un intento ambivalente de extender los contenidos del canon narrativo anglo europeo sobre el arte de vanguardia y contemporáneo de la segunda mitad del pasado siglo. A continuación y en rápida secuencia, *Antagonismos. Casos de estudio* (Barcelona, 2001) sitúa esquirlas del arte de vanguardia latinoamericano de la década de los sesenta en el centro de una operación explícita no tanto de ampliar sino más bien de fragmentar los cánones narrativos, mediante la multiplicación de los puntos de enunciación discursiva sobre la modernidad y la vanguardia artísticas internacionales de las cuatro últimas décadas del pasado siglo (*Antagonismos* era así semejante en su organización multicéntrica a *Global Conceptualism*, pero dejando a un lado casi toda predeterminación geográfica.) En esta precipitada acumulación de visibilizaciones puntuales de fragmentos muy limitados del archivo, esta última muestra adopta finalmente una importancia determinante, ya que el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) adquiere para su colección algunos documentos del archivo de Graciela Carnevale (originales repetidos, duplicados y copias) que han circulado en exposiciones internacionales a lo largo de la siguiente década como un corpus semiautónomo estructurado.

En lo que se refiere, finalmente, a las investigaciones historiográficas locales, dos estudios desarrollados durante la segunda mitad de la década de los noventa son publicados con gran repercusión: *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (2000), de Ana Longoni y Mariano Mestman, que constituye un hito de la actualización reciente de la investigación historiográfica sobre la politización de las vanguardias del pasado siglo; y *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (2001), de Andrea Giunta. Si en este último las informaciones contenidas en el archivo de Graciela Carnevale son relevantes, en el primero el archivo es directamente la fuente central de información, habiendo adquirido el libro de Mestman y Longoni el carácter de monografía clásica de referencia centrada en el archivo.

Las referencias que galvanizamos alrededor de la última sección del libro responden a dos razones específicas. La primera, que entre el año 2001 y el año 2002 tiene lugar en la Argentina un acontecimiento fundamental para las cuestiones que el

archivo documenta: el 19 y 20 de diciembre de 2001 acontece la pueblada que epitomiza la crisis económica e institucional, dando lugar a un proceso de «nuevo protagonismo social» (según el término del Colectivo Situaciones) en el que la autonomía de la organización social se ve fuertemente teñida de un intenso ciclo de articulaciones entre el arte experimental, el activismo social, la comunicación popular y la política de movimientos. La posición referencial que adquiere en ese proceso vibrante la memoria de las luchas de las décadas de los sesenta-setenta resulta insoslayable en todos los órdenes; en lo que a las prácticas del arte se refiere, baste mencionar que, a pocas semanas del estallido del 19 y 20, una asamblea heterogénea de especialistas de la comunicación, la cultura y la producción simbólica se autoconvoca en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo (Buenos Aires) bajo el nombre de *Argentina Arde*. También en 2002 tiene lugar en Buenos Aires la exposición —con un amplio catálogo y encuentros de discusión públicos— *Arte y política en los '60*, que marca un momento álgido de las recuperaciones historiográficas de las vanguardias artísticas argentinas, en este caso ya explícitamente tematizadas en sus devenires políticos, militantes o revolucionarios y no exclusivamente como un elemento encerrado en la historia del arte local. Esta exposición se ve por supuesto fuertemente condicionada por el clima político y social argentino, todavía en la ola levantada por el estallido de 2001.

La segunda razón para singularizar la parte conclusiva de nuestro diagrama está relacionada con el contexto global en el que la crisis y el estallido social argentinos tienen lugar. Si en 1994 el levantamiento Zapatista en Chiapas constituye un *big bang* que condensa las resistencias que incipientemente se habían venido fraguando contra el neoliberalismo —atravesando el desierto político global que se impone tras el colapso o la derrota del ciclo de revoluciones del '68—, su irrupción detona un nuevo ciclo global de conflictos progresivamente articulado: las jornadas de Seattle en 1999 o la guerra del agua en Cochabamba en 2000 señalan el comienzo de una década de los 2000 en la que las intensas y extendidas luchas contra el neoliberalismo acaban conformándose como el caldo de cultivo de un nuevo ciclo de desbordes activistas para las experimentaciones artísticas no sólo en la Argentina. Así, *Tucumán Arde* se convierte en el epicentro de dos exposiciones que fueron fundamentales para articular una red internacional de activismo artístico con fuerte

conciencia de actualización de las experiencias de las décadas de los sesenta-setenta, de América Latina a Norteamérica, atravesando Europa Occidental hasta el Este de Europa. En primer lugar, *Ex Argentina* (Colonia, 2004; actualizada como *La normalidad* en Buenos Aires, 2006) y *Collective Creativity* (Kassel, 2005). De esta forma, en el arco **2002-2008** acaece un proceso de visibilización pública e internacionalización del archivo que vino atravesado por los siguientes nervios: a) el archivo comenzó a constituir un referencia importante en una recuperación de la memoria de las articulaciones entre arte experimental y activismo social fuertemente instigadora de las nuevas prácticas argentinas post-19 y 20; b) empezó a serlo asimismo de toda una red de intenso activismo artístico global; c) profundizó su condición de referente internacional en la reformulación de las narrativas globales sobre el arte de vanguardia y tardovanguardia de las décadas de los sesenta-setenta; d) comenzó a proliferar su presencia consistente en exposiciones que cubrían un amplio espacio en el sistema internacional del arte, desde la periférica y experimental Galerija Nova (Zagreb, 2005) hasta la muy central *Documenta 12* (Kassel, 2007).

Una culminación del intenso proceso de ampliación, reestructuración continua, visibilización y circulación del archivo fue la exposición *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale* (2008), que mostró por primera vez en Rosario un segmento amplio de los contenidos de nuestro archivo de referencia. *Inventario* es el proyecto sobre el archivo que constituye el ascendente inmediato de este libro, y fue el momento de elaborar un balance colectivo sobre el ciclo de 40 años transcurrido desde la fecha originaria del archivo (1968) y sus últimos diez años de intensa circulación. El clima en el que dicha evaluación se dio resultó fuertemente ambivalente. Por un lado, resultaba insoslayable constatar la centralidad incuestionable que *Tucumán Arde* principalmente —y de manera más general el itinerario del '68— había adquirido en los relatos actualizados sobre el arte de la segunda mitad del siglo pasado, después de varias décadas de virtual desaparición tanto de dicha experiencia como del ciclo histórico general del que destaca. Por otro lado, dicha centralidad parecía hacerlo zozobrar por las sacudidas de apropiaciones cuestionables, convertido tanto en mito historiográfico desactivado como en fetiche apreciado por los nuevos intereses de valorización del sistema museográfico y comercial globales, en un proceso generalizado de ambigua

atención prestada a las cuencas de información y documentación del arte latinoamericano de las décadas de los sesenta-setenta. Un objetivo de este libro —como se habrá apreciado ya a tenor del pulso que sostiene esta introducción— es contrarrestar los puntos de vista pesimistas que postularían un agotamiento del referente *Tucumán Arde*, so pretexto de su cosificación por las historiografías normalizadoras de la institución del arte globalizado. Sin obviar los problemas consustanciales a una circulación internacional del archivo atravesada por múltiples líneas de contradicción, nuestro planteamiento es bien otro: justamente, intentar en este libro mostrar la complejidad de las reverberaciones resultantes de la circulación de un artefacto artístico por fuera y en el interior del sistema global del arte, proceso que consideramos en permanente disputa.

En una discusión pública internacional en México D.F. acerca del problema de cómo construir nuevas genealogías artísticas 'del Sur', que implicó el caso de *Tucumán Arde*, varios miembros de la Red Conceptualismos del Sur planteábamos dudas a propósito de su conversión en fetiche institucional. Un participante destacado del proyecto en 1968, Roberto Jacoby, respondió recordando que *Tucumán Arde* habría acabado teniendo más influencia por su circulación mitificada en décadas posteriores que como acción artístico-política concreta en el momento de su realización. No nos parece un mal contraargumento, pues nos llama justamente la atención sobre la necesidad de ejercer un doble procedimiento sobre los objetos historiográficos desaparecidos, marginalizados o sofocados por su condición de irrupción en las historiografías del arte normalizadas. Por un lado, un trabajo de *restitución* de las condiciones específicas tanto de su materialidad como de su contexto de aparición. Ello supone visibilizar lo desaparecido, situar en una posición central aquello que ha sido arrinconado o valorizar lo que ha sido despojado de legitimidad. Pero al mismo tiempo, se necesita evitar la idealización de acuerdo con la cual sería posible restaurar la 'verdad' de su condición original, que se transmitiría supuestamente inalterada a través del tiempo. En su lugar, antes que de impostar la originalidad del referente mediante una práctica historiográfica idealizada en sus postulados de objetividad y neutralidad, se trataría de pensar, en el sentido de una historiografía política, la circulación de los objetos restituidos como signos cuya resignificación y valorización se puede mantener en disputa; y nuestra orientación en tal conflicto debe venir siempre dada por las necesidades

de intervención política en cada nuevo contexto. Una vez más, *Tucumán Arde* constituye un caso de estudio ejemplar. La inclusión de textos relativos a este proyecto colectivo, junto a otros de Eduardo Favario, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale o el *Manifiesto Arte de los Medios* (1966) de Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa en influyentes compilaciones como *Conceptual Art: A Critical Anthology* (1999) o *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings* (2011) publicadas por The MIT Press, tienen sin duda la virtud de efectuar una apertura en los relatos de la historia del arte del pasado siglo que habitualmente están estrechamente circunscritos al punto de vista y a los intereses de las instituciones 'centrales' dominantes. Pero al mismo tiempo, contradictoriamente provocan una valorización simbólica y económica de tales referentes históricos 'periféricos' de nuevo validada desde los 'centros' de enunciación legitimada, de tal manera que esos referentes no sólo comienzan a *flotar* en el sistema de circulación global de la cultura como signos separados de la especificidad de sus contextos de emergencia —contextos que las historiografías 'globales' raramente contribuyen a restituir—, sino que también, como ha advertido señaladamente Suely Rolnik, son así incorporados al muestrario de objetos apetecibles para los procesos neoliberales de renovación institucional. Y cuando se trata de la puesta en valor económico, no de signos inmateriales como es el caso de los escritos, sino de objetos materiales como son los archivos documentales, los contextos de origen de dichos artefactos apenas pueden competir con la voracidad de museos y universidades de los países 'centrales'.

El archivo de *Tucumán Arde* y de Graciela Carnevale constituye también un caso modélico de cómo operar en el interior de esta condición contemporánea compleja. No sólo por la resistencia que su depositaria ha mostrado a que los documentos recopilados tengan otra sede que la propia ciudad de Rosario donde el archivo se origina. También por la ejemplaridad de una gestión del archivo que ha sabido oscilar entre la presencia en dispositivos sistémicos de valorización internacional privilegiados y la activación de contextos periféricos o marginales, como ha sido el caso destacado de la presentación del archivo en ciudades como Valparaíso (2009), Quito (2009) y Santiago de Chile (2011), donde fue puesto al servicio tanto de activar la memoria de las articulaciones históricas de la *avant-garde* y la *vanguard* en América Latina como de inspirar

nuevas modelaciones prácticas, teóricas y críticas del activismo artístico. Otro caso destacado de esta función del archivo es la retrospectiva de Eduardo Favario que en Rosario (2006) tuvo lugar en el Museo de la Memoria.

Planteamos dos cuestiones para el cierre de esta introducción. Una ya ha sido enunciada fragmentadamente, y está relacionada con la conveniencia —que este libro postula intrínsecamente a su carácter de prototipo— de articular historiografía política y reactivación del acontecimiento en lo que respecta señaladamente a las prácticas artísticas que en el pasado han estado tensionadas por líneas de fuga revolucionarias, de tal manera que el restaurar tanto la materialidad de su corporalidad como la del tejido de su contexto de surgimiento se oriente siempre a contrarrestar su cosificación y a favorecer su actualización. En este sentido, la realización de este libro ha partido de asumir la condición compleja y problemática del *documento*. Habitualmente naturalizado en su carácter estrictamente *documental* por la investigación académica de corte positivista, objetivado en su condición de *mercancía* dotada de valor monetario/simbólico en la economía política del sistema global del arte, para nosotras los documentos de este archivo son una suerte de configuraciones inestables siempre en proceso, dotados de un estatuto oscilante entre su carácter de *registro* y su potencial *expresividad* renovable en cada nuevo momento y situación. No consideramos los documentos, por tanto, sencillamente como una vía de acceso inmediato a la 'verdad' de un acontecimiento originario emplazado de una vez por todas atrás en el tiempo, sino más bien como residuos históricos —como ya hemos explicado al inicio de esta introducción: los documentos de un archivo atestiguan tanto las presencias como las ausencias o las *desapariciones*— que contienen la latencia de poder ser reactivados mediante su lectura tanto contextualizada en su momento como actualizada en el presente. Nos gustaría también en este orden de cosas que la descripción y el relato que este libro propone sobre el archivo de Graciela Carnevale estuvieran sacudidos por una vibración: el resultado de haberse dejado afectar, nuestro discurso mismo, por las tensiones consustanciales a sus acontecimientos, prácticas, artefactos de referencia. La segunda cuestión que queremos plantear para finalizar esta introducción tiene que ver con la manera que en la Argentina se denomina coloquialmente la responsabilidad de asumir en

carne propia los planteamientos políticos que se enuncian: *poner el cuerpo*, se dice. No cabe duda: en las prácticas artísticas de las décadas de los sesenta-setenta que originan este archivo se ponía el cuerpo en situación, en varios sentidos. El cuerpo era el lugar central de la experimentación estética y política: inducción a la toma de conciencia, modificaciones perceptivas, transformación del sentido común, experimentaciones con los procesos de subjetivación tenían al cuerpo del *sujeto-espectador* como espacio privilegiado de operaciones. En este sentido, la radicalización de la vanguardia artística argentina desplazó la centralidad de la 'obra' para situar en el centro de la actividad artística los procesos de subjetivación. Ello debe, por tanto, ser tomado en cuenta a la hora de aplicar criterios de valorización tanto del archivo en su conjunto como de los documentos que lo conforman y las prácticas que documentan: para este libro, su valor no reside en sí mismos como objetos sino en los efectos sobre la subjetividad que buscaron provocar. El cuerpo, por otro lado, fue puesto en las décadas de los sesenta-setenta para sostener la práctica de un tipo de antagonismos contra los regímenes autoritarios y dictatoriales que no podía vehicularse sólo por la mera enunciación discursiva. Cuerpos empoderados y cuerpos transformados; cuerpos en lucha y cuerpos lacerados, cuerpos ostensiblemente presentes y cuerpos desaparecidos. ¿Cómo, en la investigación historiográfica, estar a la altura del reto que esos cuerpos instalaron? ¿Qué significa poner el cuerpo en la investigación y en la narración, a la hora de relatar la historia? Actualizar el acontecimiento latente en los documentos de las prácticas del pasado seguramente tiene algo que ver con entrar uno y hacer entrar a otros en resonancia, dejar el cuerpo propio abierto —aun en la 'frialidad' de la investigación y el estudio— a la vibratilidad de un pasado en el que deseamos encontrar los antecedentes no tanto de lo que ahora somos, sino más bien de lo que podemos llegar a ser. Hay en esa relación con el documento un impulso deseante totalmente contrario a la pulsión de su captura como mercancía. Con toda seguridad, la investigación y la narración historiográfica sólo hace justicia a acontecimientos del pasado como los que este libro contiene cuando se deja ella misma atravesar tanto por sus deseos de cambio como por sus propias condiciones de precariedad y sus prácticas de empoderamiento actuales.

GRACIELA CARNEVALE

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO



8 - 19 OCT - CORDOBA 1365



Gobiernos militares en Arg. / Movimiento estético-político / Gobiernos militares en América Latina

Guerra de Vietnam / Mayo Francés / Huelga del Valle de Bohemia

Guerra de 1965 - Roussette - Cardozo

1968

Comenzaremos por subrayar las líneas de continuidad que existieron entre el devenir de la vanguardia artística y el correlativo proceso de politización general de la sociedad argentina en la década de 1960. Al mismo tiempo, propondremos algunas claves de lectura sobre zonas de la producción artística de esos años habitualmente excluidas por la dificultad que muestran para ser encajadas en los relatos hegemónicos sobre la politización de la vanguardia artística. Tal dificultad se origina en la habitual oposición entre **experimentalismo** (asociado de modo reduccionista al formalismo impulsado por la vanguardia artística institucionalmente administrada; lo que en la Argentina significa, *grosso modo*, el Instituto Di Tella, sito en Buenos Aires) y **politización**. Tal separación, si bien tuvo cierto predicamento incluso durante la época de referencia, debe ser revisada, por los motivos que plantearemos a continuación.

El modelo secuencial que caracteriza a muchos relatos sobre el periodo como explicación posible de los desarrollos de la vanguardia artística de la década de 1960, en la medida en que establece una linealidad del proceso: objetual —> desmaterialización del objeto artístico —> politización de las prácticas artísticas, contrasta con el hecho constatable de que las experiencias diferenciadas que denominamos genéricamente y por convención ‘objetualistas’ y ‘conceptualistas’ tienen lugar simultáneamente en la Argentina durante el periodo que nos ocupa. En buena parte de esas prácticas, el énfasis reflexivo y perturbador ejercido sobre la forma y el objeto vanguardistas, alejado del solipsismo autorreferencial, se haría extensivo a aquellos planteos que tomaron como materia de trabajo el lenguaje verbal. En ambos casos, el objetivo era, *grosso modo*, el mismo: desvelar indirectamente el sustrato ideológico de las instituciones y el mercado del arte. Pensada de este modo, no es posible interpretar la aparición de obras de corte conceptualista como un giro de ciento ochenta grados que abandonara el estigma formalista al que se suelen reducir, por ejemplo, las ‘estructuras primarias’ —que es el nombre que adoptan en la Argentina, por decirlo de una manera muy breve, las prácticas de corte minimalista—. Visto desde esta perspectiva, tanto las experimentaciones minimalistas como las conceptualistas participarían simultáneamente de un impulso experimental y (auto)crítico común. De hecho, algunas de las propuestas que, por su reducción a proposiciones lingüísticas, se suelen relacionar con la noción de la ‘desmaterialización’, comparten los mismos procedimientos autorreflexivos y de extrañamiento detectables en las producciones de vanguardia que no abandonaban necesariamente la producción objetual.

La secuencialidad narrativa habitual redundaba en un modelo temporal lineal y confirma una relación de exterioridad mutua entre el arte y la política a la hora de explicar el sentido histórico de las experiencias de vanguardia en el arte argentino del periodo. Resulta innegable que esas secuencialidad y exterioridad marcaron el pulso enunciativo de los propios actores de las vanguardias, tanto artística como política, argentinas. Pero su posterior reproducción acrítica en discursos teóricos o relatos historiográficos ha dificultado más recientemente valorar la especificidad de la matriz crítica que está inscrita en una serie de propuestas originarias,

cuya lectura se ha reducido habitualmente a la dimensión de experimentos 'formales' supuestamente previos al posterior giro político explícito protagonizado por sectores importantes de la vanguardia artística.

En ese sentido, vale la pena detenerse por un momento en la producción de los artistas y las artistas de la vanguardia de la ciudad de Rosario, cuya presencia fue sumamente destacada en la *Semana de Arte Avanzado*, celebrada en septiembre de 1967 en Buenos Aires. La producción nacional de vanguardia que pudo verse durante esos días en distintos espacios de esta ciudad daba cuenta del creciente interés que el minimalismo había suscitado en un sector del arte argentino, paralelamente a la intención que las instituciones de vanguardia mostraban por normalizar, mediante la promoción de ese movimiento artístico, sus relaciones con el ámbito internacional. Apenas un mes antes el estadounidense Robert Morris había mostrado una de sus series de cubos en el *Premio Internacional Di Tella*, y esos días de septiembre contaron con la presencia de una comitiva de artistas y responsables institucionales de Estados Unidos, algunos de cuyos miembros habían visitado anteriormente la *Bienal de São Paulo*. Una de las exposiciones de la *Semana de Arte Avanzado* fue la muestra *Estructuras Primarias II*, celebrada en la Sociedad Hebraica de Buenos Aires. El título aludía a la exposición *Primary Structures: Sculpture by Younger British and American Sculptors*, organizada un año antes por el Jewish Museum de Nueva York.

La visibilidad del grupo rosarino durante la *Semana de Arte Avanzado* se vio potenciada por la organización de otra muestra, que presentaba su obra de modo independiente: *Rosario '67*, celebrada en el Museo de Arte Moderno. Graciela Carnevale, participante de esa exposición, conserva la correspondencia postal que en los años siguientes mantuvo con Sol LeWitt, uno de los artistas foráneos que visitaron Buenos Aires para la ocasión. Es interesante acudir al contenido de esas misivas, pues revelan algunos matices importantes en torno al modo en que un artista estadounidense como LeWitt se planteaba aspectos como la conversión del minimalismo en movimiento artístico internacional o las relaciones entre el arte y la política.

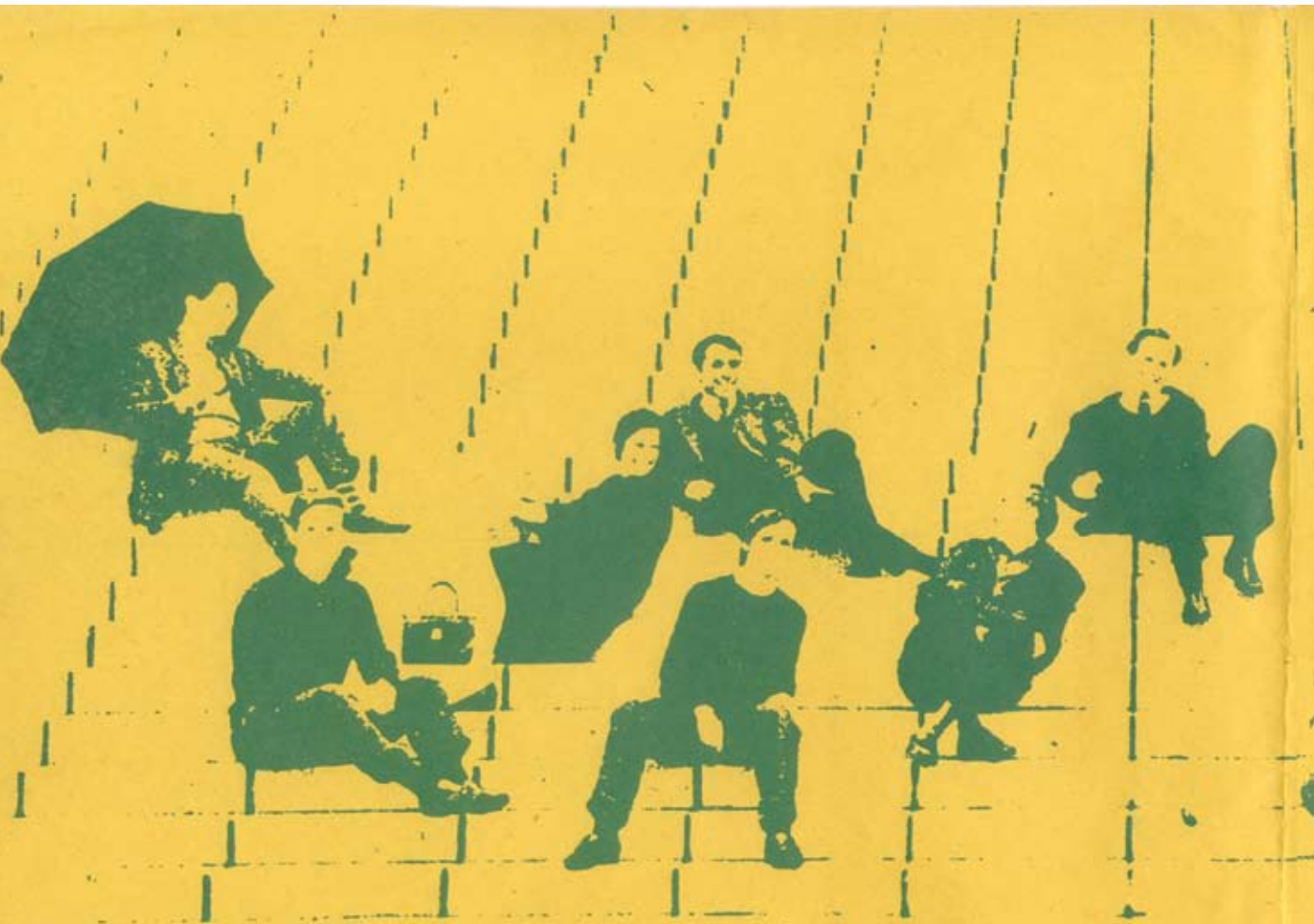
Estructuras Primarias II

Estructuras Primarias II

Estructuras Primarias II

Estructuras Primarias II

Homenaje a la muestra **"Sculpture by Younger British and American Sculptors"** realizada entre el 22 de abril y el 12 de junio de 1965 en el Museo Judío de New York que luego se abrevió bajo el nombre de **"Estructuras Primarias"**.



SECRETARIA DE CULTURA Y ACCION
SOCIAL DE LA MUNICIPALIDAD DE LA
CIUDAD DE BUENOS AIRES/

museo de arte moderno bs

rosario 67



s. as. 25 al 30 de septiembre



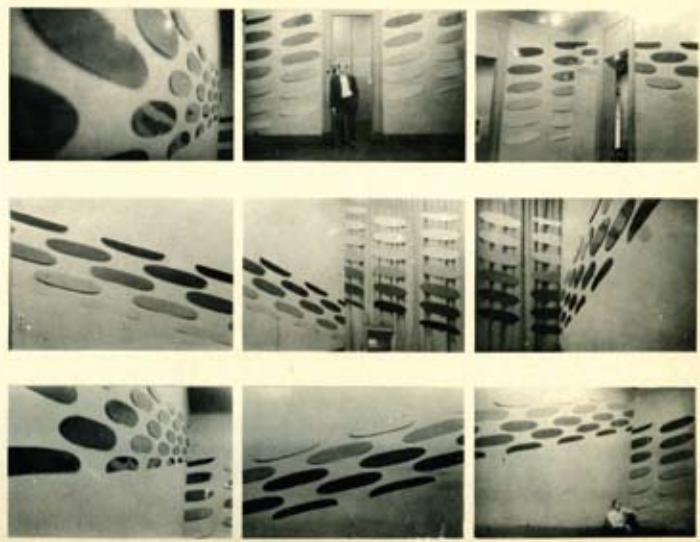
Aldo Bortolotti
Nació en 1943 / Estudió pintura con Juan Grell / Exposiciones individuales: Galería "El Taller", Rosario, 1965 / "El plano inclinado", Galería Carrillo, Rosario, 1967 / Exposiciones colectivas: Galería Pro. Ar, Bs. As., 1966 / "Favario, Renzi, Gatti y Bortolotti, Objetos y Dante Grell, Música", Galería Carrillo, Rosario, 1966 / Festival de Formas Contemporáneas, Córdoba, 1966 / "75 años de pintura rosarina", (Colección Slullitel), Sociedad Hebrea de Bs. As., 1966 / Pintura Actual Rosario (Colección Dr. Isidoro Slullitel), Museo Municipal de Rosario y Museo Provincial de Santa Fe, 1967 / 2º Premio I Salón de la Pintura Joven del Li

toral, GEMUL, Museo Municipal de Rosario, 1966 / Realizó charlas y visitas guiadas.

Obras expuestas:
"Unidad De Superficie"
100 x 100 cm
luz



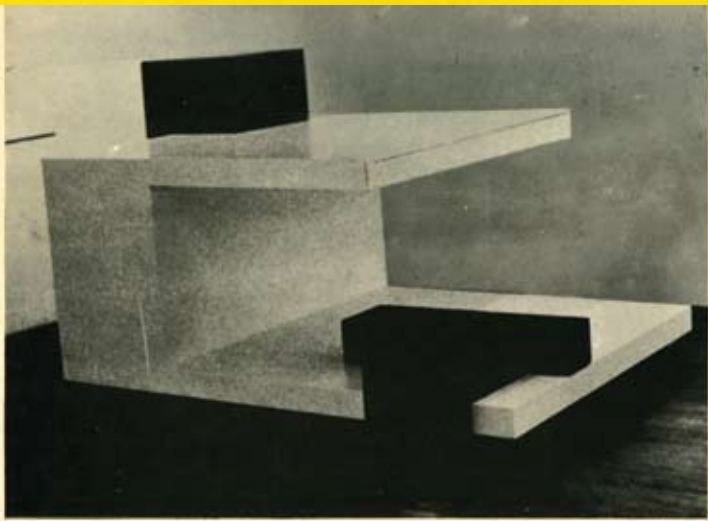
"El Plano Inclinado"
Proyecciones De Un Plano A Lunares Sobre Las Cuatro Paredes La Sala"
700 x 440 x 300 cm.
metal y esmalte



Graciela Carnevale
Nació en Marcos Juárez (Cba.) en 1942 / Egresada del Instituto Superior de Bellas Artes de la U.N.L. / Becada por el Fondo Nacional de las Artes en la especialidad Artes Plásticas, 1966 / Exposiciones: Galería Carrillo, Rosario, 1967 / "Autorretratos de pintores rosarinos", Galería Espacio, Rosario, 1967 /

Galería "El Galpón", Santa Fe, 1967 / Galería Vignes, Bs. As. 1967 / "Estructuras primarias", Sociedad Hebrea de Buenos Aires, 1967 / Pintura Actual Rosario, (Colección Dr. Isidoro Slullitel) Museo Provincial de Santa Fe, 1967

Obras:
"Estruc"
80 x 40
terciado



"Estructura Variable De Tres Elementos"
130 x 120 x 180 cm.
madera y sintético



Juan Pablo Renzi
Nació en Cañada de Gómez (Sta. Fe) 1940 / Estudió pintura con Gustavo Cochet y Juan Grell / Expuso individualmente y colectivamente en Rosario, Santa Fe, Córdoba, Paraná y Buenos Aires. / Otros pintores rosarinos: Pro. Ar, Buenos Aires, 1967 / "Bortolotti, Favario, Gatti, Renzi: Objetos y Dante Grell, Música",

Noemí Escandell
Nació en Cañada de Gómez (Sta. Fe) en 1942 / Egresada del Instituto Superior de Bellas Artes, U.N.L. / Exposiciones individuales y colectivas: Galería "O", Rosario, 1965 / Galería Quartier, Rosario, 1966 / OVEARTE, Facultad de Matemáticas, Rosario, 1966 / Galería Carrillo, Rosario, 1967 / "Autorre-

tratos de pintores rosarinos", Galería Espacio, Rosario, 1967 / Carnevale, Escandell, Fernández Bonina y Maisonnave, en Galería Vignes, Buenos Aires, 1967 / Galería "El Galpón", Sta. Fe 1967 / "Estructuras Primarias", Sociedad Hebrea de Buenos Aires, 1967 / Pintura Actual de Rosario (Colección Dr. Isidoro Slullitel) Museo

Provincial de Santa Fe, 1967 /

Obras expuestas:
"Troyecto De Un Cuerpo Blanco I"
300 x 300 x 30 cm
hardboard y sintético



Coordenadas espaciales de un prisma de aire"





"Oposición Estático - Dinámico"

500 x 40 x 300 cm.
terciado y sintético

obras expuestas:
"Estructura"
180 x 300 cm.
hardboard y sintético



obra expuesta:
"Estructura"
180 x 300 cm.
hardboard y sintético

obra expuesta:
"Estructura"
180 x 300 cm.
hardboard y sintético

obra expuesta:
"Estructura"
180 x 300 cm.
hardboard y sintético

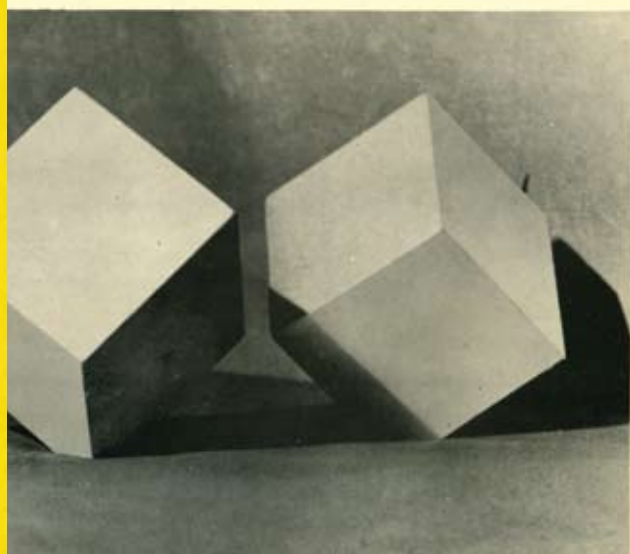


Eduardo Favario
Nació en Rosario en 1939
/ Estudió pintura con Juan
Grela / Viaje de estudios
por Europa, 1964 - 1965 /
Exposiciones colectivas des-
de 1961 en Rosario, Bue-
nos Aires, Santa Fe, Para-
ná y Córdoba; Individua-
les en 1962 y 1965 /
Seleccionado para optar a
la beca del XLI Salón Anual
de Santa Fe, 1964 / Men-

ción especial VI Salón de
Becarios de Santa Fe, 1964
/ I Festival de Formas Con-
temporáneas, Córdoba, año
1966 / Premio Medalla de
Oro, I Salón de la Pintura
Joven del Litoral, GEMUL,
Museo Municipal de Rosar-
io, 1966 / Invitado al
Premio Braque, Museo de
Arte Moderno, Buenos Ai-
res, 1967 / Pintura Actual
Rosario (Colección Dr. Isi-

obra expuesta:
"Volúmenes De Naturaleza
Estática, Tensionados Por
El Cambio De Situación"
100 x 100 x 100 cm.
metal y acabado nitro sinté-
tico

obra expuesta:
"Volúmenes De Naturaleza
Estática, Tensionados Por
El Cambio De Situación"
100 x 100 x 100 cm.
metal y acabado nitro sinté-
tico



"Estructura"
180 x 300 x 200 cm.
hardboard y sintético

obra expuesta:
"Estructura"
180 x 300 cm.
hardboard y sintético

obra expuesta:
"Estructura"
180 x 300 cm.
hardboard y sintético

obra expuesta:
"Estructura"
180 x 300 cm.
hardboard y sintético



April 19

Dear Gracelle,

I have sat down right after getting your letter and will write about my work to you right now! First, though I hope you have good luck with the grants you applied for. I have written to the Guggenheim Foundation recommending you go to New York. I like the idea of a gallery of "experiences" Please let me know about it. There is a very series of dance theater pieces being done here (They just finished) by Deborah Hay and Yvonne Rainer. They were excellent—sort of extensions of the idea of "Happenings", but much tighter and more conceptual. They are not like either traditional dance or "modern" dance but a new genre. Let me know what your group will be doing to do. It sounds better than Third generation "Primary Structures"

(5)

You asked in your letter what others are doing. Bob Morris is having a show in Castelli gallery but it opens tomorrow and I haven't seen it. Don Judd had a very good retrospective show in The Whitney museum. One of the best shows was of Carl Andre at the Dwan Gallery. I will try to have pictures sent to you of Carl's and my show.

Paula Cooper is a private dealer, formerly the head The Park Place Gallery. You are on her mailing list - as well as Dwan.

I went to the show at The Inter-Am. and it stinks. I told Mr. Catlin that the younger people (your group, Bony, Pasca etc) were much better. So you have to let me know what you think is the best work in BA. I don't see any sense in Argentines doing 5^m rate my work. What your group is doing sounds much better.

Write soon. Sol

P.S. Did you get the booklet I sent you?



June 3

Dear Graciella,

I've been thinking a lot about you and your friends in the past few weeks because of the news from B.A. Rosario and other cities. Have you been active in the demonstrations? What is happening? One never gets the full story from the newspapers. Please write and tell me. When such important events are going on all around you, it is difficult to think of doing art but I hope you are still thinking about it. You, and your friends were beginning to do some very good things. These things you were doing seemed in some way like (generally) some things being done here, in the US and also in Europe. They were spontaneously cropping up all over. It seemed like art was and is becoming international and the people

doing this art were in some mysterious way in contact with one-another but not in any tangible way. But I guess good art is really too absurd to think about when the world is falling about your head. But please write and let me know what you are doing in that direction, or how you are thinking about it.

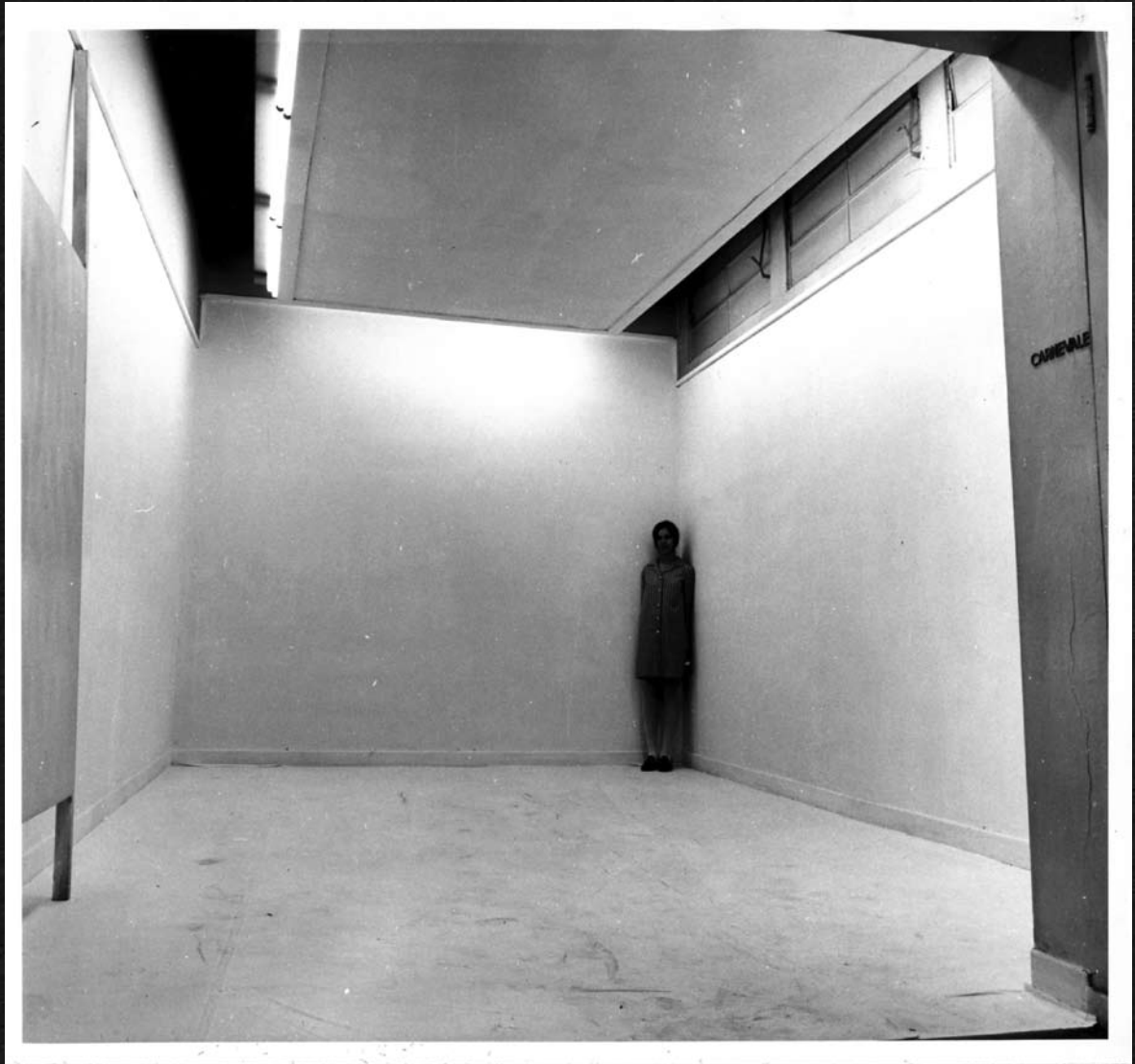
Lucy tells me that she hasn't heard from you. She wanted to use some work from your group in a couple of shows. Did you write to her?

I hope to hear from you soon. as for me I have been doing a lot of drawing, both on paper and on walls. They involve lines either close and parallel  or cross-hatched  etc. in various combinations. The ones on the walls are very light - the lines very close together (done with hard pencils) I had shows of these in Los Angeles, Dusseldorf and Rome. And will have one in NYC in October. I also have a book with a system of these drawings being printed in Zurich (it will have 192 drawings and have 224 pages all-together).

hello to all / Sol

En lo que respecta a la internacionalización del minimalismo, Sol LeWitt celebraba, en una carta fechada el 3 de junio de 1969, la emergencia contemporánea del mismo en distintas partes del globo, incluyendo el país argentino. Una opinión que no le impedía reconocer cierta moda en la proliferación de propuestas asociadas por su apariencia con ese movimiento. Así, algo más de un año antes, el 19 de abril de 1968, tras tener noticia del nuevo rumbo que estaba tomando la producción del Grupo de Arte de Vanguardia rosarino, Lewitt comparaba la calidad de las obras del grupo con el menor interés que en general revestía lo que él denominaba «tercera generación» de las 'estructuras primarias'. Esta opinión parece recaer en la sospecha que proyecta de antemano sobre las prácticas minimalistas tardías la sombra de la mimesis oportunista, sospecha que impide verter sobre las mismas una mirada que rescate la singularidad de sus planteos. Una mirada más detenida nos permitiría observar que la sensualidad de las formas, la concepción sensorial de los espacios desnudos, la inclinación a los juegos lumínicos o las propuestas que implicaban conductual o imaginativamente al espectador, son aspectos que se presentan de manera recurrente en parte de la producción minimalista de estos artistas argentinos de vanguardia junto a otras propuestas que, por el contrario, podríamos incluir más certeramente en la racionalidad geométrica con la que se suele identificar de manera reduccionista al minimalismo estadounidense.

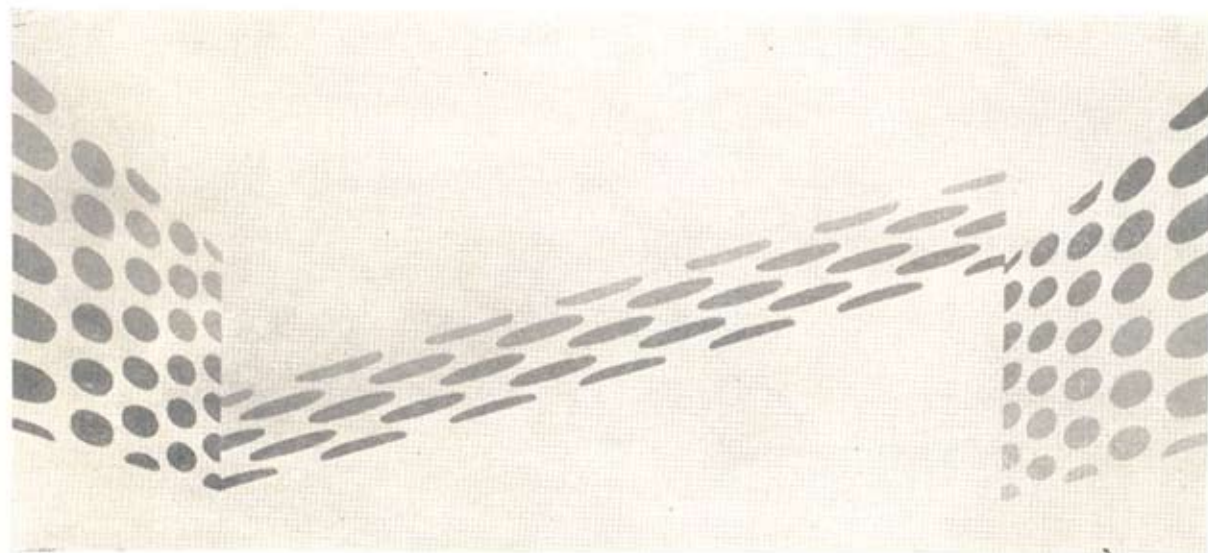
Pensemos, por ejemplo, en los perfiles curvilíneos de las estructuras primarias de Graciela Carnevale *Oposición estático-dinámica*, pero también en las obras de Aldo Bortolotti *Unidad de superficie* (un metro cuadrado negro extendido sobre el suelo negro del Museo de Arte Moderno que sólo podía ser percibido por un contraste de luz difusa) y *El plano inclinado* (una fuga de lunares dispersos por las paredes de la galería Carrillo, que invitaban al espectador a imaginar mentalmente la proyección planimétrica), todas de 1967, o en los claroscuros que generaban los prismas de Eduardo Favario. En el caso de Carnevale, se percibe una creciente y original preocupación por el espacio-ambiente y la percepción visual y corporal que de él tiene el sujeto-espectador. Así, a propósito de *Oposición estático-dinámica* nos señalaba hace unos años en una entrevista que «comencé a pensar en la posibilidad de utilizar estos módulos como asientos, de modo que la interacción con el público no se redujera a ser contemplados». Más tarde, en mayo de 1968 la artista concibió el espacio que la Galería Lirolay le ofreció para exponer su obra como un interior completamente blanco en el que únicamente se oían los latidos de un corazón. En la formulación del proyecto, Carnevale explicaba las sensaciones que experimentaría el sujeto-espectador: la «pérdida de todo marco referencial y de la noción de tiempo» le llevaría a sentir, en contraposición al tiempo convencional, su propio tiempo vital.





galería
carrillo

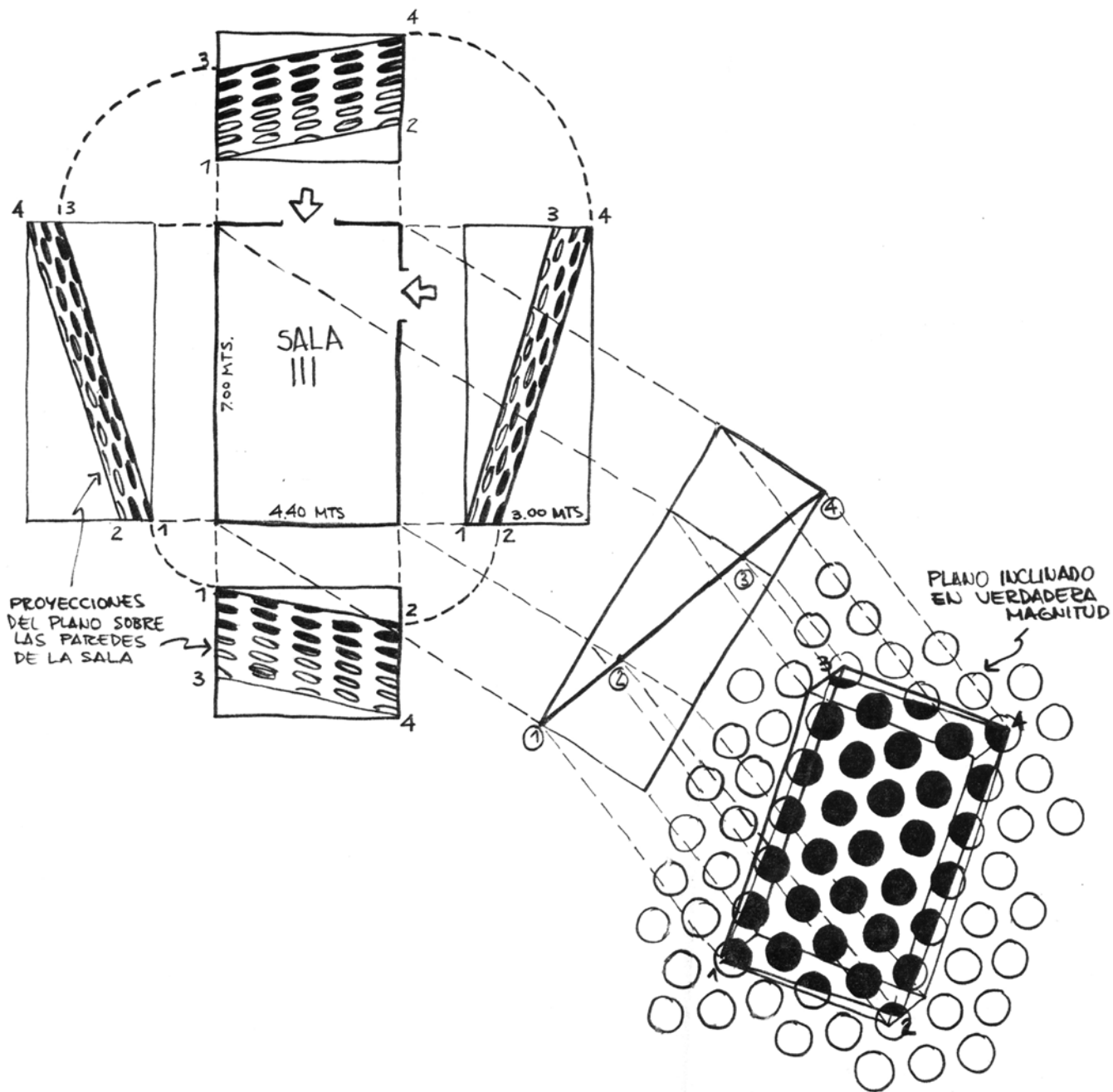
salas de exposición / sarmiento 629 al 33 / tel. 24758 / rosario / s. fe / argentina



ALDO BORTOLOTTI

presenta:

“EL PLANO INCLINADO”



Para Juan Pablo Renzi, el sentido que estas obras adquirieron en el devenir de las relaciones entre arte y política en el contexto de la vanguardia argentina de la década de 1960 pasaba por que *el impacto que producían a un nivel sensorial se prolongara luego en el pensamiento*. La reflexión sobre la 'forma' de vanguardia se traducía así en 'medio de reflexión' sobre la realidad. Renzi también trabó amistad con LeWitt cuando éste acudió a Buenos Aires. Aunque el artista rosarino reconocía la influencia que sobre él había ejercido la austeridad característica de las piezas minimalistas de Robert Morris o Donald Judd, así como la relación visual que sus prismas de aire podían mantener con la obra de LeWitt, señalaba asimismo que en el momento en que se celebró la *Semana de Arte Avanzado* la ideación de estructuras primarias se solapaba con una nueva veta creativa, que apostaba por una reconsideración de los objetos en términos conceptuales; una continuidad del vector duchampiano de la vanguardia que se ve reflejada en su serie de obras sobre el agua: *Representación de la forma y el volumen, en proporción, del contenido del lago del Parque Independencia* (1966), *Agua de todas partes del mundo* (1967) o *1000 litros de aire* (ideada en 1967, materializada en 1984).

La conceptualización de las relaciones entre experimentación formal y activación del pensamiento sobre la realidad enunciada por Renzi contrasta radicalmente con las afirmaciones que LeWitt realizaba en la correspondencia con Carnevale a propósito de las relaciones entre arte y política. En una carta fechada el 2 de abril de 1969, tras dar acuse de recibo de las noticias que Carnevale le había enviado sobre *Tucumán Arde*, LeWitt revelaba una cierta perplejidad por la precipitación y radicalidad del giro simultáneamente político y formal adoptado por el Grupo de Arte de Vanguardia, confesando implícitamente los límites de la posición que él adoptó por entonces en el área artística neoyorquina, también agitada políticamente: «Me parece que todos los artistas que conozco están de una u otra manera políticamente radicalizados, y se dan cuenta de que resulta insuficiente lo que hacen. Yo preguntaría, no obstante, si los artistas deben hacer propaganda con su arte o si deben ser tan buenos artistas como sea posible y utilizar su prestigio para denunciar el racismo, la guerra, la pobreza, etc. Realmente no sé qué es mejor, aunque yo mismo acudo a manifestaciones cuando surgen».

Por esa época, en el contexto de la Guerra de Vietnam, el panorama artístico de Nueva York se encontraba igualmente agitado. Aun así, el relato internacional hegemónico acerca del tránsito del minimalismo al conceptualismo suele excluir las diversas y difíciles articulaciones entre el arte y la política que tuvieron lugar. Así, la Art Workers' Coalition, fundada en 1969, pasa de sostener un discurso público principalmente centrado en la democratización de las instituciones culturales y los derechos de la producción artística, a planificar acciones explícitas de denuncia de la política bélica del gobierno (Q. *And Babies? A. And Babies*, 1970), y Hans Haacke comienza en 1968 a producir prototipos de crítica institucional que, replicando los elementos constructivos del minimalismo y el conceptualismo, traen a primer plano el análisis de las condiciones sociales del espectador y de las instituciones artísticas.

Todo ello denota vectores de 'desbordamiento' hacia un tipo de crítica de las instituciones y de 'activismo' que pone seriamente en cuestión el relato historiográfico establecido, que se circunscribe a una lectura puramente formal o 'estética' de tales mutaciones. Sea como fuere, si hay que buscar un eco en Estados Unidos del tipo de trasvases del arte de vanguardia a la política revolucionaria y de hibridaciones entre las formas del arte y las estrategias activistas de la militancia que comienzan a darse en el «itinerario del '68» argentino (así llamaron Ana Longoni y Mariano Mestman al apretado ciclo en el que ciertos sectores de la vanguardia rosarina y porteña precipitaron su radicalización política), habría que detectarlo en el tipo de intervenciones públicas desarrolladas por grupos como el neoyorquino Guerrilla Art Action Group, por un lado, y en las acciones creativas de los *yippies* (desde 1968) o de grupos anarco-insurreccionalistas como los Motherfuckers (desde 1967), por otro. Con todo, lo que resulta más complicado de encontrar en el contexto de las tardas y neovanguardias estadounidenses, es el tipo de prácticas que, en la Argentina, conceptualizan tempranamente su radicalización experimental mediante reflexiones explícitamente relacionadas con el cambio social y la política revolucionaria.

Diremos que ello se observa en la transmutación sufrida por algunas estructuras primarias de 1967, que en su título insinuaban ya la apertura hacia los reclamos políticos que iban a caracterizar el itinerario del '68. En *Grado de libertad en un espacio real* (1967), del propio Juan Pablo Renzi, el título de la obra introducía, a modo de parergon, la denuncia política como elemento de diálogo con la frialdad, la asepsia y el silencio de la forma minimalista, cuya estructura formal, Renzi relacionaba con la lectura de algunos escritos de LeWitt. La exhibición de esta pieza de Renzi casi coincidía en el tiempo con un acontecimiento que causó una absoluta convulsión en toda la cultura política argentina de izquierdas: el Ché Guevara era asesinado el 9 de octubre de 1967.

«MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN»

“Hechos que ocurren en el mundo durante el tiempo que dure la exposición, según tres periódicos argentinos”

Instrucciones para el montaje:

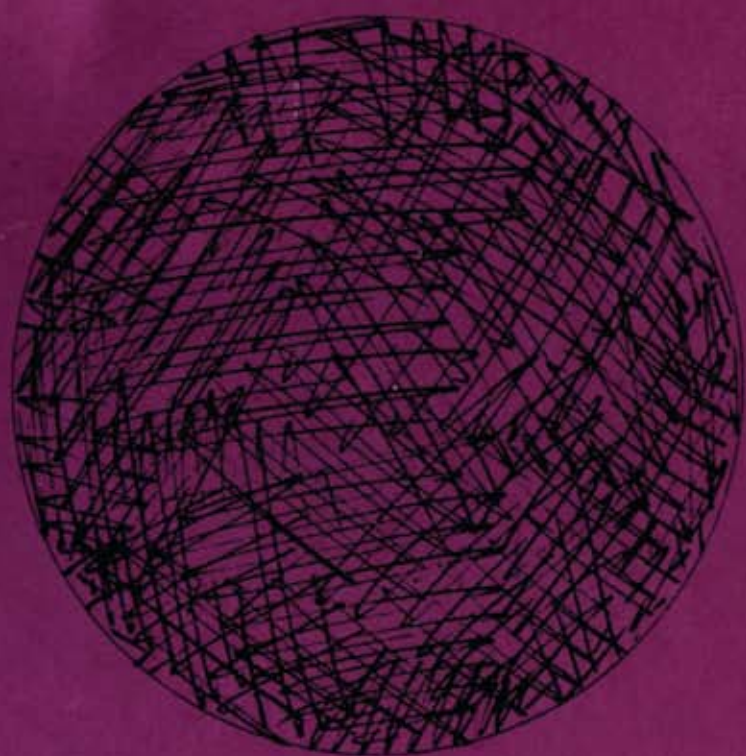
Una mesita o tarima. En ella se irán acumulando los diarios a medida que pasan los días.

Los diarios podrán ser leídos por el público pero no llevados del salón. Deben quedar sobre la mesa o tarima.

Incluyo 1.000\$ para los gastos que resultaran de la compra de los 3 diarios día por día durante los días que dure la muestra
Solicito se encargue al diariero del hotel Provincial que deje todos los días, a partir del 27 de diciembre hasta que termine la muestra, los siguientes diarios: La Nación, La Razón y la Capital.

Obra para la muestra el *Arte por el Aire* realizada en el Hotel Provincial, Mar del Plata, Argentina, 29 diciembre 1967 al 17 de enero de 1968.

Graciela Carnevale



EL ARTE POR EL AIRE

La importancia que adquiriría en la última obra mencionada de Renzi el lenguaje, incorporado como umbral semántico y elemento alegórico de la precariedad de las libertades bajo la dictadura del general Juan Carlos Onganía, encontrará un tratamiento más sistemático, tendente a la crítica institucional, en el trabajo de Aldo Bortolotti. En algunas de sus propuestas de finales de ese mismo año, la estructura autorreferencial de las proposiciones lingüísticas del artista rosarino apuntaron hacia el contexto espacial y simbólico en que aparecían. La obra de arte pasaba a presentarse como una fórmula autoevidente y negativa de toda referencia transparente al mundo de la vida. El carácter indicial de estas proposiciones residiría en la necesidad de confrontar al espectador con la convencionalidad y la ideología de la institución arte. La reducción de la obra a su enunciado lingüístico aflora en algunas de las propuestas de Bortolotti como metáfora irónica y señalamiento autorreferencial de las imposiciones que la autoridad de la figura del artista y de la institución ejercen sobre la experiencia del arte.

Para la exposición *El arte por el aire* (Mar del Plata, 1967-1968, organizada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, comisariada por su director Hugo Parpagnoli, y que itineró por varias ciudades del interior del país), en uno de los texto-folios que el artista colocó como obra sobre el muro se podía leer en letras de imprenta: «Coloque este cartel sobre una pared a la altura de la vista de manera que facilite su lectura. Orden de Aldo Bortolotti desde Rosario. Ejecución de la orden Museo de Arte Moderno Bs As en el Hotel Provincial de Mar del Plata». La cuartilla fue ubicada en la disposición y el lugar que ella misma requería, interrogando al espectador, a modo de silencioso e invisible *shifter* o signo deíctico, acerca del espacio discursivo en que era leída. Poco después, en una muestra compartida con Renzi y Favario en la Galería Lirolay (Buenos Aires, 1968), Bortolotti dispuso sobre la pared de la galería tres carteles en los que se podía leer, con un sentido autoparódico del lugar privilegiado que el artista enunciator ocupaba en la esfera cultural: «Según Bortolotti es evidente que este cartel es el primero», «Al leer los carteles éste está en el medio. Puede comprobarlo» y «Verá que éste es el último de todos leyendo nuevamente».

En la misma línea se situaría la descripción e imagen de un billete de 5000 pesos ideadas por Eduardo Favario como aportación a la muestra *OPNI (Objeto Pequeño No Identificado)*, Galería Quartier, Rosario, 1967), donde atribuía un valor único a su obra con la intención última de «entregar al virtual comprador de mi creación el valor de la misma a fin de que éste, manteniéndose dentro del espacio límite de 30x30x30 participe en la labor de creación del artista y desarrolle imaginariamente la obra». A la toma de conciencia sobre el valor de cambio de las propuestas de la vanguardia experimental se ponía así como contrapeso, en el otro lado de la balanza, la activación crítica y participativa del espectador.

El extrañamiento del lenguaje vanguardista que adoptan estas obras se vincula así con el señalamiento del circuito institucional que daba cabida a la vanguardia. En el requiebre irónico de estas proposiciones, quedaba colapsada la transparencia de la operación por la cual el circuito institucional (de vanguardia o no) podía otorgar en la esfera cultural un privilegio enunciativo al artista como comentarista de lo político, constituyendo una suerte de retracción escénica del itinerario que impulsó a artistas de la vanguardia rosarina y porteña a desplazar su voz hacia los espacios del conflicto social. No obstante esta aparente contradicción (la obra como altavoz a través del cual el artista de vanguardia expresa un comentario sobre la realidad versus la obra que se muestra al sujeto-espectador autocuestionada en su autoridad), lo que tenemos frente a nosotros es una evolución no lineal de la función de la obra de vanguardia. Ésta pasa a convertirse, mediante una diversidad de procedimientos formales, en un artefacto que constituye una articulación entre: (a) la mostración de su carácter de constructo material, cultural e ideológico, evidenciación autocrítica que invita al espectador a analizar precisamente la autoridad inscrita en el dispositivo institucional; (b) la instauración de un dispositivo que captura la mirada espectral en un primer momento para después refractarla hacia su entorno, mediante el procedimiento de incorporar en la obra un reflejo modificado o incluso un comentario explícito sobre las condiciones del contexto que envuelve (sobredetermina) tanto al artista o a la artista como al sujeto-espectador y a la obra.

A PROPOSITO DE LA CULTURA MERMELADA

En nuestra ciudad existe un tipo de manifestaciones cuyas características conforman lo que denominaremos de ahora en adelante, cultura "mermelada". Esta se expresa cotidianamente como obstáculo y freno de la labor creadora.

Existe una manera de ser y de pensar "mermelada", una literatura "mermelada", un teatro "mermelada", una pintura "mermelada", etc., y quienes actúan en cada uno de esos planos lo hacen siempre con el mismo criterio: utilizando fórmulas y esquemas convencionales, tratando en lo posible de "oficializarse", contando para ello, con la complicidad de entidades pseudo-culturales y de cierto público que alienta y aplaude todo lo que se produce para su halago y evita encontrarse con obras que conmuevan sus prejuicios o le produzcan emociones profundas. La emoción "mermelada" es falsa, superficial, almibarada y sólo alcanza el escaso nivel del sentimentalismo.

Nos encontramos en la tarea de analizar y denunciar este permanente complot contra la creación, haciéndolo a partir de la plástica y de sus epifenómenos que es lo que nos preocupa en forma directa.

LA PLASTICA "MERMELADA"

Hemos indicado en el párrafo anterior los lineamientos generales de lo que llamamos

cultura "mermelada". Cuando hablemos de su manifestación plástica hacemos alusión, especialmente, a un tipo de pintura que enarbolando una apariencia "moderna" representa la más recalcitrante actitud académica. Una actitud académica no se mide por la forma más o menos actual, más o menos pasatista con que se manifieste, sino por la institución de reglas que limitan el acto artístico a formas de comunicación perfectamente asimiladas por un público al que no se desea inquietar. Es la utilización de esquemas normativos lo que determina la existencia de una actitud académica.

No estamos haciendo referencia a la vieja academia por todos execrada (léase naturalismo de fin de siglo, o la proveniente del impresionismo, que en nuestro país adoptaron los más diversos matices de pintoresquismo folklórico), sino a aquella que, mediante otras formas logradas por la apropiación de residuos esquemáticos de los movimientos en boga en distintos momentos, rehuye la problemática de la creación, no aporta búsquedas personales y no se interesa por la investigación, sin la cual cualquier manifestación artística parecería. Su diferencia con la vieja academia es meramente formal, y surge a partir de la necesidad de acomodación a los nuevos gustos de un público ya movilizado por otros artistas.

Por esta razón, no es raro encontrar que la mayor parte de estos académicos trabaja a la manera de quienes fueron los creadores importantes de la generación pasada. Hay casos en que, a través de estos maestros o directamente, sufren influencias de ismos, pero es aquí donde surge la fundamental diferencia entre estos señores y los que tienen una actitud creadora.

Nadie duda de que en determinados momentos un nuevo descubrimiento formal ejerce notable influencia sobre todos; pero mientras los creadores son enriquecidos en su caudal de rebeldía y de búsqueda a partir de lo que esa determinada influencia les plantea, los otros, o bien se cierran negativamente a

ella, o se entregan sumisos, adoptando solamente su forma exterior, sin cuestionar el significado profundo de lo que tal descubrimiento pueda plantear en la historia del arte.

Un ejemplo: hay quienes intentan trabajar como cubistas; utilizan pasajes, contrastes, colores desaturados, formas geometrizadas y organización tonal; algunos acentúan lo sintético y otros lo analítico de esta escuela. En rigor, esta identificación formal debería ir acompañada de la correspondiente identificación con la teoría estética del cubismo: aproximación profunda a la realidad, a partir del estudio científico y detallado de los objetos que la componen —posición emparentada a través del tiempo con el naturalismo materialista del renacimiento quattrocentista— y de allí su voluntad geométrica, su interés por aplicar la observación de los distintos aspectos del objeto en el tiempo, y, por último, su intención de no crear virtualidades, de no dar la ilusión del volúmen, sino de representarlo en el plano por la superposición de distintas perspectivas.

Pero la incongruencia, la sensación de que se ha adoptado la forma carente de su significado, se hace evidente cuando la mayoría de quienes en nuestra ciudad pintan al modo cubista teorizan en pro de un arte vagamente "espiritualista", de evasión de la realidad y plenamente emparentado con las "esencias de nuestra tierra".

Esto, aparte de reflejar claramente una falta total de compromiso, seriedad y conocimiento en la tarea que realizan, pone de manifiesto una actitud superficial, producto de la falta de claridad de sus ideas y de su incapacidad creadora. Un análisis de sus obras comprueba sin esfuerzo todo lo dicho; efectivamente, se verifica que, en términos generales, la relación entre los elementos formales que las componen se repite dentro de un repertorio muy limitado de posibilidades, y además, en el límite en que esas posibilidades se agotan, incurrir en contradicciones dentro del esquema que ellos mismos se han planteado. Es notable

en general la falta de coherencia de sus lenguajes, aún cuando nunca se planteen ir más allá de las fórmulas conocidas.

Este análisis nos lleva a la conclusión de que en ellos no existe la noción (y es posible que lo ignoren) de que es necesario que el creador tenga propósitos definidos antes de hacer una obra; desconocen, por lo tanto, que los elementos formales en una relación determinada revelan una determinada intención trascendente, y se quedan en el simple juego decorativo de la superficie de la obra; todo esto se canaliza a menudo hacia el sentimentalismo, que es otra de las formas de eliminar las problemáticas y pasarla bien con obras que, por no preocupar a nadie, encuentran un buen mercado.

Esta misma superficialidad es la que los hace negar lo intelectual de la creación artística, y refugiarse en términos usados con sentido mítico tales como "misterio", "belleza", "intuición", "inspiración", "personalidad", "expresión", etc., forma elegante con que eluden los enfrentamientos profundos que pondrían de relieve su imposibilidad de asumir racionalmente la actividad creadora.

LA CRITICA "MERMELADA"

El subtítulo que hemos colocado nos plantea un problema previo, pues es excesivo si se entiende la palabra crítica en su real sentido. Si se entiende que crítica de arte es un estudio metódico, desprejuiciado de la obra de arte que, dilucidando sus connotaciones profundas y significativas, analice racionalmente las diferentes posibilidades técnicas y estéticas de una tendencia, y sea capaz de valorar objetivamente la obra de un creador, debemos convenir en que tal

cosa no existe en Rosario; ni siquiera al nivel de un análisis no pretencioso y no subjetivo de un cuadro; no se llega, y en general no hay preocupación por hacerlo, a establecer lúcidamente una relación entre los elementos estructurales de una obra y su intención pictórica estética y humana a partir de la coherencia particular que la forma de esa obra propone.

En general, los que aquí ejercen oficialmente la pretendida "crítica" se acercan a las obras de arte con la nariz y eligen las que no sorprenden sus prevenidos olfatos. Nunca leen una obra, ni esperan a que ésta les proponga su sistema, para luego emitir su juicio; pretenden encasillarla en sus remanidos esquemas, por lo cual se manifiestan siempre a favor de las obras que no los alteran, negándose a reconocer que la verdadera obra de arte se evade naturalmente de todo sistema preconcebido.

Lo concreto es que la pretendida crítica de nuestro medio padece de una total ignorancia acerca de lo que quiere juzgar, y no es extraña la coincidencia de que quienes la ejercen sean artistas frustrados o de mala calidad. Nuestros cronistas de arte, por lo tanto, con pretenciosa ignorancia, emiten su juicio con evidente superficialidad, parcialidad y total resentimiento; para asegurar su permanencia, se organizan en la reacción, se unen con los pintores "mermelada" y, todos juntos, empalagan a un público desprevenido que es comprado en el nivel más bajo de su necesidad estética. Es así que debemos sufrir con frecuencia columnas llenas de afirmaciones cursis, vagas e incoherentes, que son los términos del léxico cotidiano de quienes no manejan conceptos profundos para avalar sus "juicios".

Finalmente, el punto de vista que sostienen y elaboran estos señores no tiene incidencia, ni siquiera parcialmente, en la obra de quienes estudian y se preocupan, investigando, por ampliar los límites de la labor artística. Lo lamentable de este asunto es la falta de honestidad y franqueza con que pretenden combatir a la vanguardia, siempre velada e

indirectamente, frecuentemente escuchados en terceros.

NUESTRA POSICION

La razón que nos obliga a denunciar esta conspiración contra el arte en este suelto, es que, como pintores, hemos decidido asumir pública e independientemente nuestras posiciones, y luchar por un esclarecimiento del espectador que hasta la actualidad estaba obligado a escuchar una sola vez. En este sentido reafirmamos una vez más nuestra defensa de una pintura seria, profunda, creadora y revolucionaria, que aporte siempre nuevas posibilidades de conocimiento y de emociones al observador; una pintura de estudio, de investigación, que sinteticamente de manera expresiva las posibilidades intelectuales de quienes la hacen.

ASPIRAMOS A QUE NUESTROS PRODUCTOS PUEDAN SER DIGNAMENTE LLAMADOS ARTE.

Rosario, septiembre de 1966.

Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Estela Molinaro, Osvaldo Mateo Boglione, Silvia James, Fernando Adrián Barbé, Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Martha Greiner, Carlos Gatti, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilione, Aldo Bortolotti, Mónica Gárate, Edmundo Giura, Coti Miranda Pacheco, Jorge Sllullitel, José María Lavarello.



**OBJETO PEQUEÑO
NO IDENTIFICADO
23•XI GALERIA
QUARTIER MITRE 846**

... a un año
Este documento de un billete
de 5000 ₡. ref. a a fin de que
todo a quel que desee comprar
una obra de Eduardo Tamariz,
en una exposición donde las
obras no pueden exceder del
Tamaño de 30x30x20 y/o
su equivalente volumen
y obtenga el valor de la
misma ~~no puede exceder~~
de de \$5000. ref.

A tal fin y Eduardo Tamariz
Guatemala, Guatemala, lo de-
claro en un documento de una
obra de arte, propongo
entregar al artista como
prueba de mi creación el
valor de la misma a fin
de que este, se mantenga en
dentro del espacio límite
de 30x30x30 participando en
la labor de creación del
artista y desarrollo imaginario
siempre la obra.

En todo caso que este se venda
en el nuevo medio de circulación
de su valor material y se cum-
plirán

La necesidad autoimpuesta de involucrar al público del arte en el proceso revolucionario llevará a los artistas de la vanguardia argentina de la década de 1960, en una especie de expansión diastólica de los esbozos de análisis y crítica institucional que antes señalábamos, a buscar circuitos alternativos en los que infiltrar sus propuestas, espacios de incidencia política alejados de los identificados socialmente con la institución arte. Dicho de otra manera, esa expansión diastólica responde a diversos intentos de verificar la siguiente hipótesis: una vez alcanzado el 'grado cero' de la radicalización formal mediante la experimentación objetual y lingüística, ese límite al que se ha llegado se traduce en una evidenciación permanente de las condiciones materiales de la obra. Ese desvelamiento de la obra como una construcción material acaba por redirigir una y otra vez la atención espectral tanto hacia las condiciones materiales del entorno físico de su exhibición, como hacia las condiciones socioeconómicas y simbólicas de la institución que enmarcan simultáneamente a la obra, al sujeto-espectador y al espacio expositivo. Entonces, ¿por qué no prolongar ese desbordamiento de tal manera que, aun operando con artefactos propios de la vanguardia artística, el sujeto-espectador se vea impelido a observar la realidad que le circunda, una realidad que la obra de arte incorpora en sí como un reflejo modificado? La incorporación de una representación modificada de la realidad, junto con la refracción de la mirada del espectador desde la obra hacia el contexto circundante, se puede interpretar ni más ni menos que como una invitación, mediante la experiencia artística, a que el espectador se plantee intervenir en una modificación del mundo.

Dos propuestas que marcaron la dirección de ese proceso fueron las que Norberto Puzzolo y Graciela Carnevale presentaron en el *Ciclo de Arte Experimental* que durante el año 1968 organizó el Grupo de Arte de Vanguardia en Rosario con el apoyo económico inicial del Instituto Di Tella. La obra de Puzzolo consistió en disponer unas hileras de sillas en el espacio interior del local que oficiaba de galería, todas ellas mirando en dirección a la amplia vidriera que hacía las veces de frontera entre el interior y el exterior, la calle. Así, el sujeto-espectador era invitado a sentarse para observar, desde dentro de la exposición, el espacio de vida más allá de los límites arquitectónicos y simbólicos que habitualmente preservan la autonomía del dispositivo institucional del arte. La relación de interdependencia entre el adentro y el afuera de la exposición quedaba establecida por el doble sentido de la observación: el sujeto-espectador en la galería podía mirar, desde el interior, la calle y los transeúntes ocasionales, tanto como éstos podían contemplar, desde fuera, al público de la galería en el acto de mirar, sentados, hacia el exterior. Por su parte, Graciela Carnevale encerró a quienes asistieron a la inauguración de su muestra, aguardando a que alguien rompiera el vidrio de la galería para poder escapar, en una metáfora performativa de la ansiada liberación política, que era al mismo tiempo una declaración programática sobre cómo hacer uso de las herramientas de la vanguardia artística radicalizada para efectuar una salida a un mundo que debería ser también radicalmente experimentado y transformado.

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL

ROSARIO/1968

CUADROS PUBLICIDAD
ENTRE RIOS 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 ma-

nifestaciones 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 abierto de esta característica, organizamos este Ciclo de ex-

posiciones donde lo experimental es el tema obligado, pero no ya como una particularidad implícita en la obra, sino explícitamente intencionada en su realización.

OSVALDO MATEO BOGLIONE
ALDO BORTOLOTTI
GRACIELA CARNEVALE
RODOLFO ELIZALDE
NOEMI ESCANDELL
EDUARDO FAVARIO
FERNANDEZ BONINA
CARLOS GATTI
EMILIO GHILIONI
MARTHA GREINER
LIA MAISONNAVE
RUBEN NARANJO
NORBERTO PUZZOLO
JUAN PABLO RENZI
JAIME RIPPA



Plástica: La libertad llega a Rosario

Hace diez años, nadie hubiera imaginado que uno de los corazones de la vanguardia plástica argentina latiría en Rosario: menos aún, que ese corazón podría irrigar un fenómeno independiente de Buenos Aires, tan autónomo como para que la metrópoli sólo le sirva de dato referencial.

Sin embargo, el milagro no sólo se produjo, sino que parece dispuesto a prosperar: durante dos días de la semana pasada, sus quince protagonistas fueron convocados en su epicentro natural —un taller de la calle Tucumán al mil, en Rosario, equidistante del centro y del río Paraná— por un enviado de Primera Plana. Allí narraron el proceso centrípeta que los fue llevando a constituir el mayor y más coherente grupo de la nueva plástica; su estética y su ética, cuya maduración acaba de obligarlos al rompimiento con las instituciones —protectoras o no—, en beneficio de su libertad.

De verano en verano

Cuando Graciela Carnevale (26), Noemí Escandell (26), Fernández Bonina (27) y Lía Maisonnave (27) allugaron esa modesta sala a la calle, hace dos años, no suponían que su ubicación céntrica la convertiría en el obligado punto de reunión de un grupo que, crecido y seleccionado sin artificios, amenaza ahora con hacer estallar sus paredes.

Otro grupo, aislado hasta la temporada anterior, se sumó a la casa este año sin abandonar sus propios talleres: es el que conforman Aldo Bortolotti (25), Eduardo Favario (29), Carlos Gatti (29) y Juan Pablo Renzi (28). Renzi (finalista del último Ver y Estimar) y Bortolotti parecen formar ahora el dúo teórico del clan; al menos, son, sin duda, sus voceros más locuaces.

Un tercer equipo (acaso los precursores de la vanguardia rosarina desde comienzos de la década actual) contribuyó a la formación del frente:

fueron Osvaldo Mateo Bogliione (32), Rubén Naranjo (39) y Jaime Rippa (39), integrantes del Grupo Taller que, en la primera mitad de los años sesenta, presidió sin discusiones la vida plástica de Rosario. Conectados con ellos en distintos momentos, sobrevivientes de variadas combinaciones, investigadores más o menos solitarios, otros nombres fueron necesarios aún para que la tribu adoptase su actual fisonomía: los de Rodolfo Elizalde (36), Emilio Ghilioni (33), Marta Greiner (28, una talentosa frecuentadora de casi todos los pasos de la vanguardia en el último lustro), y Norberto Julio Puzzolo (19), el benjamín de la familia, cuya corta carrera empieza casi con el Ciclo de Arte Experimental que se está desarrollando en la actualidad.

"De verano en verano —informa Bortolotti— fueron dándose los cambios: cada año, a la llegada del otoño, ya no éramos los mismos."

La historia le da la razón, y empie-



za, por ejemplo, en el verano de hace exactamente una década, cuando el panorama rosarina estaba dividido en dos frentes irreconciliables: el que podía catalogarse de alguna manera de oficial, integrado por los alumnos de Carlos Enrique Uriarte, en la Escuela Superior de Bellas Artes, y el independiente, en el que militaban los discípulos del legendario Juan Grela.

Curiosamente, el rigor de Grela, su desconfianza por las improvisaciones de la vanguardia, hizo que de la otra orilla surgiesen los primeros renovadores. Para 1961, unos y otros se encuentran promovidos a profesores de la reestructurada Escuela Provincial; de ese primer contacto surgirá, dos años más tarde, el poderoso Grupo Taller, una de cuyas últimas muestras será la comentada colectiva de julio de 1966, en las salas de Van Riel, de Buenos Aires.

No es casual que pueda hablarse en ese momento del fin de una época: los "jóvenes turcos" copan simultáneamente el Salón GEMUL, en Rosario, consiguiendo el primero de una serie de escandalosos triunfos ante un público sorprendido e irritado.

Desde allí, las señales camineras hacia el encuentro se llamarán, sucesivamente, *Pintura actual de Rosario* (colección del doctor Isidoro Slullitel, julio 1967) donde el todavía informe grupo presenta cualquier cosa menos pintura de caballete, por supuesto; *Bienal Paralela de Córdoba*, 1966; *OPNI* (Objeto Pequeño No Identificado), una catásta de invención que acaba con la paciencia de casi todo el mundo; dos incursiones demoledoras a Buenos Aires (*Rosario 67*, en el Museo de Arte Moderno, y *Estructuras Primarias II*, durante la Semana del Arte Avanzado) y una a Mar del Plata (*El Arte por el Aire*, Hotel Provincial, en enero de este año). Para entonces, la selección natural se había producido. El último verano iba a juntar esas cargas de caballería —que ya habían producido esplendores teóricos como el *Manifiesto Anti-Mermelada*—, para apretar el grupo en una tarea de conjunto: la organización del Ciclo de Arte Experimental, en una sala cedida por una agencia de publicidad, en la calle Entre Ríos al 700. Allí comienza otra historia: la que justifica viajar a Rosario para enfrentarse a un fenómeno complejo, singular, inédito.

Ahora, una moral

El que abrió el fuego, fue justamente el hermano menor, en la última semana de mayo: azorados visitantes del ciclo encontraron que su obra consistía en una platea con vista a la calle; la vidriera del local estaba fuertemente enmarcada para señalar el mensaje. "Así —dice Puzzolo— 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."

En el segundo turno, inaugurado a mediados de junio, la inquietante Lía Maisonnave se limitó a cubrir el piso

del local con una cuadrícula blanca y negra, y a proporcionar instrucciones para reproducirla —en cualquier superficie y material— en una hoja adjunta al catálogo, que se repartía a los visitantes. "La obra no es la cuadrícula —informa, lúcidamente la autora, aunque con cierta retórica— ni su probable reproducción por el espectador, sino la propuesta que ese espectador recoja ante un espacio vacío que le ofrece un sólo elemento plástico: intercambiable, por otra parte."

Ambas obras bastan, seguramente, para dar una idea de la intensidad límite que el grupo se ha propuesto derramar sobre el ciclo. Pero no alcanzan a explicar —aunque sea su consecuencia natural— la revolucionaria actitud ética que acaban de afrontar, de común acuerdo, precisamente hace dos semanas: ninguno de ellos se presentará al Premio Braque —al que varios fueron invitados— ni, en general, a los restantes salones; una subvención de 250.000 pesos concedida como auspicio al ciclo por el Instituto Di Tella, será devuelta en estos días.

"No es sólo por un planteo moral —explica Renzi—, que también está implícito, ya que nos negamos a seguir participando de una maquinaria de prestigio que termina por utilizarnos en su provecho, sino por un planteo estético: la obra, puesta en el marco de referencia de la institución que la cobija, pierde eficacia: se confunde fácilmente con la institución misma, se pone a su servicio."

Naranjo, un conciliador y excelente director espontáneo de debates, considera necesario especificar que esa actitud "no es de ninguna manera un suicidio, sino la meditada solución para trabajar libremente. Nos limitaremos por el momento a nuestra ciudad, es cierto, pero nada puede impedirnos desarrollar nuestras experiencias al aire libre, con un público espontáneo y no preparado, por ejemplo utilizando las obras en construcción con permiso de los arquitectos".

La claridad ideológica del grupo, podría muy bien sintetizarse en una frase de Bortolotti ("Renunciamos a las instituciones, no a la difusión") o en la comprensión dinámica y dialéctica del proceso que todos parecen tener; en ningún momento plantearon que esos postulados fueran inmodificables; todos parecen comprender que el hallazgo de una moral, la fidelidad entre existencia y obra con que un hombre construye el tiempo de su vida, es el resultado de interacciones que escapan al control de las teorías.

Solos, conscientes de las consecuencias de una renuncia por partida doble (la que los aleja de las fuentes de poder y, simultáneamente, de la única perspectiva de retribución económica para sus obras, que carecen de mercado), los integrantes de la vanguardia rosarina se ponen ahora a sí mismos en exposición.

Si no bastara la calidad de su investigación estética (que está, sin duda, en el primer nivel de la plástica argentina), bastaría ese acto de coraje, esa honestidad desusada, para creer en todos ellos. Para confiar en la respuesta que su ciudad, ajetreada y comercial, está obligada a darles. ♦

LIBROS

Aprendizaje de la vida

Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth — Las postergaciones sucesivas, los rumores, una reputación que del *underground* irrumpió a las revistas literarias y de información: no es difícil entender por qué ésta es la primera novela hispanoamericana cuya fama anterior a su aparición podía compararse con la de los *best sellers* más leídos. Pero ¿quién había leído la obra incógnita de Manuel Puig? Dejando a un lado los amigos dispersos entre Buenos Aires y Nueva York, entre Roma y Calcuta, la enumeración es breve pero significativa. En primer término, el cineasta cu-



Manuel Puig: Estimulo letal.

bano Néstor Almendros (fotógrafo de *La collectionneuse*), quien la prestó a Juan Goytisolo, quien a su vez la recomendó a Gallimard para su publicación en francés —anunciada para octubre próximo—. Luego, Luis Goytisolo, quien la defendió contra una exigua mayoría para el premio "Biblioteca Breve", de la editorial Seix-Barral, en 1965. Posiblemente la haya leído también el resto de ese jurado, aunque el premio concedido a una desleída narración de Juan Marsé permita dudar. Más tarde, Emir Rodríguez Monegal, quien se convirtió en su abogado más consecuente; también los editores que, por escrúpulos diversamente plausibles, demoraron su aparición hasta que Jorge Alvarez tomó el original hace pocos meses.

La traición de Rita Hayworth es la crónica, sumamente indirecta, tan sencilla como sofisticada, de una mala educación, de una sensibilidad desviada. En 1933, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, nace un niño. A través de quince capítulos, Manuel Puig plantea una posibilidad nueva de *bildungsroman*, esa novela de crecimiento y aprendizaje de la vida que desde el *Wilhelm Meister* hasta el *Retrato del artista adolescente* ostenta una variada y caprichosa genealogía. El Toto avanza por el laberinto de su propia experiencia y de las relaciones humanas en un Vallejos no más sórdido u opresivo que otros pueblos; pero su fantasía conoce muy temprano un estímulo accesible, letal: el cine.

Es en el ámbito de lo que solía llamarse (con una frase tan *camp* que no disgustaría al autor) la "tela de plata" donde el Toto ha de conocer la realidad, la única que puede satisfacerlo, aquella que ha de compensarlo por todos los pequeños infinitos terrores cotidianos. Es, también, la que va a signarlo definitivamente. La traición "de Rita Hayworth" no será ejecutada por ese padre, incomprensivo o incomprensible, que sólo al final ha de descubrirse y que no lleva al Toto a ver por segunda vez *Sangre y arena*, sino por la vida: aquella realidad superior, poblada por Rita, Ginger, Louise, impugnará, con su simple, deslumbrante evidencia, toda posible aceptación de otra realidad, no por ignorada menos urgente, más dócil a la subversión de la fantasía.

Es precisamente el recurso al cine, como única mitología posible de este siglo, lo que confiere a *La traición de Rita Hayworth* una actualidad que los tres años demorados en su publicación no podían menguar. Otra obra hispanoamericana contemporánea a la de Puig (*Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante) invocaba en una clave distinta el mismo panteón, que ahora empiezan a vulgarizar composiciones divertidas pero triviales, como *Myra Breckinridge*, de Gore Vidal. Si el (la) protagonista de Vidal puede decir "lo miré como Fay Wray a King Kong", con la misma certeza con que el griego o la persona ilustrada del Renacimiento aludía a Dafne o a Endimión, es porque la capacidad de cosmología y cosmología demostrada por el cine, sobre todo por el cine de Hollywood cuando era más convencional y estético e industrial sin pudor (aproximadamente hasta 1955), supo explicar el mundo a varias generaciones de espectadores.

Hoy la literatura analiza esa mitología, como el cine critica su propio lenguaje y las historietas alimentan las artes plásticas. Ningún indicio más claro de que esas manifestaciones de arte popular (o industrial, de folklore urbano u opio de masas: los sociólogos pueden elegir) han muerto: sólo queda aprehender su misterio una vez que se ha desvanecido.

Únicamente tres capítulos de la novela proponen el punto de vista del Toto: dos bloques de "fluir de conciencia" (uno fechado 1939, el otro 1942) y una composición escolar sobre "tema libre: la película que más me gustó" (descripción minuciosa de *El gran vals*). Una vez alcanzada la



NORBERTO JULIO PUZZOLO

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO



AUSPICIADO POR EL INSTITUTO DI TELLIA

27 MAY - 8 JUN - ENTRE RIOS 730

LIA MAISONNAVE

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO



AUSPICIADO POR EL INSTITUTO DI TELLIA

17 - 29 JUN - ENTRE RIOS 730



FERNANDEZ BONINA NOEMI ESCANDELL

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO



CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO

1 - 13 JULIO - ENTRE RIOS 730

FERNANDEZ BONINA NOEMI ESCANDELL

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO



CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO

15 - 27 JULIO - CORDOBA 1365



<p>J A I M E R I P P A</p> <p>CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO</p>  <p>CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO</p> <p>29 JUL - 10 AGO - CORDOBA 1365</p>	<p>RUBEN NARANJO</p> <p>CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO</p>  <p>CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO</p> <p>12 - 24 AGO - CORDOBA 1365</p>
--	---

MARTHA GREINER

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO



CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO

26 AGO - 7 SET - CORDOBA 1365

EDUARDO FAVARIO

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO



CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO

9 - 21 SET - CORDOBA 1365

GHILIONI - ELIZALDE

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO



CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO

23 SETIEM - CORDOBA 1365

GRACIELA CARNEVALE

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO



CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO

8 - 19 OCT - CORDOBA 1365

NORBERTO JULIO PUZZOLO

27 DE MAYO AL 8 DE JUNIO

La exposición es una serie de sillas iguales, alineadas en filas como la platea de un cine, o como si se las hubiera dispuesto para una conferencia; están dirigidas de manera que si uno se sentara en alguna de ellas, lo único que podría ver sería la calle a través de la vidriera de la sala. La ventana está reforzada visualmente por un marco que colocó el autor para hacer notorio al espectador que forma parte de la obra. El espacio desmesurado de la sala también ha sido incorporado a ella con una jerarquía diferente a la de su vacío natural. Lo que se expone es una obra de Norberto Puzzolo, el más joven de los componentes del grupo de vanguardia rosarina, quien en su corta trayectoria ha demostrado una gran rigurosidad y claridad de ideas.

La visita a esta muestra puede resultar desconcertante para gran parte del público; esto es natural si tenemos en cuenta dos factores: en primer término, que en Rosario la vanguardia no ha expuesto con la frecuencia necesaria como para que el espectador interesado haya podido eslabonar cronológicamente cada etapa del proceso de investigación de los artistas; en segundo término, es también una realidad que el esquema pseudo-estético de la vieja-mala pintura que atesta las galerías locales, sigue en vigencia para gran parte del público. Sin embargo, salvando estos dos obstáculos, queda un tercero, y lo constituye el pensamiento de aquellos que efectivamente o por snobismo se acercan a las muestras de vanguardia: para este tipo de público que, a pesar de su actitud sin prejuicios aparente, mantiene también falsas ideas con respecto al arte, la muestra de Puzzolo resultará monótona y aburrida.

Es posible que esta última opinión se generalice entre parte del público porque esta obra no pretende (como muchas) decorar o explicitamente.

El problema central de la obra puede divi-amenizar la vida burguesa de nadie, sino que está estructurada sobre la base de la problematización de ciertas funciones de la existencia. Si bien toda obra de arte plantea problemas de la realidad —y Puzzolo ya lo ha hecho en sus anteriores trabajos— en esta obra lo logra con mayor materialidad y más dirse en dos temas fundamentales que se interrelacionan: por un lado tenemos la estructura material, con una gran imagen austera conseguida mediante la multiplicación (insistencia) de un mismo elemento (sillas) perfectamente ordenadas según una geometría elemental. Este enorme prisma de sillas actúa sobre el espacio previamente vacío de la sala, transformándolo para la percepción. Por otro lado, el hecho más significativo de la muestra reside en que uno, si sigue las directivas de la obra, entra a la sala para mirar hacia afuera; de hecho, nadie dará importancia a esta acción, salvo como mero ensayo lúdico, pero el valor de la obra tanto en la acción como en el aparato desplegado para indicarla.

Esta desproporción entre tema y desarrollo, esta gratitud del aparato desplegado para proponer un "mensaje" aparentemente tan sencillo, se erigen como una formulación desmesurada de una "teoría" de la visión objetiva de la realidad.

Esta obra de Puzzolo es, en varios sentidos, la refinación de las ideas planteadas en sus últimos trabajos del año pasado. Insisto en esto porque a partir de la forma —digamos mejor: de su apariencia— podría suponerse que no tiene ningún vínculo con las anteriores. Aclaro que no es mi preocupación encontrar una "continuidad" entre los trabajos de Puzzolo (ésta, si existe, es una consecuencia accidental de la actitud de búsqueda del artista). Me interesa más señalar que esta permanencia de intención (de idea) es una demostración de que, si bien forma y contenido pueden considerarse una misma cosa, o mejor, dos cosas íntimas, dialécticamente relacionadas, a un cambio de la forma no necesariamente corresponde un cambio de contenido.

En esta obra Puzzolo decidió optar por un material diferente del que últimamente usaba; también es diferente la imagen general que resulta de ella, que es más intensa y



Norberto Julio Puzzolo nació en Rosario en julio de 1948. Estudios de dibujo y pintura con Juan Grela C. y dibujo con Mijalichen. Exposiciones: Galería "El Taller" diciembre de 1966 / Galería "Carrillo" agosto 1967 Rosario / "Pintura Actual Rosario" Colección Slullitel Museo Provincial de Santa Fe agosto 1967 / "Rosario 67" Museo de Arte Moderno Buenos Aires y Montevideo (Uruguay) / "Estructuras Primarias II" Sociedad Hebrea Bs. As. setiembre 1967 / Facultad de Medicina Bs. As. octubre de 1967 / Galería "El Galpón" Santa Fe 1967 / O.P.N.I. Galería Quartier Rosario diciembre 1967 / "El arte por el aire" Hotel Provincial Mar del Plata enero 1968.

más comprometida visualmente con la apariencia normal de la realidad; además, ha cambiado la relación del espectador con la obra, y la de ésta con la realidad, pero el contenido, la idea, es sustancialmente semejante a la de sus obras anteriores, porque si bien ha introducido tantos cambios en los constituyentes de su obra, también ha modificado las relaciones internas de estos elementos entre sí, de manera que el resultado sea, en líneas generales, el mismo de las obras anteriores, pero con mayor eficacia y enriquecido por un planteo más original.

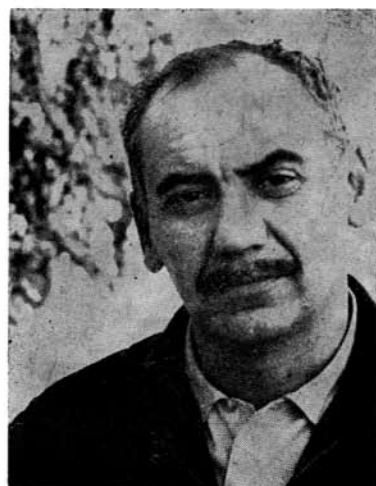
JUAN PABLO RENZI

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL / ROSARIO / 1968

AUSPICIADO POR EL INSTITUTO DI TELLA / CUADROS PUBLICIDAD ENTRE RIOS 730



**RUBEN
NARANJO
12 AL 24
DE AGOSTO**



Título de la Obra:
"Espacio dinámico"

Muchos años de trabajo,
pesadas, anónimos, dolientes.
Y de pronto todo tiene sentido.
Una ruptura compartida
y la felicidad de luchar.
Ahora sí, vivir es pelear,
crear es desafiar
y no solo. Con mis amigos
Somos muchos.

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL ROSARIO 1968/CORDOBA 1365 LOCAL 22



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.

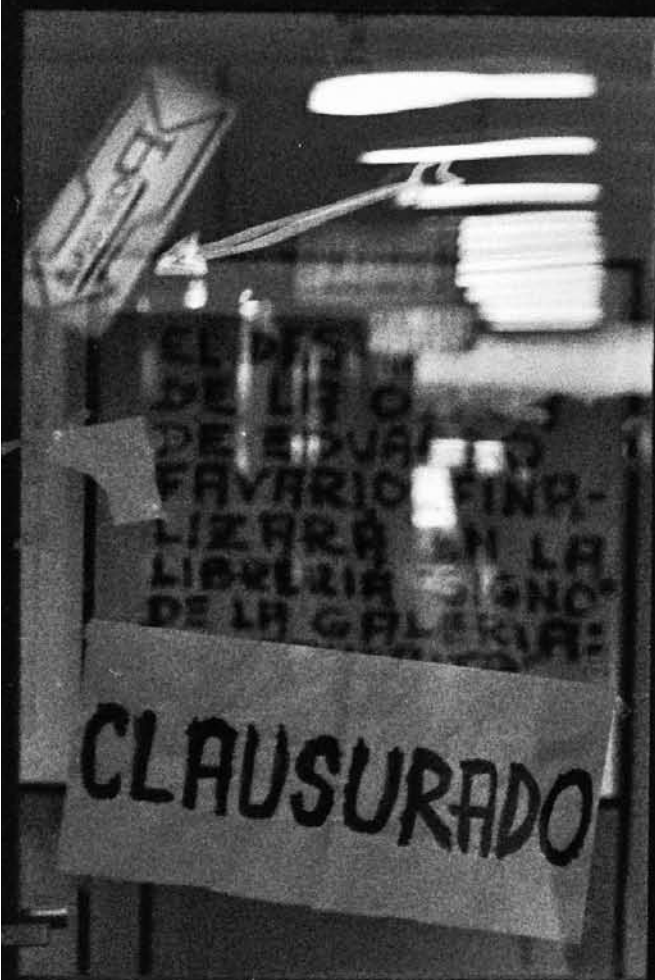
Con la clausura del local, la obra señala la imposibilidad de seguir desarrollándose dentro de su ámbito tradicional, creando por otro lado, la necesidad de proyectarse al exterior, de transformar la relación obra-espectador y de proponer a aquella no ya como un "objeto de exposición", asimilado como "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. Grela y viajó por Europa 1964-65 / Participó en salones oficiales y privados / Expone individual y colectivamente desde 1961 / SEÑALA: 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 Bortolotti y Renzi en Gal. Lirolay, Bs. As. 1968 / Asalto conferencia Romero Brest en Amigos del Arte, 1968 / Renuncia invitación Premio "G. Braque" 1968 / etc.

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL ROSARIO 1968 / CORDOBA 1365 LOCAL 22

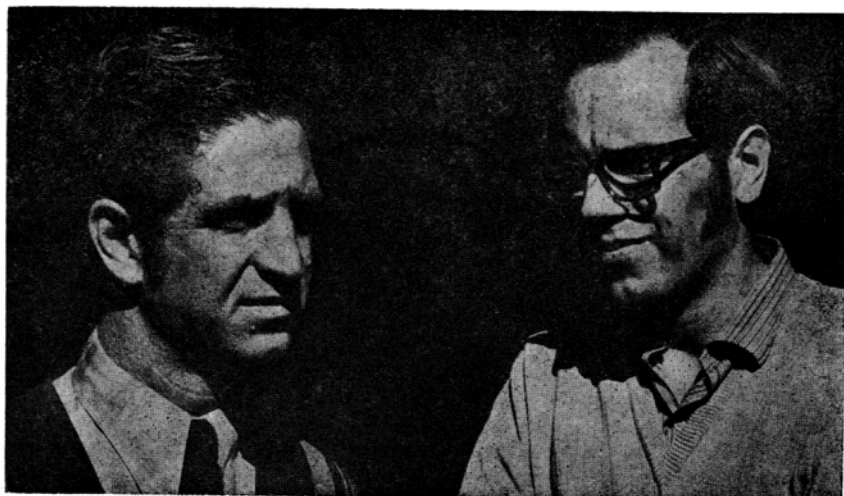
EXPERIMENTAL



**EMILIO
GHILIONI**

**RODOLFO
ELIZALDE**

**23 AL 28
DE SETIEMBRE**



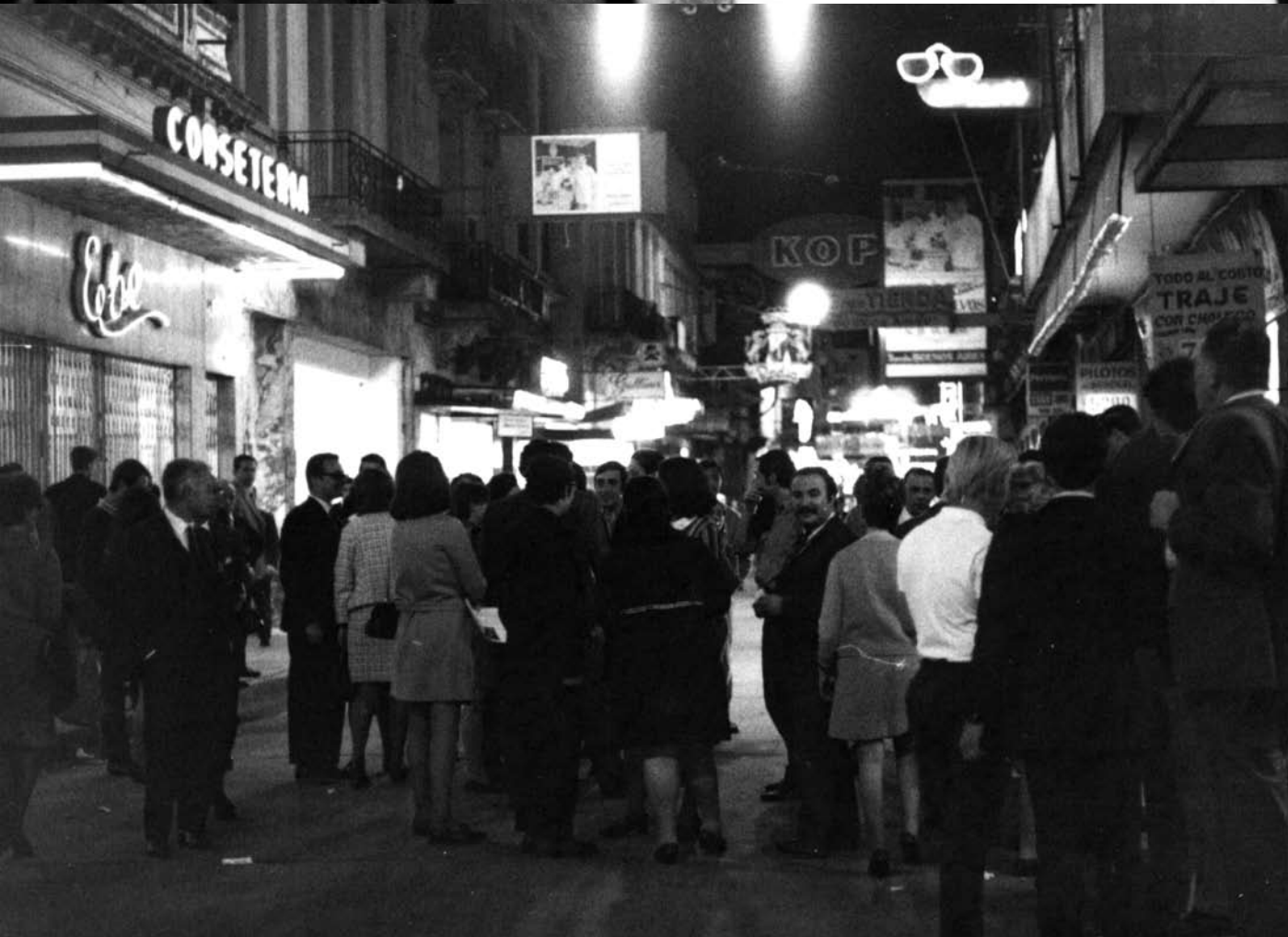
Esta obra que presentamos hoy al público rosarino, como trabajo de equipo, es el resultado de una actitud de estudio y de constantes replanteos críticos sobre las manifestaciones dinámicas del arte de vanguardia. En los últimos meses, reconsiderando una vez más nuestra concepción sobre la obra de arte, 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 volante (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



GRACIELA
CARNEVALE
7 AL 19
DE OCTUBRE

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 el azar reunió 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? ¿o 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 coherciona 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.

Esta realidad de la violencia cotidiana en que estamos sumergidos me obliga a ser agresiva, a ejercer también yo un grado de violencia —menor pero eficaz en este caso— a través de una obra. Para ello necesité antes violentarme a mí misma. Quise que cada uno de los espectadores experimentara el encierro, la incomodidad, la ansiedad, por último la asfixia y la opresión y vivenciara un acto de violencia imprevisto. Previene de antemano las reacciones, los riesgos, los peligros que esta obra podía implicar y asumí concientemente la responsabilidad de lo que esto suponía. Pienso que fue elemento importante en la concepción de la obra la consideración de los impulsos



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 imaginario 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







En la operatividad del devenir político de la vanguardia argentina de la década de 1960 es posible encontrar algunos rasgos comunes con el proyecto factográfico del productivismo ruso-soviético de la década de 1920, en la medida en que la llegada a un límite de la experimentación formal en torno a la obra de arte como objeto refracta en primer lugar la mirada espectral hacia las condiciones materiales de su recepción, y se desborda hacia un análisis crítico, una exigencia de modificación y una propuesta de construcción del mundo socialmente compartida. Pero la radicalidad de ciertos sectores de la vanguardia argentina no puede confundirse simplemente con una mera repetición del gesto desafiante de la vanguardia histórica, de la misma manera que, como hemos observado anteriormente, los desbordamientos que se producen en la Argentina desde las prácticas 'minimalistas/conceptualistas' hacia la crítica de las instituciones y el activismo social y político no sólo son paralelos, sino que incluso están intuidos en su fase de experimentalismo un paso por delante de lo que sucede en Estados Unidos, que era el campo de referencia principal de la vanguardia institucionalizada en la Argentina del periodo.

Basta con tener en cuenta un par de ejemplos. En 1968, Roberto Jacoby incluye, como parte de su instalación en la exposición *Experiencias '68* del Instituto Di Tella, un teletipo que recibe noticias de agencias internacionales en tiempo real. La muestra se inauguró en mayo: por lo tanto, en un momento dado, de manera inopinada el teletipo empezó a volcar frenéticamente noticias sobre el Mayo francés. Casi al mismo tiempo, Emilio Ghilioni y Rodolfo Elizalde, miembros del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, realizan su intervención programada en el *Ciclo de Arte Experimental*: los artistas simulan una discusión en plena calle, que acaba en una aparatosa pelea. El acontecimiento así generado finaliza con el lanzamiento de panfletos entre el público arracimado en la tensión de la pelea, imitando la difusión repentina en la calle de propaganda contra la dictadura por parte de los grupos militantes. En este caso, los panfletos revelan la condición 'artística' del acontecimiento y reflexionan en torno a la violencia social y política. Ya en el año 1969, Hans Haacke realiza las dos primeras versiones de su obra *Nachrichten/News*, respectivamente en la exposición *Prospect 69* (Kunsthalle, Düsseldorf) y en la Howard Wise Gallery (Nueva York): un teletipo recibe noticias de agencias internacionales, llenando las salas con el papel impreso que

surge de las máquinas. Al mismo tiempo, el Guerrilla Art Action Group simula una pelea progresivamente más violenta, en el hall de entrada del Museum of Modern Art (MoMA, Nueva York). La obra, *Blood Bath*, finalizaba con un simulacro de derramamiento de sangre y la consiguiente alarma de la institución y el público. Esta acción se enmarcaba en las denuncias que los grupos antibelicistas venían haciendo de la política del gobierno estadounidense en Vietnam, intentando al mismo tiempo hacer reflexionar en torno a la violencia estructural latente en la organización social, política y económica del país.

No se trata, en cualquier caso, de plantearnos el falso dilema historicista que busca dirimir un 'origen' de las invenciones artísticas, quién hizo antes qué; ni tampoco de sugerir que las experiencias de un momento histórico repiten por mimesis anacrónica aquello que pudo haberse producido en otro momento anterior. Resulta mucho más provechoso y adecuado a la naturaleza de los fenómenos que estamos analizando reflexionar en torno a cómo las prácticas del arte de vanguardia y sus herederos experimentan reiteradamente en la historia un proceso y unos dilemas semejantes: el análisis radical del objeto artístico se desplaza hacia prácticas que se han de plantear el desbordamiento de los límites que fija apriorísticamente su carácter autónomo. Habitualmente, esta experiencia se origina y precipita por la confluencia de dos procesos: por una parte, el desarrollo interno de una práctica del arte progresivamente radicalizada en su autoconciencia y autocrítica; por otra parte, la influencia que en ese campo del arte radicalizado ejerce un proceso social o político convulso (la construcción de un estado socialista en la Unión Soviética, décadas de 1910-1930; el avance del movimiento obrero y el surgimiento del nacionalsocialismo en la Alemania de Weimar, décadas de 1920-1930; la defensa de la República y la lucha antifascista en la Guerra Civil Española, década de 1930; los procesos revolucionarios en América latina, con la Revolución Cubana como punto de referencia fuerte, y en general la emergente revolución global durante las décadas de 1960-1970; etc.).

Se trata de una transversalidad de las experiencias de politización radical de las vanguardias del arte que, si se observa en un diagrama histórico más amplio, se nos muestra al mismo tiempo como sincrónica y asincrónica. Sucede mostrando paralelismos en la contemporaneidad, conexiones 'horizontales'

casi simultáneas en el tiempo entre lugares separados; tanto como también se reitera a lo largo del tiempo, en momentos diferentes de la historia sin conexión consecutiva. En el primer caso, no siempre podemos hablar de que un modelo central se refleje en las periferias por ser inmediatamente exportado; más bien cabría hablar de constelaciones históricas en las que un clima epocal se condensa mediante la adopción de 'formas' semejantes. En el segundo caso, más que pensar en términos de meras reproducciones tardías en la historia con respecto a una invención 'original', debemos reflexionar en torno al fenómeno de la 'actualización': algo vuelve a suceder, pero con una nueva idiosincrasia. Repetición y diferencia. Esa transversalidad que muestra la fragmentada historia de la radicalización política de las vanguardias artísticas, por lo demás, se produce en muchas ocasiones sin que las experiencias singulares tengan conocimiento detallado las unas de las otras. Casi siempre, las 'repeticiones' de una experiencia semejante, sean contemporáneas en el tiempo o separadas en la historia, se producen sin que unos y otros acontecimientos tengan conocimiento directo mutuo. Ello nos obliga a abandonar por completo la teleología historicista y sus falsos problemas por establecer antecedentes e influencias y por ordenar los datos de manera lineal y consecutiva. Se trataría más bien de pensar mediante herramientas aparentemente más vagas, pero que no han de ser menos rigurosas ni menos materialistas: constelaciones, transversalidades, actualizaciones, resonancias, ritornelos...

Anteriormente, hemos reconocido que el planteamiento que pone en contradicción, en la década de 1960 argentina, el experimentalismo artístico y la radicalización política, está presente en los discursos sobre la política revolucionaria del periodo, de acuerdo con los cuales la vanguardia artística no sería sino un reflejo mimético que importaría acríticamente formas culturales irradiadas por focos imperialistas. Se diría que una parte de la vanguardia artística radicalizada acepta esta acusación *tout court* con una suerte de complejo de culpa, a consecuencia del cual se produce, o bien una afirmación de los valores del arte que acaba por rechazar la implicación de las artistas y los artistas en la política revolucionaria *en tanto que artistas*, o bien dos tipos de desplazamientos: el abandono del arte en favor de la política revolucionaria o la reconversión del ejercicio del arte en prácticas de orden político que ya no

se quieren reconocer en las tradiciones de la estética. Sean cuales fueran las opciones adoptadas, la aceptación de una heterogeneidad irreconciliable entre el experimentalismo artístico y la política que se asume popular, antiburguesa y antiimperialista, fue una contradicción que resultó prácticamente imposible de desanudar en el periodo de referencia y que se ha venido replicando en lecturas historiográficas posteriores. El resultado ha sido una incapacidad continuada para pensar, no solamente la posibilidad hipotética de una profundización *en la política revolucionaria a través de una radicalización aún mayor de las herramientas del arte de vanguardia*, sino que incluso se ha dificultado la posibilidad de reconocer cómo esa hipótesis se *verificó de facto* en experiencias prototípicas que apenas alcanzaron a reconocerse a sí mismas como tales: el arte de vanguardia desbordándose hacia la política radical *sin dejar de hacer uso* de las herramientas propias de su campo de experimentación, las cuales, bien al contrario, pueden ser incluso impulsadas mediante ese desbordamiento.

¿Adónde nos dirigimos con esta circunvalación que aparentemente se aleja de los contenidos literales de nuestro archivo? Es quizá el momento de subrayar que la disputa que proponemos en torno a su interpretación, resulta imperiosa de cara a reevaluar la presencia que *Tucumán Arde* en particular y en general otros materiales comprendidos en el archivo de Graciela Carnevale han tenido en el sistema internacional del arte de las dos últimas décadas, toda vez que nuestra hipótesis de lectura tiende a posicionarse con respecto a un problema que atañe al mismo tiempo al orden artístico y al político, un problema que es contemporáneo y no una disputa historicista. La pregunta se plantearía así: ¿cuáles son las enseñanzas que podemos extraer de una lectura adecuada de la radicalización al mismo tiempo formal y política de ciertas vanguardias de las décadas de 1960-1970, con vistas a poder pensar el ciclo histórico ahora en curso como una actualización de problemas transversales en la historia, que necesitamos replicar hoy como repetición y diferencia?

La pregunta anterior sólo se puede responder adecuadamente sorteando dos escollos. El primero, el discurso establecido de acuerdo con el cual el experimentalismo artístico y la política radical serían en última instancia siempre irreconciliables, como supuestamente demostraría la experiencia histórica del 'fracaso' de las vanguardias a lo largo del pasado siglo. El segundo, el discurso pesimista de acuerdo con el cual la reaparición contemporánea en el sistema internacional del arte de las experiencias históricas relacionadas con la articulación entre vanguardia artística y política radical, deriva siempre inevitablemente o incluso tiene como motivo la mera cooptación y neutralización institucional de tales experiencias, lo que las convertiría en inviables como modelos para pensar actualizados. Nuestra respuesta al primer escollo es la hipótesis de lectura de los materiales del archivo que venimos desarrollando en estas páginas. Nuestra respuesta al segundo escollo es justamente este modesto prototipo de publicación, que busca mostrar cómo la circulación sistémica en tanto que 'historia del arte' de los artefactos experimentales producidos a lo largo de la historia por las vanguardias artísticas en sus intentos múltiples de desbordamiento hacia la política radical, experimenta una diseminación compleja, que se produce casi siempre simultáneamente en régimen tanto de sujeción como de autonomía con respecto a la institución. Esos artefactos pueden ser efectivamente cooptados y normalizados por parte de los relatos dominantes sobre la historia del arte, incluso mercantilizados por el sistema galería/coleccionismo/museo; pero al mismo tiempo pueden también ser reactivados con el objetivo de pensar cuáles habrían de ser los nuevos desbordamientos radicales que se produzcan en el presente. Desde el punto de vista de esta simultaneidad, estaríamos operando constantemente en un diagrama de relaciones de fuerza dinámico, siempre abierto y en disputa. Volviendo a nuestros materiales de referencia: como demuestra el caso rosarino, algunos artistas acabaron viéndose lanzados a una esfera de actuación que desbordaba con mucho el análisis institucional circunscrito a las condiciones socioeconómicas del sistema del arte. El salto al vacío que en la literatura del periodo planteaba la fusión o la superación del arte en la política no siempre sorteó la trampa de pensar esta última de un modo teleológico, identificándose con una idea de la

revolución que, si bien no estaba en marcha, se intuía, con independencia de su más o menos remota factibilidad, como inminente. La politización de los integrantes de la vanguardia respondió a una necesidad de reconsiderar su posición vital ante los acontecimientos que, si nos atuviéramos a la literalidad declamativa de algunos de sus manifiestos, podría inducirnos a pensar que puso en riesgo la reflexión acerca de la politicidad de sus poéticas. Esa exterioridad con que se percibía la política revolucionaria explica justamente que algunos de ellos abandonaran temporal o definitivamente la práctica artística tras el itinerario del '68, como en el ejemplo muy relevante de Favario, componente fundamental tanto del Grupo de Vanguardia de Rosario como de *Tucumán Arde*, y cuyo caso es bien conocido. Poco después de finalizar esta última exposición, y al mismo tiempo que se disolvía el Grupo de Arte de Vanguardia, en el verano de 1968-1969 Favario abandonó el arte para formar parte del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y posteriormente pasar a la clandestinidad con la correlativa guerrilla del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Fue asesinado en 1975 en una operación militar del ejército regular bajo un gobierno constitucional.

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.-

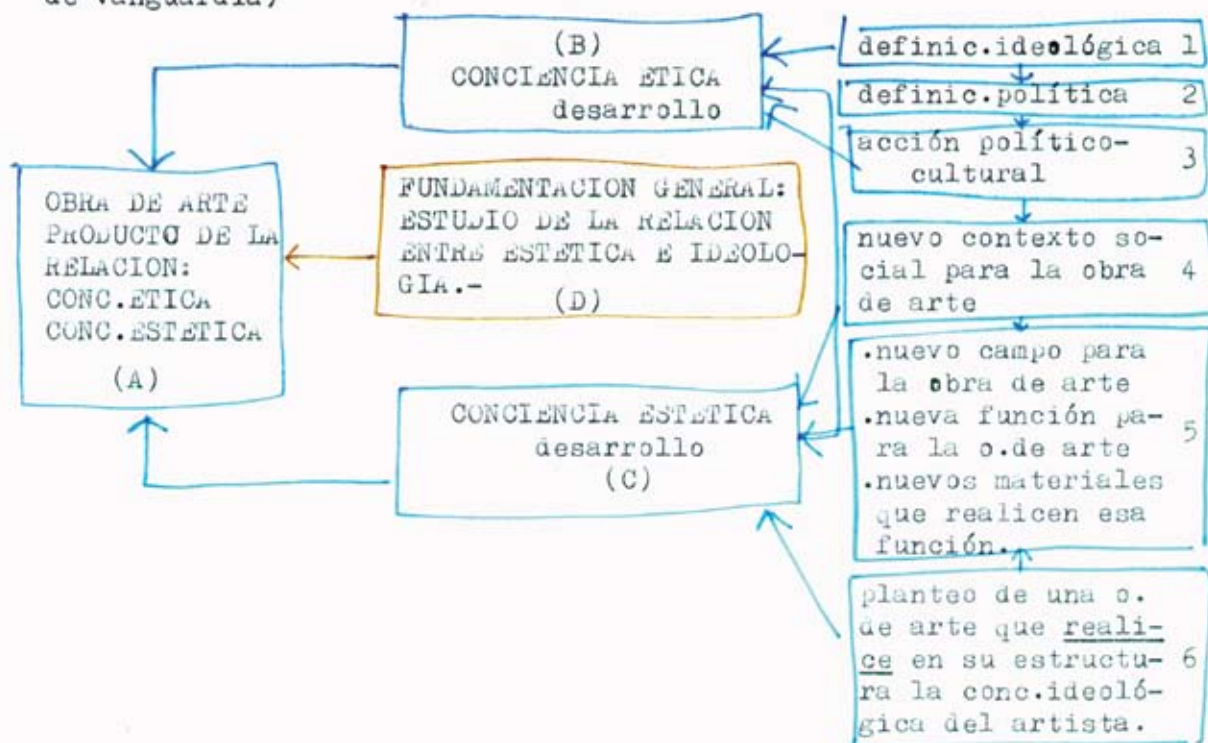
TEMA I: CONCIENCIA ETICA

- 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.-
- - - - -

JUAN PABLO RENZI, COMUNICACION. "LA OBRA DE ARTE COMO PRODUCTO DE LA RELACION CONCIENCIA ETICA-CONCIENCIA ESTETICA" (Intento de fundamentación del temario presentado al "Primer encuentro nacional del arte de vanguardia")



- 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, cada una de las especificidades diferentes de los campos de donde han sido extraídos, y nos obliga, por lo tanto, a observar con atención las relaciones 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 re-

**JUAN PABLO RENZI, «LA OBRA DE ARTE COMO PRODUCTO DE LA RELACIÓN CONCIENCIA ÉTICA-CONCIENCIA ESTÉTICA»
PONENCIA PRESENTADA EN EL *Primer encuentro nacional de arte de vanguardia*, AGOSTO DE 1968.**

“... 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”.

“... la ruptura voluntaria con el mecanismo de prestigio y las instituciones de la burguesía, la propuesta de un arte-maquis 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... se puede proponer que la nueva función de la obra realice la ideología del artista”.

“... la concepción vanguardista como una inserción inquietante en los esquemas culturales burgueses choca irremediabilmente 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... Ese proceso de inversión de significados lo realizan... 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 obra debe realizarse fuera del circuito institucional burgués. Esto no implica pensar que de esta manera 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, ésta 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... Se deduce, en consecuencia, que la obra deberá estructurarse estrechamente vinculada al contexto que se proponga para su realización... 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”.

**LEÓN FERRARI, «EL ARTE DE LOS SIGNIFICADOS»
PONENCIA PRESENTADA EN EL *Primer encuentro nacional
de arte de vanguardia*, AGOSTO DE 1968.**

“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”.

“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, desconocimiento 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... 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”.

“El artista de izquierdas sufre entonces una disociación entre lo que piensa y lo que hace, que se va multiplicando a medida que tiene éxito... Hubo artistas que descubrieron esta evidencia y reaccionaron... 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... El arte todopoderoso abraza y sublima todas las ideologías”.

“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... 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... y se dirige a las mayorías”.

“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 los menos los contenidos políticos, no son materiales estéticos sino que son aestéticos 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”.

“El significado solo no hace una obra de arte... Nuestro trabajo consistirá entonces en organizar esos significados con otros elementos en una obra que tenga la mayor eficacia para transmitirlos, revelarlos y señalarlos. 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...”.

“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”.

Artistas como León Ferrari, participante de *Tucumán Arde* en Buenos Aires, por ejemplo, propugnaron directamente el tránsito a un «arte de los significados» (según el título de su ponencia presentada en el *I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia*, Rosario, 10-11 de agosto de 1968) en el que adquirirían absoluta prioridad los contenidos (políticos). La claridad de los significados y la transparencia de los significantes, la ausencia de mediaciones institucionales y la búsqueda de un nuevo público debían potenciar la eficacia del nuevo arte: ello pareciera apuntar a un abandono de la experimentación con las formas y los lenguajes, en aras de la claridad comunicativa de un 'arte' de contenidos políticos. En esos esquemas pareciera que la necesidad histórica exigía trasladar el vértice crítico de la vanguardia del experimentalismo estético a la revolución política, como si en ésta no pudieran confluir en una dialéctica incesante ambas aspiraciones.

Esto es lo que parecía poner de manifiesto Roberto Jacoby al definir la vanguardia, en su intervención para la exposición *Experiencias '68* del Instituto Torcuato Di Tella, como «el movimiento que niega permanentemente el arte y afirma permanentemente la historia... El futuro del arte se liga no a la creación de obras sino a la definición de nuevos conceptos de vida, y el artista se convierte en el propagandista de esos conceptos... Es la creación de la obra colectiva más gigantesca de la historia: la conquista de la Tierra, de la libertad por el hombre». Sin embargo, podemos constatar que el proceso de subjetivación política que afectó a artistas de la vanguardia argentina de la década de 1960, a pesar de la expresividad declamatoria que adoptó, en muchos casos con una reivindicación enfática del abandono del trabajo del arte, dio lugar a la generación de una serie de técnicas de producción y estrategias estéticas de lo social complejas, sofisticadas e incluso en algunos aspectos inéditas, de las cuales son excelentes casos de estudio los artistas arriba citados, aunque parezca contradictorio con sus declaraciones en pos de negar o abandonar el arte. Como venimos afirmando, tales declamaciones han de ser tomadas, no literalmente —como habitualmente se ha hecho—, sino en relación compleja con la materialidad efectiva de sus prácticas.

El proceso de subjetivación política que se tradujo incluso en una amplia identificación discursiva con la militancia armada y foquista, condujo en casos muy relevantes a reconsiderar la

función del arte y del artista en la esfera pública, a desplazar su ámbito de incidencia lejos de los espacios y las formas de visibilidad tradicionalmente asignados, ensayando tentativas para una 'forma de la revolución' en la que la imagen fotográfica, la información sociológica y la pedagogía social cumplieran un rol fundamental en la escritura y la generación del acontecimiento. El experimentalismo de la vanguardia persistió entonces en el impulso por crear esa 'nueva situación formal' a la que Juan Pablo Renzi aludía en esos años, donde la experimentación con las formas constituía ahora una experimentación con las formas de organización, comunicación, socialización revolucionarias; una situación que se configuraría como el resultado de la «conjunción de la actitud de vanguardia, de indagación experimental, con la actitud ideológicamente revolucionaria» (Renzi).

En la línea del interés que otros artistas de la década sintieron por el papel que en esa ambición podían jugar los medios de comunicación, Renzi había pensado en usar éstos con el objetivo de incentivar en el espectador una nueva mirada sobre su vida cotidiana, invitando al público a través de un diario de la época (en un proyecto que finalmente no se realizó y en el que iba a contar con la complicidad de un periodista del diario *La Capital*) a una «obra de simultaneidad total», consistente en abrir a una hora prefijada la canilla de la ducha del baño para observar durante quince minutos cómo caía el agua. El énfasis que esta propuesta de 1967 pone sobre la vida cotidiana es el mismo que simultáneamente se infiltraba en sus obras minimalistas y que recuperaría en 1968 con propuestas de modificación de patios y paisajes. Los trabajos artísticos que hacían uso de los media persiguieron, en primera instancia, generar extrañamientos o interrupciones en la constancia del flujo de la información en la industria cultural contemporánea y en la percepción normalizada del entorno social. Su radicalización política permitió con posterioridad no abandonar sino profundizar en tales premisas, ensayando cómo expandir cuantitativamente los efectos de la obra de arte, constituyendo circuitos de contrainformación independientes y paralelos a aquellos considerados en manos burguesas e imperialistas. Nuestra hipótesis es que tales ambiciones se concretaron ejemplarmente en *Tucumán Arde*.

Dicho de otra manera: si bien se argumenta habitualmente que el arte radicalizado políticamente, a la hora de abrazar estrategias comunicativas y de agitación, abandona su fase

experimental anterior, pensamos que la interpretación de esas mutaciones debe ser en muchos casos exactamente la inversa: las formas de comunicación y de agitación política que adopta en ocasiones la vanguardia artística radicalizada, mediante la incorporación a su repertorio de los medios de reproducción fotomecánicos, de representación visual fotográficos o cinematográficos, etc., tiene su precondition en las técnicas de extrañamiento, de representación modificada y de crítica del contexto que circunda al espectador, que son características de una fase previa de radicalización formal.

No hay en muchos casos, por tanto, mero abandono de las formas del arte en favor de la agitación política, sino profundización de la experimentación formal previa, ahora a través de dispositivos 'no artísticos' o no necesariamente presentados como tales. Más aún, las lecturas que habitualmente interpretan que se ha renunciado a las estrategias propiamente 'artísticas' en pos de la agitación política, reducen abusivamente la funcionalidad múltiple que en ocasiones motoriza los artefactos que se producen en el desplazamiento de la experimentalidad artística hacia la realización de nuevas 'formas políticas'. Existe, sin duda, el énfasis en la dimensión comunicativa (contrainformación, agitación) de estos nuevos artefactos, como arriba hemos señalado. Pero se trata también de prototipos que no solamente apuntan a la politización mediante la toma de conciencia o la adquisición de un conocimiento alternativo: buscan igualmente ensayar modos de politización que no sólo pasan por el plano de la conciencia sino también por la afectividad, el cuerpo, la percepción sensorial, mediante estrategias de shock emocional, de re-subjetivación espectral y de socialización relacional que son características precisamente de la radicalización previa de una vanguardia artística.

Como es sabido, *Tucumán Arde* aglutinó a un conjunto de artistas mayoritariamente procedentes de las escenas artísticas de Buenos Aires y Rosario, con el objetivo de crear un circuito de contrainformación que revelara la crisis de subsistencia que por entonces sufría la homónima provincia del norte argentino, agravada por el cierre de sus ingenios azucareros y silenciada por los medios de comunicación controlados por la dictadura del general Onganía.

El proyecto *Tucumán Arde* adoptó una forma descentralizada, de límites difusos, extendida en el tiempo y el espacio, con un epicentro en la exposición final que de ninguna manera nos debe hacer perder de vista su carácter multidimensional. En una primera etapa, las artistas y los artistas contaron con el apoyo de militantes de oposición al régimen, especialmente en la zona de referencia del proyecto, y de especialistas procedentes de otras disciplinas, entre los que destacaron los sociólogos del CICSO (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales). Parte del grupo se desplazó a Tucumán en octubre con el objetivo de llevar a cabo un trabajo de campo para recabar información de primera mano sobre la situación de la provincia, justificando su viaje con una historia encubridora: un colectivo de renombrados artistas jóvenes de vanguardia viajaría a esa zona, alejada de las sedes habituales de las instituciones culturales argentinas, con el objetivo de realizar una investigación con vistas a una exposición, de la que no se dieron datos. Contactaron con la directora del Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán (Vocal del Departamento de Artes Plásticas de la Provincia), solicitándole permiso para convocar a tal efecto una rueda de prensa. Su eco en los medios permitió desviar la atención de las actividades clandestinas que otros artistas estaban realizando: contactos con organizaciones de oposición y sectores sociales afectados por la política económica de la dictadura. Paralelamente, se desarrolló en Rosario una amplia campaña de comunicación gradual que trabajaba la incertidumbre

y el suspenso en torno a la diseminación de signos cuyo significado era desconocido, comprendiendo tres fases. En un principio, se difundió sencillamente un afiche con la palabra 'Tucumán'. En un segundo momento, se diseminó el logotipo 'Tucumán Arde' sin más explicación de su contenido. El lema funcionaba como una cita de la presencia en los cines de la afamada película *¿Arde París?* (René Clément, 1966), buscando así atraer la incertidumbre de un público amplio. El logotipo 'Tucumán Arde' se multiplicó de esta manera bajo diferentes formatos, en coherencia con una diversidad de soportes: las obleas (pegatinas) colocadas en múltiples lugares, el nombre inserto en los tickets de entrada de alguna sala cinematográfica, pintadas clandestinas en los muros de las calles... En la tercera y última fase de esta campaña de comunicación, pocos días antes de la apertura de la exposición, unos carteles de sofisticado diseño convocaban a la inauguración de la *I Bienal de Arte de Vanguardia*, que extrañamente habría de celebrarse en la sede rosarina de un sindicato obrero, la CGT (Confederación General de los Trabajadores) de los Argentinos, entonces opositor al régimen. El público que finalmente asistió a dicha inauguración se encontró inmerso en un dispositivo de exposición que hoy es el aspecto más conocido de *Tucumán Arde*.



TUCUMÁN

ARDE

Rosario, 23 de agosto de 1968

Sr. Director del I.N.T.A.
Tucumán

De mi mayor consideración:

Tengo el agrado de dirigirme al Sr. Director a efectos de solicitarle se estudie la posibilidad de remitirme documentación escrita (folletos, libros, prospectos, etc.) que ese organismo haya publicado relacionado a la situación de la explotación de la caña de azúcar en Tucumán.

En la actualidad me desempeño como docente en la Escuela de Arquitectura (Facultad de Ciencias de la U.N.L.) y he planeado un trabajo de Seminario con un grupo de alumnos vinculados al tema indicado.

Agradecido por la atención que pueda merecer este pedido, me complace en saludarlo con mi mayor respeto.

Prof. Rubén Naranjo
Urquiza 1460
Rosario

ROSARIO, Octubre 9 de 1968

Sra. Directora
del Museo Provincial de Bellas Artes
Prof. María Eugenia Eybar
T U C U M A N

De mi mayor consideración:

En oportunidad de una entrevista que tuvo la amabilidad de concederme hace 20 días, le informé acerca del deseo de un grupo de pintores de Rosario para realizar una obra colectiva en esa ciudad. Le dije entonces que la obra consistiría en una creación a concretarse a través de los medios de información y que los significados explícitos de la misma se refirirían al acervo cultural de esa ciudad.

Le solicité entonces su colaboración para realizar una reunión de prensa en el local del Museo Provincial destinada a los periodistas locales que cumplen tareas en diarios, radios, agencias periodísticas y televisión.

Superados inconvenientes que demoraron nuestro arribo a esa ciudad estamos dispuestos a emprender viaje para poder realizar el trabajo programado.

Le informo que los artistas intervinientes son los siguientes: Noemí Escandell, Rodolfo Elizalde, Aldo Borttoloti, Eduardo Favario Juan Pablo Renzi, y el suscripto, Rubén Naranjo.

El lunes 21 de octubre llegaremos a esa ciudad en horas de la mañana, solicitándole estudie la posibilidad de convocar a la reunión de prensa referida, en horas de la tarde.

Cualquier comunicación que pueda enviarnos con respecto al asunto que nos preocupa, le agradeceré la remita a mi domicilio particular: Urquiza 1460-2° Piso.

Adjunto catálogos de exposiciones realizadas por integrantes de este grupo a efectos de que pueda conocer los antecedentes personales. Sin otro particular, y a la espera de sus noticias, me complazco en saludarla con mi mayor cordialidad

Rubén Naranjo
Urquiza 1460-2° Piso
ROSARIO



Consejo Provincial de Difusión Cultural
Tucumán

San Miguel de Tucumán, 16 de octubre de 1968.-

Señor
Rubén Naranjo
Urquiza 1460 - 2º piso
ROSARIO

En respuesta a su atenta de fecha 9 del corriente, llevo a su conocimiento que este Departamento colaborará gustoso con vuestro grupo de artistas plásticos, respecto de la organización de la conferencia de prensa a que usted alude. La misma no podría realizarse el día lunes 21, porque ese día se inaugura una exposición individual del artista tucumano Luis de Bairos Moura en las salas del Museo y ello impediría la realización de la reunión; pero, si ustedes están de acuerdo, podría ser el día siguiente, es decir, el martes 22, en un horario a fijarse.

Felicito a ustedes por la iniciativa, que puede representar el primer paso de un provechoso intercambio artístico.

Lamentablemente, este Departamento no podrá hacerse cargo de gasto alguno que origine vuestra estadía, porque a esta altura del año nos encontramos con los recursos presupuestarios virtualmente agotados.

Saludo a usted muy cordialmente.

MARÍA EUGENIA AYSA
VOCAL DEPARTAMENTO





Confederación General del Trabajo de la República Argentina

DELEGACION REGIONAL ROSARIO.-

18 de Octubre de 1968.-

**Al Compañero
Delegado Regional de la
C.G.T. Regional Tucuman.-
Don Benito Romano**

S/D

De nuestra atta consideracion:

El Secretariado de la C.G.T. Regional Rosario tiene el agrado de dirigirse al Compañero Benito Romano a los efectos de comunicar que los portadores Ruben Naranjo y Eduardo Favario, integrantes de la Comisión de Cultura dependiente de esta Delegacion Regional informara a Ud. acerca de una exposicion de Arte de Vanguardia que se e efectuara oportunamente.-

En la seguridad de que Ud. ha de colaborar con nuestros Compañeros en la tarea a desarrollar, hacemos propicia la oportunidad para saludar a Ud. y demas integrantes de ese Secretariado con nuestra habitual cordialidad de trabajadores organizados sindicalmente.-

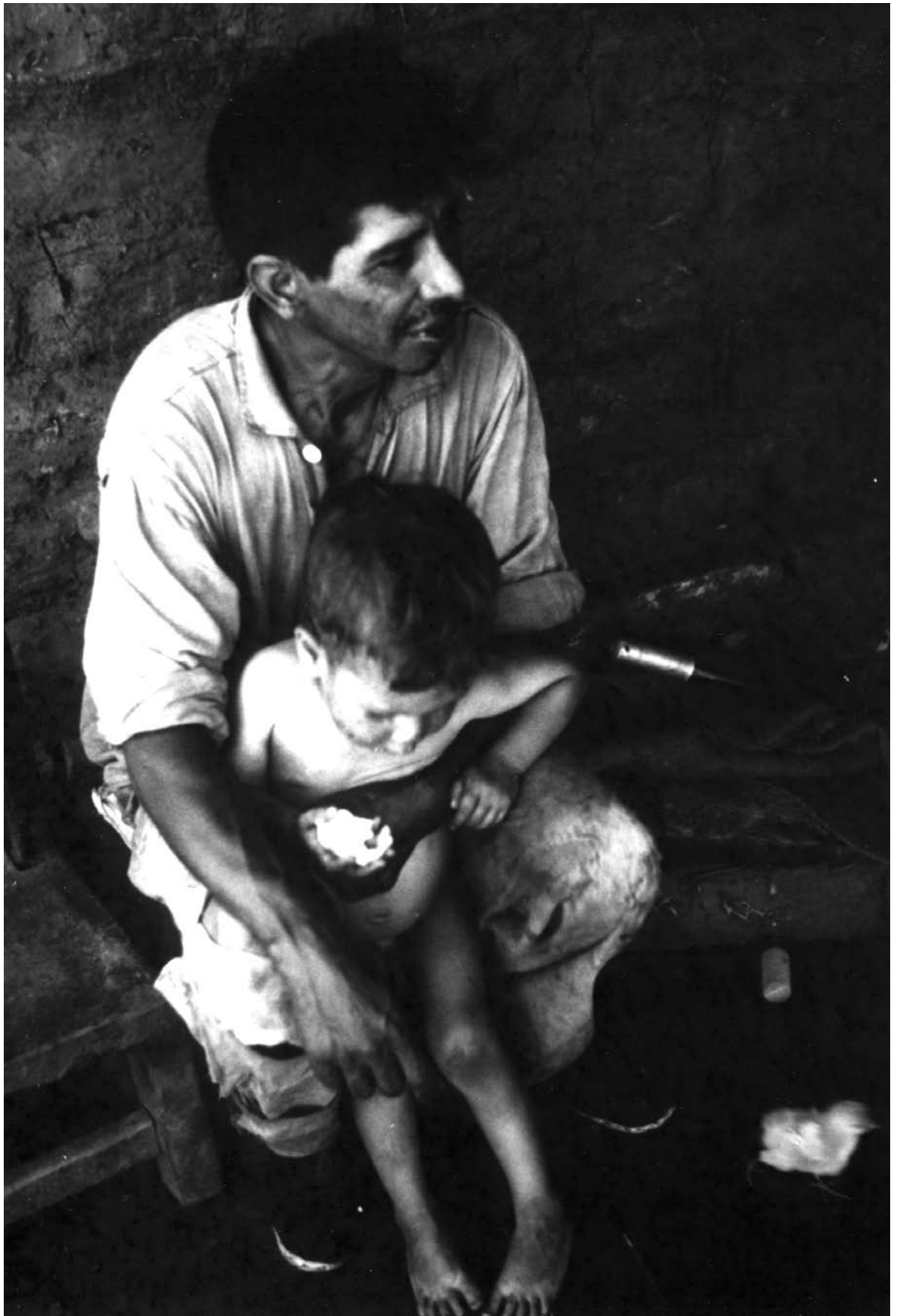
por el SECRETARIADO REGIONAL/.O

[Handwritten signature]
LUIS G. MANSILLA
TESORERO
C. G. T. ROSARIO



[Handwritten signature]
RODOLFO S. QUAGLIARO
Delegado General
C.G.T. Regional Rosario







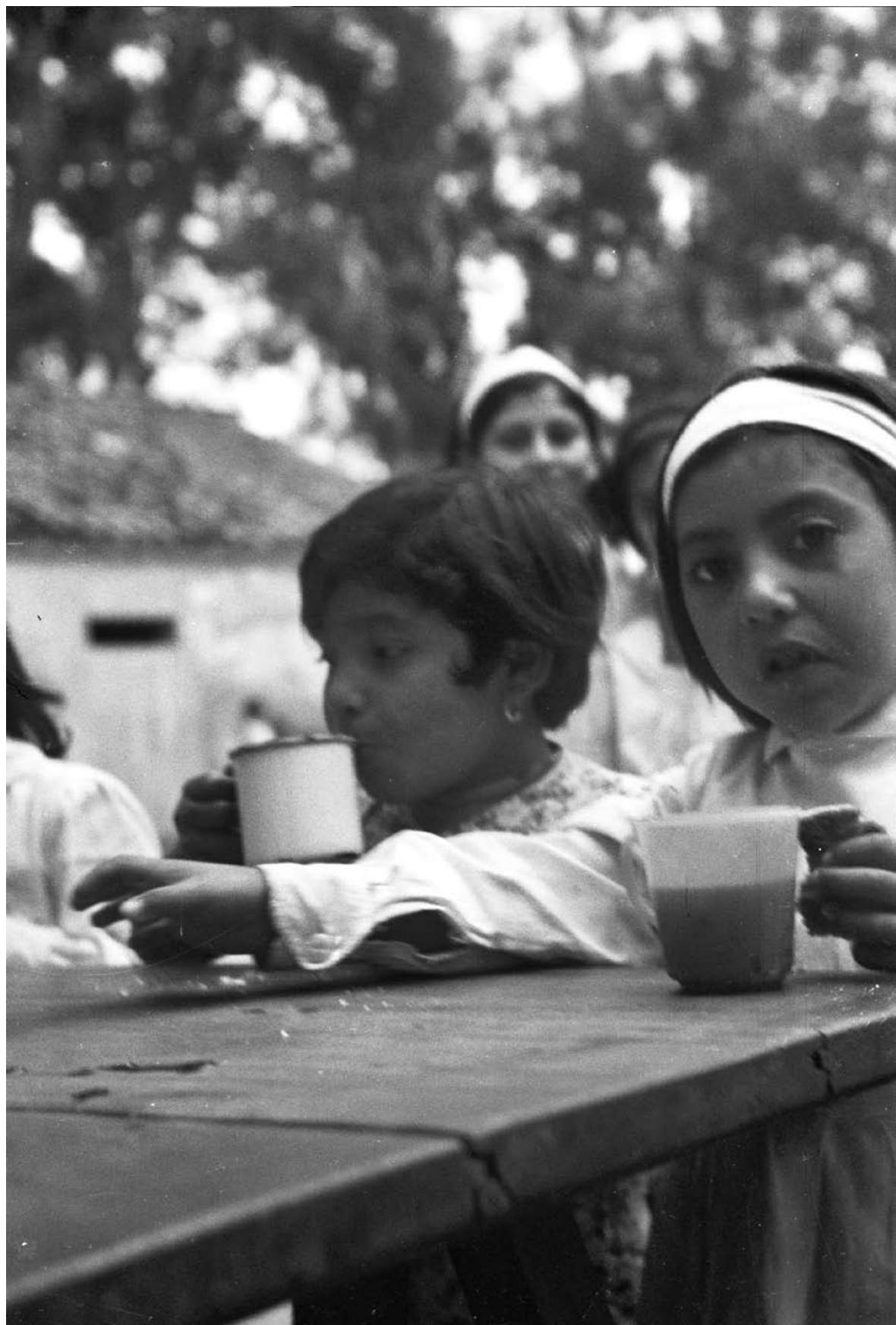






















MUJER!



una sola edad...
con **Darling**

HUMBERTO 1

DOMINGO 27, 8:30h

EDUARDO RODRIGO

BOHÉMIAS - TROPICALES - NATIVAS

CON CARLOS OLIVERO

TARRAGO ROS

HUMBERTO 1

DOMINGO 27, 8:30h

EDUARDO RODRIGO

BOHÉMIAS - TROPICALES - NATIVAS

CON CARLOS OLIVERO

TARRAGO ROS

HUMBERTO 1

SABADO 26, 22:45h

COCO DIAZ

DOMINGO 27,

EDUARDO RODRIGO

BOHÉMIAS - TROPICALES - NATIVAS

CON CARLOS OLIVERO

TARRAGO ROS

AUDITORIO FUNDACION

(EX TEATRO ODEON)

NUEVO TEATRO RAICES

de ARNOLD WESKBE

700 REPRESENTACIONES EN BS. AIRES

dirigida por ROSARIO con el teatro clásico

25 26 27

DOMINGO VIERNES SABADO

AUDITORIO FUNDACION

(EX TEATRO ODEON)

NUEVO TEATRO RAICES

de ARNOLD WESKBE

700 REPRESENTACIONES EN BS. AIRES

dirigida por ROSARIO con el teatro clásico

25 26 27

DOMINGO VIERNES SABADO

TUCUMAN

TUCUMAN

TUCUMAN

TUCUMAN

TUCUMAN

TUCUMAN

TUCUMAN TUCUMAN TUCUMAN
TUCUMAN TUCUMAN TUCUMAN

MUJER!



una sola edad...
una Darling

¿Te gusta el deporte? ¿Te gusta el cine? ¿Te gusta el teatro? ¿Te gusta el arte? ¿Te gusta la música? ¿Te gusta el baile? ¿Te gusta el deporte? ¿Te gusta el cine? ¿Te gusta el teatro? ¿Te gusta el arte? ¿Te gusta la música? ¿Te gusta el baile?

COMIGUISIMO



GRAN DIS



LOS IN



ARTISTAS PLASTICOS ROSARINOS de vanguardia que visitan nuestra provincia para desarrollar un plan cultural.

Arte y Comunicación de Masas

Artistas plásticos del Litoral dieron en una conferencia de prensa las características de un plan de información

Habiendo llegado a la conclusión de que la realidad humana, la sociedad, la vida y el diario proceso de la búsqueda de la comunicación entre los hombres, pueden ser entendidos como elementos plásticos para concretar una obra, tanto o más valedera que las producidas por el arte tradicional, un grupo de artistas plásticos de vanguardia rosarinos, santafesinos y de la Capital Federal, han unido sus esfuerzos para poner en práctica un plan experimental, cuyas características trataron de explicar ayer en una conferencia de prensa. La conferencia se llevó a cabo en la sede del Departamento de Artes Plásticas del Consejo Provincial de Difusión Cultural, organismo que la convocó, auspiciando el proyecto de los artistas visitantes.

El Tiempo y su Signo

Estaban presentes la vocal de Artes Plásticas, profesora María Eugenia Aybar y los plásticos Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Rubén Naranjo, Emilio Ghilioni, Noemi Escandell, Graciela Carnevale, Carlos Schork, Beatriz Balbé, Norberto Puzzolo, Oscar Pí-dustwa. También, representantes de diarios locales y del periodismo radiofónico.

Inició el intento de explicación e información re-

cómulo de organismos, cosas e ideas, integrado por periódicos, revistas, radio, telefonía, televisión, etcétera, fue presentado por el artista rosarino como un elemento susceptible de modificación y orientación voluntaria para que sirva a las necesidades de comunicación colectivas. En este orden de cosas analizó brevemente la significación de la noticia y sus posibilidades, vista desde el plano del arte y la cultura.

A continuación, Favario reseñó la evolución de la plástica rosarina, a título informativo. Señaló la ruptura que los artistas integrantes de los grupos de vanguardia produjeron con el Grupo Litoral (de inspiración telúrica) y los resultados obtenidos, que se concretaron en la muestra Rosario 67, en la que participaron, además de los citados, Banino, Renzi, Gatti, Ana María Giménez y otros.

No Permanecer Aislados

La experiencia de las exposiciones plásticas en "galerías" y la consecuente convicción de que el público que asista a las mismas era poco menos que siempre idéntico y crecía con tremenda lentitud —expresaron luego los artistas visi-

tantes— los llevó a tentar una mayor aproximación con los medios populares. Experiencias sucesivas y la búsqueda de posibilidades concluyeron, por último, en el plan que se encuentran realizando y cuya característica es la voluntad de no permanecer aislados. Es decir, comunicarse.

Eligieron entonces tres ciudades: Rosario, Tucumán y Buenos Aires y se propusieron producir en ellas información artística cultural, para iniciar un proceso de intercambio y desarrollo. Están, pues, en Tucumán ciudad a la que consideran culturalmente adecuada para la finalidad que persiguen. Recogerán aquí toda la información posible, la cual será vertida en los medios informativos de los tres centros citados.

Tienen ya proyectadas entrevistas y visitas varias. Queda sólo preguntarse si el arte y la cultura pueden modelarse plásticamente en las masas con los medios de que disponen y como lo desean. Pero el intento es original: he aquí a un grupo de jóvenes artistas que abandonan los materiales habituales con que creaban sus obras para adoptar la casi inasible materia de la realidad circundante y de la vida.

Folklore en Los Sarmiento

Se realizará entre el sábado y el domingo próximo, el día de la inauguración, en el

y fotográfico, organizado por la Sociedad Argentina, con motivo de festejar la inauguración de su sede social.

Resultaron ganadores en el concurso de pintura, los trabajos de la señorita María Teresa Méndez, primer premio; segundo premio, Carlos Zeman; tercer premio, Mario Martínez; cuarto, Rubén Arjés y quinto, Luciana Ragout.

El día 31, en la sede de la institución organizadora, tendrá lugar el acto de entrega de premios.

no Hugo Rearte.

Hoy Entregará Premios la Alianza Francesa

Se efectuará hoy en la Alianza Francesa, ciudad el acto de entrega de premios correspondiente al período lectivo de 1966. Posteriormente se exhibirá en color y cine con la que se inaugura el nuevo equipo de la institución. La entrega de premios se efectuará libre.

EL MUNDO DEL ESPECTACULO

Proyecto

"El ojo público", la obra teatral de Peter Shaffer, conocida por nuestro público durante la pasada temporada, será llevada al cine en Londres. Se están ultimando los detalles de producción para dar comienzo al rodaje. La principal figura femenina de la película será Katharine Ross.

lo lanzará cinematográficamente. La película llevará "Quiero llenar la tierra", y se comenzará a mediados de octubre. El productor de Emilio Vieyra, dijo muy posible que al Sandro aparezcan sus figuras de orden nacional, cuyas condiciones se están esp-

Productor



JOSELITO, el recordado niño cantor de "Saeta" y otros filmes, será la figura principal de "Prisionero de la ciudad". Pero eso no es lo importante de la noticia. Joselito, ahora convertido en un serio joven de negocios, también será el responsable de la producción de la película. En la presentación figurará por primera vez en la pantalla, con su verdadero nombre: José Jiménez Fernández.

Lanzamiento



SANDRO, que actualmente está batiendo records de venta con sus discos, acaba de firmar un contrato que

Alivie el R
ASPIRAD

Recomendad

FIDALO EN
FARMA DEL
SUCESES DE

Facultad de

Llama a concu
para proveer I
TE DE I, con s
turas "SISTEM
y "II". INSCR
a horas 12 - II
Facultad - Av

SENSA



María
Indo

LAS





La vanguardia rosarina: ¡Abajo las falsas estructuras!

PARA NOSOTROS, LA LIBERTAD

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. Iniciado en el local de Cuadros Publicidad, al setecientos de la calle Entre Ríos, y mudado recientemente al local 22 de Córdoba 1365 es, en su conjunto, 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.

El asombrado público rosarino tuvo la oportunidad de comprobarlo, desde la apertura del ciclo: allí, Norberto Julio Pu-

zzolo, les propuso un espectáculo reversible, ya que su muestra era simplemente una platea invertida, cuyo correspondiente escenario era la calle. Decenas de espectadores, 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 convocados espontáneamente en la acera constituían su espectáculo.

Cuando le tocó el turno a Lia Maisonnave, se inclinó por el planteo de otro problema: presentó la sala absolutamente vacía, salvo la superficie del piso, ocupada por una cuadrícula blanca y negra, un gigantesco tablero de ajedrez que repetía indefinidamente un mismo elemento en el plano. Para completar la obra, se repartía

a los asistentes una hoja con instrucciones, siguiéndolas, podía reproducirse la cuadrícula fuera del espacio elegido, en cualquier material y sobre cualquier superficie.

Fernández Bonina, en tercer lugar, prefirió convocar a los espectadores en un ambiente aun más despojado: la única presencia gráfica consistía en carteles donde se especificaba la prohibición de hablar y de fumar; los asistentes debían también dejar a la entrada todo artículo complementario (carteras, bolsos, libros). Noemí Escandell, por su parte —en el nuevo local de calle Córdoba,— pobló su muestra con láminas de próceres argentinos, un busto de Belgrano, una bandera y demás elementos de la iconografía patriótica: el inevitable volante explicativo, incluía una vista parcial del monu-



En el surco: 16 horas, 842 pesos

TUCUMAN: llora, amado país

No es la primera vez, por cierto que la vanguardia plástica rosarina conmueve a la ciudad. Las recientes muestras del Ciclo de Arte Experimental, y la renuncia a la participación en el Premio Braque, así como la devolución de los fondos que el Instituto Di Tella había facilitado para la organización del ciclo, han sido partes de un proceso de anticonformismo y franca rebelión, que culmina, tal vez, ahora, con la realización de una obra colectiva.

Rosario despertó una mañana con sus paredes y carteleras cubiertas por un solo mensaje: TUCUMAN. Aquello podía ser parte de una maniobra de promoción turística planeada a nivel masivo; en realidad, aparecía como la primera manifestación de una compleja obra iniciada por un grupo de plásticos e intelectuales de Rosario, Santa Fe y Buenos Aires: "Tucumán Arde". La tarea de destrucción de los esquemas tradicionales vigentes hasta entonces en la relación espectador-obra de arte, alcanzaría aquí una dimensión totalmente nueva. "En los últimos veinte años hemos asistido a una permanente revolución de las formas —afirma Rubén Na-

ranjo (38 años, casado, tres hijas)— pero en el aspecto semántico no sucedía nada. La revolución no superaba el plano estrictamente formal. Si bien es verdad que todo cambio de formas lleva implícito un cambio de significados, ahora sentimos, como una exigencia perentoria, que esos significados deben ser cambiados explícitamente en la obra, no implícitamente". En adelante, los contenidos de la obra deberán ser claros y definidos, incluso para el público no informado, aunque se siga investigando a nivel estructural. ¿Qué se propone concretamente el grupo de vanguardia en este caso? Si los contenidos deben ser, en adelante, explícitos, ¿cuáles son, exactamente los de "Tucumán arde"? "El contenido de la obra —aclara Naranjo— es la denuncia de la situación social en Tucumán. Aquí puede advertirse una diferencia fundamental con nuestra posición inmediata anterior. Antes, tal vez nos hubiera bastado representar un gran cudo de azúcar, recorrible, con los textos incluidos en él, etc., y exhibirlos en el Di Tella. Eso podría habernos dejado satisfechos: la realización de

una estructura primaria, que exigía una intervención activa del espectador y que llevaba implícita, sin ninguna duda, la denuncia de una situación objetiva. Ahora se trata de otra cosa: intentamos crear un fenómeno que llamamos de sobreinformación; la obra reconoce su origen en el momento mismo en que todo el grupo comenzó una efectiva búsqueda de información a diversos niveles, sobre la situación en la provincia de Tucumán. Se establecieron conexiones con las centrales obreras, grupos estudiantiles e investigadores, fuentes que aportaron importante material. Toda esa información, debidamente evaluada, se complementó con un viaje previo a Tucumán, efectuado por un grupo de plásticos de Buenos Aires y Rosario".

El espectador habitual de obras de arte se encuentra ante un hecho nuevo e insólito: la "obra" es un proceso en el que él participa desde el momento en que los medios de información han sido motivados. Los medios se transforman así en el lenguaje de la obra, y la obra aparece actuada desde el momento en que surge la idea

LOS
LA

TUCUMAN
SE QUEJÓ
noticia de último
MOMENTO

Tucumán Arde

grupo 65 organización de arte - presenta:

joshua logan

pic - nic

technicolor - kim novak y willian holden

cine imperial

sábado 26 de octubre (trasnoche) 0,30 ha.

prohibido menores de 18 años

entrada \$ 80



1316

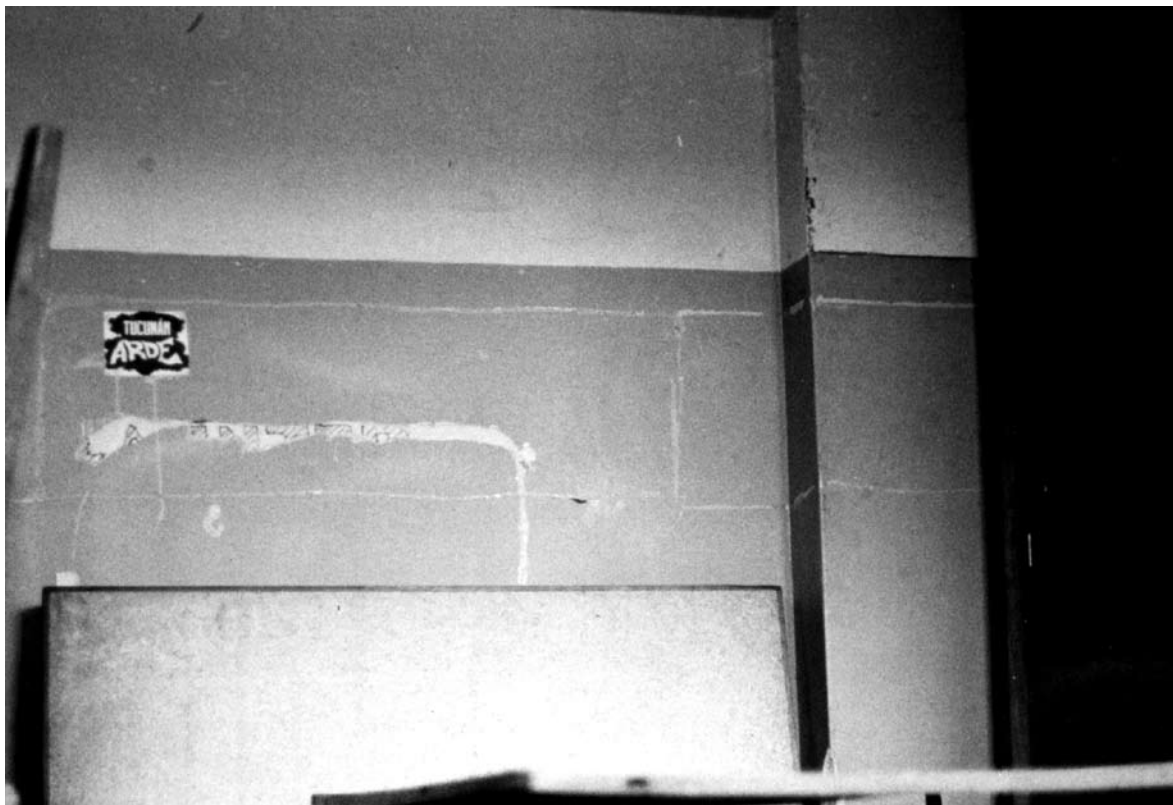
Tucumã



AN ARDE











La muestra en la CGTA de Rosario es por tanto la imagen principal que nos ha legado la historia sobre la que pensar a propósito de la materialización final de *Tucumán Arde*, pues se trató de la configuración formal del proyecto más elaborada, de mayor impacto y sostenida en el tiempo: su traslado a Buenos Aires apenas pudo exhibirse por unas pocas horas, habiendo de ser clausurada por amenazas gubernamentales. En Rosario, la tradicional 'forma exposición' se vio transformada en una 'forma revolución', una suerte de dispositivo modelo dedicado a producir simultáneamente contrainformación, agitación de la conciencia y un tipo de subjetivación política que no pasaría solamente por la adquisición de conocimiento e información, sino también por el shock emocional y la transformación afectiva principalmente por medio de la experimentación sensorial y de la sociabilidad producida en un espacio de oposición militante. En este sentido, la forma exposición de *Tucumán Arde* apuntaba a superar el modelo espectral inscrito en los espacios del arte, después de haber sido este espectador-tipo forzado, por la experiencia de la vanguardia, hasta el límite de su autoconciencia en el interior de un espacio institucional determinado.

Tucumán Arde ideó nuevas formas de visibilidad que el arte crítico ha desarrollado con posterioridad —como las cartografías realizadas por los estudiantes que trabajaron en la fase previa al montaje en Rosario, y que daban cuenta de los vínculos entre los ingenios azucareros, la dictadura de Onganía y multinacionales emergentes como Monsanto—, mediante una apuesta por la 'sobreinformación' (un concepto clave en la radicalización de la vanguardia argentina y específicamente en el itinerario del '68, conceptualizado y materializado bajo diversos términos y formatos: por ejemplo, en los happenings y escritos de Oscar Masotta y del grupo Arte de los Medios) que da cuenta de la historicidad específica de la experiencia. La inminencia con la que algunos y algunas artistas sentían la eclosión revolucionaria condicionó la disposición visual del material recopilado a la pretensión de un impacto masivo sobre el sujeto-espectador, buscando de ese modo retomar para el arte el efecto inmediato sobre la realidad del que su etapa burguesa lo había despojado. Estrategias como ésta eran la resultante de simultanear la pretensión enunciada

de contrainformar sobre la dictadura, con la aplicación no siempre reconocida de los experimentos vanguardistas sobre la sensorialidad.

Situándose en suspensión oscilante entre dos identidades, la del artista y la del militante, los sujetos involucrados en la experiencia promovieron la especificidad disensual de un 'modo de hacer' complejo que en muchos casos se vio comprometido posteriormente por la necesidad de subordinar su actividad a los dictámenes de la política revolucionaria. Cuando eso sucedió, la fuerza revolucionaria que condujo a los artistas y a las artistas a redistribuir sus funciones en lo social acabó por alejar a muchos de ellos tanto de la experiencia de interrupción del orden fenomenológico característico de la vanguardia cultural como, salvo en contadas excepciones, de la posibilidad de asumir como propios los dictados de la emergente vanguardia política armada. Se dió así, en muchos casos, la imposibilidad biográfica de resolver el dilema entre arte y revolución planteado, como hemos venido reflexionando, en términos equívocos e irresolubles si se piensa como contradicción antitética. La factografía operativa que la vanguardia argentina de la década de 1960 había puesto en marcha se toparía entonces, tras el fulgor abismal de su emergencia, con el límite histórico, discursivo y vital que impondría el replanteamiento de las relaciones entre arte y política de los años posteriores.





... TODA LA
... Y LUESES
... SIENDO CA-
... IL. ESTO FUE
... MAN, ESTUDIOS
... FUERON TRA-
... RSITARIAS Y
... CONOCER ESTA IN-
... UY CONCRETA DE

... DO CIENTOS DE
... VENIDOS DESDE
... QUINARIAS
... DEL MUNDO?





PRONTUARIO

ING. CONCEPCION

CIA. AZUCARERA CONCEPCIONSA.



GOBIERNO Y MON

PRONTUARIO

CIA. AZUCAR CRUZ ALTA

ING. CRUZ ALTA

DIREC.: GILBERTO VAN TIENHOVEN

CRUZ DEL
NORTE
INVERS. INTOR
UCUTIANA

VICE: MARIO DE
TEZANOS PINTOS

PLAVINIL
EVERRENDY

TABACOS
PICCARDO

SUDAMERICANA
SEGURDS

MENENDEZ BEHETY

MINISTRO DEFENSA
EMILIO VAN PEBORGH

PRES.: Eco. CENTRAL
PEDRO REAL

MINISTRO DE GUIDO
CARLOS COLL BENEGRS

ABAJO
EL IMPERIALISMO

- | | |
|---|----------------------|
| E | ATMA |
| X | ANTONY BLANK |
| T | EQUIPOS Y MATERIALES |
| R | LAMSON PARANGON |
| N | FIVAP |
| J | PHILCO ARGENTINA |
| E | A.P. GREEN ARG. |
| R | BOSTON CIA. SEGURO |
| A | VIDRIERA ARG. |

AS
E
HNOS.
HNOS.
LEE
Y CIA.
GENA
CO
OR.
A.
R.
TERAN

1920 NO RENUE
ADONDE FUE A

PRONTUARIO

MARTINEZ DE HOZ

ANCHORENA

REFINERIAS
HILLET

GRUPO
PAZ POSSE

PADILLA

GALLO

TESORER
JUAN CARLO

ING SAN JUAN
ING SAN ANTONIO

PARIENTE DE MA
COSSIO ETCH
CONECTADO C
(ING. SAN

SYLVANIA

VALE MAS

MIL SALDOS

SEARS
ROCK BUCK

SOC. ELECTRONICA ARC

SUDAMTEX

MONSANTO
ARBEST

MONSANTO
ARGENT

HOLT RUFFIN Y CIA
SASSON BANK

CORPORACION FINANCIERA
DE BOSTON





TUCUMAN

TUCUMAN

TU

TUCUMAN

TUCUMAN

TU

IV

... Y CORRUPCION OFICIAL Y EMPRESARIA

TUC

TUC

Suspendió preventivamente al director nacional de azúcar
 La medida está relacionada con la investigación por una sustracción.

El director nacional de azúcar, Dr. Sebastián...

Nueva Denuncia de Irregularidades en el Comercio de un Celdero de Tucumán

Se denuncia la existencia de irregularidades en el comercio de un celdero...

Un denunciante declaró ante una comisión fiscal

Un denunciante declaró ante una comisión fiscal...

Resultados de Dos Procedimientos en Inspección Azucarera Tucumana

Resultados de dos procedimientos en inspección azucarera...

Diría Responsabilidad de Directivos del Ingenio Ballo Viejo en la Venta Clandestina de Azúcar

Diría responsabilidad de directivos del ingenio Ballo Viejo...

INTERVENCION

Intervención por una medida oficial...

Expidióse una comisión investigadora en Tucumán

Expidióse una comisión investigadora en Tucumán...

Analizase Aportado Pruebas Documentales en la Investigación Culpada en Tucumán

Analizase aportado pruebas documentales en la investigación...

Actúa la Fiscalía Nacional de Investigaciones Administrativas

Actúa la Fiscalía Nacional de Investigaciones Administrativas...

Tucumán: Declaraciones de un ex Directivo del Azúcar

Tucumán: Declaraciones de un ex directivo del azúcar...

Análisis documental del ingenio Ballo Viejo

Análisis documental del ingenio Ballo Viejo...

Habría sido acusado el gobernador de Tucumán

Habría sido acusado el gobernador de Tucumán...



ANALFABETOS
TUCUMAN
20% DE LA POBLACION

OPERATIVO
TUCUMAN
700 OCUPADOS



TUCUMÁN ARDE

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 instituciones 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 adquirieran 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 vital de la economía de la provincia, esparciendo el hambre y la desocupación, con todas las consecuencias sociales que ésta acarrea. Un "Operativo Tucumán", elaborado por los economistas del gobierno, intenta enmascarar esta de sembozada agresión a la clase obrera con un falso desarrollo económico basado en la creación de nuevas e hipotéticas indus

trias 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 nucleo 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 sobreinformativo 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 lo 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 recogi

da 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 informativo 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 C.G.T. de los Argentinos Regional Rosario y posterior traslado a Buenos Aires.

El circuito sobreinformativo que tiene como intención básica promover un proceso desalienante de la imagen de la realidad tucumana elaborada por los medios de comunicaciones 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 le 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 C.G.T. de los Argentinos, por ser éste el organismo que nuclea a la clase que está a la vanguardia de una lucha cuyos objetivos últimos comparan los autores de esta obra.

María Teresa Gramuglio
Nicolás Rosa

Participan en esta obra:

Ma. Elvira de Arechavala, Beatriz Balbé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, Ma. Teresa Gramuglio, Martha Greiner, Roberto Jacoby, José Ma. 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



Trabajando en Tucumán (izq.) y cosechando en Rosario: Ahora, producir hechos políticos.

PLASTICA

Retrato del jardín de la miseria

Antes de las seis de la tarde, los primeros grupos empezaron a asomarse por la desvencijada casona: tres horas después, más de un millar de personas se habían apretujado para leer las pobladas paredes, atisbar un fragmento de las proyecciones filmicas, o dejarse estremecer por las cintas magnetofónicas lanzadas a todo volumen.

Esa devoción continuó durante los días siguientes a un ritmo de sorpresa para la ciudad de Rosario. Es que allí, en la sede de la cgr rosarina— una vasta y deteriorada residencia, al dos mil de la calle Córdoba, a pocos metros del Comando del II Cuerpo de Ejército y a una cuadra de la jefatura de policía— culminaba la Primera Bial de Arte de Vanguardia, un nombre deliberadamente irónico para señalar la toma de conciencia de un nutrido lote de plásticos argentinos.

La muestra que se derramaba por la cgr —la elección del local tampoco es arbitraria, ya que presta a la obra el exacto marco referencial que necesita para valorizar sus contenidos— era en realidad la última etapa de un proceso amplio y laborioso. Su nombre ("Tucumán arde") apenas alcanzaba a sintetizar algunas claves de ese proceso, que ya tiene una historia coherente, y amenaza producir un robusto futuro.

A mediados de este año, el arroyo desbordó su cauce. Cuando el Instituto Di Tella presentó ese réquiem por la institucionalización de las vanguardias que se llamó *Experiencias* (ver número 282), se supo que los abanderados de la rebelión plástica argentina deberían elegir otro camino que el de su acceso a los salones, para que esa rebelión no sucumbiera a la autofagia. De que lo entendieron se tuvo una eviden-

cia durante la escandalosa culminación del Premio Braque. Pero no era bastante todavía: la velocidad del incendio —en el que muchos corrieron el riesgo de quemar sus propias naves, y está por verse todavía si no se quemaron con ellas— impedía ver con claridad hacia dónde marchaba tanto vandalismo. Renunciando al prestigio de premios y salones, denunciadores de un aparato que los utilizaba, abominadores de la cultura e inclinados al compromiso con la vida, era factible que, sin una extremada lucidez fáctica, esas anarquías se derrumbasen en el infierno de las buenas intenciones.

Curiosamente, la respuesta llegó desde Rosario mientras la mayoría de los líderes porteños (Suárez, Plate, Paksa, Carreira) desertaban o se atomizaban en especulaciones que todavía no han producido una respuesta concreta. El grupo rosarino (ver N° 289) tomó entonces sobre sus hombros la responsabilidad de representar el proceso: con algunos sobrevivientes de las largas discusiones en Buenos Aires —León Ferrari, Roberto Jacoby— pudo llevarse a cabo, finalmente, la proyectada obra sobre Tucumán, un esquema que dio varias vueltas sobre sí mismo en los tres últimos meses, y al que las escisiones y contramarchas pusieron en reiterado peligro de muerte.

Libertad, libertad, libertad

En un primer nivel, la obra es un diagrama sobreinformacional, dividido en tres etapas: la exposición en sí es precedida por la búsqueda en vivo de la información (que luego deberá ser evaluada para presentar sus conclusiones) y continuada por el reflejo de ese paquete informativo en los medios. Obviamente, la hipótesis es tendenciosa, y los responsables de la obra colectiva no ignoraban a priori los previsibles resultados de la investigación. ¿Por qué realizarla, entonces? Ese es el punto en el que aparece el planteo subyacente de la muestra: no sólo se trata de anular toda propuesta estética (la

intervención del azar en la elección del objetivo, la mínima apertura lúdica están, por lo tanto, desechadas de antemano) sino de convertir a la obra en un claro hecho político. No ya el reflejo o la consecuencia de la realidad política (todo el arte *engagé* ha saturado ya esa vertiente), sino la producción de esa realidad: el paso que va del compromiso a la *praxis*; la toma del fusil de las guerrillas urbanas.

Puede objetarse —y de hecho es objetable, como todo acto puesto en exposición, cuyas justificaciones no pue-

Como
RAQUEL
por su casa en un
PRINTS
de Jorge Alvarez



N° 13 Raquel Welch
Distribuye Librecol
Humberto 1° 545
30-7518



den enhebrarse en otra cosa que su propia presencia— la confusión o hasta la ingenuidad de algunos elementos de la obra (un cartel reza "Libertad a los héroes de Taco Ralo", aludiendo al grupo de insensatos que, en setiembre último, consumaron la tarea reaccionaria más importante del año), pero la preceptiva que se desprende de la obra resiste toda objeción: el grupo se propuso producir un hecho político, y su triunfo es evidente. Superando la pobreza de medios —los primeros esquemas soñaban con teletipos que permitiesen la simultaneidad de investigación e información—, la obra está donde debe estar (el local de la cgr rosarina, de donde pasará a Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe, siempre albergada por las centrales obreras) y dice lo que quería decir: Tucumán se hunde progresivamente, ante la indiferencia oficial; otra hipótesis conjetura que ese despecho sería deliberado, que la provincia podría ser el ejemplo piloto de una política de sometimiento.

Algo parece incontrovertible: en Tucumán hay 70.000 desocupados; muchas familias sufren desnutrición; sobre treinta mil chicos que inician la instrucción primaria, apenas una tercera parte la completa. La cultura de la provincia —acaso la academia más resplandeciente del país— piensa entretanto en otras cosas: una conferencia sobre la civilización faraónica se realizó hace dos semanas en Bella Vista, un poblado al que el cierre del ingenio del mismo nombre ha convertido en un fantasma hambreado y rencoroso. ♦

[A. C.]

★ Como
SARTRE
por su casa en un
PRINTS
de Jorge Alvarez



Nº 21 Jean-Paul Sartre
Distribuye Librecol
Humberto 1º 545
30-7518

De ellos será la tierra

Wilhelm Uhde —descubridor del *douanier* Rousseau, padre de todos ellos— los llamó *pintores del Corazón Sagrado*. Kandinsky denominó a su pintura: *la Grande Réelle*. Es que los artistas *naïfs*, compartiendo elementos con el arte popular y la imaginaria de los niños y de los locos, sorteando las limitaciones de todos ellos, han redescubierto las cosas, mostrándolas con un ojo que describe el punto exacto, imposible a la pintura culta, entre los caballos del Partenón y el *dadá* de los caballos de calesita.

En la galería El Taller, al 400 de Paraguay, Nini Rivero ha reunido una muestra de la sección polaca del Colegio Internacional de Ingenios: 32 pinturas y tallas y dos docenas de papeles recortados exhiben una gracia vulgar y jugosa, bastante distinta del triste candor al que tienen acostumbrados a los porteños los ingenios vernáculos. "Yo sabía, por los catálogos internacionales, de la existencia en Polonia de una fuerte corriente *naïve* —se entusiasma Rivero—, pero no encontraba la manera de conectarme. Hasta que un día, por medio de la Embajada y gracias al apoyo del agregado cultural Jerszy Nowac, conseguí que me mandaran estas piezas, no demasiadas, pero que me parecen representativas."

La exposición reúne dos corrientes: la anónima y popular, entronizada en los papeles recortados, que junto con los adornos de paja sirven para decorar las viviendas campesinas, y la individual, cuyas tallas y pinturas revelan el desarrollo de un trabajo y de una pulida imaginación.

En esta última se inscribe el famoso Teofil Ociepka, nacido en 1891, quien junto con Nikifor conforma el dúo estelar de la *naïveté* polaca. Las dos obras suyas en la exposición muestran sus típicos paisajes antediluvianos curiosamente tropicales, donde se pavonean una lagartija gigante de dos patas y cola de barrilete o una negra

—Eva Madagascar—, tan suntuosa como la lagartija y, para Ociepka, no menos exótica. En estos cuadros flotan los mismos colores algodonosos que tiñen las mantas y los tejidos de Silesia.

Pero son las pinturas de la granjera María Korsak, más frescas y más "polacas", las que se llevan la palma de la exposición. Su *Aldea* (una iglesia con cuatro casas a cada lado; un campo labrantío dividido en porciones simétricas, con ocho árboles por tanda; un camino que corta a los trigales por el mismísimo medio: todo iluminado por rosas, amarillos y violetas) es de una precisión tan dramática, que el único árbol que no tiene su contraparte afectiva se estremece, salta de la tela y trata de descolgarse de tristeza.

Hay otra mujer, Helena Roj-Ciaptak, que utiliza la antigua técnica de pintura sobre vidrio de la región de Podhale y que incluye en sus temas a los santos folklóricos, los bandidos de las montañas Tatra y la vida cotidiana de los paisanos, para pintarlos con una santa y apetitosa lujuria.

Pero es en las tallas donde más se aprecia la diferencia con los ingenios argentinos; sobre todo porque los temas son idénticos. Pero los Adán y Eva, los Calvarios, los diablos y los ángeles que llegan de Polonia tienen una alegría de vivir —a pesar del aciago destino que representan—, una tranquilidad jocunda que convierte a cada Eva en una gorda campesina eslava repleta de cerveza, y a cada diablo en un arrepentido ladrón de caballos.

Con esta exposición se abre la oportunidad de que los afanosos espectadores y coleccionistas porteños de arte popular aumenten su sensibilidad, desgastada por las infinitas muestras de inocencia latinoamericana; y sus colecciones, abarrotadas de la misma reiterada mercadería. Los precios, bajísimos dado lo insólito de los objetos en venta, van desde los 2.500 pesos que insumen los papeles recortados, hasta los cuadros de 30 a 80 mil. Las tallas, por 15 mil pesos, contribuirán a alentar el cambio. ♦



Arte Ingenuo de Polonia: Los Pintores del Corazón Sagrado.

pasado de locación si es alquilado. El alcance de esta ley puede ser comprendido perfectamente si analizamos el caso de La Rioja. En esta provincia existen 235 escuelas, de las cuales 120 son alquiladas, en promedio, por 90 pesos mensuales. La escuela que paga el alquiler más alto — 1000 pesos por mes — funciona en una ruina construida en 1911, de adobe, caña y barro y resulta tan cara porque posee ... ¡tres aulas! En las otras provincias la situación es parecida.

Lo que el gobierno nacional transfiere a las provincias es una colección de ruinas alquiladas en su mayoría, donde la nueva ley de alquileres caerá como una verdadera bomba. Las provincias que no podían hacerse cargo de los alquileres congelados de años anteriores se las verán en figurillas para pagar los de la nueva ley. Todo sugiere que el gobierno nacional prefiere que la responsabilidad del cierre masivo de escuelas caiga sobre las provincias. Si el porcentaje de chicos que nunca van a la escuela y que desertan en los primeros años es tan alto en las atroces condiciones actuales, ¿cuál será dentro de unos años?

Mientras tanto, los organismos oficiales confeccionan planes que comprometen el oro y el moro. Cabe preguntarse, ¿quién está detrás de todo esto? Pues están nuestros conocidos de siempre: el Fondo Monetario Internacional, el Banco Interamericano de Desarrollo, la Fundación Ford y agencias internacionales financiadas por la Fundación Ford, como la OECD y la Organización Iberoamericana de Educación. Estas "manos amigas" nos las atienden los mismos enemigos que roban el patrimonio nacional: los monopolios norteamericanos y sus secuaces que nos explotan desde hace tantos años. Son los asesores internacionales pagados por el FMI, el BID, y la FORD los que estructuran los planes de educación para el país. Todos estos boinas verdes universitarias tienen el mismo objetivo: la explotación de los recursos

Tucumán arde sepa porqué



Tucumán: más que antes el espejo de la Argentina.



**Del 25 al 30 de noviembre
en Paseo Colón 731**

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 porqué 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 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 estos en las bibliotecas? Las acciones dramáticas en el celuloide y la escena y estos en los cines y teatros? Las imágenes en los cuadros y estos 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.

PLASTICOS DE VANGUARDIA

de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos.

Buenos Aires, noviembre de 1968.

Tucumán Arde es un caso ejemplar de cómo su carácter de prototipo sofisticado queda contradictoriamente eclipsado por la propia enunciación radicalizada que lo justifica, la cual proponía la necesidad de abandonar las complejidades de la experimentación lingüística y formal en favor de la claridad, casi una suerte de transparencia de los signos a la hora de emitir mensajes políticos. La pereza de la historiografía académica —reforzada sin duda por un sentido común historiográfico que tradicionalmente desdeña, por ser supuestamente extraartísticos, los desbordamientos de la experimentación vanguardista hacia el activismo— impidió poder analizar con detalle la materialidad concreta del dispositivo *Tucumán Arde*. Hubo que esperar nada menos que treinta años para que el libro publicado por Ana Longoni y Mariano Mestman en 2000 nos permitiera entender la dimensión histórica de la complejidad que tanto el modo de producción como de exposición y de comunicación del proyecto atesoraban dentro de su enorme precariedad material.

El proyecto *Tucumán Arde* surge de manera podríamos decir que clandestina en paralelo a la progresiva radicalización que venimos tratando tanto del núcleo porteño como del rosarino de la vanguardia argentina en el itinerario del '68. En lo que respecta al núcleo de Buenos Aires, la exposición colectiva *Experiencias '68* en el Instituto Di Tella se saldó, como es bien conocido, con la intervención policial y la inmediata revuelta de los artistas participantes, quienes destruyeron sus propias obras en la calle, frente a la sede del Instituto, como una doble protesta. Por una parte, se respondía a la intervención policial que pretendía censurar una de las obras expuestas; es decir, se trataba de una protesta contra la represión ejercida por la dictadura militar. Por otra parte, escenificaba la ruptura con una institución clave de la modernización cultural argentina, que hasta entonces había cobijado las experimentaciones vanguardistas, pero que algunos y algunas artistas sentían ya como una constricción al abandono del campo de la burguesía exigido por la creciente política popular revolucionaria.

En cuanto a los segundos, el libro de Longoni y Mestman analiza con detalle cómo los proyectos expositivos que tienen lugar dentro del *Ciclo de Arte Experimental*, realizados por el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, adoptan perfiles cada vez más afilados, en el sentido de desbordar literalmente los

espacios expositivos y de adoptar metodologías hermanadas con la acción directa, la violencia política revolucionaria y la organización clandestina.

Se produjeron episodios de confluencia entre ambos núcleos de la vanguardia argentina, el rosarino y el porteño, precedentes de la colaboración que da lugar a *Tucumán Arde*. Entre ellos cabe destacar la reacción de respuesta al intento de aplicar censura a las obras que habrían de presentarse mediante convocatoria al *Premio Braque*, junio de 1968. Organizado por la Embajada francesa, el *Premio Braque* especificaba en sus bases la potestad que se reservaba la institución de censurar «cualquier manifestación de solidaridad con los acontecimientos de Mayo de París». La renuncia de diversos artistas a participar en tal evento puede ser rastreada en documentos como la carta enviada desde Buenos Aires por Margarita Paksa a Robert Perroud, Consejero Cultural de la Embajada. El boicoteo posterior al acto de entrega de premios concluyó con la encarcelación temporal de nueve artistas. Este hecho motivó asimismo una reflexión por parte del núcleo rosarino, que aparece expresada en el manifiesto «Siempre es tiempo de no ser cómplices», fechado en junio de 1968. En él, el Grupo de Arte de Vanguardia se posicionaba contra la administración de los contenidos políticos practicada por las instituciones culturales afines al circuito de vanguardia impulsado por la burguesía nacional, y se hacía eco tanto de la solidaridad internacional mutua entre las insurrecciones que tenían lugar en varias partes del mundo, como de la ansiedad cada vez más compartida por convertir la actividad artística en un trabajo destinado a «subvertir el orden instituido».



Se entregaron los premios Georges Braque y hubo algunas manifestaciones de protesta y detenciones

En el Museo Nacional de Bellas Artes se inauguró anoche la exposición de las obras enviadas al Concurso Georges Braque, auspiciado por la representación diplomática de Francia, oportunidad en que el embajador de ese país, señor Jean de la Grandville entregó a los artistas plásticos Rogelio Polecello y Carmelo Carrá los premios correspondientes a las categorías pinturas y experiencias visuales y dibujo, respectivamente.

El acto, durante el cual hablaron el director del museo, señor Samuel D. Oliver y el citado diplomático, fue interrumpido por un grupo de pintores y poetas que arrojaron volantes firmados por el "Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura", con el siguiente texto: "No aceptamos ningún tipo de tutelaje económico que convalide el sistema de opresión imperante en el mundo capitalista, ni aceptamos ninguna forma de censura a nuestras obras".

Asimismo, esas personas arrojaron huevos podridos y cápsulas de olor nauseabundo contra algunas de las obras expuestas.

En seguida llegaron policías de la sección 19ª que detuvieron a varios de los presentes produciéndose entonces algunas escenas de pugilato.

Los desórdenes comenzaron mientras hablaba el señor Oliver, quien estaba refiriéndose a la importancia de los trabajos presentados cuando fue interrumpido por la señorita Margarita Paksa, que hizo alusión a la "infiltración del imperialismo y el fascismo en los fenómenos de la cultura".

Varios de los presentes tam-



Los señores Rogelio Polecello, ganador del premio en la categoría Pintura y Experiencias Visuales; François Perrou, agregado cultural de la embajada de Francia, y Jean de la Grandville, embajador de ese país

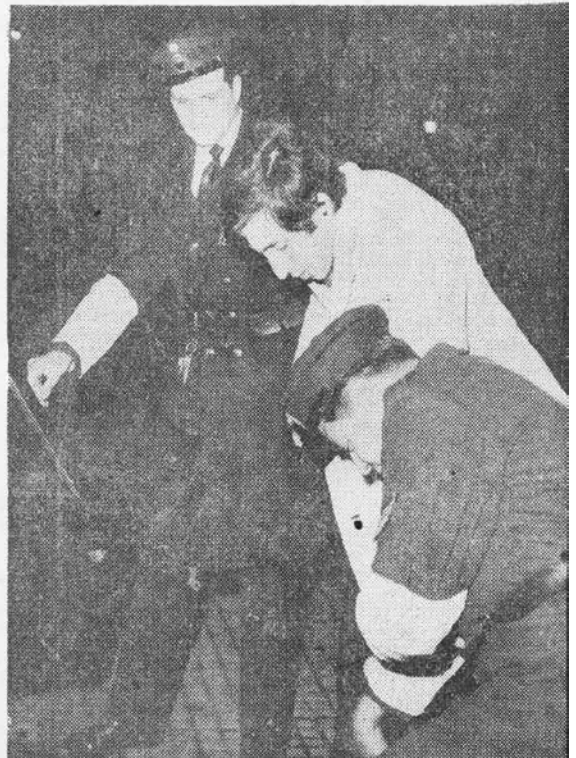
bien prorrumpieron en gritos hostiles a la decisión del jurado en momentos en que disertaba el señor de la Grandville, quien se refirió a la trayectoria de Braque en la pintura francesa.

Poco después el museo fue cerrado por la policía, que no suministró información respecto de los detenidos. No obstante fue posible identificar entre ellos a la señorita Paksa y a

los señores Pablo Suárez, Roberto Jiacobi, Ricardo Carreira y Víctor Sueiro.

Asimismo trascendió anoche que, además de las personas

mencionadas, estarían detenidos Juan Marcelo Arnogelo, Domingo Alberto Sapia, Rafael López Sánchez, Eduardo Ruano y Pablo Norberto Suárez.



Dos escenas de las detenciones ocurridas como consecuencia de la perturbación del acto

El proceso que se inicia a partir de ese momento podría ser visualizado mediante el montaje de tres estampas que funcionan a modo de imágenes-acontecimiento. En primer lugar, la intervención ya mencionada de Graciela Carnevale en el *Ciclo de Arte Experimental*. La artista, recordemos, abandona la inauguración cerrando con llave la única puerta de la sala que da a la calle, dejando al público enclaustrado hasta provocarse un serio nerviosismo. El público deduce que sólo por sus propios medios podrá escapar del encierro, ejerciendo la violencia física contra la cristalera que separa el espacio expositivo de la calle. Pero es un sujeto del exterior quien toma la iniciativa de golpear los cristales para que el público pueda escapar. En segundo lugar, la intervención de Favario, también dentro del *Ciclo de Arte Experimental*. El público encuentra indicaciones escritas para que abandone la sala y camine por la ciudad siguiendo un itinerario. El tránsito finaliza en la Librería Signos, frecuentada por intelectuales y estudiantes de izquierda, así como por docentes y alumnos de la cercana Facultad de Filosofía y Letras. Se produce así una potencial hibridación entre el público del arte y otros públicos en el clima de oposición a la dictadura, cuya precondition es la literal deserción de los espacios del arte.

En tercer lugar, resulta interesante revisitar la acción colectiva dirigida a interrumpir la conferencia que Jorge Romero Brest impartió en la Asociación Amigos del Arte de Rosario el 12 de julio de 1968. Romero Brest era el cerebro de las políticas de fomento del arte de vanguardia por parte del porteño Instituto Di Tella, en aquel momento patrocinador del Grupo de Arte de Vanguardia mediante una ayuda económica concedida para producir el *Ciclo de Arte Experimental*. El Grupo irrumpió 'secuestrando' a Brest en plena conferencia, apagando las luces para leer un manifiesto frente a un público sumido en la oscuridad: «Declaramos que la vida del 'Che' Guevara y la acción de los estudiantes franceses [Mayo del 68] son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo... Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución». Después de la acción, comunicaron su renuncia al subsidio del Di Tella.

ASALTO A LA CONFERENCIA DE ROMERO BREST

Amigos del arte, 12 de julio de 1968.-

_ Aquí estamos, Romero !!! (a coro)

JPR - Señoras y señores, les comunicamos que esto es un asalto a la conferencia de Romero Brest, y que en lugar de él, vamos a hablar nosotros, aunque muy poco tiempo, porque consideramos que las palabras no constituyen un testimonio perdurable y pueden ser fácilmente tergiversadas, en cambio lo que queremos que recuerden es el acto en sí, esta pequeña violencia que hemos perpetrado al imponerles a Uds. nuestra presencia.

JPR - Y estamos aquí porque Uds. han venido a escuchar hablar de arte de vanguardia y de estética, y el arte de vanguardia y la estética, y el arte de vanguardia y la estética ~~es~~ es lo que nosotros hacemos.

JPR - Estamos aquí porque Uds. evitan encontrarse directamente con nuestras obras de arte, como si tuvieran miedo de que les trastorne vuestras vidas, y sin embargo vienen aquí a que se les hable de ellas a consumir el residuo amansado y digerible.

JPR - Estamos aquí, además, porque la institución que de por sí es Romero Brest, más la institución de la "conferencia", dentro de las paredes de esta "institución", más Uds. conjugados, representan perfectamente el mecanismo de la burguesía que absorbe, tergiversa y aborta toda obra de creación.

JPR - Para oponerse a ello, para demostrar nuestra actitud de independencia y libertad frente a ese mecanismo que pretende transformar al arte en "ovejitas de sacrificio", es que aquí les ofrecemos a Uds. y avuestras Conciencias, este acto, este simulacro de atentado, como una Obra de Arte Colectiva, y también los principios de una nueva estética.

(NJP Y RE) /------(corte de luz)-----

(en la oscuridad)

/-Creemos que el arte no es una actividad pacífica ni de decoración de la vida burguesa de nadie.

- Creemos que el arte significa un compromiso activo con la realidad, activo porque aspira a transformar esta sociedad de clases en una mejor.

- Por lo tanto, debo inquietar, constantemente, las estructuras de la cultura oficial.

- En consecuencia declaramos que la vida del "Che" Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo.

- Aspiramos a transformar cada pedazo de la realidad en un objeto artístico que se vuelva sobre la conciencia del mundo revelando las contradicciones íntimas de esta sociedad de clases.

- Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución (a coro)

SIEMPRE ES TIEMPO DE NO SER COMPLICES

El intento de censura ideológica y estética, perpetrado por los representantes en la Argentina del gobierno de Francia, en la reglamentación del Premio Braque 1968, actitud consecuente con el clima de opresión policial que se vive en nuestro país y con la repudiada represión por parte del gobierno francés al levantamiento de su pueblo, crearon una coyuntura a partir de la cual es posible para los artistas, una toma de conciencia que es imprescindible para quienes nos proponemos modificar las leyes del juego y subvertir el orden instituido.

Por esta razón creemos que el motivo que originó esta declaración (nuestra decisión de NO PARTICIPAR EN EL PREMIO BRAQUE) no concluye ni se cierra en sí mismo, sino que lo podemos considerar como el comienzo de una actitud latente ya en nuestras anteriores propuestas de un arte de vanguardia.

Por esto es posible decir que la respuesta dada es índice de la iniciación de un nuevo espíritu con mayor conciencia de los problemas reales, y, tal vez, a partir de ahora podamos afrontar las consecuencias con mayor claridad y asumirlas hasta sus últimas instancias.

Porque nuestra NO PARTICIPACION en este Premio es apenas una actitud perteneciente a una voluntad más general de NO

PARTICIPAR de ningún acto (oficial o aparentemente no oficial) que signifique una complicidad con todo aquello que represente a distintos niveles el mecanismo cultural que la burguesía instrumenta para absorber todo proceso revolucionario.

Por eso consideramos definitivamente concluida, para nosotros, la relación con quienes ostentan el "poder" de adjudicar valor artístico a todo producto (cualquiera sea la forma que tenga) que se realiza dentro de los límites geográficos e institucionales que la burguesía propone.

OSVALDO MATEO BOGLIONE
ALDO BORTOLOTTI
GRACIELA CARNEVALE
RODOLFO ELIZALDE
NOEMI ESCANDELL
EDUARDO FAVARIO
FERNANDEZ BONINA
EMILIO GHILIONI
MARTHA GREINER
JOSE M. LAVARELLO
LIA MAISONNAVE
RUBEN NARANJO
NORBERTO PUZZOLO
JUAN PABLO RENZI
JAIME RIPPA

Rosario, Junio de 1968.

Es necesario introducir aquí un paréntesis, a modo de aclaración. En muchas ocasiones, la historiografía asimila acciones como la anteriormente descrita a la convencional gestualidad vanguardista, lindante con el histrionismo y la provocación. Pero en el caso del Grupo de Arte de Vanguardia, el secuestro de Romero Brest y el rechazo público del apoyo tanto económico como simbólico que recibían del Instituto Di Tella han de interpretarse en términos más complejos que un mero gesto histórico. El desarrollo del *Ciclo de Arte Experimental*, con la radicalidad en las formas estéticas que fue adoptando, hizo cobrar al Grupo progresiva conciencia de que su radicalización de la forma exposición, tendente a pulverizar la autonomía de la forma artística y del dispositivo de exposición, se debía corresponder con una correlativa transformación de la forma de organización. Ello conllevaba la necesidad conscientemente asumida de convertirse en una organización autosostenida, es decir, esa acción pública fue la escenificación de un salto políticamente consciente en su organicidad como grupo. Recordemos que, en efecto, el manifiesto hecho público un mes antes contra el Premio Braque, titulado «Siempre es tiempo de no ser cómplices», afirmaba lo siguiente: «Nuestra NO PARTICIPACIÓN en este Premio es apenas una actitud perteneciente a una voluntad más general de NO PARTICIPAR de ningún acto (oficial o aparentemente no oficial) que signifique una complicidad con todo aquello que represente a distintos niveles el mecanismo cultural que la burguesía instrumenta para absorber todo proceso revolucionario».

La acción del 'secuestro' de Romero Brest constituye de esta manera un punto de inflexión que podemos interpretar como el síntoma de la mutación de un clásico grupo de vanguardia artística en un nuevo tipo de organización suspendida entre las identidades del artista radical y el militante político. Ese salto de cualidad del grupo se dió justamente en el momento en que sus nuevos proyectos exigían una reconsideración profunda del modo de producción artístico. Fue una mutación a la vez inevitable y oportuna, ya que la nueva tarea de la vanguardia artística desbordada hacia la política requeriría también de inmediato la incorporación de nuevas funciones en el trabajo del arte: diseños de comunicación tanto públicos como clandestinos; la reflexión escrita sobre sus propias prácticas como corolario de la reflexión colaborativa; la autogestión económica y la racionalidad en la correlación entre

los recursos y las necesidades de cada proyecto; etc. En suma, las transformaciones en el plano de la organización del grupo se corresponden con la mutación de una práctica del arte que ya no sería autoexpresión subjetiva, ni exploración estética individual, ni mero agrupamiento de singularidades afines. A partir de entonces, se trataría de un nuevo modo de producción puesto en práctica por un intelecto y un cuerpo colectivos.

En definitiva, esa práctica de afirmación de su autonomía como grupo, abandonando la dependencia material y simbólica con respecto a un espacio del campo cultural progresista, fue la manera en que el Grupo rosarino hizo algo más que sencillamente 'desbordar' sus prácticas estéticas de vanguardia hacia un arte conscientemente politizado en el plano de las formas y de los contenidos de sus 'obras': rediseñó por completo su práctica en tanto modo de producción, comunicación, recepción y circulación, aproximándola además justamente a las formas de organización militante. Por utilizar un lenguaje anterior a la época que estamos tratando, el Grupo dedujo de su propia práctica e influido por el clima de época, las hipótesis planteadas por el Walter Benjamin de «El autor como productor» en la década de 1930, en el sentido de que la politización de la práctica artística comienza antes de sus contenidos, en su dimensión «técnica», que incumbe tanto a los modos de producción como a la posición que esa práctica adopta *en el seno de* —y no *acerca de*— las relaciones de producción hegemónicas. Si hubiéramos de utilizar un lenguaje posterior a nuestra época de referencia, diríamos que la escenificación de esa ruptura con el campo institucional del arte progresista constituye el ejercicio de una 'autovalorización' de la práctica del arte, la verificación de un arte que no requiere de los sistemas de puesta en valor de la institución que lo sobredetermina, sino que define por sí mismo, de manera autodeterminada, cuáles son sus propias condiciones de operatividad.

A la autonomía del campo del arte, se opone la autonomía de la práctica del arte frente a la institución que lo constriñe: una práctica decide ahora de manera autodeterminada cuáles son las nuevas condiciones de su puesta en valor. No estamos efectuando aquí una sobreinterpretación retrospectiva: si consultamos de nuevo el manifiesto «Siempre es tiempo de no ser cómplices», observaremos que concluía planteando literalmente una disputa a propósito de la hegemonía en

los sistemas de puesta en valor del arte: «Consideramos definitivamente concluída, para nosotros, la relación con quienes ostentan el ‘poder’ de adjudicar valor artístico a todo producto (cualquiera sea la forma que tenga) que se realiza dentro de los límites geográficos e institucionales que la burguesía propone».

La ruptura con el ‘arte’ se propone en el plano de la institucionalidad, si bien, como venimos argumentando, el distanciamiento con respecto a la institución no impide que el nuevo tipo de práctica que se quiere desarrollar siga incorporando las herramientas propias de su condición artística. Por decirlo con otras palabras, *pareciera que la vanguardia identifica en las fronteras de la institucionalidad artística —que se pretende autónoma con respecto a la política— justamente el límite que impide a esa vanguardia llevar aún más lejos —con criterios autónomos frente a la institución— sus propias experiencias en cuanto práctica del arte radicalizada*. Para una mirada no atenta, o que solamente atendiera a la superficie de las declaraciones, se deduce que el abandono de la institución artística se corresponde con un abandono ‘del arte’ como práctica *tout court*. Sin embargo, por paradójico que parezca, la superación de la institucionalidad artística se efectúa más bien, en la microfísica de las prácticas que realmente tuvieron lugar, como la única manera de verificar —en la realidad externa a la institución artística— la validez de las hipótesis que la vanguardia había deducido, en su radicalización formal, con respecto al propio arte entendido de manera más general como práctica social.

Retomando el hilo anterior, después de este largo paréntesis: es inexacto afirmar, como durante un tiempo se supuso, que *Tucumán Arde* significara —por el supuesto fracaso de su pretensión de influir introduciendo modificaciones en el clima social de la dictadura, y por la aparente imposibilidad de profundizarlo y ampliarlo en tanto modelo práctico— un quiebre total ante el que claudicarían por completo las prácticas de vanguardia artístico-política que responderían a ese paradigma operativo. Sin duda, dentro de los núcleos implicados en el proyecto, hubo para la mayoría de los sujetos un antes y un después; sin ir más lejos, el Grupo de Arte de Vanguardia decidió disolverse poco después de que la exposición en la CGTA de Buenos Aires fuera clausurada. Pero cabría preguntarse si ese parteaguas biográfico no se vio

provocado también por las propias circunstancias históricas extremadamente vertiginosas, inestables e inseguras, que se concitaron alrededor de la fecha clave de 1968, tanto en Argentina como en América latina, y asimismo a nivel global. No obstante, ese 'paradigma operativo' prolifera en una diversidad de experiencias posteriores que no podemos dejar de tomar en consideración, a pesar de que consistieran en tentativas o de que tanto en su momento como posteriormente no hayan gozado de gran visibilidad.

Buena muestra de ello es la revista *Sobre*, realizada por Roberto Jacoby, Antonio Caparrós, Octavio Getino y Fernando Solanas. Getino y Solanas, fundadores del grupo Cine Liberación, son los autores de *La hora de los hornos* (1968), película que era proyectada en el contexto de la exposición *Tucumán Arde* en Buenos Aires. Jacoby, por su parte, había mostrado un interés sistemático por la apropiación desmitificadora de los medios de prensa hegemónicos o la inserción de mensajes revolucionarios en los espacios institucionales, con su trabajo en parte desarrollado en el seno del grupo Arte de los Medios —que integrara en 1966, junto con Raúl Escari y Eduardo Costa—, de tal manera que su práctica se desplazaría de la producción objetual a la construcción de acontecimientos comunicativos que, a la hora de ser diseminados, ocultarían su condición de artísticidad. En el caso de *Sobre*, tales experimentaciones se desplazaban hacia la inserción de artefactos imagen-escritura en una publicación cultural clandestina. Los cuatro integrantes de *Sobre* se habían conocido en la Comisión de Artistas de la CGTA, que estaba dirigida, al igual que el periódico del sindicato, por el escritor y periodista Roberto Walsh, un caso histórico extraordinario de tránsito de un profesional de la cultura y de la comunicación a la militancia revolucionaria, a la que se incorpora llevando consigo su bagaje de herramientas especializadas. Años más tarde, tras el nuevo golpe militar de 1976, Walsh funda junto con Horacio Verbitsky ANCLA (Agencia Clandestina de Noticias). Se deduce de todo ello que, aun de manera no exenta de problemas, el clima epocal dio lugar a entrecruzamientos entre el arte de vanguardia, la experimentación comunicativa y la contrainformación que atravesaron y fueron más allá de *Tucumán Arde*.

Encontramos así otra pervivencia de intersección entre arte de vanguardia y contrainformación militante: el Equipo de

Contrainformación, formado en 1973 por los ex-integrantes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario Graciela Carnevale, Juan Pablo Renzi y José María Lavarello. El 20 de junio de 1973, recién acabada la dictadura de Onganía, el general Juan Domingo Perón aterriza en el aeropuerto de Ezeiza en Buenos Aires, luego de dieciocho años de exilio en España. Una multitud se aglutina para recibirle en un baño de masas, y sin previo aviso la derecha peronista abre fuego sobre los amplios sectores populares y de izquierda, provocando lo que se conoce como «la masacre de Ezeiza», uno de los episodios más siniestros de la historia contemporánea argentina. Tras los acontecimientos de Ezeiza, el Equipo de Contrainformación se plantea realizar un trabajo audiovisual de corte documental montado mediante diapositivas a partir de dos fuentes materiales: por un lado, los dibujos coloridos realizados por Juan Pablo Renzi, luego pasados a diapositivas, en los cuales se reproducían las impresiones extraídas de una entrevista realizada a un obrero peronista que había acudido a las proximidades del aeropuerto para recibir a su líder; por otro, las fotografías obtenidas de revistas y tomas de sonido *in situ* que expresaban «la posición del grupo».

El documental se encontraba armado de modo que se establecía una conexión entre los sucesos de Ezeiza y otros sangrientos acontecimientos de la historia política argentina, en los que el pueblo siempre había sido represaliado por las fuerzas conservadoras. La primera parte narraba los prolegómenos de la masacre: la llegada de trenes del interior del país, el transcurso de la noche previa, la alegría popular que desde las primeras horas del día 20 embargaba a quienes se aproximaban al palco desde el que hablaría Perón. La segunda relataba cómo se pertrechó el sector derechista del peronismo en torno al palco: aproximadamente mil civiles pertenecientes al Comando de Organización, la Juventud Sindical Peronista y la Concentración Nacional Universitaria, responsables de la organización del acto. Su cometido era impedir que las organizaciones revolucionarias se aproximaran a Perón, lo que terminó por desencadenar un tiroteo cuyo número de víctimas mortales nunca ha terminado de ser clarificado. Algunos miembros de esas organizaciones de izquierda también sufrieron tortura en el Hotel Internacional de Ezeiza. Finalmente, la tercera parte del documental, además de atribuir responsabilidades por la masacre —lejos de las falacias que acusaban a los grupos guerrilleros no peronistas, los indicios apuntaban al coronel peronista Jorge Osinde—, establecía un paralelismo entre lo acaecido en Ezeiza e

hitos de la historia argentina como la Semana Trágica de 1919, las matanzas de peones en la Patagonia entre los años 1919 y 1920, la represión de los hacheros y obrajeros en huelga de la empresa La Forestal por parte de las fuerzas de orden público entre 1919 y 1921, el derrocamiento de Perón y el bombardeo de la Plaza de Mayo en junio de 1955, el golpe de 1956 y los subsiguientes fusilamientos de José León Suárez y, finalmente, la masacre de Trelew.

Que la distribución del documental resultara dificultosa evidencia cuánta extrañeza provocaban las formas artísticas de vanguardia al insertarse en los procesos de instrucción ideológica de las distintas organizaciones políticas de la nueva izquierda, en su intento además de producir enunciados políticos mediante un tipo de imágenes superadoras de la mera representación naturalista del acontecimiento. La impronta estética del documental no naturalista remitía al cine de Eisenstein y Vertov, a la tradición del fotomontaje político de Heartfield y al cartelismo ruso-soviético, tanto como a formas de comunicación avanzada de la cultura popular 'comercial' de masas, como es el caso del cómic (Renzi fue, de hecho, un gran viñetista). El resultado pensaba exhibirse en barrios y sindicatos. Sin embargo, lo cierto es que el montaje final generó recelos. Graciela Carnevale recuerda, en este sentido, que cuando trataron de difundir el documental entre los grupos estudiantiles de la universidad, los peronistas lo tacharon de marxista, mientras que las organizaciones más próximas a la izquierda radical lo consideraron demasiado peronista. De esta manera, la búsqueda de espacios de comunicación alternativos a la institución artística, lo que suponía el acercamiento a los circuitos clandestinos de información y de socialización política, se topó con el abroquelamiento de las organizaciones políticas, abocadas a una deriva fuertemente identitaria que las hacía impermeables entre sí. Contra la declaración de intenciones cada vez más explícita por parte de los sectores radicalizados de la vanguardia artística, según la cual el arte sólo poseía valor si se identificaba con la vida en revolución, emergía como a contrapelo de esos propósitos el potencial perturbador de las imágenes producidas en una deseada comunidad con la política revolucionaria.

EQUIPO DE CONTRAINFORMACION

Los componentes del grupo provienen del ámbito de la plástica. Como pintores o dibujantes participaron en años anteriores de diversos grupos y movimientos que fueron algunas de las formas de expresión de la vanguardia artística de nuestro país.

A través de una crítica a esa misma vanguardia acceden, cada uno por distinto camino, a un cuestionamiento político e ideológico del hacer artístico.

En 1968 participan junto a otros pintores, fotógrafos, escritores y sociólogos en "Tucumán Arde", obra de denuncia colectiva sobre la miseria y explotación del pueblo de esa provincia.

La búsqueda posterior de un camino correcto para encauzar su actividad los lleva a constituir en 1973 el equipo de Contrainformación.

Son objetivos del grupo el integrarse como militantes revolucionarios, por medio de los instrumentos expresivos específicos, a la lucha del pueblo por su liberación. Para ello se han propuesto realizar trabajos que estén al servicio de las tareas de concientización y propaganda y que al mismo tiempo estimulen las distintas formas de expresión popular, pretendiendo de esta manera, contribuir al largo proceso de formación de una cultura revolucionaria.

En tal sentido el grupo adhiere plenamente a los documentos: "Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos, La Habana 1972" y "Declaración del Encuentro de Plástica Latinoamericana, La Habana 1973"

De los mismos extraemos los siguientes párrafos que aclaran mejor la posición que adoptamos:

"En este contexto histórico, los intelectuales latinoamericanos tenemos como tarea primordial ayudar a forjar y consolidar la verdadera identidad de la América Latina en la lucha contra el imperialismo y las burguesías dependientes.

Consecuentemente, reafirmamos lo expresado en el Llamamiento de La Habana de 1972, y exhortamos a su profundización.:

Es por ello que para el artista latinoamericano la actitud militante vale tanto, tiene tanta importancia como su obra. Una y otra deben identificarse. Dicha actitud se define por el permanente ejercicio de la capacidad de encontrar, imaginar e inventar las mediaciones necesarias que le permitan comunicarse realmente con su pueblo. Esa posibilidad se abre al comenzar las masas a vivir la lucha revolucionaria como el hecho fundamental de su cotidianidad.

Si bien el artista cuenta para una labor militante dentro del proceso revolucionario latinoamericano con el tradicional ámbito encomendado por galerías, salones, escuelas de Bellas Artes, etc. donde puede realizar obras de conciencia revolucionaria y alcanzar con ellas resultados de gran eficacia política, no debe enclaustrar en ella sus posibilidades de acción.

Creemos que es desde la base del proceso revolucionario mismo

donde surgirá el arte de la liberación de la América Latina.

Por ello es función de los artistas, en tanto en cuanto militantes, trabajar no sólo para el pueblo, sino aún más fundamentalmente con este, porque sólo de éste, en definitiva será la expresión en una sociedad revolucionaria.

El artista si se siente y vive solo en cuanto artista acepta la alienación a la que la sociedad burguesa lo condenó. No basta su credo revolucionario ni sus problemas de conciencia para cumplir acabadamente su función revolucionaria como artista. No basta con un mensaje, debe cumplir también su función de incentivador de la creación popular.

Sólo aprendiendo del pueblo y en el seno mismo del proceso revolucionario, elaborará conjuntamente con este las pautas del arte como imagen de una nueva sociedad, ya que el pueblo será el protagonista del arte del futuro, dado que sólo al pueblo le pertenece la revolución.

La elección del tema "Ezeiza", se realizó a poco de ocurrir la masacre, bajo el impacto emocional de la enorme movilización popular y la tremenda agresión orquestada por la derecha del peronismo.

La obra se desarrolla en dos niveles narrativos: el relato testimonial de un obrero peronista del interior que viaja a recibir a su líder, relato éste ilustrado con dibujos en colores, y el relato documental en el que se expresa la posición del grupo y que se apoya en fotos documentales y en banda de sonido grabada en el lugar de los hechos.

En este relato se vincula esta masacre a otras de nuestra historia que mostraron siempre al pueblo como víctima y a la reacción como verdugo.

La forma de expresión elegida obedece al criterio de que el lenguaje debe estar al servicio de la comunicación y supeditado, por tanto, al contenido y al destinatario del mensaje. Esta obra está pensada básicamente para proyectarse en barrios y sindicatos y provocar una polémica posterior. Su valor sólo se puede medir en relación a su eficacia, es decir, en la medida en que llega a cumplir su cometido político.

"Ezeiza" fue realizado cuando no era posible todavía tener una clara conciencia de todas las proyecciones políticas del hecho. Por eso hoy debemos expresar una conclusión que no figura en la misma, ya que es evidente que esta masacre marca el comienzo de una profunda ofensiva reaccionaria caracterizada por la represión a las movilizaciones populares y a las organizaciones revolucionarias, a cargo de la misma policía y ejército de la dictadura militar y del accionar de los grupos parapoliciales y para militares fascistas que actúan con creciente impunidad, asesinando a un número ya impresionante de militantes populares. Todo ello en el marco de una legislación represiva que no responde a las expectativas populares.

Por eso Ezeiza es también el comienzo de una gran decepción y de un proceso que marcará un salto cualitativo en la conciencia de la clase obrera llevándola a desligarse de todo proyecto burgués.

EZEIZA - 20 de junio de 1973

El 20 de junio de 1973, Perón regresa a la Argentina después de 18 años de exilio. Durante esos 18 años se sucedieron en el país gobiernos civiles y militares que aumentaron la explotación y miseria del pueblo. En los últimos 6 años, la Dictadura militar, agudizó ese proceso de dependencia y explotación sistematizando la represión, la tortura la muerte de los militantes del pueblo.

La respuesta fue la violencia popular a través de movilizaciones masivas y del accionar guerrillero, que obligaron a la camarilla militar a llamar a elecciones.

Triunfó ampliamente la fórmula del Peronismo: Cámpora-Solano Lima.

A poco menos de un mes de gobierno se concreta una profunda aspiración popular: Perón en la Patria.

Para la mayoría de los trabajadores, Perón significa la recuperación de sus derechos avasallados, significa terminar con el régimen de explotación y pasar a la ofensiva para destruir las fuerzas del imperialismo en nuestro país.

Es por ésto que el día 20 de junio una multitud expectante, venida de todos los rincones del país, se concentró en las cercanías de Ezeiza para recibirlo.

PRIMERA PARTE

Desde el interior llegaron trenes cargados de hombre y mujeres de distintos sectores sociales.

Muchos pasaron la noche del 19 en la autopista Richieri, en las proximidades del puente 12.

Se encendieron fogatas para combatir el frío.

Durante toda la noche los bombos no dejaron de tocar.

A pie, en micros, camiones, camionetas, automóviles, motos y bicicletas la multitud comaba desde temprano todos los accesos de la autopista. Cada sector trataba de asegurar su presencia excluyente en las cercanías del palco.

A mediodía la manifestación era imponente. Era una fiesta popular.

Pese a la larga espera el entusiasmo no decaía.

Se acercaba la hora prevista.

El nerviosismo crecía a medida que los minutos pasaban y miles de argentinos esperaban el momento en que Perón se hiciera presente en el palco.

SEGUNDA PARTE

El 19 de junio, alrededor de 1.000 civiles ocuparon posiciones estratégicas cerca del palco, haciendo ostentación de poderoso armamento.

Eran miembros del Comando de Organización, de la Juventud Sindical Peronista y de la Concentración Nacional Universitaria, a quienes se les había encomendado la organización del acto.

La consigna era impedir que se acercaran al palco las columnas de sectores revolucionarios del peronismo

Sin embargo, los emblemas de FAP, FAR y MONTONEROS aparecieron reproducidos millares de veces.

El primer tiroteo de la tarde comenzó cuando se acercaba al palco una gran columna con carteles de esas organizaciones armadas.

Desde este momento el deterioro del acto fue en aumento.

Se usó el micrófono oficial para dirigir la acción.

Se prohibió que se tocaran los bombos. Se exigió que se guardaran los carteles.

A las 16,30 el tiroteo se intensificó

Desde el palco los asesinos descargaron sus armas indiscriminadamente sobre el pueblo.

Cayeron cientos de compañeros

La nómina de muertos y heridos llega al millar

Se desatendió a los heridos. Se los dejó desangrar.

Muchos fueron muertos a golpes y linchados.

El Hotel Internacional de Ezeiza fue convertido en sala de torturas.

Fue una masacre







Muchos y muchas de las artistas aquí tratadas, en declaraciones posteriores a estas experiencias, han señalado la contradicción de que, en una coyuntura histórica de cambios vertiginosos, no sólo la sociedad en su mayoría, sino también en particular los sectores sociales que abogaban por una transformación radical, fueran en última instancia insensibles e incluso reacios a incorporar las propuestas también radicales de la vanguardia artística politizada, a pesar de que éstas se idearon en el deseo de abrazar el proceso colectivo de cambio social. Con todo, siendo esta interpretación de la coyuntura inexcusable para entender los porqués de la difícil y ocasionalmente frustrada inserción de la vanguardia artística en la vanguardia política y en el proceso de politización de masas, nos parece insuficiente. Debemos también atender con detalle a la microfísica de los deslizamientos ideados y experimentados por la propia vanguardia artística, al tipo de negociaciones, estrategias y artefactos conceptuales y materiales concretos que se produjeron en este nuevo caso histórico excepcional en el que algunos y algunas artistas asumen la responsabilidad de entrar en resonancia con una sociedad que precipita las luchas por su emancipación.

Las recuperaciones de *Tucumán Arde* y otros casos de estudio similares, en muy pocas ocasiones se detienen en un análisis detallado de la microfísica de las formas que dichas experiencias pusieron en práctica. En un caso excepcional y muy temprano, Ana Longoni y Mariano Mestman observaron cómo *Tucumán Arde* incorporaba en su modo de producción la construcción de dos acontecimientos 'ficticios', reales solamente en su proyección comunicativa, que tenían una dimensión por completo constitutiva —no eran en absoluto un aspecto secundario— del proyecto: la simulada intención de organizar una exposición de arte de vanguardia en Tucumán y la falsa convocatoria a la inauguración de una bienal de arte de vanguardia en Rosario. Tal invención constituía una síntesis extraordinaria de dos metodologías. Por una parte, extraía consecuencias de la presencia cada vez mayor del espacio desmaterializado de la comunicación de masas como un soporte y a la vez una materia prima manipulable por el arte de vanguardia. Uno de los ejemplos mejor formulados se encuentra en el trabajo teórico-práctico anteriormente mencionado de *Arte de los Medios*. Pero no debemos olvidar que Marshall McLuhan —el medio es el mensaje— y Roland Barthes —la

construcción de la realidad moderna como mitología— eran entonces lecturas candentes. Por no mencionar el hecho de que algunos artistas comenzaban ya en esa época, como medio de subsistencia, a poner sus competencias experimentales al servicio de la obtención de renta en sistemas extra-artísticos de valorización del trabajo que hoy denominaríamos postfordistas o ‘inmateriales’: Juan Pablo Renzi en particular trabajaba como diseñador de publicidad para una importante tienda de Rosario, lo que explica que la campaña de comunicación de *Tucumán Arde* adoptara en parte formas de comunicación publicitaria avanzadas. Por otra parte, la invención antedicha incorporaba también elementos provenientes de las tácticas de organización de los grupos militantes clandestinos. Si entrásemos más en el detalle de los modos de representación puestos en juego en estas experiencias, encontraríamos que la incorporación de elementos realistas en el documental sobre Ezeiza del Equipo de Contrainformación se articulaba con el uso de una iconografía proveniente de la cultura ‘comercial’ de masas; un precedente de lo cual podríamos encontrarlo en la hibridez que *Tucumán Arde* incorpora entre el realismo naturalista de las fotografías-documento en la exposición, y el diseño sofisticado —síntesis de iconografía pop y formas visuales de vanguardia— del ‘logotipo’ disseminado en obleas (pegatinas) o de los carteles que convocaban a una falsa *I Bienal de Arte de Vanguardia* en la sede de un sindicato de oposición.

El no atender adecuadamente a esa microfísica de las formas tiene consecuencias graves. Por ejemplo, nos incapacita a la hora de comprender aspectos cruciales de las dificultades para articular vanguardia artística y política en coyunturas históricas específicas. También impide extraer conclusiones sobre el carácter transversal que esas dificultades adquieren con el tiempo, conclusiones que pudieran servirnos para actualizar en el presente determinados problemas relacionados con el desbordamiento del arte en su politización. Así, la hibridez de sistemas de representación que arriba hemos señalado a propósito tanto de *Tucumán Arde* como del Equipo de Contrainformación, puede decirnos algo sobre una contradicción epocal importante: los distintos imaginarios, estrategias visuales y, en última instancia, programas políticos que se concitan alrededor de la enunciada por doquier necesidad de acercar el arte a las masas revolucionarias abrazando la cultura popular. Quizá, para la militancia revolucionaria, cultura popular

significaba algo diferente de la manera en que ciertos y ciertas artistas de vanguardia tomaron en consideración una dimensión de la cultura de masas y de la cultura popular metropolitana contemporáneas, en las que apreciaban nuevas formas de lo popular no exclusivamente desdeñables como mera imposición del imperialismo. O quizá la militancia política proyectaba, sobre una imagen mistificada de 'el pueblo', el deseo de una simplificación en los modos de expresividad que se correspondía con la progresiva rigidificación de sus formas de organización. Como fuere, no se trata de mantener con respiración asistida debates caducados o encapsulados atrás en el tiempo, sino de disputar el sentido y la interpretación de ciertos artefactos históricos, de manera tal que nos ayude precisamente a trabajar la actualización de problemas, hipótesis y soluciones prácticas que resuenan también hoy como un eco de la historia.

España - Tardofranquismo

Simón Marchán Fiz

- El conceptualismo ideológico como desborde crítico del arte conceptual tautológico
- Crítica institucional
- Ilusión del socialismo estético
- Defensa de la especificidad significativa de las producciones artísticas.
- Autonomía relativa del arte moderno.

Francia - Post mayo '68

Revista Retho

- Articulaciones entre política revolucionaria y materiales culturales
- Énfasis en los aspectos comunicativos e informacionales de toda forma estética
- Síntesis entre las formas de vanguardia y los contenidos de la conciencia revolucionaria

Eurosoz

Tucumán Arte

Esquinas de '72

América

Norte

Post emergencia de la Art Workers Coalition / Guerra fría / Vietnam

Sur

Néstor García Canclini

Encuentros de artistas en Santiago de Chile y La Habana

Luq Lippard

- Desbordes activistas del arte conceptual
- Reactivación de la crítica institucional vs canonización museística / historiográfica
- La práctica curatorial como actividad política

- Socialización del arte y emergencia de un arte popular
- Transcender la autonomía del arte moderno
- Inserción de las prácticas de vanguardia en las organizaciones políticas populares
- Juración de canales de comunicación propios y de nuevos lenguajes
- Desplazamiento institucional y transdisciplinar del arte prohibido
- Articulación entre la vanguardia artística y la vanguardia revolucionaria
- El cambio de la estructura social como precondition para la revolución artística
- Internacionalismo
 - Colaboraciones y acciones conjuntas
 - Solidaridad social

Arte Latinoamericano ⊖ Arte Popular

Revolución social y política +

- Imperialismo cultural
- Identificación con el folclore y/o el indigenismo
- Resaca en el realismo naturalista

Proceso de liberación nacional en A.L. sesionados de restricciones dicta por nales.
Golpe militar en Chile 1973. Golpe militar en Arg. en 1976.

1972

El dossier publicado en el número 5-6 de la revista francesa *robho* (1971) bajo el título de «Le fils de Marx et Mondrian», registraba una de las primeras repercusiones 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 teórica y activista norteamericana **Lucy Lippard**. En ese viaje, Clay estableció contacto con los integrantes del Grupo de Vanguardia de Rosario quienes posteriormente le hicieron llegar 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.

Clay 55 Av du Maine
Paris 14e

robho

55, avenue du maine, paris-14e

5/8/69

~~Dear~~ Dear friends,

We are now preparing the publication of the whole dossier you sent us a few months ago. The translation has been done by Geneviève ^Sbrino, the wife of the painter, and I must say that the result is very good and very striking for the French who try to go in that direction.

It will take about six pages in Rhobo 5. The largest part will be on the Tucuman affair. But we also publish the whole story of "Experiences 68" the Suarez letter, the Braque Prize, etc.

If it was so ~~long~~ long to do it, ~~it is~~ it is because I was stupid enough to hope the writing and the printing could be done directly in ~~Buenos-Aires~~ Buenos-Aires through the professional help of Glusberg. Then nothing happened and we lost a year.

I also wrote some letters to Bony, Paksa, and to Carnevale at the above address. I sent to all the ~~people~~ people Robho 4 in which we were mentioning your action. Then no answer again. Several months after I got at last a letter from Rosario asking what was becoming of me. It made me understand that you had received nothing.

If you had something to add to ~~the~~ the Tucuman dossier or some other action, you ^{can} still send it to me, as soon as possible, for publication.

Did you hear something about the Sao Paulo boycott? We also sent you a letter ~~about~~ about that. At last it was rather a success. Americans resigned, french too (two selections) and many other countries. If ~~you~~ you are interested I could send you the whole letters about that story. It is interesting to see the way artists are ~~now~~ now entering political problems.

So I hope to get some news from you

Friendly yours

Jean Clay

PS. Robho 5 will be out in sept.

El dossier abordaba 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. A diferencia de la percepción que algunos de los integrantes de esa vanguardia habían expresado en diversos documentos escritos, *robho* enfatizaba que el caso argentino evidencia la conjunción entre las investigaciones experimentales del lenguaje vanguardista y su inscripción en los problemas que afectaban a la realidad social del país. Las investigaciones experimentales que les habían llevado 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 toda forma estética, que expandía 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.

NUMÉRO 5 - 6

robho

PRIX 12 FRANCS



QUELQUES ASPECTS DE L'ART BOURGEOIS PAGE 30

« La logique de l'avant-garde n'est qu'une élargie détournée au champ politique et social les mémoires de sa recherche. L'art n'a pas de sens que s'il échappe au ghetto que lui a métré la bourgeoisie. Il doit manipuler les forces, les tensions, les contradictions de l'histoire en train de se faire. Nous nous passons de support: le tableau à exécuter, c'est la société où nous sommes plongés. Il est temps d'opérer aux racines ce que Marx disait des philosophes: « Ils n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières. Ce qui compte maintenant, c'est de le changer. »

Toute est, brièvement résumée, la ligne de conduite que se dégage du dossier argentin présenté aujourd'hui par BOBHO. Ce dossier, il faut savoir qu'il résume les discussions d'un ensemble de jeunes qui étaient, en 1968, au moment où ils ont mis en cause politiquement leur travail, non seulement les artistes les plus audacieux de leur propre pays, mais aussi, dans leurs recherches, une des équipes les plus brillantes du monde. Leur champ d'investigation: une réflexion sémiologique sur la circulation des messages, la manipulation de l'information, les rapports de l'économie et du socle, l'utilisation combinée de différents media, l'accumulation, la redondance, la saturation de sens, la mise en cause et la libération du spectacle, l'environnement, l'art conceptuel. Toutes recherches qui faisaient d'auteurs comme Paksa, Carbala, Hony, Suarez, Jacoby, Troita, Lameola, etc., et de tout le groupe de Rosario, un collectif de premier plan.

Il faut la singulière sélectivité des organes de la presse artistique, presque tous financés par le système des galeries (publiées et publiées rédactionnelles) pour que cette activité soit restée inconnue. Des émissaires de New-York, appelés par Jorge Romero Brest, notamment Léo Castel, vinrent examiner en 1967 et la production argentine. Ils voyaient pas bien « ce qu'il y avait à gagner » à faire connaître Buenos-Aires comme pôle d'attraction artistique, sauf à drainer tous ces talents vers New-York — ce que refusait la nouvelle génération —, ils préférèrent en oublier l'existence et la rendre au silence comateux du sous-développement (schéma qui vaut également pour le Brésil, où opèrent des artistes comme Lygia Clark et Oiticica).

Le groupe argentin à l'origine du dossier « Tucuman Libre » n'est donc pas composé de naïfs qui seraient passés à la politique faite de talent. Leur réflexion, rendue plus urgente par la situation néo-coloniale de leur pays, terre d'expansion de l'impérialisme, est née d'une volonté de dépasser la vieille antinomie entre :

— D'un côté la recherche pure dont l'objectif serait de traduire et de modifier — à l'instar de la recherche scientifique — les données psychologiques, physiques, sensorielles et spatio-temporelles de notre époque ;

— De l'autre côté l'action politique — qui vise à renverser le capitalisme et à créer une société plus juste. Pour les Argentins qui voient la révolution opérer sous leurs yeux avec la franchise expéditive qu'on lui connaît en Amérique Latine et le cortège de misères qu'il entretient dans la majorité de la population, il y a une sorte d'impossibilité à concevoir en vase clos des expériences et des spéculations intellectuelles — quand c'est la totalité de la structure collective, quand c'est fidèle même des rapports humains qui est mise en cause par l'impartialisme permanent et la dégradation physique qui frappent les plus démunis. Là où les principes les plus élémentaires qui fondent une collectivité basculent dans la caricature, la recherche en laboratoires paraît « trop courte » à ces artistes. Ils ont l'impression, comme disait Brecht, de « peindre des natures mortes sur la coque d'un navire en périlleux ».

« CONTESTER DANS LA VÉRINE... »

Ce scandale — l'exploitation de l'homme par l'homme — aurait pu appeler de la part des radicaux argentins une réponse de type « réaliste socialiste »: peindre des mots d'ordre, apporter au musée, au salon, des slogans mobilisateurs. Mais ils ont objecté à cette méthode que « contester dans la vérine c'est encore faire partie de la vérine ». Millier sur musée, c'est se laisser entrainer sur le terrain choisi par l'adversaire. Dès lors qu'une peinture est tolérée par le système dominant, c'est qu'elle est tolérable. La seule façon de se emparer dans les institutions officielles, c'est au contraire d'y proposer des actes et des produits insupportables pour le système. Et le succès d'une entreprise de ce type se reconnaît à ce qu'elle est immédiatement interdite. Répétées ou censurées: pour les radicaux argentins il n'y a pas de demi-mesures.

À quoi on peut ajouter une deuxième objection: même si elle tient pour négligeable le problème de la forme, la peinture figurative dite politique, qui fait appel à des modes d'expression empruntés à l'art du passé, utilise un langage qui véhicule lui aussi, comme tout langage, des significations latentes. Le tableau-slogan, édifiant ou impératif, postule un spectateur mineur, lobo-tonné, voué à l'absorption passive, pavlovienne, de mots d'ordre choisis et machés pour lui. Il s'inscrit dans la logique de la propagande par pilonnage, analogue par bien des aspects au matriage publicitaire. Une démarche progressiste posera comme premier critère la prise de conscience, la responsabilité et l'intervention active des spectateurs. Au lieu de renforcer leur passivité, elle mettra en valeur leurs possibilités d'action. Elle les incitera sans relâche à réagir, à mettre en cause, autour d'eux, chaque jour, l'ordre établi et son dispositif de cristallisation des consciences.

À travers l'expérience argentine, il se pourrait qu'une sourde synthèse entre le politique et le culturel se fasse jour peu à peu. Ce n'est pas contre leurs recherches, mais dans le droit fil de celles-ci que les radicaux de Buenos-Aires et de Rosario ont embrayé sur la réalité sociale. Ils n'ont pas renoncé à leurs œuvres. Ce sont celles-ci, qui tout naturellement, les ont conduits à élargir hors du champ culturel bourgeois où on tentait

milliers de rôles, entassés dans des bidonvilles, autour des raffermes fermées, adossés de la ville même de Tucuman par des barrages de police qui ont été placés là dans le but avoué de les faire se disperser dans « la nature ». C'est aussi un terrain qui symbolise la situation économique de l'Argentine. A Tucuman, l'ancien capitalisme national, mathésien et vicieux, fondé sur la monoculture et les bas salaires, est remplacé avec l'aide des militaires au pouvoir, par des industries de transformation à capitaux nord-américains. D'où le thème: « Non à la tarification de notre pays ». Sachant que depuis des années l'oligarchie tente de dresser dans la classe ouvrière les mensuels contre les « temporarios », l'équipe de « Tucuman Libre » va s'efforcer, quant à elle, de mettre en relief au sein de la classe possédante, groupée jusque-là dans les mêmes syndicats, les conflits d'intérêts qui séparent les petits propriétaires, nombreux et pauvres, et les quelques riches familles qui détiennent la majorité des cultures et des raffineries.

Mais le gros de son effort, elle le porte sur le prolétariat qui est invité à s'expliquer, à coup d'interviews filmées et enregistrées, sur ses aspirations et ses conditions de vie et de travail. Ce matériel, qui exprime toutes les tares du sous-développement (mortalité infantile, errance du chef de famille, conditions sanitaires répugnantes, etc.) a deux fonctions. Sur place: clarification

Aires, l'équipe principale, venue de la capitale, se présenta d'abord comme un groupe d'artistes d'avant-garde, authentiques « enfants sages » de la culture, en voyage d'études dans l'intérieur du pays. Reçu par le maire, les notables, le chef de la police, les autorités ecclésiastiques, ils multiplièrent les interviews et les conférences de presse pour se faire connaître. A la fin de leur séjour ils convoquèrent de nouveaux les journalistes — mais pour leur dire cette fois, documentés en main, tout ce qu'ils pensaient de la situation. D'où le scandale. Un peu plus tard, à Rosario puis à Buenos-Aires, les interventions de la police pour fermer les expositions présentées dans les locaux de la C.G.T. ont été encore amenés la presse à expliquer très largement ce qui se passait.

Les Argentins pratiquent également l'action concertée — qui se développe en plusieurs points à la fois pour créer un événement. La visite de Tucuman a été précédée par deux vagues d'affichage dans trois des principales villes d'Argentine: d'abord simplement le mot « Tucuman » répété jusqu'à l'obsession; puis, tandis que l'équipe des enquêteurs arrivait sur place, le titre complet, délibérément émagmatique: « Tucuman libre ».

Enfin la plupart ne s'embarassent pas de considérations légales lorsqu'il s'agit de passer à l'action. Leur recherche marche sur deux pieds: le pied officiel et le pied clandestin. Ils usent du premier tant qu'ils peuvent, mais ils n'attendent pas, pour intervenir, l'autorisation du système dominant quand celui-ci, obéré, oppose à leurs intentions sa « loi » de classe. Laquelle, du reste, est remodelée au fur et à mesure selon les besoins du pouvoir. C'est ainsi que la tournure actuelle des événements les amène à développer, par les publications et les films, tout un réseau d'informations parallèles qui ne se plie guère aux systèmes conventionnels de distribution et de diffusion. Ici aussi les méthodes sont nouvelles, quand par exemple la projection des films est interrompue toutes les demi-heures pour susciter des prises de parole.

TROIS CONCEPTS D'ART

L'expérience argentine est une étape, certes encore imparfaite, dans une évolution qui concerne l'ensemble de l'art international. Elle surgit au bout d'un chemin dépeché — à dire par exemple l'activité du GRAV, avec ses manifestations dans la rue et ses tentatives d'arracher le spectacle à la passivité.

Sous l'étiquette d'art, trois produits se proposent actuellement à l'attention:

1) L'ART COMME METAPHYSIQUE, comme sublimation de l'intériorité, comme victoire sur le temps et la mort. Ses idéologues (Elio Parre, Malraux) proposent l'art comme un dialogue ou des « Voix » se répondant de siècle en siècle, ou le chant des nébuleuses s'élève, par delà les contingences, pour composer une sorte de religion de l'homme. L'histoire de l'art a ses héros, ses prophètes, qui portent sur leurs épaules le sort de l'espèce.

2) L'ART COMME LECTURE DU REEL, comme déchiffrement du continuum spatio-temporel et sensoriel dans lequel nous baignons. L'œuvre est ici un produit totalement laïque, l'artiste piége dans sa proposition une certaine lecture de la réalité, contribuant ainsi à la clarifier et à la changer. C'est la ligne Parochy-Francaletti. Toutes choses égales, la recherche artistique peut alors être rapprochée des investigations mathématiques, dont Merleau-Ponty écrit qu'elle « est ce que d'être de longues chaînes de raison » et que « les très mathématiques ne se laissent atteindre que par procédés obliques, méthodes improvisées, sans espérer qu'un minéral informe ». The Wallace Institute contre l'obscurité du monde réel — tel est l'objectif de cette tendance.

Une sous-catégorie, plus passive, en est définie par Max Bill et Umberto Eco. Pour ce dernier, « la connaissance du monde » dans la science est au canal autorité » et le rôle de l'art est simplement de « révéler » — par similitude, métaphore, résolution du concept en figure — la manière dont la science, en son état, la culture contemporaine « voient la réalité ». L'art devient ici illustration, incarnation des équations des scientifiques.

3) ENFIN LES TENANTS DE L'ART PRAXIS — dont les radicaux argentins ont un des aboutissements actuels — se proposent de diluer leur créativisme dans le champ social. Ils constatent que les concepts de

DOSSIER ARGENTINE

LES FILS DE MARX ET MONDRIAN

DOSSIER ARGENTINE

des les parquer (1). La logique de la participation des spectateurs, c'est qu'elle échappe aux frontières que le système lui donne; la dynamique du travail d'équipe l'entraîne tôt ou tard à émerger dans le monde de l'action. Principalement préoccupés, comme on l'a vu, par l'étude des phénomènes de la perception, de la communication, de l'information, les Argentins ont voulu expanser leurs recherches à l'échelle de tout un pays et réaliser une œuvre collective originale qui ne pourrait être que « quelle » a été que parce qu'ils y mettaient la totalité de leur acquis de chercheurs. Le supplément d'imagination qu'on trouve dans « Tucuman Libre », si on le compare par exemple à une campagne d'agitation classique, vient expressément d'une pratique et d'une réflexion préalables sur les notions d'événement, de participation et de prolifération de l'expérience esthétique.

Certes entre le moment où une vingtaine d'artistes ont dessiné l'épave de « Tucuman Libre » et le moment où des millions de citoyens ont pris grâce à sa connaissance d'un scandale social et de ses causes, salissant du même coup le lien entre ce scandale exemplaire et leur propre situation, il y a eu l'intervention de facteurs imprévus qui ajoutaient à l'expérience une part d'indétermination et qui entraînaient au schéma un peu de sa légitimité. Mais ce qui importe ici, c'est la ligne directrice. L'hypothèse d'une mobilisation de l'imagination existait dans le sens de la lutte contre l'impérialisme.

L'œuvre « Tucuman Libre » se caractérise d'abord par le choix judicieux d'un terrain social en crise latente, où une étincelle peut mettre le feu aux poudres (Des dizaines de

des problèmes par les intérêts sociaux-raciaux, dimensions, mobilisation, meetings, conscience ce plus claire de l'exploitation et du rapport réel des forces. On présentera par exemple l'histoire des grands propriétaires, l'origine de leur fortune, leur mode de vie (ils sont généralement installés en Europe), le tout commenté par les ouvriers.

Deuxième fonction: une fois traitée, l'information sera employée à l'échelle nationale pour alerter les particuliers et les mass-media. Ce traitement a pour objectif non pas d'apporter des faits bruts mais d'obliger les spectateurs à prendre parti dans l'affaire Tucuman par un geste. Et il tendra à la fois « le sucre de Tucuman » et tel sucre anonyme. Toute l'exposition est ainsi « sensibilisée », étagée en étapes, et chaque pas est un nouveau choix.

On remarquera que la mise à contribution des mass-media est un principe essentiel des Argentins. Dès leurs premières actions (voir ci-contre « Trois actes ») ils ont utilisé, pour toucher la population, en haut-parleurs ce constituant la grande presse, la télévision, etc. Quelqu'un, d'égal en rusés avec le système, dans la mesure où ce dernier s'efforce au contraire de les faire passer inaperçus. A Tucuman, ville de province située à mille kilomètres de Buenos-

mouvement, de prolifération et d'indétermination de l'œuvre, la projection de celle-ci hors du lieu culturel, l'autonomie croissante du spectateur, ont entraîné ces dernières années l'expérience artistique sur un terrain ambigu où le social et le culturel se mêlent. Accrochant ce processus, ils se sont retrouvés en plein cœur de la politique.

A RÔBHO, nous ne sommes pas de ceux qui sous-estiment le travail de « l'activation » opérée dans la ligne du constructivisme, par trois générations d'artistes. En posant l'art comme une activité rationnelle, débarrassée de toute métaphysique, ils ont décapé l'investigation artistique de ses relents idéalistes. Rien n'était possible sans eux. Nous ne sous-estimons pas davantage la longue réflexion progressive qu'ils ont opérée sur l'objet à partir du cubisme, et les modèles de pensée qu'ils nous ont fournis pour mieux comprendre, dominer et changer la réalité physique et psychologique où nous sommes. Ils ont prouvé que l'art n'était pas mort, mais seulement l'art comme métaphysique et substitué de la religion. Leur leçon de clarté vaut encore aujourd'hui pour 80 % de la production artistique.

Reste qu'un peu partout aujourd'hui, les nouvelles générations semblent de plus en plus mettre en cause cette recherche comme si, même brachée sur les grandes lois de la matière et de la vie, elle leur paraissait encore trop éloignée du monde qui se fait tous les jours sous nos yeux, avec sa dimension immédiatement politique qui est celle de l'oppression et de l'exploitation. Nous constatons et nous approuvons cette démarche. Nous y participons. Il s'agit de franchir le passage qui mène de l'investigation à la PRAXIS, D'ÊTRE LES FILS DE MONDRIAN MAIS AUSSI CEUX DE MARX. Toute se passe comme si au sein même d'une activité qui tout entière, par définition, appartient à l'histoire, le monde artistique prenait obscurément conscience d'une certaine urgence, et déplaçait son champ d'activité d'un « pôle froid » : la recherche en laboratoire, vers un « pôle chaud » : l'expérience in vivo, la lutte concrète contre l'impérialisme. Et certes, il est impressionnant que dans le monde entier, en ce moment même, les artistes des nouvelles générations inscrivent de plus en plus souvent leurs investigations dans le champ social. Comme si nous avions tous le pressentiment qu'une bombe se prépare et se livre déjà contre les fascinations et les violences du système capitaliste, contre sa « tolérance répressive » qui vise à fabriquer « une société d'esclaves sans maîtres », d'esclaves consentants. Détruire la « vitrine », semer le désordre, apporter la fausse note dans le concert « assésien » de la société dite de l'« abondance » — apparaît ici d'autant plus urgent que la bourgeoisie de son côté, entoure l'artiste d'une sollicitude de plus en plus suspecte. Le temps n'est plus où les nazis brûlaient les tableaux, et quand ils le pouvaient, les peintres. Aujourd'hui, les colonats se font photographier en boîte, tout sourire devant Paul Klee et Kandinsky. Les représentations de l'oligarchie sont des amis de la « culture ». Tout un appareil — celui des galeries et des musées — a mission de ramener la créativité de l'artiste sur le terrain inoffensif des institutions bourgeoises.

UNE FISSURE GÉOLOGIQUE

Ce qui se dégage dès à présent de la situation mondiale, c'est l'opposition croissante entre un art du faire et un art de l'aveir. Du théâtre vietnamien au théâtre portoricain de New-York, en passant par les étudiants de Berkeley, les radicaux argentins, les tropicalistes brésiliens, l'Exploding Galaxy de Londres, une fissure géologique semble s'ouvrir et s'élargir sous la civilisation de la marchandise et l'esthétique qu'elle a engendrée : celle de l'objet, du technique, de la possession, celle de la valeur marchande et de l'accumulation. En face surgissent des valeurs nouvelles : l'action collective et massive, la non-propriété, la spontanéité, la prise directe sur le réel. Chaque jour davantage à l'art des collectionneurs, des possédants, récupérable et décoratif, vient s'opposer l'art-événement, l'art sauvage. C'est entre ces pôles d'attraction : recherche et praxis, art du faire et art de l'aveir que se nouent les tensions actuelles, et aussi notre réflexion, notre action qui, sans dogmatisme, tentent de les clarifier.

(1) Nous sommes ici en désaccord avec le texte du dossier signé par la C.O.T. de Buenos-Aires, qui ne voit dans les premières recherches des jeunes Argentins qu'« abstractions et subtilités ».

DOSSIER TRADUIT
PAR GENEVIEVE SOBRINO.

TUCUMAN BRULE

A partir de 1968, une série de faits esthétiques nouveaux se sont produits dans le domaine de la plastique argentine. Ces faits ont brusquement surgi dans l'esquisse et célèbre atmosphère esthétisante des fausses expériences d'avant garde, chère aux artistes qui réalisaient jusqu'alors leurs activités dans le cadre de l'Institut Di Tella. Cet organisme s'adjugeait la faculté de légiférer et de proposer les nouveaux modes d'action, non seulement pour les artistes qui y étaient attachés, mais pour toutes les nouvelles expériences plastiques qui surgissaient dans le pays.

A mesure que la dictature argentine renforçait sa pression idéologique et policière, des faits concrets de censure au sein même d'institutions culturelles dont on vantait tant la « neutralité », firent

D'où ce programme : mettre en évidence les contenus politiques que toute œuvre d'art implique, et les proposer comme une charge active et violente, afin que la production de l'artiste s'incorpore à la réalité avec une intention vraiment d'avant garde et, par suite, révolutionnaire. Créer des faits esthétiques qui dénoncent la cruauté de la guerre du Vietnam ou l'hypocrisie radicale de la politique nord-américaine. Produire non plus une simple relation entre l'œuvre et le milieu, mais un objet artistique capable de déclencher par lui-même des modifications acquérant la même efficacité qu'un fait politique.

La reconnaissance de cette nouvelle conception conduisit un groupe d'artistes à postuler la création esthétique comme une action collective et violente, de

conception idéologique lucide, basée sur les principes de la rationalité matérialiste.

L'art révolutionnaire se présente ainsi comme une forme partielle de la réalité qui s'intègre à la réalité totale, détruisant la séparation entre l'œuvre et le monde dans la mesure où il accomplit une véritable action transformatrice des structures sociales : c'est-à-dire, un art transformateur.

L'art révolutionnaire est la manifestation des contenus politiques qui ont mission de détruire les schémas culturels et esthétiques caducs de la société bourgeoise, en s'intégrant aux forces révolutionnaires qui combattent la dépendance économique et l'oppression de classe : c'est donc un art social.



Argentine, 1978 : une lutte incessante contre le pouvoir militaire.

s'évanouir les rêves de pureté de nombreuses « belles âmes ». Simultanément, ceux qui croyaient pouvoir produire des faits culturels véritablement agressifs envers le système dominant, de l'intérieur des institutions bourgeoises, s'aperçurent ou bien que leur produit était inoffensif et donc rapidement récupéré, ou bien que la censure le supprimait s'il lui apparaissait comme dangereux.

Ainsi s'estompèrent bien des illusions. Ces faits avérés de censure contribuèrent parmi d'autres à nous faire remettre en cause le rôle de l'artiste et de l'intellectuel. Il fallait désormais trouver de nouveaux cadres institutionnels, un nouveau public, de nouveaux moyens et de nouveaux messages. Aujourd'hui, nous savons qu'en Argentine et à l'étranger commencent à surgir des préoccupations similaires et nous désirons diffuser l'activité de notre groupe auprès des artistes de tous les pays, et des partis et mouvements révolutionnaires, afin de prendre contact avec tous ceux qui vont dans le même sens que nous.

C'est donc en 1968 que commencèrent à se dessiner en Argentine les premières lignes d'une attitude nouvelle qui allait bientôt nous amener à établir le phénomène artistique comme une action politique et réelle tendant à modifier le milieu qui le produit.

truisant le mythe bourgeois de l'individualité de l'artiste et du caractère traditionnellement passif donné à l'art. L'agression délibérée devient la forme de l'art nouveau. Il s'agit de violenter, c'est-à-dire de posséder et de détruire les vieilles formes d'un art fondé sur la propriété individuelle et le goût personnel de l'œuvre unique. La violence est alors une action créatrice de nouveaux contenus. Elle détruit le système de la culture officielle en lui opposant une culture subversive qui intègre le processus de modification. Ainsi se crée un art véritablement révolutionnaire.

L'art révolutionnaire naît d'une prise de conscience de la situation actuelle de l'artiste comme individu à l'intérieur du contexte politique et social qui l'englobe.

L'art révolutionnaire propose le fait esthétique comme un noyau où sont intégrés et unifiés tous les éléments qui composent la réalité humaine : économiques, sociaux, politiques ; comme une intégration des apports des différentes disciplines, éliminant la séparation entre artistes, intellectuels et techniciens ; comme une action commune à eux tous, tendant à modifier l'ensemble de la structure sociale : c'est-à-dire un art total.

L'art révolutionnaire agit sur la réalité selon un processus de « captation » des éléments qui la composent, à partir d'une

La principale œuvre collective réalisée depuis le boycott du Prix Braque s'est appuyée sur la situation actuelle argentine, plus particulièrement de l'une de ses provinces les plus pauvres : Tucumán, soumise à une longue tradition de sous-développement et d'oppression économique. Le gouvernement actuel, engagé dans une politique de colonisation néfaste, a procédé à la fermeture de la plupart des suceries tucumanes, ressort vital pour l'économie de la province, répandant la faim et le chômage, avec toutes les conséquences sociales que cela comporte. Une « Opération Tucumán », élaborée par les économistes du gouvernement, essaie de masquer cette agression ouverte envers la classe ouvrière, par un faux développement économique basé sur la création de nouvelles et hypothétiques industries financées par des capitaux nord-américains.

La vérité qui se cache derrière cette opération est la suivante : on essaie de détruire l'esprit syndicaliste réel et explosif qui s'étend dans le nord-ouest argentin par la dissolution des groupes ouvriers, atomisés en petites exploitations industrielles ou obligés d'émigrer vers d'autres zones à la recherche d'une occupation temporaire, instable et mal rémunérée. L'une des graves conséquences que ce fait entraîne est la dissolu-

LES FILS DE MARX ET MONDRIAN

tion du noyau familial ouvrier, livré à l'improvisation et au hasard afin de pouvoir subsister. La politique économique suivie par le gouvernement dans la province de Tucumán a un caractère d'expérience pilote, afin d'éprouver le degré de résistance de la population ouvrière. A la suite de la neutralisation de l'opposition corporative, il la transposera dans d'autres provinces qui présentent des caractéristiques économiques et sociales similaires.

Cette opération Tucumán se voit renforcée par une « opération silence », organisée par les institutions de gouvernement pour diminuer ou passer sous silence la grave situation tucumana, et à laquelle s'est soumise la solidarité « presse libre » pour des raisons d'intérêts communs de classe.

Considérant cette situation et assumant leur responsabilité d'artistes engagés dans la réalité sociale qui les inclut, les artistes d'avant-garde répondent à cette « opération silence » par la réalisation de l'œuvre « TUCUMÁN BRULE ». L'œuvre consiste dans la création d'un circuit « super-informatif » pour mettre en évidence l'habile déformation que les faits survenus à Tucumán ont subi à travers les moyens d'information et de diffusion qui existent dans le pouvoir officiel et la classe bourgeoise. Les moyens de communication sont des éléments médiateurs puissants, susceptibles d'être chargés de contenus divers. De la réalité et de la vérité des contenus dépend l'inflection positive que ces moyens peuvent avoir sur la société. L'information sur les faits produits à Tucumán, donnée par le gouvernement et les milieux officiels, tend à maintenir sous silence le grave problème social soulevé par la fermeture des suceries et à donner une fausse image de sauvegarde économique de la province, que les données réelles démentent scandalueusement. Pour rassembler ces données et mettre en évidence la contradiction fallacieuse du gouvernement et de la classe qui le soutient, le Groupe d'artistes d'avant-garde se déplaça à Tucumán accompagné de techniciens et de spécialistes, et procéda à une vérification de la réalité sociale telle qu'elle est vécue dans la province. Le processus artistique des artistes se termina par une conférence de presse, au cours de laquelle ils rendirent publique, et de façon violente, leur condamnation des autorités, des milieux culturels et de la bourgeoisie tucumana, maintenant d'un état social honteux et dégradant pour la population ouvrière tucumana. L'action des artistes se réalisa en collaboration avec des groupes d'étudiants et d'ouvriers, qui furent ainsi à la matérialisation de l'œuvre.

Voici quel en fut le plan de bataille :

I. **PREAMBULE :** intense campagne de tracts et d'affiches pour créer un climat de réelle attente et de curiosité.

a) Une semaine avant le voyage de toute l'équipe à Tucumán, des affiches furent collées, avec seulement le mot « TUCUMÁN », sur les panneaux officiels et sur les murs de Rosario et Santa-Fé. (On obtint l'autorisation des municipalités des deux villes qui approuvèrent les affiches sans les comprendre.)

Simultanément, pendant les séances de nuit de nombreux cinémas indépendants, furent projetées des diapositives avec le même mot. Parfois pour les tickets d'entrée ou fut projeté « TUCUMÁN ».

b) Au moment du départ des artistes, techniciens et intellectuels pour Tucumán, le groupe local commença la campagne, cette fois clandestine : « TUCUMÁN BRULE ». On peignit des façades et des murs à Rosario et l'on colla des milliers d'affiches dans des endroits publics avec la seule inscription « TUCUMÁN BRULE ». Dans les cinémas indépendants, on projeta des diapositives avec la même légende, imprimée également sur les billets.

Pendant cette semaine, on distribua des tracts semblables aux affiches, notamment dans les cinémas commerciaux et indépendants.

II. **L'ACTION SUR PLACE.** Tandis que cette campagne de harcèlement psychologique se développait dans les villes de Rosario et Santa-Fé, une deuxième équipe s'attaqua au problème de Tucumán proprement dit.

Deux phases dans son action :
1^{re} étape : assembler et étudier un matériel de documentation sur le problème tucumana et la réalité sociale de la province. Cette étape se compléta par le voyage préliminaire d'un petit groupe de reconnaissance pour déterminer les aspects essentiels des problèmes et établir les premiers contacts.



2^e étape : confrontation et vérification de la réalité tucumana, ce pour quoi les artistes se déplacèrent à Tucumán, accompagnés de techniciens et de journalistes, où ils réalisèrent des enquêtes, des interviews, des reportages, des enregistrements, des films, etc. pour les utiliser dans le montage de la présentation-dénonciation qui devait mettre en évidence la contradiction entre les contenus de l'information officielle et la réalité des faits et former une partie de l'opération dénonciation.

En accord avec le plan de l'œuvre, les artistes firent, à leur arrivée à Tucumán, une conférence de presse au Musée des Beaux-Arts, avec le consentement de sa directrice, Mademoiselle Maria Eugenia Aybar, où se retrouvèrent des représentants des artistes locaux, et des fonctionnaires de l'Etat chargés de la diffusion culturelle de la province. Ce procédé avait comme but de dissimuler les mobiles de dénonciation politique de l'œuvre et faciliter la tâche des artistes et d'éviter la répression. C'est délibérément que l'objectif véritable des artistes fut dissimulé aux autorités et aux notables. Notre travail ne pouvait se réaliser que si on en proposait au départ une version camouflée. Pour délaier son sens véritable et obtenir la répercussion politique impliquée dans sa formulation idéologique, il fallait attendre le dernier jour de notre voyage et notre deuxième conférence de presse à laquelle furent de nouveau invités les journalistes et les officiels. Cette conférence fut marquée par une dénonciation violente de la situation et une description des contradictions profondes qui sont le fondement même d'un système bâti sur la faim, le chômage et sur la création d'une superstructure culturelle hypocrite et vaine.

III. — L'EXPLOITATION DE L'ACTION. De retour dans leurs villes d'origine, les artistes entreprirent une mise en valeur efficace et spectaculaire des faits qu'ils avaient rassemblés. Avant la présentation à Rosario, on colla des affiches, très officiellement, sur le thème suivant : « Première Biennale d'art d'avant-garde ». Pour Buenos-Aires, on prépara une affiche avec un autre texte et on le colla dans les rues proches des locaux syndicaux.

L'ensemble des affiches fut exposé par ordre chronologique, pour en marquer la progression, lors de la présentation dans les locaux de la C.G.T. Rosario. Elles fermaient le circuit informatif.

Pourquoi la C.G.T. ? Notre objectif était de créer des images désaliénantes de la réalité tucumana en nous appuyant sur les moyens de communication de masse. Il s'agissait de répandre une information qui viendrait mettre en cause et contraindre l'information officielle. D'autre part, la position adoptée par les artistes d'avant-garde exigeait qu'ils n'aient plus désormais d'insérer leurs œuvres dans le circuit officiel de la culture bourgeoise. Il fallait les transférer

dans un autre contexte : la C.G.T., charpente de la classe ouvrière argentine, avant-garde de la lutte, et dont nous partageons les objectifs ultimes, était le meilleur terrain d'accueil possible.

Chaque présentation de « Tucumán brûlé » fut donc réalisée en collaboration avec la C.G.T. argentine, soit dans la section régionale de Rosario (3 ou 9 novembre 1968) soit à la Centrale de Buenos-Aires. Tout le matériel documentaire réuni à Tucumán fut intégré dans un montage général où furent employés tous les moyens audio-visuels disponibles et une large information verbale donnée par les artistes, intellectuels et spécialistes qui avaient participé à l'investigation.

La dernière étape de notre action fut le bilan. Il comprenait : a) Une compilation et une analyse de la documentation rassemblée tant à Tucumán que dans les expositions ; b) La publication des résultats de l'analyse ; c) La publication du matériel bibliographique et audio-visuel ; d) L'élaboration d'une nouvelle esthétique et l'évaluation de notre action.

Pour rendre compte de ce que furent exactement ces expositions-dénonciations, voici deux textes dont le premier a été rédigé par le bureau de presse de la C.G.T. locale de Rosario, et le second publié dans l'organe officiel de la C.G.T. de Buenos-Aires.

TUCUMÁN BRULE une œuvre d'avant-garde à la C.G.T. de Rosario

« A 6 heures de l'après-midi, une véritable foule remplissait les installations de la Regionale ROSARIO. Etudiants, ouvriers, artistes, dirigeants syndicaux, membres de la presse, critiques d'art étaient accourus, attirés par la propagande efficace organisée sur le thème TUCUMÁN BRULE. La présentation-dénonciation avait comme structures de base des copies de « posters », des panneaux, des agrandissements photographiques et des gravures de slogans, un montage d'affiches et de diapositives, et une schématisation claire et adéquate de tableaux statistiques qui exposaient les contenus de la présentation, créant un cadre de référence : problèmes du chômage ouvrier, suceries fermées, problèmes de logement ou d'hygiène, de santé sociale, répression policière, politique anti-ouvrière et de classe du gouvernement de Onganía. » Cette structure de base prit sa dynamique grâce à un montage agile de projections de diapositives, films sonorisés, informations présentées par les artistes, entretiens avec le public présent, reportages radio qui se déroulaient si-

La mine à Tucumán. Documentation réalisée par un des groupes d'artistes engagés dans la campagne « Tucumán brûlé ».

multanément dans les diverses salles, créant un climat de vérité évidente, et renforçant la présentation par la réitération des contenus et des formes, dont le sens politique et dénonciationniste était clair. L'activité organisée par les artistes entraîna une réaction du public, qui participa activement aux déclarations, aux récits, dessinait même des affiches et prenait toujours une position de conscience combattive.

« Le public s'est renouvelé pendant les quatre heures de cette première présentation. Il fut fortement touché par l'apport informatif surchargé de contenu politique qui rejetait l'information faussée que les milieux officiels avaient émise sur la situation désastreuse économique sociale de Tucumán.

« Lorsque s'arrêtèrent les projecteurs, les mégaphones, les appareils de photo et les caméras, l'information représentée cessa d'être divulguée, et la lumière s'éteignit. Tous les jours jusqu'au 9 novembre, de 18 à 22 heures, le circuit est remis en marche. Le lundi 18, il fonctionnera à la Centrale de Buenos-Aires. » (Le Secrétariat de Presse.)

DEUXIÈME DOCUMENT : le point de vue de la C.G.T. de Buenos-Aires

« Visitez Tucumán, Jardin de la Misère. »

Cette légende, peinte à la main sur une immense toile, couvre depuis plusieurs jours une des portes d'entrée de la C.G.T. argentine. Paseo Colon 741, à Buenos-Aires. Un peu plus loin, un autre panneau dit : « Non à la « tucumanisation » de notre patrie ».

Les camarades qui arrivent à la C.G.T. s'étonnent. Des hauts-parleurs font entendre des informations relatives à Tucumán : il y a des reportages de dirigeants syndicaux et de cadres, de leaders étudiants ; il y a des renseignements précis sur le chômage. L'analphabétisme, l'humiliation dont souffrent les habitants de la province ; il y a de la misère, la famine, la mort, le thème, une samba ou un disque de Falito Ortega, qui prétexte d'oublier la misère tucumana.

Un peu plus loin, des groupes de travailleurs et de jeunes universitaires affrontent à tous les passants, une brochure de 18 pages, avec une photo démonstrative sur la couverture : c'est une étude sociologique où sont expliquées les causes de la crise tucumana et la politique du gouvernement de Onganía, favorable aux grands monopoles du capitalisme étranger qui prennent aujourd'hui la place de la vieille oligarchie, pour continuer, comme celle-ci, l'exploitation des travailleurs et des petits producteurs.

C'est réellement un climat insolite, qui déconcerte et intrigue ceux qui entrent sans être prévus. En passant la deuxième porte pour se diriger vers les ascenseurs, on trouvera à gauche un panneau qui occupe un mur entier, avec des coupures de presse de tout le pays. Il y a la photo de Salimei, le ministre qui inaugura l'« Opération Tucumán », prise à l'époque où il se rengorgeait en racontant tout ce que la Révolution Argentine allait faire pour Tucumán. Il y a aussi les nouvelles qui n'occupent pas la première page des journaux, mais qui reflètent mieux que les paroles d'un ministre ce qui se passe vraiment à Tucumán : la police qui dissout les manifestations, le gouvernement catholique qui utilise les gaz contre les images sacrées et frappe les prêtres, la souffrance sans limites ni horizon. A droite, un autre panneau

Une réunion du groupe de Rosario.



énorme montre quelques-unes des conséquences économiques des monopoles intéressés avec le gouvernement de Onganía et avec les grandes sucreries qui considèrent Tucumán la ruine.

Mais qu'est-ce que cela ? se demandent les lecteurs qui ne sont pas allés ces derniers jours à la C.G.T. argentine. Ceci, c'est TUCUMÁN BRULE, une exposition d'art révolutionnaire réalisée collectivement par 40 créateurs, et que l'on peut voir jusqu'au samedi 30, après 19 heures.

La présentation occupe le rez-de-chaussée et les premier, deuxième et troisième étages de la centrale ouvrière, sans exclure les escaliers et les portes, où toutes sortes de photographies et de légendes donnent une information sur ce qui se passe dans la province du nord. Une lettre terrible, écrite par une grand-mère, avec une écriture vacillante, prévient la maltresse que sa petite fille ne pourra retourner à l'école, car elle n'a ni vêtements ni souliers ; des consignes d'appui aux bûcherons du pétrole d'Ensenada rappellent que leur lutte se rapproche beaucoup de ce qui se passe à Tucumán. Une affiche avec une longue légende fait réfléchir beaucoup de camarades : « Les dictateurs qui subjuguèrent, qui persécutèrent, qui livrent le patrimoine national, peuvent être vaincus. Savez-vous comment ? En luttant, en luttant, en luttant ».

Au 9^e étage, le même salon qui servit de cadre aux réunions historiques du Comité Central Confédéral, se transforme en une salle de cinéma improvisée. Un film de 10 minutes est projeté sur un modeste drap blanc. On observe, en des images irrefutables, le démantèlement de l'économie tucumana, la fermeture des sucreries qui fonctionnèrent jusqu'au dernier moment avec des machines antérieures à la première guerre mondiale, les villages abandonnés, les fermes misérables où survivent, presque sans nour-

riture des hommes, des femmes et des enfants.

Résultat : 10 minutes encore sont consacrées à la projection de diapositives de visages humains, des enfants aux grands yeux qui regardent la caméra, c'est-à-dire le spectateur, avec un mélange de curiosité et de crainte. On peut écouter simultanément un reportage enregistré à Tucumán, sur le fils de Hilda Guerrero, la femme assassinée pour avoir défendu le pain de sa famille, la dignité des siens, la souveraineté de sa patrie.

Est-ce de l'art ? C'est la question que se posent les photographes, peintres, sculpteurs, sociologues et réalisateurs de cinéma qui produisirent TUCUMÁN BRULE. Ils savent qu'ils rompent avec des traditions et préjugés très anciens, qu'ils vont à l'encontre d'intérêts très puissants. Ils cherchent un art nouveau, qui s'adresse aux travailleurs et montre les problèmes qui inquiètent tous les Argentins conscients et patriotes. Pour cela, ils ont renoncé aux prix et aux louanges, ils ont préféré s'unir à la lutte du peuple plutôt qu'être les bouffons du système. Dans un manifeste signé par les plasticiens d'avant-garde de la commission d'action artistique de la C.G.T., ils expliquent : « Nous voulons remplacer les mots, les actions dramatiques, les images, la où ils peuvent remplir un rôle révolutionnaire, être utiles, se convertir en armes pour la lutte. L'art est tout ce qui mobilise et agit. L'art est tout ce qui radicalement ce mode de vie et dit : faisons quelque chose pour le changer ».

Ces artistes ont compris un fait essentiel : tout acte public est un acte politique, et l'art n'échappe pas à cette règle. Au lieu d'expositions destinées à quelques connaisseurs, qui se réunissent dans les galeries d'art, ils font une exposition ouverte à tout le peuple. Au lieu d'œuvres individuelles qui se vendent à hauts prix, pour le plaisir d'une seule

personne qui les emporte chez elle, ils font une œuvre collective, qui n'est pas en vente et ne produit pas de plaisir, mais une réflexion, une souffrance et une prise de conscience. Au lieu d'expérimenter des formes artistiques, cherchant abstractions et subtilités qui, même si elles sont respectables, n'en doivent pas moins le créateur de son public et le convertissent en un solitaire en marge du monde, ils utilisent les moyens techniques les plus modernes pour se référer, dans le langage le plus direct possible, à des thèmes concrets et que tous peuvent comprendre. Au lieu de refléter le monde, comme l'art l'a toujours fait, ils se proposent de contribuer, grâce à leur œuvre, à sa modification.

« Jamais plus, proclament-ils, nous n'aurons le sentiment que nos capacités servent nos ennemis. »

Le lundi 25, lors de l'inauguration de TUCUMÁN BRULE, le camarade Torres, du comité de grève pétrolier, remercia la commission de solidarité pour Tucumán qui avait remis une partie des secours recueillis à la disposition des grévistes d'Ensenada. « Jamais notre tâche ne fut aussi bonne et aussi pure — dit-il — que lorsque nous avons mangé le pain que nos frères travailleurs nous ont offert ».

La grève fut finalement stoppée par le règlement d'un conflit de salaires et d'horaires, expliqua le compagnon Torres, mais son vrai sens est le suivant : une paisance de 7.000 hommes a fait résonner sur La Plata et sur tout le pays la voix qui naquit à la C.G.T. argentine contre les monopoles, pour la justice sociale et pour un pays meilleur. « Tucumán qui avait remis une partie des secours recueillis dans l'Espirit des Argentins, parce qu'elles font partie de la bataille pour la libération de notre patrie. »

Après Torres, ce fut Raimundo Ongaro qui parla. « Nous avons parcouru tout le pays, notre terre commença-t-il. Nous étions aux « marmites populaires ». Nous avons vu le degré d'humiliation et de vexation qu'elles signifient. Notre voix ne pouvait transmettre tous ces drames ; non seulement le manque de pain, mais la cause de ce manque de pain ; non seulement la fermeture des sucreries, mais pourquoi on ferme les sucreries. Grâce à ces artistes, il est maintenant possible que davantage de travailleurs, dans tout le pays, sachent ce qui se passe en Argentine. »

« Le 25 mars, lors du Congrès normalisateur, nous avons rompu l'isolement des organisations populaires, avec leurs tabous, leurs allergies et leurs paroles interdites. En face, ils ont les tanks, les mitrailleuses, les chiens. Nous, nous avons aujourd'hui ce petit morceau de drap et cette maison modeste et il suffit que nous montrions ces images pour qu'ils aient peur, parce qu'ils savent qu'ils ne peuvent rien faire contre le réveil des consciences que nous suscitons pour nous libérer. Ici, personne n'a payé de violence, personne ne touche un centime. Nous suscitons l'Espirit, la foi révolutionnaire. Ici tout est donné, rien n'est vendu. Ceci est un symbole, contre la vieille civilisation de l'argent qui devra laisser place à une nouvelle civilisation, du travail et du travailleur. »

« Que ceci ne soit pas un geste de plus — ajouta Ongaro. N'oublions pas ces panneaux, ces affiches. Que notre esprit de combat s'organise, en faisant disparaître les petites divisions, car la libération de notre patrie n'est le privilège de personne. Nous devons nous organiser et nous préparer très bien, car la lutte sera longue et dure. »

(Organe officiel de la C.G.T., Année 1, n° 31).



Affiches pour le jeu de rôle « TUCUMÁN BRULE ».



Un aspect de la vitrine d'art révolutionnaire pour Tucumán.

TROIS ACTES

A plusieurs reprises en 1968, les artistes argentins ont entrepris de mettre en évidence les contradictions de la culture de classe. Leur méthode : retourner contre l'institution la pseudo-liberté qu'elle prétend offrir, gauchir les règlements, apporter au grand « show » de l'imagination « pour rire », des objets et des textes qui fassent brusquement apparaître, au cœur même de la gratuité et de la fiction, les tensions du monde réel, revisités à la première guerre mondiale, à bricoler leurs petits néons (mais dans la discipline), à faire preuve de créativité (mais soyez raisonnables), les Argentins n'ont pas joué le jeu. D'où la stupeur, la colère, la « peine » des organisateurs. Sortie des critiques d'art. Apparition des policiers. Matraquages et emprisonnements. Le système retrouvait sa logique — qui est de ne l'offrir de liberté qu'à ce qui ne le conteste ni ne le met pratiquement en cause.

Le 12 juillet 1968, Jorge Romero Brest, critique d'art et principal manager de l'avant-garde officielle en Argentine, donnait une conférence dans le cadre rassurant, confortable, du Cercle des amis des arts de Rosario. En pleine causerie, il était brusquement interrompu par un groupe d'artistes qui surgissaient tout ensemble dans la salle. Juan Pablo Renzi prenait la parole au nom de ses camarades :

— Mesdames et Messieurs, nous vous communiquons que ceci est l'envahissement de la conférence de ROMERO BREST, et que c'est nous qui allons parler à sa place. Nous allons le faire peu de temps, parce que nous croyons que les mots ne sont pas un témoignage durable, et peuvent être facilement travestis. Par contre, nous préférons que vous vous souveniez de l'acte en soi, cette petite violence que nous avons perpétrée, le fait de vous imposer notre présence.

Nous sommes ici, parce que vous êtes venus écouter parler d'art d'avant-garde et d'esthétique, et d'art d'avant-garde et d'esthétique, c'est nous qui les faisons.

Nous sommes ici parce que vous évitez la rencontre directe avec nos œuvres — comme si vous aviez peur qu'elles troublent votre vie — mais vous venez ici pour qu'on vous en parle, pour consommer les résidus, assemblés et digérés de notre travail.

Nous sommes ici parce que l'institution qu'est en soi ROMERO BREST, plus l'institution de la coexistence à l'intérieur des murs de cette institution, plus vous-mêmes, le tout ensemble, représentez le mécanisme mis au point par la bourgeoisie pour absorber, fausser et faire avorter toute œuvre de création.

Pour nous y opposer, pour démontrer notre attitude d'indépendance et de liberté en face de ceux qui veulent transformer l'art en « agresse de sacrifice », pour cela nous offrons cet acte à vos consciences, ce simulacre d'attestation COMMÉRIATION COLLECTIVE, et aussi comme départ d'une nouvelle esthétique.

(Ici la salle fut soudain plongée dans l'obscurité, cependant que la voix continuait.)

Nous croyons que l'art n'est pas une activité pacifique, ni la décoration de la vie bourgeoise de personne.

Nous croyons que l'art implique un affrontement actif avec la réalité ; actif parce qu'il aspire à la transformer.

Nous croyons, en conséquence, que l'art doit constamment remettre en question les structures de la culture officielle.

DUKE ELLINGTON ET TOUTANKHAMON

L'organisation d'un somptueux Festival d'Opéra de chambre, la présentation spectaculaire de Duke Ellington, la réalisation d'un Salon d'art plastiques « San Pablo » (financé par les maîtres de la sacrie « San Pablo », la famille Nougats) ont paru envelopper la ville la plus triste de la République dans une vague momentanée de lux culturels. Le contraste entre une politique culturelle soutenue par les organismes municipaux et provinciaux et l'incroyable marasme économique de la région, atténué à des proportions quasi surréalistes, si cette fameuse « culture » n'avait en fil de compte une fonction précise : masquer à coups d'artifices la faim et le chômage.

La fascination que l'art luxueux et ostentatoire exerce sur les fonctionnaires tucumans leur enlève toute vergogne : ils vont jusqu'à programmer des représentations de marionnettes pour un public d'étendants affamés. Mieux : ils font venir un conférencier pour qu'il disserte sur le trésor royal de Toutankhamon devant un public d'ouvriers à moitié analphabètes. L'art/joy de la directrice du Musée des Beaux-Arts exalte la générosité de la famille Nougats (installée en Europe) qui non seulement protège le Salon de peinture « San Pablo » mais qui au surplus donne une chaise roulante pour un ouvrier infirme, ou bien accorde des bourses pour des ouvriers « qui observent un non-conformisme dans le travail et ne contribuent pas à l'agitation... »

NOUS DECLARONS DONC QUE LA VIE DE CHE GUEVARA ET L'ACTION DES ETUDIANTS FRANÇAIS SONT DES ŒUVRES D'ART PLUS IMPORTANTES QUE LA PLUPART DES NIAISERIES ACCROCHÉES DANS LES MILLIERS DE MUSEES DE PAR LE MONDE.

Nous aspirons à transformer chaque morceau de la réalité en un objet artistique qui se montre à la conscience du monde, révélant les contradictions intimes de ces sociétés de classes.

QUE MEURENT TOUTES LES INSTITUTIONS BOURGEOISES ! VIVE L'ART DE LA REVOLUTION !

● ● ●

Simultanément, à Buenos Aires, plusieurs artistes, issus de ce qu'on appelait le Groupe Di Tella (1), prenaient conscience de leur situation d'otages de la culture officielle et saisissaient l'occasion d'une exposition « d'avant-garde » pour affirmer leur position.

Ce qu'ils mettaient en cause, désormais, c'était jusqu'à l'idée d'une participation « contestataire » aux expositions du système. Contester « dans la vitrine », c'était encore faire partie de la vitrine. Se battre sur le terrain préparé à l'avance par la bourgeoisie, c'était limiter les dégâts pour celle-ci tout en lui offrant l'occasion de mettre en avant son « libéralisme ». Le 13 mai 1968, Pablo Szaszer envoyait à Jorge Romero Brest, président de l'Institut Di Tella, la lettre suivante, qui marque une étape dans cette prise de conscience.

« Je vous ai écrit voici une semaine pour vous faire connaître l'œuvre que je pensais développer à l'Institut Di Tella. Aujourd'hui, à peine quelques jours plus tard, je me sens incapable de la réaliser par impossibilité morale. Je continue à croire qu'elle était utile, claire et qu'elle pouvait mettre en conflit quelques-uns des artistes invités, ou du moins mettre en cause des concepts sur lesquels sont fondées leurs œuvres. »

Mais voilà qu'aujourd'hui je ne crois plus à l'utilité de tout ceci. Je me demande à quoi elle était utile, quelque chose à l'intérieur de l'institution, même si c'est pour collaborer à sa destruction ? Les choses, après tout, meurent d'elles-mêmes quand d'autres viennent les remplacer. Si nous connaissons l'issue, pour-

(1) Le groupe Di Tella rassemblait la plupart des jeunes chercheurs les plus avancés d'Argentine, au point que les expositions organisées sans leur concours allaient perdre, par la suite, un caractère singulièrement restreint.

Jamais plus notre talent ne servira nos ennemis...

La violence du régime est crue et claire quand elle se dirige contre la classe ouvrière. Elle est plus subtile quand elle vise artistes et intellectuels. Par delà la répression qui se manifeste par la censure des livres et des films, par delà la fermeture d'expositions et de théâtres, il y a, plus insidieuse, la répression permanente.

Il faut la rechercher à l'intérieur de la forme que reçoit l'art actuellement : un article de consommation élégant pour une classe déterminée. Les artistes peuvent même se faire des illusions en créant des œuvres apparemment violentes : elles seront reçues avec indifférence et même avec plaisir. Elles seront vendues et achetées, leur virulence sera un produit de plus sur le marché d'achat et vente de la valeur-prestige.

ET POURQUOI LE SYSTEME PEUT-IL S'APPROPRIER ET ABSORBER JUSQU' AUX ŒUVRES D'ART LES PLUS AUDACIEUSES ET RENOVATRICES ?

Il peut le faire, parce que ces œuvres s'inscrivent dans le cadre culturel d'une société qui fait en sorte que seuls arrivent jusqu'au peuple les messages qui cimentent son oppression (principalement par la radio, la télévision, les journaux et revues). Il peut le faire, parce que les artistes sont isolés de la lutte révolutionnaire de notre pays. Leurs œuvres ne disent pas encore ce qu'il faut dire, ils ne trouvent pas les moyens appropriés pour le faire, et ils ne s'adressent pas à ceux qui ont besoin de notre message.

Comment ferons-nous donc, nous les artistes, pour ne pas continuer à être les serviteurs de la bourgeoisie ? Par un contact permanent avec les activistes les plus notoires et les plus combattifs, en mettant notre créativité et notre force combattive au service de l'organisation du peuple pour la lutte.

Nous, les artistes, devons contribuer à créer un véritable filet d'information et de communication parallèle qui s'oppose au réseau d'industrialisation du système.

Inauguration de l'exposition « TUCUMAN BRULE » (Rosario, 1968).

Pour ce faire, nous désuivons et choisissons les moyens les plus efficaces : le cinéma clandestin, les affiches, les brochures et feuilles volantes, les disques et bandes magnétiques, les chansons et consignes, le théâtre d'agitation, les nouvelles formes d'action et de propagande.

Ce seront des œuvres que le régime aura du mal à réprimer, parce qu'elles se fonderont dans le peuple. Ce seront des œuvres belles et utiles. Elles montreront le véritable ennemi, elles infuseront la haine et l'énergie pour le combattre.

JAMAIS PLUS, NOUS, LES ARTISTES, NE VERRONS NOTRE TALENT SERVIR NOS ENNEMIS.

On dira que ce que nous proposons n'est pas de l'art. Mais qu'est-ce que l'art ?

Sont-ce les formes recherchées de l'expérimentation pure ?

Où bien les formes soi-disant corrosives, mais qui en réalité satisfait les bourgeois qui les consomment ?

Est-ce de l'art, les mots de livres lues et ceux-ci dans les bibliothèques ? Les actions dramatiques des cinémas et des théâtres ? Les images des tableaux et ceux-ci dans les galeries d'art ? Tout tranquille. Tout en ordre. L'ordre bourgeois et conformiste. Tout inutile.

Nous voulons replacer les mots, les actions dramatiques, les images là où ils peuvent remplir un rôle révolutionnaire, où ils seront utiles, où ils se transformeront en « armes pour la lutte ».

L'art est tout ce qui mobilise, tout ce qui agit. L'art est ce qui nie radicalement ce mode de vie qui cherche à nous étouffer.

Faisons quelque chose pour le changer.

COMITE DES ARTISTES ARGENTINS

coup d'agitation et de tumulte. Le texte suivant, signé de 64 noms, fut diffusé pour expliquer la position des artistes :

« Par suite d'une intervention policière et judiciaire, s'est trouvée interdite l'une des œuvres exposées dans le cadre de l'EXPERIENCES 68 », à l'Institut DI TELLA. C'est la troisième fois qu'un mot d'un art la police applique les armes de la critique par la critique des armes, s'attribuant ainsi un rôle qui n'est pas le sien : celui d'exercer une censure esthétique.

On ne se contente plus désormais de vouloir imposer un point de vue dans le domaine de la mode et du goût, en utilisant au besoin d'abstruses hermines comme les coupes de cheveux, les détentions arbitraires d'artistes et de leuses en général. Voici que maintenant on veut aussi régenter l'œuvre de ces artistes.

Mais les artistes et les intellectuels savent qu'ils ne sont pas les principaux persécutés : la répression concerne également le mouvement ouvrier et étudiant. Celui-ci n'a pas, on prétend faire taire toute conscience libre dans notre pays.

Nous, artistes argentins, nous opposons résolument à l'établissement d'un état policier dans notre pays. Nous, participants de l'EXPERIENCES 68, retrions nos œuvres en signe de protestation.

Un dernier acte allait creuser davantage encore le fossé qui sépare la véritable avant-garde de la fausse. Le Prix Braque est un concours organisé chaque année par l'Ambassade de France à Buenos-Aires. Les deux principaux lauréats reçoivent une bourse pour aller continuer leurs recherches à Paris. En 1968, le concours s'est ouvert quelques jours après les événements de mai. Un groupe important d'artistes argentins a voulu marquer, à l'heure du reflux, sa solidarité avec la jeunesse française, notamment en dénonçant les diverses formes de répression (emprisonnements, expulsions, réoccupation des locaux par la police) qui devenaient monnaie courante à Paris.

Mais, en voulant présenter des œuvres contestataires, les artistes se heurtèrent au refus de la commission de

sélection qui censurait les travaux « politiques ». Considérant que cette censure mettait en cause leur liberté d'expression et que, d'autre part, elle montrait clairement de quel côté se trouvaient des institutions prétendument « neutres », les artistes argentins décidèrent de passer outre : on ne les empêcherait pas d'exprimer leur opinion.

Le 16 juillet, jour de la remise du Prix Braque, ils envahirent le Musée d'Art Moderne et manifestèrent bruyamment — à l'aide de pétards et de fruits mûrs jetés sur les officiels des deux pays (On parla aussi de « bombes »). Le Musée fit appel à la police. Dix artistes furent emprisonnés pendant neuf jours. La rupture était du même coup consommée entre les représentants de l'institution culturelle et le groupe des jeunes chercheurs les plus avancés d'Argentine.

Voici deux tracts qui marquent le début et la fin de « l'affaire du Prix Braque ». Le premier, de juin 1968, signé de quinze noms, est un appel du groupe de Rosario refusant de « participer » désormais à quoi que ce soit d'officiel. Le second, distribué le soir de la manifestation, est une protestation motivée contre l'arrestation des neuf artistes et une mise en perspective de la lutte des partisans dans la bataille commune contre le système capitaliste.

PREMIER TRACT : « IL EST TOUJOURS TEMPS DE NE PAS ETRE COMPLEXES »

« L'essai de censure idéologique et esthétique, réalisé par les représentants du gouvernement français en Argentine, en ce qui concerne la réglementation du Prix Braque 1968, — attitude consécutive au climat d'oppression policière que vit notre pays et à la répression qui règne en France pour juguler le mouvement de mai — cet essai de censure peut provoquer, chez les artistes, une prise de conscience indispensable pour ceux qui se proposent de modifier les règles du jeu et de renverser l'ordre établi.

Premier numéro de la revue tract « Sobre ».

SOBRE 1
la cultura de la liberación

CINE LATINOAMERICANO-CINE ACCION
Arte y compromiso: Santiago Aravenal, Chile. Poemas y aplicaciones en el cine: Pablo Sancha, Uruguay. Programa de cine de corte ideológico: Jorge Sanjulián, Uruguay. Por un cine de agitación: Sebastián, Uruguay.

LA VOZ DE LOS HORNOY COINFORMES CGT
Fernando Berti / Octavio Gabaly, Fernando Salazar

TUCUMAN ARDE
Unión de la Izquierda de acción política de CGT
TEATRO DE GUERRILLAS EN BUENOS AIRES
LA CULTURA EN REBELION
Los artistas argentinos y los intelectuales en la revolución
LAS VOZES DEL PUEBLO
El grupo de los intelectuales argentinos, los estudiantes de Tucumán, los obreros argentinos y los campesinos.
AGITACION Y PROPAGANDA
Trayectoria de la izquierda en el arte y la literatura.
RESPONSABILIDAD DEL INTELLECTUAL
REVOLUCIONARIO EN EL PROCESO DE LIBERACION.
OBRER GENERAL
1 IN AFICHE - UN ANTI AFICHE

UN EXEMPLE DE TRACT

ARTISTES ARGENTINS D'AVANT-GARDE : «TUCUMAN BRULE»

Le groupe des Artistes Argentins d'avant-garde et la C.G.T. argentine, ensemble, révèle le drame de Tucumán qui est la synthèse du drame argentin : deux générations ont consacré leurs vies dans la pauvreté et la misère. La faim et la répression sont devenues souveraines à Tucumán tandis qu'un voile de silence recouvre notre République.

TUCUMAN CRIE. TUCUMAN BRULE.

Tucumán montre le prix de sang qu'elle paie pour alimenter la voracité des sucriers propriétaires terriens appuyés par un gouvernement réactionnaire de classe. CHÔMAGE. FIBERCULOSE. FAIM. BACHITTISME. MISERE. MALADIES. PARASITAIRES. ANALPHABETISME épuisent la vie de l'ouvrier tucumán. 70.000 chômeurs ; 280.000 personnes qui souffrent de la faim pendant que le gouvernement de la province organise des festivals de culture et de divertissements.

« TUCUMAN BRULE » MONTRE, DENONCE, et veut que vous aussi, en tant qu'Argentin, en tant qu'homme, soyez conscient de ce drame qui assombrit notre patrie.

Notre REFUS DE PARTICIPER n'est pas une fin en soi mais doit être considéré comme le point de départ d'une attitude de latence dans nos processus sentimentaux d'avant-garde.

La réponse que nous apportons aujourd'hui (NE PAS PARTICIPER) est le signe d'un esprit nouveau. Elle indique une conscience plus grande des problèmes réels. A partir de maintenant nous pouvons en affronter les conséquences avec une clarté plus grande, et les assumer jusqu'au bout.

Notre NON-PARTICIPATION à ce Prix fait partie d'une volonté plus générale de NE PARTICIPER à aucun acte (officiel ou apparemment non officiel) qui implique une complicité avec tout ce qui représente à différents niveaux le mécanisme culturel que la bourgeoisie utilise pour absorber tout processus révolutionnaire.

Nous considérons donc comme définitivement terminée, en ce qui nous concerne, toute relation avec ceux qui croient « pouvoir » adjuer une valeur artistique à tout produit (quelle que soit sa forme) qui se réalise à l'intérieur des limites géographiques et institutionnelles que propose la bourgeoisie.

ROSARIO, juin 1968.

● ● ●

DEUXIEME TRACT :

« NON A LA POLICE CULTURELLE »

« Considérant les manifestations de dénonciation et de protestation réalisées par un nombreux groupe d'artistes plasticiens à l'occasion du Prix Braque 68, et la violente répression exercée par la police civile et en uniforme installée dans les salles sur la demande de l'Ambassade de France, répression exercée contre tout le public présent, à laquelle s'ajouta la détention des artistes Ricardo Carrelra, Roberto Jacoby, Javier Arroyuelo, Margarita Paksa, Pablo Suarez, Rafael Lopez Sanchez, M. Micharvegas, Eduardo Ruano, Eduardo Fvario et D. Sapla ; le FATRAC déclare :

- 1) sa solidarité ouverte avec les artistes déteus pour avoir osé d'exprimer leurs idées sur le plan de la culture ;
- 2) son adhésion intégrale aux dénonciations contre le caractère discriminatoire du Prix Braque, attaqué par les artistes déteus ;
- 3) engage toute son énergie combattante contre les forces et les intérêts impérialistes, pré-fascistes et anti-populaires lancés dans la bataille de la culture. En conséquence, le FATRAC met en accusation les employés du guillame qui prétendent faire taire toute expression qui s'identifie avec l'intérêt du peuple ; et qui par ailleurs expulsent de leur pays les ouvriers et intellectuels étrangers qui s'unissent à bas au peuple français en lutte contre le régime. (C'est le cas de nos compatriotes Julio Le Parc et Hugo Demarco) ;
- 4) l'appel fraternellement les artistes plasticiens de Rosario pour le refus violent qu'ils opposent au Prix Braque 68 ;
- 5) exige la libération immédiate des artistes incarcérés et le retrait des forces de police hors du Musée national des Beaux-Arts.

LE COMITE EXECUTIF DU FATRAC (Front anti-impérialiste des travailleurs de la culture)

Buenos-Aires, 16 juillet 1968.

no 97. 53 - 22

LES FILS DE MARX ET MONDRIAN

UNE SITUATION D'ABJECTION HUMAINE

Tucuman pauvre, affamé, analphabète, frappée par le chômage, écartée par la répression policière, peuplée de villages tristes, d'est qu'une représentation, à un stade aigu, de la situation générale que vit l'Argentine en 1968.

La terre tucumane, apparue par la monoculture, est le visage effrayant de l'autisme : 20 grande propriétaires mettent en culture 25 % de la superficie cultivée, fondent de véritables propriétés féodales sur plus de 50.000 ha, où ils exercent une domination absolue sur la vie et le travail des ouvriers. Les 75 % restants se divisent entre 20.320 propriétaires de 175.000 ha, souffrant les graves conséquences d'un système de parcelisation de la terre qui les soumet, sans défense, aux pressions économiques des grands propriétaires engagés dans la réalisation de l'actuelle politique économique du gouvernement.

L'obtention dans le maintien d'un système de monoculture qui apparaît sur la terre et manque la diversification des cultures et ses dérivations industrielles possibles, nait de la voracité des propriétaires pressés d'obtenir un rendement immédiat de la terre, occultant la projection sociale que pose le travail et abandonnant la préoccupation de l'avenir économique de la région.

Cette situation est aggravée par le système d'exploitation des sucres qui n'est pas atteint le degré technique nécessaire pour une production rationnelle. Le spectacle des machines antiquées et l'aspect délabré des sucrières renvoient au souvenir involontaire de l'Europe européenne typique du 19^e siècle. Le dernier renouvellement technique des sucrières tucumanes date des années 20 et, parfois, en est surpris par la présence inutile d'un moulin, puissant et moderne, inutilisé, tel qu'il continue à fonctionner le vieux moulin installé il y a deux siècles.

Cet état de choses est renforcé par la politique de l'actuel gouvernement argentin, qui tend à dissimuler derrière la fameuse Opération Tucuman, programme présumé de rénovation de l'économie provinciale qui devrait inclure la création d'industries parallèles et diversifiées comme moyen d'alléger le chômage et ses graves conséquences. Aujourd'hui, deux ans après la mise en marche de l'Opération, la réalité est la suivante : a) par la fermeture des sucrières on perdait concentrer en un monopole tout le processus d'industrialisation et de commercialisation du sucre, centralisé à la sucrière de San Pablo. Ce procédé nous soumettait à la concurrence de leurs propriétaires ; b) les sucres n'étaient pas rentables, les piles d'IDRACH (rapatriés étrangers), fabriques de bonbons, fabrique de semelles et Perférica Lux, occupent environ 1.000 personnes sur un total de 70.000 chômeurs.

Dans ce cadre de désarticulation totale de l'économie tucumane, la conséquence la plus grave qui découle, avec d'autres facteurs, à créer une véritable situation d'abjection humaine, est le chômage ouvrier : le mensage du calcul officiel qui estime à 40.000 le nombre des chômeurs est démenti par les renseignements de l'Enquête du Groupe de Sociologie Plat-Concord, qui évalue ce chiffre à 70.000. Les données de bon sens, rassemblées par certains groupes tucumans, multiplient ce chiffre par 4 pour une famille type (sans que la famille tucumane se généralise à enfants ou plus), donnant le tableau effrayant de 230.000 personnes qui souffrent activement de faim et de misère en cette région.

Parler de la faim à Tucuman devient évidente et rebondante : les images des « marmites populaires » (cassines de secours) sont encore présentes, qui n'arrivent (et n'arriveront) étant donné que la P.O.T.I.A. en maintient quelques unes) qu'à calmer momentanément une crise brutale qui réclame de façon urgente une solution de fond. Cependant la faim endémique d'enfants et d'adultes montre la nécessité de réactualiser, de façon violente, un fait qui est omis dans les informations officielles et efface coupablement de la mentalité de la bourgeoisie tucumane. Les faits réalistes et interviewés recueillis chez les familles ouvrières, les enquêtes statistiques de certaines publications, les renseignements fournis par les spécialistes et les techniciens, le témoignage des professeurs, révèlent un régime alimentaire d'une telle pauvreté que dans de nombreux cas, il tombe à

une diète fourrée de maïs et de pain. Des aliments de base pour leur richesse protéique comme la viande et le lait sont inconnus dans la majorité des foyers ouvriers. La solution pauvre et méprisante apportée par certaines sociétés consistait à répartir un demi litre de lait par jour et par enfant de moins de deux ans. Cette alimentation absolument déficitaire et l'impossibilité d'une hygiène convenable engendrent une série de graves conséquences de la situation économique humaine, un état de malades, avec tuberculose, maladies parasitaires, atrophies et rachitisme.

Les données statistiques et les entretiens avec des médecins de la P.O.T.I.A. (Dr Enrique David) établissent une mortalité infantile de 75 % et un taux de 30 % de tuberculose infantile. Le nombre d'enfants atteints de maladies parasitaires est effrayant. Les propriétaires de sucrières établissent théoriquement un hôpital pour chaque sucrière, qui est en réalité une salle de premier secours, où l'on soigne 50 malades ou plus en deux heures avec un système de 3 minutes par cas. L'impossibilité totale, faute d'instruments, de faire des radiographies, empêche d'établir un diagnostic valable. Le traitement se réduit donc à une médication simplement palliative et sans discrimination pour tous les cas. L'intervention — affirme le Dr David — est rendue impossible par l'absence d'hôpitaux et même, dans certains cas, par le refus de l'ouvrier lui-même, désemparé à l'idée de perdre ses journées de travail. La présente situation est soutenue par le patronat des sucrières qui n'a pas intérêt à maintenir des services stables et adéquats qu'il est seulement intéressé, coupé par le rendement du travailleur durant les mois de la récolte, le laissant ensuite livré à son propre destin malheureux.

Pour trouver une solution, même partielle, la P.O.T.I.A. maintient activement un service stabilisé et des premiers secours ambulants. Le corps médical de ces services d'assistance signale l'impossibilité d'un traitement réel du malade et insiste sur trois facteurs : régime alimentaire fortement déficient, précrité des médicaments sans tolérance à ses effets ; insuffisance des vêtements chauds.

La maison typique de l'ouvrier tucumane est une petite maison de briques d'une seule pièce sans eau courante ni sanitaires, où la promiscuité est la base de la vie en commun. Groupés autour des chaises, les maisons des ouvriers forment une ceinture de misère qui ne fait que dissimuler un deuxième cercle encore plus pitoyable de dégradation humaine : les chaumières et bidonvilles où habitent les manœuvres avec les travailleurs itinérants qui viennent pour la récolte. Le désencouragement, le laisser-faire, le triste galimatias d'enfants délaissés de tout contact véritablement humain, font d'un hiver le chaud et humide climat tropical. Adolescents et adultes étendus sur des paillasses à même le sol (sucrières privées nationales) (1) de cette ville, qui est seulement aisé, dans sa magnanimité, jusqu'à verser 20.000 pesos (400 NF) pour que ses actions soient reconnues à l'achèvement des chaumières.

Pris de曹ception, un Assurad del Sol (déchirage), un Deuxième saut qui borde la ville, la ville misère profère tout et plus sur mille de la santé et des rebuts de tout Tucuman. Pour les enfants c'est un lieu de jeux et de travail (les plus petits cherchent de la nourriture dans les déchets d'ordures, les plus grands dans ces, des bidons, verres et tout autre objet susceptible d'être vendus). Les enfants se collent à leurs corps comme une seconde peau qui empêche la cœliose et la mort.

Un enfant à moitié mort de faim, pleure nu, fait 10 ou 15 kilomètres pour atteindre une pauvre école où un directeur, désolé par des salaires très réduits, d'adhésives suppressions d'amplification, un édifice précaire et une quantité de viages cachés dans l'incroyant de la misère, essore cependant sans repos sa tâche délicate. Les enfants absents, le peu qui viennent qu'ils sont mima et ceux, plus nombreux, qui quittent le chemin de l'école, sont représentés par les lettres par lesquelles les parents justifient, parfois, leur absence ; il n'y a pas de pain, l'enfant n'a pas de chaussures, la petite Myriam n'a rien à se mettre, et demandent une solution.

L'A.T.P.E. (Groupeur Tucumán d'Éducateurs Provinciaux) dirigé avec bonté par son Président Francisco Isaura Arancibia, déclare : l'analphabétisme est à Tucuman une réalité scandaleuse ; l'analphabète scolaire est une plaie impossible à déraciner : 70 % dans la province, jusqu'à 90 % dans les zones rurales. Sur 30.375 élèves inscrits en 1^{er} degré, 29.024 abandonnent avant la fin du cycle primaire. Arancibia évoque tristement les cas de cet état de choses : malnutrition et ses séquelles sur la santé des enfants, insécurité sociale, désintégration du noyau familial par les exodes de travailleurs en chômage, dépression morale et ses conséquences tardives, « il n'y a pas de solutions partielles, dit Arancibia. Le remède, c'est un programme clair de politique économique qui aborde les problèmes tucumans du point de vue d'une transformation totale des structures en place ».

LES ARTISTES ARGENTINS. Buenos-Aires, 1969.

(1) Le Johnny Halliday argentin.

URUGUAY : COMMENT LES TUPAMAROS ONT COMMENCÉ

« Si nous sommes constitués en mouvement de lutte armée, c'est que nous considérons que c'est la seule manière de combattre le pillage dont le peuple est victime et qui se manifeste par l'alarmante augmentation du coût de la vie. La seule manière aussi de combattre la faim, le chômage, la spéculation, les privilèges des politiciens, des banquiers, des propriétaires fonciers, des grands commerçants et des autres groupes dominants. Tels sont les objectifs des Tupamaros, dont les actions audacieuses mettent la police uruguayenne sur les dents depuis six ans. Le mouvement des Tupamaros, connu sous le nom de Mouvement de libération nationale, a fait parler de lui pour la première fois après l'attelage du club de tir de la colonie suisse en juillet 1963, où un commando s'empara d'un stock d'armes. La plupart des attaques des Tupamaros sont dirigées contre des banques ou des personnalités qui symbolisent pour la population l'injustice sociale et la corruption. Toutes leurs opérations sont en outre caractérisées par un souci constant de ne pas faire de victimes innocentes et au cours d'une attaque, ils présentent assistance à un policier blessé. Ainsi apparaissent du succès de l'opération comme des « justiciers qui prendront aux riches pour donner aux pauvres ».

Parmi leurs opérations les plus spectaculaires figure l'enlèvement, en août 1968, de M. Ulises Pereira Reverbel, président de la Compagnie nationale d'électricité, grand propriétaire terrien, ami intime du président Pacheco Areco et inspirateur de la politique économique. Les Tupamaros proposent de remettre M. Reverbel en liberté à condition que les salaires soient débloqués et que les « mesures spéciales de la loi » mises en place en juin 1968 soient abolies. M. Pereira Reverbel fut ensuite retrouvé sain et sauf dans une rue de Montevideo.

Quelques mois plus tard, un commando s'empara au casino de Punta-del-Este de la plus grosse somme qui ait jamais été volée en Uruguay : 1.500.000 francs. Découvert après quelques jours que les pourboires des employés faisaient partie des fonds dérobés, les Tupamaros effrayèrent les restitués. Puis ce fut l'attaque de la Financiera Monte, une compagnie de Montevideo dont les livres de comptes, qui reflétaient des opérations frauduleuses, furent dérobés, ainsi qu'un communiqué à la presse, et enfin déposés devant la porte d'un juge d'instruction. Le mois dernier, à quelques jours d'intervalle, deux commandos ont occupé une station de radio pour diffuser pendant quarante-cinq minutes des slogans révolutionnaires à l'heure de retransmission d'un grand match de football, puis se sont emparés d'une somme de 70.000 francs dans une banque située à 25 mètres à peine de la résidence de la République.

Alexandro Castro, chef des services de renseignements et de liaison de la police de Montevideo, qui dirige une section spéciale chargée de lutter contre l'organisation du Mouvement de libération nationale, ne partage pas l'opinion assez courante répandue selon laquelle les Tupamaros seraient d'hommes et généraux protecteurs du petit peuple. Pour lui il s'agit bel et bien d'un début de « guerrilla urbaine » dont la remarquable organisation est particulièrement dangereuse dans un pays où les quatre cinquièmes de la population vit dans les villes.

(Chronique, 21 juin 1969.)

BILAN, PERSPECTIVES...

« (...) Tout marche bien avec Tucuman Arde. Notre démonstration a été brève mais fructueuse ; une seule semaine d'exposition à Rosario et les deux dockers de Buenos-Aires ont deviné les intentions de la police et la fermeture des locaux du syndicat. Ces quelques journées ont suffi pour que les groupes politiques et syndicaux les plus combattifs puissent compter que nous n'abandonnerons ni momentanément d'entreprises de actions d'agression contre la culture bourgeoise (« Expérience 66 » et « Prix Brucchi ») mais d'élaborer aussi des formes positives de contestation. Elles nous ont permis, à nous, « les étudiants », de percevoir plus clairement le fait d'opprimés et les besoins de notre classe ouvrière et de nos militants.

Finalement, cette fermeture nous a fait prendre conscience qu'il n'était déjà plus possible, dans notre pays, de travailler dans une semi-liberté. Une action culturelle suffisamment agressive, capable de se répandre et orientée vers ceux qui peuvent en faire le meilleur usage, tombe instantanément sous les coups de la répression.

Voilà pourquoi les nouvelles formes culturelles que nous élaborons doivent être clandestines. Certaines de nos idées se sont répandues, qui nous permettent de constituer désormais un front d'action commun avec les autres artistes et intellectuels dockers de Buenos-Aires. Nous pensons regroupés notre point de vue autour d'une publication que nous venons de créer : « Sobre ». Sa forme, sa conception correspondent à notre idée de la culture : hors du système culturel néo-colonial, hors de son marché de consommation, au cœur de la militance libérateur. Elle sera présente dans tout le pays comme si nous-mêmes étions partout à la fois et servirait de stimulant pour le rapprochement de la politique culturelle et de la politique tout court « Sobre » doit échapper à la consommation individuelle et se répartir en dizaines de revues, de stimuli, se distribuer de la main à la main pour échapper aux circuits de vente, etc.

La création culturelle, si elle veut démythifier l'art, sans pour autant faire naître un nouveau mythe esthétique « d'avant-garde » bourgeoise et coloniale, doit provoquer la formation d'une conscience nationale et révolutionnaire au sein des militants politiques et servir de base concrète à la lutte de libération. La création de moyens de communication de type nouveau (comme « Sobre ») ou l'utilisation de moyens traditionnels comme le cinéma, mais avec des critères totalement différents (exemple : « Theaters de brésiliens ») permettent de comprendre comment nous éliminerons les contradictions entre l'avant-garde esthétique et l'avant-garde politique (...) ».

Buenos-Aires, 21 juillet 1969.



« MÉDECINS » DES PAUVRES

Dans certains cas, il a été prouvé que les médecins du patronat utilisent l'internement comme moyen répressif pour neutraliser l'activité corporative. On a aussi découvert que quelques établissements qui devraient fonctionner comme des salles hospitalières cachent, sous l'appât de salles de premiers secours pauvres et inutilisées, des dépôts d'armes destinés à réprimer l'agitation ouvrière de protestation.

En Argentine, vingt-huit prêtres de Tucuman ont adressé au gouvernement une note l'avertissant que « si connue Argentine ni comme chrétiens » ils ne peuvent admettre « les tortures infligées aux détenus dans les prisons du pays ».

La province de Tucuman, presque exclusivement consacrée à la culture de la canne à sucre, est un foyer permanent de tension depuis la fermeture, pour des raisons économiques, de nombreuses entreprises sucrières.

(Le Monde, 13 août 1969)

Au cours de « Cycle d'art expérimental » des amateurs d'art ont agencés à l'intérieur d'une galerie.

REVISTA *robho*, «DOSSIER ARGENTINE. LES FILS DE MARX ET MONDRIAN» (DIRECCIÓN DE JULIEN BLAINE Y JEAN CLAY), PARÍS, N° 5-6, 1971, PÁGS. 16-22 -LA TRADUCCIÓN ES NUESTRA.

“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 sólo 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 estética”.

La perspectiva fenomenológica también se encontraba presente en la concepción que el esteta español Simón Marchán Fiz definía poco después del conceptualismo ideológico como desborde crítico-refractario 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 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 sólo 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 conceptualista, solían pasar desapercibidas para la valoración crítica e historiográfica contemporáneas.

Podemos intuir cierta falta de información en lo relativo a las diversas experiencias argentinas que Marchán Fiz acaparaba bajo el rótulo del «conceptualismo ideológico». Ello le llevaba a relacionar acontecimientos vanguardistas que habían quebrado la gestión institucional de la vanguardia (*Tucumán Arde*) con exposiciones que apuntaron a su reabsorción (sin entrar a valorar la dimensión progresiva o reaccionaria de esta reinscripción, podemos nombrar muestras como *Arte e ideología*, de 1972, o *Arte de sistemas de Latinoamérica*, de 1974) y experiencias que implementaron una prolongación setentista de aquellas prácticas de vanguardia (como el documental del Equipo de Contrainformación que citamos en el anterior nodo). En todo caso, 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 como vimos en el primer nodo 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 producía sobre el espectador, al enfrentarlo no sólo con la singularidad estética de esas producciones, sino con el entorno 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 remisión 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 soviética, durante los años veinte del pasado siglo, 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. 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 soviética (pensemos, por ejemplo, en el *Arte y producción* de Boris Arvatov, editado en 1973), las expectativas del esteta español a propósito de las posibilidades históricas de las nuevas articulaciones entre el experimentalismo vanguardista y la politización artística serán más moderadas. 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 ideológica. 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 signifiante 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. La interpretación que hemos planteado en el nodo anterior sobre la vanguardia argentina de los años sesenta trata de demostrar que esa especificidad no se ha de ver comprometida por el traspaso de los límites de la institucionalidad burguesa del arte, pero en última instancia comparte con la lectura de Marchán Fiz la voluntad de reivindicar el momento experimental en toda forma de arte politizado.

SIMÓN MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. MADRID, ALBERTO CORAZÓN, COMUNICACIÓN, 2ª EDICIÓN, 1974; AHORA EN MADRID, EDITORIAL AKAL, 11ª EDICIÓN, 2012, PP. 10 Y 404-407.

EPÍGRAFE DE LA INTRODUCCIÓN «ESPECIFICIDAD DE SUS LENGUAJES», PÁG. 15.

“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. Desde la propia descodificación del texto de cada obra sus partes integrantes están estructuradas de un modo polifuncional y se reciben polivalentemente o como polisema. Por este motivo, el significado no puede recibirse de una manera unívoca y determinista.

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 unilateralmente”.

EPÍGRAFE «MÁS ALLÁ DE LA TAUTOLOGÍA», PÁGS. 268-271.

*“(…) esta necesidad se ha dejado sentir en diversos países, sobre todo en aquellos donde, tras una primera apropiación mimética de las tautologías y del colonialismo cultural, estas prácticas se están viendo sometidas a grandes tensiones. Tensiones provocadas por las contradicciones sociales peculiares. En este sentido, España y Argentina son dos ejemplos de lo que un conceptualismo puro consideraría una versión degenerada del mismo, en especial si uno se detiene en sus propuestas. En Argentina se ha hablado de un *conceptualismo ideológico*¹, aplicado a diversas manifestaciones. Sin embargo, esta tendencia no es privativa de estos países. Se da asimismo en figuras aisladas de los desarrollados, como por ejemplo el Guerrilla [Art] Action Group (J. Hendricks y J. Toche) americano o K. Staeck, J. Gerz, etc., en Alemania. Así pues, este desbordamiento de la tautología comienza a emerger en*

los países desarrollados. En cualquier caso, se trata de superar las prácticas tautológicas e inmanentistas, desarrollando sus virtualidades, apurando el propio proceso de autorreflexión. Una autorreflexión crítica, expansiva, sobre sus propias dimensiones y sobre sus propias condiciones de producción en un sentido *específico y general*. En esto estribaría el sentido último de un movimiento que –por convención– continuamos llamando ‘conceptual’ en la perspectiva de práctica significativa y social. El conceptualismo, así entendido, no es una fuerza productiva pura, sino social. La autorreflexión 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. Si su punto de partida es esta tan cacareada autorreflexión no debe extrañar que asuma las propias premisas, virtualmente pluridimensionales, de esta práctica artística. No hay motivo alguno para detener la autorreflexión en el cerco inmanentista. Se ha señalado en numerosas ocasiones que el arte de concepto recupera la concepción del arte como conocimiento –naturalmente de distinta naturaleza que el discursivo–, ligado a la percepción o desvinculado de la misma, como propugna el ala lingüística. La actividad artística, por tanto, se convierte en uno de los modos específicos de la apropiación práctica de la realidad. En este sentido pienso que no se han agotado las posibilidades de la tesis de M. Duchamp sobre la *apropiación del fragmento de la realidad* ni las de la *visualización*. Y el desarrollo de las propias virtualidades no ha sido reconocido, en general, por los propios protagonistas.

Como *propuesta* sugiero que la superación de la tautología podría orientarse en esta doble dirección. En primer lugar, prestando atención y profundizando en el *comportamiento objetivo* de los órganos perceptivos y cognoscitivos humanos y, en segundo lugar, centrándose en el *comportamiento por relación al objeto de apropiación*. Se podría pensar, y así es, que una autorreflexión pluridimensional tropezaría

I Marchán Fiz añadía en una nota al pie: «En esta línea se orientan las muestras *Arte e ideología* (en el CAYC, 1972); Grupo de los Trece y otros; la *Exhibición homenaje a Salvador Allende* en septiembre de 1973, *Video-alternativo*, enero de 1974, *Arte de sistemas de Latinoamérica*, Amberes, abril, 1974. La alternativa, en palabras de J. Glusberg, es ‘desarrollar un arte de liberación, opuesto al arte de dominación’, aprovechando las metodologías de otros centros culturales. Entre los nombres más conocidos destacan L. Benedit, C. Ginzburg, L. Pazos, H. Zabala, J. C. Romero, O. Romberg, E. A. Vigo, etc. En el grupo argentino suele existir contradicción entre las propuestas y la propia práctica, bastante comprensible si atendemos a las dificultades de desembarazarse de los mimetismos. Algunos, como J. P. Renzi, animador de *Tucumán Arde* (1968), manifiestan un compromiso político más explícito. *Equipo de contra información* prosigue estas experiencias de comunicar mensajes políticos».

de nuevo con el *fantasma del realismo*. Pero no se trataría de un realismo puramente sociologista ni contenidista, sino de algo que se desprendería del desarrollo pleno y consciente de las premisas de la misma poética 'conceptual'. La reducción imperante a la autorreflexión tautológica es arbitraria e inconsecuente en su descuido de la propia estratificación de la obra.

En la fase actual, el llamado por convención arte 'conceptual', pero que incluso no desea a veces ser considerado como tal, tiene que aprovechar ante todo el *potencial* inexplorado en estas prácticas autorreflexivas precedentes, superando los planteamientos del 'arte como idea' y los neopositivismos al uso. En este aspecto se trataría de bucear en los nuevos modos de activar la conciencia, nuestros comportamientos y esquemas perceptivos, creativos, etc. para estar en condiciones de hacer extrapolaciones a cualquier clase de relaciones y situaciones. Se trataría -y en esto radica precisamente uno de los principales logros de estos nuevos comportamientos- de transgredir la estructura pasiva, conformista de nuestro comportamiento frente a la realidad, tan marcada por los reflejos condicionados de la actual "comunicación" alienante de los nuevos medios y las pautas sociales. La propuesta, a la que a veces se ha apuntado tímidamente, se orienta a una modificación de los códigos habituales de lectura con objeto de que el tradicional receptor pasivo promueva respuestas auténticas, aprovechando el margen que se le confía en la realización imaginaria o real. Estas respuestas operan como un intercambio que originaría una lectura dinámica y estimulante de la atención, la participación, los cambios, la reflexión y la gama de actos subjetivos. A través de la práctica artística se trataría de sintonizar con una *instancia antropológica* de la praxis experimental como base para una teoría emancipatoria enfrentada a los comportamientos configurados por la actual práctica social. Los modelos contenidistas del realismo crítico tradicional, aun conservando su validez, se muestran insuficientes, ya que ahora se trata en primer término de una táctica de movilización en el proceso de apropiación de la realidad. Frente a los comportamientos conformistas se impone y opone una estrategia de comportamiento perceptivo-cognoscitivo y creativo, a nivel individual y social, de y sobre la realidad. En este primer movimiento, la propuesta se centra en el *mismo acto y comportamiento*, y no tanto en los posibles objetos referenciales, intencionales, de éstos.

Lo que acabo de insinuar afecta al lado activo, subjetivo, del emite-receptor, artista-espectador. Pero no perdiendo de vista que los sentidos no son algo abstracto, originario, sino *órgano social* de apropiación del mundo. La segunda parte de la

propuesta pasa a considerar los problemas de la estructura del mensaje y de sus contenidos, el objeto de apropiación. La proximidad del conceptual a los nuevos medios es un hecho comprobable e innegable. No extraña, pues, que la autorreflexión tienda en más de una ocasión a considerarlo desde la *alternativa de los medios*. Alternativa enfrentada a la actual manipulación, desvelando sus posibilidades emancipatorias. En esta premisa se apoya la relevancia otorgada a la *lectura de la imagen* -un ejemplo ilustrativo es la obra de A. Corazón- en un doble sentido: como *ideología implícita* o desvelamiento de la organización implícita, no manifiesta, de una estructura lingüística y la *ideología explícita*. La primera está muy ligada a la estructura del comportamiento recién aludida. Esta distinción es relevante porque, como observa la actual sociología de la comunicación, en el capitalismo tardío, bajo una aparente neutralidad, la organización de los mensajes como controladores y condicionantes de la conducta tiende a ser tan decisiva como los propios contenidos. La ideología en esta situación se infiltra a través de los propios niveles de organización de los mensajes, sobre todo a través de los mecanismos de selección y combinación. Una primera lectura ideológica a este nivel «consiste, como ha señalado E. Verón, en descubrir la organización implícita o no *manifiesta* de los mensajes». Precisamente, este carácter no manifiesto es el que refuerza la función normativa de ciertas pautas sociales de comportamiento. Naturalmente, esta organización implícita puede vincularse, y de hecho así sucede con los procesos conflictuales de la sociedad concreta. Así entraríamos en la acepción sociológica tradicional desde la ‘Ideología Alemana’, o sea, el tipo particular de mensajes o cuerpo de proposiciones que aparecen como contenidos explícitos y como expresión de intereses de grupos y clases sociales. Esta segunda lectura ideológica *explícita* es la que más puntos de contacto mantiene con la tradicional sociología del contenido. Y si en los medios de comunicación la función aparente es descriptiva o referencial, la función real no manifiesta es normativa. Por este motivo, los medios, como portadores de ideología, son hoy tal vez más condicionantes en la primera modalidad que en la segunda. Y una autorreflexión estará tan interesada o más en develar la función real que la aparente, a no ser en los casos en que la función conativa del mensaje es manifiesta como ocurre con la propaganda.

Las propuestas del ‘conceptualismo ideológico’ parecen orientarse a veces en esta dirección. Pero hasta ahora existen disociaciones entre las pretensiones y las experiencias concretas. Esperemos que sea un fenómeno coyuntural propio de la superación y del crecimiento”.

Si la aproximación al «conceptualismo ideológico» diagramada en los textos del esteta español 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 Lucy Lippard o el sociólogo de origen argentino Néstor García Canclini plantearán durante esos mismos años otro tipo de articulaciones posibles entre el conceptualismo 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 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, 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.

March 14, 1969
138 Prince St.
New York City 10012

Phone 906-2994
12127

Dear Rosario Group—

I'd like your work to be in a large exhibition at the Seattle World's Fair Pavillion, opening Sept. 4, 1969; it will also go to three other museums on the West Coast. There will be a few paintings and sculptures in unconventional media, a large section of documents, photographs, books and conceptual projects, and outdoor (or indoor) pieces which can go out into the city and the surrounding landscape or wherever you choose. There is no theme as such; the title will be different in each city; there is no limitation to conception except financial. I don't have the budget to ship heavy things or to execute expensive projects.

What I'd like is several ~~alternatives~~ propositions so I can choose the one that seems most ^{feasible} desirable. I won't know exactly where I stand on expenses until all the projects are in, but I do know they won't pay the artists' expenses to Seattle, etc., so it has to be something I can execute with the help of friends and volunteers. If you need specific information -- floor plans of the pavillion (it's huge, and lots of wall space), maps of the city, etc. -- let me know.

The catalogue (text too) will be typed on loose 5 x 8" index cards and projects can be changed for each city ~~xxxxxx~~ ^{multi} (cards will probably be added each place). You can tell me how you'd like what information and reproduction on your card.

The faster I hear from you the better, and the more hope of being able to do more ambitious projects. Address is above. Thanks,

Lucy R. Lippard
Lucy R. Lippard

Could you all possibly do a joint project? There's a problem with the catalogue cards multiplying. Let me hear your ideas any way.

Sol said you were sending me some things. Never got them!

P.S.

Graciela Carnevale
(Rosario Group, Argentina)

I would like to reproduce the works listed below in my forthcoming book, not yet titled, to be published in the fall of 1972 by Frederick A. Praeger, Inc., New York.

The book will be published internationally, and I shall therefore need your permission for foreign-language as well as English and American editions. The publishers will, of course, acknowledge the source and also ask that you check the credit lines, titles, dimensions, mediums, and dates if applicable.

Please sign and return to me the enclosed copy of this letter. Thank you very much for your cooperation.

Sincerely yours,

Lucy R. Lippard
Lucy R. Lippard
138 Prince Street
New York, New York 10012

Tuzaman (1st Stage Publicity Campaign) 1968

Graciela Carnevale, the "escape" from her work

Permission is granted to reproduce works described above _____

Lucy Lippard, 138 Prince - N.Y.C. 10012 -

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, de modo erróneo, se alude al Grupo de Arte de Vanguardia como el «grupo Rosario». Por otra parte, en ella 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», ni de las fechas en que realmente aconteció -el ciclo se inició el 27 de mayo de 1968, mientras que Lippard lo situaba entre febrero y 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 por 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 sólo 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. Como subrayamos en el nodo 1968, el shock subjetivo experimentado por los asistentes a la inauguración de la muestra 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 sólo las acciones en las que se involucraría como parte de la AWC, sino también su propia actividad curatorial durante los años subsiguientes.

LUCY LIPPARD, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, NUEVA YORK, PRAEGER, 1973. EXTRACTO DE LA EDICIÓN DE AKAL, 2004 DEL TEXTO TITULADO «INTENTOS DE ESCAPADA», QUE PRECEDIÓ A LA REEDICIÓN INGLESA DEL LIBRO EN 1997, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, BERKELEY/ LOS ANGELES, PÁGS. 10-12. TRADUCCIÓN DE RODRÍGUEZ OLIVARES.

“En cuanto a mi propia experiencia, 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. En Latinoamérica yo estaba tratando de organizar una ‘exposición transportable en la maleta’ de arte desmaterializado que sería llevada de un país a otro por los ‘artistas de la idea’ con billetes de avión gratuitos. Cuando volví a Nueva York, conocí a Seth Siegelau, que había comenzado a reinventar el papel del ‘marchante de arte’ como un distribuidor extraordinario a través de su trabajo con Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Robert Barry y Joseph Kosuth. La estrategia de Siegelau de evitar el mundo del arte con exposiciones que tenían lugar fuera de las galerías y/o fuera de Nueva York, y/o que se reunían en publicaciones que eran arte en sí, no únicamente publicaciones *sobre* arte, encajó con mis propias ideas de un arte desmaterializado liberado del *status* de mercancía artística. Siegelau, un hombre práctico, no cargado en ese momento con la adicción a una ideología o a una estética, fue directo e hizo lo que debía hacerse para crear modelos internacionales de redes de arte alternativas.

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’. Kosuth diseñó una tarjeta falsa de miembro del Museum of Modern Art -uno de nuestros mayores objetivos- con las siglas AWC estampadas en tinta roja. André era un marxista permanente. Smithson, Judd y

Richard Serra eran escépticos, presencias no participativas. El Guerrilla Art Action Group (GAAG), que entonces consistía en Jean Toche, Jon Hendricks, Poppy Johnson y Silvianna, era una fuerza importante en el 'comité de acción' de la AWC, pero mantenía su propia identidad. Aunque sus cartas casi dadaístas al presidente Nixon («Eat What You Kill», «Come lo que matas») y a otros líderes mundiales respondían al espíritu del 'movimiento conceptual' en general, el estilo de sus *performances* y sus conexiones con Europa a través de Fluxus y el arte de la destrucción le separaban de la corriente conceptual más tranquila, orientada hacia el arte minimal.

(...) Así pues, el 'arte conceptual' -o al menos la rama del mismo en la que yo estaba implicada- era en gran medida un producto, o un compañero de viaje, del fermento político de la época, aunque ese espíritu llegara con retraso al mundo del arte (por aquel entonces, un pequeño grupo de artistas, que incluía a Rudolph Baranik, Leon Golub, Nancy Spero y Judd, llevaba algunos años organizándose contra la guerra; incluso antes, Reinhardt había hecho declaraciones y se había manifestado contra la intervención en Vietnam, pero su actitud era que el arte era una cosa y la política, otra y que, cuando los artistas eran activistas, estaban actuando como ciudadanos artistas más que como árbitros estéticos). Las estrategias con las que planeábamos puerilmente derrocar al *establishment* cultural reflejaban las del movimiento político más amplio, pero la imaginería visual antibélica más efectiva de la época vino de fuera del mundo artístico, de la cultura popular/política”.

LUCY LIPPARD, «TROJAN HORSES: ACTIVIST ART AND POWER», 1983 (FRAGMENTO DE LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL, B. WALLIS (ED.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, AKAL, 2001). TRADUCCIÓN DE CAROLINA DEL OLMO Y CÉSAR RENDUELES.

“El arte activista actual es el producto de circunstancias externas e internas. Aunque la mayor parte del arte no está directamente afectada por la situación social, la mayoría de los artistas, en tanto que personas, sí lo están. Evidentemente, la política interior y exterior del gobierno y las consiguientes olas de inversión y desinversión en la financiación burocrática del arte han afectado a las estructuras mercantiles, a los circuitos de exposición y a los sistemas educativos en los que se mueve toda producción artística. Por lo que se refiere a las circunstancias internas, el arte activista de hoy es el fruto de tres grupos diferenciados de artistas que confluyeron hacia 1980, en un momento de auge del conservadurismo, crisis económica y creciente temor ante la posibilidad de una tercera

guerra mundial. Estos tres colectivos compartían intereses similares, pero sus estilos y contextos eran muy diversos y sólo se comunicaban entre sí esporádicamente. Se trataba de: (1) artistas experimentales o de vanguardia que trabajaban en la corriente artística principal o en la comunidad del 'arte oficial'; (2) los progresistas, denominados 'artistas políticos', que trabajaban en colaboración con o en el interior de organizaciones políticas, a menudo simultáneamente dentro y fuera del mundo del arte imperante; y (3) artistas sociales que trabajaban fundamentalmente fuera del mundo del arte con grupos de base.

Aunque se trata de una situación análoga a la que, en menor grado, se vivía en otras partes de Estados Unidos y en otros lugares del mundo, este artículo se centra en mi propia experiencia en la ciudad de Nueva York. Esta experiencia se enriqueció a menudo con la colaboración con otras partes del país y del mundo (especialmente Inglaterra y Australia, fuentes de algunos de nuestros principales modelos de arte activista)... Para bien o para mal, todo comenzó en el seno de la corriente principal, donde artistas más o menos experimentales tendían a identificarse directamente con gente oprimida y rebelde, aunque no en el marco de su trabajo artístico, sino únicamente como personas. Los artistas pertenecientes, o potencialmente pertenecientes a la corriente dominante suelen recelar de la actividad de grupo, pues consideran que puede debilitar la expresión individual o resultar peligrosa para sus carreras. Aunque el arte activista no despierte mucho entusiasmo o sea poco conocido en este entorno, existe un auténtico, aunque ocasional, respaldo económico para las causas justas. En cuanto a los artistas 'políticos', es inexacto considerar que se trata exclusivamente de gente de izquierdas, como si la anarquía o la neutralidad ante el sistema no fueran también posturas 'políticas' (...) Para los presentes objetivos, describiré al artista político como alguien cuyos temas y, algunas veces, también sus contextos reflejan cuestiones sociales, habitualmente en forma de crítica irónica. Aunque los artistas 'políticos' y los 'activistas' son a menudo las mismas personas, puede afirmarse que mientras el arte 'político' tiende a preocuparse socialmente, el arte activista tiende a implicarse socialmente -no se trata de un juicio de valor, cuanto de una elección personal. La obra del primero es un comentario o un análisis, mientras que la producción del segundo trabaja dentro de su contexto, con su público. Durante la década de los setenta, los artistas 'políticos' y los 'activistas', que trabajaban con grupos feministas o con grupos organizados de artistas contestatarios (como Art Workers' Coalition, Artists Meeting for Cultural Change, Anti-Imperialist Cultural Union)

solían estar alejados de la corriente principal, aunque los niveles individuales de aislamiento o beligerancia variaban según el tipo de procesos de organización que estuvieran desarrollándose en el mundo del arte en un momento dado. Por lo que concierne a los artistas sociales, su nivel de politización oscila entre diferentes grados, pero en el pasado, la mayoría de las veces rehuían o eran rehuidos por el mundo del gran arte. Como es natural, trabajan en grupos, como muralistas, dando clases, organizando performances o como colaboradores en centros sociales. Mientras un cierto tipo de arte social refleja su situación local, otro tipo estimula la participación activa en esta situación, y otro más critica y moviliza a favor del cambio de dicha situación. Cityarts Workshop, el grupo de artistas sociales más conocido de Nueva York en los años setenta, se dedicaba principalmente a la organización de proyectos murales en distintos barrios de la ciudad (...)

El arte activista de hoy hunde sus raíces en los últimos años de los sesenta, en las revueltas contra este tipo de visiones simplistas del arte. No procede tanto de los puños alzados y las estrellas rojas de la izquierda 'revolucionaria' cuanto de las reacciones subversivas algo menos concienciadas contra el status quo que tuvieron lugar en el seno de la corriente dominante -originalmente en el arte minimal y conceptual-. Estos estilos tajantes, y patentemente no comunicativos, abrigaban una conciencia política característica de aquellos tiempos, a la que ni siquiera el aislado mundo del arte pudo escapar finalmente. La 'falsificación' y la 'desmaterialización' fueron dos estrategias que minimalistas y conceptualistas emplearon para compensar, respectivamente, la mitificación y la mercantilización del artista y su obra. Estas estrategias no tuvieron éxito en su propósito de 'sacar el arte fuera de los museos', pero prepararon el terreno para que la generación de la televisión pudiera desarrollar su preferencia por la información y el análisis antes que por la monumentalidad y la originalidad.

A finales de los sesenta, Artists' and Writers' Protest, Art Workers' Coalition (AWC), Black Emergency Cultural Coalition y Women Artists in Revolution (WAR) reunieron artistas de estética muy diversa, diferentes grados de éxito y conciencia política para protestar contra la guerra de Vietnam y contra el racismo y el sexismo en el mundo del arte. Las acciones colectivas, planeadas conjuntamente por pintores y escultores negros y blancos, europeos, latinoamericanos y norteamericanos, se diferenciaban del agitprop de los años treinta y cuarenta -la última ola importante de arte político en los Estados Unidos- en su fusión de clichés y sofisticación.

Los mensajes satíricos anti-institucionales que la Guerrilla Art Action Group (GAAG) llevaba a cabo en las calles eran en cierto modo deudores del arte de proto-performance europeo y del Fluxus; la fabricación de una tarjeta de socio del MoMA ostensiblemente sellada con el logotipo de la AWC se inspiraba en el conceptualismo; las exigencias retóricas acerca de los museos fueron redactadas por artistas que habían expuesto en ellos. Además, la contracultura general hizo estallar en el mundo del arte una nueva oleada de galerías cooperativas, pequeñas imprentas, exposiciones y publicaciones dirigidas por los propios artistas, montajes teatrales callejeros, mail art, pequeñas compañías de vídeo y cine independientes, todo lo cual permitió a los artistas continuar hablando alto y claro durante ese período de tregua que fueron los años setenta”.

En lo que respecta a García Canclini, ya hemos señalado en otros textos el modo en que 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, en clave eurocentrada, 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 para el sociólogo argentino. Si el esteta español exaltaba el componente autorreflexivo 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 sólo 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».



CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA

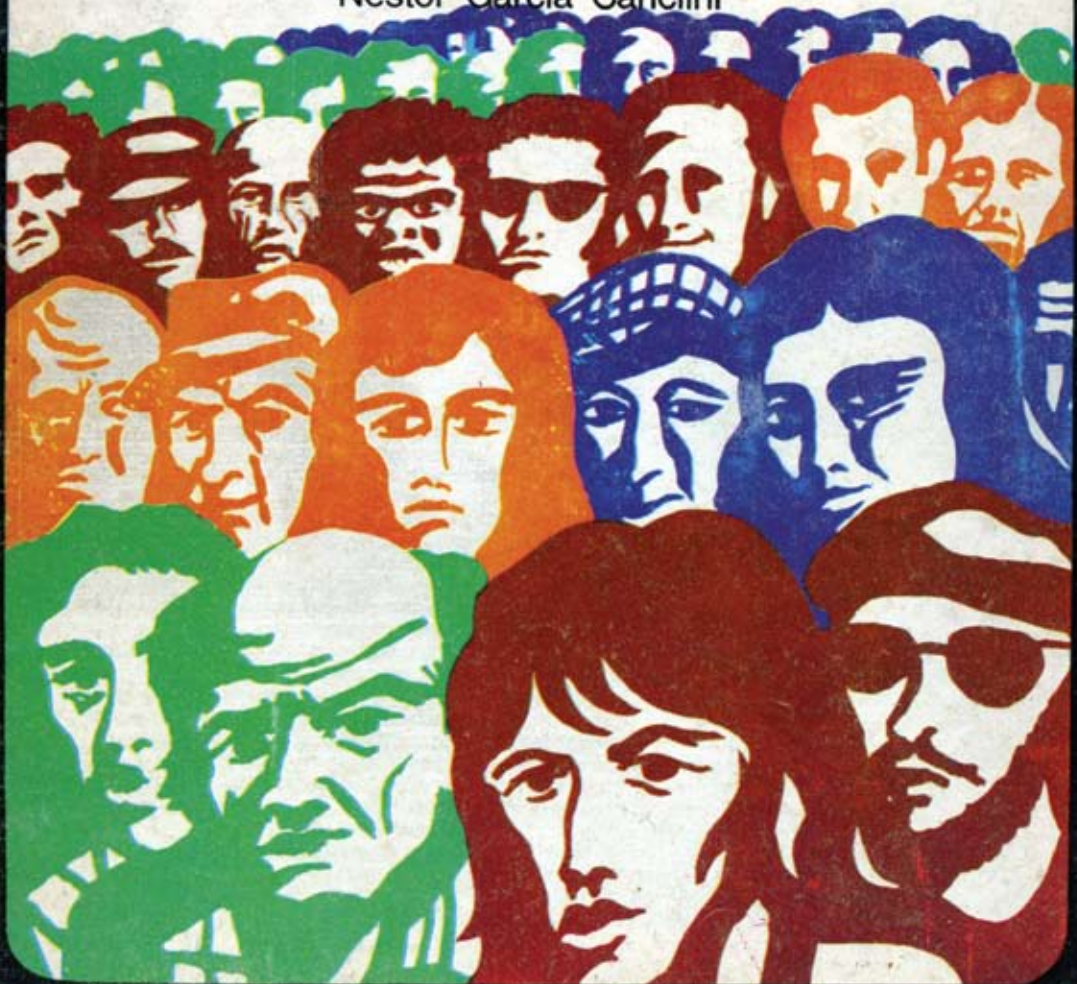
90

Transformaciones

ENCICLOPEDIA DE LOS GRANDES FENOMENOS DE NUESTRO TIEMPO

Vanguardias artísticas y CULTURA POPULAR

Nestor García Canclini



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 responder sólo a 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* 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.

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, «VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y CULTURA POPULAR», BUENOS AIRES, CEAL, 1973. EPÍGRAFE «CULTURA POPULAR Y POLÍTICA CULTURAL», PÁGS. 275-278.

“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 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 sociales (...)

(...) La producción artística es revolucionaria cuando surge como respuesta creativa a una demanda social. Una obra conceptual, de sistema, puede ser reaccionaria o revolucionaria, según surja del desarrollo superestructural del arte, o como una interacción creadora entre las nuevas posibilidades de lenguaje producidas por las búsquedas formales y las exigencias de liberación de una clase y una sociedad determinadas.

Para lograr esta interacción es necesario que el trabajo de los artistas se ligue a un proyecto político, sindical o de alguna organización popular que trabaje por la liberación social. Mientras los artistas continúen concentrándose en instituciones de arte, siguen reproduciendo el lugar inofensivo que el sistema les asignó. Pero aquí hay que formular dos aclaraciones. La primera es que esta inserción de los artistas en la realidad sociopolítica no requiere apenas un cambio de actitud o un compromiso político voluntarista. Para producir obras que cumplan una función distinta se necesita una formación distinta de los artistas: el conocimiento científico del nuevo

ámbito social y comunicacional en el que se quiere inscribir la obra, y la reflexión ideológico-política sobre esa inserción. La transformación de la obra es mucho más que un problema técnico y estético, susceptible de ser resuelto mediante un cambio de materiales o la adhesión a nuevas consignas vanguardistas. El fracaso de muchos intentos de hacer arte popular o sociopolítico deriva de un desconocimiento de la información que permitiría entender la estructura social de los objetos, su evolución en medio de las relaciones de producción y consumo; si se desea que los sistemas de signos propuestos por los artistas tengan tanta pertinencia como los sistemas que organizan la comunicación social -las señales de tráfico, por ejemplo- hay que conocer cómo se gesta, se transmite, se recibe y se obstruye esa comunicación. Por último, si se busca producir obras que actúen efectivamente sobre la sensibilidad popular, que transformen la conciencia sociopolítica y abran nuevas significaciones y posibilidades de acción, es necesario el aprendizaje teórico-ideológico que dé los instrumentos para pensar críticamente las condiciones históricas. Coincidimos con Vasarely cuando afirma que «sólo el trabajo en equipo, los esfuerzos grupales, el trabajo en todas las ramas de la ciencia, será desde ahora capaz de crear».

La segunda precisión necesaria es que éste no es únicamente un problema de los artistas, ni de su posible colaboración con sociólogos, urbanistas, semiólogos, psicólogos, etc. Al afirmar que esta es una cuestión política, estamos significando también que es un problema de las organizaciones políticas. No habrá un arte arraigado en la vida cotidiana e integrado en el proceso de liberación sin grandes organizaciones masivas que efectivamente desarrollen ese proceso y que asignen un lugar importante en su proyecto revolucionario a la política cultural. Dentro de la pluralidad de tareas necesarias, hay que reconocer la especificidad del trabajo cultural e impulsar la experimentación y la difusión de acciones que busquen desalienar, transformar y aún crear la cultura popular”.

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 en aquellos años, de entre aquellas que buscaban 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 un matiz fundamental. Aclaraba que la socialización del arte y su reubicación dentro de los procesos y organizaciones populares de cambio «significa no sólo 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»², una valoración que en ningún caso reflejaba las fricciones que la alianza entre arte de vanguardia y organizaciones sindicales había entrañado en los sesenta.

2 Néstor García Canclini, “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión”, *Hueso Húmero*, nº 5-6 (1980), p. 72.

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 hispanomexicano 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

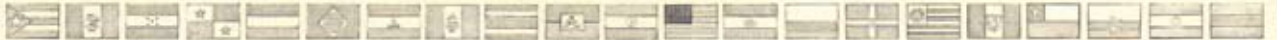
en 1965 su libro *Las ideas estéticas de Marx*, Sánchez Vázquez acudió al Congreso Cultural de la Habana de 1968, uno de los encuentros de intelectuales y artistas que se celebraron en la isla en el tránsito entre las dos décadas³. Con motivo de ese viaje, apareció publicado en marzo-abril de 1968 un artículo suyo en el número 47 de la revista de la Casa de las Américas, titulado 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».

Como hemos dicho, 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. Algunos de ellos aparecen reproducidos entre los documentos que hemos rescatado del archivo en este segundo nodo. A modo de 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 los artistas que habían transitado los espacios y las formas de la vanguardia durante

3 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.

los años sesenta revela un cierto complejo de culpa por haber asumido improntas estéticas foráneas. Pero resultaba aún más delicada si cabe 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 social y política.

CASA DE LAS AMERICAS



g y tercera, vedado, habana, cuba

La Habana, marzo 4 de 1971

AP-21

Sra. Graciela Carnevali
Santa Fé 1131 3a.E
Rosario
ARGENTINA

Estimada artista:

Puede que le sorprenda esta carta, pero el compañero Julio Le Parc durante su última estancia en Cuba nos dio su dirección ya que sabía del interés nuestro por relacionarnos con el grupo de Tucuman.

Aprovecho esta oportunidad para pedirle a Ud. que nos conteste lo más rápidamente posible y nos envíe material y fotos de los trabajos de Uds. y sus actividades. Es posible que de esta forma podamos encontrar el método para que alguien de Uds. venga a Cuba para mayo, donde la Casa organiza un encuentro de la plástica de América Latina con todos los problemas que trae en sí este tema, tanto formal como sociológico.

Le saluda

Mariano
Mariano Rodríguez
Director Artes Plásticas



P.D.: Favor responder lo antes posible, si es posible por cable.

As



CASA DE LAS AMERICAS
3RA. Y G VEDADO LA HABANA
CUBA

AF-13

La Habana, febrero 17 de 1972

Sra. Graciela Cernsveili
Sta. Fé 1131, 3º E. Roserio
Prov. Santa Fé
Argentina

Estimada señora:

Ya me estoy comunicando con usted por medio del Instituto de Arte Latinoamericano, pero esta incomunicación con que se mantiene entre nuestros países, me hace asegurar por otro lado el contacto con usted.

Le estoy enviando la convocatoria para el encuentro de artistas plásticos en Mayo en La Habana. A nosotros nos interesa la experiencia de ustedes por ello le invito a participar en ese encuentro. Si es que usted no puede venir le rogaría que nombre a alguien en su lugar y que se lo comunicare, tanto al Instituto de Arte Latinoamericano de Chile como a nosotros.

En espera de sus noticias, recibe mis saludos

Meriano Rodríguez





**Encuentro de Plástica
Latinoamericana**
Casa de las Américas
La Habana, Cuba. Octubre 1973



**Encuentro de Plástica
Latinoamericana**
Casa de las Américas
La Habana, Cuba. Octubre 1973

INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO
UNIVERSIDAD DE CHILE
Coyancura # 2241- Santiago

DECLARACION DE LA HABANA (1971)

ENCUENTRO DE PLASTICA LATINOAMERICANA

CASA DE LAS AMERICAS - CUBA

INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO - CHILE

La Casa de las Américas de La Habana y el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, convocan a los artistas a un Encuentro de Plástica Latinoamericana.

En este encuentro se propone un desafío que todo artista con conciencia revolucionaria debe asumir. La necesidad de crear nuevos valores, para configurar un nuevo arte que sea patrimonio de todos y que sea a la vez expresión íntima de nuestra América.

Frente a un arte manejado por la burguesía y dirigido por las necesidades que plantea la sociedad de consumo, nos proponemos un arte que sea expresión de las necesidades de un pueblo de definirse como cultura y que signifique un reencuentro del artista con el pueblo. Como dice la declaración del Congreso Nacional de Educación y Cultura de La Habana "la Revolución libera el arte y la literatura de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa. El arte y la literatura dejan de ser mercancías y se crean todas las posibilidades para la expresión y experimentación estética en sus más diversas manifestaciones sobre la base del rigor ideológico y la alta calificación técnica".

En consecuencia nos enfrentamos con este evento a los mecanismos que maneja el imperialismo para defender su política colonial. no creemos que existan, como lo plantea la sociedad capitalista, un arte desprovisto de contenido político. Todo arte es político aunque ello no se exprese

en forma evidente. El arte que es una pura investigación formal, así como el que plantea problemas que no son nuestros, está en el fondo defendiendo y afirmando los valores de la cultura dominante, y sirviendo a la penetración cultural, en la medida que coloniza con sus formas a los países dependientes. Así mismo, crea una dicotomía cultural, separando al artista de las masas; y creando un arte de élite que afirma valores foráneos. Por otra parte en la medida en que el artista, aun cuando se plantee en su obra como revolucionario, esté adscrito a la sociedad de consumo, su obra por ser un "valor de cambio" afirma el status capitalista de su poseedor. De esta suerte, sirve para mantener el prestigio de la clase dominante.

Es necesario que el artista asuma su responsabilidad y vuelva a ocupar su posición en el pueblo. Sólo así se puede ser creador. Toda creación emana de una investigación; pero de una investigación en la propia realidad. De esta forma el artista asume su papel dentro de la sociedad y se incorpora a la revolución. La lucha contra el imperialismo, y la dependencia no propone modelos rígidos a los que deba subordinarse toda forma de hacer. Afirma así que la condición de intelectual no otorga privilegios, su responsabilidad es coadyuvar a la conciencia crítica de la sociedad que es el pueblo mismo y en primer lugar de la clase obrera. De este modo la auténtica creación sólo puede surgir del compromiso total del artista con su pueblo y de una conciencia auténticamente revolucionaria.

La Habana, 26 de Julio de 1971

cnp.



INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO

FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE
COYANCURA N° 2241 - TELEFONOS 460207 - 745603 - 745044.
SANTIAGO - CHILE

Santiago, 14 de Abril de 1972

Señorita
Graciela Carnevale
Santa Fe 1131
Rosario
Argentina

Estimada Compañera,

Ha sido bueno recibir noticias tuyas en tu carta del 1 de Abril, siendo esta la primera comunicación que tenemos en mas o menos 1 año que tratamos de conectarnos contigo.

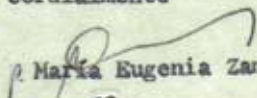
Como andamos con el tiempo bastante corto paso inmediatamente a darte la información que necesitarás para venir al Encuentro del Cono Sur y posteriormente al Norte donde Mariano Rodriguez.

El Encuentro se realizará entre el 3 y el 13 de Mayo. Desgraciadamente no hemos podido superar las dificultades de reglamentación de divisas y por lo tanto nos es imposible comprar los pasajes aquí para que te vengas. Por lo tanto te sugerimos operar de la siguiente manera.

Compra tú tu pasaje por tren (es más económico) desde Rosario a Santiago. Aquí te devolveremos el dinero en escudos. Los días que permanecerás en Santiago corren por cuenta nuestra; si no es en un Hotel serás hospedada en casa de algún compañero. Luego el psaje al Encuentro de Plástica Latinoamericana de ida y vuelta lo tienes aquí y deberás partir junto con otros compañeros argentinos y chilenos desde Santiago el día 15 de Mayo. A tu regreso a Santiago que calculamos será el 28 de Mayo te tendremos el pasaje por tren Santiago - Rosario. Pienso que como el tiempo ya es muy estrecho no alcanzarás a enviarme obras para remitirlas yo al Norte, por lo tanto te aconsejo traigas contigo en un rollo si es posible.

Espero haber aclarado todas las incógnitas; de todos modos envía un telegrama con tu fecha de llegada para esperarte y liberarte del cambio obligatorio de divisas, con la credencial que tu eres nuestra invitada.

Te saluda cordialmente


p. María Eugenia Zamudio

ENCUENTRO DE ARTISTAS PLASTICOS DEL CONO SUR

SANTIAGO - CHILE

MAYO, 1972.

INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO - FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

ENCUENTRO DE ARTISTAS PLASTICOS DEL CONO SUR.

Entre los días 3 y 15 de Mayo del presente año se celebró en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, el Encuentro de Artistas del Cono Sur. Participaron en este Encuentro artistas de Argentina, Uruguay y Chile y como observador, Mariano Rodríguez, Sub-Director de Casa de Las Américas, Cuba.

Artistas participantes:

Argentina: Invitados oficiales.

- 1.- Ernesto Deira
- 2.- Ignacio Colombres
- 3.- Leopoldo Presas
- 4.- Antonio Berti
- 5.- León Ferrari
- 6.- Oscar Smoje
- 7.- Ricardo Carpani
- 8.- Benght Oldenburg
- 9.- Jorge Santa María
- 10.- Daniel Zelaya
- 11.- Pablo Obelar
- 12.- Luis Felipe Noé
- 13.- Helio Casal
- 14.- Eduardo Rodríguez
- 15.- Graciela Carnevale

Observadores Argentinos:

- 1.- Margarita Paksa
- 2.- Elisabeth Oldenburg
- 3.- María Elena Bocci
- 4.- Eduardo Andibert
- 5.- Américo Castilla
- 6.- Eduardo Costa
- 7.- Josefina Robirosa
- 8.- Oscar Astronujoff
- 9.- Irma Saffons
- 10.- Guido Albert Lowenthal
- 11.- Roman
- 12.- V. Hermanis
- 13.- Grippo
- 14.- Ricardo Mont.

Invitados Oficiales Uruguay:

- 1.- Eugenio Darnet
- 2.- Jorge Damiani
- 3.- Amalia Damiani

Lista Oficial Participantes Chilenos:

PROF. MARIO PEDROSA (brasileiro) Participa por el Instituto de Arte Latinoamericano.

- 1.- Iván Vial
- 2.- Eduardo Garreaud
- 3.- Lautaro Labbé
- 4.- Raúl Bustamante
- 5.- José García
- 6.- Carlos Vasquez
- 7.- Irene Dominguez
- 8.- Felix Maruenda
- 9.- Francisco Brugnoli
- 10.- Mónica Bunster
- 11.- Antonio Castell
- 12.- Pepe Martínez
- 13.- Marcela Couve
- 14.- Gracia Barrios
- 15.- Luz Donoso
- 16.- Koser Eru
- 17.- Ricardo Mesa
- 18.- Hernán Meschi
- 19.- Hernán Muñoz
- 20.- Ana María Cornejo.

- | | |
|-------------------------|---------------------------|
| 21.- Pedro Millar | 33.- Francisco Bustamante |
| 22.- Carlos Maldonado | 34.- Carlos Ortuzar |
| 23.- Miguel Rojas Mix | 35.- Juan Bernal Ponce |
| 24.- José Balmes | 36.- Helga Krebs |
| 25.- Gustavo Poblete | 37.- Víctor Contreras |
| 26.- Jorge Barba | 38.- Delia del Carril |
| 27.- José Moreno | 39.- Alejandro González |
| 28.- Simone Chabellanos | 40.- Tatiana Alamos |
| 29.- Federico Assler | 41.- Bernal Troncoso |
| 30.- Julio Montane | 42.- Angélica Quintana |
| 31.- Virginia Vidal | 43.- Ana María Stuparich |
| 32.- Fernando Undurraga | |

Para realizar el trabajo los participantes del Encuentro acordaron dividirse en 5 Comisiones cada una de las cuales entregó un informe y realizar un plenario por cada uno de los informes presentados. En ellos discutieron y se aprobaron los acuerdos definitivos.

Las Comisiones quedaron integradas para su trabajo de la manera siguiente:

Comisión N. 1.- Significación Ideológica del Arte:

PARTICIPANTES:

- 1.- Luis Felipe Noé
- 2.- Helio Casal
- 3.- Eugenio Darnet
- 4.- Carlos Maldonado
- 5.- José Palmes
- 6.- Luis Araneda
- 7.- Hernán Muñoz (Alumno)
- 8.- Carmen Taber (Alumna)
- 9.- Mariano Rodríguez
- 10.- Ximena Rodríguez.

OBSERVADORES:

- 1.- Ricardo Koux
- 2.- Américo Castilla
- 3.- Josefina Robirosa
- 4.- Grippo

Comisión N. 2.- El Arte en América Latina y en el momento Histórico Mundial.

PARTICIPANTES:

- 1.- Ignacio Colombres
- 2.- Ricardo Carpani
- 3.- León Ferrari
- 4.- Analia Polleri
- 5.- Jorge Santa María
- 6.- Graciela Carnevale
- 7.- Gustavo Poblete
- 8.- Mario Pedrosa

- 9.- Miguel Rojas Mix
- 10.- José García
- 11.- Lautaro Labbé
- 12.- Hernán Meschi
- 13.- Víctor Contreras (Alumno)
- 14.- Delia del Carril
- 15.- Eernal Troncco
- 16.- María Luisa Señoret

OBSERVADORES.

- 1.- Gabriela Bocchi
- 2.- Eduardo Ruano
- 3.- Margarita Paksa.

Comisión N. 3 El Arte y los medios de Comunicación de Masas.

PARTICIPANTES:

- 1.- Daniel Zelaya
- 2.- Pablo Obelar
- 3.- Oscar Smoje
- 4.- Roser Bru
- 5.- Luz Donoso
- 6.- Pedro Millar
- 7.- Simone Chambelland
- 8.- Irene Domínguez
- 9.- Helga Krebs
- 10.- Tatiana Alamos

OBSERVADORES:

- 1.- Manuel Tavares (Alumno)
- 2.- Elisabeth Oldenburg
- 3.- Eduardp Andibert.

Comisión N. 4 El Arte y Creación Popular.

PARTICIPANTES:

- 1.- Jorge Damiani
 - 2.- Julio Montané
 - 3.- Mónica Bunster
 - 4.- Ricardo Mesa
 - 5.- Carlos Vasquez
 - 6.- Alejandro González
- Francisco Bustamante (No académico)

OBSERVADORES:

Irma Saffon

Comisión N. 5 Estrategia Cultural.

- 1.- Bengt Oldenburg
- 2.- Eugenio Darnet
- 3.- Ernesto Deira
- 4.- Antonio Berri
- 5.- Leopoldo Presas
- 6.- Eduardo Rodríguez
- 7.- Francisco Brugnoli
- 8.- Eduardo Garreaud
- 9.- Felix Maruenda
- 10.- Gracia Barrios
- 11.- José Martínez (Alumno)
- 12.- Ana María Stuparich (No académico)

OBSERVADORES:

- 1.- Oscar Astromujoff
- 2.- Eduardo Costa
- 3.- Josefina Robirosa
- 4.- Juan Pablo Renzi.

El Informe definitivo es el que se transcribe a continuación. Quedó dividido en capítulos de acuerdo al trabajo de Comisión y sirvió como ponencia de los artistas del Cono Sur al Encuentro de Plástica Latinoamericana en La Habana, Cuba.

**INFORME Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur,
SANTIAGO DE CHILE, 1972.**

Informe Comisión 1 «Significación ideológica del arte».

“Plantearse la cuestión de la significación ideológica del arte en un Encuentro de artistas latinoamericanos -en este caso específico del Cono Sur- equivale a plantearse el significado del arte en un proceso revolucionario particular.

Signos y símbolos que componen una estructura particular cambiarán en este proceso progresivamente hasta llegar a un cambio radical. Es un proceso creador en sí mismo.

Una compañera obrera de «Textil progreso» escribe en la revista de su sindicato a raíz de una experiencia artística: «El arte está en todo y en todos y es precisamente tarea del socialismo transformar todo en arte».

En tal sentido cabe mencionar la afirmación de Martí: «No hay letras que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica. Estamos en tiempos de ebullición, no de condensación, de mezcla de elementos, no de obra enérgica de elementos unidos».

El arte no podrá modificarse radicalmente sin una nueva cultura y esta no lo será mientras no se transformen los medios de producción y de cambio. Sin embargo, a pesar de esta circunstancia nos hallamos en un momento histórico en que los gérmenes de una nueva cultura, nacida en las entrañas de la sociedad capitalista han comenzado ya a manifestarse y lo hace de un modo crítico y como una actitud superadora. Precisamente esta circunstancia es la que hace que el arte siga siendo válido en la medida, que sus contenidos ayuden a aquella transformación del mundo y que los hacedores de imágenes se inserten en el combate contra las clases antipopulares.

La revolución socialista latinoamericana es en sí misma un hecho colectivo que apunta a la libertad de todos los hombres.

El arte es expresión de un individuo, el que lo hace, pero ante todo es expresión de una cultura, de la que emana.

Pero no podemos dejar de preguntarnos sobre el sentido de la acción de los artistas -tal como hoy se los conoce; o sea, como personas especializadas en una metodología particular de la creación- en este proceso, hoy y aquí en América Latina.

Sabemos que la meta final está señalada por Marx: «Habrá un día que no existirán más pintores sino hombres que pinten», pero hoy día nosotros, artistas plásticos, debemos preguntarnos qué es lo que podemos hacer en cuanto a tales en favor de este proceso; se trata de saber cuál es nuestra función.

La lucha por la libertad del artista no puede estar por encima de los antagonismos de clase, porque ello significaría reducirse a una mera concepción individualista de la creación. Debe estar inserta en el combate contra las clases reaccionarias, si quiere ser conciencia crítica ha de estar inmersa en el pueblo y participar de sus luchas.

Para que el artista pueda cumplir a plenitud esa labor de denuncia, es necesario su identificación con los anhelos mayoritarios de cambios que movilizan a nuestros pueblos en la hora presente; es, en otras palabras, el compromiso del creador con su época, con la intencionalidad histórica que se abre hacia el futuro.

Debe ser considerada una actitud militante, no sólo aquella ejecutada en el momento en que actúa políticamente, sino también aquella del momento en que se reflexiona y créase, porque ello equivale también a una forma de acción.

En el plano individual es natural que todo artista indague en búsquedas propias, pero no podemos ignorar que el gran campo de la desalienación es una aventura creadora colectiva, o sea, la revolución.

Interesa dejar en claro -lejos de cualquier sectarismo que excluya estilos, tendencias, temáticas u otras formas personales de expresión- que inexorablemente todo quehacer artístico y cultural tiene una repercusión ideológica en favor o en contra del actual status. Al margen incluso de la propia voluntad de su autor.

Tal situación, a medida que se agudizan las contradicciones del sistema imperante y crece la lucha revolucionaria, va exigiendo cada vez más actitudes más definitivas, y va estrechando el marco de cualquier sedicente neutralismo.

Se debe propender entonces al máximo acercamiento de las verdaderas vanguardias culturales y artísticas: (o sea, las que desafían los límites conceptuales de la cultura imperante) hacia las vanguardias políticas. Lo que significa, por parte de los creadores una toma de conciencia revolucionaria.

Las posibilidades incentivadoras de la lucha que el arte tiene, hace necesario redoblar los esfuerzos imaginativos y creadores para romper las limitaciones que impone la fragmentaria y alienante estructura social. El arte puede influir decisivamente en la clase obrera y en amplios sectores de capas medias.

La sociedad sin clases significa la conquista de una verdadera libertad para el hombre. Consecuente con ello es necesario consagrar desde hoy -y como un objetivo del mañana- la más amplia libertad de creación, en la medida que ella signifique la lucha eficaz contra la dependencia, para que los artistas de acuerdo a sus propias técnicas, concepciones, estilos y lenguajes hagan sus aportes a esta lucha libertadora dentro de la perspectiva revolucionaria que hemos señalado”.

Informe Comisión 2 «El Arte en América Latina y en el momento histórico actual».

“Algunos puntos previos:

Con el objeto de orientar la discusión y precisar determinados conceptos que se manejan corrientemente con sentido no del todo unívoco, la comisión ha decidido precisar el sentido en que ellos se utilizan en este informe: «arte burgués», es aquel que surge, se desarrolla y se realiza dentro de la sociedad burguesa, abarcando la totalidad de sus estilos y tendencias. El empleo de este término no supone ningún juicio de valor estético (...) «arte revolucionario» es un arte de transición que surgiendo como producto de la crisis de la sociedad burguesa, inicia la superación de las limitaciones esteticistas y elitistas del arte burgués, oponiéndose al imperialismo y a los valores de la burguesía dominante y llevando en su germen los supuestos esenciales del arte socialista. Su protagonista es el proceso revolucionario y el artista al servicio de este proceso.

Planteamientos:

(...) En los países socialistas el arte cumple una función dentro y para la revolución; sin embargo, esto no significa que en el momento mismo que triunfa la Revolución desaparezcan la alienación y la colonización cultural. Es preciso entonces, replantear también la actividad creadora, especialmente en América Latina, luchando contra el colonialismo cultural, el cual solo podemos desterrar mediante una verdadera revolución cultural.

En América Latina a la circunstancia de ser una sociedad clasista se suma el problema de la dependencia del imperialismo, lo que intensifica la separación cultural entre las clases, haciendo incluso que las élites dejen de ser creadoras,

pues buscan la medida valorativa de su creatividad, dentro de mecanismos burgueses, como los mercados internacionales de arte. Así, si bien algunas individualidades triunfan en esos mercados, la mayoría vive su localismo como frustración, pues no logra el éxito burgués. Por otra parte la creación misma de estas élites, parte previamente de los valores establecidos en la sociedad capitalista nor-occidental y no de valores que sean expresión de nuestro mundo. No surge así un arte que se identifique con nuestra auténtica realidad y que podamos retener como un acervo para formar una nueva cultura.

La dependencia agudiza la división en culturas derivadas de la estructura social clasista, lo que en muchos países de Nuestra América se intensifican [sic] por la presencia del elemento indígena, asfixiado culturalmente desde la Conquista, por las capas dirigentes que imponen la hegemonía europea. En el curso de la historia las clases ricas e intelectuales se alían con el imperialismo dominante e imponen su forma. Surge así un arte que es expresión de las clases dominantes. Solo en el último siglo comienza con Mariátegui y Martí entre otros, un sentimiento que busca el surgimiento de una nueva cultura que encuentra sus raíces en el pueblo. Lo importante es que se advierte en este germen de arte una protesta contra la civilización que se le ha impuesto.

Sólo la revolución socialista puede otorgar la verdadera libertad. Si sobre tácticas no logramos todavía aunar criterios, hay algo en lo que tenemos conciencia: la revolución socialista implica una revolución cultural, implica la creación de una nueva cultura, una cultura que generándose dialécticamente en el seno del pueblo sea integradora, que por encima de mezquinas diferencias, abarque nuestra realidad histórica como totalidad: una cultura latinoamericana.

Es cierto que esta cultura solo puede hacerla el pueblo liberado de la opresión del capitalismo y de la dependencia cultural; sin embargo, desde principios de siglo comienza un movimiento en que el arte y la literatura profundizan en nuestra realidad y cuestionan los valores institucionales. Empieza así a desarrollarse una actitud revolucionaria, en que tanto el mensaje de la obra como la preocupación creadora de ella se enfrentan al imperialismo. A este arte de transición con un profundo sentido político, es el que hemos llamado arte revolucionario, y es en estos momentos el que más legítimamente podemos denominar latinoamericano. En él se propone el germen de una nueva cultura: la cultura latinoamericana”.

Informe de la Comisión 4, «Arte y creación popular».

“El verdadero arte es creación popular. Precisamente uno de los postulados básicos de la revolución socialista es restablecer una sociedad comunitaria y homogénea, en la cual el arte recobre su función social, sea un arte de y para el pueblo.

A menudo se ha hecho caudal de que el arte revolucionario debe ser «para el pueblo». Este es un concepto seudorevolucionario, ya que es eminentemente paternalista en cuanto significa trasponer, o más bien imponer un lenguaje que implica una escala de valores de un sector de la sociedad –la burguesía- a otro sector con otras características, planteando así la imposibilidad de una real comunicación que se cree erradamente estar salvando.

Esto no implica que el arte no pueda tener un papel fundamental en la medida que actúa con un carácter revolucionario, apoyando la lucha revolucionaria en una sociedad que libra la batalla de su liberación. El arte revolucionario es un arte de transición, aunque embuído [sic] de este espíritu, se basa o parte de la sociedad burguesa que está rechazando para llegar a un arte socialista, una vez producido el cambio de estructura”.

LLAMAMIENTO A LOS ARTISTAS PLÁSTICOS LATINOAMERICANOS

"Para nosotros, la patria es la América"
Simón Bolívar (1814)

"No hay letras, que son expresión, hasta que no
hay esencia que expresar en ellos. Ni habrá
literatura hispanoamericana hasta que no haya
— Hispanoamérica".
José Martí (1881)

1

Si hace más de noventa años, al iniciarse la expansión del imperialismo yanqui, Martí podía señalar la precariedad del arte latinoamericano, porque en rigor no existía aún como entidad histórica suficiente lo que él mismo llamó "nuestra América", acontecimientos posteriores, y especialmente algunos muy cercanos, en la década del sesenta de este siglo, consolidan en la América Latina los ideales de afirmación continental nacional, dentro de un contexto planetario marcado por el auge del socialismo, el crecimiento del proceso de descolonización y la guerra de Vietnam; la Revolución cubana, el incremento de la lucha de masas, el brote de la guerrilla urbana y rural, la insurgencia de movimientos estudiantiles, la incorporación de cristianos de izquierda a la lucha revolucionaria, el sesgo nacionalista de gobiernos como el establecido en Perú a fines de 1968, el alza en Panamá de la lucha reivindicativa por la soberanía del Canal, el triunfo en 1970 de la Unidad Popular en Chile, son sólo algunos de los hitos del proceso latinoamericano de esos años. Estos factores influyen sobre la producción cultural, matizando no sólo los temas, sino, sobre todo, las relaciones entre el artista y su público, y volviéndolo a encender dramáticamente las discusiones sobre la función del arte.

2

Todo artista latinoamericano con conciencia revolucionaria debe contribuir al rescate y a la formación de valores nuestros, para configurar un arte que sea patrimonio del pueblo y expresión genuina de nuestra América. El arte revolucionario es el que inicia la superación de las limitaciones esteticistas y elitistas, oponiéndose al imperialismo y a los valores de la burguesía dominante. La revolución libera al arte de los ferreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa. El arte revolucionario no propone ningún modelo, ni se refiere a ningún estilo determinado, pero conlleva —como dice Marx— el carácter tendencioso que tiene el arte creador, en la medida en que afirma y define la personalidad de un pueblo y una cultura.

3

La conciencia revolucionaria es requisito fundamental de la lucha contra el imperialismo y por el socialismo que libran nuestros pueblos. Asumir, en tanto artistas, esa conciencia en forma activa y eficaz, identificados con la militancia política revolucionaria, es la tarea prioritaria del momento. El artista latinoamericano no puede declararse neutral ni separar abstractamente su condición de artista de sus deberes como hombre. La conciencia revolucionaria parte, en el artista, del reconocimiento de su situación de alienado y mutilado él también en el ejercicio de su actividad creativa, y de que la superación de tal situación sólo puede lograrla insertándose activa y eficazmente en la lucha revolucionaria, reconociéndola como su propia lucha y librándola con sus armas desde dentro mismo del proceso. Es por ello que para el artista latinoamericano la actitud militante vale tanto, tiene tanta importancia como en obra. Una y otra deben identificarse. Dicha actitud se define por el permanente ejercicio de la capacidad de encontrar, imaginar, inventar las mediaciones necesarias que le permitan comunicarse realmente con su pueblo. Esa posibilidad se abre al comenzar las masas a vivir la lucha revolucionaria como el hecho fundamental de su cotidianeidad. Se define también por su capacidad de resistencia y lucha contra todas las formas de penetración imperialista. Su deber es, pues, denunciar, rechazar y desmantelar, teniendo en cuenta las peculiaridades específicas de la lucha en cada país, todas las manifestaciones de opresión cultural por parte del imperialismo, ya sea mediante protestas, abstenciones, boicots, o cualquier otra táctica adecuada, incluso la respuesta violenta a la violencia colonizadora del sistema. La revolución es un proceso que comienza mucho antes de la toma del poder y se proyecta mucho más allá de ella. En su inserción en la lucha, el artista no sólo contribuye a que dicha toma del poder se realice, sino que se capacita como revolucionario para poner en marcha, con posterioridad a ella, un auténtico programa cultural revolucionario conducente a la formación de un hombre nuevo.

4

Constatamos y denunciaremos:

- a) La penetración ideológica imperialista en la América Latina, donde la cultura es empleada como un arma alienante.
- b) La situación de dependencia artística de los centros internacionales que propagan la ideología burguesa.
- c) La instrumentación que las burguesías locales hacen del arte, transformándola en un medio más de opresión del pueblo.
- d) La pretendida neutralidad del arte.
- e) La dependencia del artista de los ferreos mecanismos de la oferta y la demanda, de las modas impuestas y del esteticismo que emana de ellas.

- f) Las pretendidas "revoluciones" estéticas que se presentan como sucedáneos de la revolución social.
- g) La manipulación de organismos llamados culturales, a beneficio de la ideología burguesa.
- h) El respaldo cultural que ciertos artistas otorgan a gobiernos sostenedores del sistema capitalista.
- i) La competencia individualista a que es sometido el artista en busca de su triunfo personal.
- j) La utilización del arte como pantalla de libertad para ocultar la explotación y la represión del pueblo.

5

Expresamos nuestra plena solidaridad con los artistas del mundo entero que también luchan por la creación de una nueva sociedad.

6

El vínculo práctico de los artistas latinoamericanos con las luchas populares da un nuevo sentido a la creación artística en nuestro Continente, y contribuye así al advenimiento de quienes, como anunció el Che Guevara, "entonen el canto del hombre nuevo, con la auténtica voz del pueblo".

Encuentro de Plástica Latinoamericana
Casa de las Américas
La Habana, 27 de mayo de 1972.

- Llamamos a los artistas plásticos latinoamericanos a suscribir este texto, que asume el carácter de un compromiso, debiendo respetarse las normas de conducta que él explicita.
- Difúndase.
- Afíchese en todas las exposiciones de artistas latinoamericanos.

**Mariano, Rojas Mix, Carpani,
L. Vent Dumois, Le Parc,
Adelaida de Juan, Esmeraldo,
Balmes, Granada, Carmelo,
Fowler, "Mono" González,
Garreaud, Carlos Maldonado,
Sergio, Rostgaard, Gallardo,
L'Abbé, Fayad, Nuez, Orozco
Rivera, Rodríguez Porcell, Carol,
López Oliva, Tilsa Tsuchiya,
Bracamonte, Martínez Pedro,
Puig, Adigio, Beltrán, Darnet,
Régulo, Azcuy, Blanco.**

**ENCUENTRO DE PLASTICA
LATINOAMERICANA
LA HABANA, 27 DE MAYO DE 1972
CASA DE LAS AMERICAS**

Declaración

Encuentro de Plástica Latinoamericana

Casa de las Américas

La Habana, Cuba. Octubre 1973

CONCLUSIONES Y ACUERDOS

I

Los participantes en el II Encuentro de Plástica Latinoamericana constatan que a partir del Llamamiento del I Encuentro y sobre la base de una amplia movilización realizada en el medio artístico, se ha desarrollado un trabajo individual y colectivo cuyos principales aspectos son:

- Mayor participación en los movimientos y organizaciones revolucionarias.
- Defensas de presos políticos y denuncia de la represión y las torturas.
- Movimientos de protesta contra las agresiones del imperialismo en los distintos países que luchan por su liberación.
- Movilización en función de determinadas fechas y hechos revolucionariamente significativos.
- Trabajos plásticos ligados a la militancia política de base.
- Cuestionamiento y boicot de manifestaciones culturales promovidas por el imperialismo y las burguesías dominantes.

II

La identidad de la América Latina se consolida en sus distintas formas de lucha contra el imperialismo. Durante la década del 60, el auge del movimiento liberador de la América Latina se vio expresado en la Revolución socialista en Cuba, el incremento de la lucha de masas, el brote de la guerrilla urbana y rural, la insurgencia de movimientos estudiantiles, la incorporación de cristianos de izquierda a la lucha revolucionaria, el crecimiento del proceso de descolonización, el sego nacionalista de gobiernos como el establecido en Perú a fines de 1968, el alza en Panamá de la lucha reivindicativa por la soberanía del Canal, el triunfo en 1970 de la Unidad Popular en Chile. El imperialismo norteamericano ha desatado, ante estos logros revolucionarios, una ofensiva estratégica, cuyos puntos sobresalientes son los golpes fascistas en Brasil, Bolivia, Uruguay y ahora, trágicamente, en Chile. Estos no son hechos aislados: dentro de dicha ofensiva, se insertan los ataques al triunfo popular en Argentina y a los procesos nacionalistas en el Perú y Panamá. Es imprescindible la más activa solidaridad con la resistencia y la lucha revolucionarias del pueblo chileno, única vía posible después de la escalada imperialista, así como oponerse firmemente con los métodos que exija cada caso y cada situación a todas las manifestaciones de esta ofensiva estratégica del imperialismo norteamericano.

III

En este contexto histórico, los intelectuales latinoamericanos tenemos como tarea primordial ayudar a forjar y consolidar la verdadera identidad de la América Latina en la lucha contra el imperialismo y las burguesías dependientes.

Consecuentemente, reafirmamos lo expresado en el Llamamiento de La Habana de 1972, y rehortamos a su profundización: Es por ello que para el artista latinoamericano la actitud militante vale tanto, tiene tanta importancia como su obra. Una y otra deben identificarse. Dicha actitud se define por el permanente ejercicio de la capacidad de encontrar, imaginar e inventar las meditaciones necesarias que permitan comunicarse realmente con su pueblo. Esa posibilidad se abre al comenzar las masas a vivir la lucha revolucionaria como el hecho fundamental de su cotidianidad.

Si bien el artista cuenta para una labor militante dentro del proceso revolucionario latinoamericano con el tradicional ámbito enmarcado por galerías, salones, escuelas de bellas artes, etc., donde puede realizar obras de conciencia revolucionaria y alcanzar con ellas resultados de gran eficacia política, no debe excluirse en ella sus posibilidades de acción.

Creemos que es desde la base del proceso revolucionario mismo donde surgirá el arte de la liberación de la América Latina. Por ello es función de los artistas, en tanto y cuanto militantes, trabajar no sólo para el pueblo, sino aún más fundamentalmente con éste, porque sólo de éste, en definitiva será la expresión en una sociedad revolucionaria.

El artista si se siente y vive solo en cuanto artista acepta la alienación a la que la sociedad burguesa lo condena. No basta su credo revolucionario ni sus problemas de conciencia para cumplir acabadamente su función revolucionaria como artista. No basta con un mensaje, debe cumplir también su función de incentivador de la creación popular.

Sólo aprendiendo del pueblo y en el seno mismo del proceso revolucionario, elaborará conjuntamente con este las puestas del arte como imagen de una nueva sociedad, ya que el pueblo será el protagonista del arte del futuro, dado que sólo al pueblo le pertenece la revolución.

IV

Por lo tanto, en nuestra lucha sostenida contra la penetración imperialista, proponemos:

- Organizar, simultáneamente, en los distintos países latinoamericanos, muestras colectivas contra el fascismo en Chile y la más efectiva acción en favor de la salvaguarda de artistas y obras amenazadas por la Junta. Rechazar y combatir la actividad de todas aquellas personas e instituciones que directa o indirectamente apoyen a la Junta fascista.
- Participar en la defensa de presos políticos latinoamericanos, y en la denuncia de la represión y la tortura, especialmente en Chile, Bolivia, Brasil, Uruguay.
- Impulsar y apoyar la actividad artística militante en el seno de la clase obrera y los sectores populares, mediante la incorporación de la imagen plástica a la lucha cotidiana de la base.
- Realizar obras multiplicables —carteles, ilustraciones, etc.— respondiendo a la demanda de los movimientos revolucionarios de liberación e impulsándolos.
- Promover el surgimiento de talleres plásticos de militancia de base que permitan a los activistas y al pueblo en general comenzar a asumir por sí mismos la elaboración de dichas imágenes en función de sus necesidades específicas.
- Ampliar los centros coordinadores ya existentes en la América Latina y establecer su organización y sus funciones.
- Utilizar como método de trabajo la discusión colectiva entre los artistas de acuerdo con el Llamamiento en relación a la temática y los símbolos plásticos que proponen las distintas actividades señaladas en estos acuerdos, haciendo extensiva dicha discusión a las cuestiones de carácter político concreto —práctico y teórico— en especial todo lo referente a las formas de penetración cultural y diversificación de la conciencia revolucionaria de nuestros pueblos, empujados por el imperialismo.
- Auspiciar la incorporación a las tareas señaladas en este Encuentro de los países recién independizados del área del Caribe —Guyana, Trinidad Tobago, Jamaica, Barbados—.
- Exhortar a la unidad de los trabajadores de la cultura revolucionarios de la América Latina en la lucha común por la verdadera liberación, así como todas las fuerzas revolucionarias que en el mundo entero luchan por el socialismo.

La Habana, octubre 20 de 1973
"AÑO DEL XX ANIVERSARIO"

FIRMANTES:

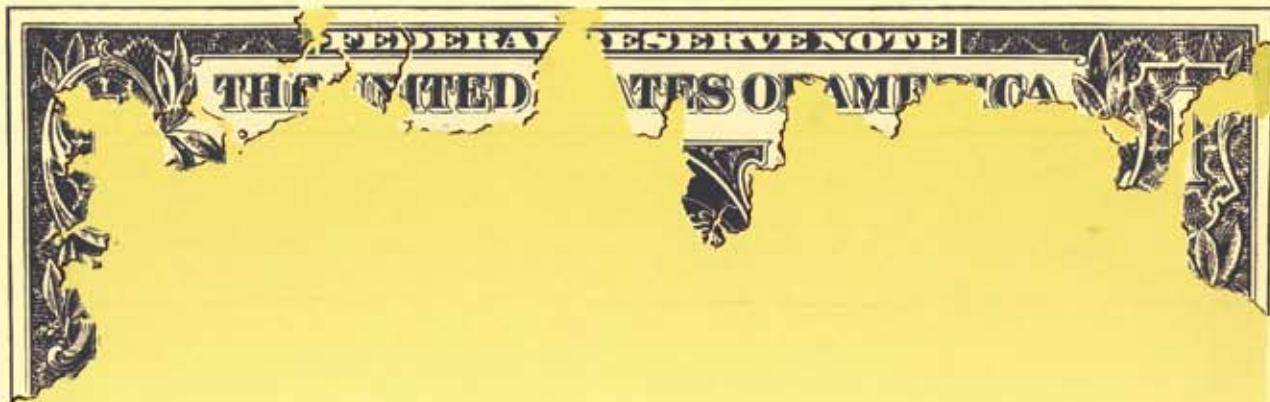
CARNEVALE, CARPANI, COLOMBRES, FERRARI, LE PARC, MARCOS, NOE (Argentina); NETTO (Brasil); GRANADA (Colombia); CENICEROS MORAN (México); PORCELL (Panamá); BRACAMONTE, PALACIOS, CRISTINA (Perú); RIVERA ROSA (Puerto Rico); ARNAL, CLAUDIO, REGILLO (Venezuela); ADELAIDA DE JUAN, ADIGIO, AZCIVY, BELTRAN, BLANCO, CARMELO, CAROL, FAYAD JAMIS, FOWLER, GALLARDO, L. VENT DUMOIS, LOPEZ OLIVA, MARIANO, MARTINEZ PEDRO, NÚEZ, PUIG, ROSTGAARD, SERGIO, (Cuba).



1971-1972



TALLER & ROJO -



TAMER & KOJO









UNIVERSIDAD DE CHILE

museo de arte contemporaneo

**Exposición de La Habana 1971
Exposición Cuba-Chile**

**Instituto de Arte Latinoamericano
Casa de las Américas, Cuba**





código

fecha

fecha

Octu

fecha

fecha

fecha

Mayo-Oc

1968

código

código

1

18

Después de

El nodo «Después de» se compone de cuatro ensayos, fulguraciones reflexivas que refractan el archivo en diferentes usos, contextos y temporalidades. La difusión pública del archivo oscila desde hace dos décadas entre la **normalización** de la memoria de las experiencias que aglutina y su **reactivación** bajo formas a menudo insospechadas en los nuevos ciclos de crítica y de luchas. Sus actualizaciones iluminan el presente tanto como nos permiten comprender el pasado documental. Estos ensayos han acompañado diferentes desarrollos y actualizaciones poético-políticas del archivo, conectándolo con proyectos de recuperación de las vanguardias latinoamericanas o de construcción de nuevas redes globales de activismo artístico que pugnan por subvertir la hegemonía neoliberal. Hemos diagramado estos escritos junto con imágenes que documentan algunas presentaciones del archivo durante la década de 2000. Como ya hemos expresado, su dinámica **meta-archivística y auto-reflexiva** hace que el archivo de *Tucumán Arde* y Graciela Carnevale incorpore la documentación de sus despliegues y actualice constantemente su propia organización y sus modos de diseminación y de recepción.



Pensar el archivo. Los archivos como legados significantes

GRACIELA CARNEVALE

Formé parte del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario en los sesenta. Guardé materiales, notas periodísticas, fotos y textos que hacían referencia a esas acciones. Por años quedaron arrumbados en carpetas y cajas. En alguna oportunidad fue necesario disgregarlos entre otros papeles, revistas y fotos para que pasaran desapercibidos cuando era cercana la posibilidad de alguna requisita por parte de las fuerzas de seguridad. En algún otro momento también eliminé documentos para evitar posibles consecuencias para alguno de los integrantes del grupo.

El archivo muestra lo que fue preservado, pero al mismo tiempo esconde aquello que fue censurado y eliminado. Así construido no es neutral ni objetivo, responde a intereses y afectos singulares e individuales. Un archivo es un fragmento.

Guardé estos documentos sin saber muy bien para quién ni por qué. Eran importantes para mí. Necesitaba preservarlos.

Al principio conservé sólo lo relacionado con el grupo, pero en los años siguientes continué guardando materiales de acciones de otros colectivos y artistas y de manifestaciones de prácticas activistas que fui amontonando en carpetas y cajas con un orden ecléctico.

En los ochenta comencé a clasificarlos. Clasificaciones que inventaba y que nunca bastaban ya que los documentos iban aumentando y necesitaba modificarlas a medida que cambiaban mis enfoques sobre dichos sucesos. Papeles que había descartado volvían a cobrar sentido o se resignificaban de manera diferente a medida que mis intereses iban cambiando.

Con el tiempo este cúmulo de documentos comenzó a ser conocido y poco a poco los pedidos de material se convirtieron en pedidos a venir a consultar esos materiales. Hoy ha crecido con la incorporación de catálogos, libros y publicaciones de las presentaciones donde el archivo ha sido exhibido.

Con los años el archivo devino en casi el único fondo documental de las acciones de este grupo de artistas, que luego tomaron visibilidad. Hasta finales de los noventa y principios del 2000, pocos se habían interesado por estos documentos salvo algunos investigadores. Pero a partir de esta fecha el archivo ha sido visitado, interpelado y exhibido en muy diferentes lugares y espacios. Solo o como parte de grandes exposiciones, en pequeñas y grandes instituciones de diferentes países.

Exhibir un archivo nos sitúa ante desafíos e interrogantes y nos enfrenta a la dificultad de mostrar acontecimientos en su complejidad. Cada experiencia de mostrar el archivo es diferente. Qué se muestra y dónde es significativo, cómo se presenta también lo es.

Mostrar el archivo es una forma de compartirlo y de hacer conocer prácticas, experiencias y recorridos que nos marcaron muy profundamente. Cada presentación es una situación de aprendizaje, de intercambio, una excusa para hablar y escuchar a otros, de crear lazos, no de prestigio ni de poder sino de comunicación, no en términos de apropiación sino de procesos afectivos.

Exponer el archivo tiene que ver con las preguntas que nos hacemos hoy desde nuestras propias prácticas. Exhibirlo es activarlo y al mismo tiempo intervenirlo. Cada montaje es una forma de reinventarlo ya que cada presentación es un nuevo dispositivo de visibilidad.

La organización y exhibición de un archivo es una construcción, un problema de edición y de montaje. Aún cuando la forma en que el archivo es organizado genera un texto y por lo tanto un sentido, los documentos tienen un residuo semántico que permite que puedan articularse en diferentes narraciones y voces que niegan el relato único y una única verdad.

Cada documento tiene múltiples estratos para ser leídos y descubiertos. Cada vez que el material es consultado surgen diferentes lecturas y se generan nuevas preguntas que hacen que el archivo sea algo vivo que muta constantemente. De esta manera, es concebido como un espacio abierto a ser interpretado y descubierto, un espacio que se plantea como una invitación a investigar, a mirar, a interrogar y no como una ruina o un cadáver.

Intuitivamente, quizás, pero coherente con una posición que fue convirtiéndose en una convicción, asumí que el archivo debía quedar en Rosario y desde allí posicionarse y confrontar, por un lado, con el interés del mercado en los últimos años en los legados de las prácticas críticas de esa época y, por otro, la indiferencia hacia la posibilidad de pérdida de estos patrimonios por nuestros propios estados.

En nuestros países donde las políticas de preservación y socialización de archivos son casi inexistentes nos enfrentamos a la necesidad de proteger y reactivar la potencia crítico-política de estas experiencias.

La conservación de los archivos nos desafía a pensar políticas diferentes de modos de experimentar y acceder a la cultura, políticas que contribuyan a poner en valor estos legados y que eviten la fuga de patrimonios culturales a los países centrales como única posibilidad de preservarlos.

La memoria de la experiencia sensible que las prácticas artísticas no pueden reducir a su sola materialidad hace necesario recrear nuevas formas de socializar estos archivos si queremos reactivar su potencial poético-disruptivo, posibilitador de nuevos procesos de subjetivación.

Preservarlos y darles visibilidad es un acto político significativo.

Mostrar los archivos y ponerlos al alcance de un público-usuario constituye una democratización efectiva que se mide por la posibilidad de participación y de acceso al archivo, incluso al de su constitución con la incorporación de materiales y documentos que la gente puede ir aportando.

La importancia de los archivos en la historia de nuestros países es definitoria de una actitud de resistencia frente al poder de los centros. Un intento de dotar de visibilidad y legitimidad a ciertas producciones más allá de la historia oficial.

El compromiso con el archivo no se relaciona solamente con una experiencia del pasado sino con una inquietud y necesidad en el presente de reflexionar sobre nuestras prácticas actuales y de encontrar en esas experiencias grupales formas nuevas de pensar el arte como práctica de producción de subjetividad, de pensamiento crítico y de intervención en la realidad.









Cuman ARDE

bienal de arte de vanguardia
bienal de arte de vanguardia
bienal de arte de vanguardia
bienal de arte de vanguardia









VISITE TUCUMAN
JARDIN DE LA MISERIA



PATRÓN CO...

ING. LAS PALMAS ING. SANTA LUC
ING. SAN PABLO ING. LOS RALD
JOSE M. NOUGUE
MINISTRO DE ECONOMIA TUCU
ING. SAN JOSE



El mito de *Tucumán Arde*

ANA LONGONI

Parto de la inquietud que me produce la insistente recuperación de *Tucumán Arde* –entre un conjunto sumamente acotado de experiencias de la vanguardia latinoamericana de los años sesenta, que incluyen también ciertas zonas de la producción de los brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica– en una serie de importantes exposiciones, libros, coloquios y otras instancias relevantes del circuito artístico internacional en los últimos quince años.¹ Estos indicios se inscriben en la evidente tendencia a la legitimación institucional de prácticas que cruzan de manera radical arte y política.²

Esta obra colectiva de investigación y acción política y comunicacional, que pretendió incidir en el proceso revolucionario que se vislumbraba como inaplazable en 1968, es probablemente la experiencia del arte argentino sobre la que más páginas se han escrito. Pero no sólo eso. Ha llegado a convertirse en una suerte de significante vacío que logra inscribirse en las cadenas argumentales más disímiles y asumir formas camaleónicas: un antecedente literario, el símbolo del compromiso militante, un grafiti, una exposición, un nombre adecuado para un bar³.

Tucumán Arde no incomoda: su voltaje revulsivo parece ser parte del pasado. Los indicios de canonización lo son también de su domesticación y pacificación en el interior de un relato que conviene a cierta lógica fetichizadora y sus recortes unidimensionales de sentido, su devenir mercancía, su reducción como imagen, mera superficie (aplanada en su espesor disidente), fácilmente reproducible, intercambiable, digerible.

Este proceso es indisociable de la construcción de su excepcionalidad respecto de otros episodios de la vanguardia argentina y latinoamericana de los sesenta. La operación por la cual se presenta como acontecimiento inédito y se desmarca de la trama en la que es producido y disputa su conflictividad y sus efectos de sentido (trama que involucra otras muchas experiencias de las que *Tucumán Arde* es claramente “deudor”, como por ejemplo el grupo Arte de los Medios) subraya su radicalidad en el ya radicalizado 68, contribuyendo a fijarlo como mito. Así, se vacía de su contingencia, ajena a su “cualidad histórica”, al “recuerdo de su construcción”, como señala Roland Barthes al referirse al mito como “habla despolitizada”, en un

texto que fue clave para las elaboraciones de la vanguardia argentina del período⁴.

A grandes rasgos, el ingreso de *Tucumán Arde* al canon se inscribe en un doble proceso de legitimación: aparece, por un lado, como episodio fundante del «conceptualismo ideológico» latinoamericano y, por otro, como “madre” de todas las obras de arte político. La primera asignación de sentido devuelve aquella realización al campo del arte, tratándose de una experiencia cuya apuesta crítica implicó salirse de los límites de la institución artística para intervenir en las dinámicas de transformación social; la segunda la rodea de un aura épica que la ubica por fuera de la historia y fija su movilidad disruptiva en el mito heroico.

Muchos de los discursos (se trate de investigaciones, publicaciones, exposiciones, intervenciones en la prensa, etc.) que en los últimos años otorgaron tan extrema visibilidad a *Tucumán Arde* han contribuido a alimentar una lógica que tiende a ocluir lo singular de su problemática histórica mediante su conversión en ‘ícono’.⁵ Sin embargo, hay que decir que no se trata de un proceso unidireccional sino de una compleja trama tensionada por conflictos donde se dirimen discursos, posicionamientos y proyectos políticos no sólo diferentes entre sí, sino incluso antagónicos dentro de distintos espacios: el campo artístico, el académico y también el activismo.

Me pregunto si –a pesar del mito– es aún posible reactivar la densidad crítica de esta experiencia, interpellarla (y, a la vez, dejarnos interpellar por ella) para volverla incisiva en nuestro presente. ¿Eso o quizá debamos ‘olvidarnos’ de *Tucumán Arde*?⁶

Después

Desde 1968 en adelante, *Tucumán Arde* fue leído en claves muy diversas. A pesar de haber sido la acción culminante de un proceso consciente de romper definitivamente con el circuito artístico e inscribir la potencia de la “nueva estética” para alterar “las fuerzas de la historia”⁷, sin embargo muy pronto hubo claros intentos de devolverlo al redil y aquietarlo como “arte”.

Ya a comienzos de los años setenta se inicia su circulación internacional. Fue incluido en dos importantes dossiers: «Argentine Subversive Art» en la revista neoyorquina de teatro *The Drama Review* (1970), y «Los hijos de Marx y Mondrian» (1971) en la revista parisina *robho*, dirigida por Jean Clay y

Julien Blaine. Es mencionado poco después en el libro de Lucy Lippard *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), y un año más tarde, en apenas una escueta nota al pie de página en la segunda edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, el teórico español Simón Marchán Fiz acuña la categoría «conceptualismo ideológico» para caracterizar la tendencia en la que inscribe a *Tucumán Arde*.⁸ De alguna manera esos tempranos rescates fundaron modos de lectura que aún hoy tienen reverberaciones e implicancias. Por un lado, ambas revistas traducen y difunden un conjunto de manifiestos y tomas de posición de los artistas argentinos que permiten leer *Tucumán Arde* como corolario de la radicalización “subversiva” que transitan los artistas, que los lleva a desbordar las fronteras del arte, e inscriben el episodio dentro del legado de las vanguardias no sólo artísticas sino claramente políticas. Por su parte, Lippard –importante teórica del conceptualismo en Estados Unidos– instala la versión equívoca –que se insiste en repetir y repetir– de que la obra fue realizada exclusivamente por el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario. Y tanto ella como el español incluyen a *Tucumán Arde* dentro de la variante “política” del naciente arte conceptual.⁹

Contra esa inclusión reaccionaron muy pronto algunos de los protagonistas del «itinerario del 68». Juan Pablo Renzi la identificó con una “nueva moda” de la crítica, y así tituló su *Panfleto n° 3*, presentado en la muestra *Arte de sistemas*, organizada por el CAYC en 1971. Allí, Renzi identifica al arte conceptual con una de tantas etiquetas historiográficas que permiten a la institución artística “renovar el stock periódicamente para incentivar la venta de su mercancía”. Las reticencias a la neutralización que la historiografía pudiera ejercer sobre modos de hacer y de pensar el arte (y a los artistas) que se definían por sus aspiraciones de incidir en el curso revolucionario en marcha y por su tajante abandono de los circuitos artísticos convencionales, también son explícitas en la posición de León Ferrari, cuando lamenta que:

“A pesar de ser (...) una manifestación contra el sistema y desde afuera del sistema, de la ‘vanguardia’ y de los circuitos internacionales del arte de elite, [*Tucumán Arde* ha] sido usado como parte de la plataforma de lanzamiento de una nueva moda de la ‘vanguardia’: el arte conceptual. En efecto, algunas publicaciones señalan a *Tucumán Arde* como uno de los antecedentes de aquella escuela dado que puso el acento en la significación de la obra. Pero quienes lo vinculan al arte conceptual, que es una nueva ‘vanguardia’ para la misma elite

de siempre, olvidan que la gente de *Tucumán Arde* comenzó por abandonar el campo de la elite”¹⁰.

Pese a estas manifiestas resistencias, *Tucumán Arde* continúa siendo rememorado como hito fundante del conceptualismo en América Latina. En la mucho más reciente lectura del artista uruguayo Luis Camnitzer¹¹, juega un papel fundamental en la definición de la identidad de las prácticas “conceptualistas latinoamericanas”, cuya genealogía funda en las acciones simbólicas de la guerrilla tupamara en Uruguay e incluso remonta a la pedagogía decimonónica del venezolano Simón Rodríguez. Lo que Camnitzer encuentra en común entre las acciones de Tupamaros y *Tucumán Arde* –vínculo que Pablo Thiago Rocca sintetizó con ironía como “Tupamán Arde”¹²– es su pretensión de disolver o superar la frontera que divide el arte de la política:

“Si existe una línea que separa al arte de la política, hay dos eventos en América Latina que tocan esta línea desde sus zonas respectivas. Los Tupamaros ejemplifican a la política acercándose todo lo posible al borde artístico de la línea. [...] El grupo argentino *Tucumán Arde* fue un ejemplo que, viniendo del arte, llegó a tocar el borde político de la línea”.

En una entrevista, el uruguayo añade: “*Tucumán Arde* sale del arte y cruza la frontera para convertirse en un instrumento político. La guerrilla tupamara sale de la política y (sin proponérselo manifiestamente) ingresa en el campo del arte dando una dimensión estética a la actividad del combate removedor”¹³. Este tipo de enfoques corre el riesgo de contribuir a la consagración mitológica de *Tucumán Arde* (así como a la estetización deshistorizada de la experiencia guerrillera): convertido en emblema *internacional* fundante del conceptualismo político latinoamericano, *Tucumán Arde* parece invulnerable a cualquier aproximación crítica que desbloquee ciertos lugares comunes en torno a la relación entre arte y política. Su catalogación dentro de un saber específico, una disciplina, un género o corriente artística le reserva un lugar preferente y asible dentro de la historia del arte. Esta paradoja fue subrayada por León Ferrari, cuando afirmó, a propósito de *Tucumán Arde*: “[Lo] hicimos para salir definitivamente de la Historia del Arte, y ahora estamos en la Historia del Arte por su causa”¹⁴.

Nosotros

Luego de la pesada losa de silencio y desconexión que implicó la última dictadura sobre la memoria de estos episodios, y de las acotadas y marginales reivindicaciones de su legado ocurridas durante los primeros años de posdictadura,¹⁵ cuando a comienzos de la década de los noventa Mariano Mestman y yo empezamos a investigar sobre *Tucumán Arde*, siendo becarios de la UBA, la cuestión estaba ausente tanto de la agenda académica como del repertorio curatorial. La situación ya había cambiado cuando publicamos en 2000 el libro *Del Di Tella a Tucumán Arde*, un relato documental del «itinerario del 68». Entonces queríamos intervenir en un incipiente espacio de luchas por definir el sentido y el impacto de aquellas experiencias, aspirando al rescate de un desafío vigente no solo en su tiempo sino en el nuestro. El interés desatado en curadores, críticos y espacios institucionales (muchos de ellos, antes reactivos a cualquier manifestación artística que pusiera en cuestión su estatus de autonomía o pretendiera una relación crítica en su entorno) podría convencernos de la inutilidad de nuestra intención, en la medida en que nuestro trabajo terminó –de alguna manera imprevista e involuntaria– contribuyendo a alimentar la versátil maquinaria de canonización.

Un riesgo que se corre cada vez que se muestran materiales de archivo de *Tucumán Arde* es caer en la estetización banalizante al reducirla a ser un hito fundante del «conceptualismo ideológico» y someterla a aquel territorio artístico del que aquella experiencia se desmarcó en su tiempo. ¿Es posible relatar en densidad esa experiencia en una sala de museo distante de su contexto epocal y geopolítico? ¿Los restos documentales (fotos, afiches, documentos, manifiestos, recortes periodísticos) pueden comunicar siquiera parcialmente las versiones de la historia compleja de aquella realización colectiva? Y, en todo caso, ¿qué comunican?

Sin embargo, aquello que puede percibirse con la apariencia de un reconocimiento monolítico y coincidente en los relatos historiográficos, curatoriales, institucionales, dista mucho de ser un bloque homogéneo y trasunta un cúmulo de conflictos explícitos y tensiones implícitas, versiones en colisión, sentidos en pugna, posiciones muy distintas e incluso contrapuestas. La aparición de relatos anticanónicos o alternativos interviene entonces en un mapa complejo en el que se dirimen modos de apropiación e hipótesis de interpretación que no son de ninguna manera equiparables. No se trata de matices en las interpretaciones, o en los problemas o puntos de partida, ni de

diferentes lecturas de las fuentes; se trata de entender nuestros proyectos de investigación inscriptos en distintas trayectorias político-intelectuales, vectores de fuerza que ocupan hoy por hoy posiciones a veces inconciliables.

Dentro de este mapa, como señala de sí misma Rachel Weiss –una de las curadoras de la pionera *Global Conceptualism*–, me reconozco también “implicada en la batalla por la historización de los primeros pasos del conceptualismo”¹⁶ y en alguna medida responsable de cómo se inscriben y circulan esos relatos. A la hora de intentar construir algún dispositivo de lectura que reactive la potencia crítica de aquellas experiencias que historiamos sin aplanar sus sentidos, ¿qué efectos –más acá o allá de nuestra voluntad– produce o desencadena nuestra propia labor de investigadores, críticos, curadores, docentes, artistas? ¿Qué reverberaciones y potencias podemos hacer resonar? ¿En qué formas las prácticas conceptuales latinoamericanas de los sesenta y setenta extienden su conflictividad al presente? ¿Cómo transitamos la paradoja del ingreso al museo o a la historia del arte de los escasos restos o registros parciales de producciones colectivas que se autoexcluyeron explícitamente del circuito institucional del arte? ¿Es posible salirse de la encerrona de la canonización, para que estos acontecimientos pasados se vuelvan críticamente sobre nuestro tiempo?

Es un hecho incontrastable la tendencia contemporánea a la legitimación institucional de prácticas que cruzan arte y política. Si desemboca en la incorporación y domesticación de legados críticos y asume el signo de una neutralización o, al contrario, el de una reactivación crítica es algo que no está predeterminado sino que se define en cada situación en concreto. Señalar únicamente que estos legados radicales corren el riesgo de aplacarse porque ingresan al museo, a la academia y a los relatos oficiales sería sesgar el ángulo de visión ante un proceso que resulta en verdad mucho más complejo y contradictorio. Sobre todo porque esta tendencia institucional se nutre de la genuina aparición de movimientos de activismo artístico que desde mediados de los años noventa –no solamente en Argentina, sino en muchas partes del mundo– se proponen reinventar la acción política.

En ese marco, un riesgo es redundar en una mitificación acrítica, convirtiéndola en una suerte de escena primigenia (e igualmente anquilosada) del cruce entre arte y política, o en el “símbolo y modelo del arte activista”, como bien señala Jaime

Vindel¹⁷. Debo decir que, si bien podemos toparnos con lecturas o apropiaciones de *Tucumán Arde* que ignoran las tensiones y conflictos inscriptos en la historia del «itinerario del 68» –que en parte son análogos a los dilemas que atraviesan en los últimos años los colectivos de activismo artístico–, también existen muchísimos ejemplos de la reactivación de ese legado crítico como un reservorio vital de recursos y experiencias.¹⁸

Sospecho que, en medio de la pugna por definir el sentido del legado de *Tucumán Arde*, sostener una posición antiinstitucional unívoca como reaseguro principista ante los riesgos de incorporación o fagocitación supone una suerte de *corset* en nuestra capacidad de pensamiento y de movimiento. Quizá funcionen como lastre perspectivas tales como la restrictiva teoría de la vanguardia en clave de Peter Bürger¹⁹, que define exclusivamente a la vanguardia por su condición antiinstitucional. En cambio, antes que sostener una posición purista, prefiero la tensión entre qué recaudos tomamos y qué riesgos nos animamos a correr para amplificar nuestras posiciones y articular nuestras perspectivas con las de otros.

Lo cierto es que, para no obviar la responsabilidad que tenemos en cuanto sujetos involucrados en la recuperación de aquellas experiencias, no puedo dejar de interrogarnos ante las condiciones de visibilidad, los riesgos de fetichización o de mitificación, e incluso recientes fiebres de mercado por incorporar a sus fueros esas experiencias hasta ahora invisibles o marginales, que nuestro mismo trabajo ha generado o puede contribuir a generar. Porque a veces ocurre que ponemos en marcha procesos cuyas derivas escapan de nuestras manos.

Traeré a la discusión algunos casos concretos. El arriesgado proyecto curatorial que desembocó en 1999 en *Global Conceptualism* logró poner en tensión (quizá por primera vez) el relato cerrado sobre los orígenes angloamericanos del arte conceptual, a la vez que supuso el efecto, al plantear un repertorio obligadamente limitado a algunas pocas experiencias por región, de que se terminasen instalando y reiterando dentro del relato del conceptualismo global los nombres de apenas dos o tres artistas u obras latinoamericanos, a riesgo de desconocer escenas locales mucho más complejas y de extrapolar dichas producciones fuera de sus contextos precisos de circulación. El mismo catálogo de *Global Conceptualism* advierte acerca de esta insalvable contradicción: “Lamentamos que, inevitablemente, [...] la *sacralización de actos intencionalmente profanos* haya ocurrido por el interés de recuperar esas historias”²⁰.

Suely Rolnik viene señalando con insistencia estos riesgos cuando advierte la incorporación fetichizada al circuito institucional de aquellas sencillas cosas que empleaba Lygia Clark como 'objetos relacionales' en las terapias con la memoria de cuerpos traumatizados por el horror de la dictadura brasileña, en busca de desanudar su potencia de creación. Recuerda, por ejemplo, su indignación al toparse –justamente en *Global Conceptualism*– con un trozo de plástico que Lygia empleaba para envolver a su paciente, ahora colocado encima de una tarima como “una nada fetichizada”²¹, vaciada de su historia, despojada de su contexto experiencial. Rolnik manifiesta su malestar ante la desactivación que implica este reingreso en el territorio del arte de las propuestas experimentales más radicales de la artista, a través de una serie de restos, documentos o registros devenidos en “obra” dentro de una colección, cuando en su origen eran apenas dispositivos de acción y relación para producir efectos reparadores (estéticos, clínicos y políticos) con y sobre el cuerpo del otro. Ante este dilema, Suely Rolnik viene experimentando e inventando nuevos dispositivos curatoriales para generar otras posibilidades de aproximación sensible y no cosificadora ni reductiva a aquellas experiencias, entre ellos la realización de decenas de entrevistas filmadas a quienes Lygia llamaba sus “clientes”, “buscando construir un registro vivo de reverberación del cuerpo [...] mediante una inmersión en las sensaciones vividas”.²²

Pero también hay que decir que la condición mítica que adquirió *Tucumán Arde* no fue coto exclusivo del circuito artístico institucional, en la medida en que también viene funcionando como una referencia ineludible para una serie de colectivos de activismo artístico surgidos desde mediados de los años noventa. El riesgo en este ámbito es otro: redundar en una suerte de escena primigenia (e igualmente anquilosada) del cruce entre arte y política, *Tucumán Arde* como “símbolo y modelo del arte activista”.

La insistencia en fijar como mito de origen a *Tucumán Arde* puede además terminar desdibujando diálogos con otros acontecimientos de la compleja historia de cruces entre arte y política en la Argentina, como el *Siluetazo* u otras políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura en adelante, o el activismo gráfico de colectivos como Gas-Tar y CAPaTaCo a lo largo de los años ochenta, tanto o más pertinentes que *Tucumán Arde* en relación con las prácticas recientes en cuanto a su conexión histórica precisa y

su afinidad en la acción gráfica y el involucramiento del cuerpo (del artista, del manifestante) como soporte elegido.

Lo que no puede perderse de vista al emparentar estas prácticas situadas en épocas y coyunturas históricas tan distintas es su esfuerzo común por poner en cuestión los límites del arte, su pretensión de expandir sus fronteras o directamente de abandonar sus territorios. Más allá de las evidentes diferencias de contexto entre los sesenta, los ochenta y el 2001, los hermanas también esa voluntad manifiesta de incidir sobre su entorno. Los riesgos de pensar un arte activo en los procesos de movilización, un arte que se quiere útil o eficaz, no solo chocan con la consolidada ideología del arte autónomo, sino también con el lugar decorativo o meramente ilustrativo habitualmente asignado al arte por la convención política. Desde este conjunto de prácticas, repensar el arte implica a su vez repensar la política.

Deshabituarse, remontar

Cada vez que conocemos algo nuevo, tenemos conciencia de relaciones causales o formales antes ocultas o una simple alteración no justificada, se produce una deshabituación.

RICARDO CARREIRA, "La deshabituación"

Remontar la historia, en los dos sentidos que admite de nuevo esta expresión: remontar, es decir nadar contra la corriente del río por el que actualmente nos quiere llevar la historia política; remontar, es decir rediseñar todas las cosas trabajando en las divisiones del tiempo, deconstruyéndolo.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

¿Cómo provocar –recurriendo al concepto acuñado por el artista Ricardo Carreira en los sesenta– que nos *deshabituemos* a *Tucumán Arde*? ¿Puede dejar de ser parte de un paisaje previsible, ya visto? Al *deshabituarse Tucumán Arde* apuntamos a desnaturalizar aquello que se ha vuelto habitual, en un gesto que pone en evidencia que esa naturalización responde a ciertas operaciones de fijación y aplanamiento del sentido, de hacer pasar por natural lo construido. El desafío quizá sea volver sobre su condición mítica actual su capacidad otrora desmitificadora. Ello quizás implique un movimiento similar al que propone Hal Foster en la actualización sesentista del proyecto de la vanguardia: comprender y no completar²³. ¿Será ese el camino para reactivar su sustrato utópico, su capacidad crítica en nuestro tiempo? Definitivamente, el desafío hoy no parece

ser el mismo que en los años noventa: reconstruir un episodio olvidado o silenciado, reunir sus escasos restos materiales y asignarles alguna legibilidad. Ahora se trata de terciar en medio del clamor glamoroso por insistir en la condición radicalmente política de esta herencia, lograr que no quede reducida a formas pacificadas, estilos renovados y clasificaciones tranquilizadoras, obligándonos a preguntar –una y otra vez– por lo que aún no entendemos ni resignamos. Lo que aún puede decirnos *Tucumán Arde* está, en todo caso, en su reserva de sentido y su capacidad de agitar la invención en la construcción de nuevos modos de hacer para el arte y la política.

¿Se puede *remontar* la historia de *Tucumán Arde*, en la doble acepción que propone Didi-Huberman de ir a contracorriente y extraer del (des)montaje un nuevo sentido entre las partes? El intento de invertir la lógica fetichizadora, su fijación en un relato único, clausurado y autoexplicativo, no debería llevarnos a postular un nuevo relato que se pretenda superador de los anteriores sino a *explicitar la imposibilidad de todo relato único*. Volver sobre esta historia de manera fragmentaria, en sus efectos, en los destellos y las sombras que la hacen palpitar y la desmarcan permanentemente de su fijación en un pasado ‘ya sido’. No se trata de contar “completa” la historia de *Tucumán Arde*, sino de señalar las mecánicas de poder, las posiciones en conflicto que construyen determinados relatos acerca de esa experiencia y administran su visibilidad. El acto de “remontar la historia” que propone Didi-Huberman viene a reponer el espesor conflictual de una experiencia que quedó reducida (aplanada), pero no para contarla correctamente o completarla, sino para agitarla en el presente. Completar esa historia sería clausurar esa potencia, mitificarla, mirarla con nostalgia, volverla heroica, ponerla –paradójicamente– por fuera de la historia.

¿Se puede remontar esta historia sin recaer en el mito? ¿Se puede escapar a la mera conmemoración?²⁴ En la instalación de 1968, *el culo te abrocho*, exhibida por primera vez en 2008 en *Apetite*, un espacio de arte emergente de Buenos Aires, en medio de las celebraciones mediáticas por el 40° aniversario del mítico año, el artista y sociólogo Roberto Jacoby arriesga, al menos, una múltiple operación desmitificadora. Desde su título, acude a una irreverente rima escolar para ajustar cuentas con un año mítico y repele la solemnidad que recubre toda circunstancia de homenaje. Quien fuera uno de los protagonistas indudables del 68 argentino e impulsor de *Tucumán Arde* vuelve desprejuiciado e insolente sobre su historia para inquirir por aquel que fue él mismo (y sus compañeros) en aquella circunstancia histórica y personal.

Retorna así sobre los pocos documentos que quedan de aquel tiempo: encendidos manifiestos o declaraciones de barricada, proclamas que llamaban a abandonar los espacios institucionales del arte o denunciaban la censura dictatorial; fotos en las que se ve cómo los artistas destrozan sus propias obras como medida de protesta; registros de prensa de la detención policial de Jacoby, Carreira, Favario y varios otros durante los incidentes de protesta en el Premio Braque; algunos de los muchos materiales que contenía la publicación semiclandestina *SOBRE*; el crucial libro de Óscar Masotta *Conciencia y estructura* (1969), etc., etc. El archivo sufre incisiones políticas, poéticas y filosóficas, como capas de tiempo superpuestas.

Jacoby propone sobre estos restos varias vueltas de tuerca. La primera: en un contexto en el que los documentos y archivos han devenido en botín de guerra, elige exponerlos sencillamente escaneados (bien sabemos desde la lucidez del ensayo de Walter Benjamin cómo la reproductibilidad técnica atenta contra la condición aurática y distante de la obra única, y habilita una condición de recepción potencialmente democratizadora). Segunda vuelta de tuerca: los documentos del 68 aparecen interferidos, perturbados, a veces parcialmente ilegibles o irreconocibles, por la superposición de citas propias y ajenas, que remiten a distintos capítulos de las múltiples y sucesivas vidas de Jacoby. Desde fragmentos de sus letras de rock hasta traducciones de literatura oriental, poemas eróticos o un pasaje de *La ideología alemana*, los discursos amorosos, místicos y utópicos interfieren a la vez que transparentan los envejecidos documentos. Los textos que aparecen sobrepuestos, breves y potentes, son rastros de la intensidad de un deseo inquieto, versátil. Son otras las formas que asume la política, muy distintas a las postuladas en tiempos de *Tucumán Arde*. Una vía posible –no la única, por supuesto– de conmovir el mausoleo y hacerlo decir algo inesperado.

NOTAS

1. *Tucumán Arde* viene siendo incluido en decenas de exposiciones internacionales desde *Global Conceptualism* (Museo Queens, Nueva York, 1999) hasta la *Documenta XII* (Kassel, 2007) o la *29ª Bienal de San Pablo* (2010).
2. Ante la llamativa insistencia de la palabra ‘revolución’ en la agenda artística actual y alertando sobre los efectos neutralizadores de esta profusión, Rachel Weiss pregunta: “¿a qué se debe este interés, ahora, por estos legados radicales? ¿Qué nos explica este resurgimiento sobre nuestro momento actual?”, R. Weiss, “Reescribir el arte conceptual”, *Papers d’Art*, 93, Girona, Espai d’Art Contemporani, págs. 151-155.

3. Véase R. Jacoby, “Tutucu mama nana arara dede dada”, en revista *ramona*, Buenos Aires, nº 55, págs. 86-91.
4. R. Barthes, *Mitologías*. México D. F., Siglo XXI, 1991, [1956].
5. Aquí retomo la idea de íconos en cuanto “imágenes hipertrofiadas”, condenadas a la inatención, que propone Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*. Barcelona, Paidós, págs. 60-65.
6. En un sentido semejante, la teórica y psicoanalista brasileña Suely Rolnik viene advirtiéndolo con insistencia acerca de la incorporación despolitizada al circuito institucional de los sencillos objetos que empleaba la artista Lygia Clark en sus terapias con sujetos traumatizados por la dictadura.
7. C. Padín, s. t., en revista *Ovum 10*, Montevideo, nº 9, diciembre de 1971.
8. Marchán Fiz incluye en esta línea algunas exposiciones colectivas realizadas a principios de los años setenta bajo el amparo del CAYC, dirigido por Jorge Glusberg –con quien tuvo la ocasión de encontrarse durante la celebración de los Encuentros de Pamplona–, y los desarrollos más explícitamente políticos de Juan Pablo Renzi y el Equipo de Contrainformación. S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid Akal, 1986, [1972], pág. 269.
9. Cabe destacar que hubo otra matriz entre las primeras lecturas de *Tucumán Arde* que apuntó a pensar su complejidad poética-política: la que propone Néstor García Canclini (1973), quien considera a *Tucumán Arde* como la “experiencia principal” dentro de los intentos de esos años de formular “la integración de artistas con organizaciones populares”.
10. L. Ferrari, “Respuestas a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana sobre la exposición *Tucumán Arde*”, en L. Ferrari, *Prosa política*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 [1973], pág. 38.
11. L. Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia, Cendeac, 2009 [2007].
12. P. T. Rocca, “Tupamán Arde”, en semanario *Brecha*, Montevideo, nº 1202, 5 de diciembre de 2008, págs. 21-23.
13. Véase F. Davis, “Entrevista a Luis Camnitzer: *Global Conceptualism* fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”, en revista *ramona*, Buenos Aires, nº 86, noviembre de 2008, pág. 27.
14. Véase A. Gorelik, “Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política”, en revista *Punto de vista*, nº 82, agosto de 2005, pág. 6.
15. En Rosario, jóvenes artistas agrupados en APA (Artistas Plásticos Asociados), entre los que estaban Graciela Sacco, Daniel García y Gabriel González Suárez, organizan en 1984 en el Museo Castagnino una muestra, que contó con la curaduría de Guillermo Fantoni, sobre la vanguardia de esa ciudad en el período 1966-68. Al mismo tiempo, los integrantes de CAPaTaCo rescatan explícitamente a *Tucumán Arde* en cuanto parte de una genealogía de la que aspiran a ser parte, “unida a la tradición latinoamericana de arte

mural de masas realizado en las revoluciones mexicana y cubana, con las Brigadas Ramona Parra e Inti Peredo durante el gobierno de Salvador Allende y en experiencias similares llevadas a cabo en Perú y Brasil”. Véase “Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artistas plásticos”, dossier aparecido en *La Bizca*, Buenos Aires, año I, n° 1, noviembre-diciembre de 1985.

16. Véase R. Weiss, *op cit.*

17. J. Vindel, “Los 60 desde los 90: notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta”, en revista *ramona*, Buenos Aires, n° 82, julio de 2008.

18. De todas maneras, la cuestión debería enmarcarse en un problema más general: la mitificación o heroización de la militancia armada setentista que subsiste en sectores de la militancia de izquierda y del movimiento de derechos humanos.

19. P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997 [1974].

20. L. Camnitzer, J. Farver y R. Weiss, “Foreword”, en *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s*. Nueva York, Queens Museum of Modern Art, 1999, pág. XI.

21. S. Rolnik, “La memoria del cuerpo contamina al museo”, en revista *Brumaria*, n° 8, primavera de 2007, pág. 110.

22. *Ibid.*, pág. 111. Al respecto, en una entrevista reciente, Cuauhtémoc Medina, al contrastar esta estrategia con la emprendida en la exposición mexicana “La era de la discrepancia”, comentaba: “Suely está tratando de reestablecer las potencialidades micropolíticas de un trabajo que ya fue canonizado. O sea que ella está desandando el camino para reestablecer un sentido originario, que ha sufrido por el éxito de la canonización de Clark. [...] Ella está presentando un trabajo con los efectos subjetivos de la memoria. La apuesta ahí sigue siendo generar un mecanismo para activar aquella memoria desactivada, obliterada, por intermedio de una representación: la entrevista en video de los participantes de la experimentación de Clark. Pero ese trabajo no es la presentación de la cosa en sí: no es una reposición, sino otra estrategia de documentación” (Cuauhtémoc Medina, entrevista con la autora, Buenos Aires, 27 de mayo de 2008).

23. H. Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.

24. Intentamos un ejercicio colectivo de ese orden en *Inventario*, un “experimento curatorial” que realizamos Graciela Carnevale, Fernando Davis y yo en el Centro Cultural Parque de España (Rosario, 2008), partiendo de las derivas y lecturas del archivo documental que da cuenta de la actividad del Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario. Un intento, en parte fallido, de disputar políticamente las asignaciones de sentido normalizadoras a las que me refería recién desde dentro de una institución cultural.



Memoria(s) sensible(s)

SOLEDAD NOVOA DONOSO

Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación. ¿Mas a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo?

JACQUES DERRIDA

...pero la relación del artista y su público no se detiene en el uso de la obra si no que es más profunda. Las dos partes se influyen mutuamente y participan en la realización de la misma.

LEÓN FERRARI

1. A modo de introducción

Las ideas que enuncio a continuación se desarrollan a partir de una experiencia realizada en el marco de la segunda reunión de la *Red Conceptualismos del Sur*, realizada en el mes de octubre de 2008 en la ciudad de Rosario, Argentina.

Esa Segunda reunión se articuló en torno a la exhibición *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale* y el grupo organizador me propuso la realización de una “lectura de Archivo” o una puesta en uso del archivo, la que yo asumí literalmente.

En ese momento mi interés en el archivo de Graciela Carnevale se fundamentaba en la necesidad de complementar el levantamiento de información que vengo desarrollando desde hace unos años respecto al período 1970-1973 en Chile como un momento de singularidad cultural (ya no sólo “política”) la cual aparece -aún- fuertemente ignorada.

Una de las principales instituciones que llevó adelante acciones significativas en el ámbito de las artes y la cultura en ese período fue el Instituto de Arte Latinoamericano, dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a cuya labor se adscribía el Museo de Arte Contemporáneo, fundado en 1947 al interior de dicha Facultad.

En mayo de 1972 el IAL organizó el *Encuentro de Artistas del Cono Sur* (Argentina, Uruguay y Chile); entre otras/otros asistió la artista argentina Graciela Carnevale, quien guardó parte de

la documentación vinculada al Encuentro, pero también otros elementos como carteles, invitaciones, catálogos, recortes de prensa, etc. relativos a los acontecimientos culturales que el país venía viviendo desde 1970.

Hasta donde yo misma he podido constatar, parte de esta documentación no se encontraría en Chile, o al menos no de manera pública o visible, por tanto los antecedentes (los “documentos”) que (me) permitirían remirar, releer y reevaluar este período (más allá de cualquier mistificación heroicista) se encontraban -al menos en ese primer momento- en el archivo de Graciela, así como en la memoria de una serie de personas que he venido entrevistando en los últimos años.

2. Sobre los gestos, los usos, las colecciones y los archivos

Cuáles son los usos, los sentidos del archivar, los usos o sentidos de este particular acto/gesto de coleccionar?

Desde hace algunos años venimos enfrentando acciones de “recuperación” y exhibición de archivos de artistas o de colectivos artísticos como parte del sistema expositivo internacional.

Algunas de estas acciones o exhibiciones plantean disyuntivas respecto al estatuto mismo de archivo, así como la función de la exposición como mera exhibición de documentos del pasado, o -más productivamente- como un modo de recuperación y reactivación de pasados latentes e historias aparentemente perdidas en la Historia.

Desde el ejercicio personal y como una primera aproximación derivada de mi formación académica, el trabajo de “levantamiento de información” se relaciona evidentemente con el campo de la historia, particularmente la historia del arte. Podríamos señalar incluso que se trata de un aspecto relativo a las metodologías de trabajo propias de una disciplina, y por ello a un ejercicio “inscrito” y determinado en sus modos y en los resultados posibles.

Sin embargo, diversas experiencias desarrolladas en el último tiempo me han llevado a valorar y a constatar la ampliación de posibilidades y potencialidades abiertas por la visita (no hablaré de “consulta”) a estos reservorios de memoria. Sin duda la aproximación que pueda hacer una historiadora del arte, una artista o un visitante no especializado tendrá diversos

contenidos, pero quisiera plantearme un ir más allá de la “metodología”- más allá de lo disciplinar y más allá de las hermenéuticas legítimas o legitimizantes- en la valoración de los usos posibles.

Derrida nos recuerda que

“el sentido de «archivo», su solo sentido, le viene del arkheion griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese lugar que es su casa, donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos”.¹

Tres elementos singulares se desprenden de esta descripción instalada por Derrida: la noción de lugar, la noción de guardián y la noción de autoridad (el poder político del que se deriva el poder de interpretar), la que a su vez nos lleva a asumir lo “oficial” como lo autorizado.

En el ejercicio que intento describir, en la relación que pretendo proponer, quisiera entender el archivo, la lectura de archivo, en un sentido otro al descrito por Derrida como “función arcóntica” o “principio arcóntico” vinculado a la inscripción de una ley; quisiera entenderlo, por tanto, en oposición a esa idea de “autoridad hermenéutica legítima”.

De esta manera, si en un principio el uso primero del archivo habla de una inscripción legal (la ley y su interpretación/ administración), o si derivamos su valor del uso como fuente para la historia y su escritura, nuevamente normada por los arcontes (la “autoridad”) de una ciencia, otra posibilidad se abre a partir de la puesta en visibilidad -de la exhibición pública- de los documentos del archivo.

Esta puesta en visibilidad se abre como posibilidad no sólo para quien ha reunido y conservado los papeles y objetos que conforman los archivo a los que nos referimos, sino también

para quienes puedan acceder a ellos; un acceder que no sólo apela a la experiencia física del encuentro táctil y visual sino a una experiencia subjetiva relativa a la escritura (o lectura) de la propia historia.

Esta escritura de la propia historia (la mirada sobre las propias huellas), en el caso que estoy describiendo, es posible gracias un gesto (el guardar) y a un objeto, el dispositivo que “alguien” ha guardado y pone a nuestra disposición. Debido a que en el proceso del “guardar” se ha movilizadado aún otra subjetividad, entiendo esta relación como un “encuentro de subjetividades”, como una coincidencia o confluencia respecto a unas cosas que llamamos “documentos”, y que ya no sólo apelan o se fundamentan en nuestra razón o en nuestra “voluntad gnoseológica”, sino también en nuestra experiencia o en una posibilidad sensible fundada en nuestras propias experiencias (de ahí el enunciado “memorias sensibles” o memorias de la experiencia).

Desde hace algunas décadas se habla de la “otra historia”, de la historia desde abajo o la historia de la vida cotidiana, para referirse a una suerte de desjerarquización de fuentes: ya no el diario de vida del gran general, o el documento oficial de su nombramiento, sino la carta que el soldado envía a su novia desde la trinchera. Se ha apelado así a un “dar voz a quienes no la han tenido”, transformar a las y los sujetos de la historia.

Sin embargo, lo que propongo comporta aún un giro: permitir, posibilitar, una desjerarquización en la construcción misma de la historia y de historias individuales, situación que se amplía tanto a quien archiva (ya no sólo la institución oficial, sino también “las personas”, que encarnan diversas subjetividades) como a quien accede –lee, interpreta– esos archivos.

Así, la relación con la historia como ciencia fundada en la razón o el logos va dando paso a otra historia, a otro modo de entender” la historia, fundada más bien en el ámbito de lo sensible. Lo sensible es aquí propuesto no sólo desde el lugar de quien accede a los documentos sino también desde el lugar de quien archiva, ya que archiva también su propia historia.

Desde el lugar de quien archiva y su ejercicio de poner en visibilidad lo archivado se derivan dos situaciones: por un lado, la puesta en escena de una subjetividad que decide qué conservar (el ejercicio de escritura de la historia, podríamos decir); por otro, el temor a la clausura y encapsulamiento de la

propia experiencia subjetiva que se basaría en el privilegio de las acepciones de “archivado” como terminado o de archivar como refrendar.

Frente a la primera, quisiera recordar aquí una afirmación de Graciela Carnevale que utilizó para explicarme qué cosas guardaba su archivo, podríamos decir su “criterio de preservación”: éste se mueve desde la preservación de documentos, hacia lo que ella llama “la preservación de personas”, dado el momento histórico en el cual comienza a tomar cuerpo este archivo. Ella decide en un momento evidente de urgencia, de riesgo, de amenaza, que sólo va a conservar aquellos documentos que han sido sancionados en lo público, es decir, aquello que ha sido publicado en diarios, en catálogos, etc., y no va a conservar aquello que corresponde al ámbito de lo eminentemente privado (actas de reuniones, cartas, etc.) y que podía poner en riesgo a otras personas.

Frente a la segunda, rememoro el argumento de una artista chilena que -al igual que Graciela- conserva un número significativo de documentos fechados desde los años 60 hasta hoy, quien también jugara un papel relevante en algunas instituciones e instancias de este período culturalmente silenciado de los años 1970-1973, y cuya decisión ha sido hasta ahora mantener estos documentos fuera de la mirada pública: “es que aún estoy viva”.

3. Una exposición / un proyecto

El año 1978, con motivo de la celebración internacional del año de los Derechos Humanos, la Vicaría de la Solidaridad organizó una exposición en la que presentó una obra que llamada *El Archivo*, propuesta por el Taller de Artes Visuales (TAV). La descripción que hiciera el TAV de este trabajo reza así:

“El Archivo, trabajo colectivo del Taller de Artes Visuales T.A.V. para la Exposición Internacional de los Derechos Humanos convocada por la Vicaría de la Solidaridad en noviembre 1978. El trabajo consistía en crear un archivo abierto sobre el tema más relevante en ese momento, la violación a los derechos de las personas, y se dividió en cuatro subtemas: torturas, exilio, libertad de expresión y violación a los derechos laborales. El archivo estaba disponible para su lectura y para la incorporación de materiales por los visitantes.

Descripción: seis paneles formando un pequeño espacio, dos archivadores dados de baja de alguna oficina, aquí, cuando hablo de archivadores, hablo en realidad de estos cárdex, estos muebles para poner carpetas colgantes, dos archivadores dados de baja de alguna oficina al centro del lugar despegados de la pared. En la pared habían algunas fotocopias ampliadas sobre los cuatro temas, una correspondía a un niño torturado que apareció en la Revista Mensaje que había sido censurada, un afiche sobre la situación laboral de la dictadura que no correspondía a la situación vivida, páginas de semanarios con textos tachados como circulaban en ese tiempo, adheridas a los paneles con chinchas, y una ampolleta de 40 watts colgando en el medio del lugar a la manera de oficina pública. Los archivadores, es decir estos muebles, tenían las gavetas clasificadas por los temas, carpetas colgantes, algunas con materiales, muchas vacías para ser llenadas por los visitantes y de hecho se agregaron materiales. La exposición fue montada en los corredores del patio del Museo San Francisco que está en el Convento de la Iglesia San Francisco en el centro de Santiago, por lo que la instalación El Archivo, lograba crear un lugar un tanto opaco”.

Luego hay una línea que divide este documento y continúa otro texto:

“en esa misma exposición Hernán Parada -que es un artista-, hizo una obra personal trasladando al lugar, un estante de su hermano detenido desaparecido con todos sus cuadernos escolares y universitarios, su archivo personal. Esta instalación, estaba unos pasos más adelante de la anterior en el recorrido de la exposición.”

Entonces, a partir de mi experiencia de encuentro con el archivo de Graciela Carnevale, y de esta obra del TAV, cuya potencia fue tal que parte de la información depositada por el público en las carpetas que se encontraban vacías fue incorporada en los posteriores informes sobre violación a los derechos humanos en Chile, propuse a Graciela la exhibición de su archivo en Santiago, centrándonos fundamentalmente en “la sección chilena” (que abarca aproximadamente el período 1970 -1975), a modo de archivo abierto o “archivo vivo” a ser completado por quienes posean algún tipo de documento referido a esta época y que hasta ahora no haya sido puesto en visibilidad.

Esta exhibición tendrá lugar en el Museo de Arte Contemporáneo el 2010, y la propuesta presentada a su dirección contempla que toda la documentación recopilada, más una copia de los documentos que posee Graciela Carnevale, sea cedido al MAC como parte de un proyecto que busca potenciar el centro de documentación del Museo como un espacio de consulta abierta.

La *Declaración Instituyente* de la Red Conceptualismos del Sur emitida en marzo de 2009 señala entre sus objetivos la necesidad de “*pensar e impulsar colectivamente nuevas políticas de exhibición, institucionalización, materialización, puesta en valor, circulación, publicitación, adquisición y patrimonialización de los archivos relacionados con las prácticas ‘conceptualistas’ de América Latina*”, así como la posibilidad de “*construir espacios para el intercambio, la discusión y la intervención política de aquellas investigaciones desarrolladas por los miembros de la red y generar, a través de dichos espacios, sinergias complementarias o en conflicto con los ámbitos académicos e institucionales ya establecidos*”.

En este marco, este proyecto expositivo es definido desde el concepto de *Experiencias de activación en red* y desarrolla como eje central la necesidad y la posibilidad de reactivar memorias e historias suspendidas, a partir de la puesta en contacto y en tensión de *cúmulos documentales* que han adoptado la forma de un archivo personal (Archivo Graciela Carnevale - Rosario) y de un archivo institucional (Archivo del Museo de Arte Contemporáneo - Santiago de Chile).

El modo que asume esta puesta en contacto es el de la *exposición*, entendida como *dispositivo de activación*. En esta ocasión, la exposición se realiza en base a los distintos grados de agitación o de convulsión que comporta cada uno de los archivos trabajados, y es orientada en su diseño y despliegue en el espacio museal por la pregunta respecto a las posibilidades y los modos en que el contacto entre ambos, las interrelaciones develadas y la participación del público reactivan, estimulan, movilizan el “archivo local” y las memorias locales, es decir, el modo en que un archivo es puesto en contacto con otro con el fin de potenciar y desatar su reactivación.

De esta manera, la exposición es entendida como espacio de experimentación, de confluencia, de suma de memorias, de generación de lecturas, de emergencia de nuevas propuestas, y de construcción común, al ser invitado el público asistente

a “dar uso” a los documentos y reactivar un archivo/memoria inerte, así como a completar y resignificar los cúmulos documentales depositados en la institución.

Es a partir del cruce de estas proposiciones y definiciones que la investigación curatorial entiende -parafraseando a la vanguardia- los cruces entre la historia (del arte) y la vida, entre la historia y la biografía; este es el modo en que la curatoría y la experiencia que ella propone asienta su fundamento en la convicción de que no hay lecturas fijas o definitivas, pues lo que se pone constantemente en tensión son los procesos de historización y las experiencias subjetivas (y de subjetivación), más que como opuestos, como dos momentos de constitución de historia.

Siguiendo lo anterior, el trabajo curatorial desarrollado para esta exposición se plantea el museo -o más ampliamente, la propia exposición- como la posibilidad de un lugar vehiculador de estas tensiones. Particularmente en relación con el museo, tal vez sea ya el momento de abandonar la noción -y la amenaza- de la exposición como espectáculo que caracterizara los años 90 para proponer un nuevo espacio que, alejándose aún de la idea de “lo sacro”, sea capaz de potenciar la experienciación desde el lugar del espectador/a que nuevamente -emulando las prácticas de los 60 y 70, y más en conexión con ellas que con la idea de *relacionalidad* propuesta a fines de los 90- es movido a dejar de ser tal para participar activamente en la construcción de la obra.

De alguna manera, imagino algo así como atribuir a los papeles, fotografías, documentos, cartas, recortes de prensa, etc. aquellas preciosas y preciosas frases de Lygia Clark: *“Somos quienes proponen: nuestra proposición es el diálogo. Solos, no existimos. Estamos a vuestra disposición. Somos quienes proponen: enterramos “la obra de Arte” como tal y solicitamos de Ustedes que el pensamiento viva por la acción. Somos quienes proponen: no les proponemos ni el pasado ni el futuro, sino el ahora”*². O aquella que una década más tarde guiara los trabajos del Colectivo de Acciones de Arte en Chile: *“Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista. Lo que significa que digamos el trabajo en la vida como única forma creativa [...] Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única obra de arte que vive [...] Así conjuntamente construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes; borrando los oficios: la vida como un acto creativo”*.³

Entiendo así el trabajo de archivo como una necesidad de dar sentido, alejándose de la pura reflexión a priori o de la pura reflexión teórica para arribar hacia el lugar del sentido, el trabajo de archivo como un momento de conexión ya no sólo intelectual, sino también sensorial y emocional, como un momento de puesta en uso de la imaginación, de la creatividad, que nos permite ir articulando –dando vida- a aquellos elementos que yacen en él.

Como cruce de subjetividades, las lecturas del archivo son entonces inagotables, pues como decíamos, competen tanto al archivo personal de quien recolecta como al archivo personal que porta quien lee, busca, articula sentidos. Insisto en que no sólo estamos tratando con objetos –documentos-; estamos tratando memorias (memorias sensibles) producto del acto de guarda, del acto de preservación, por parte desujetos específicos.

En países con historias como las nuestras, memorias sensibles también son o pueden llegar a ser memorias traumáticas, frente a las que surge la pregunta por el cómo conjugarlas y cómo conjugarlas. Por otra parte, en el contexto del sistema internacional del arte cabe preguntar asimismo qué posibilidades podemos plantear frente a la necesidad de rehuir reificaciones y museificaciones en la generación de dispositivos de activación o elaboración de estas memorias –subjetivas y colectivas- al interior de los propios sistemas del arte y su circulación.

Consideramos que la exposición *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale* (2008) y su reelaboración de cara a la exhibición de una selección de este material en Santiago el 2010 abre la posibilidad de experimentar algunas respuestas para estas interrogantes.

NOTAS

1. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano.

2. *Somos quienes proponen*, Lygia Clark 1968.

3. Volante de la acción *Ay Sudamérica*, Colectivo Acciones de Arte C.A.D.A., julio 1981.

nal
te
an-
dia

S ARGENTINOS
DE NOV. 1968.

1^a biennial
de arte
de van-
guardia

ROSARIO · CGT DE LOS ARGENTINOS
CORDOBA 2061 · 3 AL 9 DE NOV. 1968.

Eventwork: la cuádruple matriz de los movimientos sociales contemporáneos

BRIAN HOLMES

Llevar el arte a la vida: ¿existe utopía más persistente en la historia de las vanguardias?

Al despojarse de sus formas externas, técnicas heredadas y materiales especializados, el arte deviene un gesto vivo que se difunde por la superficie sensible de la humanidad. Crea un *ethos*, un mito y una presencia intensamente vibrante; migra del lápiz, cincel o pincel a modos de hacer y ser. De los románticos germanos a los poetas *beatniks*, del dadaísmo al Living Theater, esta historia se ha contado una y otra vez; pero el relato ya conocido adopta en cada nueva ocasión un giro asombroso. Lo que está en juego es algo más que una renovación estilística: se trata de transformar tu existencia cotidiana.

Llevar la teoría a la revolución: ¿existe deseo más ardiente para el futuro del pensamiento de izquierda?

La exigencia fundamental de quienes pensaron el levantamiento de Mayo del 68 fue también “cambiar la vida”. Pero desde el punto de vista revolucionario las consecuencias de ese deseo íntimo debían ser económicas y estructurales. La teoría situacionista no tenía ningún sentido si no era inmediatamente comunizada. “Marx, Mao, Marcuse” era un lema en las calles. La autosuperación del arte se entendía como solo una parte de un programa para derrotar las diferencias de clase, transformar las relaciones de trabajo y volver a poner en contacto entre sí a los individuos alienados.

La década de los sesenta estuvo llena de sueños indómitos y potenciales irrealizados; aun así, se emprendieron experimentos significativos cuyas consecuencias se extienden hasta el presente. El radicalismo de los campus infundió nueva vida a alternativas educativas que tuvieron como resultado iniciativas a gran escala que hoy siguen funcionando, como la University Without Walls en Estados Unidos o la Open

University en Gran Bretaña. El uso contracultural del video portátil condujo a proyectos radicales de medios como Paper Tiger Television, Deep Dish TV e Indymedia. La propia política atravesó una metamorfosis: del marxismo autónomo surgieron proyectos autoorganizados en toda Europa, mientras que grupos de afinidad basados en las concepciones cuáqueras de democracia directa se enraizaron en Estados Unidos, estructurando el movimiento antinuclear, profesionalizándose más tarde en las ONG de la década de 1980, para acabar por resurgir como una fuerza anarquista plena en Seattle. Desde los movimientos en torno al sida, el activismo recobró seriedad y sentido de urgencia, pugnando con asuntos cada vez más complejos como la globalización y el cambio climático. Aun así, la sociedad tiende a absorber las transformaciones, neutralizar las invenciones, como suele suceder en el campo del arte. El problema no es cómo estetizar “la vida como forma” para ofrecer los resultados a la contemplación en un museo. Se trata de cambiar las formas que tenemos de vivir.

Los movimientos sociales son vehículos para esta metamorfosis. A veces generan acontecimientos históricos, como la ocupación de plazas públicas que se desplegó a lo largo del mundo en el 2011. Al suspender “los negocios como siempre”, alteran las trayectorias vitales, desvían las rutinas de trabajo y los horizontes profesionales, modifican leyes y gobiernos y contribuyen a producir transfiguraciones filosóficas y afectivas duraderas. Aun así, a pesar de sus dimensiones históricas, los movimientos sociales tienen su fuente en aspiraciones íntimas: nacen de pequeños grupos, cristalizan en torno a lo que Guattari llamó en *Caósmosis* el «conocimiento pático no discursivo»¹. Su capacidad de suscitar el cambio es ampliamente codiciada en nuestra era. Los estrategias de las relaciones públicas emprenden, canalizan o alimentan continuamente micromovimientos en forma de tendencias y modas con el fin de instrumentalizar el deseo social que aflora. A pesar de ello, grupos de base, proyectos vanguardistas y comunidades intencionales continúan adoptando su propia vida como materia prima, inventando futuros alternativos con la esperanza de generar modelos, posibilidades y herramientas para otros.

Al absorber toda esta experiencia histórica, los movimientos sociales se han expandido hasta incorporar al menos cuatro dimensiones. La investigación crítica es fundamental en los movimientos de hoy, pues tienen que vérselas con problemas legales, científicos y económicos complejos. El

arte participativo es vital para cualquier grupo que lleve sus temáticas a las calles, porque enfatiza un doble compromiso con la representación y con la experiencia vivida. Las comunicaciones en red y las estrategias de penetración en los mass-media son otra característica de los movimientos contemporáneos, porque las ideas y las luchas encarnadas sin mediación desaparecen sin más si no amplifican su voz. En última instancia, la política de los movimientos sociales consiste en la coordinación colaborativa, en la autoorganización de todo este conjunto de prácticas, sumando fuerzas, orquestando esfuerzos y ayudando a desencadenar acontecimientos, haciéndose cargo de las consecuencias. Todos estos diferentes hilos se entretrejen, se condensan en gestos y acontecimientos para dispersarse de nuevo, creando así las dinámicas del movimiento. En cualquier sencilla o singular iniciativa se concatenan las componentes de esta cuádruple matriz.

Sin duda, la complejidad de este cuádruple proceso explica cuán raro es que se produzca un movimentismo eficaz. Pero es ahí donde reside el reto del compromiso político. Si queremos renovar nuestra cultura democrática, es necesario lograr que el arte, la teoría, los medios de comunicación y la política converjan en una fuerza móvil que sobrepase los límites de cualquier esfera profesional o campo disciplinario, aunque siga haciendo uso de los conocimientos y la técnicas que en estos se generan. Este ensayo intenta conceptualizar la matriz cuádruple de los movimientos sociales contemporáneos. Propongo llamarla «eventwork».

¡Un momento! Pero si hablamos de activismo de base, ¿por qué plantearlo de forma compleja? ¿Por qué traer a colación las disciplinas académicas y las actividades profesionales? La razón es la siguiente: las bases urbanas, suburbanas y urbanas... somos nosotras!; los sujetos precarios de clase media en las actuales sociedades del capitalismo basado en el conocimiento, la tecnología y la comunicación. Nuestras disciplinas crean esas sociedades. Pareciera que nuestras profesiones solo sirven para mantener la sociedad tal cual es. Se trata entonces de explorar cómo podemos actuar, qué papel pueden jugar el arte, la teoría, los medios de comunicación y la autoorganización a la hora de producir formas de intervención eficaces.

Pienso, al igual que el sociólogo Ulrich Beck en su libro *La sociedad del riesgo*, que se hace necesaria la existencia de un movimiento por fuera de las instituciones de la modernidad, ya que estas han fracasado en dar respuesta a los peligros

derivados de la modernización². Tales peligros se vieron claros al final de la posguerra, cuando el modo de desarrollo capitalista fordista-keynesiano reveló sus obvias conexiones con la desigualdad, la guerra, la destrucción ecológica y la represión de las minorías. Se hizo evidente que no solo las ciencias 'duras', sino también las ciencias sociales y las humanidades ayudaban a producir estos problemas, y que sus criterios de verdad, legitimidad o éxito profesional no servían para resolverlos. Los exponentes más conscientes y elocuentes de cada disciplina singular sintieron entonces la necesidad de desarrollar una crítica de su campo, haciéndola emerger con la intención de transformar la sociedad. Solo de este modo pudieron dar una respuesta inmanente al origen de su propia alienación³.

Tal es la paradoja del eventwork: empieza en el interior de las disciplinas cuyos límites busca superar. En este texto empezaré por las contradicciones internas del arte de vanguardia a finales de la década de los sesenta y con el intento de superarlas llevado a cabo por un grupo de artistas de América Latina. Con ese relato como telón de fondo, esbozaré la emergencia de un campo expandido de activismo en la era posfordista, desde la década de los setenta hasta ahora. El objetivo es descubrir algunas ideas básicas que pudieran cambiar el modo en que cada una de nosotras concibe la relación entre nuestra vida cotidiana, nuestra política y nuestra disciplina o profesión.

Lo que quiero demostrar con esta conexión es que las fórmulas gemelas llevar el arte a la vida y llevar la teoría a la revolución son demasiado simples para describir los caminos que conducen a la gente más allá de sus límites profesionales e institucionales. Los desaciertos al formular la síntesis de urgencia y complejidad que conforman esos caminos dan como resultado la trivialidad del arte relacional (la exhibición de intimidades en un estéril cubo blanco) o el radical chic de la teoría crítica (la revolución a la venta en librerías académicas). Por sus debilidades y vaciedades, estos desaciertos de la crítica cultural provocan llamadas reaccionarias a regresar a las disciplinas de la modernidad (como cuando se nos invita a restringir la práctica artística a alguna versión de las formas puras). Los mismos desaciertos dejan a los movimientos sociales al albur de ser dirigidos desde arriba por gobiernos, medios de comunicación o corporaciones. El resultado es una separación con respecto al presente y un estado prolongado de parálisis colectiva, la característica más llamativa de la política de izquierda hoy, al menos en Estados Unidos.

Según se deterioran las condiciones de vida en las democracias capitalistas, ¿cómo podemos los artistas, intelectuales, activistas de los medios de comunicación y organizadores políticos confluír para ayudar a cambiar el mundo? La respuesta a esta pregunta acuciante consiste en desplazarnos a través de las fronteras institucionales y de las normas de la modernidad. Cada una de las disciplinas separadas necesita definir la paradoja del eventwork y, por tanto, abrir un espacio para sí misma, más allá de sí misma, en la matriz cuádruple de los movimientos sociales contemporáneos.

Historia

Vayamos directamente al ejemplo más impresionante de eventwork a finales de la década de los sesenta que se despliega no en Nueva York, Londres o París, sino en la Argentina. Era el momento del despegue industrial del país, cuando una clase media creciente disfrutaba de vínculos estrechos con los desarrollos culturales que tenían lugar en los centros metropolitanos. En las sociedades capitalistas, los anhelos utópicos son con frecuencia el acompañamiento de periodos de crecimiento económico, porque la abundancia de producción material y simbólica conlleva la promesa de valores de uso reales. Pero desde 1966 la Argentina estaba sujeta a una dictadura militar que reprimía las libertades individuales e imponía programas brutales de racionalización económica. Bajo estas condiciones, un círculo de artistas muy conscientes de su posición de vanguardia, en Buenos Aires y Rosario, empezaron a sentir cuán fútiles resultaban los breves ciclos de innovación formal que habían marcado la década del arte pop, el op art, los happenings, el minimalismo, la performance y el conceptualismo. Percibieron con claridad que las invenciones diseñadas para estallar las normas burguesas estaban siendo utilizadas como signos de prestigio y superioridad intelectual por parte de las élites. “La cultura que el artista está haciendo [se convierte en] su enemiga”, escribió León Ferrari⁴. En consecuencia, estos artistas iniciaron una ruptura cada vez más violenta con los circuitos de la galería y el museo en los que anteriormente se sustentaban sus prácticas, pasando a utilizar acciones, declaraciones y obras transgresivas para poner fin a su propia participación en las exposiciones oficialmente sancionadas.

En el invierno de 1968 decidieron organizar un congreso independiente, el *Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia*. El objetivo era definir su autonomía frente al

sistema cultural de élite, formular su ideal social de una revolución guevarista y planear la realización de una obra que diera cuerpo a sus aspiraciones⁵. En esta obra, el material estético, como explicaba Ferrari, ya no se articularía más siguiendo un criterio de innovación formal, sino buscando significados claramente referenciales e inmediatamente aprehensibles, que podrían estar a su vez sujetos a una profanación transgresora, con el fin de generar una denuncia poderosa de las condiciones sociales existentes. Haciéndose eco del enfoque de Ferrari, pero adoptando el lenguaje de la semiótica y la teoría de la información, otro participante en el encuentro, Nicolás Rosa, insistía en que “la obra experimental es tal cuando procede a la ruptura del modelo cultura”. Esta ruptura había de ser franca, directa e irreversible, representada en un lenguaje visual, verbal y gestual que permitiera la participación de cualquiera. Se diseminaría también en los medios de masas. Situada fuera de las instituciones de élite y vinculada al contexto social de su realización, la obra produce “efectos similares al de un acto político”, en palabras del artista Juan Pablo Renzi, quien había esbozado el texto marco del encuentro. “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”. Tal es el programa teórico que condujo a *Tucumán Arde*.

¿Qué se quería decir con ese nombre? El grupo buscaba denunciar el proceso de reestructuración que había sido impuesto a la industria azucarera en la provincia de Tucumán, dando como resultado un extendido desempleo y hambre para los trabajadores. Más allá de Tucumán, querían revelar el programa más amplio de racionalización económica que la burguesía nacional estaba llevando a cabo bajo el mando dictatorial alineado con intereses estadounidenses y europeos. Para ello requerían producir contrainformación a un nivel estrictamente semiótico, utilizando el análisis factual para oponerlo a la campaña de propaganda gubernamental que rodeaba la reestructuración. Los artistas colaboraron así con estudiantes, profesores, cineastas, fotógrafos, periodistas y un sindicato de izquierda, y se implicaron en una misión encubierta de búsqueda de datos, disfrazada de proyecto cultural tradicional. En el curso de dos viajes visitaron campos y fábricas, pusieron en circulación cuestionarios, realizaron entrevistas, filmaron y fotografiaron a trabajadores y sus familias, sometiendo a la prueba de la experiencia sus análisis preliminares. La investigación en contexto fue la

primera fase del proyecto, que culminó en una conferencia de prensa donde desvelaron sus actividades y explicaron el propósito real de su trabajo, esperando -finalmente en vano- provocar un escándalo para así empujar sus mensajes hacia los medios de comunicación.

Pero una denuncia eficaz requería también producir lo que los artistas llamaron un “circuito sobreinformativo” que operaría a nivel perceptivo, con el fin de sobrepasar el poder persuasivo de la propaganda oficial tanto cuantitativa como cualitativamente⁶. Para la segunda fase formularon una estrategia expositiva multicapa, comenzando por campañas falsas que iban introduciendo las palabras “Tucumán” y “Tucumán Arde” a los potenciales públicos mediante carteles, proyecciones en salas de cine y pintadas en la calle. Crearon entonces dos exposiciones multimedia en sedes sindicales de Rosario y Buenos Aires, utilizando en ambos casos no una sala, sino el edificio entero. Desplegaron recortes de prensa e imágenes de la campaña de propaganda gubernamental, y los contrastaron con estadísticas económicas y sanitarias, así como con diagramas que indicaban los vínculos entre los intereses industriales, las autoridades locales y nacionales, y el capital extranjero. Expusieron fotografías documentales, proyectaron películas, grabaron entrevistas al público e hicieron circular un estudio crítico preparado por un grupo de sociólogos colaboradores. En intervalos de aproximadamente media hora las luces se apagaban, para dramatizar el tipo de deficiencias infraestructurales que las personas padecían en las provincias. Se servía café amargo para que el público paladease el hambre que afectaba a una región productora de caña donde se sufría una escasez crónica de suministro de alimentación, incluso de azúcar.

La estrategia expositiva fue un éxito. A la apertura en Rosario, la noche del 3 de noviembre, acudieron más de mil personas, lo que dio como resultado una prolongación de la muestra por dos semanas más, en lugar de una como se había programado inicialmente. Fue reinstalada en Buenos Aires el 25 de noviembre e incluyó esa vez una película del movimiento del tercer cine producida clandestinamente, *La hora de los hornos* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, cuya proyección se interrumpía cada media hora para ser sometida inmediatamente a discusión. El grado de coraje que implicó este proceso, conducido bajo las condiciones impuestas por el mando militar, resulta difícil de imaginar. La muestra en Buenos Aires fue censurada desde su segundo día por amenazas

contra el sindicato, lo que demostró el carácter represivo del régimen e invitó a una mayor radicalización de los productores culturales del país.

Por su organización colectiva, naturaleza experimental, proceso investigador, estrecha articulación de medios analíticos y estéticos, carácter opositor y clausura, en última instancia, *Tucumán Arde* se ha convertido algo así como en un mito dentro y fuera de la Argentina. La crítica estadounidense Lucy Lippard, que más tarde participaría activamente en la Art Workers Coalition, afirmó repetidamente que se radicalizó por haberse encontrado con miembros del grupo en una visita a la Argentina en octubre de 1968⁷. La revista francesa *robho* dedicó un dossier al asunto en 1971, subrayando su ruptura con el arte burgués y sus potenciales revolucionarios. En su recepción más reciente, que incluye un gran número de exposiciones y artículos desde finales de la década de los noventa, el proyecto ha sido vinculado al conceptualismo global y a una forma de media art intervencionista basada en el análisis semiótico⁸. Esta atención por parte del mundo museográfico testimonia el intenso interés público por un proceso que enfatizó el discurso colectivo, la acción directa y la ruptura con las formas culturales burguesas. Pero esa misma atención abre un interrogante sobre aspectos como la absorción, la banalización y la neutralización. En el análisis más concienzudamente documentado, la historiadora Ana Longoni y el historiador Mariano Mestman reivindican los objetivos del proyecto planteando la pregunta disciplinar obvia: ¿dónde está el arte de vanguardia en *Tucumán Arde*? Responden: “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 les correspondían, que le eran externas”⁹.

¿Qué se logró con este desplazamiento a zonas externas al arte? En un momento en el que los canales institucionales estaban bloqueados y el proceso de modernización se había convertido en una pesadilla dictatorial, el proyecto fue capaz de orquestar los esfuerzos de una amplia división del trabajo cultural para analizar fenómenos sociales complejos. Diseminó entonces los resultados de este trabajo mediante las prácticas expresivas de un acontecimiento, con el fin de producir consciencia y contribuir a la resistencia activa. El resultado fue un cambio en la finalidad, o mejor dicho, en el valor de uso de la producción cultural. Como se indicaba en una de sus declaraciones, el proyecto estaba concebido “para ayudar a hacer posible la

creación de una cultura alternativa que pueda formar parte del proceso revolucionario”¹⁰. O como lo expresaba el dossier de *robho*, “el plus de imaginación que puede encontrarse en Tucumán Arde, si se compara por ejemplo con una campaña de agitación al uso, proviene expresamente de una práctica de -y de una reflexión preliminar sobre- las nociones de acontecimiento, participación y proliferación de la experiencia estética”¹¹. Esta es una definición perfecta del proceso social que se puede llamar eventwork.

Su eficacia surge de una colaboración perceptiva, analítica y expresiva, que dota de una carga afectiva a la interpretación de una situación del mundo real. Una obra así tiene la capacidad de tocar al público, de implicarlo, no mediante un repliegue al glorificado mundo de ensueño del cubo blanco, sino, por el contrario, adentrándose en la complejidad cotidiana de la vida en una sociedad tecnocrática, donde es siempre difícil de concretar la posibilidad de una resistencia compartida frente a los amplios e invasivos programas gubernamentales e industriales. La pregunta es, para mí, cómo extender esa resistencia al presente, cómo hacerla perdurar más allá de cada acontecimiento singular. Graciela Carnevale, quien preservó el archivo asumiendo gran riesgo durante la dictadura de Videla, me dijo lo siguiente: “Resulta siempre difícil transmitir esta experiencia o hacer que se perciba más allá de la información que sobre ella existe” (2011). Su dilema no es otro que el de cualquiera que se haya visto implicado en un movimiento social significativo: ¿cómo compartir una experiencia que te produjo una transformación tan grande?

Actualidad

Los cuatro vectores del eventwork convergen en acción cuando la injusticia presiona y se toma conciencia de un peligro, en situaciones donde tu profesión, disciplina o institución se muestra incapaz de dar respuesta y es necesario adoptar alguna otra vía de acción. “No sé qué hacer pero lo voy a hacer”, decían mis camaradas del colectivo *Ne Pas Plier*. El activismo es hacer común un deseo, la decisión de cambiar las formas de vida bajo condiciones inciertas, sin garantías. Cuando ese deseo y determinación pueden compartirse, el agenciamiento intensivo que constituye un movimiento social traslada una dimensión agonística/utópica a la vida cotidiana, el tiempo de ocio, las relaciones pasionales, el hogar, la cama, tus sueños. La pasión privada adopta una responsabilidad pública. En eso consiste vivir de forma política.

Obviamente, no se espera que así suceda en la sociedad moderna, donde se supone que, al menos en teoría, existe una institución para dar respuesta a cada necesidad o problema. Los expertos controlan los riesgos que derivan de su mando, los artistas producen entretenimientos sublimados a su gusto, los medios de comunicación dan fiel respuesta a los interrogantes de las masas y los movimientos sociales no son más que la acción disciplinada de trabajadores organizados para obtener mejores ingresos; todo ello bajo el ojo vigilante de los políticos profesionales. Eso es en teoría. La división funcional de la sociedad industrial alcanza su epítome de legitimidad democrática en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando el Estado de bienestar fordista-keynesiano asegura haber logrado un crecimiento estable, una igualdad de ingresos y de protección social que permite expandir una clase media que incluye a los trabajadores de fábrica sindicalizados junto a un amplio espectro de técnicos especializados, trabajadores de servicios y directivos. Empero, lo que se reveló en 1968 y a posteriori fue no solo que el Estado industrial era incapaz de seguir proveyendo los bienes necesarios para expandir la clase media. Se reveló, con particular intensidad en los circuitos educativos y culturales, que el crecimiento económico había hecho posible una conciencia compartida de que la teoría no funciona y que a pesar de la existencia de instituciones supuestamente correctoras, la modernización capitalista produce por sí misma condiciones para la explotación de género y racial, la expropiación neocolonial, la manipulación mental y emocional, y la cada vez más grave contaminación medioambiental.

La conciencia de que un peligro habita en la promesas utópicas de la socialdemocracia keynesiana y la modernización industrial fordista fue una motivación mayor para la emergencia de los llamados nuevos movimientos sociales, que no son reductibles al mero regateo salarial en los puestos de trabajo ni comprensibles en el marco del tradicional análisis de clase. Estos movimientos provocaron la consternación de la vieja y doctrinaria generación política al traer a primer plano cuestiones insoslayables relacionadas con la alienación y la identidad¹². Quienes se implicaron en las campañas por los derechos civiles y contra la guerra, y más tarde en un amplio espectro de luchas, tuvieron que poner en articulación nuevas causas, ámbitos sociales y estrategias de acción con espinosas cuestiones relativas a la percepción, el conocimiento, la comunicación, la motivación, la identidad, las creencias e incluso el autoanálisis, las cuales se volvieron aún más

acuciantes cuando las necesidades materiales inmediatas empezaron a verse satisfechas en las sociedades de consumo. La expresión artística apareció entonces como un mediador, necesariamente ambiguo, entre la convicción personal y la representación pública. Las intersecciones entre teoría y vida cotidiana se volvieron más densas e intrincadas, con el resultado de que cada movimiento, incluso cada campaña, devino algo original y sorprendente, la momentánea cristalización pública de un proceso grupal singular. Este modo de hacer política, al tiempo insuficiente e imprescindible, ha acabado por caracterizar todo el periodo posfordista: es nuestra actualidad, nuestro tiempo presente, al menos desde una perspectiva de izquierda progresiva. Si una intervención como *Tucumán Arde* nos resulta todavía familiar en sus modos de organizarse y de operar, aun dejando a un lado su ideología y su horizonte revolucionario, es porque los problemas objetivos y subjetivos básicos que en ella subyacen están todavía muy presentes.

Las similitudes y diferencias se vuelven más claras si pensamos retrospectivamente en uno de los movimientos sociales más influyentes del periodo posfordista, el activismo en torno al sida. Al no haber formado parte de ese movimiento no puedo atestiguar sus intensidades, pero lo que impresiona visto a distancia es la reacción colectiva a una situación de riesgo extremo, donde el asunto en cuestión no es tanto las capacidades médicas-científicas, sino la disposición de una sociedad democrática a la hora de responder a los peligros que soportan desproporcionadamente minorías estigmatizadas. Antes que una represión policial y militar extendida, como sucede bajo una dictadura, lo que sienta las bases para la acción militante es en este caso la percepción de que se sufre una amenaza íntima. Ya no se puede contar con un marco ideológico totalizador como el marxismo para dar estructura a esta percepción. En su lugar, la experiencia subjetiva cotidiana, territorial, facilita las componentes existenciales que dan inicio al movimiento. Preguntas como ¿quiénes somos?, ¿cómo nos ven los otros?, ¿a qué derechos te acoges y cuáles estás dispuesta a exigir?, señalan cuestiones de vida o muerte que se sienten y expresan espontáneamente antes de ser formuladas y representadas. Un libro reciente titulado *Moving Politics* deja claro cuánto importaron estos aspectos afectivos para quienes estaban afectados por el sida, antes de que un umbral de indignación fuese traspasado y la aflicción se transformase en rabia¹³. A nivel micro, el acontecimiento podía consistir en una mirada o una lágrima en privado, un gesto o un discurso en

un encuentro, que no tienen menos importancia que una acción pública o una intervención en un medio de comunicación. Todas ellas son maneras de suscitar y modular los afectos que movilizan a los grupos activistas al tiempo que ejercen una fuerza poderosa sobre otros sujetos que pueden ser amigos o extraños, políticos electos o espectadores anónimos.

Aun así, la indignación y la rabia, junto con la solidaridad y el amor que se sienten por otros seres humanos, solo pueden constituir el fundamento inmediato de un movimiento social. Hay más. La investigación crítica, la expresión simbólica, los medios de comunicación y la autoorganización fueron los vectores operativos del activismo en torno al sida, exactamente como lo fueron para un proyecto vanguardista como *Tucumán Arde*. Primero se tenían que definir las demandas básicas del movimiento, muy complejas: se trataba de definir nuevos derechos, no individuales sino colectivos, que justificasen el gasto público necesario para iniciar ciertas líneas de investigación, legalizar o facilitar ciertos tipos de medicamentos, dotar algunas formas de sanidad pública. Las investigaciones científicas y legales, con frecuencia llevadas a cabo por personas afectadas por el sida, fueron parte esencial de este empeño¹⁴. Al mismo tiempo, se hizo evidente que los derechos al tratamiento y a la salud dependían no solo de argumentos científicos y legales, sino también de los modos en que los grupos de riesgo eran representados en los medios de comunicación y de cómo los políticos controlaban, requerían o promovían estas representaciones con el objeto de impulsar sus propias políticas y asegurarse la reelección¹⁵. La lucha tuvo que llevarse a cabo en los campos de la educación y la producción cultural, cuya influencia en las estructuras de sentimiento y creencia no se debe subestimar. Pero, al mismo tiempo, esa lucha debía alcanzar también los medios de comunicación. Este avance hacia los medios requirió poner en escena llamativos acontecimientos que con frecuencia echaban mano de recursos prestados de las artes visuales y la performance. Y todo ello en conjunto implicó la coordinación de una extensa división del trabajo bajo condiciones más o menos anárquicas en las que no podía existir ni dirección, ni jerarquía, ni organigrama, etc. Para dar una idea de este complejo entrelazado del activismo en torno al sida, me gustaría citar al crítico de arte y activista Douglas Crimp, en una entrevista realizada por Tina Takemoto:

“Se daba en ACT UP un uso sofisticado de la representación en su política activista, no solo por parte de las personas conocedoras de la historia del arte, sino

también de quienes trabajaban en relaciones públicas, diseño y publicidad [...]. Así que ACT UP era un extraño híbrido de política izquierdista tradicional, innovadora teoría postmoderna y acceso a recursos profesionales [...]. Una de las imágenes más emblemáticas asociadas a ACT UP fue el logo SILENCE = DEATH, compuesto por un sencillo triángulo rosa sobre fondo negro en tipografía sans serif. Esta imagen fue creada por un grupo de diseñadores gay que organizaron el proyecto *Silence = Death* antes incluso de que ACT UP comenzara. Aunque su idea no era diseñar un logo para ACT UP, lo prestaron al movimiento y fue usado en ropa como emblema oficial¹⁶”.

De nuevo, lo que dota de resonancia a un acontecimiento es el hecho de que compromete a gente diferente, y por tanto aún a las diversas técnicas y conocimientos que esa gente puede aportar cuando sienten la inspiración, la necesidad o el coraje para traspasar sus fronteras profesionales y empezar a trabajar a contrapelo de la funcionalidad dominante. Que todo esto solo fuera posible bajo peligro de enfermedad y directa amenaza de muerte resulta, a mi entender, esencial: no es un punto que se debiera soslayar o rehuir. Los movimientos sociales surgen y se extienden frente a amenazas existenciales. El problema es entonces, en nuestras sociedades controladas, autosatisfechas y estrechas de miras, cómo puedes romper con un patrón cultural, cómo puedes motivarte a ti misma y a otras personas para emprender el curso de la acción, sometiendo a un proceso de elaboración las herramientas materiales y conceptuales que en última instancia para ello se requieren. Dicho en pocas palabras, el eventwork comienza en un territorio pero requiere un proceso de desterritorialización, desenraizando tanto individuos como grupos, abriéndolos a colaboraciones de mayor riesgo y alcance. Esta figura paradójica de una solidaridad social fundada en una experiencia de ruptura nos retrotrae al problema más amplio de la dimensión transgeneracional del eventwork, exactamente como lo expresó Graciela Carnevale: “¿Cómo compartir una experiencia que te produjo tamaña transformación?”.

Para hablar desde mi propia experiencia, yo también he participado en un gran movimiento, en realidad, una constelación de movimientos sociales: los movimientos por la justicia global que se opusieron a la globalización del capital financiero. Iniciados alrededor de 1994, surgieron a lo largo y ancho del planeta, en México, India, Francia, Gran

Bretaña, Estados Unidos, etc. Estos movimientos interactuaron ampliamente desde el comienzo, primero a través de redes sindicales, oenegistas y anarquistas, después en contracumbres construidas frente a instituciones transnacionales como la OMC y el FMI. Finalmente, mediante las verdaderas universidades populares que constituyeron los Foros Sociales. La gente con la que trabajé, en especial en Europa pero también en las Américas, lograron subvertir algunas de las energías utópicas del boom de Internet, combinándolas con las luchas laborales, los movimientos ecologistas y los reclamos indígenas, para crear así una respuesta política a la globalización corporativa. En el curso de estos movimientos, las relaciones entre investigación crítica y filosófica, procesos artísticos, acción directa y medios tácticos abrieron un vasto y nuevo campo de prácticas, más vital que cualquier cosa que yo hubiera conocido antes. La insurrección argentina de diciembre del 2001 fue un momento culminante de este ciclo global de luchas; y para quienes nos dedicábamos al arte, no solo la historia, sino también la actualidad de los movimientos sociales en la Argentina parecía confirmar la idea de que la actividad estética podía ser ubicada en un nuevo marco, uno que ya no soportara el peso de la separación estricta entre las instituciones de la modernidad¹⁷. Todo esto me convenció de que el arte contemporáneo en sus formas más desafiantes y experimentales había estado sufriendo de veras el confinamiento cultural que Robert Smithson diagnosticó largo tiempo atrás, y de que sus posibilidades reales se despliegan en terrenos más comprometidos, el acceso a los cuales ha sido en gran medida bloqueado por el marco institucional de los museos, galerías, revistas de arte, departamentos universitarios, etc.¹⁸.

El concepto de eventwork está basado directamente en estas experiencias con movimientos sociales contemporáneos que han generado importantes habilidades cooperativas y comunicativas, así como han ayudado a revitalizar la cultura política de izquierda.

No obstante, resulta obvio que los movimientos por la justicia global no lograron voltear el consenso dominante sobre el desarrollo capitalista y el crecimiento económico.

En efecto, la reciente crisis financiera ha validado las discusiones que comenzamos quince años atrás, pero a la vez ha demostrado la impotencia política de nuestros argumentos, incapaces de contribuir a ningún cambio concreto.

Un veredicto semejante puede emitirse sobre los activistas ecologistas a raíz de la debacle de la *Cumbre del Clima* en Copenhague en el 2009.

Todo esto encaja en un esquema más amplio. Si tuviera que sintetizar en una sola frase lo que he aprendido sobre la sociedad desde 1994, diría así: “La edificación entera de la globalización neoliberal especulativa, informatizada, gentrificadora, militarizada, sobrecontaminada, hipotecada al infinito para el servicio ‘just-in-time’, ha adoptado desde comienzos de la década de los ochenta la forma de un bloqueo a los cambios institucionales que fueron inicialmente puestos en marcha por los nuevos movimientos sociales de las décadas de 1960-1970”. En otras palabras, el confinamiento cultural no solo toca al arte experimental, como Smithsonian parece haber creído. Al contrario, afecta a toda aspiración igualitaria, emancipatoria y ecológica en el periodo posfordista, que ahora se revela como un periodo de puro gobierno de la crisis, que no ha producido ninguna solución fundamental a los problemas de la industrialización moderna, sino que los ha exportado a través del planeta. Pero estos problemas son serios; se han acumulado en todos los niveles. ¿De qué sirve la estética si no tienes ojos para ver? No es una metáfora decir que Estados Unidos en particular ha estado viviendo del crédito desde el inicio del periodo posfordista. Ahora, lenta pero inexorablemente, se cobra la deuda.

Perspectivas

La pregunta que he intentado plantear es esta: ¿cómo se convierten nuestras prácticas culturales en actos políticos? O por decirlo más claro: ¿de qué manera puede la fuerza operativa de una actividad cultural, en definitiva de una disciplina, atravesar los límites normativos y legales impuestos por una profesión? ¿Cómo crear un contexto institucional que ofrezca la oportunidad de un reconocimiento mutuo y una validación recíproca entre personas que intentan dotar a sus herramientas y prácticas particulares de un significado más amplio y una mayor efectividad?

Estas preguntas pueden enmarcarse, como en un espejo invertido, en una imagen surgida de la ola de protestas que ha barrido el Estado de Wisconsin en oposición a los finalmente exitosos planes de austeridad del gobernador Scott Walker, que incluyen agresivas leyes contra los derechos sindicales. La imagen es una instantánea tomada anónimamente por una cámara digital, ampliamente reproducida en la red¹⁹.

Muestra a una mujer blanca de clase media en pie frente a una bandera estadounidense, junto a una estatua de Bellas Artes. Sostiene un cartel en sus manos que dice en letras mayúsculas:

NO SOY REEMPLAZABLE
SOY UNA PROFESIONAL

¿Quién es esta mujer? ¿Una artista? ¿Una curadora? ¿Una historiadora de arte? ¿Una crítica cultural? ¿Por qué proclama su seguridad de esta manera? ¿Aún tiene un empleo? ¿Todavía tiene derechos? ¿Y qué hay de nosotras? ¿De dónde provienen nuestros derechos? ¿Cómo los mantenemos? ¿Cómo se producen?

Me parece que ahora mismo en Estados Unidos, al igual que en otros países, se siente cada vez más una amenaza existencial. Lógica de guerra infinita, vigilancia invasiva, precariedad económica, explotación intensificada del medioambiente, corrupción creciente; todo esto señala nuestra entrada en una era de tensión global: una tensión sin parangón desde la década de los treinta. Mientras la economía siga colapsando y el cambio climático se agudice, estos peligros se irán volviendo mucho más concretos. Necesitamos prepararnos con urgencia para los momentos en que sumarnos a un movimiento social resulte inevitable. Aun así, pareciera que las leyes, los códigos éticos y las exigencias del profesionalismo en carreras altamente competitivas y absorbentes hacen todavía imposible para la mayor parte de los estadounidenses encontrar el tiempo, el lugar, el medio, el formato, el deseo y sobre todo la voluntad colectiva que les ayudaría a resistir las amenazas. Esto me recuerda lo que Thoreau nos enseñó en su época: ser ciudadano fiel de un país democrático significa estar siempre al borde de empezar una revolución. Algo tiene que cambiar en nuestras formas de vida y trabajo, no solo estética o teóricamente, sino a nivel pragmático; que afecte a nuestras actividades y modos de organización. O como Doug Ashford lo expresó una vez: “La desobediencia civil es también una historia del arte”²⁰.

Empecé a escribir este ensayo en el verano del 2011, cuando importantes movimientos sociales seguían desplegándose a través de Europa y Oriente Medio, y una calma mortal pesaba sobre Estados Unidos. Mientras lo finalizo, el juego ha cambiado. Cientos de miles de personas a lo largo y ancho del país han tomado las calles, levantado campamentos en plazas públicas y empezado a activar todos los recursos sociales,

intelectuales y culturales a su disposición con el fin de llevar a cabo una profunda y minuciosa crítica de la desigualdad. Junto a personas dedicadas a la organización, la investigación y el activismo de los medios, hay artistas que han jugado un papel que sigue ampliándose al tiempo que otras muchas personas traspasan los límites de sus identidades disciplinarias. Los movimientos sociales arriban en grandes oleadas, generando consecuencias impredecibles; en lo que a este se refiere, nadie puede saber qué dejará tras de sí. Pero la inspiración que provino de Wisconsin se ha cumplido y sus paradojas han sido superadas. Flotando por encima de las multitudes a través del país, se dejó ver un signo muy diferente del anterior, indicando lo que ahora parece ser nuestro destino precario:

PERDÍ MI TRABAJO, ENCONTRÉ UNA OCUPACIÓN

NOTAS

Debo reseñar algunos usos previos del concepto eventwork: el de Suely Rolnik en “Politics of Flexible Subjectivity: The Event Work of Lygia Clark” (en T. Smith (ed.), *Antinomies of Art and Culture*. Duke University Press, 2009) y el de Sylvia Maglione y Graeme Thomson en su exposición *Blown Up! Eventwork* (2009), documentada en facsoflife.wordpress.com/blown-up. Si bien mi desarrollo de esta noción es diferente, les agradezco el haberme inspirado.

1. F. Guattari, *Caósmosis*. Buenos Aires, Manantial 1996, pág. 25.
2. U. Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*. Londres, Sage, 1992 [1986]. En español: *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós 1998.
3. El ejemplo más destacado de esta autocrítica en las ciencias sociales es la reacción de los antropólogos a la participación de su disciplina en la Guerra de Vietnam. Véase, por ejemplo, D. Hymes, *Reinventing Anthropology*. Nueva York, Random House, 1972.
4. L. Ferrari, “The Art of Meanings”, en: I. Katzenstein (ed.), *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avante-Garde*. Nueva York, MoMA, 2004, pág. 312. En español: *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires, Fundación Proa y Fundación Espigas, 2007.
5. El archivo de Graciela Carnevale preserva cuatro copias mecanografiadas de escritos entregados en este encuentro, que son las fuentes de este párrafo. Tres de ellos (incluyendo el de León Ferrari citado arriba) están reproducidos en *Listen Here Now!*, Op. cit., págs. 306-318. El cuarto, de Nicolás Rosa, está reproducido en A. Longoni y Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde»: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2008, págs. 174-178.
6. Véase M. T. Gramuglio y N. Rosa, declaración puesta en circulación en la exposición de Rosario, reproducida en A. Longoni y M. Mestman, op. cit., págs. 233-235.

7. En lo que concierne a la visita de Lucy Lippard a la Argentina y a sus declaraciones, véase J. Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley, University of California Press, 2009, págs. 132-38.
8. Véase M. Carmen Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en L. Camnitzer, J. Farver y R. Weiss (eds.), *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*. Nueva York, Queens Museum of Modern Art, 1999 y A. Alberro, “A Media Art: Conceptual Art in Latin America”, en M. Newman, y J. Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*. Londres, Reaktion Books, 1999. Otro libro importante es el de A. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001 (reedición corregida: Buenos Aires, Siglo XXI, 2008). Entre las principales exposiciones que han incluido el archivo de *Tucumán Arde* se cuentan *Global Conceptualism* (Queens, 1999), *Ex Argentina* (Berlín, 2003), *Documenta 12* (Kassel, 2007) y *Forms of Resistance* (Eindhoven, 2007-2008). Una copia parcial del archivo forma parte de la colección del Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
9. A. Longoni y M. Mestman, *op. cit.*, pág. 216.
10. “Frente a los acontecimientos políticos...”, documento sin firma de dos páginas en el archivo de Graciela Carnevale; aparentemente el borrador de un folleto que habría de ser distribuido en la exposición de Rosario.
11. “Dossier Argentine: Les fils de Marx et de Mondrian”, en *robho* n.º 5-6, Paris, 1971, pág. 16
12. Sobre el concepto de movimientos sociales contemporáneos y para un repaso de las teorías más destacadas sobre estos, véase D. della Porta y M. Diani, *Social Movements: An Introduction*, Londres, Blackwell, 2006, cap. 1.
13. D. B. Gould, *Moving Politics: Emotion and Act Up’s Fight against AIDS*. Chicago, University of Chicago Press, 2009.
14. Véase S. Epstein, *Impure Science: AIDS, Activism and the Politics of Knowledge*. Berkeley, University of California Press, 1996.
15. Véase D. Crimp, (ed.), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Boston, MIT Press, 1988. En castellano, revisar sus ensayos sobre el particular reunidos en D. Crimp, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Madrid, Akal, 2005.
16. T. Takemoto, “The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp”, en *Art Journal*, vol. 62, n.º 4, invierno de 2003, pág. 83.
17. Sobre el papel de los artistas y las artistas en los movimientos sociales argentinos, véase B. Holmes, “Remember the Present: Representations of Crisis in Argentina”, en *Escape the Overcode: Artistic Activism in the Control Society*, Zagreb/Eindhoven/ Estambul, Van Abbemuseum/ WHW, 2009. Disponible en: <http://brianholmes.wordpress.com/2007/04/28/remember-the-present>. Un libro que intenta literalmente reescribir la historia del arte contemporáneo sobre la base de *Tucumán Arde* es L. Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Texas, University of Texas Press, 2007. En español: *Didáctica de la liberación*.

Montevideo, HUM, 2008. Un ensayo que conecta el arte activista argentino alrededor de la crisis con el antecedente histórico de *Tucumán Arde* es el de A. Longoni, “¿Tucumán sigue ardiendo?”, en *Brumaria*, n.º 5, verano de 2005. Disponible en: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/17-Longoni.pdf> (consultado el 2 de febrero del 2015).

18. R. Smithson, “Cultural Confinement”, en N. Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, NYU Press, 1972.

19. Véase, entre muchos otros blogs y sitios web, thepragmaticprogressive.org/wp/2011/02/19/a-letter-from-a-union-maid-in-wisconsin. En castellano, se encuentran los informes de *Democracy Now!* reproducidos en www.rebelion.org/noticia.php?id=124303 y www.estudiosdeltrabajo.cl/wp-content/uploads/2011/03/wisconsin-la-pelea-de-fondo.doc

20. D. Ashford y otros, *Who Cares*. Nueva York, Creative Time Books, 2006, pág. 29.

Créditos de los ensayos

GRACIELA CARNEVALE

Publicado en *Estampa. Revista digital de gráfica artística*, n.º 2, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, abril de 2013.

ANA LONGONI

Publicado en *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*, n.º 6, L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, junio de 2014. Publicado también en Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel, 2014, págs. 63-76.

SOLEDAD NOVOA

Conferencia en el congreso *Reactivaciones poéticas-políticas*, organizado por la Red Conceptualismos del Sur en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, marzo de 2009.

BRIAN HOLMES

Publicado en *La potencia de la cooperación*, dossier editado por Marcelo Expósito para la revista *Errata# 7*, Bogotá, 2012. Traducción castellana de Marcelo Expósito.

Bibliografía

- ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (eds.), *Conceptual art: a critical anthology*, Massachusetts, MIT Press, 1999.
- ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (eds.), *Institutional critique. An anthology of artists' writings*, Massachusetts, MIT Press, 2009.
- AREVSHATYAN, Ruben y SCHÖLLHAMMER, Georg, *Sweet Sixties: Specters and spirits of a parallel avant garde* (cat.), Berlín, Sternberg Press, 2013.
- BARNITZ, Jacqueline, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2001.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y "Sobre el concepto de Historia", en *Obras. Libro I / Vol. 2*, Madrid, Abada, 2008.
- BENJAMIN, Walter, "El autor como productor", en *Obras. Libro II / Vol. 2*, Madrid, Abada, 2009.
- BISHOP, Claire (ed), *Participation. Documents of Contemporary Art*, London/Massachusetts, Whitechapel/ MIT Press, 2006.
- BISHOP, Claire y SLADEN, Mark, *Double Agent* (cat.), London, ICA , 2008.
- BISHOP, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012.
- BLOCK, René y NOLLERT, Angelika, *Collective Creativity* (cat.), Kassel, Siemens Arts Program & Revolver, 2005.
- BRADLEY, Will y ESCHE, Charles (eds.), *Art and social change. A critical reader*, London, Tate Publishing/Afterall, 2007.
- BORJA-VILLEL, Manuel J. y MARÍ, Bartomeu (eds), *Objetos relacionales*, Colección MACBA 2002-2007 (cat.), Barcelona, MACBA, 2009.
- BUCHLOH, Benjamin, *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004.
- BUTTLER, Cornelia y otros, *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Number Shows 1969-74*, London, Afterall, 2012.
- BRYAN-WILSON, Julia, *Art Workers, Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley/ Los Angeles, University of California Press, 2009.
- BUERGEL, Roger y NOACK, Ruth, *Documenta 12* (cat.), Kassel, Herausgeber, 2007.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- CAMNITZER, Luis, FARVER, Jane y WEISS, Rachel, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (cat.), New York, Queens Museum of Art, 1999.
- CAMNITZER, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Buenos Aires, Centro Cultural de España y Montevideo, HUM, 2008.
- CARNEVALE, Graciela, DAVIS, Fernando, LONGONI, Ana y WANDZIK, Ana, *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale* (cat.), Rosario, Centro cultural de España, 2008.
- CRAMEROTTI, Alfredo, *Aesthetic Journalism. How to inform without informing*, London, Intellect, 2009.
- CREISHER, Alice, SIEKMANN, Andreas y otros, *Tucumán Arde*, Berlin, Eine Erfahrung b-books, 2004.

- CREISHER, Alice y SIEKMANN, Andreas, *Ex-Argentina. Pasos para huir del trabajo al hacer* (cat.), Buenos Aires, Interzona Editora, 2004.
- CULLEN, Deborah (eds.), *Arte 3 Vida. Actions by artists of The Americas 1960-2000* (cat.), New York, Museo del Barrio, 2008.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1988.
- DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cáctus, 2007.
- DORFMAN, Ariel y MATTELARD, Armand, *Para leer el Pato Donald*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1972.
- EXPÓSITO, Marcelo (ed.), *Los nuevos productivismos*, Barcelona, MACBA y Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- EXPÓSITO, Marcelo, *Walter Benjamin, productivista*, Bilbao, Consonni, 2013.
- EXPÓSITO, Marcelo, *Abajo los muros del museo. Activismo artístico, crítica institucional y desobediencia social*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- FANTONI, Guillermo, *1966-1968: Arte de Vanguardia en Rosario* (cat.), Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Juan B Castagnino, 1984.
- FANTONI, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años ´60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga, *Dissenting Exhibitions by Artists (1968-1998). Reframing Marxist Exhibition Legacy*, Londres, Royal College of Art, 2013.
- FERRARI, León, *Respuestas a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana*, La Habana, 1973.
- FREIRE, Cristina, *Poéticas do proceso. Arte Conceitual no Museu*, Sao Paulo, Editora Iluminuras, 1999.
- FREIRE, Cristina y LONGONI, Ana (eds.), *Conceptualismos del Sur/Sul*, San Paulo, Annablume Editora, 2009.
- GAMBOA, Medina, *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes, 2011.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Vanguardias artísticas y cultura popular*, Buenos Aires, CEAL, 1973.
- GAREIS, Sigrid, SCHÖLLHAMMER, Georg y WEIBEL, Peter, *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* (cat.), Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013.
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- GIUDICI, Alberto (ed), *Arte y Política en los ´60* (cat), Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad, 2002.
- GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GIUNTA, Andrea, *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- GIUNTA, Andrea, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre Arte Argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011.

GLUSBERG, Jorge, *Del pop art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

GOLDSTEIN, Ann y RORIMER, Anne (eds.), *Reconsidering the object of art 1965-1976*, Los Angeles/Cambridge, MOCA/MIT Press, 1995.

Graduating students on the MA Curating Contemporary Art at the Royal College of Art (eds.), *Again for Tomorrow* (cat), London, Royal College of Art, 2006.

GUATTARÍ, Félix y ROLNIK, Suely, *Micropolítica*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2005.

GUZMÁN BASTÍAS, Cecilia y SANTELICES WERCHER, Carolina, *Constitución de Archivos de Arte. Directrices para su adecuada puesta en valor*, Santiago, Universidad Playa Ancha, Facultad de Ciencias Sociales, 2010.

HOLMES, Brian y otros, *Open. (In)Visibility. Beyond the image in art, culture and the public domain*, Amsterdam/ Rotterdam, NAil Publishers, SKOR, 2005.

IIDA, Cecilia, LINA, Laura y PÉREZ, Juan Pablo, *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo 1910-2010*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Fondo Nacional de las Artes, 2010.

JACOBY, Roberto, *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

JACOBY, Roberto, *El asalto al cielo*, Mansalva, Buenos Aires, 2014.

KATZENSTEIN, Inés (ed.), *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2004.

KATZENSTEIN, Inés (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. New York/ Buenos Aires, The Museum of Modern Art/Fundación Espigas, 2007.

KING, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década de los sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

KNAUP, Bettina y Stammer, Beatrice (eds.), *React. Feminism, a performing archive*, London, Verlag für Modern Kunst, 2014.

LADDAGA, Reinaldo, *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York/ Washington, Praeger Publishers, 1973.

LONGONI, Ana y USUBIAGA, Viviana, *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

LONGONI, Ana, "El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo", en *Arte y Literatura del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008 (reedición).

LONGONI, Ana, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Editorial Ariel, 2014.

MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972*, Madrid, Alberto Corazón, 1972.

- MASOTTA, Oscar, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969.
- MASSUH, Gabriela (ed.), *La normalidad* (cat.), Buenos Aires, Interzona Editora, 2006.
- MESQUITA, André, *Insurgencias poéticas. Arte activista e acao coletiva*, Sao Paulo, Fapesp/Annablume Editora, 2011.
- NOÉ, Luis Felipe, *Antiéstética*, Buenos Aires, Van Riel, 1965.
- NOÉ, Luis Felipe, *EL arte de América Latina es la revolución*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1973.
- OLEA, Héctor y RAMÍREZ, Mari Carmen, *Inverted Utopias. Avant-Garde art in Latin America* (cat.), Houston, The Museum of Fine Arts, 2004.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968. Versiones del Sur* (cat.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000/01.
- ROJAS MIX, Miguel, *Dos Encuentros*, Santiago, Andrés Bello, 1972.
- RAUNIG, Gerald, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.
- RAUNIG, Gerald, *La máquina del arte político. Otras doce tesis sobre la actualización de "El autor como productor"*, Bilbao, Consonni, 2014.
- RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.
- RICHARD, Nelly, *Crítica y política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2013.
- SANTOS, Lidia, *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el Arte en América latina*, Madrid, Iberoamericana editora, 2001.
- SARLO, Beatriz, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- SARTOR, Mario, *Arte Latinoamericana Contemporanea. Dal 1825 ai giorni nostri* Milano, Jaca Book, 2003.
- TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos, "Introducción: por una verdadera historia del cine", en *Historia General del Cine*, Volumen I, Madrid, Cátedra, 1988.
- VV.AA., *Anuario, Registro de acciones artísticas*, Rosario 2013 y *Yo soy Gilda*, Rosario, 2014.
- VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de publicaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad.de Buenos Aires, 1997.
- VV. AA., *Juan Pablo Renzi (1940-1992) La razón compleja* (cat.), Buenos Aires, Espacio Fundación OSDE/Centro Cultural de España, 2010.
- VV.AA., *Reflexiones, Historias y miradas*, Encuentro de investigaciones Emergentes, Bogotá, Instituto Distrital de Artes Plásticas, 2011.
- VINDEL, Jaime, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, Madrid, Brumaria, 2014.
- WRIGHT, Stephen, "Hacia una reciprocidad extraterritorial: Más allá del mundo del arte y de la cultura vernacular" en *Reciprocidad* (cat.), Buenos Aires, Centro Cultural de España, 2009-2010.

Hemerografía

ARES, Pablo y RISLER, Julia, "Iconoclastas: mapeos críticos, prácticas colaborativas y recursos gráficos de código abierto" en Creación colectiva y prácticas colaborativas, *ERRATA: revista de Artes Visuales*, n°7, Bogotá, Fundación Alzate Avendaño, Gerencia de Artes Plásticas, abril, 2012.

BARÓN, María Sol, "Los límites de la Trienal de Chile" en El lugar del arte en lo político, *ERRATA: revista de Artes visuales*, n°0, Bogotá, Bogotá, Fundación Alzate Avendaño, Gerencia de Artes Plásticas, dic. 2009.

BISHOP, Claire y GROYS, Boris, "On futurism and the art of participation", en *Tate etc*, Issue 16, London, Summer 2009.

CARNEVALE, Graciela, "Das Archive denken. Springerin Band XVII Heft" en *L'internationale*, Viena, invierno 2011.

CARNEVALE, Graciela, "La comunidad inconfesable", *Vasto Mundo*, n°17, Rosario, Revista de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad, junio 1999.

CORBEIRA, Darío y EXPÓSITO, Marcelo, *Brumaria*, n° 5, *Arte: la imaginación política radical*, Madrid, 2005.

CRISTIÁ, Moira, "Reflejos imaginarios entre Francia y Argentina. Circulación de personas, ideas e imágenes alrededor de mayo del 68" en *Revista Afuera*, año VII, n° 12, Buenos Aires, junio 2012.

DAVIS, Fernando, "El conceptualismo como categoría táctica" en *Revista Ramona* n°82, Buenos Aires, julio 2008.

EXPÓSITO, Marcelo, "Argentina Arde [Tucumán Arde y Colectivo Situaciones]" en *Cultura/s, La Vanguardia*, Barcelona,, 4 junio 2003.

EXPÓSITO, Marcelo, "La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos" en Creación colectiva y prácticas colaborativas, *ERRATA: revista de Artes Visuales*, n°7, Bogotá, Fundación Alzate Avendaño, Gerencia de Artes Plásticas, abril, 2012.

FANTONI, Guillermo, "Rosario 1966: Episodios de vanguardia y fragmentos de conversaciones" en *Serie 10: Arte y Estética*, n° 1, Rosario, Facultad Humanidades y Artes, U.N.R., marzo 1993.

FANTONI, Guillermo, "La vanguardia revisitada, politicidad del arte y relaciones con la política" en *Revista Faro*, Año II, N° 2, Rosario, junio 2007.

GIUNTA, Andrea, "Arte o archivos. América Latina y otras geografías 1920 hasta el presente", en *La escritura del arte, ERRATA revista de Arte Visuales*, n° 1, Bogotá, Fundación Alzate Avendaño, Gerencia de Artes Plásticas, 2010.

GLUSBERG, Jorge, "Il centro d'arte e comunicazione e il gruppo dei tredici di Buenos Aires" en *Periódico d'arte contemporánea*, Año XV, n° 71-72, Milán, 1974.

GRADOWCZYK, Mario y FERNÁNDEZ VEGA, José y CARNEVALE, Graciela, "Testigos de Documenta 12" en *Revista Ramona* n°75, Buenos Aires, octubre, 2007.

HOLMES, Brian, "Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo", entrevista colectiva en revista *Ramona*, n° 55, Buenos Aires, octubre 2005, disponible en línea: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHb61a/415b6918.dir/r55_04nota.pdf (consultado el 2 febrero 2015).

HOLMES, Brian, "Transparencia y éxodo. Procesos políticos en las democracias mediadas", en *Brumaria: prácticas artísticas, estéticas y políticas*, n° 7, Madrid, 2006, disponible en línea: http://marceloexposito.net/pdf/trad_holmes_transparenciayexodo.pdf (consultado el 2 febrero 2015).

HOLMES, Brian, "Eventwork: la cuádruple matriz de los movimientos sociales contemporáneos" en Creación colectiva y prácticas colaborativas, *ERRATA: revista de Artes Visuales*, n°7, Bogotá, Fundación Alzate Avendaño, Gerencia de Artes Plásticas, abril, 2012.

LONGONI, Ana, "La institucionalización del arte político: museo o revueltas", en Revista *Lezama*, año 1, n°6, Buenos Aires, septiembre, 2004.

LONGONI, Ana, "La legitimación del arte político", 2005, disponible en línea: www.micromuseo.org.pe/lecturas/alongoni.html (consultado el 2 febrero 2015).

LONGONI, Ana, "¿Tucumán sigue ardiendo?" en *Brumaria: prácticas artísticas, estéticas y políticas*, n° 5, Madrid, 2005, disponible en línea: www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/17-Longoni.pdf (consultado el 2 febrero 2015).

LONGONI, Ana, "Arte y activismo" en El lugar del arte en lo político, *ERRATA: revista de Artes visuales*, n°0, Bogotá, Fundación Alzate Avendaño, Gerencia de Artes Plásticas, diciembre, 2009.

LONGONI, Ana, "Avant Garde Argentinian Visual Artists Group, Tucuman Burns, 1968" en *The artist as curator*, Issue#2, Milano, Mouse Publishing, 2014.

LÓPEZ, Miguel, "Desclasificar el cuerpo (conceptual). Impugnar políticamente el conceptualismo latinoamericano" en *Contrageografías del arte Conceptual (dossier)*, Revista *ArteContexto*, n°24, Madrid, 2009.

MARCHESSI, Mariana, *Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973*, disponible en línea: www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_10/articles/Marchesi.pdf (consultado el 2 febrero 2015).

MONTERO, Hugo, "Los caminos de Eduardo Favario. De Tucumán Arde al PRT_ERP y Entrevista con Graciela Carnevale" en revista *Sudestada, Cultura, política y actualidad*, Año 8, n° 79, Buenos Aires, junio 2009.

PADÍN, Clemente, Revista *Ovum 10*, n° 9, Montevideo, diciembre 1971.

PARÍS, Ignacio, "Pensar, decir, intervenir: Entrevista a Graciela Carnevale" en *Concreta 01*, Valencia, Editorial Concreta, 2013.

RENZI, Juan Pablo, "La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética", Ponencia para el Primer Encuentro de Artistas de Vanguardia, Rosario, agosto 1968.

VV.AA., "Debate en el Palais de Glace sobre arte político en los '60" Revista *Ramona*, n° 34, Buenos Aires, septiembre 2003.

VV.AA., "Arte y Archivos" en *ERRATA : revista de Artes Visuales*, n° 1, Bogotá, Gerencia de Artes Plásticas, Fundación Alzate Avendaño, 2010.

VV.AA., "Museos y nuevos escenarios del arte." en *ERRATA: revista de Artes Visuales*, n°6, Bogotá, Fundación Alzate Avendaño, Gerencia de Artes Plásticas, dic. 2011.

VEZZETTI, Hugo, "Argentina 1968. Revueltas 1968...y cuarenta años después" en Revista *Humboldt* Año 50/ /N°149, Bonn, Goethe Institute, 2008.

VINDEL, Jaime. "Los 60 desde los 90: notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los sesenta" en revista *Ramona*, n° 82, Buenos Aires, julio 2008.

VINDEL, Jaime, "A Propósito [de la memoria] del arte político. Consideraciones críticas en torno a "Tucumán Arde" como emblema del conceptualismo latinoamericano" en revista *Ramona*, n° 98, Buenos Aires, marzo 2010.

VINDEL, Jaime, "Tretiakov en Argentina", 2010, disponible en línea: <http://eipcp.net/transversal/0910/vindel/es> (consultado el 2 febrero 2015).

Listado de documentos e imágenes pertenecientes al Archivo Graciela Carnevale

NODO 68

PAGINA 4 y 6. Graciela Carnevale, acción *Encierro, Ciclo de Arte Experimental*, Rosario, octubre 1968. Fotos: Carlos Militello.

PAGINA 29. Graciela Carnevale, afiche *Ciclo de Arte Experimental*, Rosario, 1968.

PÁGINAS 34-35. *Estructuras primarias II*, (cubierta del catálogo y página interior en que se explica la vinculación con "Estructuras primarias I".

PÁGINAS 36-39. *Rosario 67*, Afiche e interior parcial del catálogo, exposición en el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, septiembre de 1967.

PÁGINAS 40-43. Cartas de Sol LeWitt a Graciela Carnevale, 19 de abril de 1968 y 3 de junio de 1969.

PÁGINA 45. Graciela Carnevale, *Sala blanca con latido amplificado* intervención en la Galería Lirolay, Buenos Aires, 1968.

PÁGINA 46. Aldo Bortolotti, *El plano inclinado*, catálogo de la exposición en Galería Carrillo, Rosario, 25 de abril al 6 de mayo de 1967.

PÁGINA 47. Aldo Bortolotti, boceto para *El plano inclinado*, sin fecha. Cortesía de Ana Longoni para archivo Graciela Carnevale.

PÁGINAS 52-54. *El arte por el aire*, portada del catálogo, artistas participantes y presentación de Hugo Parpagnoli, exposición en el Hotel Provincial, Mar del Plata, diciembre de 1967/enero 1968.

PÁGINAS 55-57. *A propósito de la cultura mermelada*, manifiesto, Rosario, septiembre de 1966.

PÁGINA 58. OPNI, *Objeto pequeño no identificado*, afiche-invitación para exposición en la Galería Quartier, Rosario, 1967.

PÁGINA 59. Eduardo Favario, proyecto de obra para la muestra OPNI, Galería Quartier, Rosario, noviembre de 1967. Cortesía Rita Favario para Archivo Graciela Carnevale.

PÁGINA 61. *Ciclo de Arte Experimental*, hoja de presentación Rosario, 1968.

PÁGINAS 62-63. *Plástica: La libertad llega a Rosario*, en revista *Primera Plana*, N° 289, Buenos Aires, 9 de julio de 1968, págs. 67-68.

PAGINAS 64-67. *Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario*. Rosario, 1968. Fotos: Carlos Militello. +afiches *Ciclo de Arte Experimental*, Rosario, 1968.

PAGINA 68-69. Norberto Púzzolo, hoja-catálogo *Ciclo de Arte Experimental*, Rosario, 27 de mayo al 8 de junio de 1968. Fotografías de la instalación, cortesía del artista para archivo Graciela Carnevale.

PAGINAS 70-71. Rubén Naranjo, hoja-catálogo para el *Ciclo de Arte Experimental*, Rosario, 12 al 24 de agosto y fotografía de la instalación. Foto: Carlos Militello.

PÁGINA 72-73. Eduardo Favario, hoja-catálogo para el *Ciclo de Arte Experimental*, Rosario, 9 al 21 de septiembre de 1968 y fotografía del recorrido. Foto: Carlos Militello.

PAGINA 74-75. Emilio Ghilioni y Roberto Elizalde, hoja-catálogo para el *Ciclo de arte experimental* Rosario, 3 al 28 de septiembre de 1968 y fotografías de la acción. Fotos: Carlos Militello.

PÁGINA 76-79. Graciela Carnevale, hoja-catálogo para el *Ciclo de Arte Experimental*, Rosario, 7 al 19 de octubre de 1968 y fotografías de la acción. Fotos: Carlos Militello.

PÁGINA 86. Juan Pablo Renzi, *Propuesta de temario para el Primer encuentro nacional de arte de vanguardia*, Rosario, agosto 1968.

PAGINA 87. Juan Pablo Renzi, *La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia-estética*, ponencia presentada en el Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, Rosario, agosto 1968.

PAGINA 95. *Tucumán Arde*, logotipo y oblea, *Campaña publicitaria, 2ª fase*, Rosario, octubre 1968.

PÁGINA 96. *Tucumán Arde*: carta de Rubén Naranjo al director del INTA, solicitando información relacionada sobre la explotación de la caña de azúcar en Tucumán, Rosario, 23 de agosto de 1968.

PÁGINA 97. *Tucumán Arde*: carta de Rubén Naranjo a la Sra. María Eugenia Aybar, Directora del Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán, solicitando colaboración para realizar una conferencia de prensa en el Museo a la llegada de los artistas a Tucumán, Rosario, 9 de octubre de 1968.

PÁGINA 98. *Tucumán Arde*: carta de María Eugenia Aybar del Consejo Provincial de Difusión Cultural de Tucumán, a Rubén Naranjo, anunciando su intención de colaborar en la organización de la conferencia de prensa que los artistas propusieron hacer durante su viaje a esa provincia del norte argentino, 16 de octubre de 1968.

PÁGINA 99. *Tucumán Arde*: carta de Héctor S. Quagliaro, delegado de la CGT regional de Rosario, a Benito Romano, delegado de la CGT regional de Tucumán, pidiéndole su colaboración con los integrantes de la Comisión de Cultura Rubén Naranjo y Eduardo Favario para la realización de una exposición de arte de vanguardia, Rosario, 18 de octubre de 1968.

PÁGINA 100-113. *Tucumán Arde: Viaje a Tucumán*, fotos tomadas por los integrantes del Grupo de Artistas de Vanguardia que viajó a Tucumán.

PÁGINA 114-115. *Tucumán Arde: Campaña publicitaria, 1ª fase*, Rosario, octubre-noviembre 1968. Fotos Carlos Militello.

PÁGINA 116. *La Gaceta*, 23 de octubre de 1968, página del diario de San Miguel de Tucumán en que se recoge la supuesta intención de los artistas de realizar una obra que pusiera en relación el arte y la comunicación de masas.

PAGINA 117. *Tucumán Arde: Campaña publicitaria, 1ª fase*, Rosario, octubre-noviembre 1968. Fotos Carlos Militello.

PAGINA 118. *Para nosotros la libertad*, en revista Boom, Rosario, pgs. 69-72, 1968.

PAGINA 119. *Tucumán llora amado país*, en revista Boom, Rosario, pgs 9-13, (s.f).

PAGINA 120. *Tucumán Arde: Campaña publicitaria, 2ª fase*, cartel anónimo. Foto: Carlos Militello y entrada de Cineclub Grupo 65, con la leyenda Tucumán Arde, Rosario, octubre 1968.

PAGINA 121. *Tucumán Arde: Campaña publicitaria, 1ª fase*, estudiante colgando un cartel en la Fac. de Filosofía y Letras, Rosario, octubre 1968. Foto: Carlos Militello.

PÁGINAS 122-125. *Tucumán Arde: Campaña publicitaria, 2ª fase*, Rosario, octubre-noviembre 1968. Fotos: Carlos Militello.

PÁGINA 126-127. *Tucumán Arde: Campaña publicitaria, 3ª fase*. Rosario, noviembre 1968. Fotos: Carlos Militello.

PÁGINAS 130-139. *Tucumán Arde: Muestra en la CGT*. Rosario, noviembre 1968. Fotos: Carlos Militello.

PAGINAS 140-143. María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, *Tucumán Arde*, Declaración de Rosario, Rosario, noviembre 1968, 4 pgs.

PAGINAS 144-145. *Retrato del jardín de la miseria*, artículo en revista Primera Plana, N°307, 12 de noviembre de 1968, pgs 79-80.

PAGINA 146. *Tucumán Arde, sepa porqué*, en Diario de la CGT, Año 1, N° 30, Buenos Aires, 21 de noviembre 1968.

PAGINA 147. Plásticos de Vanguardia, *Tucumán Arde*, Comunicado de Buenos Aires, Buenos Aires, noviembre 1968.

PÁGINA 150 (sup.). Fotografía de la destrucción de las obras en la calle Florida de Buenos Aires por parte de los artistas de vanguardia durante el transcurso de las *Experiencias '68*. Cortesía de Ana Longoni para Archivo Graciela Carnevale.

PAGINA 150 (inf.). Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario: *Asalto a la conferencia de Romero Brest* en la Asociación Amigos del Arte de Rosario, 12 de julio de 1968. Foto: Carlos Militello.

PAGINA 151. *Se entregaron los premios Georges Braque y hubo algunas manifestaciones de protesta y detenciones*, La Prensa, Buenos Aires, 17 de julio de 1968, pg. 7.

PÁGINA 153. Juan Pablo Renzi, texto-guión para la acción colectiva *Asalto a la conferencia de Romero Brest*, Rosario, 12 de julio de 1968.

PÁGINA 154. Manifiesto *Siempre es tiempo de no ser cómplices*, Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario en repudio al Premio Braque, Rosario, junio de 1968.

PAGINAS 161-162. *Equipo de contrainformación*, manifiesto, Rosario, 1973.

PAGINA 163. *Equipo de contrainformación*, guión del audiovisual Ezeiza, Rosario, 1973.

PÁGINAS 164-166. *Equipo de contrainformación: Ezeiza, 20 de junio de 1973*, documentos del audiovisual sobre los sucesos de Ezeiza: dibujos de Juan Pablo Renzi, Rosario, 1973.

NODO 72

PAGINA 172. *Carta* de Jean Clay director de la revista *robho* al grupo de artistas, informándoles de la próxima publicación de un dossier con toda la información relacionada con Tucumán Arde y el itinerario del 68 en el N° 5 de la revista. París, 5 de agosto de 1969.

PAGINAS 174-181. *Dossier Argentine. Le fils de Marx et Mondrián*. Revista *robho*, N° 5-6, París, 1971, pags. 16-22.

PAGINA 191. *Carta de invitación* de Lucy Lippard dirigida al Grupo Rosario para participar en una exposición en el Seattle World's Fair Pavillion, Nueva York, 1969.

PAGINA 192. *Carta* de Lucy Lippard a Graciela Carnevale (Grupo Rosario, Argentina) solicitando permiso para reproducir en su próximo libro imágenes de Tucumán Arde, primera fase de la campaña publicitaria 1968 y del Encierro de Graciela Carnevale.

PAGINA 201. Néstor García Canclini, *Vanguardias artísticas y cultura popular*, tapa de la revista Transformaciones, N° 90, Centro Editor de América Latina, 1973.

PAGINA 208. *Carta* de Mariano Rodríguez, director de artes plásticas de Casa de las Américas a Graciela Carnevale manifestando su interés en relacionarse con el grupo de Tucumán y solicitando material con miras a participar en un encuentro que están organizando, La Habana, 4 de marzo de 1971.

PAGINA 209. *Carta de invitación* de Mariano Rodríguez, director de artes plásticas de Casa de las Américas, a Graciela Carnevale para participar del Encuentro en La Habana en mayo 1972, La Habana, 17 de febrero de 1972.

PAGINAS 210 y 211. *Encuentro de Plástica latinoamericana*, afiche, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, octubre 1973.

PAGINAS 212-213. *Declaración de la Habana (1971)* Encuentro de Plástica Latinoamericana, Casa de las Américas, Cuba, Instituto de Arte latinoamericano, Chile.

PAGINA 214. *Carta* de María Eugenia Zamudio a Graciela Carnevale con información sobre el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur en Chile y el posterior encuentro en Cuba, Santiago, 14 de abril de 1972.

PAGINAS 215-219. *Encuentro de Artistas plásticos del Cono Sur*. Instituto de Arte Latinoamericano, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Lista de participantes e informe de las comisiones de trabajo, Santiago, mayo 1972.

PAGINA 225. *Llamamiento a los Artistas plásticos latinoamericanos*, afiche, Encuentro de plástica latinoamericana, La Habana, 27 de mayo de 1972, Casa de las Américas.

PAGINAS 226. *Declaración Encuentro de plástica latinoamericana*, Casa de las Américas, la Habana, Cuba, octubre 1973.

PAGINAS 227-229. Taller 4 Rojo, *Agresión del imperialismo a los pueblos*, 3 módulos, fotoserigrafía, Bogotá, 1971.

PAGINAS 230-232. Envíos de Graciela Carnevale, Lía Maisonnave y Juan Pablo Renzi a la exposición: *Opresión, Represión y Lucha del Pueblo Latinoamericano* (la autoría del primero es de Renzi y los otros dos colectiva), organizada por América latina no oficial, Grupo de París, París, 1973.

PAGINA 233. *Museo de Arte Contemporáneo*, afiche, exposición de la Habana 1971-Exposición Cuba- Chile, Instituto de Arte Latinoamericano, Casa de las Américas, Cuba.

PAGINA 234, José Moreno, *Tren de la Cultura*, serigrafía, Santiago, Chile, 1971.

PAGINA 235. Luis Felipe Noé, serigrafía. Instituto de Arte Latinoamericano, Santiago, Chile. (s.f.).

DESPUÉS DE

PAGINA 236. Archivo de negativos. Foto: Lila Siegrist.

PAGINA 238 (sup.). Detalle de la presentación de material del archivo en la exposición *L(a)normalidad*, Palais de Glace, Buenos Aires, 2006.

PAGINA 238 (inf.). Vista parcial de la presentación de material del archivo en la exposición *Again for tomorrow*, Royal College of Art, Londres, marzo 2006.

PAGINA 242. Vista parcial presentación de material del archivo en la *Documenta 12*, Fridericianum, Kassel, 2007.

PAGINA 243. Vista exhibición del archivo en *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, Centro Cultural de España, Rosario, octubre 2008 y archivo en uso durante el 2º Encuentro de la Red de Conceptualismos del Sur.

PAGINAS 244 245. Vista parcial exhibición del archivo en Galería Santa Fe, Bogotá, 2010. Fotos: Pablo Adarme.

PAGINAS 246-247. Vistas exhibición del archivo en Galería Nova, Zagreb, Croacia, diciembre 2005.

PAGINAS 248-249. Vistas exhibición del archivo en *Inventario 1965-1975*. *Archivo Graciela Carnevale*, Centro Cultural de España, Rosario, octubre 2008.

PAGINA 250. *Tucumán Arde: Muestra en la CGT*, vista de la entrada a la exposición, Rosario, noviembre 1968. Foto: Carlos Militello.

PAGINA 264. Vista exhibición del archivo en *Inventario 1965-1975*. *Archivo Graciela Carnevale*, Centro Cultural de España, Rosario, octubre 2008.

PAGINA 274. *Tucumán Arde, Campaña Publicitaria 3ª fase*, afiche: Primera bienal de Arte de Vanguardia, Rosario, noviembre 1968.

Exposiciones

El archivo recogido por Graciela Carnevale desde 1965 permaneció escondido durante los años de la última dictadura cívico-militar argentina, recuperando su visibilidad tras la finalización del régimen en 1983. Desde entonces, ha ido adquiriendo una progresiva emergencia pública internacional, al compás de su crecimiento. Este listado recoge todas las exposiciones que hasta el momento en que se publica este libro han mostrado extractos del archivo. Su dosificación expositiva ha consistido principalmente en documentación sobre *Tucumán Arde* y el Grupo de Vanguardia de Rosario, pero también obra de artistas individuales del periodo originario del archivo.

Este listado de la circulación expositiva del archivo muestra cómo en la segunda mitad de la década de los noventa, su contenido, principalmente *Tucumán Arde*, empieza a ser tomado en cuenta como un referente de planteamientos académicos y museográficos que proponen ampliar el canon historiográfico sobre las prácticas artísticas del siglo pasado, principalmente las décadas de los sesenta y setenta. Entre 2001-2008, el archivo sirvió intensivamente de utilidad para proyectos que se planteaban no ya sólo ampliar, sino sobre todo impugnar cánones académicos, principalmente en dos sentidos: intentando reconstruir una historiografía política del arte en el pasado siglo y activando las nuevas prácticas de politización del arte o de activismo artístico. Desde 2007 en adelante, el archivo ha empezado a ser conocido en su mayor amplitud, incluso mediante exposiciones monográficas de partes extensas de su contenido.

Reproducimos este listado de exposiciones no sólo para dejar constancia de su progresiva puesta en valor institucional, historiográfica y política. También porque su circulación y recepción, como ya hemos mostrado en este libro, forma parte del proceso de su permanente reformulación.

1984

1966-1968. *Arte de Vanguardia en Rosario*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina.

1997

I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, Brasil.

1998

Vanguardias clásicas. Juan Pablo Renzi. *Retrospectiva 1963-1992*, Centro Cultural Parque de España, Rosario, Argentina.

1999

Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. *Obras 1962/68*, Centro Cultural Parque de España, Rosario, Argentina.

Arte de Acción 1960-1990, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina.

Global Conceptualism. Points of Origin 1950s-1980s, Queens Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

En medio de los medios, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

2000

Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1918-1968, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Global Conceptualism. Points of Origin 1950s-1980s, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.

2001

Antagonismos, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España.

2002

Arte y Política en los '60, Palais de Glace, Buenos Aires, Argentina.

2004

Ex Argentina, Museum Ludwig Köln, Colonia, Alemania.

Inverted Utopias, Museo de Bellas Artes, Houston, Estados Unidos.

Ambulantes, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, España.

La Sociedad de los Artistas, Museo Castagnino, Rosario, Argentina.

Col.lecció MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España.

Cómo queremos ser gobernados, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España; Miami Art Central, Miami, Estados Unidos.

2005

Be what you want but stay where you are, Witte de With, Rotterdam, Países Bajos.

Kollektive Kreativität / Collective Creativity, Fridericianum, Kassel, Alemania.

Arhiv Tucumán Arde, Galerija Nova, Zagreb, Croacia.

Die Rigierung - Paradiesische Handlungsräume, Wiener Secession, Viena, Austria.

2006

und so hat Konzept noch nie Pferd bedeutet, Generali Foundation, Viena, Austria.

Eduardo Favario, fuera de marco, Museo de la Memoria, Rosario, Argentina.

Again for Tomorrow, Royal College of Art, Londres, Reino Unido.

La Normalidad, Palais de Glace, Buenos Aires, Argentina.

Dedicado a Rubén Naranjo, Museo Castagnino, Rosario, Argentina.

2007

Archives Tucumán Arde, Bon Accueil, Rennes, Francia.

Documenta 12, Kassel, Alemania.

Forms of Resistance. Artists and the desire for social change from 1871 to the present, Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos.

Dedicado a Rubén Naranjo, Museo Castagnino, Rosario, Argentina, 2007.

2008

Arte no es Vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000, Museo del Barrio, Nueva York, Estados Unidos.

Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale, Centro Cultural Parque de España, Rosario, Argentina.

2009

1968. *Die Große Unschuld*, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, Alemania.

Temps como a matèria. Col·lecció MACBA. Noves incorporacions 22, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España.

Grupo de Artistas de Vanguardia, Pump House Gallery, Londres, Reino Unido.

¿Por qué no te callas?, Espacio Arte Actual, FLACSO, Quito, Ecuador.

Estados de sitio, Trienal de Chile, Valparaíso, Chile.

2010

Fotografía en la Argentina, 1840-2010, Galería Arte x Arte, Fundación Alfonso y Luz Castillo, Buenos Aires, Argentina.

Archivo Tucumán Arde, Galería Santa Fe, Bogotá, Colombia.

The Talent Show, Walker Art Center, Minneapolis; PS1, Nueva York, Estados Unidos.

Uncertain Spectator, Experimental Media and Performing Arts Center, Troy, Estados Unidos.

29a Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

2011

Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975, Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina.

Archivos en tensión, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.

29th Biennial of Graphic Arts, International Center of Graphic Arts, Ljubljana, Eslovenia.

2012

Spirits of Internationalism. 6 European Collections 1956-1986, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Amberes, Bélgica; Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos.

Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art, Brooklyn Museum, Nueva York, Estados Unidos.

Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Alemania.

The Tanks: Fifteen Weeks of Art in Action, Tate Modern, Londres, Reino Unido.

I Can't Work Like This, Casco, Utrecht, Países Bajos.

Graciela Carnevale. Encuentro-conversaciones-momento, Galería Visor, Valencia, España.

re.act.feminism # 2 - a performing archive, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, España; Galerija Miroslav Kraljevi, Zagreb, Croacia; Instytut Sztuki Wyspa, Gdansk, Polonia; Museet for Samtidskunst, Roskilde, Dinamarca; Tallinna Kunstihoone, Tallin, Estonia; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, España.

2013

re.act.feminism # 2 - a performing archive, Akademie der Künste, Berlín, Alemania.

Individual order, KARST, Plymouth, Reino Unido.

Redes de solidaridad continental: arte, intelectuales y activismo político 1960-1970, Museo Nacional de la Universidad de Tres de Febrero, Buenos Aires.

Art Turning Left. How Values Changed Making 1789-2013, Tate Liverpool, Liverpool, Reino Unido.

America Latina 1960-2013, Fondation Cartier pour l'art contemporain, París, Francia.

2014

América Latina Fotos + Textos. 1960-2013, Museo Amparo, Puebla, México.

The King's Peace: Realism and War, Stills. Scotland's Centre for Photography, Edinburgh, Reino Unido.

Frieze Masters, Spotlight, Londres, Reino Unido.

artevida (archivo), Biblioteca Parque Estadual, Río de Janeiro, Brasil.

Creditos y agradecimientos

Este libro es un proyecto de la Red Conceptualismos del Sur* que tuvo como primer equipo de trabajo a Joaquín Barriendos, Graciela Carnevale, Fernanda Carvajal, Cristian Gómez, Ana Longoni, Miguel López y Jaime Vindel. Ha sido finalmente llevado a cabo por el equipo de cuatro personas que firmamos esta introducción. Textos, edición, diagramas y diseño: Graciela Carnevale, Marcelo Expósito, André Mesquita y Jaime Vindel, con la colaboración de Mabel Tapia en la edición final.

Graciela Carnevale es artista y docente participante del Grupo de Artistas de Vanguardia. Ha construido y es responsable del archivo eje de esta publicación. Forma parte de El Levante, plataforma independiente de investigación y producción de conocimiento crítico desde prácticas artísticas.

Marcelo Expósito es artista. Fue coeditor de la revista *Brumaria* (2002-2006). Cofundador y docente del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA (Barcelona, desde 2006). Ha escrito o coeditado los libros *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), *Producción cultural y prácticas instituyentes* (2008), *Los nuevos productivismos* (2010) y *Walter Benjamin, productivista* (2013).

André Mesquita es investigador de las relaciones entre arte, política y activismo. Doutor en Historia Social pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de la Universidade de São Paulo con la tesis *Mapas Dissidentes: proposições sobre um mundo em crise (1960-2010)*. Autor del libro *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva* (São Paulo, Annablume/FAPESP, 2011).

Jaime Vindel es investigador Posdoctoral de la Universidad Complutense de Madrid. En 2014 publicó su libro *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001* (Madrid, Brumaria, 2014) y coeditó el volumen nº8 de la colección *Desacuerdos*, centrado en las relaciones entre crítica y arte en el Estado español desde el periodo de la Transición hasta la actualidad.

Mabel Tapia es investigadora independiente. Recientemente coordinó las ediciones *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América latina* (Madrid, MNCARS/Eduntref, 2014) y *Un saber realmente útil* (Madrid, MNCARS, 2014)

***La Red Conceptualismos del Sur** es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva fundada el año 2007 por un grupo de investigadores y artistas preocupados por la expropiación y la neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta-setenta. El trabajo de la RedCSur se ha materializado movilizandop procesos de preservación y activación de la memoria de esas experiencias mediante la implementación de una serie de políticas de investigación, exhibición, publicación, institucionalización y puesta en valor de los archivos; así como tomas de posición públicas ante distintas coyunturas. Actualmente integran la RedCSur unas sesenta personas dispersas en América latina y Europa impulsando distintos proyectos comunes.

Agradecemos:

al Museo Nacional de Arte Reina Sofía, su director Manuel Borja Vilel, así como a Jesús Carrillo, Chema González y al departamento de publicaciones por todo el seguimiento institucional y el apoyo para su realización. A la editorial 8libros y en especial a Gonzalo Badal y Carlos Altamirano que han sostenido su compromiso con este proyecto.

Así mismo queremos agradecer a las siguientes personas, colectivos e instituciones:

Joaquín Barriendos, Jorge Blasco, Matthijs de Bruijne, Roger Buegel, María Fernanda Cartagena, Fernanda Carvajal, Alice Creischer, Fernando Davis, El Levante, ETC..., Guillermo Fantoni, Claudia Fontes, Cristina Freire, Alberto Giúdicci, Cristian Gómez, Katia González, Brian Holmes, Roberto Jacoby, Jorge Jaramillo, Ana Longoni, Miguel López, William López, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Carlos Militello, Valentina Militello, Ruth Noack, Soledad Novoa, Clemente Padín, Gabriel Peluffo, Martín Prieto, Mari Carmen Ramírez, Sergio Raimondi, Jorge Ribalta, Suely Rolnik, Juan Carlos Romero, Georg Schöllhammer, Andreas Siekmann, Sylvia Suárez, Paulina Varas, Ana Wandzik, WHW, Stephen Wright.

Y a todos los que colaboraron para que este libro fuera posible.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Ministro

José Ignacio Wert

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor SS.MM. los Reyes de España

Presidente

Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente

Carlos Solchaga Catalán

Vocales

José María Lassalle Ruiz
Marta Fernández Currás
Miguel Ángel Recio Crespo
Fernando Benzo Sainz
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Ferran Mascarell i Canalda
Cristina Uriarte Toledo
Román Rodríguez González
José Joaquín de Ysasi-Yasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Salvador Alemany
César Alierta Izuel
Ana Botín-Sanz de Sautuola y O'Shea
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla
Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secretaria de Patronato
Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico

João Fernandes

Subdirector Gerente

Michaux Miranda

Gabinete Dirección

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Carmen Alarcón

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones

Paula Ramírez

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Actividades Públicas

Directora de Actividades Públicas

Berta Sureda

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales

Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación

Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación

Olga Ovejero

Subdirección General Gerencia

Subdirectora Adjunta a Gerencia

Fátima Morales

Consejera Técnica

Mercedes Roldán

Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia

Carlos Gómez

Jefe del Área Económica

Adolfo Bañegil

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio

Rosa Rodrigo Sanz

Jefa del Área de Recursos Humanos

Carmen González Través

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales

Ramón Caso

Jefe de Arquitectura

Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefe de Informática

Oscar Cedenilla

