



# ARTÍCULOS

1. Plan Integral de las 600 hectáreas, Puerto Iguazú, Misiones, Argentina.

*Por Juana Yasnikowski*

2. Avance de los cotos de caza en La Pampa ¿nuevas dinámicas territoriales?

*Por María Eugenia Comerci*

3. Tucumán Arde. La estética de una época.

*Por Mariana Winikor Wagner*

**La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.**

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHycS-UNaM  
**La Rivada** es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

**Editor Responsable:** Secretaría de Investigación y Postgrado, FHycS-UNaM.

Tucumán 1605. Piso 1. Posadas, Misiones.

Tel: 054 0376-4430140

**ISSN 2347-1085**

**Contacto:** larivada@gmail.com

## Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

**Decana:** Mgter. Gisela Spasiuk

**Vice Decano:** Mgter. Rubén Zamboni

**Secretaría de Investigación y Posgrado:** Mgter. Ana María Gorosito Kramer

**Director:** Roberto Carlos Abinzano (*Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones*)

### Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (*Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones*)
- Dr. Denis Baranger (*Universidad Nacional de Misiones*)
- Dra. Susana Bandieri (*Universidad Nacional del Comahue/Conicet*)

### Comité Editor

- Héctor Eduardo Jaquet (*Coordinador-Universidad Nacional de Misiones*)
- Esther Lucía Schvorer (*Universidad Nacional de Misiones*)
- Débora Betrisey Nadali (*Universidad Complutense de Madrid*)
- Zenón Luis Martínez (*Universidad de Huelva, España*)
- Marcela Rojas Méndez (*UNIFA, Punta del Este, Uruguay*)
- Guillermo Luis Castiglioni (*Universidad Nacional de Misiones*)
- María Laura Pegoraro (*Universidad Nacional del Nordeste*)
- Adriana Carísimo Otero (*Universidad Nacional de Misiones*)
- Guillermo Alfredo Johnson (*Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil*)
- Ignacio Mazzola (*Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata*)
- Juana Elisabet Sánchez (*Universidad Nacional de Misiones*)
- Carmen Guadalupe Melo (*Universidad Nacional de Misiones*)
- Pablo Molina Ahumada (*Universidad Nacional de Córdoba*)
- Carolina Díez (*Universidad Nacional Arturo Jauretche*)
- Mariana Godoy (*Universidad Nacional de Salta*)
- Jorge Anibal Sena (*Universidad Nacional de Misiones*)

### Consejo de Redacción

Laura A. Kostlin (*Universidad Nacional de Misiones*)  
Christian N. Giménez (*Universidad Nacional de Misiones*)  
Claudia Domínguez (*Universidad Nacional de Misiones*)  
Alejandra C. Detke (*CONICET*)

### Asistente Editorial

Antonella Dujmovic

### Coordinadores En Foco

Sandra Nicosia  
Christian N. Giménez

### Corrector

Juan Ignacio Pérez Campos

### Diseño Gráfico

Silvana Diedrich  
Diego Pozzi

### Coordinador Intra institucional

Cristian Andrés Garrido

### Artista Invitado

Milton Kalbermatter

Obra:

Niveles de Intensidad

Dibujos en cuadernos

Birome en gel y marcador 21 cm. x 30 cm

2015

<https://www.flickr.com/photos/miltonkalbermatter>

# Tucumán Arde: la estética de una época

*Tucumán Arde: the esthetic of an age*

Mariana Winikor Wagner\*

Recibido: 15/07/15 // Primera Evaluación: 12/10/15 // Segunda Evaluación: 04/03/16 // Aprobado: 01/04/16

## Resumen

Este trabajo aborda las particularidades de la vanguardia plástica argentina de los años '60 y el contexto histórico en el que surge. El arte, entendido como herramienta legítima para el cambio social, no sólo llevó a una modificación estética sino conceptual, evidenciando el lugar político que ocupó el arte en la Modernidad.

Tucumán Arde sintetiza la radicalización política del arte plástico de esos años que intentó romper con ciertos habitus establecidos: se puso en jaque el rol del espectador, como así también el rol de las creaciones individuales y la forma de circulación y difusión de la obra de arte.

**Palabras clave:** Arte- Vanguardia- Política- Estética- Modernidad

### Abstract:

*This paper addresses the particularities of the 60's plastic art in Argentina and the historical context in which it arises. Art, understood as a legitimate tool for social change, not only in a change in aesthetic, but conceptual, demonstrating the political place occupied in modern art.*

*Tucumán Arde synthesizes the political radicalization of the plastic art of those years, which try to break with certain habitus established: it was check the role of the viewer, the individual creations the form of circulation and dissemination of the work of art.*

**Key words:** Art-Vanguardia- Esthetic-Political Modernity



Unm  
Universidad Nacional de Misiones

*Nosotros creemos en un arte (...) que llegue directamente al espíritu de todos los hombres, y al de todas las mujeres... un arte que los haga conscientes, que los mejore como personas... un arte universal, un arte sin fronteras ni religiones, sin razas... y creemos en él como en un arma, (...) un arma que se pueda hacer oír, y que tiene que dar en el blanco...  
El arte es un arma cargada de futuro.*

*Película Noviembre de Achero Maños, 2003.*



Universidad Nacional de Matones

---

**Mariana Winikor Wagner**

*\*Licenciada en Sociología (UBA) y Profesora en Enseñanza Secundaria, Media, Normal y Especial de Sociología (UBA). Actualmente doctoranda en Antropología Social (UNaM). Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)- UNaM- IIGG.*

*Correo electrónico: marianawinikowagmer@gmail.com*

## Introducción

Este trabajo pretende reflexionar sobre las características intrínsecas de la vanguardia artística, más precisamente de la vanguardia plástica argentina de los años '60, entendiendo la relación entre arte y política no sólo como determinante del fundamento teórico de toda vanguardia, sino también del accionar práctico y de sus producciones artísticas.

No es casual que estas corrientes estéticas surjan en coyunturas histórico-sociales determinadas en las que la politización irrumpe en las distintas esferas de la vida social.

Cómo se caracterizan éstas corrientes y cuáles fueron las rupturas en relación a la estética de la época, serán los temas analizados a través de la experiencia concreta de *Tucumán Arde*.

El arte, vivido por los integrantes de este movimiento como herramienta legítima para el cambio social, no sólo implicó una transformación a nivel estético -al ampliar sus límites generando una experimentación continua-, sino que cambió la forma de concebir el arte hasta ese momento. La relación artista-espectador, el dejar de lado obras individuales para llevar adelante acciones colectivas, la modificación del proceso de circulación de las obras, entre muchos otros cambios; evidenciaban el lugar político que adoptó el arte en esa década.

## La función del arte moderno

En la Modernidad, y como consecuencia del advenimiento del capitalismo y del ingreso de la técnica en el ámbito artístico, Walter Benjamín resalta que se produce un cambio en los valores estéticos tradicionales, el cual transforma la obra de arte en su totalidad. El autor destaca que las categorías que permitían analizar el arte tradicional (aurático) han quedado obsoletas, necesitando de nuevos conceptos que permitan analizar el arte moderno.

En la Era de la Reproductibilidad Técnica, como Benjamín denomina a esta era, se modi-

fica la función social del arte: de tener un contenido religioso, simbólico y sagrado pasa a cumplir una función política. Esta transformación, consecuencia del ingreso de la técnica en el proceso productivo de la obra, implica la pérdida del aura entendida como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por lejana que pueda estar)” (Benjamín, 1989: 24), perdiéndose el carácter irrepetible de la misma, su unicidad y originalidad.

El paso de la producción artesanal a la reproducción técnica, implica una transformación cualitativa a la par de cuantitativa del objeto artístico: no sólo posibilita la repetición de un objeto artístico las veces que uno lo requiera, sino que se vivencia una transformación total de ese objeto; cambia su función, las formas de producción y de reproducción del mismo; desliga al arte de su fundamento cultural (Benjamín, 1989: 32), evidenciando un cambio social, político y hasta económico del arte moderno.

Si bien el autor tiene una visión melancólica de la *pérdida del aura*, realiza a la par una lectura positiva de la reproducción técnica, lo que lo lleva a reflexionar sobre el advenimiento de la Modernidad de forma completamente ambigua. La reproducción infinita de los objetos artísticos implica una función liberadora al posibilitar el consumo masivo del arte, fomentando su democratización. Además, permite el acercamiento del arte al público general, evidenciando su función política actual: el acceso al capital cultural al que antes sólo accedían unos pocos.

Las tesis expuestas por Benjamín guardan estrecha relación con los escritos de Theodor Adorno. Lo que para Benjamín es vivenciado como una oportunidad democratizadora y emancipadora, Adorno lo reinterpreta como un proceso que deviene, en cierto sentido, en sometimiento y opresión. Si bien reconoce que la técnica permite dominar los materiales estéticos, situación que genera momentos de libertad y autoconciencia en el artista, esa libertad resulta engañosa.

La *pérdida del aura* es concebida por Adorno como *crisis de la apariencia estética*. La obra de arte ya no se rige por su valor cultu-



ral sino como objeto de contemplación desinteresada -hoy vale más su valor de cambio que su valor de uso- volviéndose una mera mercancía cultural basada en las reglas actuales de consumo, y no en su contenido estético. Este proceso de *'desartización'* pone al arte contra sí mismo, asegurando su adaptación a los usos simbólicos de la sociedad mercantil y quedando relegada su función cultural tradicional. Lo que prevalece es esa necesidad imperiosa de producir algo nuevo, sin otorgarle importancia a la estética de lo que se produce.

En la *"Dialéctica del iluminismo"*, Adorno y Horkheimer definen novedosamente a la cultura como una industria que manipula a los individuos con el objetivo de someterlos al consumo de lo producido. Los autores consideran a la cultura moderna como una estructura institucional que somete al individuo al poder del capital, deviniendo en una *pérdida de la sustantividad* puesto que, al acercarse a los sujetos al consumo masivo de objetos artísticos, crea en ellos una ficción de supuesta libertad, por los autores como mero instrumento de engaño de las masas. Lo que en verdad sucede es el sometimiento directo a la industria cultural y a un rol de consumidor pasivo que no sólo esclaviza al receptor de las obras sino también a su propio productor, entendido como empleado cautivo de esa industria cultural.

Tanto Adorno como Horkheimer caracterizan a la industria cultural como reproductora de procesos de serialización, estandarización y dominio de la creatividad -consecuencia de la incorporación de la técnica en la esfera del arte- lo cual deriva en producciones artísticas semejantes, con estéticas similares que diluyen creativities particulares. Pero resulta necesario recalcar que no todas las obras de arte provienen de lo que Adorno considera *la industria cultural*, sino que existen muchos movimientos artísticos que proceden de los márgenes de la cultura, como lo es el caso analizado en este trabajo, que trastocan los límites de producción, circulación y consumo del arte oficial, no pudiendo enmarcárselos dentro de lo que Adorno califica como industrial cultural.

Si bien la postura de Adorno se sitúa dentro del pensamiento dialéctico materialista, su visión crítica sobre el arte moderno tiende, en cierto sentido, a justificar y ensanchar aún más la brecha existente entre el arte y las masas. Su crítica termina siendo funcional a determinadas ideologías burguesas que intentan neutralizar la democratización y el acceso universal al capital cultural. Si bien "la técnica no conduce a un mundo feliz, ofrece un caudal 'provisorio' y una 'energía' revolucionaria válidos para transformar el presente" (Caballero Roldán, S/f: 11), esta idea permite adherir a la postura esgrimida por Benjamín al aceptar que la técnica convierte al arte en una herramienta que posibilita el cambio social y da nacimiento a su función política. La pérdida del aura es entonces entendida como una pérdida pero a la vez como una conquista.

## El arte de vanguardia

Como se planteó anteriormente, este trabajo indagará sobre las características de los movimientos de vanguardia en general, su fundamento y accionar, para comprender en particular la experiencia de *Tucumán Arde* en la historia del arte argentino de vanguardia.

La vanguardia ha sido y sigue siendo tema de debate entre los intelectuales y artistas. En las líneas siguientes se expondrá qué se entiende por este concepto.

Los movimientos de vanguardia generalmente nacen con el objetivo de intentar romper el aislamiento que caracteriza al arte en la sociedad burguesa, otorgándole un estatuto político y transformador. Se identifican por una búsqueda constante de lo nuevo, ya sea por la necesidad de encontrar nuevos códigos estéticos, como por modificar las normas de consumo y circulación de las obras de arte. Esa avidez de experimentación continua, característica de la vanguardia, es, según Adorno, una condición de posibilidad de la belleza, pero a la vez, deriva en el carácter efímero de muchos movimientos de



vanguardia: todo lo nuevo una vez presentado deja de ser novedoso y debe ser superado. Ese afán de superación constante muchas veces encuentra su propio límite y termina con este tipo de movimientos (Longoni y Mestman, 2010).

Estas corrientes llevan adelante un programa de renovación radical, que intenta diferenciarse del arte desarrollado hasta el momento a través de una negación constante de la tradición (Longoni y Mestman, 2010), negación que es entendida por Adorno como característica esencial del arte moderno. Dichas corrientes emergen en coyunturas políticas determinadas donde el arte se manifiesta como herramienta de transformación. El aparato cultural vigente en una sociedad presenta muchas veces modos de funcionamientos que dejan afuera cánones estéticos determinados, siendo estos movimientos de vanguardia necesarios para hacer visibles manifestaciones artísticas hasta el momento silenciadas: “los movimientos de vanguardia reivindicarían la especificidad de la obra frente a la homogeneización de valores y la neutralización de estímulos con las que la institución (arte) garantiza la estabilidad cultural” (González, 2008: 3). En sociedades autoritarias, no sólo se invisibilizan ciertas manifestaciones estéticas, sino que se las persigue y reprime. Estas situaciones históricas permiten el surgimiento de movimientos que intentan dar visibilidad a otras formas de concebir el arte.

Para Bürger: “con los movimientos de vanguardia, el subsistema estético alcanza el estado de autocrítica” (Bürger en González, 2008:23) al oponerse a la Institución *Arte* en su totalidad. Para otros, como Giunta, las vanguardias no implican el enfrentamiento y ruptura con las instituciones, sino que son movimientos contradictorios y muchos más difíciles de definir que se corresponden más con un ‘atentado al buen gusto’ (burgués) que al enfrentamiento

a la Institución *Arte* en sí, resultando muchas veces absorbidas y neutralizadas por ella. Para esta autora, el ataque principal era a lo que Juan Pablo Renzi denominó *cultura mermelada*<sup>1</sup>: “eran los rasgos que marcaban las preferencias (artísticas) de la burguesía: contra estas tendencias establecidas en el arte de Buenos Aires, los artistas definían el nudo central de sus rebeldías” (Giunta, 2009: 124).

Aunque ciertos autores consideren que estos movimientos se oponen más al gusto dominante que a la institución que los contiene, la oposición al gusto burgués adopta un contenido completamente político al intentar desnaturalizar la idea de que existe un único gusto frente al resto concebido como *mal gusto*. Consecuencia de una lucha de fuerzas en el espacio social, el gusto burgués se impone como gusto legítimo y es ese orden (burgués) el que la vanguardia rechaza. Como afirma Bourdieu, “la ‘mirada’ es un producto de la historia” (Courdieu, 2010: 235), cada momento histórico adopta un modo de percepción artística determinado que dependerá de las fuerzas dominantes que se encuentran en escena. La función de la vanguardia es dar voz al resto de los gustos en puja intentando romper con los cánones estéticos vigentes y las formas y costumbres legitimadas.

Pero en el caso argentino, lo político de la vanguardia no radicó sólo en oponerse al gusto definido como dominante. En los '60, surge un arte ligado a experiencias histórico- concretas; como afirma Carpani: “el arte (...) es entre otras cosas la manifestación cultural de una época y de una determinada sociedad histórica” (Carpani, 2011: 12). La esfera artística no puede abstraerse de la historia ya que es entendida como *dispositivo de exposición* que permite visibilizar la política de una sociedad determinada (Ranciére en Fillippo, s/ f). De esta manera, surge el arte como herramienta legítima de la lucha social.

1 Existe una manera de ser y pensar ‘mermelada’, que la vanguardia de la época ataca oponiéndose a las formas oficializadas de hacer arte, que utiliza esquemas convencionales, con la complicidad de entidades pseudo- culturales y de cierto público que alienta y aplaude todo lo que produce (Renzi, 1966).



## La Argentina de los años '60

La Argentina de los '60 se caracterizó por la inestabilidad político-institucional y la ausencia de gobiernos elegidos por el pueblo. En 1966, la autodenominada 'Revolución Argentina', al mando de Juan Carlos Onganía, impidió el normal desenvolvimiento del sistema de partidos. Si bien, desde el inicio de la década, el Congreso se desempeñó de forma irregular, a partir de 1966, se censuraron completamente sus funciones.

Surgida como alternativa política tendiente a resolver el empate hegemónico que venía atravesando el país desde la salida del modelo agroexportador, el régimen necesitaba no sólo concentrar poder económico, sino también poder político que neutralizara el resto de las fuerzas sociales en escena. La dictadura de Onganía se caracterizó por la represión dirigida al campo cultural, educativo y gremial en donde la censura a los artistas, a los científicos y la represión a los estudiantes y a los trabajadores se llevó a cabo como un accionar sistemático. *La noche de los bastones largos*<sup>2</sup> es una evidencia de estos hechos.

En el plano económico, el régimen llevó adelante un programa de modernización y tecnificación industrial aliado al capital transnacional. Salimei como ministro de Economía primero y Krieguer Vasena después intentaron retomar la estrategia desarrollista implementada por Frondizi en 1958, promoviendo la desnacionalización y la especulación financiera. Con la ayuda económica y social que signi-

ficó la Alianza para el Progreso<sup>3</sup>, entre 1961 y 1970, el gobierno de Kennedy brindó apoyo a los sucesivos gobiernos argentinos para llevar adelante la Doctrina de Seguridad Nacional y las medidas económicas neoliberales en toda la región.

El plan consistía en medidas de racionalización y concentración económica que se orientaban específicamente a una fuerte devaluación, la suspensión de los convenios colectivos de trabajo y de las comisiones internas, congelamiento salarial, la sanción de una ley de alquileres que facilitara los desalojos, entre otras medidas que fomentaron la construcción del Estado Burocrático Autoritario que describe O' Donnell claramente (O' Donnell, 2010). El Gobierno se orientó a dismantelar las fuentes de trabajo y las conquistas sociales, económicas y políticas que se habían conseguido durante el Peronismo.

En esta coyuntura, las provincias del interior cobraron centralidad. Visualizada por el Gobierno Nacional como tradicional y retrógrada, Tucumán era considerada símbolo y paradigma del modelo a erradicar. Luego de la importancia política que la provincia adquirió en el Virreinato del Río de la Plata, encontró en el azúcar la posibilidad de desarrollo económico y social. La industria azucarera se asentó a comienzos del siglo XX y se afianzó a partir de 1940 con las políticas peronistas que favorecieron a la provincia: los productores de azúcar recibieron créditos y subsidios que favorecieron su expansión, se crearon tarifas arancelarias que beneficiaron a la producción local y se creó un Fondo Regulador de Azúcar que permitió regular su producción (Ramírez, 2008). Además, surgió una elite local con fuerte apoyo

<sup>2</sup> *La Noche de los Bastones Largos* fue la represión sufrida por estudiantes, profesores y graduados al resistir la intervención de la universidad pública, y la anulación del régimen de cogobierno que intentaba instaurar el gobierno militar a cargo de Juan Carlos Onganía. Estos hechos ocurrieron en julio de 1966 en diversas facultades de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>3</sup> La *Alianza para el Progreso* es el nombre con el que se conoció a la alianza dirigida por los EEUU para ayudar económica, política y socialmente a América Latina. Para recibir esta ayuda, los países de la región debían seguir los consejos, tanto económicos como políticos, impuestos por EEUU. El objetivo real de la alianza era la lucha contra el comunismo en la región, intentando neutralizar sus fuerzas a través de la represión, de la baja de los salarios y de la anulación de un sin número de las conquistas sociales.



del Gobierno Nacional que estuvo a la cabeza de la industria azucarera, y a la par, muchas fuentes de trabajo a nivel provincial y regional –consecuencia de la gran cantidad de trabajadores temporales que recibió Tucumán provenientes de las provincias linderas de Santiago del Estero, Salta y Jujuy, principalmente-.

Al poco tiempo de tomar el poder, el gobierno de Onganía impulsó el denominado *Operativo Tucumán* basado en la supuesta modernización, racionalización y diversificación de la industria local. Si bien estas medidas fueron en un comienzo bien recibidas por los trabajadores de la provincia –dado que por esos años la industria azucarera se encontraba atravesando una aguda crisis, consecuencia de la retracción de los mercados compradores de azúcar- al poco tiempo se produjo el desmantelamiento de más de 10 ingenios azucareros en la provincia, dejando a un sin fin de trabajadores sin su fuente de trabajo. Si bien la dirigencia sindical no llevó adelante protestas dirigidas contra el Onganiato, las bases se encontraban fuertemente organizadas<sup>4</sup>. Las protestas sindicales en contra de estas medidas fueron reprimidas y sus activistas perseguidos. Así, se hizo evidente el objetivo no declarado de las medidas implementadas por el Gobierno, tendientes a desarticular las fuerzas políticas y sociales:

*“(...) que durante los 10 años previos habían impedido la desarticulación del modelo de desarrollo consolidado por Perón y sentar los cimientos para una reconversión económica de fondo en base a la promoción de los sectores más eficientes y dinámicos de la economía, particularmente de aquellos ligados al capital transnacional” (RAMÍREZ; 2008: 17).*

*“Un ‘Operativo Tucumán’, elaborado por los*

4 En 1967 la CGT llevó adelante un Plan de Lucha en contra de las medidas económicas y sociales que estaba llevando adelante el Gobierno Nacional. Si bien estas protestas no tuvieron éxito y fueron brutalmente reprimidas, en 1968 llevó al triunfo del sector más combativo. La CGT se subdivide en la *CGT de los Argentinos* liderada por Raimundo Ongaro, opositora al gobierno de Onganía, y la *CGT Azopardo* encabezada por Augusto Vandor, aliada al gobierno de turno.

*economistas del Gobierno, intenta enmascarar esta desemboscada agresión a la clase obrera con un falso desarrollo económico basado en la creación de nuevas e hipotéticas industrias financiadas por capitales norteamericanos. La verdad que se oculta detrás de éste 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 (...)”<sup>5</sup>.*

*Tucumán Arde* emergió como campaña de difusión y contrainformación de las medidas que estaba tomando el régimen, con el objetivo de visibilizar las políticas neoliberales implementadas en la provincia de Tucumán; surgió “un arte al servicio de los dictados de la revolución, un arte que se hace cargo de la existencia social del hombre, que no pretende autonomizarse ni de sus propias condiciones de producción ni de las que atañen al orden social en su conjunto” (Di Filippo, s/f: 266).

## El arte plástico de la época

En esta coyuntura, las artes plásticas vivenciaron un proceso de radicalización política que, al igual que en otros ámbitos, estaba en concordancia con el grado de agitación social que vivía el país. La Revolución Argentina intentó imponer el orden en todas las esferas sociales, más aún en aquellas señaladas como enemigas: los sindicatos, las universidades y las artes fueron totalmente silenciadas.

Si bien es sabido que todos los gobiernos militares han desmantelado la producción de conocimiento dejando de financiar investiga-

5 Fragmentos del manifiesto *Tucumán Arde* (1968). Impreso repartido mientras duró la obra en la ciudad de Rosario. Participan de esta obra: Eduardo Favario, León Ferrari, Juan Pablo Renzi, Roberto Jacoby, Graciela Carnevale, María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, entre otros. Disponible en: [http://www.macba.cat/uploads/20080411/tucuman\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080411/tucuman_cas.pdf) (Revisado el 03/10/2012).

ciones académicas y artísticas, en esta época los científicos sufrieron procesos forzados de reubicación dentro del campo académico y fuera de él, debiendo desplazarse hacia nuevos espacios y centros de financiación privados (Diez, 2010). Así, hicieron su aparición, como forma de contrarrestar la ausencia de financiamiento por parte del Estado, instituciones privadas que fomentaron investigaciones y experimentaciones tanto en las ciencias sociales como en las artes plásticas.

El Instituto Di Tella -institución de la cual surgieron muchos de los artistas que participaron del proyecto Tucumán Arde- fue un espacio impulsor de producción de conocimiento social y experimentación artística que permitió por aquellos años financiar muchas investigaciones relacionadas a ambas temáticas, promoviendo el trabajo interdisciplinario a través de la dotación de recursos económicos y respaldo institucional. Financiado por la familia Di Tella, la posibilidad de gestionarse con recursos propios permitió cierta independencia y autonomía en sus producciones, factor fundamental para el origen de la innovación y de la experimentación continua que llevó a la creación de diversos grupos de arte de vanguardia (Longoni y Mestman, 2010).

En el seno de esta institución, vio la luz un grupo de artistas e intelectuales que repensaba la relación entre la sociedad y el arte, el sentido de la actividad artística y el público que la recibe, pretendiendo revertir el silenciamiento que vivenciaban las artes en este período. Llevando el arte a todas las esferas de la vida, comenzaron a cuestionar el régimen político, social y cultural que imponía el gobierno militar, pensaban con actitud crítica la práctica artística misma y cómo a través de ella dar apoyo al proceso revolucionario.

La década del '60 se caracterizó por un sin número de experiencias artísticas que manifestaron la radicalidad política del arte de vanguardia. Tucumán Arde fue la realización más ambiciosa de un grupo de artistas provenientes de Rosario y Buenos Aires que intentaron (y lograron) fusionar la política y el arte para uti-

lizarlos como herramienta de transformación social.

La vanguardia plástica no permaneció indiferente ante las circunstancias políticas, sociales y económicas que atravesaba el país y comenzó a radicalizar sus acciones. Estas experiencias devinieron en el proyecto colectivo analizado en este trabajo.

A continuación, se relatan una serie de hechos que reflejan la radicalidad política de ese sector de la vanguardia artística, antecedentes concretos del proyecto elaborado en este trabajo<sup>6</sup>.

La inauguración del *Premio Ver y Estimar* en 1968 estuvo signada por espontáneas manifestaciones antiimperialistas<sup>7</sup> y obras con importante contenido político, como lo reflejó la obra realizada por Eduardo Ruano con la imagen de John Kennedy, destruida al momento de su inauguración. La obra no era la vitrina que contenía la imagen del ex presidente de los Estados Unidos, sino su destrucción en sí misma, utilizando modalidades características de la política.

*“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” (Gramuglio y Rosa, 2008: 1).*

El *Premio Braque 1968* fue otra expresión de efervescencia artístico-política. Organizado por la embajada de Francia, el certamen exigía que los participantes debieran presentar los textos y fotos de sus obras con anterioridad a la exhibición, explicitándose el derecho de las autoridades del concurso a modificar las obras

6 Éstas son sólo algunas (las más importantes) de las acciones llevadas a cabo en éste período.

7 Durante la entrega, se escuchaban consignas como “¡Fuera yanquis de Vietnam!”

en los casos que lo requirieran. El día de la entrega de los premios, varios artistas proclamaron la solidaridad con los estudiantes del Mayo Francés, al mismo tiempo que tiraron huevos a los funcionarios franceses y argentinos que llevaron adelante la organización del evento.

Situación similar se vivió en las muestras llevadas a cabo en el Instituto Di Tella con el nombre *Experiencias 1968*. Varias de las obras expuestas reflejaban el proceso de desmaterialización de la obra de arte, característico de la vanguardia, que dio lugar a obras con claro contenido político y social que, con posterioridad a la inauguración, fueron censuradas por las autoridades del evento. El cual concluyó con la destrucción, a manos de sus propios creadores, de las obras censuradas (un ejemplo de esto es la obra *El baño* de Roberto Plate<sup>8</sup>).

Otra intervención se sucedió durante la conferencia realizada por Romero Brest (director del Instituto Di Tella en ese momento) durante la muestra llevada a cabo en *Amigos del Arte* en la ciudad de Rosario. Se interrumpió su exposición con lo que los propios artistas llamarían ‘el atentado’: se cortó la luz del establecimiento y se leyó un manifiesto que afirmaba entre otras cosas que “*el arte no es una actividad pacífica ni de decoración (...). El arte significa un compromiso activo con la realidad, activo porque aspira a transformar*

*esta sociedad de clases en una mejor*”<sup>9</sup>.

Otro hecho que, si bien no fue tan difundido por los medios de comunicación marcó precedente, se llevó adelante al cumplirse el primer aniversario de la muerte del Che. Varios artistas de Buenos Aires tiñeron el agua de las principales plazas de la ciudad de color rojo como forma de conmemorar al líder revolucionario.

Con el proyecto Tucumán Arde finaliza una sucesión de acciones que llevó adelante cierto sector de artistas de vanguardia en la década del ‘60 durante su ciclo de radicalización política. Como se pudo ver, no fueron situaciones aisladas sino parte de un accionar constante en completa concordancia con la politización que vivía el país.

## Tucumán Arde: el proyecto

Como consecuencia de las medidas socioeconómicas implementadas en Tucumán, la provincia se convirtió en símbolo de la crisis que estaba atravesando el país en esos años, “fiel reflejo de los problemas que vive la Argentina en lo político, lo económico y lo social” (Ramírez, 2008: 22)<sup>10</sup>. La decisión de elegir denunciar la realidad de la provincia de Tucumán se basó en que “la situación tucumana conmovía a la opinión pública, no se vivía como una crisis provincial más, ni era un problema marginal o desconocido en el resto del país” (Longoni y Mestman, 2010: 180).

Los vínculos establecidos entre los artistas y la CGT opositora generaron las condiciones para el desenvolvimiento de este proyecto, transformándose la CGT en el ámbito institucional de referencia de esta campaña. El grupo de artistas e intelectuales, aliados al sector

8 La obra se trataba de una instalación que simulaba un baño mixto público que se encontraba vacío sin los sanitarios- y con las paredes blancas. El objetivo de la obra era que las personas que ingresaban al mismo podían intervenir las paredes con dibujos y frases. Las inscripciones realizadas por los espectadores (y creadores al mismo tiempo de la obra) desembocaron en la clausura de la misma, en tanto los mensajes que predominaban ilustraban gestos eróticos o constituían insultos dirigidos al gobierno de Onganía. El autor buscaba que “el usuario reemplazara los actos de descarga en el nivel emocional”. Ver <http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/p/plate-roberto.html> (Revisado el 08/10/2012).

9 Discurso realizado en el Asalto a la Conferencia de Romero Brest, en la ciudad de Rosario el 12 de julio de 1968 en la Institución Amigos del Arte. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/752318/language/es-MX/Default.aspx> (Revisado el 03/10/2012)

10 La Gaceta, 17 de abril de 1968, pág. 4.

más combativo de la CGT, y éstos en consonancia con las acciones artístico-políticas de la vanguardia, llevó adelante una serie de iniciativas con el objetivo dar a conocer a la sociedad argentina cuál era la verdadera situación que atravesaba la provincia<sup>11</sup>.

Según escritos de uno de los propios integrantes del grupo<sup>12</sup>, el proyecto estuvo constituido por los siguientes integrantes: Beatriz Balvé, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Frank De Nully Brown, Eduardo Favario, León Ferrari, Ghilioni, Edmundo Giura, María Teresa Gramuglio, Roberto Jacoby, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Lía Maisonnave, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Oscar Pidustwa, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolás Rosa, Carlos Schork y Rodolfo Walsh. En la concepción de la idea también participaron Ricardo Carreira, Margarita Paksa (creadora del título de la obra), Eduardo Ruano y Pablo Suárez (Renzi, 1966).

Conocido como el mayor emprendimiento artístico de autoría colectiva de la década, los vínculos establecidos entre el grupo de artistas rosarino y el porteño derivaron en acciones conjuntas:

*“La obra colectiva que se realiza se apoya en la actual situación argentina, radicalizándose 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”<sup>13</sup>.*

Tucumán Arde se instauraba como un contradiscurso que permitía evidenciar las medidas implementadas por el Operativo Tucumán. Los siguientes extractos del Manifiesto reflejan los objetivos de este colectivo:

*“Este Operativo Tucumán se ve reforzado por el ‘Operativo Silencio’, organizado por las instituciones del gobierno para confundir, tergiversar y silenciar la grave situación tucumana”<sup>14</sup>.*

*“(…) los artistas de vanguardia responden a este ‘Operativo Silencio’ con la realización de la obra Tucumán Arde. La obra consiste en la creación de un circuito sobreinformativo para denunciar 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. (...) la información sobre los hechos ocurridos en Tucumán, vertida por el Gobierno y los medios oficiales, tiende a mantener en 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”<sup>15</sup>.*

El grupo llevó adelante un plan de acciones orientado a la realización de una serie de investigaciones que confluía en la publicación de dicho material y en sucesivas muestras artístico-políticas que llevarían el nombre de la campaña. La primera etapa del plan consistiría en recolección de material empírico que reflejara la realidad del pueblo tucumano. Parte del grupo viajó a la provincia con el objetivo de establecer contactos con estudiantes, trabaja-

13 Fragmentos del manifiesto *Tucumán Arde* (1968). Impreso repartido mientras duró la obra en la ciudad de Rosario. Participan de esta obra: Eduardo Favario, León Ferrari, Juan Pablo Renzi, Roberto Jacoby, Graciela Carnevale, María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, entre otros. Disponible en: [http://www.macba.cat/uploads/20080411/tucuman\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080411/tucuman_cas.pdf) (Revisado el 03/10/2012)

14 Íbid.

15 Íbid

11 CGT había establecido un Plan de Lucha con eje de la atención en la problemática tucumana, al que decide dar apoyo el grupo de vanguardia

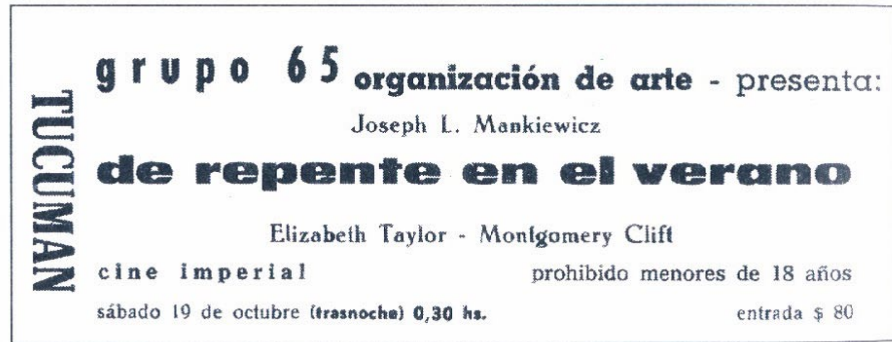
12 Manuscritos del autor, disponibles en: [http://www.juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde\\_JPR.pdf](http://www.juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde_JPR.pdf) (Revisado el 04/10/2012).



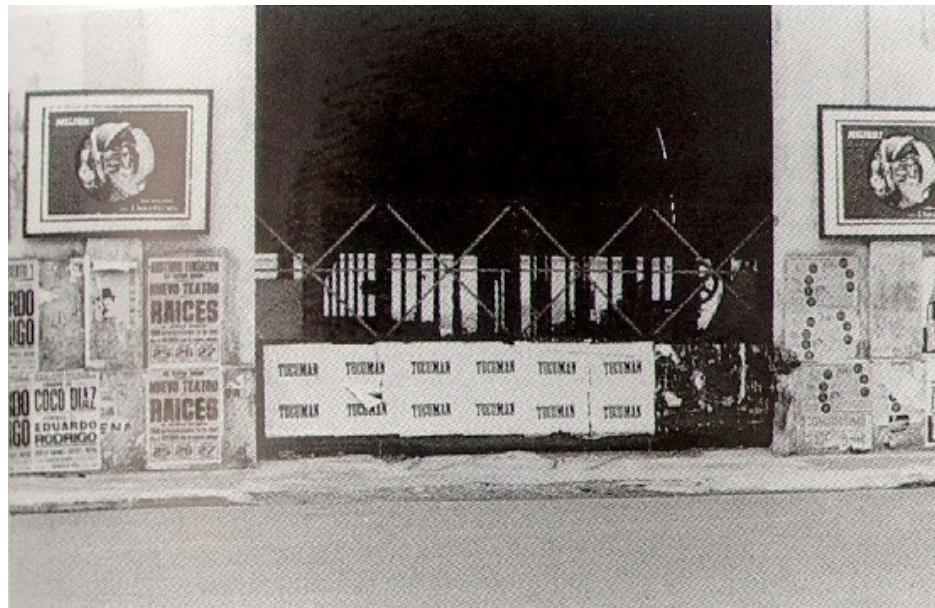
dores, militantes y familiares para recopilar información a través de fotos, entrevistas, datos estadísticos, entre otros.

Paralelamente, en Rosario, un grupo iniciaba la campaña de agitación y difusión en cines, calles, muestras de arte, teatros y murales, con la expresión 'Tucumán', que luego confluía en la frase 'Tucumán Arde', como forma de generar conmoción pública. Las siguientes imágenes refieren a la etapa de difusión, divulgación y agitación artístico-política de la campaña:

**Foto 2:** Inscripción de la consigna 'Tucumán' en las calles. En la primera etapa del proyecto se empapeló la ciudad de Rosario con esta insignia a la que luego se le agregó la palabra 'Arde' como reflejan las imágenes siguientes.



**Foto 1:** Inscripción de la consigna 'Tucumán' en las entradas de cine.



**Foto 3:** Campaña de divulgación y agitación política. Se adquirieron los usos y prácticas de la política dentro del proyecto de vanguardia.



Universidad Nacional de Misiones



**Foto 4:** Autoadhesivo realizado por artistas del proyecto. Fueron pegadas en Rosario, Buenos Aires y Santa Fe en puertas, universidades, eventos culturales, calles, entre otros. "Obleas con letras flamígeras, hechas ad hoc pensando que eso podía representar bastante [bien] el tema; y era comunicador aunque nos pareciera grosero estéticamente"<sup>16</sup>.

Luego de la campaña de agitación, otra parte del grupo viajó nuevamente a Tucumán para verificar los datos recolectados durante el primer viaje a la provincia, estos datos luego serían expuestos en las subsiguientes muestras. El grupo había previsto muestras sucesivas en las ciudades de Rosario, Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba. La convocatoria a la primera de ellas se difundió a través de volantes y afiches con la inscripción 'Primera Bienal de Arte de vanguardia'. Como afirma Balvé: "...el título de la convocatoria funcionaba como una incitación al doble discurso, habida cuenta que se alertaba al público sobre el verdadero sentido de la muestra, mientras se manifestaba una posición crítica a la formalidad de las bienales de la cultura oficial" (Balve, 2003: 12).



Foto 5 y 6: Carteles de difusión de la supuesta bienal.

16 Entrevista a Pablo Renzien *Arte, vanguardia y política en los '60* (1998: 62), disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/760248/language/es-MX/Default.aspx> (Revisado el 03/10/2012)

La muestra se inauguró el 3 de noviembre, permaneciendo vigente durante una semana en el local de la CGT de los Argentinos de dicha ciudad, trasladándose a Buenos Aires el 25 de noviembre de 1968. Al día siguiente de su inauguración, la misma se censuró por pedido expreso del Gobierno Nacional, suceso que impidió a los artistas desarrollar el resto de las muestras planificadas. Una parte del material se incautó, otra gran parte se perdió, por lo que quedan pocos registros de la muestra.

Como última etapa del proyecto, se llevaría a cabo la publicación de la información recolectada y analizada por el grupo con el objetivo de confrontar los datos que difundía el *Operativo Tucumán* de forma tergiversada a través de los medios de comunicación oficiales. Esta etapa nunca pudo llevarse a cabo, debido a la censura de la segunda muestra que impidió la realización de todas las etapas restantes del proyecto.

## La muestra

La muestra llevada a cabo en Rosario fue la única que pudo efectuarse en su totalidad. Desarrollada en el local de la CGT opositora al Gobierno, más que una muestra, la misma puede calificarse de "ambientación", ya que la intención de los artistas no era exponer meramente las obras -como se solía hacer en galerías y espacios de arte- sino apropiarse del espacio sindical. Se utilizó la palabra ambientación porque reflejaba el acortamiento de la distancia entre la obra y el espectador. El público dejaba de pararse frente a la obra para moverse dentro de ella (Longoni y Mestman, 2010).

En el lugar, además de la gran cantidad de escenografía que presentaba la muestra en la que se visualizaban las paredes empapeladas de fotos, cartas, extractos de entrevistas y diversos archivos que desmentían lo que difundían los medios oficiales; se repartió un informe realizado por el

En el lugar, además de la gran cantidad de escenografía que presentaba la muestra en la que se visualizaban las paredes empapeladas de fotos, cartas, extractos de entrevistas y diversos archivos que desmentían lo que difundían los medios oficiales; se repartió un informe realizado por el

Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales titulado 'Tucumán Arde... ¿Por qué?' que tenía como objetivo dar a conocer los hechos ocurridos en la provincia.

Como forma novedosa de seducir al público concurrente, los artistas se propusieron intentar captar la atención de los mismos a través de diversos disparadores. Por medio de la reproducción sonora por altoparlantes de testimonios recolectados previamente en los viajes que realizó el grupo a la provincia, se intentó trabajar con el sentido auditivo del público. A partir de imágenes que conformaban parte de la escenografía del lugar (fotografías, videos, carteles y collages), se perseguía el objetivo de seducir la visión de los concurrentes. Como parte de la estrategia de sensibilización, se repartió café amargo con la intención de evidenciar la falta de azúcar que estaba atravesando la provincia (y el país en su totalidad) consecuencia del cierre de los ingenios azucareros y del acopio de la materia prima realizado por el Gobierno. Por último, a través de apagones que producían intencionalmente los organizadores del evento de forma intermitente -con intervalos de unos pocos minutos entre sí- se intentaba dar a conocer la cantidad de niños que morían de hambre en la provincia: cada apagón, un niño que muere consecuencia de la situación socio-económica de Tucumán.



**Foto 7:** Se repartió entre el público café negro -sin azúcar- como forma de alusión al faltante de azúcar que estaba produciéndose en el país por el cierre de los ingenios.



**Foto 8 y 9:** imágenes y carteles utilizados en la muestra.

El proyecto se orientó a sensibilizar al observador provocándolo con la intención de generar una postura ante la acción de arte (Mege, 2007). Se intentó disolver esa línea que dividía al artista creador del público, integrando al espectador al proceso productivo a través de su participación directa. Un ejemplo de esto lo demuestra la siguiente intervención en la que se obligaba al público a pisar los nombres de los políticos y propietarios de los ingenios que permitieron la implementación de las políticas neoliberales en la provincia.



**Foto 10:** Los nombres de los dueños de los ingenios tucumanos se encontraban inscriptos en el piso del lugar, lo cual obligaba al público a pisarlos cuando ingresaban.

También: “durante la muestra se realizaron reportajes al público que inmediatamente se desgrababan, tipeaban e imprimían para su distribución” (Renzi, 1966:1)<sup>17</sup>. El público era concebido por los integrantes del grupo no como mero receptor de las obras, sino como creador de la misma.

Como vimos, la muestra consistía en revelar la realidad de la provincia a través de una ambientación que utilizó un sinfín de recursos provenientes de la política. El tipo de carteles utilizados, el contenido de denuncia de la obra, contradecían el tipo de arte promovido por los centros artísticos tradicionales. A continuación, se procederá a analizar por qué enmarcamos a Tucumán Arde dentro del movimiento artístico de vanguardia.

## Tucumán Arde un ejemplo de arte de vanguardia

Se enmarca a este proyecto colectivo como última expresión de un grupo de artistas que logró redefinir los límites del campo artístico (y político) llevando a cabo una experiencia que se puede definir como arte de vanguardia. Este grupo logró romper con el arte legitimado por el circuito oficial no identificándose con el conjunto de artistas hegemónicos de la época. Su radicalidad los mantuvo en los márgenes artísticos, impidiendo la asimilación de la totalidad de sus obras.

Un punto central que permite caracterizar a este proyecto colectivo como vanguardista radica en la intención manifiesta de los artistas de provocar al público para que adopte una determinada postura en relación a la obra. El objetivo es entablar un diálogo entre la obra y el espectador “*que intenta generar una codificación común en lo que es la manera de entender una nueva concepción que rompe violentamente el*

*arte legitimado y reconocido por el circuito oficial*” (Mege, 2007: 48).

Al igual que Benjamín, este grupo de artistas creía que el arte era una herramienta eficaz para el cambio social, entendiendo que la politización del arte era requisito fundamental para llevar adelante acciones de denuncia contra el régimen de facto establecido desde 1966; es por ello que estos artistas, dejan de mirar hacia los centros artísticos internacionales (París, Nueva York) como lo hacía frecuentemente el circuito oficial, para centrarse en una realidad que reflejaba lo que estaba sucediendo al interior del país.

La intención de este grupo de artistas era crear formas positivas de lucha que sean eficientes y a la vez originales. Se oponían al acercamiento del arte a la política –es decir, a tocar temas político-sociales en sus obras- para hacer práctica política en sí misma, en síntesis: “*se pasa de la representación al acto*” (Longoni y Mestman, 2010: 305). Es a través de la planificación de modalidades novedosas de lucha, que se abandonaron las formas tradicionales de hacer arte, ampliando sus límites y extendiendo el arte a las distintas esferas de la vida (Mege, 2007). En esa experimentación continua, característica de la vanguardia, se gestó así una *nueva estética* (Longoni y Mestman, 2010) que difería del arte burgués y rechazaba los cánones estéticos conocidos hasta el momento, alejándose de las instituciones culturales que si bien los amparaban, ponían límite a esa experimentación continua necesaria de la vanguardia. Esta nueva estética modificaría las posibilidades de creación, circulación y consumo de las obras artísticas resultantes produciendo un arte distinto al desarrollado hasta el momento.

En lo referido a la *etapa de creación*, Tucumán Arde se enmarca en una obra de autoría colectiva que no comprende la creación de un objeto -único y perenne- de autoría individual, dificultándose de esta manera la retribución económica al artista por tratarse, por un lado, de una multiplicidad de creadores pero, por el otro, debido a que la obra misma excede su carácter material otorgándole primacía a su

17 Manuscritos del autor, disponibles en: [http://www.juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde\\_JPR.pdf](http://www.juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde_JPR.pdf) (Revisado el 04/10/2012).



valor simbólico y no ya a su valor económico. El objetivo de la muestra era completamente conceptual: evidenciar la realidad política, social y económica que atravesaba Tucumán.

Los movimientos de vanguardia se caracterizan por llevar adelante un continuo proceso de desmaterialización de la obra de arte, proceso que no refiere a la desaparición del objeto físico en sí, es decir, “no se quiere aludir al fin absoluto de la materialidad, sino al desplazamiento del interés sobre ciertos aspectos materiales que apuntan a la obra única y permanente” (Longoni y Mestman, 2010: 58). Esa nueva función (política) que adquiere el arte en la Modernidad hace que la obra deje de tener un fin material para tener uno abstracto y liberador y hasta en cierto sentido revolucionario, teniendo en cuenta la coyuntura histórica de referencia. La obra deja de ser un objeto físico para ser un proceso conceptual; se pasa de la obra objeto a la obra concepto (Longoni y Mestman, 2010), y es a través de este proceso que se intenta transmitir no sólo arte en sí, sino conceptos y valores a las masas. He ahí el rol político del arte actual, como afirmó Ricardo Carpani: “*el arte siempre cumple una función social: o al servicio de los sectores dominantes o al servicio de las nuevas fuerzas que van emergiendo dentro de la sociedad*”<sup>18</sup>, teniendo una función opresora si se encuentra al servicio de los primeros, y un fin liberador si se encuentra al servicio de las masas.

El objetivo de este proyecto era evidenciar aquello que el Gobierno Nacional estaba silenciando, informando la realidad y generando concientización social. Por lo tanto, se evidencia que el grupo no estaba orientado a la producción de mercancías -es decir, bienes con valor de cambio en el mercado- sino que creaban obras con valor de uso abstracto, más precisamente, obras de arte en forma de información. Por ende, la obra no tenía un fin económico -o el objetivo de dar a conocer las obras de un artista determinado-, sino que se la concebía con la idea de generar contransformación en la sociedad. Esto demuestra que el arte moderno no

tiene un mero objetivo mercantil, como lo afirma Adorno en sus escritos, pero sí indefectiblemente un fin político. Si bien, en la actualidad, el valor cultural (sagrado) de las obras de arte ha desaparecido, se explicita el valor esencialmente político de las mismas.

Se subvierte entonces el proceso de creación de la obra de arte dejándose de lado al sujeto creador al posibilitarse la autoría colectiva, y el fin mismo del arte al evidenciarse la función política que adquiere el arte en la Modernidad.

En cuanto a las modificaciones adoptadas en relación al *circuito* que recorrieron sus obras, el proyecto no sólo hizo visible un giro en la elección del lugar físico en que se desarrolló la muestra, sino en la forma de difundir la misma. El grupo innovó radicalmente en las formas de divulgación de la muestra: se dejaron de utilizar los medios de comunicación propios de la élite (como las invitaciones especiales, la publicación en diarios y revistas especializadas) para utilizar medios accesibles a todas las clases y sectores, utilizando prácticas provenientes de la militancia política. La campaña de difusión de la supuesta bienal se llevó a cabo a través de carteles en las calles -como se evidencia en las fotos N° 5 y 6-, mientras que la campaña de contra información (es decir la obra en sí) comenzó con la realización de volantes, pegatinas, murales en las calles, propagandas en el cine, entre muchas otras, concluyendo en la realización de la muestra comentada anteriormente. Por lo tanto, se utilizaron prácticas y materiales novedosos para la esfera artística -como los carteles, las pintadas callejeras con aerosol- en las que se empleaba la violencia política como material estético, la apropiación de usos y formas de la vanguardia política (Longoni y Mestman, 2010). No se buscaba un cartel estético, sino uno que manifestara el contenido político de denuncia, como lo reflejaron fielmente los carteles utilizados en la muestra:

18 Entrevista publicada originalmente en la revista Reencuentro realizada por Esteban Gerardo.





Foto 11: "Visite Tucumán, jardín de la miseria". Frase que intenta mostrar la paradoja de la provincia utilizando su slogan turístico por excelencia: "Visite Tucumán, jardín de la República".



Foto 12: Cartel que conformaba la escenografía de la muestra.

Este proyecto también representó un cambio en relación al *consumo* de lo producido. Los espectadores de la obra no fueron ya los sectores de la sociedad burguesa, consumidores frecuentes de la cultura oficial, sino trabajadores, activistas políticos, sindicalistas, estudiantes y el público general. Como afirma Benjamín: "la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte" (Benjamin, 1989: 44). Los artistas buscaban llegar al hombre común, no sólo por el objetivo de hacer arte para las clases subalternas (imposibilitadas por mucho tiempo del acceso a ciertos medios culturales) sino como forma de hacer llegar el resultado de sus investigaciones a un público más amplio, heterogéneo y realmente revolucionario.

Pero no sólo se buscaba dirigir las obras a otro tipo de público, sino que se pretendía que ese público adopte otro rol en relación a la obra y al artista que la produce. El "sujeto receptor" se transformaba en un sujeto activo; el consu-

midor pasaba a ser parte del proceso de producción de la propia obra -debilitándose la función de consumidor pasivo esgrimida por Adorno-. Se permitía la intervención del público en la obra de arte, achicando la brecha existente entre la misma y el espectador<sup>19</sup>. En este caso, la obra se construía gracias al público, haciéndolo al mismo tiempo productor y consumidor de la propia obra. En palabras de Ranciére, el público devino en espectador emancipado (Ranciére, 2010).

El proyecto no produjo obras artesanales (salvo los carteles y las pintadas a mano vistas en la muestra), sino que hizo uso de tecnología que permitiera la reproducción continua de las mismas. El objetivo del proyecto era difundir y divulgar, por lo que el uso de la técnica era fundamental para cumplir el objetivo planteado por el grupo. Por lo tanto, el proyecto contradecía la idea de obra única, perenne y material destinada al goce privado, característica fundamental del arte de vanguardia que lo aleja de las típicas obras artísticas burguesas.

En síntesis, con Tucumán Arde cambiaron las formas en que el público accedía, se acercaba y se relacionaba con el arte, evidenciándose así, como afirmaba Benjamín, su función política. Se rompió con las formas legitimadas de hacer arte, creando un nuevo circuito de creación, circulación y consumo de las obras diferente al conocido hasta el momento. Los artistas que participaron del proyecto entendieron al arte como una herramienta eficaz (y revolucionaria) para el cambio social ya que:

*"va directamente al inconsciente colectivo condicionando a las masas durante y para la revolución. Actúa sobre el espectador como un estimulante generando impulsos produciendo emociones y transmitiendo todas aquellas sensaciones que por haber sido extraídas de una rea-*

19 Evidencian estos hechos las entrevistas que se realizaban al público concurrente a la muestra que se transcribían instantáneamente y se imprimían para ser repartidas entre el público o la existencia del cartel -con los nombres de los dueños de los ingenios desmantelados inscriptos- que se encontraba en el suelo del lugar y obligaba a los concurrentes a pisarlo indefectiblemente para poder pasar.

lidad revolucionaria poseen un carácter similar. A través de un proceso de interacción dialéctica entre las masas y el artista, éste mantiene vivo el espíritu revolucionario de aquéllas” (Carpani, 2011: 52).

Es evidente que esa radicalidad en la forma de concebir el arte, junto a esa necesidad de innovación y experimentación, fueran las razones que llevaron al carácter emergente de las acciones del grupo. Esto, sumado a la censura dirigida desde la cúpula del Gobierno tendiente a neutralizar las fuerzas opositoras, imposibilitó futuras acciones de la vanguardia. Como afirma Bürger en su *Teoría de la Vanguardia*, si bien, en general, el fin político no trasciende dichos movimientos, su efecto a nivel artístico es determinante y revolucionario, ya que destruyen el concepto de obra orgánica ofreciendo otra en su lugar. Luego del desvanecimiento de la vanguardia, el estadio siguiente se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por el uso con fines artísticos de procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística (Gonzalez, 2008).

## Conclusiones

La Modernidad no sólo trastocó la concepción del Hombre y del Estado, sino también de todas las esferas sociales, entre ellas el arte. Esta época trajo aparejadas profundas transformaciones que derivaron en un cambio radical de la función propia del arte que se transformó en una herramienta que posibilitaba el cambio social.

Surgieron proyectos como el de Tucumán Arde, experiencia efímera pero paradigmática de la historia del arte (y de la política) argentina que si bien no fue la única modalidad de fusión entre arte y política en nuestro país, se trató de un tipo de vanguardia muy particular ya que no se basó en la supeditación de la política al arte, ni en la subordinación del arte a la política; sino que su singularidad radica en la completa fusión de ambos campos (Longoni y Mestman, 2010: 311). Esa fusión implicó no sólo el cuestionamiento a la Institución Arte,

sino a las prácticas estéticas oficiales y al límite que se imponía desde ciertas instituciones a la posibilidad de desarrollar nuevas y originales expresiones artísticas. Esta breve experiencia demostró la existencia de un nuevo público que participa en el arte, a la par que modificó, como se pudo ver, las formas de producir, reproducir, difundir y consumir las obras artísticas.

Tucumán Arde fue el resultado de una búsqueda colectiva de ruptura con las formas tradicionales de expresión. Para el grupo no existían ni censuras ni límites, solamente ideas y arte, entendiendo que todo valía a la hora de conseguir que el público pasara de ser simple espectador para formar parte de la representación. Esto permite pensar en la capacidad que tiene el arte como herramienta de comunicación y de repercusión social en la Modernidad.

Como afirma Filippo, y como lo demuestra esta experiencia, el arte “puede officiar de canal propicio para transmitir determinados mensajes, como un mediador de gran importancia a la hora de enseñar o instruir” (Di Filippo, s/f: 267), en este caso también de difundir una determinada realidad que se encontraba completamente silenciada. En el contexto actual, al que muchos califican como la ‘era de la comunicación de masas’, la información y las noticias que circulan diariamente son de tal magnitud que sólo generan verdadero impacto aquellas formas originales y novedosas que tienen como objetivo llamar la atención de las masas. Tucumán Arde fue un claro (y efectivo) ejemplo de esto, ya que combinó el diseño colectivo y múltiple con un nuevo modo de vinculación entre el arte y la política. No fue únicamente un ejemplo de producción artística e informacional (o mejor dicho contrainformacional), sino también de lucha política y social. Lamentablemente tuvo que lidiar contra una cúpula de gobierno que utilizó el monopolio de la violencia *ilegítima* para terminar con su proyecto.



## Bibliografía

ADORNO, T. y Horkheimer M. (1983). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

BALVÉ, Beatriz (2003). *De revolución a contrarrevolución. La cultura como apropiación*. Buenos Aires, Cicso.

BENJAMIN, Walter (1989). *Discursos Interrumpidos I, El arte en la era de la reproducibilidad técnica*. Buenos Aires, Taurus.

CABALLERO ROLDÁN, Tomás (S/f). "Perfiles fotográficos de Walter Benjamín: el presente del aura", *El arte digital, un arte post-taurático. De la pérdida del aura al artista como postproductor* [en línea], Prometheus, N° 27, Grupo de trabajo D- 27: Media Art/Arte digital. Consultado el 2 de agosto de 2012. URL: <<http://www.pmdq.com.ar/27/articulos.html>>.

CARPANI, Ricardo (2011). *La política en el arte*. Buenos Aires, Editorial Peña Lillo.

DI FILIPPO, Marilé (S/f). "Walter Benjamín y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica". *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, Rosario.

DIEZ, María Agustina (2010). "El career-building en un período de alta politización. Las prácticas académicas en las Ciencias Sociales entre 1966- 1976". En: *VII Jornadas Latinoamericanas de Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología*. Buenos Aires.

GIUNTA, Andrea (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.

GONZÁLEZ, Alejandra Soledad (2008). *La Teoría de la vanguardia de Peter Bürger: su contribución crítica y epistemológica a la historia de las artes*; Córdoba, CONICET-Universidad Nacional de Córdoba.

GRAMUGLIO, María Teresa y ROSA, Nicolás (2008). "Artistas de vanguardia responden con Tucumán Arde" [en línea], Transatlántico. Consultado en octubre de 2012. URL: <<http://www.cepe.org.ar/transatlantico/05/tucumanarde.htm>>.

LONGONI A. y MESTMAN, M. (2010). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.

MAÑOS, Achero (2003). *Noviembre* [DVD], Madrid, Tesela P.C., 104 min, film.

MEGE, Juan Carlos (2007). "La producción del arte como reproducción de un saber colectivo. El caso Tucumán Arde"; *Sociedad Hoy*, N° 2, [en línea], Universidad de Concepción, Concepción Chile. Consultado el 7 de octubre de 2012. URL: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/902/90201204.pdf>>.

O'DONNELL, Guillermo (1996). *El estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

RAMÍREZ, Ana Julia (2008). *La protesta en la provincia de Tucumán, 1965- 1969*. Buenos Aires. UNLP/SUNY-SB.

RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador Emancipado*. Buenos Aires, Ed. Manantiales.

RENZI, Juan Pablo (1966). "A propósito de la cultura mermelada". Manifiesto; Rosario [manuscritos del autor en línea], consultado el 4 de octubre de 2012. URL: <[http://www.juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde\\_JPR.pdf](http://www.juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde_JPR.pdf)>.

## Páginas Web

Página de Juan Pablo Renzi: <<http://www.juanpablorenzi.com/>>, consultado el 4 de octubre de 2012.

Página web del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona: <<http://www.macba.cat/es>>, consultado el 4 de octubre de 2012.

Página web del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario: <[http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/p/plate\\_roberto.html](http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/p/plate_roberto.html)>, consultado el 4 de octubre de 2012.

