

La intervención política como programa estético:

una lectura de Tucumán Arde

Ana Longoni

Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales

"Gino Germani"

(UBA)

"La posición adoptada por los artistas de vanguardia les exige no incorporar sus obras a las instituciones oficiales de la cultura burguesa, y les plantea la necesidad de trasladarlas a otro contexto; esta muestra se realiza entonces en la CGT de los Argentinos, por ser éste el organismo que nuclea a la clase que está a la vanguardia de una lucha cuyos objetivos últimos comparten los autores de esta obra" ("Tucumán Arde", Declaración de la muestra de Rosario, noviembre de 1968).

1.

A lo largo del año 1968, un significativo núcleo de artistas, integrantes de la vanguardia plástica argentina de los años '60, protagoniza una estruendosa ruptura con la institución arte en su conjunto. Esto implica un quiebre explícito y radical tanto con el circuito institucional tradicional como con el "modernizador", el público de arte, las posibles maneras de

insertarse en el mercado artístico, los premios, becas y salones, y las concepciones de arte vigentes. Inician entonces la búsqueda de una "nueva estética", explorando la relación con un soporte institucional alternativo, externo al campo artístico: la CGT de los Argentinos<sup>1</sup>

Esa vinculación plantea una serie de reformulaciones, transformaciones y conflictos, que se manifiestan en la que fuera la mayor realización colectiva de este grupo de artistas, Tucumán Arde<sup>2</sup>

En la secuencia de acciones artístico-políticas que culmina en dicha realización se alteran los lazos habituales entre el arte y la política. Al tensionar su producción artística y su reflexión estética hacia el escenario de la acción política, estos artistas pretenden lograr un espacio propio de intervención en la transformación colectiva de la esfera pública. La carga utópica que impregna de sentido sus realizaciones conlleva no sólo una oposición al régimen de facto y, luego, al orden social establecido, sino también una rebelión contra los modos de producción y de circulación restringida del arte, legitimados por la institución<sup>3</sup>. Estos eran impugnados y combatidos en tanto implicaban una práctica y un ámbito restrictivos, "elitizados", no públicos.

En ese sentido, la confluencia con la CGT de los Argentinos<sup>4</sup>, la central obrera enfrentada a la dictadura de Onganía, se puede leer como la inscripción de un nuevo programa estético en un espacio público atravesado por disputas y contradicciones, y que posibilita un vínculo (real o imaginario) con el movimiento obrero, los sectores populares, sus luchas y reivindicaciones concretas.

El desplazamiento de una obra de arte de vanguardia hacia una institución político-sindical de oposición impone nuevas reglas de juego, otras formas de negociación, una circulación distinta de la obra. Esta vinculación, así como la autoría colectiva y los esfuerzos evidentes por llegar a un nuevo público y encontrar un nuevo lenguaje son expresiones de una búsqueda: la de redefinir el vínculo del arte y la política, a partir de la necesidad de dirigir el impacto de la creación artística hacia la vida social.

2.

"Fue excepcional. Algo que nunca más se vio". Con esas palabras, desde el otro lado de un viejo escritorio, nos acerca Héctor Quagliaro su memoria de Tucumán Arde<sup>5</sup>. El invierno es duro en el cuarto empapelado de afiches y recortes donde nos recibe, en una antigua casa que es la sede de ATE, en pleno centro de Rosario. Pero el viejo dirigente gremial que tenemos enfrente se enciende cuando recuerda. Y no está hablando de una huelga, una asamblea o una toma de fábrica. Está hablando de una acción artística que ocurrió hace veintisiete años, cuando él era el Secretario General de la regional Rosario de la CGT de los Argentinos<sup>6</sup>.

Apenas dos cuadras más allá todavía funciona la sede de la CGT. Rodeado por los tribunales, la Jefatura de Policía y el Comando del II Cuerpo de Ejército, el edificio albergó durante los primeros quince días de noviembre del '68 un montaje singular para la vida cotidiana de un sindicato.

La puerta de entrada al edificio estaba bloqueada por bolsas que derramaban azúcar; el piso del pasillo, tapizado con los nombres de los dueños de los ingenios tucumanos, no dejaba a quien entrara eludir la decisión de pisotearlos o no; todas las paredes mostraban carteles, diagramas, afiches, recortes que daban cuenta de la crisis de la producción azucarera; cartelones de tela con consignas atravesaban las salas; los que circulaban se topaban con grandes paneles con fotografías, o con montañas de alimentos destinados a Tucumán. Mientras tanto, se proyectaban filmes y audiovisuales que documentaban los viajes de los artistas a la provincia norteña, se escuchaban testimonios grabados, se repartían cartas y documentos. Cada escasos minutos un apagón dejaba a oscuras el edificio, recordando que moría un niño tucumano.

Varios artistas entrevistados mencionan la intención de lograr una "ocupación", una "toma" de la CGT, es decir, que la muestra no se limite a una zona acotada (a una sala de exposición que pudiera visualizarse y visitarse a la manera de las exhibiciones de arte tradicionales) sino que se expanda por todos lados, interfiriendo creativamente en la rutina del sindicato<sup>7</sup>. En palabras de la artista Beatriz Balvé:

"El concepto era el de una ocupación. Todo el edificio iba a quedar tomado por la muestra, para evitar que se diera el espacio determinado de la muestra. Todo el edificio era Tucumán Arde, todo el edificio estaba tomado por esto, las escaleras, las paredes" <sup>8</sup>

El testimonio de Quagliaro da cuenta de esta irrupción: durante las dos semanas en las que se prolongó la muestra en Rosario, los asuntos regulares se atendieron en un rincón de la cocina <sup>9</sup>

En ese sentido, ¿no podrían pensarse las muestras de Tucumán Arde, más que como una exposición de arte en un sindicato, como la puesta en escena de un modo en que el arte se instala en/ se apropia de/ se confunde con un espacio público?

Se mostraban allí los resultados de una serie de etapas anteriores de la obra, que incluían el relevamiento de información e investigaciones sobre la crisis de la provincia, los viajes de los artistas a Tucumán para testimoniar la situación de la población de los ingenios. También se incorporaban los materiales usados durante una intensa y diversificada campaña publicitaria <sup>10</sup> que apuntaba a crear una incógnita en la población sobre la situación tucumana y promocionaba un hecho insólito: ¿una I Bienal de Arte de Vanguardia en la central obrera?

Pero además se mostraban los resultados de un vínculo reciente y en cierta forma inédito: el de la vanguardia artística y la vanguardia político-sindical, materializado en un ámbito que lo hacía posible, la central obrera opositora a la dictadura.

No era la primera vez que artistas y sindicalistas se encontraban <sup>11</sup>. Lo que resulta novedoso aquí es la apropiación estética de discursos, procedimientos, formas y espacios inherentes a la práctica política y sindical de oposición <sup>12</sup>

Puede pensarse lo anterior como un índice de la modalidad que adopta la estrategia de estos artistas para fusionar arte y política. En ese sentido,

consideran la eficacia del hecho artístico en la medida en que represente un hecho político, una manifestación que se inscriba dentro de los esfuerzos colectivos por transformar la sociedad <sup>13</sup>. Los artistas se posicionan en un lugar de intervención y compromiso dentro de la esfera pública, asumiendo "el papel de propagandistas y activistas de la lucha social en Tucumán" <sup>14</sup>. Lo que significa terminar con la posición 'distante' del artista, más allá de la lucha de clases, y una incorporación de ésta como problemática en nuestra propia realización" <sup>15</sup>

3.

A partir del "Mensaje del Primero de Mayo" <sup>16</sup>, la CGT de los Argentinos venía convocando a sectores extrasindicales entre los que menciona a los intelectuales, profesionales, artistas y estudiantes, a sumarse a la organización de la lucha contra la dictadura. A través de comisiones de trabajo que integran de manera informal estas colaboraciones, la central obrera logra canalizar diversas iniciativas político-culturales. Se constituye en un ámbito de referencia o encuentro de grupos culturales a partir de un programa pluralista y frentista.

"Estos grupos encontraban un sentido de intervención común en el cuestionamiento radical del sistema de dominación política y del funcionamiento específico del aparato cultural oficial. Esto involucraba una revisión de los límites del propio campo de actividad de periodistas, artistas plásticos, cineastas o profesionales de diversas disciplinas, y el intento de inscribir su práctica específica en las luchas contemporáneas" <sup>17</sup>

Contra lo que podría sugerir la existencia formalizada de una Comisión de Acción Artística, más que una incorporación orgánica de los artistas a la institución político-sindical, se trata de la confluencia en un ámbito común, en "un proceso de acercamiento y articulación más abierto y dinámico" <sup>18</sup> constituido a partir de acuerdos políticos generales, relaciones de amistad, cruces en otros centros de actividad <sup>19</sup>. Figuras como la de Rodolfo Walsh, que dirigía el semanario CGT, funcionan como articuladoras entre sindicalistas y artistas.

En este contexto surge la iniciativa de los plásticos de vanguardia:

"Pensábamos que si queríamos hacer algo, tenía que ser algo vinculado a la CGT. Eso de agarrar un cuadro y venderlo, no iba. Además no pintábamos cuadros ni vendíamos. Hacer una obra de teatro en la calle, tampoco. Ese tipo de planteos quedaban totalmente descartados. Todas esas no eran cosas que pudieramos hacer. Entonces, lo que pensamos era hacer una obra comunicacional y armar una especie de gran quilombo en los medios, que se hable del tema, y usar como dinamizador, como excusa para generarlo, el tema de los artistas que van, y documentan y testimonian y hacen un evento que constituye una especie de multimedia (cine, audiovisual, grabación, esto y lo otro)". (Entrevista con Roberto Jacoby, julio de 1993).

El vínculo con la CGT de los Argentinos no impuso limitaciones a la obra. Fue una propuesta más, explicitada en la Comisión de Acción Artística (en Buenos Aires) y a la dirección de la regional (en Rosario), acogida con relativo entusiasmo por los sindicalistas. Si bien éstos no impusieron temas ni formatos, es evidente que la denuncia de la crisis tucumana era una de las principales campañas de agitación de la CGT. Revisando la colección del semanario en 1968 se constata que prácticamente no existe número donde la conflictiva situación de la provincia no ocupe un lugar de importancia, tanto para denunciar la política del gobierno implementada en el Operativo Tucumán, como para dar a conocer la respuesta del movimiento obrero y sus organizaciones<sup>20</sup>

La CGT brindó a los artistas no sólo las sedes sindicales de Rosario y Buenos Aires para realizar la exhibición de los materiales recogidos a lo largo de todo el proceso de la obra. También colaboró poniendo a disposición de los artistas toda la red de contactos en Tucumán, que fueron esenciales para desarrollar el trabajo de relevamiento, solucionando cuestiones como la llegada y entrada a los ingenios, las entrevistas con dirigentes obreros, el alojamiento, etc.<sup>21</sup>

Pero los artistas no se limitaron a esa red de relaciones. También usaron el prestigio simbólico que les confería su posición (puesta en crisis por ellos mismos) en el campo artístico para montar una estrategia en el ambiente cultural tucumano: se entrevistaron con la directora del museo municipal de bellas artes y obtuvieron su aval para convocar a una mesa redonda, en la que pudieron difundir ante los medios de prensa una versión (parcial) de la obra<sup>22</sup>.

Si en Rosario la muestra Tucumán Arde estaba programada para una semana y se extendió por quince días, en Buenos Aires a pocas horas del discurso inaugural del secretario general de la CGT-A, Raimundo Ongaro, empezaron las llamadas intimidatorias de organismos de seguridad del Estado, exigiendo el levantamiento de la muestra so pena de perder la personería jurídica del sindicato sede. El inmediato levantamiento de la muestra en Buenos Aires pone en evidencia las limitaciones de trabajar tan expuestos en una institución pública en tiempos de dictadura.

En este punto es donde se dejan traslucir ciertas fisuras en los lazos entre artistas y sindicalistas. Algunos artistas leen como un gesto de concesión la rápida decisión de suspender la obra.

Pero existían, además, otros conflictos. Entre sectores de sindicalistas, que no vieron con buenos ojos la mención de apoyo a los guerrilleros de Taco Ralo (presos pocos días antes), presente en un cartel que apareció en un lugar indiscutiblemente visible en las dos muestras. Y entre los mismos artistas, por evaluaciones dispares acerca de cómo debería haberse llevado a cabo el proyecto, fundamentalmente centradas en la alquimia del cruce entre lo estético y lo político.

Lo cierto es que allí, a poco de comenzar, hizo agua el vínculo entre la vanguardia artística y la CGT. En los meses posteriores algunos artistas continuaron colaborando con algunas actividades de "contrainformación visual"<sup>23</sup> planteadas por la urgencia de las luchas sindicales<sup>24</sup>. Pero el trabajo se volvió más subterráneo, menos expuesto, menos público<sup>25</sup>.

4.

Tucumán Arde aspira a convertirse en un discurso alternativo frente al discurso del poder político, que ponga en evidencia la falsedad de la propaganda oficial de la dictadura acerca de la realidad tucumana. Planteándose socavar la versión oficial en el mismo terreno donde ésta consolida su hegemonía, en los medios masivos de comunicación, disputa en el espacio público por la legitimidad de su versión.

Este aspecto de la obra, enmarcado en los esfuerzos de los artistas por llegar a un público masivo y situar la disputa con el poder político en el espacio público, se expresa en cierta tensión que explicitan algunos de ellos al hacer un balance actual de Tucumán Arde, entre la experimentación formal en la que venían inscribiendo su producción y la utilización de un nuevo lenguaje, vinculado a los códigos masivos, que incluye el registro periodístico, la presentación directa de testimonios de los protagonistas de la crisis o la imagen documental, fílmica y fotográfica.

La implementación de una campaña publicitaria en las calles, los cines, las facultades, da cuenta de los esfuerzos por convocar a un nuevo público, masivo y anónimo. En el mismo sentido, las "infiltraciones" en los medios masivos, buscando producir un hecho "sobreinformativo", instalan la obra en una red de circulación cuyos alcances es muy difícil evaluar.

Para "tomar" la calle, las carteleras de propaganda, las pantallas de los cines, los artistas recurren tanto a técnicas publicitarias (en la creación de una incógnita) como políticas (la pintada, el volante, la oblea, etc.).

¿Logra Tucumán Arde un alcance masivo? Quizá no al nivel de lo esperado. Pero sin duda obtiene una repercusión que se manifiesta en la afluencia de público a la muestra de Rosario, que excede largamente al selecto núcleo de espectadores que venía siguiendo los desarrollos del grupo de arte de vanguardia. Una concurrencia heterogénea y numerosa desborda considerablemente las expectativas de los organizadores: confluyen allí los transeúntes atraídos por la campaña publicitaria que se había desplegado en distintas zonas de la ciudad durante las semanas anteriores, los militantes sindicales convocados a través de una circular interna o del semanario CGT, los estudiantes y militantes políticos, los que trabajan o

militan cotidianamente en la central obrera, y también, por qué no, algunos críticos de arte y seguidores de la vanguardia.

5.

Aunque fue una experiencia significativa, la vinculación entre la vanguardia artística y la central obrera opositora también resultó ciertamente efímera.

Si la buena disposición de la dirigencia sindical hacia las iniciativas político-culturales tenía, como ya mencionamos, el aliento de una convocatoria amplia, uno de los límites de la relación estuvo dado por las opciones y definiciones políticas. Si hasta entonces había primado cierto espíritu frentista en base a acuerdos políticos generales, la fragmentación incipiente del campo político que segmentaría la oposición en los años siguientes tiene una expresión precoz en ciertas zonas conflictivas de Tucumán Arde.

También es cierto que la misma acelerada dinámica de radicalización política y a la vez estética que impulsaba a estos artistas los convenció en muchos casos de la imperiosa necesidad de postergación de la práctica artística frente a las urgencias de la lucha política revolucionaria.

Cabría preguntarse, con el cuidado que requiere la distancia, si plantearse la intervención política como programa estético no sólo va en contra de los cánones de la institución arte, sino también contra el sentido común de la militancia política.<sup>26</sup>

## NOTAS

1. La CGT-A no fue la única institución externa al campo artístico a la que se vincularon los artistas al realizar Tucumán Arde. La Biblioteca Popular Constancio Vigil, de Rosario, hizo un aporte con el que se financió gran parte del proyecto. De otro modo también estuvieron involucradas en la obra algunas instituciones académicas y profesionales, como el CICSO (en

Buenos Aires), y el Centro de Estudios de Filosofía y Ciencias del Hombre (en Rosario), pero a causa de las limitaciones de espacio que impone este formato, no podré detenerme en las particularidades que plantean esos lazos.

2. Para completar una descripción de Tucumán Arde puede consultarse: Sacco, Sueldo y Andino, Tucumán Arde, mimeo, Rosario, 1987. También: Longoni y Mestman, "Tucumán Arde: una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política", en: revista Causas y Azares, Nro. 1, Año I, Buenos Aires, Primavera de 1994.

3. El entrecruzamiento de ambas dimensiones críticas es señalado por Guillermo Fantoni: "El cuestionamiento de la normativa estética vigente, de las formas hegemónicas y de las instancias de autoridad del mundo de la plástica implicaba, en la mayoría de los casos, un sentimiento tácito de disconformidad respecto a otras esferas. En la medida en que ese incipiente sentido crítico se conectó con una zona de preocupaciones políticas, las tensiones excedieron el campo del arte para alcanzar las dimensiones sociales y políticas de la efervescente vida nacional". En: "Vanguardia artística y vanguardia política. Una síntesis sobre el movimiento artístico de los años '60 en su fase tardía", en: revista La línea de sombra, Rosario, Nro. 1, Año I, 1993.

4. Una vez alejados de las instituciones artísticas que venían dándoles cabida, antes de fortalecer sus vínculos con la CGT de los Argentinos o incluso simultáneamente a la realización de Tucumán Arde, los artistas indagan la posibilidad de instalar su actividad en la calle. Organizan improvisadas acciones callejeras, con resultados bastante frustrantes, lo que pone en evidencia los límites y los riesgos concretos de actuar fuera del resguardo del ámbito propio y sin un soporte institucional que los contenga.

5. Entrevista con Héctor Quagliaro, Rosario, junio de 1995. Explicando ese carácter excepcional nos dice: "creo que lo más serio fue Tucumán Arde. No hubo ni antes ni después un trabajo común con grupos culturales".

6. Habría que diferenciar el impacto de la obra en la CGT de los Argentinos de Rosario y de Buenos Aires, donde los sindicalistas recuerdan mucho menos -y mucho menos emotivamente- Tucumán Arde.

7. En el mismo sentido, Néstor García Canclini, en La producción simbólica (México, Siglo XXI, 1988) considera que "en vez de disponerla (a la muestra) como una exhibición de cuadros, se adaptó a la estructura arquitectónica y comunicacional de la institución" (p. 134).

8. Entrevista con Beatriz Balvé, Buenos Aires, 16 de octubre de 1992.

9. La idea de "ocupar" la CGT para la muestra también se implementó en Buenos Aires, aunque como la sede en Paseo Colón tenía otras dimensiones, el montaje ocupó sólo la entrada, el ascensor, el primer, el octavo y el noveno piso del edificio.

10. La campaña publicitaria se desarrolló principalmente en Rosario, y en forma menos intensa en Buenos Aires y Santa Fe.

11. Sin ir más lejos, Ricardo Carpani, desde principios de la década, había desarrollado una intensa labor gráfica al servicio de algunos gremios y de la CGT, y simultáneamente a la realización de Tucumán Arde producía muchos afiches de la CGT de los Argentinos.

12. Este aspecto es una constante tanto en Tucumán Arde como en toda la serie de acciones artístico-políticas inmediatamente precedentes que realiza el núcleo de artistas porteños y rosarinos. Al respecto, puede verse mi artículo "Acciones de arte, acciones de violencia", publicado en la revista El rodaballo Año I, Nro. 2, Buenos Aires, mayo de 1995.

13. Ellos entienden la acción artística como acción política y, recíprocamente, la acción política como acción artística. Desarrollo esta idea en: "Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política", en: V.V.A.A., Cultura y política en los años '60, Buenos Aires, 1995 (en proceso de edición).

14. Declaración "Tucumán Arde", redactada por M.T. Gramuglio y N. Rosa, repartida en la muestra de Rosario, noviembre de 1968.

15. Juan Pablo Renzi, "La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética", ponencia presentada al I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, agosto de 1968.

16. Documento fundacional que apareció en la tapa del primer número del semanario CGT los primeros días de mayo de 1968, y que fue redactado por Rodolfo Walsh.

17. Mariano Mestman: "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero. Argentina, 1968/1969", en: V.V.A.A., Cultura y política en los años '60, Buenos Aires, 1995 (en proceso de edición).

18. Ibid.

19. Esto se desprende de las entrevistas realizadas a varios artistas. Por ejemplo, en la entrevista ya citada, Beatriz Balvé dice: "(La comisión) era inorgánica, sin centralidad. La gente iba, proponía, y le decían 'fenómeno, para tal día hágalo'. Incluso te invitaban a las reuniones sindicales. Era una locura. En esta CGT se le daba mucha participación a los artistas, a la gente creativa. Eso no podía pasar en la otra CGT, pero en ésta sí. Era tener las puertas abiertas, para encontrarte con todos. Todo tenía un espíritu muy frentista, había un eje: la lucha contra la dictadura".

20. Más allá de las campañas de la CGT, la convulsiva situación tucumana tenía en esos años una indudable "visibilidad social". Así lo caracteriza Silvia Sigal, en: "Acción obrera en una situación de crisis: Tucumán 1966-1968", Documento de Trabajo, Instituto Torcuato Di Tella, Centro de Investigaciones Sociales, 1973.

21. Estos datos se desprenden del testimonio de Héctor Marteau, entonces dirigente estudiantil e integrante de la comisión directiva de la regional tucumana de la CGT-A en 1968. (Entrevista realizada en Buenos Aires el 13 de octubre de 1994).

22. Este punto se desarrolla en el artículo ya citado de la revista Causas y Azares Nro. 1.

23. Así las denomina García Canclini, op. cit., p. 135.

24. Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Beatriz Balvé, por ejemplo, colaboraron en la elaboración de volantes y carteles en apoyo al comité de huelga de Fabril, a comienzos del '69.

25. Un grupo de artistas y profesionales vinculados a la CGT-A (entre los que estaban los plásticos Roberto Jacoby y Beatriz Balvé, los cineastas Octavio Getino y Fernando Solanas, el psicoanalista Antonio Caparrós, entre otros) opta por realizar en 1969 una publicación clandestina llamada "SOBRE la cultura de liberación", donde si bien recogían las posiciones e incluso reproducían artículos y afiches publicados en el semanario CGT, exploraban redes de producción y difusión clandestinas. En relación a esta publicación, puede consultarse: Longoni, Ana: "SOBRE, una anti-revista en el año del Cordobazo", en: revista Causas y Azares Nro. 2, Otoño de 1995, Buenos Aires.

26. No puedo dejar de agradecer los aportes y comentarios críticos que Daniel Suárez y Mariano Mestman hicieron a este texto.