

“Vanguardia” y “revolución”, ideas-fuerza en el arte argentino de los '60/'70

Ana LONGONI

“Vanguardia y revolución: durante algunos años, los intelectuales argentinos de izquierda creímos que tensiones jamás resueltas (que habían marcado el destino de artistas como Meyerhold o Maiaovski) habían encontrado sus vías de síntesis”
Beatriz Sarlo (1984)

“Quizá lo único que uno puede hacer tras ver un lienzo como los nuestros es la revolución total”
Daniel Buren (1968)

En el marco de la investigación que llevo a cabo acerca de las relaciones entre vanguardia artística y vanguardia política en Argentina de los años '60/'70, me pregunto por los modos en que *vanguardia* y *revolución* funcionaron como ideas-fuerza en el arte, valores en disputa y en redefinición continua, a veces vectores o dispositivos aglutinantes; otras, herramientas de impugnación al oponente. Un vasto repertorio de intervenciones artísticas (producciones, tomas de posición, debates e ideas, estrategias individuales o colectivas) señala que del encuentro de estos dos conceptos se desprendieron poéticas y programas artístico-políticos diversos y a veces contrapuestos. Me preocupa rastrear particularmente los contrastantes modos en que a lo largo de esa época vertiginosa se apuesta por involucrar el arte con el imaginario de cambio social: como motor e impulsor, como ejército subordinado, como mundo ajeno. Las metáforas no pueden ser más disímiles, y sin embargo se superponen y se confunden en los mismos sujetos con un ritmo vertiginoso. Es evidente que la idea de “revolución” aparece como el *locus* que da cohesión a los años 60/70, que los vuelve una entidad singular, una época cuya identidad se diferencia del antes y el después por la percepción generalizada de estar viviendo un cambio tajante e inminente en todos los órdenes de la vida. “Como matriz explicativa y afectiva la revolución trascendía en realidad los límites de la política y de la estética”, señala Claudia Gilman.¹ La aspiración hacia un mundo nuevo se alimentaba justamente –como escribía entonces

¹ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 174.

alguien tan leído como Regis Debray- del “lirismo prometeico de la acción revolucionaria”² de un hombre nuevo, capaz de ser artífice de su propio destino.

Los idearios revolucionarios de los 60/70 abrevan en una cultura revolucionaria de larga data. Distintas tradiciones (libertarias, marxistas) se actualizaron y reformularon al confluir con nuevos paradigmas de pensamiento, inquietudes colectivas, experiencias históricas, que dieron lugar a la aparición de formaciones políticas y culturales que pueden englobarse bajo la denominación de “nueva izquierda”: variados movimientos, experiencias e ideas más o menos orgánicas que se separan o nacen por fuera de las viejas estructuras organizativas partidarias y las formas culturales de la izquierda tradicional.

Como señala Cristina Tortti respecto de la Nueva Izquierda argentina, dentro y fuera de las organizaciones y grupos de la Nueva Izquierda “crecían tendencias que planteaban sus demandas hablando el lenguaje de la ‘liberación nacional’, el ‘socialismo’ y la ‘revolución’, e involucraban no sólo a la clase obrera sino también a importantes franjas de los sectores medios”, de lo que resulta un conglomerado de fuerzas políticas y sociales que produce un “intenso proceso de protesta social y agitación política por el cual la sociedad argentina pareció entrar en un proceso de contestación generalizada”.³

La “crisis del sistema de valores de ‘lo burgués’”⁴ se manifiesta en la percepción de que el capitalismo ha entrado en una irreversible decadencia y tiene los días contados. Esta percepción arrastra consigo una profunda desconfianza hacia la democracia y el sistema político liberal y la revalorización del uso de la violencia como única opción legítima en la actividad política.

A diferencia de Cuba desde el triunfo revolucionario de 1959 o incluso del gobierno democrático de la Unidad Popular en Chile entre 1970-73, en Argentina no se puede hablar de una revolución sino más bien un clima triunfalista instalado en amplios sectores sociales acerca de la inminencia o proximidad de la revolución (clima que se ve reforzado por la irrupción de la movilización popular en las calles entre la rebelión popular conocida como el Cordobazo, en mayo de 1969, y el entusiasta período llamado “primavera camporista”, que antecedió la última presidencia de Perón en 1973). Como en la mayor parte del mundo, en Argentina no hubo revolución sino su deseo (extendido e intensivo), la percepción de que se trataba de un destino histórico inevitable, la “necesidad objetiva” de un cambio radical.

²Regis Debray, “El castrismo: la Gran Marcha de América Latina”, en revista **Pasado y presente**, n° 7/8, Córdoba, octubre 1964-marzo 1965, p. 158.

³ Cristina Tortti, “Protesta social y ‘nueva izquierda’ en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional”, en: Alfredo Pucciarelli (coord.), , **La primacía de la política**, Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 207.

⁴ Oscar Terán, **Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966**, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

Por otro lado, “vanguardia” es una autodefinición recurrente desde muy distintas posiciones en el campo artístico en ese período para nombrar la novedad o lo experimental, aunque se trata de una insistencia que puede resultar llamativa en un contexto internacional en que definir lo experimental o novedoso en términos de vanguardia resulta fuera de época o aparentemente anacrónico.⁵ Una serie de razones pueden explicarlo, entre ellas la reedición de la analogía entre vanguardia artística y vanguardia política: un selecto grupo de choque que “hace avanzar” las condiciones para la revolución (política y/o artística). También la fuerte certidumbre, en algunos núcleos intelectuales, de que los medios para la revolución (política) incluían las conquistas y procedimientos del arte y la teoría contemporáneos. Y la expansión del arte experimental más allá de sus fronteras conocidas, incorporando nuevos procedimientos y materiales que incluían la política.

Una serie de pugnas (teóricas o empíricas), en la que no sólo intervienen los propios grupos de artistas experimentales sino también otras posiciones del campo artístico, los gestores institucionales, los críticos especializados y masivos, el público, e incluso los intelectuales y cuadros políticos de las distintas vertientes de la izquierda, contribuyen a definir el sentido de “vanguardia”, como complejo artefacto verbal en continua disputa, que nombra no sólo la novedad sino también una posición de valor.

Mientras algunos sectores de la izquierda persistieron en la impugnación hacia la vanguardia como moda extranjerizante o ejercicio meramente lúdico y superficial, otros justificaron la superposición entre vanguardia y realismo, y algunos otros asumieron la defensa de la vanguardia como programa artístico-político.

En lugar de reeditarse la vieja oposición entre realismo y abstracción, según la cual la vanguardia es leída como la expresión decadente de la burguesía en descomposición, se acude en los '60 al término “vanguardia” como si fuera un paraguas similar al que en décadas previas había constituido el término “realismo”, es decir, un concepto tan flexible como para abarcar todo aquello que se quiere reivindicar.

A su vez, las políticas de intervención de los partidos de la Nueva Izquierda hacia la vanguardia permiten preguntarnos de qué recursos de las vanguardias artísticas se apropia la vanguardia política. Y también qué resistencias, malentendidos o desencuentros se generan ante ciertas modalidades militantes en su operatoria sobre el ámbito artístico.

Hacia fines de la época, después de 1968, ser considerado artista de vanguardia deja de ser una posición de valor, lo que en muchos casos condujo al abandono del arte, a la

⁵ Lo señala Rodrigo Alonso en su intervención en: VVAA, **Vanguardias argentinas**, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003.

supeditación de los artistas a los mandatos de las organizaciones políticas, al renunciamiento a su condición (de intelectuales), desplazado al hipotético día-después de la revolución.

Se podría leer el anti-vanguardismo como una forma específica del anti-intelectualismo que atraviesa al campo cultural argentino, fuertemente imbricado con el populismo (que ve en la vanguardia una elite anti-popular) y el nacionalismo (la vanguardia como moda extranjerizante).

* * *

El cruce entre vanguardia y revolución nos lleva a indagar cómo los artistas inscribieron (o quisieron inscribir) sus producciones e ideas en la imaginación utópica de una nueva sociedad y en los programas políticos concretos que apostaban a una transformación radical de las condiciones de existencia.

Un recorrido por algunos hitos del arte experimental argentino de los 60/70 permite notar que el encuentro entre vanguardia y revolución resultó primero, imaginable; luego, perentorio; más tarde, una superposición de términos equivalentes, y por último, una falacia. Las nociones de *superposición*⁶ (vanguardia es revolución) y de *transición* (de la vanguardia a la revolución) fueron traducciones de ese cruce, por cierto que no sólo en la escena argentina.

Cuando el deseo de revolución en la vanguardia se torna imperativo, norte político, ético y estético, la creciente estetización de la idea de revolución acarrea la proclama de la disolución o el fin del arte. En palabras de 1968 de uno de los artistas que protagoniza ese período, Roberto Jacoby: “se acabó la obra de arte porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo. Por eso se esparce por todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación de un mundo nuevo”.

1. La vanguardia como revolución

Pareciera que en la primera fase de la época, entre mediados de los años 50 y principios de los 60, la vanguardia artística (ligada al informalismo) se percibe a sí misma como revolución. En “Arte destructivo”, la primera ambientación del arte argentino (en la galería Lirolay, 1961), provocativa puesta en escena de las rupturas que este primer momento

⁶ Las vanguardias políticas *localizan* a las vanguardias artísticas y, bajo ciertas circunstancias, las sustituyen, dice Hal Foster, en: **El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo**, Madrid, Akal, 2001, p. 177.

implica en relación a los cánones dominantes se evidencia el impulso de destruir con irreverencia, a derrumbar y arrasar lo viejo para revolucionar a partir de allí los territorios y las prácticas del arte. La crítica de arte (tanto la tradicional como la de izquierda) coinciden en atacar el núcleo de significación desde posiciones antivanguardistas (con el argumento de que la vanguardia –o esa vanguardia- no es revolucionaria por más que lo enuncie), lo que en un sentido da cuenta de su maciza cohesión: "Un 'montaje de ruinas' no destruye nada, no revoluciona nada; se convierte, por lo menos desde nuestro punto de vista, en una dársena pestilente de lo vacío y lo putrefacto", etcétera.⁷

El artista se siente convocado como un inventor del futuro y la propia materia violentada de sus obras aparece como el espacio donde algo radicalmente nuevo puede emerger. La figura del *intelectual comprometido* abriga la representación de la propia práctica específica como actividad política,⁸ que en sí misma es capaz de transformar la sociedad. Exponente de esta posición, el pintor Luis Felipe Noé afirma en 1960: "Pintar es nada menos que permutar un mundo por otro".⁹ Cinco años más tarde, en 1965, publica su libro **Antiestética**, que insiste en los ideales "revolucionarios" del arte de vanguardia y concibe al artista como un adelantado de la propia sociedad, que va "señalando la capacidad de ésta de acceder a cosas nuevas", y "su responsabilidad societaria (...) debe ejercerse a través de su hacer".

Ese mismo año, Ricardo Carreira, integrante del segundo momento de la vanguardia (surgido a mediados de la década), muestra un tríptico de telas de gran formato (destruidas por él mismo durante la última dictadura) que denunciaban la invasión norteamericana a Santo Domingo, y que fueron leídas como un quiebre con su obra anterior caracterizada por un *fauvismo* intimista y alegre. Ante lo que fue llamado "pintura de choque", Carreira expone su dilema: "Pinto así porque *no puedo* ir a agarrarme a tiros a Santo Domingo".¹⁰ Este desplazamiento o sustitución (violentar la pintura en lugar de pelear en el conflicto exterior), permite vislumbrar que la interpelación de la política todavía se traduce en términos de una transfiguración pictórica, mientras que un par de años más tarde llevaría a intelectuales y artistas –a Ricardo Carreira mismo- a pasar a la acción política directa y al abandono del arte. Por otro lado, la elección del verbo "poder" o mejor "no poder"

⁷ "Triste fiesta del Arte Destructivo", en: **del Arte**, Publicación Mensual Panamericana, Buenos Aires, nº 6, diciembre de 1961), firmada por E.A.Z. [quizá Enrique Azcoaga, secretario de redacción de la revista].

⁸ Claudia Gilman, op. cit.

⁹ Cit. en Andrea Giunta, **Vanguardia, internacionalismo y política**, Buenos Aires, Paidós, 2001. 173.

¹⁰ Testimonio incluido en nota sin firma, en: revista **Confirmado**, Buenos Aires, 4 de junio de 1965.

(agarrarse a tiros) implica un deseo y a la vez un límite. ¿No puede porque es pintor? ¿No puede porque está en Argentina y la invasión es en otra parte? Volveré sobre esa imposibilidad más adelante.

Ante el impacto de la invasión imperialista sobre Santo Domingo y la guerra de Vietnam los artistas de vanguardia producen en sus obras fuertes tomas de posición, lo que genera un creciente conflicto con las instituciones artísticas, en particular el Instituto Di Tella, institución artística privada patrocinante del arte experimental, que pretendía mantener al margen de esos dilemas. Un hito temprano en ese cariz de politización de la vanguardia, se produce en 1965 cuando León Ferrari presenta *La civilización occidental y cristiana* en el Premio Nacional Di Tella con una única frase: “El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política”. Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales, le pide que retire la obra de la exposición. Se trataba del impactante montaje de un Cristo de mamostería crucificado en la maqueta de un avión norteamericano de aquellos que bombardeaban Vietnam. El relato de Ferrari permite algunas reflexiones:

“Cuando cambié de idea sobre el arte, a raíz de los bombardeos en Vietnam, le advertí [a Romero Brest] que haría otra cosa. Cuando vio el avión montado, unos dos o tres días antes de la inauguración, lo noté preocupado. (...) Me sugirió reemplazar el avión por su maqueta o por otra pieza. (...) Yo me encontré en una suerte de disyuntiva: o tomar el camino de las artes plásticas, que indicaba o exigía retirar todo y denunciar la censura, o el camino de la política, mi propósito inicial de exponer algo precisamente allí sobre el Vietnam, en el lugar de las libertades que proclamaban los EEUU bombardeadores”.¹¹

Dos aspectos del cruce entre vanguardia y política: uno, igual que Carreira con Santo Domingo, Ferrari reconoce haber cambiado radicalmente su forma de hacer arte a partir del impacto que le produce un acontecimiento político; dos, la temprana conciencia de la disyuntiva entre el camino “artístico” y el “político” ante la censura: si se enfrascaba en la denuncia de la limitación de su “libertad de creación”, perdía la posibilidad (retaceada, es cierto) de expandir su denuncia política desde una vidriera privilegiada. Ferrari privilegió el acto político. Y el acto político, aquí, era: la obra de un artista participando de una muestra. Es notorio cómo pocos años después, la concepción de lo es un acto político ha virado drásticamente para Ferrari y los demás integrantes de la vanguardia.

¹¹ Carta de León Ferrari a Andrea Giunta, cit. en: **León Ferrari**, cat., Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004, pp. 126-129.

2. La revolución como experimentación

1966 fue llamado por los medios el “año de la vanguardia” por la eclosión simultánea y vertiginosa del pop, los *happenings*, las ambientaciones y objetos, el minimalismo, los comienzos de lo que luego se llamará conceptualismo. Ese año nace el grupo “Arte de los Medios”, cuya primera realización colectiva consistió (a través de una serie de dispositivos como una falsa gacetilla, fotos trucadas, testimonios fraguados, complicidades, etc.) en la difusión de un hecho que nunca había sucedido (concretamente un happening) propiciando su repercusión en numerosos medios masivos, para luego desmentirlo. El objeto no era evidenciar la falsedad de los medios, sino una idea mucho más de avanzada para la época: que los medios masivos son susceptibles de inventar un acontecimiento. Oscar Masotta, teórico, animador de la vanguardia y productor de happenings, postula de modo excluyente: “En arte sólo se puede ser hoy de vanguardia”. Y vuelve sobre la unidad indisoluble de vanguardia y revolución: “Cambios históricos recientes demuestran que no se puede ser revolucionario en arte y reaccionario en política”. Para él, este programa se realizaba en el Arte de los Medios:

“Brevemente: que las obras de comunicación masivas son susceptibles -y esto a raíz de su propio concepto y de su propia estructura- de recibir contenidos políticos, quiero decir, de izquierda, realmente convulsivos, capaces de fundir la ‘praxis revolucionaria’ con la ‘praxis estética. (...) No serán los objetos de los archivos de la burguesía sino temas de la conciencia post-revolucionaria. (...) El arte de los medios es vanguardia hoy porque puede producir objetos completamente nuevos”.¹²

Sobre ello vuelve Roberto Jacoby, principal animador de esa tendencia: “El viejo conflicto entre arte y política (...) tal vez sea superado por el uso artístico de un medio tan político como la comunicación masiva”.¹³

Entre los intelectuales de la izquierda orgánica, estos cruces despertaron fastidio y resistencia. Las experiencias de la vanguardia sesentista eran asimiladas en bloque al Instituto Di Tella, y acusadas de frívolas, pasatistas, despolitizados y extranjerizantes.

Contra esa asociación, Masotta sostuvo el cruce productivo entre la experimentación y la teoría social y estética. A pesar de que nunca dejó de definirse como marxista, su vínculo con la izquierda partidaria fue tenso, en la medida en que su actividad intelectual no

¹² Oscar Masotta, **Conciencia y estructura**, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969, pp.14-16.

¹³ Roberto Jacoby, “Contra el happening” (1966), en Oscar Masotta (comp.), **Happenings**, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

cuadraba con los modelos de “intelectual comprometido” (sartreano) o “intelectual orgánico” (gramsciano) que imperaban entonces. A contrapelo de la tendencia antiintelectualista que imponía el pasaje a la acción directa como medida del compromiso militante, reivindicó (para sí y para los intelectuales en general) un rol fundamentalmente teórico en el proceso histórico. Como escribe Germán García, Masotta incomoda “al insistir en llamarse marxista mientras realiza un *happening*, al decirse un intelectual comprometido que organiza una bienal de la historieta, al querer que se tome en serio la vanguardia plástica en ámbitos donde se hablaba seriamente de la ‘toma del poder por las armas’”.¹⁴

Uno de los *happening* de Masotta se titula *Para inducir al espíritu de la imagen*, realizado en el Di Tella en noviembre de 1966. Durante más de una hora cuarenta hombres y mujeres mayores, vestidos pobremente, que se expusieron a ser mirados fuertemente iluminados y “abigarrados en una tarima”, a cambio de una paga como extras teatrales. Masotta definió su *happening* como “un acto de sadismo social explicitado”.

También en 1966 se produce un giro abrupto en la obra de Ricardo Carreira, que –como la mayoría de sus contemporáneos– abandona la pintura e irrumpe con una obra crucial en los inicios del conceptualismo argentino. Es invitado al Premio Ver y Estimar 1966, una de las instancias anuales más importantes dentro del circuito institucional abierto a las nuevas tendencias experimentales. Allí presenta *Soga y texto*, que tuvo un carácter fuera de lugar, sorprendentemente inaugural de un nuevo tipo de arte.

La obra constaba de tres partes. La primera consistía en un hilo o una soga –según la versión– que atravesaba toda la sala del Museo de Arte Moderno. Colgaba tensa a la altura del espectador, dividiendo la sala en dos partes, de modo de afectar la funcionalidad del espacio mismo, trastocar de este modo la percepción de las demás obras allí montadas e incomodar la circulación del público.

La segunda parte de la obra se ubicaba en el cubículo o espacio delimitado que los organizadores habían destinado al artista. Allí, un fragmento del mismo material se exhibía enrollado sobre un pequeño caballete de madera (o un taburete, de acuerdo a otra versión).

La tercera parte consistía en algunas fotocopias, en las que se veía la imagen en negativo del hilo (o soga), y a su alrededor, un texto diseminado: algunas letras, palabras, frases. Según una versión, las fotocopias estaban también dentro del cubículo, mientras que otra indica que se ubicaban en el otro piso de la exposición. Esta última opción exacerbaría aún

¹⁴ En: Marcelo Izaguirre (comp.), **Oscar Masotta. El revés de la trama**, Buenos Aires, Atuel, 1999, pp. 122-3.

más la *discontinuidad* espacial presente en la disposición de la obra segmentada en tres zonas que sólo se integran en la percepción del espectador que las relaciona o vincula.

“[Carreira] decía que era una obra interrumpida que había que unirla con el pensamiento. El espectador iba, veía una parte, después la otra. No había conexión evidente, la tenía que reponer el espectador”, recuerda Cuqui, su mujer.

Es llamativo el modo en que *Soga y texto* se aproxima notablemente a *Una y tres sillas* (1965) del conceptualista norteamericano Joseph Kosuth, de la cual no había llegado noticia a Buenos Aires. Pero, a diferencia de la disposición de la obra elegida por Kosuth, que favorece una actitud de contemplación convencional en el espectador, la disposición de la soga de Carreira atravesando la sala perturba la recepción (de las otras obras, del conjunto) y entorpece la circulación del público. El artista no se limita a los estrechos límites del espacio asignado para cada expositor, los excede y dispersa la obra, la segmenta. Cuando se despliega, es una frontera, un parteaguas del espacio. Cuando se repliega, se convierte en trazo. Cuando se vuelve fotocopia, se torna huella. Son estos usos o disposiciones del material los que redundan en volverlo extraño, deshabitado.

Carreira propone la noción de *deshabitación* para designar el efecto del arte, que incomoda de tal modo la buena conciencia adormecida que resulta intolerable. Deshabitación es mucho más que una clave estética, apunta a una teoría social: implica una posición ante el mundo, una forma de vivir la vida, una apuesta por transformarla.

Muy poco después Carreira fabricó la *Mancha de sangre*, que según el recuerdo de León Ferrari fue “la más fuerte de las doscientas obras expuestas” en la enorme exposición colectiva en Homenaje al Vietnam. Consistía en un charco sólido, realizado en resina poliéster roja, colocado sobre el piso de la sala. Carreira no se limitó a mostrarla allí: la prensa informa que la *Mancha de sangre* fue “exhibida simultáneamente en los mataderos y en una galería porteña”.¹⁵ Fácilmente transportable e instalable, la *Mancha de sangre* lograba ambientar¹⁶ cualquier espacio (fuera éste de exhibición artística o no), y aludir a distintas formas de violencia de acuerdo al contexto preciso en el que actuara.

¹⁵ En: revista **Análisis**, nº 543, 10 de agosto de 1971.

¹⁶ Igual que la noción de *discontinuidad* (que retoma de Roland Barthes), la capacidad de *ambientación* de los medios artísticos es otra idea que Masotta desarrolla al pensar en las derivas del arte contemporáneo. Retoma el eslogan del canadiense Marshall McLuhan (“los medios ambientan”) para sugerir que distintos medios constituyen mensajes distintos, y avanzar a partir de allí en un despojamiento de la condición visual de la obra. Cfr. Ana Longoni, “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta”, estudio preliminar a Oscar Masotta, **Revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios**, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

Si la encerrona tautológica en la que cayó el llamado conceptualismo lingüístico podía ser un riesgo a correr de continuar en la línea de *Soga y texto*, con la *Mancha de sangre* Carreira avanzó en la politización del planteo conceptual y en la articulación precisa entre concepto y contexto.

Como frente a la invasión a Santo Domingo, el acontecimiento de la guerra de Vietnam lo atraviesa (sensible y políticamente). Declara: "Quisiera poder sentir la muerte de un vietnamita como si estuviera sucediendo al lado mío porque la conciencia es más fácil de aguantar que un dolor de muelas". De nuevo, su inquietud pasa por trasponer la lejanía de no estar donde ocurre el enfrentamiento.

La condición política de esta y otras obras es remarcada por Pablo Suárez, otro integrante de ese grupo de vanguardia: "Carreira hizo cosas que no tenían nada que ver en forma directa y explícita con (lo político), pero trabajó muchísimo sobre la *deshabituación* de los elementos visuales, y abrió la posibilidad de cargar las imágenes con un sentido (político)". En "Compromiso y arte", su ponencia en el I Encuentro de Arte de Vanguardia (Rosario, 1968), Carreira señala que el compromiso del artista no debe medirse en términos de "exigencia moral" sino por "los grados de efectividad de este arte", para lo que no debe dejarse de lado "la búsqueda llamada formal". Búsqueda formal y eficacia política: dos vectores que no aparecían incompatibles, a diferencia de la tensión acostumbrada entre arte comprometido y vanguardia.

3. El foquismo en el arte

A fines de la década del '60, las discusiones acerca de la función del arte y del artista en la revolución se vuelven cada vez más acuciantes en la medida en que la radicalización política se acrecienta y la violencia política deja de ser una apelación abstracta o distante, para convertirse en cruenta moneda corriente. El arte pasó a entenderse no como comentario de la política, como externalidad, expresión o reflejo de lo real, sino como fuerza activadora, detonante, dispositivo capaz de contribuir al estallido.

Con la percepción de estar llamada a cumplir un rol protagónico en la revolución que se percibe inminente e inevitable, la vanguardia artística pasa a entenderse a sí misma como parte de la vanguardia política e inventa *su* lugar en la revolución. La búsqueda de *eficacia* es el antídoto que esgrimen ante la ausencia de función a la que está condenado el arte en la sociedad burguesa. En palabras de León Ferrari (1968): "la obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera".

A lo largo del año 1968, un significativo grupo de artistas de vanguardia de Buenos Aires y Rosario protagoniza una tajante ruptura con las instituciones artísticas a las que habían estado vinculados hasta entonces (en especial, el Instituto Di Tella), cuando buscan integrar su aporte específico al proceso revolucionario en marcha. La “nueva estética” que postulan implica –en sus ideas y en sus prácticas– la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política: la violencia política se vuelve material estético (no sólo como metáfora o invocación, sino incluso apropiándose de recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política o —mejor— de las organizaciones de izquierda radicalizadas o guerrilleras.

Llamamos a ese proceso el *itinerario del '68*: irrumpir con un mitin en medio de una inauguración para apedrear y rayar la imagen de Kennedy; boicotear con una revuelta una entrega de premios en el Museo Nacional de Bellas Artes, en medio de volantes, gritos y bombas de estruendo; secuestrar durante una conferencia al director del Centro de Artes Visuales del Di Tella Romero Brest, en lo que definen como “un simulacro de atentado”, cortando la luz y leyendo en alta voz una proclama; actuar clandestinamente a la noche para teñir de rojo las aguas de las fuentes más importantes del centro de Buenos Aires, y finalmente la más renombrada y compleja realización de esta seguidilla: Tucumán Arde. Estas y otras acciones de la vanguardia -que ellos mismos defendían como obras de arte- implican una operación de traducción: las prácticas, recursos y procedimientos “militantes” (el volanteo, las pintadas, el acto-relámpago, el sabotaje, el secuestro, la acción clandestina, etc.) son apropiadas como materia artística. Vanguardia y revolución, violencia artística y violencia política parecen haber encontrado su matriz común. Los artistas se comprenden a sí mismos como parte de la vanguardia político-sindical que activaba contra la dictadura de Onganía, e idean una nueva estética capaz de producir obras artístico-políticas colectivas capaces de articularse con el programa de intervención de la central obrera opositora. A partir de la correlación entre la teoría del foco en la política y estas formas de activismo en el arte, en las acciones y manifiestos que componen el *itinerario del 68* es posible rastrear las definiciones de un arte para la revolución a las que estos artistas arriban: una acción artística que tenga la eficacia de un acto político, la violencia como generadora de nuevos materiales, la defensa de la especificidad artística, aún al margen de las instituciones artísticas, la apuesta por la ampliación del público hacia sectores masivos y populares.

Eduardo Ruano, uno de los artistas participantes, describe estas acciones como: “un hecho revolucionario que se tenía que dar no sólo en el campo de la política sino en el campo de lo artístico, a través de las formas de las obras, que fueran revolucionarias”. Una obra de

arte objetivamente revolucionaria significa, como señala otro de los participantes, Juan Pablo Renzi, que realice en sí misma la voluntad de cambio (político y estético) de su creador. Esto implica, además del uso de “materiales políticos” en el arte, una defensa de la experimentación formal: la revolución artística a la par de la revolución política. La nueva obra, definida como una acción colectiva y violenta, una “agresión intencionada”, aportaría a la transformación de la sociedad (inscribiéndose en la oleada revolucionaria) y al mismo tiempo a la del campo artístico (destruyendo el mito burgués del arte, el concepto de la obra única para el goce personal, la contemplación, etc.).

En el *itinerario del '68*, la violencia política no aparece como alusión, denuncia o referencia, sino como materialidad, ejecución, acción. En su curso se entremezclan los usos de la violencia (contra el material, contra el público) que son inherentes a la historia de la vanguardia artística con las nuevas formas de la “violencia 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”, declaran los artistas.¹⁷

4. La revolución como imperativo

Una vez interrumpida la realización de Tucumán Arde por presión de la dictadura, la deriva de este itinerario fue la disolución de los grupos y el abandono del arte de la mayor parte de sus integrantes, en algunos casos para dar lugar al pasaje a la militancia política armada, en un contexto en el que la revolución aparecía como única fuerza dadora de sentido. El asesinato de Ernesto Che Guevara adquirió la dimensión de un mito que interpelaba a todos y a cada uno. El antifiche realizado por Roberto Jacoby en 1969 (“Un guerrillero no muere para ser colgado en la pared”) es emblemático en la contradicción que explicita entre su formato y su texto, y en la temprana crítica a la mitificación mediática del héroe mártir.

Después del Cordobazo, una pueblada obrera y estudiantil que se inicia en la ciudad de Córdoba en 1969, se inicia la insurgencia armada en Argentina. Si bien existían acciones armadas desde la resistencia peronista y fallidas o acotadas experiencias foquistas desde 1963, es recién a comienzos de los '70 cuando Montoneros y el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) adquieren una presencia innegable en el escenario político argentino. Desde entonces, la actividad creciente de grupos de guerrilla urbana fue el marco insoslayable de cualquier apelación a la revolución. Aún cuando la apropiación que la

¹⁷ Declaración de la muestra de Tucumán Arde en Rosario, noviembre de 1968, cit. en Ana Longoni y Mestman, Mariano, **Del Di Tella a Tucumán Arde**, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

vanguardia artística hizo de la violencia armada no implicó –salvo en contados casos- la militancia concreta dentro de las organizaciones. Para entonces, los artistas ya no se reclaman a sí mismos como vanguardia, sino que trasladan ese rol en sujetos colectivos como “el pueblo” o “la organización”. En todo caso, algunos artistas se reivindican parte de o subordinados a esas fuerzas sociales o políticas. Definirse como vanguardista deja de ser considerado un valor.

Lo que se diluye en esta última fase es el lugar específico (de la vanguardia artística) en el proceso revolucionario. Predomina la instrumentalización de la política sobre las prácticas culturales, y la labor del artista se somete voluntariamente a ser ilustración de la letra (de la política).¹⁸ En los primeros años 70, varios artistas continuaron con emprendimientos callejeros a la vez que participaban colectiva o individualmente en ocasión de distintas convocatorias institucionales, con obras que pretendían alcanzar un fuerte impacto en la esfera pública. Una de las estrategias frecuentadas fue aprovechar los intersticios que las instituciones artísticas dejaban, para lograr instalar (allí también) un acto político.

Así, luego de la ruptura estrepitosa con las instituciones artísticas a fines de los 60, en los 70 los artistas retornan a ellas, en parte con tácticas de “copiamiento” que emulan los procedimientos de la militancia (ganar un jurado, aprovechar un reglamento ambiguo), que buscan “infiltrarse” allí donde podían provocar un incidente, generar una denuncia, exacerbar una contradicción, interpelar a otros artistas o al público, y en parte porque la represión brutal instalada en la calle convierte a premios, museos y galerías en ámbitos en cierta medida preservados que ya no se viven como sofocantes límites.

Muchas de las obras entonces producidas aluden irremediabilmente a la violencia política ya no en términos abstractos, cuestión de principios o vaga estrategia futura sino en tanto contundente accionar represivo, guerra, masacre, encarcelamiento y tortura; ya no la violencia invocada en su dimensión ético-estética, sino en toda su carnadura histórico-política. La violencia no es sólo parte de una apelación o una expresión desiderativa: está instalada en la calle y encarnada por sujetos políticos concretos. Las alusiones a las primeras desapariciones y presos políticos, a la masacre de Trelew (ejecución ilegal de dieciséis guerrilleros detenidos en la cárcel de Rawson como represalia a un intento de fuga el 22 de agosto de 1972) y a los sucesos de Ezeiza (matanza indiscriminada por parte de las bandas armadas de la derecha peronista sobre la multitud reunida el 20 de junio de

¹⁸ Retomo aquí una idea de Justo Pastor Mellado, **Breve novela chilena del grabado**, Santiago de Chile, Ed. Economías de guerra, 1995.

1973 para recibir a Perón tras 18 años de exilio), otorgan a algunas de estas obras cierta condición de conmemoración pública contraoficial, de memorial efímero.

Si la escena artística experimental había estado atravesada durante la década anterior por afanes cada vez más radicales de *violentar el arte* y sus límites, el movimiento es ahora “artistificar” la violencia (política), darle estatuto artístico.

Pareciera que la noción de “realidad” que subyace a estos planteos se concibe en oposición al arte, en relación de mutua exterioridad. El arte no es “real”, lo real es la calle, lo que ocurre en la calle. Contra esto no se apela a la concepción mimética del realismo artístico (la representación artística de lo real), sino la proclama de que el arte está (“debe estar”) inmerso en la realidad, y que es ella la que lo nutre. El procedimiento privilegiado es el de tomar fragmentos de lo real y señalarlos, dándoles estatuto artístico, “llevar la calle al museo”.

En 1973, Juan Carlos Romero, Perla Benveniste, Edgardo Vigo y otros artistas armaron un gran muro de ladrillos grises, de siete metros por dos aproximadamente, en la sala del Museo de Arte Moderno. Para componer el montaje emplearon imágenes y técnicas extrapoladas de la práctica política inmediata: las consignas y los afiches con los que el ERP empapelaba la ciudad.

Un signo para pensar la puesta en cuestión de la autoría a partir del borramiento del nombre propio es la foto elegida por el grupo para presentarse en el catálogo: una movilización en la que se distingue claramente la pancarta de Montoneros, como si la firma de la obra estuviera dada por esa pancarta. Un círculo negro en el medio de la multitud: ellos, los artistas, se ubicarían anónimamente cerca de esa bandera, entre los que sostienen la bandera. Los datos biográficos se obvian para definirse escuetamente como “Grupo realizador: participa activa y conscientemente en el proceso de liberación nacional y social que vive el país”. Eso los define, no un nombre propio ni un currículum artístico. Lo llamativo es que estos artistas no eran, contra la que puede parecer, militantes orgánicos de la tendencia armada de la izquierda peronista. En todo caso, aspiraban a sentirse parte de esa vanguardia.

En la exposición colectiva que cierra el recorrido de “Ezeiza es Trelew”, Edgardo Vigo realiza un llamado a la acción. Por un lado, monta una suerte de altar en el que cuelgan una ametralladora y un ramillete de flores de plástico, típicas ofrendas en los cementerios populares. Debajo, una placa recuerda al presidente chileno Salvador Allende, derrocado y muerto ese mismo año, y al poeta Pablo Neruda. Hasta allí, la obra podría haber pasado por un homenaje bastante convencional a dos íconos de la fallida revolución chilena. Pero

un cartel del artista alerta contra los homenajes “después de...” y la inutilidad de lo póstumo, y termina con un llamado: “El propio militante/compañero debe llenar con su sangre esta botella/bomba. Su activación constante hará desaparecer el objeto para convertir su circulación sanguínea en detonante”.

En el mismo sentido, Horacio Zabala deja una serie de botellas de vidrio vacías disponibles para distintos contenidos: una flor, vino y en el medio, nafta, en una obvia alusión (o instrucción) para la construcción casera de bombas molotov.

El arte se mostraba inútil. Y la revolución mandaba a matar o morir.

5. El arte es la revolución

Como parte de las intervenciones de apoyo de varios artistas latinoamericanos a la Unidad Popular, Luis Felipe Noé publica en Chile, en 1973, el opúsculo **El arte de América Latina es la revolución**, que concluye: “la investigación de lenguaje, la pintura ya se ha agotado”. “El arte es revelación y sólo hay una forma de revelar la imagen de América Latina: la revolución (...) La revolución no se representa. Se hace”. Cierra con un razonamiento tautológico: “La revolución no sucede en el arte, el arte no va a hacer la revolución. El arte es la revolución cuando la revolución es arte y la revolución es arte cuando es revolución”. Siguiendo el recorrido del mismo Noé, que para entonces –como la inmensa mayoría de los integrantes de la vanguardia- había abandonado la pintura, podemos trazar la parábola de las ideas-fuerza vanguardia y revolución a lo largo de la época: si en 1960 concebía la pintura (la suya) como una revolución (artística), y en 1965 defendía la especificidad del quehacer artístico como aporte específico a la revolución, en 1973 sostiene que la revolución (política) es la única manifestación artística válida.

En síntesis, a lo largo de las sucesivas fases que recorrí muy sucintamente, se articulan de modos distintos –incluso contrapuestos- las ideas de vanguardia y revolución. En la primera fase a fines de los 50 y primeros años 60, el arte aparece como una forma válida de acción, producir arte de vanguardia es ser revolucionario. En la segunda fase, que se inicia a mediados de la década y se intensifica en el crucial año 1968, el arte deviene en acción, y la acción artística lleva –por contacto, por deriva o consecuencia- a la acción política. La radicalización política de los artistas los intima a buscar un efecto inmediato de sus producciones sobre la esfera de la política. Por último, en la tercera fase (entre 1969 y los años previos al golpe de Estado de 1976), el arte pasa a ser algo ajeno a la acción

política, que es lo único *real*. Ya no es válido mantenerse en ese terreno y, de alguna manera, el asalto a la política termina convertido en un asalto *de* la política.

El legado

¿Qué sentido(s) tiene estudiar hoy estas producciones y debates, que aparecen tan contrastantes con los que nos atraviesan actualmente, en su optimismo extremo y radical?

¿Qué rastros de estas intensidades pasadas persisten, perseveran en nuestra época, en la que –como escribe Nicolás Casullo– “la utopía es utópica” y se establece una frontera con “una violenta, luctuosa y fracasada idea de revolución latinoamericana”?¹⁹

¿Qué cambia en esos vectores a partir de la tremenda derrota que implicaron las dictaduras latinoamericanas de los 70 a los proyectos emancipatorios del continente?

En torno a estas preguntas, borro algunos apuntes en torno a los quiebres, ausencias y supervivencias de estas ideas-fuerza (vanguardia y revolución) en las experiencias que vienen rearticulando en la última década los lazos entre arte y activismo, entre acción creadora y transformación del orden existente.

Dos coyunturas vinculadas al surgimiento de nuevos movimientos sociales en Argentina son cruciales en la aparición, la multiplicación y la vitalidad de las nuevas prácticas de arte activista. La primera, a mediados de la década del 90, es el surgimiento de HIJOS, agrupación que reúne a los hijos de desaparecidos, y la invención de los escraches, la modalidad de acción directa que impulsaron para señalar la impunidad de los represores de la última dictadura y generar condena social. La segunda coyuntura, en las inmediaciones de la rebelión popular de diciembre de 2001, dio lugar a la aparición de creativas manifestaciones de protesta que involucraron muchas veces a artistas. El aprovechamiento subversivo de los circuitos masivos y la generación de dispositivos de comunicación alternativa son patrimonio común de las nuevas modalidades de la protesta.

Lo que me parece conclusivo es que no se habla en estos grupos en términos de revolución ni de vanguardia, sin que por ello renuncien al legado de las experiencias de arte y política de los 60, los 70 y sobre todo los 80 (en el marco de la resistencia a la dictadura que encabeza el movimiento de derechos humanos). Además, que no hablen de revolución no significa que renuncien a la idea de incidir en el cambio de las condiciones de existencia a partir de las propias prácticas creativas, quizá sin aspirar a provocar un orden nuevo de manera absoluta y fundante. Un ejemplo concreto lo dan los escraches, que no

¹⁹ Nicolás Casullo, “Vanguardias políticas de los sesenta. Marcas, destinos y críticas”, en *Revista de Crítica Cultural* n 28, junio 2004, p. 13.

sólo se manifiestan contra la impunidad de los genocidas indultados o directamente no juzgados gracias a las leyes del perdón y a los indultos, sino que logran la condena social entre los vecinos, al reactivar una demanda que parecía adormecida y actuar sobre lo que parecía perdido o clausurado. Y eso –lograda la actual reapertura de los juicios a los represores en Argentina- no me parece cosa nada menor.