

# POLITIZADOS. LA VANGUARDIA ARTÍSTICA ARGENTINA ENTRE 1966 Y 1970

por Martina Garategaray\*

1966 fue reconocido como “*el año de la vanguardia*”. Los primeros grupos de vanguardia plástica protagonizaron gestos iniciales que incluían tanto la realización de obras radicalmente nuevas como el lanzamiento de manifiestos y la participación en acciones donde estaba implícita una metodología de ruptura y una voluntad de proyección. Las innovaciones estéticas, el carácter anticonciliador de los manifiestos y el estúpido provocado por los primeros *happenings* generaron una línea de fractura que recorrió el espacio de la cultura artística delimitando así zonas de pertenencia y de exclusión.

El marco político-institucional que acompañó este movimiento plástico paradójicamente no fue aquel caracterizado por políticas integracionistas o conciliadoras, sino el de un “Estado burocrático autoritario”, que surgió como respuesta a la inestabilidad política y social y que se remonta al período iniciado con el derrocamiento del Gral. Perón en 1955 y a la crisis signada por la alternancia de gobiernos militares y civiles. (O'Donnell, 1966-1973 *El Estado burocrático autoritario*, 1982).

El 27 de junio de 1966 Arturo Illia fue derrocado de la presidencia de la República Argentina inaugurándose así la llamada “Revolución Argentina”. El traspaso de los militares hacia posiciones cada vez más autoritarias no impidió que la llegada de Juan Carlos Onganía contara con un aval de considerables franjas de la sociedad; entre ellas sectores liberales y sindicales vanguardistas<sup>1</sup>. No obstante, este amplio consenso no duró lo suficiente, y ello se manifestó claramente con la eclosión social en los años subsiguientes.

La restringida estructura del sistema político implementado por el onganismo creó las condiciones suficientes para que se lleve a cabo una búsqueda de alternativas de poder por fuera del gobierno militar; que desde fines de la década del sesenta incluyó en forma creciente la vía armada. Se expresaron al respecto, tanto en ámbitos institucionalizados como clandestinos en busca de generar una alternativa por fuera del sistema, sacerdotes tercermundistas, estudiantes universitarios, obreros sindicalizados aglutinados en la CGT y CGTA, organizaciones y partidos políticos y personalidades de la cultura nacional.

La realidad nacional estaba signada por políticas represivas. Esta lógica doctrinaria de seguridad nacional no logró mantener las aguas calmas, y fue justamente la concepción ilegítima de este Estado la que otorgó los justificativos ne-

\* Licenciada en Ciencia Política, Universidad de Buenos Aires. Maestranda en Historia, Universidad Di Tella.

cesarios para llevar a cabo prácticas por fuera del sistema. Así fue como *"la rebelión abierta significó la contracara de un largo proceso de privatización de la política"* (Ollier María Matilde, 1989: 26). Frente a instituciones que no respondían a las expectativas de la sociedad se articuló una "lógica del opuesto", una estructura paralela que intentaba aglutinar a los sectores de oposición al régimen. Frente a la CGT, se erigió la CGTA, frente a un gobierno ilegítimo y dictatorial, organizaciones guerrilleras y contestatarias, frente a las instituciones artísticas oficiales, se optó por la calle u otros espacios no tradicionales.

En el plano internacional, una serie de sucesos alentaban la búsqueda de alternativas políticas con programas de revolución social o liberación nacional: la Revolución Cubana, los movimientos de liberación tercermundista, la Revolución Argelina, la resistencia vietnamita, el Mayo Francés y la postura del Vaticano<sup>2</sup>.

Todos estos fenómenos fortalecían la idea de que un sistema de dominación llegaba a su fin; idea adoptada por una incipiente Nueva Izquierda que había encontrado en estos acontecimientos los elementos para su movilización. El clima de época aportó en el ideario colectivo las bases para creer que un cambio radical en las sociedades era necesario. Esa realidad sin fronteras generó, en diferentes sectores de la sociedad argentina, un imaginario que pretendía ser materializado sin más que acción.

La vanguardia artística sujeto de análisis entendida que incluye a todos aquellos artistas plásticos que protagonizaron los grandes cambios que atravesó el arte en aquellos años y que rompieron de manera explícita con los circuitos consagrados de exposición, como el Di Tella, no estuvo exenta de estas transformaciones. Fue radicalizándose a la par de las organizaciones políticas adoptando un discurso y una metodología propia del ámbito político.

El concepto de vanguardia, más allá de haberse permeado de las creencias e ideas que conformaron el ideario revolucionario, fue resignificado en esos años de la mano del concepto de revolución. La vanguardia rosarina y porteña que adoptó metodologías y discursos revolucionarios se autoproclamó como verdaderamente vanguardista deslegitimando a la vanguardia del Di Tella. Fueron retomadas consignas propias de los momentos de efervescencia nacional y aceptadas por diversos grupos que sentían su proximidad. Esto explica la facilidad — por estar contenida en su propia construcción — con que la vanguardia artística se sumergió en las cuestiones sociales y políticas de la época, incorporando dentro de su lógica a la violencia como modalidad para lograr una transformación efectiva y definitiva de la sociedad.

## Radicalizados

Los sucesos políticos que sacudían la realidad argentina se convirtieron en asuntos ineludibles para los artistas. La política no solamente se convirtió en tema para el arte sino también en problema que debía resolverse desde nuevas formas, para lo cual la plástica aportaría lo suyo.

La vanguardia artística se embarcó en un proceso de radicalización tanto esté-

tica como política a mediados de la década del '60, por un lado vinculada con la apreciación del orden político vigente y con las posibilidades del arte, y por el otro en respuesta a la dinámica propia del campo artístico. Si bien ésta fue una característica de los movimientos artísticos en todo el mundo, es sumamente interesante el caso argentino, porque adoptó características propias y un alto grado de intensidad en el denominado compromiso político de sus protagonistas.

La figura de Jean Paul Sartre abrió un espectro de interpretación para los sucesos ocurridos y un referente ineludible del compromiso intelectual. Frente a la realidad, amplias zonas del campo cultural se involucraron en el proyecto de participación política sin integración partidaria. El intento por comprometer sus prácticas con la realidad política los llevó a intentar suturar la brecha entre la "obra" y la "vida" del artista.

La vanguardia entendió que debía manifestarse en contra de la disociación aparentemente natural entre las diversas esferas, pregonada por el liberalismo; y fusionar las prácticas artísticas con la política. En este sentido hizo su apuesta a una transformación que parecía definitiva. En esos años redefinió su función al abandonar su impronta decorativa para recuperar su compromiso social. Esta transformación coincidió con el traspaso de la obra-objeto a la obra-acción: herramienta efectiva para intervenir y modificar la realidad.

## Radicalización estética

Esta radicalización, estrechamente vinculada con la radicalización política consistió en la creación de una nueva estética con características propias que en principio proponía principalmente la ruptura con la institución "arte"<sup>3</sup>.

La apuesta hacia la internacionalización del arte, encarnada en la figura de Jorge Romero Brest<sup>4</sup>, no fue sólo el producto de una clase dirigente con interés de insertar el arte nacional en el plano internacional, sino parte de un discurso mayor en el que se entremezclaban apoyos económicos, promociones y estímulos orientados a garantizar la transformación definitiva. En 1966 el internacionalismo abandonó la carga valorativa positiva que lo había caracterizado para adquirir connotaciones imperialistas y dependentistas. Si antes los contactos con los centros europeos y estadounidenses eran referencias para el arte nacional y ser reconocido en aquellos ámbitos el anhelo principal de los artistas, esto se fue modificando con el tiempo. Todas las acciones emprendidas en esa dirección tanto por los centros argentinos como por los internacionales, fueron interpretadas por muchos artistas como intentos de transculturación. Cabe mencionar que fueron éstos los años en los que Cuba tuvo poder suficiente como para desviar a los artistas que buscaban su consagración en Nueva York hacia La Habana.

Frente al internacionalismo =entendido como sinónimo de modernización, progreso y desarrollo= muchos artistas mostraron un enérgico rechazo, reivindicando al arte como expresión cultural de lo nacional que debía asumir características propias.

La ruptura respondía a la necesidad de distanciarse de la estética institucionalizada del Di Tella, que ya no contenía ni al artista ni a su obra de los

actos de censura del gobierno, y de separarse de un centro que se financiaba con dinero proveniente de las fundaciones estadounidenses (Ford y Rockefeller) vinculadas con el gran capital y que por medio de los programas de cooperación, intercambio y becas en el exterior, buscaba evitar la identificación de los artistas con los procesos regionales y latinoamericanos. La política implementada desde los Estados Unidos, de la cual el ITDT era considerado cómplice, era vista como un instrumento de neocolonialismo y de sometimiento nacional.

Enmarcado en esta radicalización estética que adopta la forma de una abierta ruptura, la producción artística se realizó en grandes formatos (imposibles de ser ubicados como objetos de decoración) y utilizó materiales efímeros no convencionales (por lo que de muchas producciones no han quedado registros, ya que las mismas cobraban vida en la puesta y no podían ser pensables en términos de mercado). En esta creciente desmaterialización de las obras desaparecía el objeto físico cobrando existencia la obra a través de las acciones comprendidas o desencadenadas en la misma. Éste es el pasaje de la obra-objeto a la obra-acción. Las tendencias más radicalizadas apuntaban a la presentación de las ideas, los comportamientos y los procesos artísticos como arte. El objetivo era generar en el espectador una fuerte capacidad de percepción y de acción.

Así, se buscaba alcanzar un público más amplio modificando la relación de la obra con el espectador y salir del circuito comprendido por museos y galerías ubicándose allí donde involucrar a otro público sería posible: *la calle*. Frente a la extrema mercantilización, el arte conceptual proponía otro tipo de modalidad al no pretender circular en el elitista circuito de los coleccionistas, dado el desinterés de la obra por la perdurabilidad.

Por medio de esta nueva estética, del "todo es arte", la vanguardia revolucionó los límites del arte llevándolo a asumir casi de manera consecuente rasgos políticos y tintes violentos.

## **Radicalización política**

La década de los sesenta se observó como un período de revolución de los esquemas de pensamiento en el mundo. Era la existencia de una forma de hacer política y de un universo de ideas lo que justificó el uso de la fuerza. La violencia no respondió a episodios aislados, sino que pasó a ser parte constitutiva de la política; tanto para el gobierno como para las organizaciones políticas y culturales que para subsistir debían operar por fuera de los canales institucionales de participación.

De este modo fue constituyéndose un nuevo paradigma en la relación política y arte, y la violencia fue un ingrediente que combinó tanto aspectos políticos como estéticos. Siendo imposible analizar el proceso de radicalización sin tener en cuenta el cruce de los planos político y estético –la manera en que se entrecruzaron y amalgamaron en las acciones de esos años– abordaremos el campo complejo de lo estético y lo político a la luz de la violencia sin perder de vista los sucesos que legitimaron la misma.

El imaginario al cual respondió la utilización de metáforas violentas en las

producciones artísticas era aquel que se expresaba en el clima de época. Se consideraba legítima la violencia contra la ilegalidad del régimen de facto que había implementado un sistema de exclusión anulando los canales de participación, proscribiendo a los partidos políticos y a las organizaciones de oposición, censurando actividades culturales, reprimiendo cualquier manifestación o expresión popular, e implementando un *capitalismo salvaje* que trajo hambre y descontento. La violencia era la respuesta no sólo legítima frente a la violencia perpetrada por parte del gobierno sino también la violencia salvadora y liberadora que conduciría a la transformación social<sup>5</sup>.

La violencia política fue utilizada por los artistas como recurso estético; por ello, la asimilación de la violencia y el apartamiento de los núcleos institucionalizados fueron procesos que marcharon de forma paralela.

## Los estallidos

A partir de 1965 el arte no sólo fue cargándose de contenido político sino que de manera paulatina se fue moviendo a un terreno a primera vista ajeno a su especificidad.

La primera obra que señaló la irrupción de la conflictividad política dentro de la institución artística fue la presentada por León Ferrari en el Premio Nacional organizado por el Centro de Artes Visuales del Di Tella (1965). La obra se titulaba "La civilización occidental y cristiana", y consistía en un avión de guerra norteamericano, réplica de los utilizados en la guerra de Vietnam, colgado del techo hacia abajo con un Cristo de utilería crucificado sobre el mismo. La obra hacía por un lado una explícita referencia al rol de los Estados Unidos como defensor de la cultura occidental, en nombre de la cual perpetraba los crímenes de guerra y por el otro una crítica al pilar hispano y occidental muy común en el argumento militar. La alusión a la posible intervención de las Fuerzas Armadas se debía a que desde 1965 desde los medios y sectores sociales se hablaba de un claro marco golpista. La cruz-avión fue retirada de la muestra a pedido de Romero Brest por considerar que la misma podía ser no bien recibida por diversos sectores sociales. Esta vez, la censura provino de la misma institución poniendo en evidencia como ya ni siquiera el circuito que solía contener al artista lo protegía de posibles arbitrariedades.

Entre abril y mayo de 1966 se realizó la muestra-manifestación "Homenaje al Viet-Nam", de la que participaron 200 artistas, para condenar la barbarie estadounidense. Si bien los artistas agrupados en esta acción colectiva provenían de diferentes tendencias políticas y plásticas, el repudio los unió. No era simplemente una muestra, sino una muestra-manifestación, en la que los contenidos políticos comenzaban a abrirse camino en la realidad artística pero sin perder de vista que las producciones eran obras artísticas con connotaciones políticas y no al revés. A fines de noviembre de 1967 se celebró el "Homenaje a Latinoamérica". Detrás de este nombre se escondía el verdadero motivo de la muestra, rendirle tributo a la figura de Ernesto "Che" Guevara muerto días atrás en la selva boliviana. La misma fue clausurada a pocos días sin explicación alguna. Durante aque-

llos años era común la identificación de un amplio espectro de la oposición con la figura del "Che", con la Revolución Cubana, y con los vietnamitas. Vietnam y la figura del "Che", actuaron como horizontes de posibilidad para lograr los objetivos revolucionarios, y como fuertes imaginarios que permitieron la identificación del proceso nacional, con Cuba por su revolución, y con Vietnam por la búsqueda de liberación de la opresión.

Para el Premio Ver y Estimar (30 de abril de 1968) Eduardo Ruano, convocado al mismo, realizó una vitrina en la que se exhibía un gran póster con la imagen del presidente John Fitzgerald Kennedy. A pocos metros del lugar había colocado un ladrillo de plomo apoyado en el piso y señalizado con flechas. El día de la inauguración irrumpió en la sala junto a un grupo de amigos entre ellos los artistas Roberto Jacoby, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez al grito de "Fuera yankees de Vietnam" y otras consignas antiimperialistas, y arrojó el ladrillo contra la vitrina destruyendo la imagen del ex presidente y rayando su figura. Éste era el verdadero hecho artístico, pero no fue así comprendido por las autoridades del Museo de Arte Moderno que dieron aviso a la policía, y retiraron la obra, o lo que a su entender quedaba de ella. El hecho de apedrear una figura pública y notoria dentro del seno de una institución como el Museo de Arte Moderno era un verdadero acto de violencia política, un atentado. Éste fue el primer caso de utilización explícita de la violencia por parte de artistas repudiando la política norteamericana y otra clara demostración de la apropiación de los espacios institucionalizados para romper con éstos.

Al realizarse las Experiencias '68 en el ITDT, se manifestó de manera clara y abrupta la ruptura de los artistas de vanguardia con el Di Tella. Tanto Pablo Suárez como Eduardo Ruano optaron por realizar acciones por fuera de la institución a través de volantes en los que renunciaban a participar de la convocatoria. Los volantes eran la obra para los artistas y constituían un hecho estético. Pablo Suárez cuestionaba en su volante: "*¿ (...) es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción?*". Ésta era la común disyuntiva que atravesaba a las organizaciones políticas de izquierda y peronistas que cuestionaban la legitimidad y legalidad del sistema. Los artistas no exentos de esta problemática se fueron posicionando en contra de mantenerse dentro de las instituciones artísticas por considerar que no servían al arte tal como ellos lo entendían. "*...se ha inventado un arma. Un arma recién cobra sentido en la acción. En el escaparate de una tienda carece de toda peligrosidad*"<sup>6</sup>.

La obra de Roberto Plate, *Simulacro de un baño público*, despertó la atención de los visitantes. Sin que estuviera siquiera insinuado por el artista los asistentes comenzaron a dejar graffitis al interior del baño público. El mismo fue clausurado por la policía por atentar contra la moral y las buenas costumbres y porque algunos graffitis vilipendiaban al gobierno. Se clausuró únicamente el baño y la policía montó guardia en la puerta. El 23 de mayo, en solidaridad con Plate y en repudio por la censura, los artistas retiraron sus obras del Di Tella y las destruyeron arrojándolas a la calle Florida. El episodio culminó con la intervención policial y el arresto de varios artistas. Nuevamente la violencia se hizo presente, esta vez, como respuesta a la política de censura del régimen de Onganía.

El episodio del baño de Plate abrió el camino sin retorno que muchos artistas

de vanguardia transitaron en los siguientes meses y años, y que los distanció definitivamente del Di Tella. Puede decirse que éste fue el momento de quiebre. Muchos artistas emigraron a Europa y otros reformularon su arte hacia una vía revolucionaria, adoptando posiciones políticas.

La ruptura con las estructuras de la vanguardia oficial fue sellada por la acción emprendida por la vanguardia rosarina. En julio de 1968 la conferencia de Romero Brest en la sala de Amigos del Arte en Rosario fue interrumpida por un grupo de diez artistas. La irrupción fue conocida como "el asalto a la conferencia de Romero Brest". Los artistas tomaron la sala coreando consignas, cortaron las luces y leyeron una declaración en la que se especificaba que *"esta pequeña violencia que hemos perpetrado al imponerle a Uds. nuestra presencia"* tiene por objetivo manifestar que *"(...) el arte no es una actividad pacífica ni de decoración de la vida burguesa de nadie"*. Esta modalidad de sabotaje y el tono de las manifestaciones comienzan a situar a sus expresiones en una delgada línea entre lo artístico y lo político.

A la convocatoria del Premio Braque '68, realizado en la embajada francesa, se le agregó una hoja en la que se especificaba que se modificaba la reglamentación. Se solicitaba a los artistas invitados describir sus obras y las posibles fotos o leyendas que las acompañaran así como también se especificaba que los organizadores se reservaban el derecho de realizar todos los cambios que juzgasen necesarios. El repudio no se hizo esperar. El grupo que decidió no participar inició un acto relámpago *"contra la censura y el colonialismo cultural"* irrumpiendo en la inauguración del premio. Las referencias al abuso por parte de las autoridades al intentar controlar la producción artística eran equiparadas al comportamiento autoritario y paternalista del gobierno francés de Charles De Gaulle. Las bombas de estruendo y de olor, los huevos podridos y las proclamas catalogaron una vez más de violenta a la intervención, que culminó con una fuerte represión y el arresto de los artistas.

Entre mayo y octubre de 1968 el grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario realizó el Ciclo de Arte Experimental demostrando así, lejos ya del IADR, su capacidad para autofinanciarse y buscar lugares alternativos para exponer. Entre las presentaciones son relevantes la realizada por Eduardo Favario y la de Graciela Carnevale. La acción de Favario consistió en la clausura de la galería por medio de señales que indicaban al público que debía dirigirse a otro lugar. Esta acción puede ser leída tanto como una metáfora de las acciones de censura y de clausura del régimen de Onganía como un llamado al público a abandonar las galerías y dirigirse a la calle. Graciela Carnevale preparó una sala completamente vacía en la que hizo ingresar al público para luego encerrarlo. El mismo, privado de su libertad, se vio obligado a romper el vidrio para salir. Esta acción no sólo puso en evidencia la violencia cotidiana a la que están expuestos los hombres, sino también que frente a la violencia la única "salida" era también la violencia. La policía, como resultado de los disturbios ocasionados, clausuró el local.

Mientras la vanguardia rosarina llevaba a cabo estas actividades, en Buenos Aires, el 8 de octubre de 1968 se llevó a cabo la acción de las fuentes rojas. En una acción similar a la desarrollada por Nicolás García Urriburu en Europa en la que tiñó las aguas de verde como denuncia ecológica y coincidiendo con el primer

aniversario de la muerte del "Che", Roberto Jacoby, Pablo Suárez, León Ferrari, Margarita Paska, Beatriz Balvé y Juan Pablo Renzi tiñeron de rojo las aguas de las fuentes de las principales plazas porteñas (Plaza de Mayo, Congreso, Lavalle) en alusión a la sangre vertida del comandante Ernesto Guevara. Esta operación clandestina fue realizada en grupos de tres en la que dos vertían la anilina en las fuentes y un tercero "hacía de campana". Si este accionar no era común entre los artistas, sí lo era en las organizaciones políticas.

Dos acciones del grupo rosarino estuvieron en la misma línea que la de las fuentes rojas. Una de ellas fue la invasión a un hall de un cine céntrico, el cual fue llenado de globos obligando a los espectadores a patearlos o reventarlos, para abrirse camino. La otra fue realizada en una galería comercial. Los hombres sincronizados tipo comando ingresaron por una de las entradas llevando un cartel enrollado y las mujeres por la otra con globos de gas, al cruzarse engancharon el cartel a los globos y abandonaron el lugar. El cartel estuvo un largo tiempo pegado al techo hasta que la policía pudo retirarlo, en el mismo podía leerse: "Llega la Revolución".

### *Tucumán Arde*

*Tucumán Arde* fue el corolario de las acciones emprendidas durante esos años por la vanguardia rosarina y porteña. Se pretendió denunciar la situación en la provincia de Tucumán —informar sobre las ollas populares, la miseria de los peones del surco y la mortalidad infantil, por supuesto inmerso esto en una nefasta política provincial y nacional—. En esos años, Tucumán se vio envuelta en una problemática crisis social y económica desatada a partir del cierre de los ingenios azucareros y de un consecuente aumento del desempleo. Esto convertía a la provincia en un posible foco revolucionario por el alto grado de descontento de su población y por un sindicalismo fuertemente combativo. La política militar promovía un plan de saneamiento, el denominado *Operativo Tucumán*, que pretendía, en la letra, la promoción industrial de la provincia y la diversificación agraria. Pero ocultaba sus intenciones de reemplazar paulatinamente a los capitales nacionales por capitales internacionales (la creación de nuevas industrias con capitales norteamericanos), y el desmantelamiento de un gremialismo muy poderoso y explosivo que podía virtualmente poner en peligro las pretensiones del gobierno militar. La experiencia desarrollada en Tucumán era una experiencia piloto para ser trasladada a otros puntos del país que se mostraban reticentes a aceptar las condiciones modernizadoras del sistema.

Los artistas se propusieron generar un circuito "contrainformacional" que desmintiera la propaganda oficial, que pusiera de manifiesto la existencia de un contradiscurso. La idea fue sobreinformar para impactar al público: abrumarlo y perturbarlo, deseneadenar en el espectador una reflexión acerca de su propio entorno. Para lo cual en un principio debieron trabajar en la semilegalidad, casi en la clandestinidad.

Las ciudades de Rosario y Santa Fe fueron empapeladas con la palabra TUCUMÁN; esta acción fue seguida de pintadas al estilo político que decían

"*Tucumán Arde*". El público convocado a la muestra era obligado a pisar o esquivar los carteles en el piso con los nombres de los dueños de los ingenios, llamado a tomar partido, a participar y moverse dentro de la obra. Un apagón cada cinco minutos recordaba a los asistentes que moría un niño tucumano y la entrega de café amargo hacía alusión a la falta de azúcar por el acaparamiento patronal. Consignas como "*No a la tucumanización del país*", "*Visite Tucumán, jardín de la miseria*" demostraban el carácter contestatario de la obra, su contraposición a la estrategia del gobierno de hablar de la prosperidad y el desarrollo en Tucumán consumada en el slogan *Tucumán, jardín de la República*.

Un curioso cartel, al estilo de un afiche político, colgaba del techo pidiendo "Libertad a los patriotas de Taco Ralo"<sup>7</sup>. La presencia del cartel no sólo recordaba el episodio sino que era una clara toma de posición y el primer apoyo explícito a la vía armada. Su contundencia no sólo irritó a las fuerzas policiales, sino que también suscitó, por su carácter netamente político, contradicciones al interior del grupo de vanguardia que culminaron en relevantes rupturas.

La muestra se realizó en la CGT de los Argentinos y no fue el director de un museo o de una institución artística ni un curador o artista quien inauguró la muestra sino el mismísimo Raimundo Ongaro. El pasaje al plano político parecía así consumado. La CGTA, antiverticalista y combativa, era el vínculo real e imaginario con la vanguardia política, con el movimiento obrero. Aglutinaba a un sector amplio que incluía intelectuales, curas tercermundistas y algunos artistas vinculados con la Comisión de Artistas Plásticos de Vanguardia. Lo notorio fue que la muestra, que duró dos semanas en Rosario y un par de horas en Buenos Aires, fue levantada por la misma CGTA, en un aparente acuerdo con los artistas frente a la presión del gobierno militar de quitarle la personería jurídica. Ni siquiera la CGTA combativa pudo o quiso hacerle frente al gobierno militar negándose a retirar las obras, poniendo así de manifiesto hasta qué punto los lazos solidarios entre artistas e intelectuales con dirigentes gremiales y obreros eran realmente sólidos; hasta qué punto el anhelo de los artistas por popularizar el arte no era un intento vano que respondía más bien a sus necesidades que a las de la clase obrera.

La impronta modernizadora impulsaba las acciones al plano de la eficacia. La idea de buscar vías alternativas, entendida la CGTA como una de ellas, puso de manifiesto la búsqueda de la efectividad. Siendo las vías tradicionales inservibles para lograr el éxito y puesto que en esos años se consideraba que la efectividad sólo era posible por medio de la política, la CGTA era el lugar para lograr el impacto deseado. Se hacía evidente que los tiempos vividos obligaban a la política a ser la directriz de los procesos, a ser la fuerza que les otorgaba sentido y a favor de la cual muchos artistas abandonarían el arte. En busca de la efectividad sólo la política parecía ofrecer una vía.

En esta línea algunos dejaron que la práctica estética fuese absorbida por la política: Eduardo Favario ingresó al PRT El Combatiente (luego ERP) —en 1975 fue acibillado por el ejército mientras realizaba prácticas en un campo cercano a Santa Fe—; Rubén Naranjo abandonó la pintura para dedicarse a la militancia en los organismos de Derechos Humanos; Mimí Escandell se integró al Grupo Pueblo de Rosario que realizaba actividades político-culturales<sup>8</sup>; León Ferrari inte-

gró el Foro de Buenos Aires por los Derechos Humanos y el Movimiento Contra la Represión y la Tortura para retomar años más tarde el arte; Margarita Paska trabajó en una Unidad Básica Peronista de la Tablada realizando actividades en la villa miseria; Beatriz Balvé, Roberto Jacoby, Octavio Getino y Antonio Caparrós integraron el grupo Agitación y Propaganda como también la revista anti-revista *Sobre*<sup>9</sup>; Ricardo Carpani se vinculó estrechamente con la CGT ilustrando sus tapas. Consideraba que el arte era el arma para la emancipación del pueblo y que como artista debía asumir ese rol importante. Emilio Ghilioni, Graciela Carnevale y Pablo Suárez —que en un principio se sumó al comité de huelga de Fabril Financiera— se alejaron, por algún tiempo, de la actividad artística.

*Tucumán Arde* no fue el estallido de la cuestión sino el último destello de una serie de sucesos que venían comprometiendo a los artistas con la política. Como toda vanguardia caracterizada por una existencia efímera, la vanguardia rosarina y porteña no escapó a esta problemática. Y como toda vanguardia se anticipó a los estallidos sociales de envergadura masiva como el *Cordobazo*; el momento que eligieron para dar cuenta de la realidad y del aporte que el arte haría para su transformación precedió a la reacción popular.

Si bien *Tucumán Arde* marcó un punto de inflexión en la historia del arte y la política en los '60, muchas acciones políticas continuaron llevándose a cabo.

Después del reemplazo de Onganía por Roberto Marcelo Levingston y luego de la asunción de Alejandro Agustín Lanusse, un número considerable de artistas continuaron en el camino que había sido trazado por sus antecesores, directamente vinculado con la política, pero ahora dentro de las instituciones, lo cual pone de manifiesto el pasaje al nuevo paradigma cuyo eje articulador es la política. El Centro de Arte y Comunicación (CAYC), liderado por Jorge Glusberg, albergó las producciones que escandalizaban al Di Tella por ser acciones no convencionales (arte en la calle y aquellas de contenido estético-político), poniendo de manifiesto nuevamente la capacidad asimiladora de las instituciones que logran neutralizar el efecto contestatario de las obras. Que el CAYC cobijara a estas obras fue posible debido al clima de apertura democrática que se iniciaba con el llamado a futuras elecciones, y con la posible vuelta del líder peronista, que hacía de la ansiada revolución un hecho casi consumado.

## A modo de conclusión

La vanguardia artística inició un camino sin retorno que la llevó a posturas cada vez más radicalizadas, intransigentes frente a un gobierno y a un conjunto de instituciones que no ofrecían una veta a sus “experiencias” y a sus concepciones artísticas, que por supuesto tenían que ver con su mirada sobre la realidad y las posibilidades de transformarla. Este camino llevó a la vanguardia a transformar la concepción del arte en sí y de sus posibilidades.

Si bien por esta línea pasaban los debates de la época, que intentaron amalgamar el arte y la política, este grupo vanguardista fue todavía más allá. Inmersos en el paradigma que daría sentido a sus obras en esos años, el de “todo es arte”, se buscó religar el arte con la vida, una de las reivindicaciones históricas de las van-

guardias, llevando a un arte disuelto en la realidad social para lo cual se construyó un nuevo programa estético que adoptó las formas de la acción política, estetizándose tanto la política como la violencia. En un primer momento se buscó desde su especificidad artística la tematización política, que en esos años implicaba directamente la asunción de la violencia, como única vía que permitiría la “Revolución”, pero la falta de efectividad y el clima de censura y proscripción del gobierno de Onganía los llevó a mediados de los '60 a traspasar al paradigma que legitimaba que “todo es política”.

El traspaso definitivo del paradigma del “todo es arte” al paradigma en el que primó la política extinguió al modelo artístico. La vanguardia se diluyó, abandonó el arte o se sumergió en la lógica política. ¿A que se debió el viraje hacia la política? A que dudaron poder desde su especificidad artística y con sus herramientas lograr la transformación; a que la política era percibida como el único medio para obtener efectividad; y porque en sus prácticas —que pudieron haber sido consideradas panfletarias, partidistas, guerrilleras— había muchos componentes políticos en juego. Todo esto hizo del traspaso algo natural.

## Bibliografía

- Balvé, Beba y Beatriz, Balvé (1989). *El 69 Huelga Política de masas. Rosarizao, Cordobazo, Rosarizao*. Bs. As., Editorial Contrapunto.
- Burucúa, José Emilio (1999). *Arte, sociedad y política II*. Buenos Aires, Nueva Historia Argentina, Sudamericana.
- Carpani, Ricardo *El arte y la vanguardia obrera*. Fotocopias de la Biblioteca Nacional.
- Cavarozzi, Marcelo (1984). *Autoritarismo y democracia. 1955-1983*. Bs. As., Centro Editor de América Latina (CEAL).
- Dri Rubén (1987). *La Iglesia que nace del pueblo*. Bs. As., Editorial Nueva América.
- Exposición en el Palais de Glace sobre Arte y Política en los '60 (septiembre/octubre 2002).
- Fantoni, Guillermo (1998). *Arte, vanguardia y política en los años 60*. Bs. As., Ediciones El cielo por asalto.
- — — — “Rosario 1966: Episodios de Vanguardia y fragmentos de conversaciones” en Serie 10: “Arte y Estética” N° 1.
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años '60*. Buenos Aires, Paidós.
- González Trejo, Horacio (1969). *Argentina: Tiempo de violencia*. Bs. As., Carlos Pérez Editor.
- Gramuglio, María Teresa (1986). “Estética y política”, *Punto de Vista*, N° 26.
- Gillespie Richard (1987). *Soldados de Perón. Los montoneros*. Bs. As. Grijalbo.
- Hilb, Claudia y Daniel, Lutzky (1984). *La Nueva Izquierda argentina 1960-1980*. Bs. As., CEAL.
- Instituto Di Tella (1998). *Experiencias '68*. Fundación Proa.
- Instituto Gino Germani (1997). *Cultura y política en los años 60*. Bs. As, Publicaciones del CBC: UBA.
- James, Daniel (1990). *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*. Bs. As., Sudamericana.
- Jauretche, Ernesto (1997). *Violencia y política en los '70. No dejés que te la cuente*. Buenos Aires Ediciones del Pensamiento Nacional.
- King, John (1985). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del '60*. Bs. As., Ediciones de arte Gaglianone.
- Leis, Héctor Ricardo (1991). *Intelectuales y política (1966-1973)*. Bs. As., CEAL.
- Longoni, Ana y Mariano, Mestman (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Bs. As., El Cielo por Asalto.
- López Añaya, Jorge (1997). *Historia del arte argentino*. Bs. As., Emecé.
- Margulís, Mario y Marcelo, Urresti (compiladores) (1997). *La cultura en la Argentina de fin de siglo*. Oficina de publicaciones del CBC, UBA.

Martina Garategaray

- Martín, José Pablo (1992). *Movimiento de sacerdotes para el Tercer Mundo*. Bs. As., Guadalupe y Castañeda.
- O'Donnell, Guillermo (1962). *1966-1973 El Estado burocrático autoritario*. Bs. As. Editorial de Belgrano.
- Ollier, María Matilde (1998). *La creencia y la pasión. Privado, público y político en la izquierda revolucionaria*. Bs. As., Ariel.
- — — (1989) *Orden, poder y violencia*. Bs. As. EAL, 2 tomos.
- Potash, Robert (1994). *El Ejército y la política en la Argentina 1962-1973. De la caída de Frondizi a la restauración peronista*. Bs. As., Sudamericana.
- Pozzi, Pablo y Alejandro, Schneider (2000). *Los setentistas. Izquierda y clase obrera. 1969-1976*. Bs. As., EUDEBA.
- Revista *Cine y liberación* (1972). Bs. As., número de septiembre.
- Revista de política y cultura *El Rodaballo*. Nº 2, mayo 1995, Nº 11 y 12, primavera/verano, 2000.
- Revista *Sobre* (1969). Números 1 y 2.
- Romeño, Brest Jorge (1969). *Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Paidós.
- — — (1992). *Arte visual en el Di Tella*. Bs. As., Emecé.
- Rouquié, Alain (1982). *Poder militar y sociedad política en la Argentina II. 1943-1973*. Bs. As., Emecé.
- Sarlo, Beatriz (1998). *La máquina cultural*. Bs. As., Ariel.
- Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Bs. As., Puntosur.
- Terán, Osear (1991). *Nuestros años '60. La formación de la Nueva Izquierda intelectual en la Argentina*. Bs. As., Puntosur.
- Trímboli, Javier (1994). *La izquierda en Argentina*. Bs. As., El Cielo por Asalto.

## Notas

- <sup>1</sup> Apoyaron al golpe porque por primera vez el peronismo se encontraba excluido al igual que otros partidos y porque pretendieron establecer una alianza sindical-militar.
- <sup>2</sup> En la segunda mitad del siglo xx la Iglesia experimentó cambios substanciales. Entre 1962 y 1965 se desarrolló el Concilio Vaticano II convocado por el papa Juan XXIII. Las preocupaciones sociales, en especial la situación del denominado Tercer Mundo, ocuparon un nivel preferencial. El llamado de atención a los países desarrollados, por su responsabilidad sobre el resto del mundo y se ratificó en marzo de 1967 en la encíclica *Populorum Progressio* del papa Pablo VI.
- <sup>3</sup> Arte entendido como las instituciones que avalaban ciertas producciones descomprometidas, atentas a la ola modernizadora e internacionalista, propia del Di Tella y el circuito de galerías céntrico.
- <sup>4</sup> Romero Brest fue la emblemática figura que dirigió el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella.
- <sup>5</sup> En la Carta de los Obispos del Tercer Mundo de 1968, se hizo hincapié en la existencia de dos violencias: una revolucionaria y aceptada y otra contrarrevolucionaria condenada de raíz alertando a que "...se evite por todos los medios equiparar o confundir la violencia injusta de los opresores que sostienen este nefasto sistema con la justa violencia de los oprimidos que se ven obligados a recurrir a ella para lograr su liberación".
- <sup>6</sup> El 19 de septiembre de 1968 había caído el destacamento guerrillero, integrado por protoperonistas, "El Plumerillo" de las FAR situado en Taco Ralo, provincia de Tucumán.
- <sup>7</sup> Entre ellas, la proyección clandestina de la *Hora de los hornos*.
- <sup>8</sup> Proyectando la *Hora de los hornos* y actividades afines.
- <sup>8</sup> Revista que se transmitía de mano en mano, de la que los lectores extrañan y agregaban material.