

¿Tucumán sigue ardiendo?

Ana Longoni*

“Tucumán sigue ardiendo” afirma un stencil que apareció sobre algunos afiches publicitarios o paredes de Buenos Aires en los últimos meses, realizado anónimamente por un solitario artista de 23 años, Leandro Iniesta. La frase, en negro y rojo, replica la tipografía levemente psicodélica de la oblea autoadhesiva que diseñara Juan Pablo Renzi en 1968, y alude inevitablemente –para quien la haya oído siquiera nombrar– a la obra artístico-política colectiva que marcó el momento culminante de la experiencia de radicalización de la vanguardia que actuó en la segunda mitad de los ‘60 en las ciudades de Buenos Aires y Rosario. Acompañaba al stencil un texto sin firma en el que constan datos estadísticos recientes sobre la situación socioeconómica tucumana, a partir de la siguiente caracterización: “Tucumán [es una] provincia pequeña, demográficamente densa e históricamente empobrecida desde la década del ‘60 con el cierre de los ingenios azucareros y los procesos de desindustrialización”.

Así, esta intervención, que parece a primera vista un guiño interno al circuito artístico a partir de una cita a la historia del arte, cuya comprensión estaría limitada exclusivamente a los que cuentan con la referencia de la mítica obra de los ‘60, permite otra lectura, la del peatón no informado que se topa en la calle con la frase y puede leer la información sobre la provincia, sin necesidad alguna de remitirla a aquel episodio acaecido más de tres décadas atrás, ni entenderla como arte (o mejor meta-arte). Tucumán sigue ardiendo, deduciría ese hipotético peatón, porque la provincia norteña continúa siendo exponente de la miseria crónica, como señalaban no hace mucho la primera plana de los diarios, volviendo noticia alguna de las reiteradas muertes infantiles por desnutrición en los hospitales públicos de la provincia.

El sencillo procedimiento de Iniesta, entonces, va más allá de la mera cita de un nombre emblemático. Emula en microescala la complejidad del procedimiento de Tucumán Arde en tres sentidos. El primero, en la medida en que el artista deviene investigador de la sociedad: en 1968, los artistas indagaron en las causas de la crisis que asolaba a la provincia, recurriendo a sociólogos y economistas, pero también viajando a Tucumán a involucrarse ellos mismos como testigos directos de las consecuencias sufridas por la población a causa del cierre de decenas de ingenios azucareros. Emplearon fotografías, entrevistas, filmaciones y otros recursos documentales buscando poner en evidencia la falsedad de la propaganda oficial sobre el curso de la crisis. El segundo sentido, justamente, es la apuesta por construir *contrainformación* en el espacio público y para un espectador masivo, por fuera del restringido circuito artístico. Tucumán Arde aspiraba a constituirse en un contradiscurso, y para lograrlo sus realizadores llevaron a cabo una elaborada estrategia que instalaba el problema tucumano en circuitos masivos a través de múltiples medios y en varias etapas: engañosas conferencias de prensa, campañas publicitarias de incógnita (parte de las cuales era la mencionada oblea), masivas muestras de los resultados de la investigación, llevadas a cabo en las centrales obreras opositoras de Rosario y Buenos Aires –a pesar de la prohibición de reuniones públicas que regía durante la dictadura de Onganía.

La tercera coincidencia es la puesta en cuestión de los espacios de exposición artística. Al pasar a trabajar en el seno de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos, la vanguardia venía de protagonizar a lo largo de 1968 un itinerario de acciones y definiciones que los habían colocado fuera de la institución arte, en abierta y definitiva ruptura con aquellas instituciones modernizadoras que les habían dado cabida y visibilidad hasta entonces, en especial el Instituto Di Tella. Ahora, Iniesta se niega a estampar “Tucumán sigue ardiendo” dentro de una muestra de stencils realizada en el Centro Cultural Recoleta, porque considera que entrar en ese espacio va en contra de la potencialidad del medio usado y de su inscripción callejera. Él cree, tímidamente, que el arte puede modificar su entorno. Ellos construyeron de

* Profesora e investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Es autora de los libros *Del Di Tella a Tucumán Arde* (junto a Mariano Mestman), *De los poetas malditos al videoclip* (junto a Ricardo Santoni) y del estudio preliminar del libro de Oscar Masotta, *Revolución en el arte*.

esa certeza un programa de intervención: se propusieron elaborar una “nueva estética” como su aporte específico a la revolución que percibían como inminente e inevitable. Buscaron definir “un nuevo campo”, “una nueva función” y “nuevos materiales que realicen esa función”, para lograr “una nueva obra que realice en su estructura la conciencia ideológica del artista”. La “nueva estética” recuperaba del ideario de las vanguardias históricas la intención de fusionar el arte y la vida.

¿Debe desprenderse de estas coincidencias que Tucumán Arde sigue ardiendo? El stencil de Iniesta no es excepcional en su recuperación de la mítica obra del ‘68. Por el contrario, las referencias son frecuentes y variadas. Tucumán Arde es el nombre de un bar ubicado en la avenida principal de la ciudad de Luján, y en su homenaje uno de los grupos de contrainformación que emergen en medio de la revuelta popular de fines de 2001 se llamó “Argentina arde”. En los últimos años, Tucumán Arde se ha convertido en la obra más recurrentemente revisitada del arte argentino, seguramente aquella sobre la que más páginas han sido escritas, no sólo por historiadores del arte, curadores o críticos, sino también por activistas políticos.

Más allá del riesgo fagocitador de la institución arte y el reduccionismo que implica limitarla a ser un temprano episodio del arte conceptual, riesgo contra el que advirtieron muy pronto sus mismos protagonistas¹, la pregunta aquí es cómo es leído Tucumán Arde por los artistas activistas que se volcaron a la agitación callejera, y que persiste de aquella experiencia en las actuales prácticas artístico-políticas.

Arte y política en la calle: de los años ‘80 al 2001

En las postrimerías de la última dictadura militar se concretaron algunas iniciativas de artistas que proporcionaron una visualidad a la lucha contra el Estado genocida. La más emblemática de estas producciones visuales fue la realización de miles de siluetas humanas a escala natural, estampadas sobre papeles que luego se pegaban de pie sobre paredes, árboles y columnas. Esta práctica se inició durante la noche del 21 de septiembre de 1983, en ocasión de la III Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo, y produjo un impacto notable no sólo por la modalidad de producción (los manifestantes prestaban el cuerpo para que cientos de realizadores tomaran su contorno, que pasaba a representar a uno de los desaparecidos) sino por el efecto que causó la multitud de siluetas interpelando con un grito mudo a los peatones desde las paredes de los edificios céntricos, a la mañana siguiente. El procedimiento, que había sido iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel), fue socializado de allí en más y se convirtió en sucesivas movilizaciones en una contundente forma visual de señalar la presencia de una ausencia.

Contemporáneamente, también actuaba en Buenos Aires un grupo de artistas denominado primero Gas-tar y luego CAPataco (“colectivo de arte participativo tarifa común”, sigla que encierra un chiste en base al doble sentido de colectivo como grupo y como transporte público de pasajeros)². Este colectivo llevó a cabo hasta comienzos de los ‘90, una serie de intervenciones callejeras (gráficas, performáticas), en su mayor parte vinculadas a movilizaciones populares, por fuera del circuito artístico. Fue además el que buscó tender un puente hacia Tucumán Arde, rastreó a sus protagonistas sobrevivientes, le atribuyó una paternidad que sentía vacante. Algo similar ocurre en Rosario, cuando una nueva generación de

¹ En distintos textos escritos entre 1969 y 1973, Roberto Jacoby, Juan Pablo Renzi y León Ferrari se pronunciaron enfáticamente contra la pretensión de reducir Tucumán Arde a ser una obra de arte conceptual.

² Integrado por Fernando *Coco* Bedoya, Emei, Daniel Sanjurjo, Fernando Amengual, José Luis Meirás y varios más, muchos de sus integrantes estaban vinculados orgánicamente con el MAS (Movimiento al Socialismo), partido de orientación trotskista.

artistas³ organiza en 1984 unas jornadas de rescate de obras, documentos, manifiestos y testimonios del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, autodisuelto luego de Tucumán Arde. Estos jóvenes artistas rearticulaban así una memoria artística y política, quebrada por el feroz silenciamiento que implicó la dictadura. Aquella fue una reivindicación casi secreta, marginal y precursora: recién muchos años más tarde Tucumán Arde ingresará al relato oficial del arte argentino, y será una referencia ineludible para aquellos que se propongan articular arte y política⁴.

A lo largo de los '90, década marcada por el desguace neoliberal del Estado, emergieron aislados algunos grupos de artistas que promovieron acciones en la calle y también en espacios artísticos: En Trámite (Rosario), Costuras Urbanas (Córdoba), Escombros (La Plata), la Mutual Argentina y Zucoa No Es (Buenos Aires), y algunos pocos más. Entre ellos, otros dos grupos que subsisten hasta hoy, el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera, cuyos comienzos están fuertemente emparentados con la aparición de HIJOS, el organismo que nuclea a hijos de desaparecidos, exiliados y militantes, muchos de los cuales entraban a la edad adulta en ese entonces. Ambos grupos participaron activamente en la elaboración y en la realización de los *escraches*, que impulsan la “condena social” a los represores impunes. El escrache da a conocer la identidad del represor, su rostro, su dirección, y sobre todo sus antecedentes represivos, entre los vecinos con los que convive o aquellos con quienes trabaja, que ignoran su prontuario. Desde 1998, el GAC genera la gráfica de los escraches: son característicos sus carteles que subvierten el código vial, simulando ser una señal de tránsito habitual (para un espectador no advertido podrían incluso pasar desapercibidos) e indicando, por ejemplo, la proximidad de un ex centro clandestino de detención (“El Olimpo a 500 m.”), los lugares de los que partían los llamados “vuelos de la muerte” (los detenidos eran arrojados vivos al Río de la Plata desde aviones) o la demanda de juicio y castigo a los represores. Su anónima cartografía “Aquí viven genocidas”, un plano de la ciudad de Buenos Aires en el que se señalan los domicilios de un centenar de represores, empapeló las calles cuando se cumplen 25 años del golpe de Estado, evidenciando la actualidad de su denuncia: un cuarto de siglo después, ellos están entre nosotros.

Por su parte, Etcétera aportó en los escraches la realización de desopilantes performances teatrales, con grandes muñecos, máscaras o disfraces, en las que representaban escenas de tortura, represores en el acto de apropiarse de un recién nacido hijo de una prisionera, un militar limpiando sus culpas al confesarse con un cura, o un partido de fútbol que enfrentaba argentinos contra argentinos.

Tanto los carteles del GAC como las performances teatrales de Etcétera fueron en principio completamente invisibles para el campo artístico como “acciones de arte”, y en cambio proporcionaron identidad y visibilidad social a los escraches y contribuyeron a que se evidenciaran como una nueva forma de lucha contra la impunidad.

Al calor de la revuelta de diciembre de 2001, surgieron una cantidad notable de grupos de artistas plásticos, cineastas y videastas, poetas, periodistas alternativos, pensadores y activistas sociales, que inventaron nuevas formas de intervención vinculadas a los acontecimientos y movimientos sociales con la expectativa de cambiar la existencia en Argentina: asambleas populares, piquetes, fábricas recuperadas por sus trabajadores, movimientos de desocupados, clubes de trueque, etcétera. Entre estos grupos, algunos tuvieron una vida efímera o coyuntural, y otros persisten en su trabajo articulado a las movilizaciones sociales, como el TPS (Taller Popular de Serigrafía) y Arde! Arte.

³ Agrupados en una cooperativa de carácter gremial (Artistas Plásticos Asociados), entre los que estaban Graciela Sacco, Daniel García y Gabriel González Pérez, con la colaboración del investigador Guillermo Fantoni.

⁴ En los grupos actuales las herencias o filiaciones no acaban allí. Las referencias van desde el surrealismo (el mito fundacional de Etcétera) o las vanguardias rusas (los afiches de Malevich y Maiakovsky, citados por el TPS), hasta influencias menos explícitas como la gráfica del mayo francés, Fluxus y el situacionismo, el CADA chileno y sobre todo el legado del conceptualismo, iniciado en el arte argentino de los '60 por artistas como Alberto Greco, Oscar Bony, León Ferrari, Víctor Grippo y Edgardo Vigo, entre muchos otros.

El TPS nació a partir de una propuesta de los artistas Mariela Scafati y Diego Posadas en la Asamblea Popular de San Telmo en febrero de 2002 (enseñar serigrafía, socializar esa técnica). Muy pronto empezaron a trabajar a partir de “demandas concretas”, como producir afiches convocantes a marchas o actividades, y de manera un poco casual pasaron a estampar prendas (remeras, pañuelos, banderas, buzos: lo que la gente lleva puesto “y se saca en amorosa demanda”) en los actos y jornadas políticas, particularmente con el movimiento piquetero. Al trabajar con prendas de vestir en uso logran que “la imagen circule y disperse el motivo de la protesta” por otros ámbitos. Para cada ocasión preparan un repertorio de imágenes y consignas directas, incluso obvias, que no le temen al panfleto, relacionadas con el estado de ánimo y el motivo de la convocatoria. El TPS “trata de proveer a la lucha una imagen que identifique el momento y el lugar donde la protesta se desarrolla”. Lo hace en base a un intercambio de persona a persona: “entre la mano que estampa y la mano que ofrece su remera”.

Arde! Arte es un desprendimiento de Argentina Arde, que como la obra que homenajea, apuntó a generar contrainformación. Surgió también al calor de las movilizaciones del 2001 a partir de una convocatoria de Indymedia a todos los que estuviesen tomando registro de lo ocurrido en las calles en esos días, ante la constatación de que los medios masivos no estaban informando (“nos mean y Clarín dice que llueve”, rezaba un graffiti que apareció en esos días). Argentina Arde funcionó como una asamblea que nucleó a más de cien personas, entre grupos de video, arte, fotografía, periodismo y activismo cultural.

Luego de un conflicto entre aparatos políticos que fracturó Argentina Arde (las “mezquindades de la militancia”, señala Javier del Olmo, integrante de Arde!, Arde! Arte continuó como un grupo de seis o más artistas que trabaja en arte de acción en la calle.

En medio del mismo clima (un torbellino), surgieron otras iniciativas que no apuntaban centralmente a vincularse a las movilizaciones populares sino a generar comunidades, a refundar lazos sociales, recrear vínculos entre las personas –se trate de artistas o no–, a partir de inventar nuevas experiencias y formas de vida. El Proyecto Venus se define como una “sociedad experimental” en forma de red que agrupa entre 180 y 600 personas de muy diversa extracción social y formación, “habitus” –diría Bourdieu–, que intercambian con una moneda interna bienes simbólicos, materiales o trabajo, o emprenden distintos proyectos en común. El PTV (Partido Transportista de Votantes) se presenta como una parodia muy seria de partido político cuya única plataforma es trasladar a los votantes al lugar de sufragio y que ya agrupa a una treintena de militantes y llegó a reunir a 300 simpatizantes en sus actos en la ciudad de Córdoba⁵.

Entre diciembre de 2001 y la asunción del presidente Kirchner, a mediados de 2003, se vivió un entorno de inédita inestabilidad institucional y continua agitación. Los grupos de arte se vieron interpelados por la aparición de nuevos sujetos colectivos que reclamaban un cambio radical en el sistema político (“que se vayan todos”), y fueron parte de la emergencia de un renovado activismo. “Nunca antes había estado en medio de una represión”, dice Javier del Olmo y recuerda las balas rebotando a su lado cuando la policía arremetía contra los masivos cacerolazos del verano de 2002. “Era algo completamente nuevo: sentirnos protagonistas de la realidad”.

En ese lapso atravesaron un periodo de activismo permanente e intenso, y recibieron una lluvia de demandas de asambleas y piquetes, urgidos por necesidades concretas de las continuas convocatorias a movilizaciones. Llegaron al vértigo de producir acciones semana a semana. En una misma convocatoria podían intervenir y colaborar entre sí varios colectivos de arte. Algunos artistas –pertenecientes a más de un grupo– pasaban en cuestión de minutos de una acción a otra.

Tuvieron lugar también acciones espontáneas: por ejemplo, proponer con éxito a la multitud una variación del ritmo monótono de los bombos y cacerolas durante una marcha, haciendo retumbar los postes metálicos de los faroles de la Avenida de Mayo. Algunas acciones

⁵ En ambos casos se trata de iniciativas ideadas por artistas: el Proyecto Venus por Roberto Jacoby, uno de los promotores de Tucumán Arde, que ahora también coordina las Zonas Temporalmente Autónomas, como parte de la invención de sociedades experimentales. En el caso del PTV, su “artista fundador” es Lucas Di Pascuale.

partieron de un grupo para ser debatidas en asambleas. Una propuesta de Etcétera a la asamblea popular de artistas llegó a ser votada y aprobada por la masiva reunión interasambleas, y luego rediscutida y redefinida en asambleas barriales. El “mierdazo” (que consistió en llevar masivamente deposiciones humanas o animales al Congreso Nacional, para incomodar a los gobernantes) se llevó a cabo, finalmente, el 28 de febrero de 2002, provocando un revuelo mediático. Otras veces, la movilización hizo suyas y transformó las propuestas de los artistas. En mayo de 2003, las obreras de Brukman, taller textil recuperado por sus trabajadores y desalojado violentamente por un batallón de infantería en abril, realizaron una acción que llamaron “Maquinazo”, con la colaboración de varios artistas: a metros de distancia la fábrica desalojada, vacía y amurallada por el cordón policial, instalaron máquinas de coser en la calle y allí confeccionaron ropa para los inundados de Santa Fe, volviendo el gesto de solidaridad entre desposeídos un acto público. Una iniciativa semejante se replicó en 2004 en el caso de Zanón, otra fábrica recuperada, quienes pidieron a los artistas que usen los cerámicos como soporte de sus obras.

Los límites para definir si estas distintas prácticas callejeras son o no arte, o en todo caso cuáles lo son, se vuelven nebulosos. ¿Depende de la definición que hagan los propios realizadores? ¿De su condición de artistas? ¿De la lectura de críticos o curadores, el juicio del medio artístico? Pienso, más bien, en un reservorio público, una serie de recursos socialmente disponibles para convertir la protesta en un acto creativo: piénsese si no en la “performance” protagonizada por la “familia estafada”: padre, madre e hijos decidieron veranear dentro del edificio del banco que retenía sus ahorros, y se instalaron allí con traje de baño, toalla y bronceador⁶.

Inventar nuevas formas de vida y de vínculo, convertir la carencia, el dolor, la indignación en otra cosa, en una llamada colorida a los demás en medio de un tiempo de vértigo y creatividad social.

Diversos y semejantes

En diciembre de 2002, una veintena de colectivos se convocaron en el espacio Tatlin (un espacio en San Telmo en el que funcionaba el Proyecto Venus) en lo que se llamó Encuentro Multiplicidad. Buscaban conocer sus rasgos en común y aquello específico que identificaba a cada uno. En su análisis de las distintas intervenciones allí presentadas, José Fernández Vega encuentra más elementos en común que variaciones entre los grupos representados: “funcionamiento interno por consensos, régimen de ingreso abierto y rotación de sus integrantes (...), actividad organizada a partir de proyectos particulares (...), acuerdos mínimos, ideal de funcionamiento en red, incluso cooperando con otros grupos. (...) Los grupos se distinguen, es cierto, por sus ocupaciones específicas, sus características, su historia, su localización y sus partes integrantes. Pero sus principios son casi idénticos”⁷. Podría ampliarse aún más la lista de lo que tienen en común: la opción por la autoría colectiva y el borrado de la figura del artista individual, de su “estilo” y su nombre propio, reemplazado por el anonimato o el nombre genérico.

Aunque aquí, más que insistir en ese sustrato común, elijo explorar la singularidad de cuatro de estos grupos (GAC, Etcétera, TPS y Arde! Arde), todos ellos activos actualmente en Buenos Aires, en cuanto a su forma de trabajo, las formas y lenguajes por los que opta, sus concepciones sobre el arte y su inscripción en la acción política, la resolución que dan a su relación con organizaciones políticas o gremiales y movimientos sociales, por un lado, y por otro, sus tensiones en relación a las instituciones artísticas.

⁶ Me recordó este caso Javier del Olmo.

⁷ José Fernández Vega. “Variedades de lo mismo y de lo otro”, en *Multiplicidad*. Malba-Proyecto Venus, mayo de 2003.

Orgánicos o autónomos

Una primera distinción puede establecerse en cuanto a la relación con los movimientos y sus organizaciones (de derechos humanos, de desocupados). Como gran parte de la sociedad argentina, estos grupos de arte se muestran en general reactivos a las viejas estructuras partidarias (inclusive las de la izquierda) y desconfían de sus modalidades de intervención en los conflictos, que ven intrusivas, manipuladoras o sectarias. Se vinculan, sí, de manera permanente o esporádica a las nuevas organizaciones: son parte de coordinadoras como la Mesa de Escrache (GAC, Etcétera, TPS) o el Movimiento por la Jornada de Seis Horas (TPS, Arde!); participaron (o participan) de asambleas populares (TPS, Arde!), colaboraron -o colaboran- con distintos sectores del movimiento piquetero, especialmente distintas regionales del MTD, Movimiento de Trabajadores Desocupados (GAC, TPS).

¿Cómo se integran y discuten sus propuestas los grupos de arte con estas organizaciones? ¿Qué les demandan ellas? No siempre el convencional rol del arte político de “ilustrar la letra de la política”, elaborando las imágenes o gráfica que acompaña las movilizaciones (banderas, afiches, murales). También les piden que cumplan un rol didáctico, la transmisión de determinado conocimiento técnico (la serigrafía, por ejemplo), imaginado como alternativa de salida laboral para los desocupados. En esa línea, y buscando “producir en condiciones de no explotación”, el TPS realiza junto al MTD de La Matanza prendas estampadas con sus imágenes, que se distribuyen en una “red de comercio justo”.

Las relaciones no son siempre armoniosas y mutuamente comprensivas, sobre todo en el caso de las asambleas. Magdalena Jitrik, del TPS, narra su experiencia dentro de una asamblea barrial que discutía la construcción de un edificio destinado a comedor popular. Ella propuso que “la fachada del edificio y su fisonomía arquitectónicas tenían que ser comunicantes, porque si la asamblea era un fenómeno nuevo, pues la arquitectura también tenía que ser nueva. (...) Esta batalla la perdí porque no fue bien comprendida la propuesta que hice o no gustó (...) esa idea de que toda expresión visual, sonora, gráfica o escrita de un movimiento tendría que ser pensada en función de lo que ese movimiento aspira”⁸. A partir de ese episodio y otras pulseadas semejantes, los integrantes del TPS decidieron no poner sus producciones en discusión de la asamblea y mantener su autonomía: “hay algo en la creación artística que no es democrático. Sería terriblemente antidemocrático que el TPS cambiara un afiche porque un colectivo que no entiende nada de arte y no tiene ganas de entenderlo, se lo exige”. No fue el único caso de tensiones entre los artistas y sus propuestas en las asambleas que participaban. Arde! Arte terminó retirándose de otra asamblea vecinal, desgastado entre otras cosas porque una propuesta tan mínima como destinar una pared del edificio en el que se reunían a ser espacio de muestras derivó en un tedioso debate que llevó ¡un año!

En relación al movimiento piquetero, su permeabilidad ante las propuestas de los artistas parece ser mucho mayor, inversamente proporcional a la falta de preconceitos sobre cuál debe ser la forma “políticamente correcta” del arte político.

La identificación con los piqueteros es mayúscula en el TPS: en sus primeras producciones, se autoconciben como meros ejecutantes o agentes realizadores de la imagen que les solicitan. En consulta con ese sujeto concreto y las situaciones que lo atraviesan definen la imagen y la consigna a estampar: “Sacar el taller a la calle, socializar el proceso de producción, permitió construir una relación, un ‘arte de participación’”, dicen.

Lejos está el GAC de esta fuerte identificación. Lorena Bossi menciona la anarquización que rige últimamente los vínculos del grupo con las organizaciones con las que antes se establecían lazos persistentes y orgánicos.

En el caso de Arde! Arte (que estuvo inicialmente vinculado a la Universidad Popular de las Madres, y ahora ocupa un espacio brindado por la Asamblea de Palermo), la cuestión de la autonomía o la subordinación o disposición a las demandas de las organizaciones ha pasado por distintas fases. Últimamente, resolvieron realizar sólo acciones *orgánicas* con el conflicto con el que están trabajando. Un ejemplo reciente, en relación con las casi doscientas jóvenes

⁸ Testimonio recogido en *Vanguardias argentinas*. Libros del Rojas, Buenos Aires, 2003, páginas 107 a 108.

víctimas del incendio en la disco “República de Cromañón”, ocurrido en diciembre de 2004. Al cumplirse un mes de la tragedia, el grupo preparó medio centenar de barriletes o cometas –junto a la asamblea de Palermo–, para llevar a la marcha convocada por los familiares y amigos de las víctimas. La propuesta era jugar con el doble sentido de *cometa* (el juguete volador y la coima al funcionario corrupto), aludiendo a la juventud de las víctimas y a la acusación que pesa sobre las autoridades por la irresponsable falta de prevención y control. Sin embargo, al realizarse la marcha el clima de dolor y duelo era tan intenso, la lluvia tan gris y persistente, que el grupo decidió no remontar los cometas. Un mes más tarde fueron los mismos familiares los que les pidieron que los eleven al cielo durante una nueva movilización.

¿Cómo resolvieron similares tensiones los realizadores de Tucumán Arde? La CGT de los Argentinos, espacio aglutinante de la oposición a la dictadura de Onganía, había hecho una inédita convocatoria a estudiantes, intelectuales y profesionales a integrarse en sus filas, adhesión que en el caso que nos incumbe aquí tomó la forma de una Comisión de Artistas. Esta pertenencia no implicó que los sindicalistas tuvieran injerencia en la obra, pero sí coadyuvó a la definición del tema (la denuncia de la situación tucumana era uno de los diez puntos del programa de la central obrera), y a la vez proporcionó condiciones para concretarla (contactos y apoyos de los sindicatos tucumanos, la ocupación de las sedes sindicales para exhibir los resultados). El desplazamiento de una obra de arte de vanguardia hacia una institución político-sindical opositora impuso 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 (masivo y popular) 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 transformación social. Los alcances de esta búsqueda se vieron restringidos por las presiones gubernamentales sobre los sindicalistas, que ocasionaron la clausura inmediata de la muestra en Buenos Aires y llevaron a los artistas a concluir que estaban ante los límites de trabajar dentro de los marcos legales en tiempos de dictadura, y a discutir incluso el pasaje a la clandestinidad.

En cuanto al Siluetazo, en 1983 la iniciativa de los artistas fue aceptada y reformulada por las Madres de Plaza de Mayo y llevada a cabo por la movilización que las acompañaba, que la transformó en los hechos. Se había pensado en una plantilla uniforme y las Madres pidieron que también estuvieran representados los chicos y las mujeres embarazadas. Se había pensado en que las siluetas no tuvieran marca identificatoria alguna, y espontáneamente la gente les escribió el nombre de un desaparecido y la fecha de su desaparición, o las cubrió de consignas. De este recorrido puede desprenderse que el espectro de vínculos con las organizaciones y los movimientos es muy variado y cambiante: va de la identificación a la autonomía, de la ilustración de una consigna a la transmisión de una técnica. Muchos de estos encuentros (y también desencuentros) llevan a pensar cuál es el estatuto de estas prácticas artísticas que pretenden instituirse en intervención política.

Arte o militancia

Otro punto de abordaje posible a este conjunto de colectivos de arte radica entonces en la puesta en cuestión de la definición artística de sus prácticas y la condición de artistas de sus realizadores.

Al GAC, este asunto le provoca evidente irritación. Entiende sus producciones como una forma específica de militancia. Se definen como “un grupo de personas que trata de militar en política a través del arte. (...) No creemos que la política tenga que ejercerse necesariamente a través de las herramientas clásicas”⁹. “Nos nominaron como artistas *desde* el campo artístico”, sostiene Carolina Golder.

En el otro extremo, Etcétera proclama –como en los primeros manifiestos surrealistas– “la revolución desde el arte”, y que todos pueden aspirar a ser artistas. Según Nancy Garín, el grupo siempre entendió sus prácticas como arte y en sus búsquedas persiste una preocupación

⁹ Encuentro Multiplicidad. *Op. cit.*

por el plano formal. Ahora, dice, Etcétera está en la etapa de “profesionalizarse como artistas”. ¿Qué implica esa profesionalización? “Recuperar la actitud surrealista de los primeros tiempos del grupo, y combinarla con la conexión con la realidad, el estudio de teoría y la puesta al día constante de lo que está ocurriendo en el mundo del arte, además de sostener una presencia crítica en el medio artístico”. El grupo tiene “conciencia de que ‘eso’ [los objetos que producían para llevar a una marcha, por ejemplo] es una obra” y que como tal tienen que valorarla y hacerla valorar, negándose a la idea de que puede ser reproducida, usada y descartada. Esta valoración del dispositivo producido como obra está en las antípodas de la concepción del GAC o el TPS, que sostienen la condición múltiple y efímera (y muchas veces anónima) de los recursos usados en las acciones, y favorecen que éstos (se trate de una estampa o una encuesta) puedan ser retomados y usados por otros.

Para los integrantes de Arde! el asunto es menos conflictivo: importa poco definir si es arte o no lo que hacen. En todo caso están seguros de que la manifestación artística no se reduce al objeto producido (mural, afiche, bandera, el soporte que fuera) sino que es el conjunto de la acción en su contexto.

Los integrantes de algunos grupos cuentan con obra individual previa o paralela a la constitución de los colectivos, que circula en espacios convencionales de exposición, y que en algunos casos no guarda relación formal aparente con la actividad grupal (es el caso de Magdalena Jitrik o de Karina Granieri, ambas del TPS) y en otros mantiene un diálogo con la producción colectiva (Loreto Garín, Federico Zuckerfeld, Polo Tiseira, de Etcétera). El TPS sostiene que sus realizaciones grupales son resultado de una lógica antiautoral, que borra marcas de estilo individual y en cambio reivindica al sujeto que produce como grupo y es capaz de intervenir en su entorno. “Lo que importa es el proceso de trabajo, no tanto la imagen en sí”, afirma Karina Granieri. “La microescala, el contacto de uno a uno, es una situación intransferible”. Narra la anécdota de que muchas veces se encuentran en una movilización con que vuelven a estampar una prenda que ya había sido intervenida por ellas mismas en distintas y distantes ocasiones. En las huellas superpuestas sobre esas remeras está inscripta la historia del TPS y de su articulación con las jornadas de lucha piquetera.

De este modo, se puede anotar que, a excepción del GAC, todos definen con mayor o menor énfasis lo que hacen en la calle como arte y a sí mismos como artistas. Coinciden en esto con los realizadores de Tucumán Arde que defendían su condición de “verdadera vanguardia”, y la especificidad de su aporte artístico al proceso revolucionario. Al tensionar su producción y su reflexión artística hacia el escenario de la acción política, aquellos artistas pretendieron lograr un espacio propio de intervención en la transformación colectiva de lo público. Definieron sus prácticas militantes (un volanteo de una carta de renuncia en la puerta del Di Tella, el violento sabotaje al premio Braque, la interrupción de una conferencia de Jorge Romero Brest, el pope del Di Tella) como obras, acciones colectivas y violentas que impactan en la realidad a la manera de un “acto político”. En cambio, las siluetas no fueron presentadas por sus realizadores, ni leídas por sus testigos como arte, sino como una forma visual de lucha y memoria¹⁰.

Adentro o afuera

La relación que sostienen con la institución arte es otro punto conflictivo para estos grupos. En un movimiento inverso al del '68, cuando los artistas protagonizaron una cruenta ruptura con los espacios y los modos de circulación restringida del arte, rebelión que los colocó fuera del (o más aún: en oposición al) circuito institucional modernizador con el cual habían convivido hasta entonces, para salir a la calle y buscar ámbitos alternativos ajenos al campo artístico, ahora los artistas son interpelados por las instituciones artísticas para que muestren sus prácticas callejeras (o su registro) adentro del circuito.

¹⁰ Una temprana pero aislada excepción fue la de Edward Shaw, cronista de arte del diario *The Buenos Aires Herald*, que en enero de 1984 publica una extensa nota considerando a las siluetas la “manifestación artística más importante del año”.

Si en aquel momento tanto el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario como el núcleo de vanguardistas porteños que realizaron Tucumán Arde eran reconocidos visiblemente como la zona más dinámica del campo, en cambio la mayor parte de los jóvenes que integran los grupos actuales ocupaban hasta el 2001 en el campo artístico la posición de recién llegados con escaso capital específico, y quedaron de golpe colocados en un lugar de tremenda exposición y centralidad a partir de la proyección internacional que alcanzaron al ser invitados a importantes megamuestras (el GAC en la Bienal de Venecia en 2003, el GAC y Etcétera en “Ex Argentina” en Colonia, Alemania, en 2004, el GAG, Etcétera y TPS en “Collective Creativity”, Kassel, Alemania, en 2005, y varias otras convocatorias más chicas) y la consiguiente atención local desatada sobre ellos. En los últimos años es evidente un aluvión de tesis y monografías académicas que los convierte de golpe en objeto de estudio¹¹.

Esta inédita parábola (del activismo callejero al reconocimiento en el ámbito artístico internacional o el académico, sin paradas intermedias) generó indudables tensiones al interior de los grupos, particularmente en el GAC, que resolvió no volver a mostrar sus producciones en espacios convencionales de exposición.

Aunque no en términos tan categóricos ni absolutos, Arde! decidió a su vez no aceptar la invitación a participar en la feria Arte BA del 2004 (que apostó con bombos y platillos a la anexión del “arte político” al mercado) y en cambio eligió realizar –junto a VyP, grupo compuesto por los artistas Hugo Vidal y Cristina Piffer– una acción en las inmediaciones de la feria, interviniendo con pintura negra los carteles que la promocionaban para resaltar las siluetas blancas y vacías (en explícita referencia al procedimiento iniciado en el Siluetazo). Algún anónimo, a su vez, había pegado sobre esos mismos afiches una hoja recordando a un artista desaparecido.

También Etcétera eligió los márgenes de Arte BA para realizar durante tres años “Arte Biené”, acciones o instalaciones no autorizadas, en la entrada y a veces ilegalmente dentro de la feria, que no abandonaban los espacios institucionales, sino reclamaban su democratización. Por su parte, el TPS considera que se pueden inventar espacios de exhibición y producción completamente al margen de los ya establecidos (un piquete, una asamblea, una fábrica recuperada, por ejemplo), y lograr que el circuito artístico los reconozca como válidos. Apuestan así a la ampliación del circuito artístico, y no a su abandono.

También Arde! plantea que aunque no es preciso el límite, en la calle se manejan otros códigos, y que no se puede trasladar lo que funciona en la calle a una galería, del mismo modo que el espacio más adecuado para ver pintura sigue siendo el “cubo blanco”. Etcétera describe su situación frente a la institución artística como “un pie adentro y uno afuera”, pero insiste en que su pelea en tanto artistas es “dentro de nuestro gremio” –opina Garín.

Si la vanguardia del ‘68 consideró que sólo al margen de las instituciones artísticas la “nueva estética” podía mantener su carácter revolucionario, ahora la distinción entre el adentro y el afuera de la institución parece más nebulosa. Y sus límites están puestos en constante revisión o reformulación.

Experimentar o comunicar

Al arribar al itinerario del ‘68, los artistas percibían que sus experimentos formales habían llegado tan lejos que no tenían público salvo sus pares. La realización de una obra de vanguardia en una central obrera abre para ellos una zona de tensiones entre las búsquedas formales y las adecuaciones que exige esa inserción y la convocatoria a un público no especializado, obrero o popular. León Ferrari subraya el problema del lenguaje cuando la vanguardia cambia de medio y de público, abandona el código de élite del arte experimental desconocido por las mayorías, y pasa a buscar un nuevo lenguaje capaz de transmitir “significados” a ese nuevo público. El dilema entre comunicabilidad y experimentación estuvo presente en el montaje de las muestras de Tucumán Arde, y algunos participantes lamentaron

¹¹ Muy diferente es esta situación a la de CAPataco en los ‘80, que no era visibilizado por el mundo artístico ni siquiera para confrontar con ellos, y que hasta ahora ha sido escasamente estudiado.

años después que haya predominado la dimensión informativa, a costa del empobrecimiento de la resolución artística.

¿Se plantean hoy tensiones semejantes en los grupos de arte? La cuestión de la comunicabilidad de la acción se resuelve de maneras diferentes, pero nunca es vivida en términos de renunciamiento. En el TPS, la opción por un lenguaje que puede resultar obvio o panfletario está claramente emparentada con priorizar la comunicación con un público no especializado en arte, lo que se vive como una elección voluntaria, el grado de libertad que implica correrse de las “presiones autorales”. También es cierto que las imágenes del TPS son descalificadas por algunas voces del campo artístico: que hacen “un mal realismo socialista”, que caen en los tópicos obreristas o guerrilleros más remanidos. Ellas defienden como tal el proceso de invención por el que llegan a determinada conjunción de imagen y consigna (“la posibilidad de generar condiciones propias de actuación, un tiempo para el propio pensamiento, una invención donde la imagen pueda ser el soporte material de problemas donde queremos intervenir”). Por otra parte, en algunos casos esa resolución termina siendo una elaborada cita a la historia del arte. Por ejemplo, el grupo realizó en el acto del 1º de mayo de 2004, cuando faltaba poco para la apertura de la muestra retrospectiva del artista conceptual Víctor Grippo en el MALBA, una serigrafía en base a una foto en la que se ve a Grippo construyendo su célebre horno de pan en la Plaza Roberto Arlt, en 1973. La frase que acompañaba la imagen, “construir un horno de pan en una plaza pública”, sugiere una dimensión utópico-política que va mucho más allá de la cita erudita a la historia del arte y la convierte en una metáfora poética de la socialización de los medios de producción. Otras consignas, sin dejar de ser breves y precisas, se corren de la retórica convencional de la izquierda y se abren a algo que va más allá de la estricta lucha por el poder político: “cultura obrera”, “somos nosotros”, “siglo XXI comenzó”. A Arde! también le importa que la gente entienda la obra, se la apropie y la tome en sus manos, pero evitan caer en resoluciones demasiado obvias o lineales. Saben, sin embargo, que el hecho de que la obra sea abierta y permita lecturas múltiples puede acarrear ambigüedad, y que en la calle un segundo sentido pasa muchas veces desapercibido.

Etcétera corre esos riesgos cuando trabaja el humor, el absurdo o el juego surrealista para encontrar la metáfora con la que intervenir en determinadas coyunturas políticas. No siempre esas metáforas son bien decodificadas: su acción de repartir jabones y llamar a la “limpieza general” el 24 de marzo de 2004, nuevo aniversario del golpe de estado de 1976, durante el acto de entrega del edificio de la Escuela Mecánica de Armada a los organismos de derechos humanos a fin de convertirlo en un espacio de la memoria, les trajo algunos problemas. La acción quería aludir a la “guerra sucia”, y fue malinterpretada como una acusación de complicidad con el régimen (una “lavada de cara”) por Hebe de Bonafini, que repudió al grupo ante los medios masivos.

La provocación como recurso es también empleada por Etcétera cuando representa en sus performances callejeras a los personajes del poder (el político, el militar, el cura, el empresario, el juez, etcétera). No se limita a denunciarlos, sino que los encarna para parodiarlos y los hace arremeter contra los manifestantes, desnudando brutalmente los tópicos del discurso dominante (el “empresario” grita “vayan a trabajar” a los huelguistas, o el “militar” informa a las Madres “por algo será que se los llevaron”). Distinto es el recurso de sobreidentificación que caracteriza los trabajos del GAC, cuando mimetiza sus dispositivos con los códigos institucionales vigentes (carteles viales, publicidad, televisión, encuestas de opinión pública, etc.) para exacerbarlos, sin aclarar nunca la simulación. “Nuestra producción busca infiltrarse en el lenguaje del sistema y provocar desde allí pequeños quiebres, fallas, alteraciones, para desenmascarar o hacer vigentes los juegos de relación del poder”, declaran. Ante el acuciante problema de la seguridad, intervinieron con una lámina publicitaria ofreciendo armas a buen precio (e información sobre sus usos en la represión pasada y presente). No llevaba la firma del GAC sino los teléfonos del Ministerio del Interior. En los trabajos del TPS, en cambio, rara vez hay parodia ni denuncia, sino evocación de una historia de luchas.

Podría continuar señalando diferencias o coincidencias formales, retóricas o discursivas entre las modalidades de acción y producción de los colectivos de arte actuales, y sus antecedentes históricos. Lo que no puede perderse de vista al emparentarlos es su manifiesto esfuerzo por poner en cuestión los límites legitimados del arte, su pretensión de expandir sus

fronteras o directamente de abandonar sus territorios, al redefinir su actuación desde parámetros liberados de la carencia de función social a la que está condenado el arte en la modernidad. Más allá de las evidentes diferencias de contexto entre los '60, los '80 y la actualidad, los hermana también esa voluntad manifiesta de que el arte incida sobre su entorno. Los riesgos de pensar un arte activo en los procesos de movilización, un arte que se reclama útil, no sólo chocan con la consolidada ideología del arte autónomo, sino también con el lugar decorativo o meramente ilustrativo habitualmente asignado al arte por la convención política. Desde este conjunto de prácticas, repensar el arte implica a su vez repensar la política. Ese riesgo es, pienso, el legado más sobresaliente de Tucumán Arde, su chisporroteo actual.