



Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

6 | 2014

Horizons et dispositifs des arts plastiques des pays du Río de la Plata (XXe siècle)

El mito de Tucumán Arde

Ana Longoni



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/1348>

DOI: 10.4000/artelogie.1348

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Ana Longoni, « El mito de Tucumán Arde », *Artelogie* [En línea], 6 | 2014, Publicado el 24 junio 2014, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/1348> ; DOI : 10.4000/artelogie.1348

Este documento fue generado automáticamente el 19 abril 2019.

Association ESCAL

El mito de Tucumán Arde

Ana Longoni

Agradezco a Fernando Davis y Jaime Vindel por su sostenido y afectuoso intercambio de ideas conmigo. Este texto les debe mucho aunque por supuesto no son responsables en nada de su formulación.

Ana Longoni, Universidad de Buenos Aires/CONICET

- 1 Parto de la inquietud que me produce la insistente recuperación de Tucumán Arde -entre un conjunto sumamente acotado de experiencias de la vanguardia latinoamericana de los años 60, que incluye también ciertas zonas de la producción de los brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica- en una serie de importantes exposiciones, libros, coloquios y otras instancias relevantes del circuito artístico internacional en los últimos diez, quince años. ¹
- 2 Esta obra colectiva de investigación y acción política y comunicacional, que pretendió incidir en el proceso revolucionario que se vislumbraba como inminente en 1968, es probablemente la experiencia del arte argentino sobre la que más páginas se han escrito. Pero no solo eso ha llegado a convertirse en una suerte de significativo vacío que logra inscribirse en las cadenas argumentales más disímiles y asumir formas camaleónicas: un antecedente literario, el símbolo del compromiso militante, un graffitti, una exposición, un nombre adecuado para un bar (JACOBY, 2005 : 86-91).
- 3 Tucumán Arde no incomoda: su voltaje revulsivo parece ser parte del pasado. Los indicios de canonización lo son también de su domesticación y pacificación al interior de un relato que conviene a la lógica fetichizadora y sus recortes unidimensionales de sentido, su devenir mercancía, su reducción como imagen, mera *superficie* (aplanada en su espesor disidente), fácilmente reproducible, intercambiable, digerible.
- 4 Este proceso es indisociable de su sobredimensión respecto de otros episodios de la vanguardia de los 60, de los que escinde nítidamente como hito solitario. La operación por la cual se presenta como acontecimiento inédito y se desmarca de la trama en la que es producido y disputa su conflictividad y sus efectos de sentido (trama que involucra otras muchas experiencias de las que Tucumán Arde es claramente “deudora”, como por ejemplo el grupo Arte de los Medios), subraya su excepcionalidad radical en el radicalizado año 1968, contribuyendo a fijarla como mito. Así, se vacía de su

contingencia, ajena a su “cualidad histórica”, al “recuerdo de su construcción”, como señala Roland Barthes (BARTHES, 1991: 237 y ss.) al referirse al mito como “habla despolitizada”, en un texto que fue clave para las elaboraciones de la vanguardia argentina del período.

- 5 A grandes rasgos, el ingreso de Tucumán Arde al canon se inscribe en un doble proceso de legitimación: aparece, por un lado, como episodio fundante del “conceptualismo ideológico” latinoamericano y, por otro, como “madre” de todas las obras de arte político posteriores en Argentina, e incluso dentro de la escena internacional. La primera asignación de sentido devuelve aquella realización al campo del arte, desactivando el voltaje revulsivo de una experiencia cuya apuesta crítica implicó salirse de los límites del arte para intervenir en las dinámicas de transformación social; la segunda la rodea de un aura épica que la ubica por fuera de la historia y fija su movilidad disruptiva en el mito heroico.
- 6 Muchos de los discursos (se trate de investigaciones, publicaciones, exposiciones, intervenciones en la prensa, etc.) que en los últimos años otorgaron tan extrema visibilidad a Tucumán Arde han contribuido a alimentar una lógica que tiende a ocluir lo singular de su problemática histórica mediante su conversión en *ícono*.² Sin embargo, hay que decir que no se trata de un proceso unidireccional sino de una compleja trama tensionada por conflictos donde se dirimen discursos, posicionamientos y proyectos políticos no solo diferentes entre sí, sino incluso antagónicos dentro de distintos espacios : el campo artístico, el académico y también el activismo.
- 7 Me pregunto si –a pesar del mito- es aún posible reactivar la densidad crítica de esta experiencia, interpelar (y, a la vez, dejarnos interpelar) por ella para volverla incisiva en nuestro presente. *Eso u olvidarnos por fin de Tucumán Arde*.³

8 2.

- 9 Pero, ¿qué fue en su tiempo Tucumán Arde? 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 solo como metáfora o invocación, sino apropiándose de retóricas, recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política o –mejor– de las organizaciones de izquierda más radicalizadas, en una suerte de “foquismo artístico”. Llamamos a ese proceso el *itinerario del 68* (LONGONI y MESTMAN, 2000 : 77) : 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, Jorge 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... La realización final de esta seguidilla fue Tucumán Arde, y consistió en el mayor intento colectivo de sostener este arriesgado camino de articulación entre experimentación artística y acción política, es decir de encontrar un modo de contribuir eficazmente desde el arte experimental a la revolución. Asumieron como eje uno de los puntos del programa de urgencia de la CGT de los Argentinos, la central obrera opositora a la dictadura de Onganía : la denuncia de la

gravedad de la crisis que asolaba a buena parte de la población tucumana a causa del cierre de los ingenios azucareros y la falsedad de la propaganda oficial sobre el paliativo lanzado en 1966, el “Operativo Tucumán”.

- 10 Para concretar la obra colectiva, que inicialmente fue anónima, se planificaron cuatro etapas discontinuas en el tiempo y en el espacio. La primera etapa fue de investigación. Los artistas devinieron en “investigadores” y colaboraron con sociólogos, economistas, periodistas y dirigentes sindicales para recabar *in situ* información sobre las causas y consecuencias de la crisis. Para ello viajaron en dos oportunidades a la provincia norteña y allí entrevistaron, encuestaron, fotografiaron, filmaron y recurrieron a otros modos de registro para documentar lo que allí sucedía, y era invisible o negado en los medios de prensa. La segunda etapa consistió en una campaña masiva de incógnita, que recurrió a medios de agitación y técnicas publicitarias en las calles de Rosario (y en menor medida de Buenos Aires y Santa Fe). Buscaba incitar la expectativa en amplios sectores de población a través de afiches (con una única palabra : Tucumán) y graffitti con la consigna “Tucumán Arde” –que mantenía abierta la incertidumbre: podía aludir a un viaje turístico o una nueva película, a poco del estreno de “Arde París”-. Apostaron también a lograr repercusiones en los medios masivos, convocando a conferencias de prensa al arribar a –y al partir de- Tucumán. La tercera etapa –que suele confundirse con la obra– consistió en las exposiciones de los resultados de la investigación y la campaña, que tuvieron lugar en las sedes de la CGT de los Argentinos en Rosario y más tarde en Buenos Aires. Lejos de una muestra convencional, se trató más bien de una toma u ocupación de la sede sindical, afectando drásticamente su funcionamiento cotidiano. A pesar de estar prohibidos los actos públicos, miles de personas se reunieron en las dos semanas que duró el hecho en Rosario, resultando a todas luces un contundente acto político. Estaban planeadas otras dos exposiciones en Santa Fe y Córdoba pero la clausura inmediata de la muestra en Buenos Aires, a pocas horas de inaugurarse con la presencia de Raimundo Ongaro, dejó manifiestos los límites del “trabajo legal” en tiempos de dictadura, y el proyecto se vio truncado. Nunca se concretó la cuarta etapa planificada: la reunión en una publicación de los documentos generados a lo largo de todo el proceso. La abrupta interrupción de Tucumán Arde precipitó la crisis que atravesaban los colectivos de artistas llevando a su disolución y, en la mayoría de sus integrantes, al abandono del arte. Se habían hecho palpables los límites del intento más cabal de formular un programa colectivo para continuar haciendo arte por fuera del arte, entender y practicar la experimentación como herramienta de intervención y proponer “una acción directa para producir un hecho político”.⁴ Entre otros, esos límites o problemas que la construcción mítica no admite ver son: las diferencias políticas que emergieron en el proceso de realización dentro del colectivo de realizadores entre peronistas y marxistas y llevaron a la fractura; las diferencias entre artistas y sindicalistas en torno a la opción por la lucha armada; los riesgos del trabajo legal en medio de una dictadura –evidenciados en la pronta clausura de la exposición en Buenos Aires–; la percepción de algunos artistas involucrados en la realización respecto del deterioro de la dimensión estética y experimental del proyecto al privilegiar la dimensión comunicacional y su alcance masivo; y –finalmente– la evaluación de los alcances materiales concretos que alcanzó la obra en tanto acción de contrainformación que aspiraba a develar la falsedad de la propaganda oficial.⁵

11 3.

- 12 Desde 1968 en adelante, Tucumán Arde ha sido leído en claves muy diversas. A pesar de haber sido la acción culminante de un proceso consciente de romper definitivamente con el circuito artístico e inscribir la potencia de la “nueva estética” para alterar “las fuerzas de la historia”⁶, muy pronto hubo claros intentos de devolverla al redil y aquietarla como “arte”. Ya a comienzos de los años 70 se inicia su circulación internacional. Fue incluido en dos importantes dossiers: “Argentine Subversive Art” en la revista neoyorquina de teatro *The Drama Review* (1970), e “Hijos de Marx y Mondrian” (1971) en la revista parisina *Robho*, dirigida por Jean Clay y Julien Blaine. Es mencionado poco después en el libro de Lucy Lippard *Six years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), y un año más tarde, en apenas una escueta nota al pie de página en la segunda edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, el teórico español Simón Marchán Fiz (1974 : 269) acuña la categoría “conceptualismo ideológico” para caracterizar la tendencia en la que inscribe a Tucumán Arde.⁷
- 13 Cabe destacar que hubo otra matriz entre las primeras lecturas de Tucumán Arde que apuntó a pensar su complejidad poética-política: la que propone Néstor García Canclini (1973) en el fascículo publicado por el Centro Editor de América Latina, “Vanguardias artísticas y cultura popular”. Allí considera a Tucumán Arde como la “experiencia principal” dentro de los intentos de esos años de formular “la integración de artistas con organizaciones populares”.
- 14 De alguna manera esos tempranos rescates fundaron modos de lectura que aún hoy tienen reverberaciones e implicancias. Por un lado, ambas revistas traducen y difunden un conjunto de manifiestos y tomas de posición de los artistas argentinos que permiten leer Tucumán Arde como corolario de la radicalización “subversiva” que transitan los artistas que los lleva a desbordar las fronteras del arte, e inscriben el episodio dentro del legado de las vanguardias no solo artísticas sino claramente políticas. Por su parte, Lippard –importante teórica del conceptualismo en Estados Unidos– instala la versión equívoca de que la obra fue realizada exclusivamente por el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario. Y tanto ella como el español incluyen a Tucumán Arde dentro de la variante “política” del naciente arte conceptual.
- 15 Contra esa inclusión reaccionaron muy pronto algunos de los protagonistas del itinerario del 68. Juan Pablo Renzi la identificó con una “nueva moda” de la crítica, y así tituló su Panfleto nº 3, presentado en la muestra *Arte de sistemas*, organizada por el CAYC en 1971. Allí, Renzi identifica al arte conceptual con una de tantas etiquetas historiográficas que permiten a la institución artística « renovar el stock periódicamente para incentivar la venta de su mercancía ». Las reticencias a la neutralización historiográfica pudiera ejercer sobre modos de hacer y de pensar el arte (y a los artistas) que se definían por sus aspiraciones de incidir en el curso revolucionario en marcha y por su tajante abandono de los circuitos artísticos convencionales, también son explícitas en la posición de León Ferrari, cuando lamenta que Tucumán Arde:
- a pesar de ser (...) una manifestación contra el sistema y desde afuera del sistema, de la “vanguardia” y de los circuitos internacionales del arte de élite, haya sido usado como parte de la plataforma de lanzamiento de una nueva moda de la “vanguardia”: el arte conceptual. En efecto, algunas publicaciones señalan a Tucumán Arde como uno de los antecedentes de aquella escuela dado que puso el acento en la significación de la obra. Pero quienes lo vinculan al arte conceptual, que es una nueva “vanguardia” para la misma élite de siempre, olvidan que la gente de Tucumán Arde comenzó por abandonar el campo de la élite.⁸

- 16 Pese a estas manifiestas resistencias, Tucumán Arde continúa siendo rememorado como hito fundante del conceptualismo en América Latina. En la más reciente lectura del artista uruguayo Luis Camnitzer (2007) juega un papel fundamental en la definición de la identidad de las prácticas “conceptualistas latinoamericanas”, cuya genealogía funda en las acciones simbólicas de la guerrilla tupamara en Uruguay e incluso remonta a la pedagogía decimonónica del venezolano Simón Rodríguez. Lo que Camnitzer encuentra en común entre las acciones de Tupamaros y Tucumán Arde (vínculo que Pablo Thiago Rocca (2008: 21) sintetizó con ironía como “Tupamán Arde”) es su pretensión de disolver o superar la frontera que divide el arte de la política: “Si existe una línea que separa al arte de la política, hay dos eventos en América Latina que tocan esta línea desde sus zonas respectivas. Los Tupamaros ejemplifican a la política acercándose todo lo posible al borde artístico de la línea. (...) El grupo argentino Tucumán Arde fue un ejemplo que, viniendo del arte, llegó a tocar el borde político de la línea”. En una entrevista (DAVIS, 2008: 27), el uruguayo añade: “Tucumán Arde sale del arte y cruza la frontera para convertirse en un instrumento político. La guerrilla tupamara sale de la política y (sin proponérselo manifiestamente) ingresa en el campo del arte dando una dimensión estética a la actividad del combate removedor”. Este tipo de enfoques corre el riesgo de contribuir a la consagración mitológica de Tucumán Arde (así como a la estetización deshistorizada de la experiencia guerrillera): convertida en emblema internacional fundante del conceptualismo político latinoamericano, Tucumán Arde parece invulnerable a cualquier aproximación crítica que desbloquee ciertos lugares comunes en torno a la relación entre arte y política. Su catalogación dentro de un saber específico, una disciplina, un género o corriente artística le reserva un lugar preferente y asible dentro de la historia del arte. Esta paradoja fue subrayada por León Ferrari, cuando afirmó, a propósito de Tucumán Arde, que (lo) “hicimos para salir definitivamente de la Historia del Arte, y ahora estamos en la Historia del Arte por su causa” (cit. en GORELIK, 2005 : 6).
- 17 4.
- 18 Cuando a comienzos de la década del 90 Mariano Mestman y yo empezamos a investigar sobre Tucumán Arde, siendo becarios de la Universidad de Buenos Aires, la cuestión de Tucumán Arde –y más en general de los vínculos entre arte y política- estaba ausente tanto de la agenda académica como del repertorio curatorial. Tenía que ver con ese silencio la pesada losa de silencio y desconexión que implicó la última dictadura sobre la memoria de estos episodios y concepciones, aunque cabe señalar las contadas reivindicaciones de su legado ocurridas durante los primeros años de posdictadura.⁹ La situación ya había cambiado cuando publicamos en 2000 el libro *Del Di Tella a Tucumán Arde*, un relato documental del itinerario del 68. Entonces queríamos intervenir en un incipiente espacio de luchas por definir el sentido y el impacto de aquellas experiencias, aspirando al rescate de un desafío vigente no solo en su tiempo sino en el nuestro. El interés desatado en curadores, críticos y espacios institucionales (muchos de ellos, históricamente reactivos a cualquier manifestación artística que pusiera en cuestión su status de autonomía o pretendiera una relación crítica en su entorno) podría convencernos de la inutilidad de nuestra intención, en la medida en que nuestro trabajo terminó -de alguna manera imprevista e involuntaria- contribuyendo a alimentar la versátil maquinaria de canonización.
- 19 Sin embargo, aquello que puede percibirse con la apariencia de un reconocimiento monolítico y coincidente en los relatos historiográficos, curatoriales, institucionales, dista mucho de ser un bloque homogéneo y trasunta un cúmulo de conflictos explícitos y

tensiones implícitas, versiones en colisión, sentidos en pugna, posiciones muy distintas e incluso contrapuestas. La aparición de relatos anticanónicos o alternativos interviene entonces en un mapa complejo en el que se dirimen modos de apropiación e hipótesis de interpretación que no son de ninguna manera equiparables. No se trata de matices en las interpretaciones, o en los problemas o puntos de partida, ni de diferentes lecturas de las fuentes; se trata de entender nuestros proyectos de investigación inscriptos en distintas trayectorias político-intelectuales, vectores de fuerza que ocupan hoy por hoy posiciones a veces inconciliables.

- 20 Es un hecho incontrastable la tendencia contemporánea a la legitimación institucional de prácticas que cruzan arte y política. Si desemboca en la incorporación y domesticación de legados críticos y asume el signo de una neutralización o, al contrario, el de una reactivación crítica, es algo que no está predeterminado sino que se define en cada situación en concreto. Señalar únicamente que estos legados radicales corren el riesgo de aplacarse porque ingresan al museo, a la academia y a los relatos oficiales sería sesgar el ángulo de visión ante un proceso que resulta en verdad mucho más complejo y contradictorio. Sobre todo porque esta tendencia institucional se nutre de la genuina aparición de movimientos activistas que desde mediados de los años 90 –no solamente en Argentina sino en muchas partes del mundo– se proponen reinventar la acción política.
- 21 Sospecho que, en medio de la pugna por definir el sentido del legado de experiencias como Tucumán Arde, sostener una posición antiinstitucional unívoca como reaseguro principista ante los riesgos de incorporación o fagocitación, supone una suerte de corset en nuestra capacidad de pensamiento y de movimiento. Quizá funcionen como lastre perspectivas tales como la restrictiva teoría de la vanguardia en clave de Peter Bürger (1974), que define exclusivamente a la vanguardia por su condición antiinstitucional. En cambio, antes que sostener una posición purista, prefiero la tensión entre qué recaudos tomamos y qué riesgos nos animamos a correr para amplificar nuestras posiciones y articular nuestras perspectivas con las de otros. Porque se trata de pensar también qué nos pueden legar esas poéticas políticas al formular nuevas formas emancipatorias dentro y fuera del territorio del arte.
- 22 Lo cierto es que, para no obviar la responsabilidad que tenemos en tanto sujetos involucrados en la recuperación de aquellas experiencias, no puedo dejar de interrogarnos ante las condiciones de visibilidad, los riesgos de fetichización o de mitificación, e incluso recientes fiebres de mercado por incorporar a sus fueros esas experiencias hasta ahora invisibles o marginales, que nuestro mismo trabajo ha generado o puede contribuir a generar. Porque a veces ocurre que ponemos en marcha procesos cuyas derivas escapan de nuestras manos.
- 23 Pero también hay que decir que la condición mítica que adquirió Tucumán Arde no fue coto exclusivo del circuito artístico institucional, en la medida en que también viene funcionando como una referencia ineludible para una serie de colectivos de activismo artístico surgidos desde mediados de los años 90. El riesgo en este ámbito es otro: redundar en una suerte de escena primigenia (e igualmente anquilosada) del cruce entre arte y política, Tucumán Arde como “símbolo y modelo del arte activista”.
- 24 La insistencia en fijar como mito de origen a Tucumán Arde puede además terminar desdibujando diálogos con otros acontecimientos de la compleja historia de cruces entre arte y política en la Argentina, como el Siluetazo u otras políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura en adelante, o el activismo gráfico de colectivos como Gas-Tar y Capataco a lo largo de los años 80, tan o más pertinentes que

Tucumán Arde en relación con las prácticas recientes en cuanto a su conexión histórica precisa y su afinidad en la acción gráfica y el involucramiento del cuerpo (del artista, del manifestante) como soporte elegido (VVAA, 2012 : 23 y ss, 51 y ss).

- 25 Lo que no puede perderse de vista al emparentar estas prácticas situadas en épocas y coyunturas históricas tan distintas es su esfuerzo común por poner en cuestión los límites del arte, su pretensión de expandir sus fronteras o directamente de abandonar sus territorios. Más allá de las evidentes diferencias de contexto entre los 60, los 80 y el 2001, los hermanas también esa voluntad manifiesta de incidir sobre su entorno. Los riesgos de pensar un arte activo en los procesos de movilización, un arte que se quiere útil o eficaz, no solo 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.
- 26 5.
 “Cada vez que conocemos algo nuevo, tenemos conciencia de relaciones causales o formales antes ocultas o una simple alteración no justificada, se produce una deshabitación”.
 Ricardo Carreira ¹⁰
 “Remontar la historia, en los dos sentidos que admite de nuevo esta expresión : remontar, es decir nadar contra la corriente del río por el que actualmente nos quiere llevar la historia política ; remontar, es decir redistribuir todas las cosas trabajando en las divisiones del tiempo, deconstruyéndolo”.
 (DIDI-HUBERMAN, 2008 : 224-225)
- 27 ¿Cómo provocar -recurriendo al concepto acuñado por el artista Ricardo Carreira en los 60- que nos *deshabituemos* a Tucumán Arde ? ¿Puede dejar de ser parte de un paisaje previsible, ya visto ? El desafío quizá sea volver sobre su condición mítica actual su capacidad otrora desmitificadora. Ello quizá implique un movimiento similar al que propone Hal Foster (2001 : 16) en la actualización sesentista del proyecto de la vanguardia : comprender y no completar. ¿Será ese el camino para reactivar su sustrato utópico, su capacidad crítica en nuestro tiempo ?
- 28 Definitivamente, el desafío hoy no parece ser el mismo que en los años 90 -reconstruir un episodio olvidado o silenciado, reunir sus escasos restos materiales y asignarles alguna legibilidad-. Ahora se trata de terciar en medio del clamor glamoroso por insistir en la condición radicalmente política de esta herencia, lograr que no quede reducida a formas pacificadas, estilos renovados y clasificaciones tranquilizadoras, obligándonos a preguntar -una y otra vez- por lo que aún no entendemos ni resignamos. Como señala el investigador rosarino Guillermo Fantoni (2007 : 40), “no se trata simplemente de emular los estilos de las vanguardias, sino de encontrar allí una reserva de sentido que contribuya a una crítica del presente y potencie la construcción de un futuro ; en otras palabras, de un mundo más habitable y comprensivo”.
- 29 ¿Se puede *remontar* la historia de Tucumán Arde, en la doble acepción que propone Didi-Huberman de ir a contracorriente y extraer del (des)montaje un nuevo sentido entre las partes ? El intento de invertir la lógica fetichizadora, su fijación en un relato único, clausurado y autoexplicativo, no debería llevarnos a postular un nuevo relato que se pretenda superador de los anteriores sino a *explicitar la imposibilidad de todo relato único*. Volver sobre esta historia de manera fragmentaria, en sus efectos, en los destellos y las sombras que la hacen palpitar y la desmarcan permanentemente de su fijación en un pasado “ya sido”.

- 30 ¿Se puede remontar esta historia sin recaer en el mito? ¿Se puede escapar a la mera conmemoración? En la instalación “1968, el culo te abrocho”, exhibida por primera vez en 2008 en *Apetite*, un espacio de arte emergente de Buenos Aires, en medio de las celebraciones mediáticas por el 40° aniversario del mítico año, el artista y sociólogo Roberto Jacoby arriesga, al menos, una múltiple operación desmitificadora. Desde su título, acude a una irreverente rima escolar para ajustar cuentas con un año mítico y repele la solemnidad que recubre toda circunstancia de homenaje. Quien fuera uno de los protagonistas indudables del 68 argentino vuelve desprejuiciado e insolente sobre su historia para inquirir por aquel que fue él mismo (y sus compañeros) en aquella circunstancia histórica y personal.
- 31 Retorna así sobre los pocos documentos que quedan de aquel tiempo: encendidos manifiestos o declaraciones de barricada, proclamas llamando a abandonar los espacios institucionales del arte o denunciando la censura dictatorial; fotos en las que se ve cómo los artistas destrozan sus propias obras como medida de protesta; registros de prensa de la detención policial de Jacoby, Carreira, Favario y varios otros durante los incidentes de protesta en el Premio Braque; algunos de los muchos materiales que contenía la publicación semiclandestina *Sobre*; el crucial libro del teórico e impulsor de la vanguardia Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*, etc., etc. El archivo sufre incisiones políticas, poéticas y filosóficas, como capas de tiempo superpuestas.
- 32 Jacoby propone sobre estos restos varias vueltas de tuerca. La primera: en un contexto en el que los documentos y archivos han devenido en botín de guerra, elige exponerlos sencillamente escaneados (bien sabemos desde la lucidez del ensayo de Walter Benjamin como la reproductibilidad técnica atenta contra la condición aurática y distante de la obra única y posibilita una condición potencialmente democratizadora). Segunda vuelta de tuerca: los documentos del 68 aparecen interferidos, perturbados, a veces parcialmente ilegibles o irreconocibles, por la superposición de citas propias y ajenas, que remiten a distintos capítulos de las múltiples y sucesivas vidas de Jacoby. Desde fragmentos de sus letras de rock hasta traducciones de literatura oriental, poemas eróticos o un pasaje de *La ideología alemana*, los discursos amorosos, místicos y utópicos interfieren a la vez que transparentan los envejecidos documentos. Los textos que aparecen sobreimpresos, breves y potentes, son rastros de la intensidad de un deseo inquieto, versátil. Son otras las formas que asume la política, muy distintas a las postuladas en tiempos de Tucumán Arde. Una vía posible –no la única, por supuesto– de conmovir el mausoleo y hacerlo decir algo inesperado.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1991 (1° ed.: 1956).

BENJAMIN Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, in *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

BÜRGER Peter, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011 (1° ed.: 1974).

- CAMNITZER, Luis, *Conceptualism in Latin American Art : Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007.
- DAVIS Fernando, “Entrevista a Luis Camnitzer : Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”, in *Revista ramona*, Buenos Aires, 2008, n° 86, noviembre, pp. 24-34.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- FANTONI Guillermo, “Presentación”, en *Revista Faro*, Rosario, 2007, p. 40.
- FERRARI León, *Prosa política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- FOSTER Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- GORELIK Adrián, “Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política”, in *revista Punto de vista*, Buenos Aires, 2005, n°82, agosto, pp. 6 y ss.
- JACOBY Roberto, “Tutucu mama nana arara dede dada”, in *Revista ramona*, Buenos Aires, 2005, n° 55, octubre, pp. 86-91.
- LIPPARD Lucy, *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, 1973.
- LONGONI Ana y MESTMAN Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.
- ROCCA Pablo Thiago, “Tupamán Arde”, in *Semanario Brecha*, Montevideo, 2008, 5 de diciembre, n° 1202, pp. 21-23.
- ROLNIK Suely, “Lygia Clark recomienda; evite falsos problemas”, in *10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*, Madrid, ADACE/SEACEX/UNIA, 2009, pp. 71-86.
- SIMÓN MARCHÁN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986, p. 269 (2° ed. : 1974).
- VVAA, *Perder la forma humana*, Madrid, Red Conceptualismos del Sur-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- WARLEY Jorge y MANGO Laura (compiladores), “Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artistas plásticos”, in *La Bizca* año I n°1, Buenos Aires, 1985, noviembre-diciembre.

NOTAS

1. Tucumán Arde viene siendo incluido en numerosas exposiciones internacionales desde *Global Conceptualism* (Museo Queens, Nueva York, 1999), incluyendo la Documenta XII (Kassel, 2007) y la 29° Bienal de São Paulo (2010), entre otras.
2. Aquí retomo la idea que propone Georges Didi-Huberman de íconos en tanto “imágenes hipertrofiadas”, condenadas a la inatención (DIDI-HUBERMAN, 2004 : 60-65).
3. En un sentido semejante, Suely Rolnik viene advirtiendo con insistencia acerca de la incorporación despolitizada al circuito institucional de los sencillos objetos que empleaba la artista brasileña Lygia Clark en sus terapias con sujetos traumatizados por la dictadura militar. Por ejemplo, una bolsa de plástico llena de aire que Lygia podía colocar sobre el cuerpo de su “cliente” durante sus sesiones termina ahora encima de una tarima y bajo una cúpula de vidrio en medio de una sala de museo o es “valorizada” como objeto de arte dentro de una colección, cuando en su origen era un simple dispositivo de acción para producir efectos reparadores. Ante

este paradójal *revival*, Rolnik viene ideando nuevos dispositivos para generar otras posibilidades de aproximación sensible no reductiva ni fetichizada (ROLNIK, 2009).

4. Comité Coordinador por la Imaginación Revolucionaria, “La nueva vanguardia cultural argentina”, marzo de 1969, incluida en Sobre n° 1, Buenos Aires, mayo de 1969.
5. Desarrollamos en extenso estos distintos problemas en LONGONI y MESTMAN, 2000 : 224 y ss.
6. Como señala la introducción al dossier sobre Tucumán Arde que publica el poeta uruguayo Clemente Padín (1971), Revista Ovum 10, Montevideo.
7. Marchán Fiz incluye en esta línea algunas exposiciones colectivas realizadas a principios de los años 70 bajo el amparo del CAYC (Centro de Arte y Comunicación), dirigido por Jorge Glusberg - con quien tuvo la ocasión de encontrarse durante la celebración de los Encuentros de Pamplona-, y los desarrollos más explícitamente políticos de Juan Pablo Renzi y el Equipo de Contrainformación (MARCHAN FIZ, 1974 : 269)
8. León Ferrari, “Respuestas a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana sobre la exposición Tucumán Arde”, 1973 (FERRARI, 2005 : 38).
9. En Rosario, jóvenes artistas agrupados en APA (Artistas Plásticos Asociados), entre los que estaban Graciela Sacco, Daniel García y Gabriel González Suárez, organizan en 1984 en el Museo Castagnino una muestra que contó con la curaduría de Guillermo Fantoni sobre la vanguardia de esa ciudad en el período 1966-1968. Al mismo tiempo, los integrantes de CAPaTaCo rescatan explícitamente a Tucumán Arde en tanto parte de una genealogía de la que aspiran a ser parte, “unida a la tradición latinoamericana de arte mural de masas realizado en las revoluciones mexicana y cubana, con las Brigadas Ramona Parra e Inti Peredo durante el gobierno de Salvador Allende y en experiencias similares llevadas a cabo en Perú y Brasil” (cit. en WARLEY y MANGO, 1985 : 3-6).
10. Ricardo Carreira, “La deshabitación”, manuscrito inédito, s/f. (c. 1968), Archivo Ricardo Carreira.

RESÚMENES

Indago sobre la profusa y llamativa recuperación que la realización colectiva Tucumán Arde (Argentina, 1968) ha tenido en las últimas décadas tanto en el mundo académico como en el ámbito curatorial. Inscripto en los argumentos más heterogéneos, el ingreso de Tucumán Arde al canon se inscribe en un doble proceso de legitimación: aparece como episodio fundante del llamado “conceptualismo ideológico” y como “madre” de las aspiraciones de articular arte y política posteriores en Argentina y en la escena internacional.

A partir de dos nociones (la de deshabitación, acuñada en 1968 por el artista argentino Ricardo Carreira, y la de remontar la historia, propuesta recientemente por el teórico francés Georges Didi-Huberman), interrogo la posibilidad de confrontar este proceso de fuerte mitificación y de recuperar hoy un resto crítico de aquella experiencia.

Je me penche dans cet article sur l'abondante et significative récupération que la réalisation collective Tucumán Arde (Argentine, 1968) a connue au cours des dernières décennies dans le monde académique comme dans celui des commissaires d'expositions. Mobilisée dans des contextes argumentatifs fort hétérogènes, l'entrée de Tucumán Arde dans le « récit canonique » s'inscrit dans un double processus de légitimation : il apparaît comme un épisode fondateur de ce que l'on appelle l'« art conceptuel idéologique » et comme la référence pour toutes les tentatives

ultérieures d'articuler art et politique en Argentine et sur la scène internationale. À partir de deux notions : celle de « dépaysement » (consacrée en 1968 par l'artiste argentin Ricardo Carreira) et celle de « montage de l'histoire » (proposée récemment par le théoricien français Georges Didi-Huberman), j'interroge la possibilité de confronter ce processus de « mythification » avec la possibilité de récupérer, aujourd'hui, la dimension critique de cette expérience.

ÍNDICE

Mots-clés: Argentine, années 1960, Tucumán Arde, art et politique, art conceptuel

Palabras claves: Argentina, años 1960, Tucumán Arde, arte y política, arte conceptual