

# Vanguardia y revolución

Arte e izquierdas en la Argentina  
de los sesenta-setenta

Ana Longoni



*Ariel* Arte y Patrimonio

**Ana Longoni** es escritora, investigadora del Conicet y profesora de grado y posgrado de la Universidad de Buenos Aires y del Programa de Estudios Independientes (MACBA, Barcelona). Doctora en Artes (UBA), ha publicado sola o en colaboración: *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2000), *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (2007), *El siluetazo* (2008), *Conceptualismos del Sur/Sul* (2009), *Romero* (2010), *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* (2011) y *Leandro Katz* (2013). Impulsa la Red Conceptualismos del Sur, desde su fundación. Ha curado las exposiciones *El deseo nace del derrumbe* (MNCARS, Madrid, 2011) y *Perder la forma humana* (MNCARS, Madrid, 2012 / MALI, Lima, 2013 / MUNTREF, Buenos Aires, 2014). Dos obras teatrales de su autoría se han estrenado en Buenos Aires: *La Chira* (2003) y *Árboles* (2006).

Imagen de cubierta:

Juan Carlos Romero, *Violencia*, vista parcial de la instalación en el CAyC, Buenos Aires, 1973. Cortesía Juan Carlos Romero.

## INTRODUCCIÓN

Este libro recapitula una serie de aproximaciones a las conflictivas y prolíficas relaciones entre el arte y la política de izquierdas a lo largo de la “década larga” (Jameson, 1997: 66) que inauguró en América Latina el triunfo de la Revolución cubana y clausuró en la Argentina el golpe de Estado de 1976. Se trata de un trabajo de investigación que lleva más de veinte años y se ubica hoy en medio de un panorama que se ha transformado radicalmente: pasó de ser una pregunta extemporánea a ser un “tema de moda”, un tópico recurrente en la investigación académica y en la curaduría. Sobre todo, devino un valor de cambio en el opulento mercado del arte en la medida en que los escasos restos materiales y registros de aquellas prácticas otrora díscolas y antagonistas hoy son ambicionados por el coleccionismo y se cotizan en sumas cuantiosas que inhabilitan cualquier acceso público a los trazos de aquella cargada memoria. En esa cartografía transformada y trastornada, el ejercicio de lectura que aquí propongo supone, por un lado, la reconstrucción de episodios y dimensiones poco visibles o desconocidos que implican otorgar mayor densidad, aristas y matices a una historia reducida a un puñado de referencias mitificadas y vanalizadas. Y, por otro, apuesta por incidir en las disputas actuales en torno al sentido de aquellas experiencias y su capacidad de activación sobre el presente.

A lo largo de esa época se apostó por involucrar el arte en el imaginario de cambio social: como motor impulsor, como ejército subordinado, como mundo ajeno a lo real. Las metáforas no pueden ser más disímiles, y sin embargo se superponen y se confunden en los mismos sujetos con un ritmo vertiginoso. A pesar de su diversidad, las une el denominador común de entender la práctica artística como un vector capaz de incidir en las condiciones de existencia. Abundan las metáforas guerrilleras: el arte se define como fuerza activadora, detonante, dispositivo capaz de contribuir al estallido. Un modo válido de acción (política).

En la primera parte del libro, reúno una serie de ensayos que piensan en tensión las relaciones entre ese pasado y nuestro presente, sus ecos y reverberaciones, o bien su clausura o desactivación. Aproximi-

marnos a las poéticas políticas de esos años sin mermar su potencia ni mitificar sus alcances implica detenernos en los desbordamientos que esos episodios suponen, tanto de la historia del arte como de la historia de la política, y preguntarnos qué es lo que pueden legarnos a la hora de inventar nuevas formas emancipatorias dentro y fuera del territorio del arte.

El primer capítulo es una apretada síntesis de las hipótesis que vertebraron mi tesis doctoral, titulada justamente “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en la Argentina de los sesenta y setenta”. Propone una posible clave de lectura de los vínculos entre arte y política en la época abordada a partir de las distintas articulaciones que asumieron esos dos conceptos entre sí: la vanguardia como revolución, la revolución como experimentación, un arte para la revolución y, finalmente, la revolución como imperativo que excluye de su fuero al arte y refuerza el mandato que propicia el paso a la política (a secas).

En el segundo capítulo me centro en la provocación del artista rosarino Juan Pablo Renzi, que explícitamente defiende en los primeros años setenta el panfleto como una de las bellas artes, sosteniendo una posición a contrapelo de las tradiciones realistas del llamado *arte político* y, a la vez, de la idea de autonomía del arte, en la medida en que promueve una instrumentalización de la producción artística para producir efectos políticos. Renzi denomina retrospectivamente a Tucumán Arde *Panfleto n° 1* y, a partir de allí, numera una serie de intervenciones críticas en el interior del mundo del arte, que cuestionan la inclusión dentro del conceptualismo de las producciones y posiciones asumidas por los “artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires” en los años previos.

El tercer capítulo parte de la profunda inquietud que me produce la insistente recuperación en los últimos años de la realización colectiva Tucumán Arde (1968) desde las más heterogéneas claves de lectura, que evidencian la tendencia contemporánea a la legitimación institucional de prácticas que cruzan arte y política. El voltaje revulsivo de Tucumán Arde parece ser parte del pasado. Su sobredimensión mítica respecto de otros episodios de la vanguardia de los sesenta y setenta, de los que se escinde nítidamente como hito solitario, es una de las cuestiones que quiero discutir y en alguna medida colaborar a revertir.

El cuarto capítulo se pregunta, a partir de algunas obras del platense Carlos Ginzburg –y desde una perspectiva que quiere descentrar, desestabilizar el par centro/periferia–, en torno a las figuras del mendigo y del turista, sobre el lugar que ocupa la deriva o el viaje artístico. Parte del contraste rotundo entre el ocio rebelde e improductivo del mendigo cuyo acto de voluntad es escapar a la lógica productiva del trabajo y, en el otro extremo, el ocio reglado del turista como motor del consumo y del descanso planificado y dosificado de las fuerzas productivas.

Un (primer) epílogo –porque este libro abre varias puertas y tiene varios finales posibles– vuelve sobre una escena tan sórdida como reveladora: la noche en que Jorge Carballa abandonó el arte, en medio del *glamour* de una inauguración en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). ¿Qué puede decirnos hoy su gesto radical e intempestivo?

La segunda parte del libro se concentra en un convulsionado y acotado ciclo histórico: el período que ha dado en llamarse de “*lucha de calles*” (Balvé, Murmis *et al.*, 1973), que se inaugura en mayo de 1969 con el Cordobazo y otras puebladas del interior del país, y se prolonga hasta el parteaguas que significó el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Son rasgos de este período la creciente acción represiva en manos de las fuerzas armadas y las bandas paramilitares, así como el protagonismo de la izquierda armada<sup>1</sup> y los incansables conflictos gremiales que tienden a desbordar a las dirigencias sindicales y que culminan en acciones directas. La violencia ya no es un fenómeno latente o un imaginario distante, como en la década anterior, sino que está instalada en la vida cotidiana y se impone como la lógica política prevaleciente. Muchas de las obras producidas en ese lapso aluden irremediamente a la violencia política ya no en términos abstractos, cuestión de principios o vaga estrategia futura, sino en cuanto contundente accionar represivo, guerra, masacre, encarcelamiento y tortura. La violencia no es invocada como apelación ético-estética, sino en toda su dimensión histórico-política. La violencia está instalada en la calle y encarnada por sujetos políticos concretos. Las primeras desapariciones, los presos políticos, la tortura, la masacre de Trelew<sup>2</sup> y los sucesos de Ezeiza<sup>3</sup> otorgan a algunas de estas realizaciones cierta condición de conmemoración pública contraoficial, de memorial efímero.

1. Después del Cordobazo eclosiona la insurgencia armada en la Argentina. Si bien existieron acciones armadas desde la Resistencia peronista y se produjeron fallidas o acotadas experiencias foquistas desde 1963, es recién a comienzos de los años setenta cuando Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) adquieren una presencia innegable en el escenario político argentino, al emprender un combate que no solo ocurre en el monte tucumano, sino que se instala fundamentalmente en las ciudades.

2. Se conoce como *masacre de Trelew* a la ejecución ilegal de dieciséis presos políticos detenidos en la cárcel de Rawson, en Chubut, como represalia a un intento de fuga el 22 de agosto de 1972.

3. En Ezeiza, en las inmediaciones del aeropuerto internacional de Buenos Aires, ocurrió una masacre desatada por las bandas armadas de la derecha peronista sobre la multitud reunida el 20 de junio de 1973 para recibir a Perón tras dieciocho años de exilio.

Las discusiones acerca de la función del arte y del artista en el proceso político, cuyo sino revolucionario se vislumbraba como inminente e inevitable, se vuelven cada vez más acuciantes en la medida en que la radicalización política se acrecienta. ¿Qué concepciones del lugar del arte en lo político animaban las acciones y definiciones de los artistas y de los militantes políticos? ¿Cómo concebían su lugar en el proceso histórico en el que vivían? ¿Qué reacción o efecto esperaban provocar? Luego del abrupto final de Tucumán Arde y el itinerario del 68, surgen producciones y tomas de posición que reformulan la relación entre arte y política, y modifican el imaginario sobre el lugar del arte en el proceso de transformación social, la idea misma de qué/ quién es un artista y cuáles son sus territorios de intervención. Retomo en ese sentido la advertencia que formuló Jaime Vindel:

Más que considerar el “itinerario del 68” como un punto de no retorno heroico que abriría, a partir de 1970, un nuevo período para el arte político –signado de una u otra manera por la retracción de las ambiciones políticas de la vanguardia–, nos interesa pensar cómo algunas de las experiencias de los setenta pueden dialogar con las de la década anterior, de modo que el rígido quiebre que tiende a neutralizar su relevancia sea solventado por una interpelación recíproca (Vindel, 2014: 246).

A diferencia de la vanguardia del sesenta –que había abandonado el Instituto Di Tella en medio de un tajante decurso antiinstitucional–, en los primeros años setenta muchos artistas politizados no desearon participar en distintas convocatorias institucionales. Ello no implicó un repliegue defensivo ni una “vuelta al orden”, sino una decisión consciente, colectiva y sobre todo política: aprovechar los intersticios que las instituciones culturales (oficiales o privadas) dejaban abiertos, para instalar allí una denuncia al régimen de facto. Su decisión se explica también en la represión creciente que se vivía en la calle, que convirtió a premios, museos y galerías en ámbitos en cierta medida preservados, protegidos, ya no vividos como sofocantes límites.

Lejos de señalar una tensión irreconciliable entre el adentro y el afuera de la institución artística, estas iniciativas nacieron de la voluntad de ocupar simultáneamente todos los espacios posibles (incluso aquellos que en la lógica del itinerario del 68 se habían percibido como incompatibles con la vanguardia, inútiles o neutralizantes). Al mismo tiempo pusieron en cuestión la propia lógica institucional forzando al extremo sus reglas de juego. En ese marco, aparece la táctica colectiva de usar esos intersticios para producir una resonancia amplificada de una toma de posición que propongo denominar –retomando los dichos de sus protagonistas– *copamientos*: ocupaciones (temporales) que emulaban los procedimientos de la militancia radicalizada, al de-

cidir tomar un premio, por contar con la mayoría de un jurado o aprovechando un reglamento ambiguo. Los artistas buscaron copar allí donde podían provocar un incidente, generar una denuncia, exacerbar una contradicción, interpelar a otros artistas y al público, llegar a los medios de prensa. En medio de un contexto político dictatorial, esa modalidad aspiraba a encontrar un ámbito más preservado que la calle, pero a la vez desató fuertes represalias. Me centro en particular en el quinto capítulo en el caso del copamiento del Salón de Experiencias Visuales en 1971, que terminó en la clausura definitiva de esa sección dentro del Salón Nacional, así como en la persecución judicial a los artistas participantes.

En el sexto capítulo, en continuidad con el anterior, analizo una serie de iniciativas que expanden el territorio del arte hacia la calle, las plazas y otros espacios públicos, en pos de habilitar una interpelación directa con un público más amplio. La calle se tornó un territorio amplificado de conflicto y confrontación con las autoridades y las fuerzas represivas. Entre otras experiencias, me concentro en la convocatoria del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) en la plaza Roberto Arlt (1972), a pocos días de la masacre de Trelew, y sus repercusiones concretas en los trabajos producidos por algunos artistas, a la vez que en la rápida acción represiva sobre la iniciativa.

En el séptimo capítulo, como correlato o inversión del movimiento expansivo ya descrito, analizo la táctica de llevar al ámbito más preservado del museo "fragmentos de calle": producciones gráficas, consignas, modos de acción y lógicas de confrontación que estaban instaladas en la lucha política. Reconstruyo el itinerario de la obra colectiva conocida como *Ezeiza es Trelew* (1973), que, en el marco de un premio privado, parte de construir, en medio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, una pared de ladrillos cubierta de afiches y consignas que estaban en la calle. Poco después la misma obra, emplazada en el *hall* de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires (UBA), fue objeto de un atentado por parte de la derecha peronista, que impulsó al grupo de realizadores a buscar refugio en una galería de arte a fines de ese año; allí presentaron varios trabajos que insistían en la urgencia del pasaje a la acción política.

En el octavo capítulo analizo la persistencia y la reformulación de otro legado de arte y política: el del muralismo. Por un lado, recorro el profuso trabajo de Ricardo Carpani y el grupo Espartaco desde finales de los años cincuenta en la producción de murales (y gráfica) para varios sindicatos y la central obrera y, por otro, la aparición a fines de los años sesenta y primeros setenta de un muralismo de carácter efímero y colectivo como recurso para la ocupación de los muros urbanos, en consonancia con el desarrollo en Chile de las brigadas muralistas durante la Unidad Popular.

El segundo epílogo parte de la emblemática instalación “Violencia” de Juan Carlos Romero en el CAyC (1973) para retomar algunas hipótesis y contrapuntos en lo que podría proponerse como una “estética de la violencia”.

La tercera (y última) parte del libro se centra en las políticas artísticas que desde diferentes posiciones de izquierda se impulsaron en esos años. El foco aquí se desplaza del imaginario y las producciones de los artistas politizados a las posiciones sostenidas desde los partidos y organizaciones políticas de izquierda (armada o no, peronista o marxista, comunista, trotskista o maoísta) con relación al arte.

En el noveno capítulo exploro un conjunto de iniciativas en las que participan o que impulsan artistas argentinos como parte de los esfuerzos por constituir un movimiento regional latinoamericano, que podría leerse como la forma organizativa que relanza la vieja tradición del internacionalismo de izquierdas. Por un lado, rastreo una modalidad concreta de acción colectiva: las exposiciones con un eje político (la denuncia de la guerra de Vietnam, del asesinato del Che Guevara, el repudio a la gira por Sudamérica de Nelson Rockefeller), que instalan una lógica de acuerdo frentista entre posiciones –tanto estéticas como políticas– heterogéneas. Dos experiencias revolucionarias en el poder, aunque por vías distintas, como la Revolución cubana y el gobierno de la Unidad Popular en Chile, permiten imaginar un meridiano entre La Habana y Santiago de Chile, en cuya defensa se abroquelaron numerosos artistas e intelectuales del continente. Manifestación de ello fueron los encuentros latinoamericanos de artistas plásticos en La Habana y del Cono Sur en Santiago, junto a las iniciativas que desde París impulsa Julio Le Parc, o las que despliega el grupo de artistas latinoamericanos en Nueva York en torno al Museo Latinoamericano y al Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana (MICLA).

El décimo capítulo explora la reedición de los debates en torno al realismo y la vanguardia que tuvieron lugar entre los pintores e intelectuales vinculados al Partido Comunista Argentino (PCA) a lo largo de la época estudiada. Interesa notar cómo fue variando la valoración de la vanguardia: de ser un claro oponente, expresión de la decadencia del arte burgués, pasa a ocupar una posición deseada, disputada con la “falsa vanguardia”, esto es, el movimiento experimental surgido en esos años, acusado de ser cómplice de la penetración imperialista. Las sucesivas expulsiones de grupos de intelectuales y artistas alejados de las filas partidarias dan cuenta de la persistente cerrazón interna, que sin embargo deja lugar a fisuras que pueden rastrearse tanto en las publicaciones político-culturales partidarias como en la obra de aquellos artistas considerados “oficiales”.

El undécimo capítulo se centra en la experiencia del Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC), nucleamiento

de artistas e intelectuales vinculado al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) desde 1968, y en los primeros años setenta al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). A partir de diversos testimonios y documentos se consideran los alcances de una política específicamente artística en el seno de una organización foquista.

El duodécimo capítulo explora el pasaje de la idea del artista como vanguardia a la del artista inmerso en el movimiento de masas, sirviendo al pueblo, para culminar en la reivindicación del pueblo como sujeto creador. En esa línea analizo, por un lado, los planteos de la intelectualidad maoísta y, por otro, la peronización entre los artistas en los primeros años setenta. En medio de la euforia de la “primavera camporista” y la asunción de Perón a la presidencia y su llamado a la “reconstrucción nacional”, aparecen innumerables agrupamientos e iniciativas colectivas de artistas e intelectuales que entienden al “peronismo como una revolución cultural”. Hay tres tópicos que se reiteran con insistencia en sus proclamas y tomas de posición: la pretensión de ser parte de la construcción de una “cultura nacional”, la voluntad de ponerse al servicio del pueblo, de hacer un “arte *para* el pueblo”, y por último la idea de que será el propio sujeto popular el que geste una nueva cultura.

Finalmente, el tercer (y último) epílogo: la práctica de la pintura de artistas que habían animado los movimientos de vanguardia previos, más que una “vuelta al orden”, puede leerse como el corrolato de una decisión vital, casi un acto de supervivencia. En los contrastes entre tres series de pinturas de la artista Diana Dowek se constata la clausura brutal que el golpe de Estado de 1976 significó respecto de una época signada por las expectativas de síntesis entre vanguardia y revolución.

*Vanguardia y revolución* recupera una serie de aproximaciones a las conflictivas y prolíficas relaciones entre arte y política de izquierdas en el transcurso de la "década larga" que inauguró en América Latina el triunfo de la Revolución cubana y clausuró en la Argentina el golpe de Estado de 1976. Es el resultado de una investigación que lleva más de veinte años y se ubica hoy en medio de un panorama que ha mutado radicalmente: de ser una pregunta extemporánea se convirtió en un "tema de moda", tópico recurrente en la investigación académica, en la curaduría y por cierto en el mercado del arte. En medio de esa cartografía transformada y trastornada, el ejercicio que este libro propone implica, por un lado, la reconstrucción de episodios y dimensiones poco visibles o desconocidos que permiten otorgar mayor densidad, aristas y matices a una historia reducida a un puñado de referencias mitificadas (en particular, Tucumán Arde). Y por otro, apuesta por incidir en las disputas actuales en torno al sentido de aquellas experiencias y su capacidad de activación sobre el presente.

8017022

ISBN 978-987-1496-91-4



*Ariel* Arte y Patrimonio

[www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)  
Librería García Cambeyro