

*El fuego y las formas: una estética política para la neovanguardia de los sesenta**

José Fernández Vega
(CONICET / UBA)

Suele lamentarse la ausencia de un estudio académico sobre las vicisitudes de la historia argentina más reciente, a pesar de que algunos autores locales ensayaron aproximaciones más o menos comprensivas a las esferas de la cultura y la política de las últimas décadas. En verdad, faltan también exploraciones sobre temas específicos, y las que existen se deben muy a menudo a investigadores extranjeros: Richard Gillespie escribió el libro estándar sobre los Montoneros y John King un valioso análisis de las experiencias sesentistas del Instituto Di Tella, por sólo mencionar algunos de los aportes más antiguos y en línea con la sensación de que fueron los británicos quienes, después de haber protagonizado la historia argentina, se retiraron a observar y escribir su transcurso posterior.

A este somero inventario viene a sumarse ahora la investigación en profundidad de Longoni y Mestman acerca de la radicalización de unos artistas plásticos que comenzaron exponiendo en el Di Tella para asociarse luego a las luchas políticas a través de esa realización colectiva, titulada “Tucumán Arde”, que culminó en una exposición tan efímera como mítica. El argumento de los historiadores acerca de las dificultades para encontrar una perspectiva adecuada sobre acontecimientos más o menos recientes no vale en este caso, si es que vale para otros. Longoni y Mestman demuestran que es posible un acercamiento equilibrado a los años sesenta, y que el episodio registrado en su estudio debía rescatarse con urgencia porque, por su naturaleza misma, exigía basarse en la memoria de los protagonistas, en archivos personales ya dañados por sucesivas mudanzas y persecuciones, además de otras fuentes sobre cuya conservación nadie puede apostar entre nosotros.

Del Di Tella a “Tucumán Arde” expone minuciosamente las vicisitudes de un sector cultural argentino a lo largo de 1968, un año tan veloz y cargado de acontecimientos mundiales que se convirtió en un símbolo internacional. La vida, pasión y muerte de esa vanguardia artística

radicalizada pueden condensarse en los doce meses de 1968 aunque, por cierto, no se restringa sólo a él. Este relato no sólo tiene un marco temporal preciso, sino uno geográfico y otro social. A pesar de que artistas de Rosario juegan en esta historia un papel independiente de primer orden, el centro unitario de Buenos Aires sigue teniendo el valor de epicentro. Dos calles de Rosario y algunas más que rodeaban la “manzana loca” de la calle Florida al 1000 en Buenos Aires constituyen el decorado donde se desarrolla la tragedia o la farsa de la vanguardia del 68. Por su parte, el elenco que la interpretó repite medio centenar de nombres que entran y salen de escena.

Fundado en 1958, el Instituto Di Tella de Florida se constituyó en un operador cultural con aspiraciones actualizadoras. Al menos en el caso de la plástica, es allí donde desembocó un proceso de innovación cultural que había avanzado muy lentamente en la segunda mitad de los años cincuenta y que llegó a su apogeo una década más tarde. La atmósfera política que coincidió con ese *clímax* no podía ser menos favorable. El Estado comandado por el general Onganía, que acosaba toda iniciativa cultural modernizadora, se sumió en una torpe batalla contra los efectos locales de una tendencia mundial en la cultura juvenil que abarcó desde la moda a la música popular. Es así que la protección a la creación, y el fomento para ponerla al día con los movimientos internacionales que proliferaban, provino de la iniciativa privada. Y aunque la policía y la justicia del onganiato vigilaban estas expresiones, no las amenazaba de muerte, como de hecho hicieron posteriores guardias pretorianos de la tradición. La renovación cultural sesentista resultaba imposible de detener y cada obstáculo

* A propósito de Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000, prólogo de Enrique Oteiza, 383 páginas.

reaccionario se convertía en un nuevo estímulo para gestos todavía más audaces.

La vanguardia de la vanguardia

Si algo caracterizó el programa de los artistas que se desprendieron airadamente del Di Tella para volcarse a exploraciones estéticas políticamente más ambiciosas fue el intento por constituirse en *vanguardia de la vanguardia*. No los satisfacía el simple rechazo al academicismo o al museo, sino que denunciaron con pintoresco vigor el carácter formalista y meramente lúdico del arte que promovía el Di Tella, cuya abierta ilusión era convertir a Buenos Aires en una mezcla austral de París y Nueva York. Para ellos, esta promoción restaba fuerza social y terminaba domesticando la creación. El problema que estos artistas díscolos vinieron a plantear fue, entonces, el de restituir a las vanguardias artísticas el carácter revulsivo y movilizador del que, según se creía, habían gozado en su momento de esplendor. Las instituciones, aun aquellas modernizadoras como el Di Tella o innovadoras como ciertas galerías, parecían preparadas para desactivar las potencialidades subversivas del arte. Todo lo más, ellas sólo podían conseguir el escándalo de un público convencional que las visitaba por equivocación, o bien satisfacer a otra audiencia burguesa, más sofisticada pero también más reducida, ávida de someterse a esas emociones fuertes. Dicha audiencia incluso estaba dispuesta a pagar por ser provocada: el “gran rechazo” se había convertido en un valor de mercado. En lo que todavía eran los años dorados del capitalismo de posguerra había un lugar para todos. Pero había también un enemigo político claro y una crisis internacional latente, la Guerra Fría, que enmarcaba revueltas juveniles, movimientos intercontinentales de descolonización y una radicalización masiva que parecía abarcar todo el globo. El arte no fue indiferente a estas convulsiones, pero su estrategia frente a ellas fue múltiple: buscó provocarlas, sortearlas, acompañarlas.

La última opción se conjugó entre los neovanguardistas con la primera. Contra los mecanismos que reducían el arte a mercancía y al artista a solitario buscador de prestigio, los neovanguardistas proponían un arte nuevo que quizá no llegaron a plasmar nunca en

realizaciones duraderas. Tampoco era su objetivo. Buscaban más bien esquivar los encantos de la cooptación institucional y la consecuente neutralización de los mensajes estéticos que ella traía aparejada. Frente a esos peligros mortales para el arte, quisieron restituirle a éste su antigua utilidad social y política. La retórica con que justificaron esa empresa entendía al arte como un canal para la “toma de conciencia” que pretendía incluir activamente al observador. La contemplación debía traducirse luego en acción; en lo posible la propia contemplación debía sustituirse por apelaciones más activas insitas en la obra. Los medios para lograr ese compromiso auténtico no podían escatimarse. Ninguna frontera era digna de respeto. Extendiendo el territorio del arte a lo largo de toda la vida cultural, trataron de destronar la *obra-objeto*, la pintura de caballete, la ya alicaída escultura. Eran las ideas de la obra, y no su ejecución que podía delegarse en un artesano, lo que realmente contaba; y esas ideas no eran fruto del genio individual sino de la elaboración colectiva. Esta multiplicación de vías apuntaba siempre a la intensidad vital. Para que ambas esferas pudieran ser genuinas, arte y vida no podían dissociarse el uno de la otra. Con ese fin, el espectador ideal debía buscarse allí donde se encontraba: en la calle, por ejemplo, y su encuentro con el arte debía alcanzar la categoría de experiencia transformadora, superando así la discreta emoción perceptiva o la sorpresa episódica entre las cuatro paredes de una sala. La obra valía en tanto trascendía el efecto del *shock* o los halagos del *Kitsch*, habituales entre los vanguardistas, sin renunciar a comunicarse con un público amplio. La neovanguardia aspiraba a ser intratable para el museo o el mercado porque su obra era efímera, percedera, invendible o directamente destruida en la exposición o la acción estética (pues el arte no fue entendido como una profesión entre otras que asegurara un sustento). De allí el interés adicional que adquiere el texto de Longoni y Mestman cuando busca reconstruir, y lo hace al menos verbalmente, la realidad de esas obras cuya materialidad importaba menos que sus efectos. Con todo, algunas supérstites fotografías de época también registran en el libro esa materialidad deliberadamente combustible.

En contraste, las realizaciones de la vanguardia convencional (este oxímoron es ya representativo de la exasperación cultural del

momento) eran despreciadas porque se mostraban incapaces de resistir la desaparición en ese triángulo de las Bermudas cuyos vértices formaban el crítico *à la page*, el *marchand* emprendedor y su potencial cliente, el burgués *snob*. No obstante, los lenguajes de la vanguardia podían ser usufructuados para exploraciones que tomaran otro rumbo a condición de que no se entendieran como límites a respetar. El *happening*, que logró su cima hacia 1966, o el *pop*, consagrado en la Argentina poco antes, así como las experimentaciones callejeras o la incursión en los medios masivos de comunicación eran todos instrumentos válidos para la neovanguardia, que incorporó también técnicas etnográficas, recursos de la investigación sociológica y el costado testimonial de la fotografía o del cine. En el vertiginoso dinamismo del campo artístico de los sesenta, la neovanguardia –constituida en heredera a la vez que impugnadora de la herencia de una vanguardia todavía demasiado joven para testamentar– no despreció ninguna herramienta. La década que siguió tendió naturalmente al reflujo y, a pesar de que era por entonces cuando el barómetro político parecía indicar una temperatura ideal para la revolución, el arte retornó a cauces expresivos más convencionales.

Hegel y Kant en Tucumán

En semejante contexto resultó natural que las revistas modernizadoras de la época, y *Primera Plana* encabezando la lista, se ocuparan de los escándalos producidos por la vanguardia del Di Tella, dándole a menudo un uso sensacionalista o tomando otras veces distancia irónica respecto de sus excesos. La izquierda, por su parte, la rechazaba por frívola, despolitizada, distractiva y extranjerizante, sumándose, con argumentos propios, a un amplio abanico opositor que en su extremo derecho incluía al gobierno y a sus instituciones satélites. Con todo, el Di Tella no era la única fuente de producción plástica avanzada, ni tampoco dominó todo el campo artístico innovador.

El muralismo sindical de Ricardo Carpani, las obras de artistas emigrados como Julio Le Parc son otros ejemplos, en algunos casos más duraderos, de expresiones artístico-políticas con intenciones radicales. Sin embargo, fue la

neovanguardia la que ensayó el movimiento más arriesgado, un proceso de “salto al vacío” como lo definiría una nota de la época, bajo la vieja consigna que postulaba la unión entre arte y vida. De ese dilema, sería finalmente la vida el polo que terminaría prevaleciendo, y ello fue así porque, como se podía leer en un mural de Roberto Jacoby, todavía expuesto en el marco de las “Experiencias ’68” del Di Tella, “El ‘arte’ no tiene ninguna importancia: es la vida lo que cuenta”. Esta frase vale como síntesis de una voluntad superadora. A pesar de su contundencia, los artistas que se identificaron con ese postulado extendieron todavía un breve (aunque intensamente experimentado) plazo de crédito a su práctica específica en la plástica. Pero a condición de ensayar una renovación completa.

El paso inicial fue, por supuesto, abandonar el Ditellismo, su público simulador y sus reservas institucionales a las provocaciones de contenido político. En la perspectiva que nos ofrece el tiempo, resulta obvio que, a pesar de la apertura liberal ofrecida hacia la experimentación por Jorge Romero Brest (director del Centro de Artes Visuales del Di Tella), la dinámica ideológica de la neovanguardia terminaría desbordando todo marco formal. Fue la policía de Onganía la que completó una obra –y con ella el giro de todo un proceso generacional– al apostar un agente encargado de vigilar una obra “clausurada” de las “Experiencias ’68” (la instalación de un baño, presentado por Roberto Plate, que la gente llenó de *graffitis* opositores). Ésta fue una de las excusas que sirvieron de impulso final para un grupo ya ansioso por escapar de la atmósfera enclaustrada de la “manzana loca” y por superar su visión modernizadora a la que, sin embargo, artística y socialmente le debía tanto. Había sonado la hora de la acción para el arte.

Experimentos formales permanentes y alborotos estético-políticos frecuentes fueron las tácticas de la flamante guerrilla artístico-cultural. Sus integrantes comenzaron organizando acciones relámpago que, con su movilidad, pretendían esquivar una odiosa red institucional, al tiempo que desestabilizaban sus reglas de funcionamiento. La obra se concibió entonces como atentado, su lenguaje debía ser necesariamente violento. Una proliferación de un uso positivo de esa expresión –“violencia”–, desprestigiada al máximo en nuestros días, resulta impactante para el lector que incursione en los manifiestos y documentos de la época,

atinadamente intercalados por Longoni y Mestman en su texto. Dichos escritos testimonian la confianza de que será precisamente la violencia la partera de la obra ideal: a saber, aquella tan revulsiva que resultara imposible de integrar al circuito institucional, que no buscara ya la belleza, la novedad o la instauración de una “marca” personal distintiva para el creador individual, sino la verdad política colectivamente plasmada. La neovanguardia soñaba con una obra efectiva que se desencadenara revolucionariamente en la conciencia de un público al que buscaba constituir en actor de sucesivas rupturas. Esta nueva utopía creativa resultó un curioso *Gesamtkunstwerk*: total, transformador, social. “Pero, ¿qué es el arte? –se pregunta un documento de época transcrito en el libro– Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es todo lo que niega radicalmente este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarlo.” Otro pasaje, también de 1968, determina aún más la misma concepción: “Serán obras hermosas y útiles. Señalarán al verdadero enemigo, infundirán odio y energía para combatirlo”. Si la belleza se podía sacrificar, la funcionalidad política no. Un protagonista de la neovanguardia, Juan Pablo Renzi, declaró tres años más tarde acerca de los mensajes artísticos que él y sus compañeros producían: “No nos interesa que se los considere estéticos”. Y esto era así porque, como había señalado en 1969 otro manifiesto: “Arte es cualquier mensaje que transforma, que crea y destruye, que quiebra los límites de la tolerancia al sistema”.

El hecho colectivo más resonante que tradujo estas concepciones fue “Tucumán Arde”. La exposición, que tuvo lugar a fines de 1968 en la central sindical de la rebelde CGT-A de Rosario (una muestra gemela en la sede porteña de la organización fue rápidamente levantada por presiones policiales), ya no pretendía escandalizar o agredir a un público culto o burgués, sino tender líneas de comunicación con un nuevo auditorio popular a partir de la denuncia de la crítica situación social que atravesaba Tucumán luego del cierre de muchos de sus ingenios azucareros, hecho silenciado por los grandes medios de prensa.

¿Qué fue “Tucumán Arde”? Los intentos de captura conceptual divergen. Un acercamiento fenomenológico arroja resultados más seguros. La mezcla de tendencias experimentales fue su

signo: ambientaciones, arte mediático, *arte povera*, etnografía y consignas políticas se conjugaron en esta exposición, descrita y analizada en detalle en el libro. La intención básica consistió en presentar un testimonio social directo a partir de intervenciones estéticas, pero mediante un lenguaje simple y comunicativo. Ampliar la base de recepción implicaba claramente evitar el recurso a los lenguajes superespecializados del arte vanguardista, pero sin renunciar a aprovecharlos cuando fuera posible. Su tensión esencial estuvo marcada por los polos de la verdad y la ficción: el mensaje, la transmisión de ideas eran lo principal.

La cuestión urgente que se planteaba la neovanguardia era aquella que la modernidad había desestimado como pertinente para el arte: la cuestión de su eficacia práctica. La conquista central en el terreno estético de la que presumían los modernos era la de haber delimitado un territorio propio para el arte, blindado a las exigencias foráneas de ámbitos como el de la religión, la ciencia, la moral y la política. Pertenecientes a una esfera autónoma, las obras de creación ya no debían rendir cuentas ante tribunales distintos del de la belleza. Esta concepción, que podemos asociar al nombre de Kant, con ser la característica de la modernidad, no fue la única. Otras vertientes del pensamiento moderno buscaron medir las producciones del arte con el estadio histórico-espiritual que las había producido. La conclusión fue desalentadora pues comprobó una desconexión estructural entre el momento epocal moderno y su secuela de traducciones estéticas. Así fue que los seguidores de Hegel comenzaron, ya en el siglo XIX, a hablar de la muerte del arte. La neovanguardia vino después a constatar por enésima vez esta famosa tesis (que obsesionó a los vanguardistas del siglo XX desde Dada en adelante) al comprobar el escaso alcance político que podía lograr con sus obras, a pesar de sus buenas intenciones populares y de su repudio a un impenetrable formalismo elitista. En la medida en que no podía demostrar su validez social, ¿seguía entonces siendo legítima la supervivencia histórica del arte? Si la actitud de los integrantes de la neovanguardia puede tomarse por respuesta, debe decirse que ella fue negativa.

Más o menos después de “Tucumán Arde”, una mayoría abandonó la actividad artística para volcarse a la militancia, en la que buscaron profundizar, pero ahora por otros medios, esos

mismos impulsos emancipadores que habían intentado realizar (para ellos infructuosamente) con la muestra. El arte no se disolvía en filosofía, como en el sistema hegeliano, sino en política práctica. Puede alegarse, sin embargo, que la disolución filosófica del arte correspondió a la inicial fase estética *conceptual* que ya no podía ocultar sus límites: en adelante había que realizar las promesas desalienantes implícitas en el idealismo alemán tratando de encarnarlas en una fuerza social.

La muerte del arte no fue en los sesenta un tema de cenáculo; por el contrario, sirvió de título de tapa a *Primera Plana*. Dicha tesis especulativa no fue discutida en la Argentina por olímpicos filósofos de la estética (por lo demás inexistentes), sino por periodistas como Horacio Verbitsky quien, desde *Confirmado* e incluso antes de “Tucumán Arde”, ya planteaba todos los elementos del problema. Allí escribió que los artistas vanguardistas no se comunicaban con la sociedad, que rechazaban los medios específicos de su trabajo desplazándose hacia una franca participación política, la cual ya no era estética en ningún sentido de la palabra. Ésta no es la voz convencional de un abogado del orden o de un vetusto defensor de *l'art pour l'art*, sino el eco de una profunda convicción moderna: la que considera regresiva toda vulneración de las esferas autónomas en las que se divide la cultura. Pero, tal como se le reprocha a quienes, como Habermas, todavía las defienden, esas consideraciones llevan en sí un antiguo problema difícil, cuyo planteo devela casi una aporía. Porque si abrirse al público masivo es un objetivo deseable, ¿cómo lograrían llegar a él quienes practican un lenguaje de expertos, como el del arte contemporáneo, y sostienen a ultranza esa opción por la autonomía? Nada impide, por cierto, que alguien sea a la vez un artista y un militante pero, ¿cómo integrar ambos aspectos en una práctica que los haga confluír? Otros artistas provenientes del Di Tella buscaron por su parte sortear el dilema redoblando una apuesta más convencional por la modernidad clásica: emigraron a sociedades donde la autonomía artística fuera un territorio más sólido, no amenazado cotidianamente por el poder de policía del Estado ni por las presiones del discurso ideológico que exigía un compromiso sin mediaciones con lo popular. Se suponía que el legado de Kant era más respetado en el hemisferio de donde provenía.

La autonomía artística era, pues, una trampa para militantes. Significaba aceptar la separación burguesa de la cultura en campos immanentes, cuya libertad estaba asegurada pero al precio inaceptable de su ineficacia y encierro. Es claro que la neovanguardia defendió cierta autonomía del arte frente a las exigencias absolutas que imponía la política revolucionaria puesto que muchos artistas se resistieron a constituirse en meros ilustradores de una línea programática. Esa renuencia duró poco: comprobada la inutilidad de persistir en la ilusión de una “especificidad” para el arte vinculado a la política, cuya misión estaría señalada por la búsqueda de un lenguaje que se transformara primero en conciencia y luego en acción, las urgencias de la revolución inminente decidió el abandono del arte. El intento por politizarlo fue un gesto autónomo, como señaló Silvia Sigal (citada por Longoni y Mestman); pero debe admitirse también que fue el último para una gran parte de esta neovanguardia. Hubo que esperar el momento en que se hizo evidente la conclusión de la época que se abre en 1968 para que muchos de los que habían devenido militantes regresaran al atelier. Ese momento lo señaló concretamente el golpe de Estado de 1976 y sus atroces vísperas. Y aunque de manera mucho más deslucida, fue entonces cuando el arte volvió a tener un nítido sentido de resistencia, sólo que la cultura “subversiva” por la que se había abogado en los sesenta se encontraba para esas siniestras fechas absolutamente criminalizada y ya no sería motivo de folklóricas intervenciones policiales. De cualquier forma, cada mínimo gesto estético se volvió entonces un acto de libertad. El arte argentino nunca fue más intensamente político que bajo la dictadura militar del Proceso, cuando la ya frágil debilidad estructural de la autonomía cultural fue destruida por completo.

Bajo el imperio del mercado

Aunque no careciera de episodios ridículos, el intento por mediar entre arte y vida no fue absurdo, como podría tenderse a pensar en momentos como el nuestro donde el arte, como por lo demás todas las esferas “autónomas” de la cultura, aceptaron el imperio global del mercado. Todo lo marginalmente que se quiera, el planteo de una traducción vital de lo estético

fue en los años sucesivos a las aventuras y desastres de los sesenta objeto de actualizaciones (piénsese, por ejemplo, en el último Foucault). Es verdad que pocos se animarían ahora a ofrecer como ejemplo de unión entre arte y vida el *epos* ético de una biografía como la de Ernesto Guevara (tal como afirmaron artistas rosarinos en su volante “Asalto a la conferencia de Romero Brest”), pero la propia existencia como obra de arte volvió a ser tematizada últimamente entre nosotros, bien que con contenidos hedonísticos antes que ético-políticos.

Los años noventa no comprenden el apasionamiento de los sesenta: la envidian cuando lo desprestigian. Ésta es la ambivalencia que se experimenta en las muestras retrospectivas sobre aquella época. Los noventa se consideran a sí mismos menos ingenuos, más sofisticados. Incluso fue uno de los motorizadores de “Tucumán Arde” el que, treinta años después, lanzó una frase lapidaria sobre el carácter estético de esa experiencia, que Longoni y Mestman reproducen: “un panel de documentación sin ninguna gracia”.

¿Mero documentalismo o intervención conceptual estético-ideológica? No hay una respuesta estética o política inequívoca que pueda caracterizar en abstracto a “Tucumán Arde”. Lo cierto es que la trayectoria de la neovanguardia que lo organizó pasó de lo alternativo a lo oposicional, de la representación

a la acción. “Tucumán Arde” no alcanzó su objetivo de provocar una toma de conciencia popular acerca de la explotación y la represión en el llamado “jardín de la República”, aunque sin duda modificó a sus participantes y causó efectos en su campo artístico. El fracaso de su exposición no es el aspecto decisivo del problema. Acaso convenga recordar aquí una irritante constatación de Eric Hobsbawm incluida en un artículo aparecido en 1969: “[...] en sí mismas, la revuelta y la disidencia culturales son síntomas y no fuerzas revolucionarias. Desde el punto de vista político no son muy importantes”.

Es la compleja intensidad de un período, que los autores de este libro logran reconstruir sin disminuir, lo que todavía tiene interés para nosotros. Por otra parte, los artistas de “Tucumán Arde” no fueron hegemónicos en el período, ni aquellos cuyos nombres resonaban en los medios, y muchos ni siquiera volvieron a producir obras porque se perdieron en la noche de la dictadura o en el mediodía del mercado y la democracia. Con todo, ellos fueron los protagonistas del “itinerario 68”, como lo denominan Longoni y Mestman, y configuraron la vanguardia plástica más radicalizada de la historia argentina, contrastando con el moderatismo político y la función de aclimatación local de movimientos internacionales encarados por la mayoría de las vanguardias anteriores.