08 2010

Tretiakov en Argentina

Factografía y operatividad en la vanguardia de los años sesenta

Jaime Vindel

> "Verum ipsum factum" (Giambattista Vico. *Dell´antichisima sapienza italica,* 1710)

Los conceptos de "factografía" y "operatividad" fueron dos de las ideas-fuerza que articularon y galvanizaron el productivismo soviético. Su irrupción supuso una alteración de la *praxis* artística que afectó tanto a la estructura de las obras como a su función social[1]. Si la primera de ellas vehiculaba la "escritura de la historia" como propósito último de la política del arte, la segunda pronosticaba un nuevo modelo de eficacia que aspiraba a superar las restricciones impuestas por el régimen mimético del arte (Fore 2006: 3-4). Sin dejar de subrayar las diferencias histórico-contextuales,[2] la apropiación deliberadamente anacrónica[3] de ambos conceptos que aquí proponemos pretende contribuir a arrojar luz sobre el sentido y el devenir de la relación entre arte y política en la práctica y el discurso de la vanguardia argentina de los años sesenta, resaltando su *relación asincrónica* con otras prácticas artísticas coetáneas situadas bajo la égida del "conceptualismo global".[4]

Algunos estudios recientemente concretados han permitido cartografiar con mayor detalle la historia del productivismo soviético, cuya singularidad en el panorama de las vanguardias rusas e "históricas" no ha de dejar de ser resaltada.[5] A dichos esfuerzos se han sumado otros que además exploran el modo en que esas prácticas fueron recuperadas por la neovanguardia de los países "centrales" (Río 2010).[6] En relación con este último enfoque, si bien la pulsión factográfica se refleja tanto en la producción de diversos artistas de la neovanguardia internacional como de la vanguardia argentina, la radicalidad de la crítica productivista de la función social del arte no encuentra entre los primeros el compromiso límite que caracterizó el devenir de la relación entre arte y política en buena parte del arte argentino —y no solo en su vertiente vanguardista— de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

Un buen punto de partida para nuestra apuesta interpretativa es la producción teórica y práctica de Oscar Masotta, articulada en torno a conceptos como "discontinuidad" o "desmaterialización". El primero de ellos atacaba la organicidad de la obra de arte y tuvo una repercusión inmensa en el trabajo de artistas que, como Ricardo Carreira o Roberto Plate, llevaron la deconstrucción de la unicidad del objeto artístico al linde con la crítica institucional. En ocasiones, sus *estrategias remisivas* instalaron en el campo del arte reflexiones derivadas de la tradición de pensamiento marxista, como la relación entre fuerza de producción y mercancía. Así, en 1968, Plate dispuso simultáneamente en dos galerías porteñas una matriz (*Matriz*, exhibida en la galería Vignes) y las planchas surgidas de ella (*Producto*, obra expuesta en la galería Lirolay).[7] Radicalizando hasta un punto límite la dispersión objetual de propuestas como *Soga y texto* (Ricardo Carreira, 1966), el montaje de Plate exigía al espectador reconstruir mental y diferidamente la acción-trabajo,

cuyo rastro se perdía en los productos resultantes. La plusvalía del trabajo se veía además complementada por la que el mercado del arte otorgaba a la aparición en su contexto del objeto-mercancía.

Por su parte, el concepto de "desmaterialización" disfrutó de otras elaboraciones teóricas durante la época.[8] En el caso que nos ocupa, Masotta lo enunció tras la lectura de un texto de El Lissitzky, "The future of the book", publicado originalmente en 1927 y reeditado en *New Left Review* a principios de 1967.[9] Aunque el texto se centrara en analizar las aportaciones que los artistas de vanguardia podían realizar a la industria editorial desde el punto de vista del diseño tipográfico, el argumento que captó la atención de Masotta fue aquel en el que el constructivista ruso disertaba acerca de las potencialidades derivadas de una nueva alianza entre arte y técnica:[10]

Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo; sin embargo la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia por ejemplo: crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende la masa de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Después se repite el mismo fenómeno: la red de trabajo y el material de suministro crecen, hasta que son aliviados por la radio. Resultado: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más (El Lissitzky 2000: 43).

Aunque es cierto que movimientos coetáneos como el minimalismo viraron su atención hacia el constructivismo ruso (Foster 2001: 3-36), su relectura osciló entre la cita -no exenta de ironía- del modo en que la indistinción aparente entre los objetos artísticos y los de fabricación industrial difumina la singularidad aurática de aquellos —sustento parcial de su autonomía— y la revaluación de la relación física del espectador con el "objeto" artístico, sin

reconsiderar de modo radical la función del artista en su contexto social. Por lo que respecta al arte conceptual, las consecuencias de la recuperación del concepto de "desmaterialización" en el ensayo de Masotta se situaban en un horizonte diferente a la alteración de la experiencia fenomenológica de las obras —sumidas en la invisibilidad de un Robert Barry— o su conversión lingüística en enunciados informativos —que idealmente subvertían la lógica del mercado—, apuntando hacia la potencia emancipatoria implícita en la receptividad masiva procurada por la expansiva industria cultural. Tal vez ello explique que, a diferencia de Marta Minujín, David Lamelas u Oscar Bony, quienes desarrollaron su experimentación con las tecnologías mediáticas fundamentalmente en el interior de las instituciones de vanguardia, Masotta y los integrantes del grupo denominado "Arte de los Medios de Comunicación" —los artistas Roberto Jacoby y Eduardo Costa y el periodista Raúl Escari, a los que se sumó esporádicamente Juan Risuleo— "construyeran sus obras en los mismos circuitos de comunicación masiva", ya que atisbaban en ese deslizamiento "la reconexión del arte con la cultura de masas, su inédita expansión hacia un receptor masivo [...] e incluso una potencial herramienta política" (Longoni y Mestman 2007: 161). Su trabajo con los medios persiguió generar hiancias, extrañamientos o interrupciones en el flujo normalizado de la información y la visualidad en la industria cultural contemporánea, invitando mediante esa operación al espectador a la toma de conciencia de la naturaleza de los medios que lo encauzan.

En este sentido, pueden detectarse dos ambiciones complementarias en su actividad: por un lado, la voluntad desmitificadora; por otro, la pretensión final de constituir verdaderos circuitos de "contrainformación" independientes y paralelos a aquellos considerados en manos imperialistas.

La desmitificación mediática conocerá, básicamente, dos estrategias: por un lado aquellas de extrema autorreferencialidad que subrayaban la materialidad intrínseca del medio; por otro, las que aspiraban a desvelar el carácter mítico de los medios mediante la creación de un nuevo mito. Del primero de los casos son ejemplos intervenciones desplazadas de los contextos institucionales como *El mensaje fantasma* de Oscar Masotta y *Circuito automático*, de Roberto Jacoby, ambas de 1966, cuya reciprocidad tautológica subvertía la lógica comunicativa de los dispositivos en que se infiltraban; en ellas, la negación de toda exterioridad, lejos de ser deudora de una apriorística y dogmática esencialidad del medio, trataba de desvelar su sumisión a una racionalidad instrumental.

En cuanto a la desmitificación resultante de la creación de un nuevo mito, este propósito se hacía explícito en la cita barthesiana incluida en el manifiesto "Contra el happening", redactado por el propio Jacoby en 1967. El fragmento, extraído del artículo "Le Mythe aujourd´hui" (incluido en el volumen *Mythologies*, 1957), rezaba así: "En verdad, la mejor arma contra el mito es mitificarlo a su turno, es decir, producir un mito artificial (...) Es lo que se podría llamar un mito experimental; un mito de segundo grado" (Jacoby 2007: 238). Jacoby será el impulsor del *Happening para un jabalí difunto* (1966), propuesta que concretaba la politización del mito propuesta por Barthes. El *anti-happening* consistió en la difusión mediática de información escrita y visual correspondiente a un evento (el supuesto *happening*) que jamás tuvo lugar. La iniciativa, que contó con la complicidad de diversos periodistas, señalaba el surgimiento de una nueva modalidad artística, el arte de los medios, que asumía las consecuencias de la rápida neutralización mediática e institucional del *happening* como una nueva moda (Longoni 2004: 69). Al centrarse en los medios de comunicación, instancias protagónicas de ese proceso, los artistas

ponían en juego una reflexión que excedía las fronteras de la historia de la vanguardia institucional. Con este ejercicio de simulación perseguían no tanto desvelar la falsedad de la información difundida por los medios como poner de manifiesto, mediante una operación equivalente, el hecho de que estos *fabrican* el acontecimiento (Longoni 2004: 72-73).[11] No se trataba solo de "demostrar que la prensa engaña o deforma", puesto que eso era considerado algo "obvio y de sentido común", sino de establecer "un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información, con la realidad de la información y la irrealidad de las cosas, con la materialización, por obra de los medios de información masivos, de hechos imaginarios, el de un imaginario construido sobre un imaginario" (Jacoby 2007: 238). La materialidad fáctica del nuevo vehículo de enunciación se oponía a la materialidad literaria de los géneros artísticos tradicionales, propiciando un espacio de incertidumbre epistemológica que comprometía la permanencia de la frontera entre verdad y ficción, realismo y constructivismo:[12]

El relato de algo que no había ocurrido (y por lo mismo falso, ficticio) no era sin embargo una simple ficción literaria –lo sería si estuviera incluida en un libro de cuentos- ya que el contexto comunicacional le daba una materialidad fáctica y no literaria (Jacoby 2007: 238).



Arte de los medios, "Happening para un jabalí difunto", 1966.

De esta manera, la experiencia se relacionaba con la “superación dialéctica” de la relación antitética entre calidad literaria y compromiso político, forma y contenido, sugerida por Walter Benjamin en su artículo “El autor como productor”.[13] Para Benjamin, la disolución de los géneros tradicionales del arte y la literatura en beneficio de una materialidad fáctica aproximaba al artista al surgimiento de una nueva forma “literaria”, el periódico, destinada a postergar esas oposiciones, así como a desvanecer la distinción entre autor y lector.[14] Como ejemplo que fundamentara sus tesis, el autor alemán recordaba la actividad de

Sergei Tretiakov, artista productivista ruso, quien durante la segunda década de los años veinte desarrollara su actividad en el *kolhoz* El Faro Comunista,[15] impulsando iniciativas como la creación de un periódico elaborado por los propios campesinos, cuyo amateurismo en la producción se oponía al elitismo de la práctica artística burguesa.[16]

En el caso de la vanguardia argentina de los años sesenta, las consideraciones benjaminianas en torno a la operatividad del artista productor aparecían filtradas por el referido texto de Roland Barthes. En la escritura del semiólogo francés, la revolución generaba un espacio discursivo ubicado más allá del dominio del mito. El lenguaje de la revolución se correspondía con el del "hombre productor":

Il y a donc un langage qui n´est pas mythique, c´est le langage de l´homme producteur: partout où l´homme parle pour transformer le réel et non plus le conserver en image, partout où il lie son langage à la fabrication des choses, […] le mythe est impossible. Voilà pourquoi le langage proprement révolutionnaire ne peut être una langage mythique. La révolution se définit comme un acte cathartique destiné à révéler la charge politique du monde: elle fait le monde, et son langage, tout son langage, est absorbé fonctionnellement dans ce faire (Barthes 1957: 234)[17].

"Le Mythe aujourd´hui" se constituye, por tanto, como auténtico paratexto del decurso de la vanguardia argentina de los años sesenta. Si el arte de los medios había develado la miticidad de la información mediante la construcción de un mito de segundo grado, los protagonistas del "itinerario del 68" habitaron el intervalo entre vanguardia artística (*avant-garde*) y política (*vanguard*), signado por un impulso revolucionario que pretendía cuestionar la pervivencia de la representación en el terreno del arte crítico.[18]

La autodenominación vanguardista, en su dimensión performativa, conectaba lo lingüístico con aquella necesidad de "hacer" que llevó a los artistas a recuperar el modelo operativo implementado por Tretiakov en los años veinte, posteriormente evocado por Bertolt Brecht. Según ha descrito Georges Didi-Huberman, "Tretiakov hablaba de la 'literatura revolucionaria' en términos cinematográficos y *contrainformativos* de 'nuevos reportajes', el poeta debía colocarse 'más cerca del periódico' de lo que nunca había estado antes" (2008: 20 -el subrayado es mío). Justamente el concepto de "contrainformación" será uno de los argumentos recurrentes en el reporterismo de Tucumán Arde (Longoni y Mestman 2008). Encarnando la ideología colectivista presente en los debates de la vanguardia rusa postrevolucionaria (Zalambani 1998: 62-65), los artistas redimensionaron la criticidad de las experiencias del "arte de los medios" para generar espacios marginales o circuitos paralelos de información. Este propósito trajo consigo una alteración procedimental y contextual de la producción y la recepción artísticas. Resulta curioso que en Tucumán Arde la enunciación de las ideas centrales del "arte de los medios" jugara el papel de carta de presentación ante la prensa, de maniobra de distracción de las aspiraciones últimas de la experiencia. Es como si los artistas hubieran sido conscientes de que el "arte de los medios" empezaba a correr la misma suerte neutralizadora que sus integrantes habían detectado en los *happenings* del Di Tella. Así, en uno de los viajes que realizaron a la provincia tucumana como trabajo de campo para la muestra de Rosario, algunos componentes de la experiencia dieron una conferencia de prensa en la que explicaron que se proponían acometer una obra que giraba en torno a la relación entre "arte y comunicación de masas". En la línea del concepto de materialidad fáctica al que aludimos anteriormente, los artistas manifestaron que emplearían "la realidad concreta como material artístico a través de

los medios de comunicación”,[19] cuando en realidad el espacio pensado para la presentación final del material recopilado en torno a la crisis azucarera tucumana era el local de un sindicato, la CGT (Confederación General de los Trabajadores) de Rosario, alineada con el sector no oficialista de la escindida CGT de los Argentinos. Asumían que mientras los medios de producción cultural siguieran en manos de las clases potentadas era forzoso crear espacios intersubjetivos alternativos que implementaran “una red de información y comunicación por abajo”[20].



ARTISTAS PLASTICOS ROSARINOS de vanguardia que visitan nuestra provincia para desarrollar un plan cultural.

Arte y Comunicación de Masas

Artistas plásticos del Litoral dieron en una conferencia de prensa las características de un plan de información

Habiendo llegado a la conclusión de que la realidad humana, la sociedad, la vida y el diario proceso de la búsqueda de la comunicación entre los hombres, pueden ser entendidos como elementos plásticos para concretar una obra, tanto o más valedera que las producidas por el arte tradicional, un grupo de artistas plásticos de vanguardia rosarinos, santafesinos y de la Capital Federal, han unido sus esfuerzos para poner en práctica un plan experimental, cuyas características trataron de explicar ayer en una conferencia de prensa. La conferencia se llevó a cabo en la sede del Departamento de Artes Plásticas del Consejo Provincial de Difusión Cultural, organismo que la convocó, auspiciando el proyecto de los artistas visitantes.

El Tiempo y su Signo

Estaban presentes la vocal de Artes Plásticas, profesora María Eugenia Ayar y los plásticos Aldo Bortolotti, Eduardo Favalo, Rubén Naranjo, Emilio Ghilioni, Noemí Escandell, Graciela Carnevale, Carlos Ichork, Beatriz Balbé, Norberto Puzzolo, Oscar Pilustwa. También, representantes de diarios locales del periodismo radiofónico.

Inició el intento de explicación e información referente al plan Rubén Naranjo y, como una introducción necesaria, destacó la presencia de los medios de difusión en la vida contemporánea, la importancia que ella tiene en la cultura de las masas y los resultados que se obtienen en lo referente a transmisión de la obra de los creadores en los medios populares. Ese cúmulo de organismos, cosas e ideas, integrado por periódicos, revistas, radiotelefonía, televisión, etcétera, fue presentado por el artista rosarino como un elemento susceptible de modificación y orientación voluntaria para que sirva a las necesidades de comunicación colectivas. En este orden de cosas analizó brevemente la significación de la noticia y sus posibilidades, vista desde el plano del arte y la cultura.

A continuación, Favario reseñó la evolución de la plástica rosarina, a título informativo. Señaló la ruptura que los artistas integrantes de los grupos de vanguardia produjeron con el Grupo Litoral (de inspiración telúrica) y los resultados obtenidos, que se concretaron en la muestra Rosario 67, en la que participaron, además de los citados, Bantino, Renzi, Gatti, Ana María Giménez y otros.

No Permanecer Aislados

La experiencia de las exposiciones plásticas en "galerías" y la consecuente convicción de que el público que asistía a las mismas era poco menos que siempre idéntico y crecía con tremenda lentitud —expresaron luego los artistas visitantes— los llevó a tentar una mayor aproximación con los medios populares. Experiencias sucesivas y la búsqueda de posibilidades concluyeron, por último, en el plan que se encuentran realizando y cuya característica es la voluntad de no permanecer aislados. Es decir, comunicarse.

Eligieron entonces tres ciudades: Rosario, Tucumán y Buenos Aires y se propusieron producir en ellas información artístico cultural, para iniciar un proceso de intercambio y desarrollo. Están, pues, en Tucumán ciudad a la que consideran culturalmente adecuada para la finalidad que persiguen. Recogerán aquí toda la información posible, la cual será vertida en los medios informativos de los tres centros citados.

Tienen ya proyectadas entrevistas y visitas varias. Queda sólo preguntarse si el arte y la cultura pueden modelarse plásticamente en las masas con los medios de que disponen y como lo desean. Pero el intento es original: he aquí a un grupo de jóvenes artistas que abandonan los materiales habituales con que creaban sus obras para adoptar la casi inasible materia de la realidad circunsdante y de la vida.

Folklore en Los Sarmiento

Se realizará entre el sábado y el domingo próximos el V Festival Folklórico de Los Sarmiento, organizado por el grupo rural de esa localidad. La muestra nativista contará con la participación de artistas profesionales y delegaciones de Aguilares y Lules.

Los Números

Entre los números anunciados para el festival figuran Los de Salta, conjunto de amplia repercusión popular; Los Huayra Hua, Los Cumpas, El Guaso Pereyra y otros. La conducción de los espectáculos estará a cargo de Armando de Mendoza. La comisión organizadora está ultimando detalles relativos al mejor desarrollo de las dos jornadas previstas.

inauguración de su sede social.

Resultaron ganadores en el concurso de pintura, los trabajos de la señorita María Teresa Méndez, primer premio; segundo premio, Carlos Zeman; tercer premio, Mario Martínez; cuarto, Rubén Arjes y quinto, Luciana Ragout.

El día 31, en la sede de la institución organizadora, tendrá lugar el acto de entrega de premios.

Premios la Alianza Francesa

Se efectuará hoy a las ... la Alianza Francesa de ... ciudad el acto de distribu... de premios correspondient... período lectivo de 1967.

Posteriormente se exh... "Y ahora brilla el sol"... cula en color y cinemás... con la que se inaugurar... nuevo equipo de proyec... de la institución. La ent... al acto será libre.

EL MUNDO DEL ESPECTACULO

Proyecto

"El ojo público", la obra teatral de Peter Shaffer, conocida por nuestro público durante la pasada temporada, será llevada al cine en Londres. Se están ultimando los detalles de producción para dar comienzo al rodaje. La principal figura femenina de la película será Katharine Ross.

lo lanzará cinematográficamente. La película se ... lará "Quiero llenarme ... ti", y se comenzará a ... mar a mediados de nov... bre. El productor del fi... Emilio Vieyra, dijo que ... muy posible que al lad... Sandro aparezcan num... sas figuras de orden ... nacional, cuyas confir... ciones se están esperan...

Productor

JOSELITO, el recordado niño cantor de "Saeta" y otros filmes, será la figura principal de "Prisionero de la ciudad". Pero eso no es lo importante de la noticia. Joselito, ahora convertido en un serio joven de negocios, también será el responsable de la producción de la película. En la presentación figurará, por primera vez en la pantalla, con su verdadero nombre: José Jiménez Fernández.

Lanzamiento

SANDRO, que actualmente está batiendo records de venta con sus discos, acaba de firmar un contrato que

Alivie el Resf...
ASPIRADOR...
Recomendado po...
FARMA DEL NOR...
SUCESORES DE BLE...

Facultad de Ar...
Llama a concurso ... para proveer 1 ca... TE DE I, con semi... turas "SISTEMAS ... y "II". INSCRIPC... a horas 12 - INFO... Facultad - Av. Be...

SENSACI...
LAS M...
(Reina...
Escú...
Y TODOS ... A LA...
pc...

Tía María
Endiablado licor de Café
INDUSTRIA ARGENTINA

REPAVIMENTACION

La Gaceta, 23 de octubre de 1968, página de un diario de Tucumán en que se recoge la supuesta intención de los artistas de realizar una obra que pusiera en relación el arte y la comunicación de masas. Archivo Graciela Carnevale.

En el montaje de la muestra destacó el uso de la fotografía y de la información, el cual sintetizaba dos ideologías estéticas muy determinadas: por un lado el recurso a la imagen como testimonio de la miseria; por otro, la integración del espectador en un entorno repleto de estímulos visuales y textuales. En el primer aspecto, el uso de la fotografía extendía sus raíces en lo que Jorge Ribalta ha denominado la "tradición [fotográfica] de la víctima" (Ribalta 2008: 12-21). El hito fundacional de esta iconografía se ha situado en la idea de fotodocumental enunciada por John Grierson en 1926 y sus primeras realizaciones efectivas en las campañas promovidas por las políticas reformistas de los Estados Unidos durante las décadas iniciales del siglo XX, que encontraron su punto culminante en la segunda mitad de los años treinta con el proyecto de la Farm Security Administration (FSA). Esta mirada, que Martha Rosler vinculara con la "conciencia social de la sensibilidad liberal presentada en imágenes visuales" (Rosler 2004: 70), subordinaría en Tucumán Arde su componente estrictamente informativo a la activación empática y compasiva del espectador en un contexto marcado por la emergencia de la Nueva Izquierda argentina, dentro de la cual ciertos sectores del peronismo planteaban una síntesis entre cristianismo y marxismo. La propia Martha Rosler reveló las conexiones entre la aparición del fotodocumental y la "ética cristiana" (Rosler 2004: 72). La noción de caridad, central en dicha ética, planeaba sobre algunas de las iniciativas que acompañaron a la experiencia argentina, como la instalación de un stand en el que se recogían alimentos para ser enviados a la provincia tucumana. Junto a él, como contrapunto, se incluyó un texto en el que se advertía de que, lejos de tratarse de una obra de beneficencia, sus promotores deseaban paliar la injusticia social.





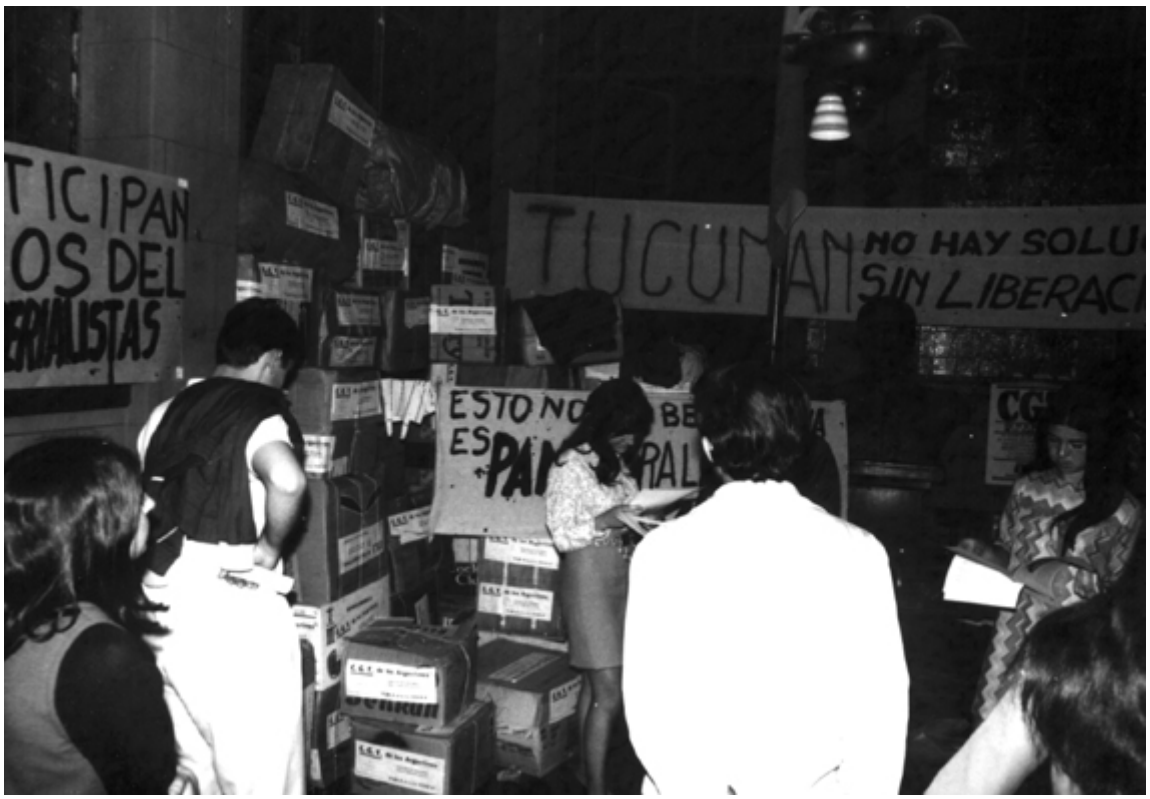
Dos de las fotografías tomadas por los artistas implicados en "Tucumán Arde" durante el viaje a los ingenios azucareros de Tucumán, en la que se evidencian las penurias sufridas por sus trabajadores, 1968, Archivo Graciela Carnevale.

Sin embargo, no es posible establecer una teoría de la recepción de esas imágenes considerándolas de modo aislado, dado que, en última instancia, cada una de ellas jugó a nivel individual un rol secundario en el que prevaleció su "adecuación metonímica" como prueba de veracidad[21]. A la hora de formalizar su aproximación al problema tucumano, se trataba menos de buscar la reproducción objetiva de lo real (propuesta por Grierson) mediante el acopio ordenado de documentos que de generar un dispositivo ambiental que expandiera el espectro de la revolución entre los asistentes. Para ello, el montaje final en la sede del sindicato supeditó el aspecto fotodocumental y textual de los datos recopilados al concepto de "sobreinformación", otro de las nociones claves en la

literatura del "itinerario del 68". Ese excedente de información fue plasmado en la saturación envolvente creada por la multitud de estímulos sensoriales y, especialmente, informativos presentes en la muestra, que perseguían concienciar políticamente al espectador al tiempo que movilizarlo políticamente en una determinada dirección. Aunque es posible establecer una genealogía de estas estrategias que se remontaría a las exposiciones de propaganda materializadas por El Lissitzky durante la segunda mitad de los años veinte (Aynsley 2008: 83-107 y Pohlmann 2008: 167-191), la "ocupación" del edificio del sindicato con fotografías, estadísticas, testimonios orales, fragmentos de periódicos, escritos, proyecciones cinematográficas, etc. iba más allá de las escenificaciones del constructivista ruso, ya que lejos de recluirse en un espacio más o menos acotado, la presentación factográfica (literalmente, "la escritura de los hechos") del material recopilado revelaba la radicalidad alcanzada por la vanguardia argentina de los años sesenta. Es en este sentido que, según señalan Ana Longoni y Mariano Mestman, "podrían pensarse las muestras de Tucumán Arde, más que como una exposición tradicional de arte en un sindicato, como la puesta en juego de un modo en que el arte se instala en/ se apropia de/ se confunde con un espacio público alternativo a los circuitos artísticos" (Longoni y Mestman 2008: 201). En comparación con los referidos "fotofrescos" de El Lissitzky, entre los que cabe destacar el elocuentemente titulado *La tarea de la prensa es la educación de las masas*, que el constructivista ruso diseñara para el pabellón soviético de la exposición *Internationale Presse-Ausstellung*, celebrada en Colonia entre mayo y octubre de 1928, y en el que se incluía material visual, textual y estadístico (Buchloh 2004: 138), la particularidad de Tucumán Arde no estriba solo en la búsqueda de un público alternativo —derivada del desplazamiento contextual desde una muestra internacional a un sindicato obrero— y en el carácter colectivo del

proceso de producción-formalización, sino también en la insistencia en acabar con la forma "exposición" como marca reconocible del arte (burgués) mediante el desborde del formato normalizado y los espacios tradicionales para la presentación de los documentos.




TICIPAN
OS DEL
ERIALISTAS
TUCUMAN
NO HAY SOLU
SIN LIBERAC
ESTO NO
ES
PA
RAL
CG




1920 NO
RENUE
¿ADONDE FUE A
PRONTUARIO
MARTINEZ DE HOZ
ANCHORENA
REFINERIAS
GRUPO
PAZ POSSE
PADILLA
GALLO
ING SAN JUAN
ING SAN ANTONIO
SYLVANIA
VALE MAS
MIL SALDOS
SEARS
ROEK BUCK
SUDAMTEX
SOC. ELECTRONICA ARC
MONSANTO
ARGENT
HOLT RUFFIN YCIA
SASSON BANK
CORPORACION FINANCIERA
BOSTON
TESORE
JUAN CARL
PARIENTE DE MA
COSSIO ETCHE
CONECTADO C
(ING. SAN

Tucumán Arde: diversos aspectos de la campaña de difusión en Rosario y de la muestra en la sede de la CGT, 1968, Archivo Graciela Carnevale.

Si bien es cierto que Tucumán Arde ideó nuevas formas de visibilidad que el arte crítico ha desarrollado con posterioridad —como las *cartografías* que daban cuenta de los vínculos entre los ingenios azucareros, la dictadura de Onganía y multinacionales emergentes como Monsanto—, la apuesta por la sobreinformación da cuenta de la historicidad específica de la experiencia: la inminencia con la que los artistas experimentaban la futura eclosión revolucionaria condicionó la disposición visual del material recopilado a la pretensión de un impacto masivo sobre el espectador, buscando de ese modo retomar para el arte el efecto inmediato sobre la realidad del que su etapa burguesa lo había despojado[22]. Como decíamos más arriba, la experiencia se situó así en un momento político intermedio entre dos concepciones de la vanguardia. Por aquellos años Jorge Romero Brest había señalado que la distinción entre vanguardia política y vanguardia artística estribaba en que la primera subordinaba su acción a una meta, mientras que la segunda carecía de tal propósito[23]. Con independencia de cuál fuera la intención del director del Di Tella al pronunciar estas palabras, esa distinción es procedente a la hora de reflexionar sobre el proceso de subjetivación política que afectó a los artistas implicados en Tucumán Arde. En su afán antiinstitucional, estos artistas asumieron el riesgo de abandonar la especificidad disensual de su "modo de hacer" para ser absorbidos por una deriva que acabaría por subordinar su actividad a la teleología de la política revolucionaria. A propósito de esta cuestión, resulta interesante traer a colación las palabras de Susan Buck Morss cuando distinguía entre *vanguard* (vanguardia política)

y *avant-garde* (vanguardia cultural) en el contexto de la vanguardia soviética de los años veinte:

Al consentir en la concepción cosmológica del tiempo revolucionario de la vanguardia (vanguard), la vanguardia (avant-garde) abandonó la temporalidad vivida de interrupción, de distanciamiento, de arresto -en otras palabras, abandonaron la experiencia fenomenológica de la práctica vanguardista (avant-garde). Es políticamente importante establecer esta distinción filosófica con respecto al tiempo vanguardista (avant-garde) y al tiempo de la vanguardia (vanguard), aunque los artistas de la vanguardia (avant-garde) no la establecieran (Buck-Morss 2004: 82).

En el análisis de Buck Morss se aprecia una herencia benjaminiana que opondría la singularidad política del arte vanguardista a las nefastas consecuencias para la política revolucionaria de la asunción como propia de la temporalidad decimonónica del progreso histórico (Galende 2009: 49-54). Buck Morss identifica en la vanguardia cultural una resistencia a las imposiciones teleológicas de la vanguardia política, que en una nota al pie asocia con "la temporalidad cosmológica que caracteriza a la concepción hegeliano-marxista" (Buck-Morss 2004: 325). Al margen de las obras que sí respondieron a procedimientos típicamente vanguardistas, como los *collages* en los que León Ferrari ponía de manifiesto la falacia de las informaciones provenientes de los medios de comunicación en torno a la crisis tucumana, las muestras de Tucumán Arde son también un síntoma de la lógica histórica que debía absorber la vanguardia cultural por la política. El devenir de la idea misma de vanguardia había dejado de lado la potencia negativa del "objeto cultural" entendido como dispositivo capaz de "detener el flujo de la historia y abrir el tiempo para visiones alternativas" (Buck-Morss 2004: 82) con el objetivo de comprenderse y proyectarse como el "movimiento que niega

permanentemente el arte y afirma permanentemente la historia"[24]. En ese proceso afirmativo, la fuerza revolucionaria que condujo a los artistas a redistribuir sus funciones en lo social los alejó por igual tanto de la interrupción temporal de la *avant-garde* institucionalmente administrada como, en la mayoría de los casos, de la posibilidad de asumir como propios los dictados de la emergente vanguardia política (*vanguard*) armada. La factografía operativa que la vanguardia argentina de los sesenta había puesto en marcha se toparía entonces, tras el fulgor abismal de su emergencia, con el límite discursivo y vital que impulsaría un replanteamiento de las relaciones entre arte y política en los años posteriores.

Bibliografía

Aynsley, Jeremy (2008). "Pressa, Colonia, 1928. Diseño de exposiciones y publicaciones en la época de Weimar". *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de* Pressa *a* The Family of Man*, 1928-1955*. Jorge Ribalta (ed.), Barcelona, MACBA.

Barthes, Roland (1957). *Mythologies,* París, Éditions du Seuil.

Benjamin, Walter (2000). "El autor como productor". *Arte después de la modernidad*. Brian Wallis (ed.), Madrid, Akal.

Buchloh, Benjamin (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal.

Buck Morss, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, Antonio Machado Libros.

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.

Clay, Jean (1967). "La peinture est finie". *Robbo* 1: s. p.

Cough, Maria (2006). "Radical Tourism: Sergei Tret`iakov at the Communist Lighthouse". *October* 118: 159-178.

Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

El Lissitzky (2000). "El futuro del libro". *ramona. Revista de Artes Visuales* 9-10: 43-45.

Fore, Devin (2006). "Introduction". *October* 118: 3-10.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid, Akal.

Galende, Federico (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile, Metales Pesados.

Groys, Boris (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia, Pre-textos.

Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Jacoby, Roberto (2007). "Contra el happening". *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años `60*. Inés Katzenstein (ed.), Nueva York/ Buenos Aires, The Museum of Modern Art / Fundación Espigas-Fundación Proa.

Lippard, Lucy R. y Chandler, John (1968). "The Dematerialization of Art". *Art International* 12/2: 31-36.

Lippard, Lucy R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2007). "'Después del pop, nosotros desmaterializamos': Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en el conceptualismo". *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años `60*. Inés Katzenstein (ed), Nueva York/ Buenos Aires, The Museum of Modern Art / Fundación Espigas-Fundación Proa.

Longoni, Ana (2004). "Estudio preliminar". *Revolución en el arte*. Oscar Masotta, Buenos Aires, Edhasa.

Pohlmann, Ulrich (2008). "Los diseños de exposiciones de El Lissitzky. Influencia de su obra en Alemania, Italia y Estados Unidos, 1923-1943". *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de* Pressa *a* The Family of Man*, 1928-1955*. Jorge Ribalta (ed.), Barcelona, MACBA.

Rancière, Jacques (2006). "Estética y política: las paradojas del arte político". *Las imágenes del arte, todavía*. Josu Larrañaga y Aurora Fernández (eds.), Cuenca, UIMP.

Ribalta, Jorge (2008). *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona, MACBA.

Río, Víctor del (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid, Abada.

Roberts, John (1998). *The art of interruption. Realism, photography and the everyday*. Manchester, Manchester University Press.

Rosler, Martha (2004) "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental". *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Jorge Ribalta (ed.), Barcelona, Gustavo Gili.

Zalambani, María (1998). *L´arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni ´20,* Ravena, Longo Editore.

[1] Según ha indicado Víctor del Río, aunque en la literatura de la época aparecen como términos intercambiables, el productivismo suele ser presentado por la historiografía posterior como el reverso teórico del constructivismo (Zalambani 1998). Este mismo autor ha matizado tal concepción en Río 2010: 49-51.

[2] Derivadas, entre otros, de los siguientes aspectos: 1) el proyecto productivista, pese a no contar con el apoyo del aparato bolchevique, se desarrolló durante los años veinte del pasado siglo alentado por el proceso de consolidación de la Revolución de Octubre, mientras que en el caso de la vanguardia argentina la consumación de la revolución se fue atisbando progresivamente como una esperanza de realización inminente; 2) el fervor industrialista que signó la eclosión del productivismo no mantenía su vigencia en el contexto de la vanguardia argentina, donde el interés se desplazó hacia las nuevas tecnologías de la información.

[3] Sobre la validez del anacronismo en la historia del arte cfr. Didi-Huberman 2008.

[4] Tras rebatir lo que él denomina "una teología internacionalista del arte moderno", Andreas Huyssen animaba al historiador de la cultura a resaltar las “asincronías” de la modernidad (*Ungleichzeitigkeiten*) para relacionarlas “con los contextos y constelaciones específicas de las historias y culturas regionales y nacionales” (Huyssen 2006: 336). Este breve trabajo aspira a conciliar esa sugerencia de Huyssen con la lectura conceptual transhistórica ya expuesta.

[5] Benjamin Buchloh apuntó en su seminal ensayo “De la *faktura* a la factografía” que movimientos como el productivismo venían a complementar la crítica de la mímesis intrínseca a las vanguardias —y especialmente al cubismo— con “preguntas relativas a la distribución y el público” (Buchloh 2004: 138). Al igual que en el ensayo de Buchloh, en los mencionados estudios el concepto de factografía ocupa un lugar central. Buena muestra de ello es el número monográfico que le dedicó la revista *October* en otoño de 2006.

[6] Fue precisamente una sugerencia de Víctor del Río, investigador y crítico de arte español, la que incentivó la posibilidad de pensar la actualización de los mencionados conceptos productivistas en un contexto que, en nuestra opinión, no se acoge a la caracterización tipificada de la “neovanguardia” (Bürger 1987).

[7] Véase Archivo CAV (UTDT), CAV_GPE_1001

[8] Véanse, entre otros, Lippard y Chandler 1968, Lippard 2004 y Clay 1967.

[9] Susan Buck-Morss ha apuntado la influencia de Malevich en El Lissitzky. Ambos se encontraron en Vitebsk durante el verano de 1919, invitados por el director de la escuela de arte de aquella ciudad, Marc Chagall (Buck-Morss 2000: 298). En el artículo mencionado, Jean Clay situaba al artista suprematista como uno de los precursores del concepto de "desmaterialización": en el mismo año de su encuentro con El Lissitzky, Malevich manifestó su deseo de transmitir directamente sus composiciones por teléfono, ambición que Moholí Nagy concretaría tres años después.

[10] "[L]o 'artístico' y lo 'técnico' así llamados son inseparables" (El Lissitzky 2000).

[11] Se extendía por tanto una duda sobre la fidelidad a lo real del documento que contradiría la acusación de Boris Groys acerca de la ingenua fe que los productivistas habrían depositado en su neutralidad notificadora (Groys 2008: 71-72).

[12] Para una concepción no mimética del realismo en la Rusia revolucionaria Roberts 1998: 2-16.

[13] Nótese el paralelismo entre el apunte de Benjamin en torno al concepto de "técnica" y la reflexión de Jacoby sobre los "medios": "[E]l concepto de técnica proporciona el punto de partida dialéctico desde el que puede superarse la estéril antítesis de forma y contenido" (Benjamin 2001: 299). "El concepto de medio incluye las categorías de contenido y forma, pero por eso mismo hay que sacar la discusión de este último nivel para traerla al de los medios como tales" (Jacoby 2007: 239)

[14] Víctor Del Río ha hablado, a propósito del texto de Benjamin, de "un modelo de 'periodistificación' de la literatura" (2010: 166).

[15] Para un abordaje no exento de una sagaz crítica de algunas de las fotografías tomadas durante la estancia de Tretiakov en el *kolhoz* véase Cough 2006. En cierto modo, Tucumán Arde compartiría algunos rasgos de ese "turismo radical" al que alude Cough.

[16] Esa pretensión encontró su reflejo en documentos como el informe resultante de la Comisión número 3 del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Santiago de Chile, 1972), titulada significativamente "Arte y comunicación de masas", donde se leía: "[...] la nueva política de estos medios es hacer del pueblo su protagonista y que se adquiera el control sobre ellos. Esto implica que la clase obrera trabajadora elabore sus propias noticias y las haga circular, que sea el emisor directo de su comunicación [...] es necesario que el pueblo tenga a su disposición y bajo su responsabilidad la emisión y confección de órganos de comunicación, al nivel y en la órbita donde gravita su práctica social: diarios de fábrica, de barrio, de centros de madre, etc..."

[17] "Existe por tanto un lenguaje que no es mítico, el lenguaje del hombre productor. Allí donde el hombre habla para transformar lo real y no para seguir conservándolo en imagen, allí donde liga su lenguaje a la fabricación de cosas, [...] el mito es imposible. Ésta es la razón por la cual el lenguaje propiamente revolucionario no puede ser un lenguaje mítico. La revolución se define como un acto catártico destinado a revelar la carga política del mundo: ella hace el mundo, y su lenguaje, todo su lenguaje, es absorbido funcionalmente en este hacer" (la traducción es mía).

[18] Este punto ha sido convenientemente analizado en Rancière 2006.

[19] Así lo recogía uno de los periódicos locales en su artículo "Arte y comunicación de masas en el trabajo de artistas rosarinos",

San Miguel de Tucumán, jueves 24 de octubre de 1968, Archivo Graciela Carnevale.

[20] Comunicado de la muestra en Buenos Aires, firmado por los "Plásticos de Vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos", Buenos Aires, noviembre de 1968, Archivo Graciela Carnevale.

[21] Por lo demás, hay que hacer notar que, según señalaran Longoni y Mestman, además de las fotografías del sesgo descrito, se incluyeron otras "de movilizaciones de la FOTIA [Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar, el que había sido el principal sindicato azucarero de la región], protestas y ollas populares, y de enfrentamientos con las fuerzas de represión" (Longoni y Mestman, 2008: 203).

[22] Diversos testimonios posteriores de artistas (Roberto Jacoby, Margarita Paksa, Pablo Suárez) implicados en la experiencia dan cuenta de este hecho (Longoni y Mestman 2008: 342-362, 369-379 y 385-394).

[23] "[A] diferencia del vanguardista político [el vanguardista artístico] no tiene meta objetiva para lograr". Archivo Jorge Romero Brest, J. Romero Brest, "¿Qué es eso de la vanguardia artística?", Consejo de Mujeres, 10/05/1967, Ateneo de Caracas, 18/01/1968, pág. 2.

[24] Roberto Jacoby, "Mensaje en Di Tella" (cfr. Longoni y M. Mestman 2008: 105).