

# IMAGINAR LA POSIBILIDAD: ENTREVISTA CON GRACIELA CARNEVALE

**Imagine the possible: interview with Graciela Carnevale**

**Gemma R. Medina Estupiñán**

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/01/2019

Fecha de aceptación: 11/01/2019

**Resumen:**

Tucumán Arde fue un proyecto desarrollado entre Rosario, Tucumán y Buenos Aires, por el Grupo de Artistas de Vanguardia, en 1968. Interpelaba a la acción ante la situación de desamparo y pobreza que afrontaba la población de Tucumán tras el desmantelamiento de la industria azucarera. Con ello, el proyecto expandió los límites convencionales de la práctica artística accionando colectivamente una forma de involucrarse en la realidad desde el arte. Silenciado en su momento por la dictadura y posteriormente olvidado, Tucumán Arde se considera un paradigma de arte político, conceptual y social. Además de las características específicas de Tucumán Arde en su dimensión de posicionamiento y como práctica artística y de Arte Útil, nos interesa revisitarlo como caso de estudio sobre las practicas activistas, los riesgos y consecuencias que las integran, el papel de la educación, así como la importancia de potenciar archivos vivos. Esta entrevista es un extracto de una serie de conversaciones llevadas a cabo entre junio y diciembre de 2018.

**Palabras clave:**

arte útil, arte político, activismo, educación, acción colectiva, archivo

**Abstract:**

Tucumán Arde was a project developed between Rosario, Tucumán and Buenos Aires, by Grupo de Artistas de Vanguardia in 1968 that challenged the action in the face of the situation of homelessness and poverty faced by the population of Tucumán after the dismantling of the sugar industry. In doing so, the project expanded the conventional boundaries of artistic practice by collectively acting a way to get involved in reality from art. Silenced at the time by the dictatorship and subsequently forgotten, Tucumán Arde is considered a paradigm of political, conceptual and social art nowadays. In addition to the specific characteristics of Tucumán Arde, its positioning dimension as an artistic practice integrated at the Arte Útil Archive. We are interested in revisiting it as a case study on activist, and socially engaged practice. what are the risks involved? What is the role of Education? How significant is the impact of empowering living archives? This interview is a compendium of a series of conversations held between June and December 2018.

**Key Words:**

usefull art, Political art, activism, education, collective action, archive

**Biografía de la autora:**

Gemma Medina Estupiñán (1975, Gran Canaria, España) es doctora en Historia del Arte, por la Universidad de La Laguna (2012); comisaria de investigación y educadora. Su trabajo se orienta hacia la investigación de las practicas artísticas socialmente comprometidas, el arte útil, el archivo y la educación, y acciona pedagogías alternas y programas de mediación trabajando con el Van Abbemuseum (NL). En 2012 fue cofundadora de la Asociación de Arte Útil de la que también es cocuradora, investigadora y archivista. Ha sido profesora invitada en Design Academy Eindhoven (NL); Universidad del País Vasco y Universidad de La Laguna (ES); Iceland Academy of the Arts (IS); Royal College of Art y Liverpool John Moore's University (RU), entre otras. Desde 2017 es tutora en el ArtEZ - International Master Artist Educator (NL).

Tucumán Arde fue un proyecto desarrollado en Argentina, entre Rosario, Tucumán y Buenos Aires, en 1968. Interpelaba a la acción ante la situación de desamparo y pobreza que afrontaba la población de Tucumán tras el desmantelamiento de la industria azucarera como consecuencia de la reforma agroindustrial conocida como el “Operativo Tucumán” (Barrera, 2018) establecida por la dictadura de Juan Carlos Onganía. Con ello, el proyecto expandió los límites convencionales de la práctica artística accionando colectivamente una forma de involucrarse en la realidad desde el arte. Silenciado en su momento por la dictadura y posteriormente olvidado, Tucumán Arde ha cobrado valor añadido durante las últimas décadas como paradigma de arte político, conceptual y social de la década de los 60. Graciela Carnevale, una de las integrantes del colectivo de Artistas de Vanguardia, ha conservado gran parte de los archivos que documentaron el proyecto y que también forman parte de la Red de Conceptualismos del Sur.<sup>1</sup>

Tucumán Arde forma parte, a su vez, del archivo de Arte Útil, un recurso *online* y de libre acceso que se establece desde la Asociación de Arte Útil como catalizador para la discusión sobre este tipo de prácticas, como instrumento para la investigación, estudio y potenciador de la práctica misma del Arte Útil.<sup>2</sup> Este movimiento artístico, enunciado como concepto desde 2013 con el “Museo de Arte Útil” (Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos), representa un esfuerzo colectivo iniciado por la artista cubana Tania Bruguera, con la finalidad de abrir un espacio de análisis y potenciar una discusión que involucre a artistas, comunidades, agentes individuales e instituciones desde múltiples geografías sobre el papel del arte y de los museos en el siglo XXI. El arte se activa involucrándose con las problemáticas sociales y, tal y como enuncia el término “útil”, va más allá de la autonomía del arte, sobrepasando la cualidad adjetiva de la utilidad para centrarse en el carácter sustantivo del arte como herramienta. Es decir, pasando de la representación

---

1 La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva, fundada hacia finales de 2007 por un grupo de investigadores e investigadoras preocupadas por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. <https://redcsur.net/es/>. Consultado el 10 de noviembre de 2018.

2 El Arte útil se apoya en el pensamiento artístico para imaginar, crear e implementar tácticas que pueden cambiar la forma en la que actuamos en la sociedad. Website: <http://www.arte-util.org> Consultado el 15 noviembre de 2018

a la implementación.

El archivo es un repositorio de estrategias artísticas aplicadas a la realidad que nos permiten imaginar alternativas posibles, que ya han sido implementadas. Se trata de alcanzar “utopías realizables” (Bruguera, 2012) a la vez que dibujar un recorrido a lo largo de la historia del arte desde múltiples contextos, lo que permite recuperar todos esos ejemplos, demostrando la existencia y la consistencia de estas prácticas a lo largo de la historia. Por ello se ofrece una compilación de proyectos artísticos desarrollados desde el s. XIX hasta el presente, que trazan la historia de este movimiento.

Además de las características específicas de Tucumán Arde en su dimensión de posicionamiento y como práctica artística común, nos interesa hablar del proyecto como un caso de estudio para el análisis de las prácticas activistas, socialmente comprometidas, los riesgos y consecuencias que las integran, el papel de la educación, así como la importancia de potenciar archivos vivos. Esta entrevista es un compendio de una serie de conversaciones llevadas a cabo entre junio y diciembre de 2018.

### **Memma Medina: Como introducción ¿podrías explicarnos en que consiste el proyecto Tucumán Arde y en que contexto surge?**

**Graciela Carnevale:** El proyecto Tucumán Arde surge en un momento en el que el país estaba viviendo bajo un gobierno dictatorial, un gobierno de facto de mucha represión, mucha censura, de grandes movilizaciones en la calle y descontento entre la ciudadanía. Nosotros ya veníamos trabajando en grupo y toda esta situación nos estaba interpelando fuertemente dentro de lo que hacíamos. Hay que tener en cuenta el momento histórico, no solamente en nuestro país, sino a nivel internacional. La década del 60 fue un momento muy especial, en el que se estaban dando una serie de situaciones a nivel internacional que generaban mucha resistencia y movilizaciones como fue la guerra de Vietnam, el Mayo del 68 francés, Tlatelolco en México, y también el auge de la revolución cubana y la figura del Che... eran referentes importantes que nos hacían pensar que estábamos haciendo algo en común.

Eso nos llevó a tomar diversas posiciones y a

experimentar diferentes tipos de acciones y de obras que se fueron sucediendo a lo largo del 68. Esto puso en crisis de alguna manera nuestro rol como artistas y nuestro concepto de arte en un momento histórico en el que percibíamos la posibilidad del cambio y creíamos que una revolución era posible.

Pero para eso pensamos que no podíamos seguir trabajando desde la acera del arte como algo independiente de lo que estaba sucediendo en la sociedad. Nos pareció que, de alguna manera, lo mejor era acercarnos y trabajar dentro de la Central de trabajadores, no la oficial, sino la que estaba más radicalizada, y desde esa inserción, tomar uno de sus puntos de lucha para poder trabajar en un proyecto conjunto. Tomamos una de las cuestiones álgidas en ese momento que era lo que estaba sucediendo en Tucumán, donde, como consecuencia de la política que estaba llevando a cabo el gobierno, se habían cerrado un gran número de ingenios, que era la principal fuente de trabajo de la zona. Con ello habían quedado más de 65.000 trabajadores en la calle, que era **número** significaba al sumar a sus familias. Esto provocó una crisis social muy grande pero que era totalmente silenciada en los medios de prensa del resto del país. Tucumán está situada a 800 Km de donde nosotros vivíamos. Junto con otros compañeros de Buenos Aires empezamos a trabajar sobre la base de este proyecto, pensándolo como una denuncia y una acción de contrainformación sobre lo que estaba pasando realmente. Es decir, no como algo direccionado hacia Tucumán, sino algo para hacer conocer lo que estaba pasando en esa ciudad, o en esa provincia, en nuestros territorios.

Se organizó un proyecto muy complejo que se fue desarrollando a lo largo de un par de meses, y que incluyó distintas etapas: una etapa de investigación sobre la economía y lo que estaba pasando en Tucumán; una etapa ya dentro de lo que podía ser la visibilidad dentro del proyecto, que llamamos “campana publicitaria” y que, a su vez, tenía tres momentos: uno de afiches que se ponían en la calle solamente con la palabra Tucumán, como una especie de propaganda incógnita porque no había claves para entenderlo, en un segundo momento de campana se usaron grafitis con la consigna “Tucumán Arde”, realizados de forma clandestina durante la noche con la colaboración de los centros de estudiantes de la Universidad, y una tercera fase, que coincidía con otra parte del proyecto, era el viaje a Tucumán de los artistas para hacer los registros. A esa **última** fase la llamamos

“la exposición”, como una manera de darle un carácter y llevarlo al campo del arte como la “Primera Bienal de Arte de Vanguardia”. Pero la ruptura o la contradicción que estaba planteada era que no se la haría en ningún museo o galería, sino en la Central Obrera.

La segunda etapa del proyecto fue, como digo, el viaje a Tucumán de todo un grupo de artistas para registrar lo que estaba pasando. Allí trabajábamos también en dos niveles. Uno, en la parte institucional y cultural, y otro a partir de los contactos que nos daba la CGT con los obreros y directamente en el campo, en el surco, con los trabajadores rurales. Todo ese material de entrevistas, filmaciones y fotografías se mandaba todos los días a Rosario para evitar que hubiera un problema policial. Mientras tanto el grupo que había quedado en Rosario elaboraba todos los materiales para poder armar la exposición a la semana de llegar. La exposición tuvo una gran afluencia de público. Más que una exposición fue una especie de acto político en un momento en el que los actos políticos y los partidos estaban prohibidos. Por eso tuvo una gran repercusión de público y todos los materiales fueron expuestos de una manera que podríamos describir como brutal: con grandes ampliaciones fotográficas y grandes carteles. Se pasaban continuamente las entrevistas y las filmaciones. Se sucedían los momentos en los que se apagaba la luz para señalar la muerte de niños por desnutrición en Tucumán. Se servía café amargo, lo cual estaba relacionado con la falta de azúcar. Y en los carteles había organigramas como prontuarios, donde se daba a conocer la relación de los dueños de los ingenios con la parte política y económica, es decir marcando sus relaciones y formando una gran trama. Además, dentro de la muestra se hacían constantemente entrevistas *in situ* a dirigentes sindicales, a maestros, a personas de otras asociaciones que tenían que ver con la situación social o económica, a dirigentes políticos, a parte del público, etc.

Todos estos materiales se llevaron a Buenos Aires, donde se organizó la misma muestra, pero de una forma totalmente diferente porque se adaptaba al edificio de la Central Obrera. Allí la exposición fue censurada y obligada a cerrar prácticamente el mismo día de su apertura.

De alguna manera este cierre, esta imposibilidad de seguir trabajando en estos términos con la Central Obrera, hizo que este camino, con esta alternativa o esta posibilidad de trabajo mancomunado con la CGT no pudiera seguir. Esto llevó a una gran crisis en el grupo.

Después de esto, nosotros como grupo en Rosario no encontramos alternativas. A pesar de muchos encuentros, debates, etc., decidimos finalmente disolver el grupo y, al mismo tiempo, abandonar el campo del arte.

**GM: ¿Cómo fue el proceso colectivo que dio paso al proyecto? En uno de los manifiestos se menciona que la creación estética se postulaba como una “acción colectiva y violenta”. Desde ahí se intuye un posicionamiento que vincula y enlaza el arte con el activismo conformando un todo único ¿Podría darnos algún ejemplo de esas acciones?**

**GC:** Nosotros veníamos realizando acciones en las que transitábamos por el “itinerario del 68” como lo llama Ana Longoni (Longoni y Mestman, 2008). Las obras que íbamos haciendo, no solamente en nuestro grupo, sino en relación con otros artistas de Buenos Aires, iban marcando una posición de crítica a la institución. Un ejemplo fue la acción de Eduardo Ruano.<sup>3</sup> El trató de marcar la ruptura con una acción, en la cual había planteado una vidriera con la cara de Kennedy presentada con una piedra que estaba allí como parte de la instalación, y en el momento de la inauguración, tal y como estaba programado por él mismo y otros artistas, la accionaron, la lanzaron y rompieron la vidriera donde estaba la foto de Kennedy.

Otro momento destacado fue cuando para el premio Braque, había una cláusula que decía que la institución se podía arrogar la facultad de modificar una obra o que uno tenía que decir que textos podía contener la obra. Entonces también generamos todo un movimiento de boicot contra esto y algunas acciones violentas en el momento de la inauguración, con proclamas en contra de este tipo de cuestiones.<sup>4</sup>

---

3 En la Edición de los premios de la Asociación Ver y Estimar 1968, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Eduardo Ruano presentó una vidriera iluminada en la que aparecía un enorme panel con el retrato de John F. Kennedy. La pieza fue destruida durante la inauguración de la muestra por el artista y sus colaboradores, quienes lanzaron una piedra, lo que generó la intervención policial y la retirada de la obra de la exposición. Véase: Premios con policía: “Ver y Estimar” con resultados (20 de mayo de 1968). *Análisis* (no. 375), p. 32. Buenos Aires.

4 El Premio Braque en 1968 fue convocado por la embajada francesa en Buenos Aires. Como consecuencia de las protestas y las acciones que se tomaron durante la inauguración, 9 artistas fueron arrestados y condenados a 30 días de prisión. La Confederación General del Trabajo (CGT) ofreció a sus abogados para la defensa de los detenidos. Véase: Fiori, L. y Vega, V. (2009). Grupo de artistas de vanguardia: hacia una revolución

Además, estábamos haciendo el Ciclo de arte experimental<sup>5</sup>, que también fue otro proyecto muy importante para nosotros porque, en aquel momento, al no tener en Rosario posibilidades de entrar en la institución, decidimos generar nuestro propio espacio y nuestro proyecto de muestra. Efectivamente, las obras eran todavía individuales, pero estaban dentro de un proyecto grupal que duraba todo el año. Allí las propuestas eran experimentales, basadas en la idea de que se necesitaba ese tipo de acciones en aquel momento en el que ya las viejas formas del arte no nos servían. Era ya imprescindible experimentar, buscar nuevos materiales, nuevas formas y nuevos modos de hacer para que pudieran tener sentido e incidir en ese momento.

Con todo ello habíamos logrado un subsidio del Instituto Di Tella, pero cuando fuimos tomando conciencia de la relación de estas instituciones con el imperialismo, entonces también decidimos cortar con Jorge Romero Brest que era el director del Instituto Di Tella en Buenos Aires. Para ello hicimos una acción que llamamos *Asalto a la conferencia de Romero Brest* donde planteamos un pequeño discurso y nos retiramos, lo antes posible, antes de que llegara la policía, como en un acto relámpago.<sup>6</sup> Y al día siguiente le devolvimos el dinero que nos habían dado. También esto generó una discusión dentro del grupo sobre cual era la conducta ética: si correspondía quedarse con el dinero o devolverlo.

Después hicimos el Primer Encuentro de Arte de Vanguardia<sup>7</sup> donde se presentaron ponencias y esto

---

ética y estética. *XII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche. Recuperado de: <http://cdsa.academica.org/000-008/1180.pdf>.

5 El Ciclo de Arte Experimental (CAE), en Rosario (mayo-septiembre de 1968), fue organizado por Osvaldo Mateo Bognione, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, Ruperto Francisco Fernandez Bonina, Carlos Gatti, Emilio Ghilioni, Martha Greiner, Lia Maisonnave, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi y Jaime Rippa. Véase: Garrido, R. (octubre, 2015). CAE-Ciclo de Arte Experimental en Rosario, *Ramona*. (28) Recuperado de: <http://www.ramona.org.ar/node/57734>.

6 Jorge Romero Brest se encontraba dando una conferencia en Amigos del Arte, en Rosario. El grupo irrumpió y leyó el manifiesto “Siempre es tiempo de no ser cómplices” durante dicha acción. Ver Garrido, R. op. cit.

7 Se desarrolló el 10 y 11 de agosto en el Centro de Estudios de Filosofía, Letras y Ciencias del Hombre. Véase: La Vanguardia deliberó en Rosario (14 de agosto de 1968). *La Capital*. Recuperado de <http://>

nos sirvió para pensarnos y reflexionar sobre cómo tenía que ser este tipo de arte, para que pudiera acompañar al movimiento revolucionario. Allí hablábamos ya de arte político, arte social, arte colectivo, y se generaron dos manifiestos.<sup>8</sup> Eso nos condujo a otra reunión en Buenos Aires que generó la idea de esta obra colectiva que termina siendo *Tucumán Arde*.

**GM: ¿Y dentro de esa autoría colectiva, como definirías tu posición como artista?**

**GC:** *Tucumán Arde* fue un proceso que se planteó desde el principio de forma anónima. Después, por distintos aspectos que se fueron discutiendo, aparecieron los nombres para señalar el posicionamiento y dar la cara en ese sentido. Pero digamos que, a nivel personal y después de que el grupo se disolvió, siempre hemos estado hablando de una producción, de una arquitectura o de un conocimiento colectivo. Podemos afirmar que siempre nos estamos referenciando: estamos tomando, apropiándonos o nutriéndonos del pensamiento de otros. Entonces no podemos pensar en un conocimiento individual, sino en algo colectivo. El arte es una producción colectiva aún cuando da la impresión de que aparece en un solo individuo, de forma individual o personalizada. Eso me parece que es fundamental. Aunque el mercado y el sistema te lleve a ese personalismo.

**GM: Desde su perspectiva ¿qué implica el poner el arte en uso?**

**GC:** Este concepto de la posibilidad de uso o de poner al arte en uso es, para mí, bastante reciente. Me parece que justamente plantea la posibilidad de que el arte sea considerado más allá de algo exclusivo para contemplar. Digamos que esto también provoca un cambio que tiene que ver con el concepto de público o de espectador. Se trata más bien de alguien que es considerado como participante. Es alguien que se puede apropiarse, que puede hacer suyo, utilizar, usar, readaptar, reacomodar o influirse por todo este tipo de producciones, de acciones, de proyectos, como una manera de generar distintas formas

---

[archivosenuso.org/viewer/2238](http://archivosenuso.org/viewer/2238)

<sup>8</sup> Se proponen como perspectiva la búsqueda de “un nuevo campo”, “una nueva función” y “nuevos materiales que realicen esa función”, para lograr “una nueva obra que realice en su estructura la conciencia ideológica del artista”. Fiori, Luciana y Vega, Virginia Inés, p.

de acción y diferentes formas de intervenir en el contexto a partir del arte. Yo consideraría así la cuestión de poner el arte en uso. Es decir, el arte es algo que no queda colgado para ser contemplado sino para que, de alguna manera, nos afecte, nos modifique y al mismo tiempo que nos sirva como herramienta para trabajar en el contexto social.

Nosotros hablábamos mucho de la “eficacia”, que quería decir que de alguna manera el arte incidiera como una herramienta para lograr algo. Eso también tenía que ver con salirnos del territorio del arte para insertarnos en otros espacios: ya fuera la calle u otros lugares de conflicto. Haciendo otro tipo de obras donde también pudiéramos salirnos del lugar, de la torre de cristal, de ese concepto del artista como un ser iluminado, para llevarnos a una posición horizontal donde existía la posibilidad de que cualquiera podía ser artista. Es decir, que nos llevaba a pensar el arte de otra manera, el arte en otro territorio y ocupado por otros protagonistas.

En ese sentido, también se nos quedaba chica la cuestión de relacionarnos solamente con artistas porque necesitábamos la relación con otros grupos, en principio de intelectuales, pero después, cuando llegamos a lo de Tucumán, pensarnos para insertar nuestra actividad y nuestra práctica dentro de una organización como la Dirección General de Trabajadores (DGT), que era la organización obrera y el ala combativa opuesta al gobierno.

**GM: Con respecto a *Tucumán Arde* ¿cuáles eran las expectativas y cuáles fueron las consecuencias reales del proyecto?**

**GC:** Nuestras expectativas eran que se pudiese generar un circuito contrainformacional desde la misma prensa. Que se pudiera dar a conocer y activar una denuncia de lo que estaba pasando realmente en Tucumán. En realidad esto no fue logrado, o digamos que fue apenas logrado. Porque fue más trascendente el hecho de que un grupo de artistas había ido allá que lo que realmente intentábamos traducir. Esa puede ser una lectura.

También creo que hay otras lecturas. Algunos compañeros consideran que esto pudo haber sido un fracaso. Pero hoy, viéndolo con perspectiva, creo que no es así. Cuando hablamos de una intervención en la realidad, a veces la respuesta no es tan inmediata y los resultados no se ven seguidamente, o no son tan directos, ya que tienen derivas inesperadas. Es interesante, por lo menos para mí,

pensar el lugar que hoy tiene *Tucumán Arde* dentro de la historia o del campo del arte, muchas veces quitándole su potencia disruptiva. Pero esto ha habilitado otro tipo de perspectiva y otro tipo de concepto de arte. Es decir, ha ampliado las fronteras del arte. Me parece que eso es interesante para el análisis cuando hablamos de la historia del arte útil. Que no es solo una cuestión de causa-consecuencia sino que pueden existir situaciones mucho más complejas.

**GM: Precisamente una de las mayores críticas que recibe este tipo de práctica artística, es que no se adscribe al concepto convencional de estética, por lo que no es considerada como arte. ¿Cómo responderías tú a esto?**

**GC:** Pues yo considero que sí que es arte. Es otro tipo de arte y, de alguna manera, la historia misma del arte nos está demostrando que es una construcción que también se va modificando a lo largo de los tiempos, en relación a los contextos y los momentos históricos.

Por ejemplo, era impensable en ese momento que un proyecto de este tipo pudiese ser considerado como arte. Hoy en día esta forma de pensar el arte es bastante común dentro de una perspectiva concreta. Me parece que en los límites del arte son, justamente, el artista o la sociedad quienes tienen que ir desbordándolos, e ir saliendo de ese campo. Como lo llamamos ahora: desterritorializar el arte del campo del arte y llevarlo a otros límites, a otros lugares, para re-territorializarlo en otros lugares.

**GM: Partiendo de esa desterritorialización del arte ¿Podrías problematizar el proyecto de Tucumán? Desde tu perspectiva actual ¿qué habrías hecho de forma distinta? ¿Cuáles fueron las limitaciones de este tipo de proyecto? ¿Qué contradicciones se generaron?**

**GC:** No sé que hubiera hecho diferente en relación a Tucumán. Realmente hoy todavía me asombra la complejidad del proyecto. Me impresiona en el poco tiempo en el que se desarrolló el proceso y la gran cantidad de colaboraciones con distintos tipos de gente involucrada: intelectuales, sociólogos, antropólogos, obreros, estudiantes. Si lo pienso hoy en día creo que no lo podríamos hacer de la misma manera porque se podría

ver desde otro lugar.

Con respecto a las limitaciones, uno se puede preguntar ¿por qué no hicieron nada en Tucumán en el sentido de devolución? En aquel momento no fue el objetivo, pero hoy surgen otras interrogantes que se generan a partir de este tipo de trabajos. Creo que todo proyecto tiene limitaciones y también está atravesado por el momento, por el contexto, por las posibilidades reales, etc. En este tipo de proyectos, de obras, de acciones, que están planteadas no para desarrollarse dentro de las paredes de un museo sino en el espacio público o en el contexto social, hay que trabajar con otros parámetros: de concepto de artista y de concepto de obra, que también tiene que ver con la participación, la cual ya no es una cosa tan clara, sino que es algo colectivo, que se articula orgánicamente, que se construye con otros.

**GM: ¿Crees que podrías definir *Tucumán Arde* sobre la base de los criterios de Arte útil?**

**GC:** Yo directamente no agregaría el arte útil como una categoría porque me parece que las categorías, como aquellas de arte político, arte social, etc., de alguna manera restringen y cristalizan posibilidades. Me parece que sí, que muchas de estas propuestas o de estos criterios tienen que ver con lo que yo considero que podría ser Arte útil pero prefiero llamarlo más como un arte que sirva para intervenir y para transformar la sociedad. Ese sería mi concepto de arte útil: la usabilidad y la posibilidad de uso de estos elementos como herramientas. No como algo cristalizado, sino que incluso cada uno podría apropiarse y recrearlo para ir más allá del término.

**GM: Estamos en un momento de expansión y difusión de este tipo prácticas: un arte abiertamente político,**

---

9 Los Criterios de arte útil fueron formulados por Tania Bruguera en colaboración con los curadores del Queens Museum (Nueva York, EE.UU.), del equipo del Museo de Arte útil en el Van Abbemuseum (Eindhoven, Países Bajos) y Gridale Arts (Cumbria, Reino Unido). Los criterios estipulan que un proyecto de arte útil debería: 1) Proponer nuevos usos para el arte en la sociedad; 2) Utilizar el pensamiento artístico para desafiar el campo con el que se está operando; 3) Responder a urgencias o problemas actuales; 4) Operar en una escala 1:1; 5) Reemplazar autores por iniciadores y espectadores por usuarios; 6) Tener resultados beneficios prácticos para sus usuarios; 7) Perseguir la sostenibilidad; 8) Restablecer la estética como un sistema de transformación.

**activista e ideológicamente comprometido que, de alguna forma, fueron inauguradas por proyectos como *Tucumán Arde*. ¿Cuál es tu perspectiva con respecto a las complejidades éticas que implica el uso del arte en el entorno social y la creación de un espectáculo en torno a las practicas sociales?**

**GC:** Creo que siempre, y no solamente en este tipo de producciones, hay una relación entre la ética y la estética. Para nosotros ya funcionaba en los años 60 y también tiene que ver con que todas estas modificaciones de las que estamos hablando en relación con este tipo de obra, o este tipo de pensar el arte, nos conducen a pensar formas diferentes en cuanto al concepto de artista. Este ya no se presenta como un individuo privilegiado dentro del campo social, sino como uno más que, de alguna manera, no tiene que ser ajeno a lo que está pasando en su contexto. Aquí entra toda la cuestión de la pedagogía crítica, la reflexión crítica o el conocimiento crítico que creo que es indispensable, es decir, el llevar todas estas reflexiones hacia la propia actividad.

**GM: Uno de los retos es precisamente la representación de esos procesos cuando se intentan mostrar dentro de la institución artística. En el caso de *Tucumán Arde*, el proyecto se ha expuesto sobre todo a través de los archivos que tú personalmente conservaste. Desde la Asociación de Arte Útil queremos reflexionar sobre la potencialidad del archivo como catalizador y generador de nuevos procesos. De ahí surgen proyectos como *Broadcasting the Archive*<sup>10</sup> en el que hemos activado el archivo en diferentes contextos intentando potenciar su uso. Me gustaría saber cómo ha sido la experiencia de representación/visibilización de *Tucumán Arde* dentro de la estructura institucional ¿Crees que los archivos de Tucumán son activables y adaptables a diferentes contextos y temporalidad?**

**GC:** El sentido o el valor fundamental de los archivos, y en particular de este, es el de imaginar la posibilidad. Frente a una sociedad que te paraliza y que

te dice que nada puede ser cambiado, para mí, el valor más grande es justamente el de abrir la posibilidad de pensar y hacer las cosas de otro modo, insertarnos de otro modo, involucrarnos de otro modo. No como un modelo, sino como un referente. Se trata de habilitar al cambio, habilitar a crear otras posibilidades y no manejarse solamente con los códigos que aparecen en el campo del arte o en el campo de la política. Lo más importante que pueden ofrecer estos archivos es potenciar el pensamiento flexible y la posibilidad de pensarse de otra manera.

Presentar el archivo ha sido una experiencia y una práctica. Cuando el grupo se rompió, la mayoría destruyó todos los materiales relacionados con este proceso que tenía. Yo los guardé por razones afectivas. Tenía los negativos de las muestras, de las campañas: toda la parte visual. Fuimos metiéndola por distintos recovecos, escondida para que no fuera encontrada en caso de requisa. Después, cuando llegó la democracia, surgieron las preguntas y el interés por el periodo y comenzó a tener sentido empezar a visibilizarlo, con lo que aparece la necesidad de organizar el material. Así que lo empecé a organizar, a integrar otra serie de documentos, de materiales que tienen que ver con el contexto y las practicas de los miembros del grupo y cosas anteriores, como el Encuentro del Cono Sur, el encuentro en La Habana, etc., todo en los años 70. En general al archivo lo buscan sobre todo porque está relacionado con el grupo, fundamentalmente por *Tucumán Arde*, pero también por la cuestión del Ciclo de Arte Experimental. Para mí, todo es una continuidad, con interrupciones, con cortes, pero siempre es una continuidad de algo que se va realimentando.

Así, el archivo se convirtió de golpe en algo muy visitado. Hay muchos pedidos de material y también se ha mostrado muchas veces. Cada vez es un riesgo y un desafío cómo mostrarlo ¿cómo hacer cuando uno va a un lugar en donde el idioma es diferente? ¿Cómo anclarlo de alguna manera en un contexto y hacerlo visible, o entendible, en otro momento y en otro país?

Son cosas que van generando preguntas. Pero se trata también pensar la política del archivo.

Muchas veces fue una tarea solitaria. Ahora estoy trabajando con otra compañera que pertenece a la red de Conceptualismos del Sur. La red ha sido un apoyo para entender y para afianzar esta idea de que los archivos permanezcan en sus lugares de origen ¿Cómo ser flexibles y pensar que el archivo puede funcionar de diversas maneras?

<sup>10</sup> *Broadcasting the archive* es un proyecto independiente comisariado por Gemma Medina y Alessandra Saviotti para emancipar el uso del archivo de arte útil a la vez que expandir la investigación en torno a este tipo de prácticas artísticas, con un programa de activaciones que se inició en 2015 en colaboración con diferentes grupos y organizaciones independientes e instituciones de diversa escala. <https://broadcastingthearchive.tumblr.com/>



Creo que lo más importante es pensar en la activación que no siempre ocurre. Todo esto es una reflexión continua, una contradicción, un lugar de mucho estrés sobre cómo mostrarlo y dónde. Hasta ahora se ha presentado en lugares muy emblemáticos y muy institucionales. Algunos de los cuales han planteado propuestas o intentos de reflexión sobre la misma institución mientras que otros no. Pero también se han organizado otras muestras con investigadores muy jóvenes que estaban haciendo tesis en lugares que no tenían mayor visibilidad.

**GM:** En su texto *El Mito de Tucumán Arde*, Ana Longoni describe precisamente los riegos de la activación de los archivos desde el mundo del arte...

**GC:** Claramente uno de los intereses o de las preocupaciones sobre el archivo era cómo activarlo y eso referencia al texto de Ana Longoni (2014). Juntas lo hemos discutido y hemos discrepado bastante al respecto. Porque precisamente desde la red de Conceptualismos de Sur somos los responsables de que determinadas obras o archivos se hayan visibilizado y, claro, el mercado también los ha tomado. ¿Qué se puede hacer con eso? Al mismo tiempo hemos conseguido el objetivo que era visibilizar lo que estaba invisibilizado. Aunque eso trajo como consecuencia un interés sobre este tipo de prácticas, sobre todo en Latinoamérica, donde había regímenes militares dictatoriales y mucha represión. Con ello, esos archivos están siendo muy demandados justamente por el mercado o por los centros artísticos.

Es una posición que yo tenía desde el principio de una forma muy intuitiva pero se ha convertido en un posicionamiento. El archivo se tiene que quedar en Argentina y lidiar con todo el interés del mercado por comprar los acervos. Pero el tema es tenerlo no como un archivo cerrado, o solamente como un lugar de estudio, sino como vos decís, para activarlo. ¿Cómo activarlo en este caso? ¿exponiéndolo? Exponer el archivo genera otro tipo de problemática y de situaciones. Pero es muy interesante lo que están haciendo ustedes en la Asociación de Arte Útil, sobre todo esto de buscar abrir, de expandir, que no hay un camino recto sino que hay muchísimas posibilidades. Todo eso se modifica en relación con el entorno y el momento histórico que se está viviendo. También existía la misma problemática de la metodología en la educación ¿Qué se enseña en una escuela de arte? En realidad ya parece como algo que está totalmente fuera de

contexto: la idea de una escuela de arte en los términos tradicionales.

**GM:** Ese es un punto clave al reflexionar sobre las potencialidades de la práctica artística contemporánea y su relación con la vida. Los cuestionamientos en torno al canon, la autonomía del arte y lo que convencionalmente es enseñado en la academia interpelan la necesidad de introducir otros términos, otras formas de aprender. Ello nos lleva inevitablemente a debatir el concepto mismo de escuela. Si la práctica artística se expande a otros contextos ¿cómo articulas la relación que existe entre el arte y la educación?

**GC:** La docencia, la educación, esta práctica de enseñanza-aprendizaje siempre me interesó. He tenido experiencias en todos los niveles de la educación. Pero creo que la más fundante para la modificación de las formas de pensar y de como “enseñar” entre comillas fue la experiencia que tuvimos en lo que se llamaba la Universidad Popular de la Biblioteca Vigil.<sup>11</sup>

Esta Universidad fue un emprendimiento, una iniciativa generada por la gente de un barrio que fue creciendo y dedicándose a la educación popular, para ello organizaron el Jardín de infantes, la Escuela primaria, la Escuela secundaria y lo que se llamó posteriormente la Universidad popular.

Allí también tuvimos una experiencia muy enriquecedora con algunos de nuestros compañeros de grupo. Nosotros veníamos de toda aquella experiencia con nuevos materiales, nuevos lenguajes, etc. Nada de modelos establecidos y todo mucho más conectado con lo conceptual. Y nos encontramos frente a un grupo humano, los alumnos, que eran de aquel barrio y que estaban atravesados por otras cuestiones. Entonces nos dimos cuenta de que el lenguaje que estábamos usando nosotros era otro, no el de sus preocupaciones y que era como venir a imponerles algo desde afuera. Aquello no funcionaba en ese lugar. Entonces tuvimos que aprender

---

11 La Biblioteca Popular Constancio C. Vigil es una organización social, educativa, cultural y popular que se inició en 1944 como la sección de una asociación vecinal y alcanzó gran desarrollo entre las décadas del 60 y 70, instituida como Universidad Popular hasta que fue clausurada por la dictadura militar en 1977. Ver García, N.(2012) La universidad popular de “La Vigil”, Rosario (1964-1977). *Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*. (07). Recuperado de: <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/2875?show=full>

a escuchar, a estimular sus propias propuestas y a partir de allí empezar a dialogar. Aquello fue un primer llamado de atención que nos hizo cambiar totalmente nuestra visión, porque se trataba de trabajar en grupos sociales diferentes.

Posteriormente, otra experiencia fundamental en esta época fue cuando me aproximé a un sindicato de docentes donde se debatía la cuestión de modificar el lugar de los centros para posicionarse como un sindicato combativo. Ellos estaban trabajando en alfabetización con el método de Paulo Freire. Conocer el pensamiento de Freire, su metodología, me cambió totalmente la forma de pensar cómo enseñar arte en las escuelas o en la Universidad. En último término, siempre hay que partir de lo que trae cada uno y, desde ahí, ver qué recorrido se puede hacer en función de los intereses y de cómo insertarse críticamente en la sociedad.

Ya en los años 80, con la vuelta a la democracia, nos llamó la Universidad. Ese fue un momento de mucho aprendizaje. Yo todavía seguía muy aferrada al planteamiento de no volver al campo del arte y me encontré allí con un terreno de arenas movedizas. Estaba enseñando arte en la escuela y al mismo tiempo estaba en contra del producir objetos en el espacio institucional. Pero fueron los alumnos los que me hicieron reflexionar, ya que ellos tenían otra visión de las cosas. Me costó mucho darme cuenta de que todos esos principios, esas acciones que habíamos realizado, todas esas tomas de posición que habíamos mantenido, tenían una validez en un momento histórico, pero que ya no eran, ni podían ser para siempre, sino que realmente eran respuestas a aquel contexto. Frente a otro contexto, necesitábamos crear otro tipo de respuestas. Esto me permitió volver al campo del arte y entrar otra vez en contradicción entre el arte y la docencia hasta que logré conciliar ambas prácticas, una se retroalimentaba con la otra, no eran estamentos separados, sino que tu forma de pensar y tu forma de conocimiento dependen de estos procesos de subjetivación y de formas de hacer. Todas estas modificaciones, todas estas transformaciones dentro de las formas de pensar propias también nos fueron dadas a partir de la práctica artística. El arte en este ideario es una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo.

## Referencias

- Barrera, G. (21 de agosto de 2018). A 52 años del cierre de los ingenios azucareros de Tucuman. *Diario La Izquierda*. Recuperado de:  
<https://www.laizquierdadiario.com/A-52-anos-del-cierre-de-los-ingenios-azucareros-de-Tucuman>
- Bruguera, T. (2012) Reflexiones sobre el Arte Útil. En Y. Aznar. y P. Martínez (Eds.), *ARTE ACTUAL: Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 194 – 197). Madrid, España: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Dirección General de Bellas Artes del Libro y de Archivos. Recuperado de: <http://www.taniabruquera.com/cms/592-1-Reflexiones+sobre+el+Arte+til.htm>
- Fiori, L. y Vega, V. I. (2009). Grupo de artistas de vanguardia: hacia una revolución ética y estética. En *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Bariloche: Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue. Recuperado de: <http://cdsa.aacademica.org/000-008/1180.pdf>. Consultado 27 octubre 2018.
- García, N.(2012) La universidad popular de “La Vigil”, Rosario (1964-1977). *Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*. (07). Recuperado de: <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/2875?show=full>
- Garrido, R. (octubre, 2015). CAE-Ciclo de Arte Experimental en Rosario, *Ramona*. (28) Recuperado de: <http://www.ramona.org.ar/node/57734>.
- Longoni, A y Mestman, M. (2008). Del Di Tella al Tucumán Arde. En *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Longoni, A. (2014). El mito de Tucumán Arde. En *Artelogie*, (6), p. 24. Recuperado de <http://journals.openedition.org/artelogie/1348>. doi: 10.4000/artelogie.1348

La Vanguardia deliberó en Rosario (14 de agosto de 1968). *La Capital*. Recuperado de <http://archivosenuso.org/viewer/2238>

Premios con policía: “Ver y Estimar” con resultados (20 de mayo de 1968). *Análisis* (no. 375), p. 32. Buenos Aires.