

Arte, política y provocación: entre *El encierro* y *La encerrona*

Arts, politics and provocation: between *El encierro* and *La encerrona*

Julieta Cebollada

Universidad Nacional de Rosario
Rosario, Argentina

julieta.cebollada@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-7299-479X>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/hvzod5zdw>

Resumen

En el presente trabajo se procura analizar la *performance El encierro*, llevada a cabo en 1968 en Rosario por la artista nacida en Marcos Juárez y residente en Rosario, Graciela Carnevale. Asimismo, se la relaciona con una acción artística realizada en la *antibienal* de Córdoba en 1966, de similar temática. Los objetivos de dicha investigación están centrados en observar y comparar *El encierro* y *La encerrona*, sus puntos de contacto y diferencias dentro de un momento social y político muy particular en la Argentina de aquel entonces. Conjuntamente se pretende establecer las conexiones entre arte y acción política que implican una desmaterialización de la obra de arte en tanto objeto a contemplar y un rechazo a las instituciones y circuitos tradicionales de circulación de dichas obras. Del mismo modo se articula la *performance* artística como medio expresivo que involucra al cuerpo y busca sacarlo de su entumecimiento y provocar una reacción en los espectadores.

Palabras clave

arte, política, represión, encerrar, *performance*

Abstract

In this work we attempt to analyze the performance *El encierro*, carried out in 1968 in Rosario by the artist born in Marcos Juárez and resident in Rosario Graciela Carnevale. Likewise, it is related to an artistic action carried out at the *Antibienal* of Córdoba in 1966, with a similar theme. The objectives of this research are focused on observing and comparing *El encierro* and *La encerrona*, their points of contact and differences within a very particular social and political moment in Argentina at that time. Jointly, the aim is to establish the connections between art and political action that implies a dematerialization of the work of art as an object to be contemplated as a rejection of the traditional institutions and circuits of circulation of those art works. In the same way, artistic performance is articulated as an expressive medium that involves the body and seeks to remove it from its numbness and provoke a reaction in the spectators.

Key words

art, politics, repression, locking up, performance

Introducción

En este texto se procura analizar la *performance* *El encierro*, llevada a cabo en 1968 en Rosario por la artista nacida en Marcos Juárez y residente en Rosario, Graciela Carnevale.

El enfoque que elegí parte de la historia del arte, tras la lectura de artículos de María Elena Lucero (2018), Marcelo Nusenovich (2013, 2016), Guillermo Fantoni (1990), Andrea Giunta (2001) y Ana Longoni (2014), entre otros. Asimismo, tomo la mirada de autores como Claudia Gilman (2003), Silvia Sigal (1991) y Oscar Terán (2013) a fines de realizar un abordaje de cuestiones sociales, políticas y económicas del período que abarca la década del sesenta hasta 1970.

El presente trabajo está estructurado de la siguiente manera: luego de la introducción, hago una breve explicación preliminar del concepto de *performance* como forma de expresión. En el apartado sucesivo, describo los acontecimientos sociales, políticos y económicos que dieron origen a la constitución de las identidades juveniles y a sus conflictos con el gobierno del momento. Finalmente, caracterizo las tensiones entre vanguardia estética y su transfiguración en vanguardia política, en las que se encuentran las provocativas acciones de Graciela Carnevale en el *Ciclo de arte experimental* de 1968 y *La encerrona*, realizada dos años antes en la denominada *antibienal* de Córdoba.

Ambas acciones se inscriben en un contexto que atacaba la libertad de expresión desde las instituciones gubernamentales, al mismo tiempo que gran parte de la juventud se iniciaba en la búsqueda de nuevas formas de vivir la vida, e intentaba eludir y desafiar los mandatos de la generación de sus padres.

Resulta significativo que, durante la dictadura del general Onganía, artistas de dos ciudades distintas y con solo dos años de diferencia hayan llevado a cabo manifestaciones artísticas de igual temática. Puede deducirse que se trató de un encierro literal que funcionó como metáfora de la represión que se vivía en aquel entonces.

Breve historia de la performance

La conceptualización del término performance tiene varias acepciones. Hay quienes lo sitúan dentro de lo que son las *performing arts*, entre las que se encuentran la danza, la ópera, el teatro y otras representaciones más “marginales”, como por ejemplo el cabaret.¹ Otros asocian a la performance con acontecimientos de carácter efímero que involucran al cuerpo (Nusenovich, 2016).

Además, el autor mencionado establece una relación entre el *happening* y la performance. Mientras que en el primero el espectador se integra a la obra de arte, la segunda se muestra distante respecto a este. Sin embargo, en la actualidad el *happening* es considerado como un tipo de performance, aunque esta sea deudora del primero.

El arte de la performance resultó fundamental para el proceso de desmaterialización² de la obra de arte, dado que su estatuto tradicional como objeto se comenzó a derrumbar. Al principio esto se presentó como condición de posibilidad para impedir la comercialización de las performances “...ya que difícilmente puedan comprarse, venderse o coleccionarse los acontecimientos o experiencias, y de allí su vinculación con el arte conceptual de la década de 1970” (Nusenovich, 2016, pp. 236-237).

No obstante, su posterior cooptación por parte del mercado del arte, a través de registros en fotografía y/o video, terminó por institucionalizar la práctica. Esta situación alejó a las performances contemporáneas de sus referentes históricos como el futurismo, el dadaísmo y el constructivismo. Estos movimientos vanguardistas se mantenían en los márgenes del arte hegemónico y se expresaban con virulencia.

Conforme a la evolución de la performance, esta comenzó a ligarse al *body art*, y lo corporal como medio de expresión pasó a un primer plano. Como señala Nusenovich (2016), después de 1968, “...la performance se afianzó como género en el campo artístico, centrándose en el gesto, el cuerpo y los datos sensoriales en lugar del lenguaje verbal como instrumento de

1 Al respecto resulta destacable el espacio del *Cabaret Voltaire* en Zúrich, creado en 1916.

2 La desmaterialización de la obra de arte hace alusión a quitar el énfasis o en hacer desaparecer al objeto físico y reemplazarlo por otro tipo de materialidad. De esta forma, deviene en conceptos o acciones. Este es un rasgo de tendencias plásticas experimentales de los años sesenta.

comunicación” (p. 244). También se vinculó a las culturas juveniles que buscaban sortear los preceptos que pesaban sobre ellas, tema que voy a exponer a continuación.

Política y culturas juveniles en los sesenta

A fines de caracterizar la *performance* de Graciela Carnevale y su antecedente en Córdoba, voy a contextualizar, entre 1960 y 1970, una parte de la sociedad urbana argentina.

Según Oscar Terán (2013), el campo intelectual argentino de los sesenta estaba caracterizado por la politización de la cultura. La convicción de que el quehacer intelectual y la política debían marchar juntos estuvo acompañada por una descalificación de la actividad intelectual. El autor afirma: “...este sesgo antiintelectualista decidirá en algunos casos que ese vacío en definitiva de legitimidad se salvara con la búsqueda fuera del campo intelectual del fundamento ofrecido por la política” (p. 155).

Esta articulación de la práctica intelectual con la política fue signada por hechos nacionales e internacionales que marcaron un nuevo rumbo para sus actividades. Tal como se reconoce en Silvia Sigal (1991), en la década del sesenta, amplios sectores de intelectuales progresistas adoptaron al marxismo como “lingua franca” (p. 192).

Acontecimientos como la Revolución cubana y la Guerra de Vietnam influyeron en la construcción de identidades de la intelectualidad argentina. Para la Sigal (1991),

Cuba devino puente entre izquierda, nacionalismo y peronismo, transformando tanto a la izquierda, a la que “nacionalizó” demostrando que el socialismo no lo hacían los partidos comunistas sino los movimientos nacionales, como al peronismo, creando en él un ala de izquierda, que compensaría con el fervor de la juventud el menos visible entusiasmo de las bases obreras por el fenómeno cubano (p. 201).

Además, el ejemplo de resistencia de los vietnamitas durante la guerra, con la consecuente derrota de los Estados Unidos, sumado a diversas protestas de jóvenes a nivel mundial, implicaba la búsqueda de algo nuevo. La juventud se alzaba y se manifestaba contra el autoritarismo de los gobiernos y sus violentos mecanismos de opresión y explotación.

Para Gilman (2003)

La radicalización de los intelectuales se inscribió también en la crisis generalizada de los valores e instituciones tradicionales de la política: la democracia parlamentaria, los partidos, los políticos mismos e incluso los modos tradicionales de la representación política, que constituyen algunos de los rasgos de época (p. 63).

Pero el colectivo de intelectuales se iba a encontrar con problemas de libertad de expresión, a partir del golpe de Estado iniciado el 28 de junio de 1966 que dejaría al general Onganía al frente del gobierno durante cuatro años. Este contó con un amplio consenso de sectores empresarios, políticos y sindicales. Las expectativas estaban centradas en un Estado fuerte, unificado y con recursos para reordenar la economía y la sociedad.

El gobierno de facto, una vez organizado, puso foco en la represión del comunismo, entendido como cualquier expresión de pensamiento crítico o de disidencia. El principal objetivo fue la universidad, cuyas casas de estudio fueron intervenidas, lo cual terminó con su autonomía académica.

El 29 de julio de 1966 tuvo lugar la *Noche de los bastones largos*, con la irrupción de la policía en algunas facultades de la Universidad de Buenos Aires. Policías apalearon a profesores y alumnos, lo que trajo como consecuencia la renuncia de docentes que luego se vieron forzados a emigrar. Otros, en cambio, continuaron con su labor intelectual y académica de manera sutil, casi subterránea. Asimismo, resurgieron en las universidades grupos clericales y tradicionalistas.

También se aplicó censura sobre manifestaciones de las nuevas culturas juveniles, consideradas como una instancia previa al comunismo. La expansión de la sociedad de consumo y la proliferación de la industria de la cultura marcaron nuevas costumbres en la sociedad argentina de los sesenta. El espíritu rebelde de la juventud fue una característica tanto de quienes estaban politizados como de quienes no lo estaban.

Las producciones de los países centrales, como el rock, y modas como el pelo largo, los jeans o la minifalda se difundieron en Argentina, en paralelo a formas más libres de vivir la sexualidad (la aprobación de la píldora anticonceptiva en Estados Unidos resultó un hecho clave). Demás está decir que esto escandalizó a las franjas más tradicionalistas de la población.

La televisión fue una de las grandes novedades de la época, especialmente para el ámbito familiar, y el cine formó parte de las salidas dentro de la cultura del ocio, sumado a los bares, el teatro y los recitales en los clubes. Pero la mayoría de estas actividades no eran accesibles más que a las clases medias y acomodadas, lo que acentuó y evidenció la situación de desigualdad social, expresada por Antonio Berni en sus grabados de la serie de Juanito Laguna. En estos *xilocollages* hacía uso de la técnica de grabado sobre madera e incorporaba materiales de desecho para contextualizar el contraste entre la modernización técnica y la precariedad de los sectores más vulnerables. Juanito representaba a niños que el artista veía en barrios humildes o villas miseria, rodeados de basura y remanentes de materiales industriales que incorporó directamente a sus obras. La década del sesenta tuvo fuertes movimientos migratorios cuyo origen se remonta a veinte años atrás: tanto personas de países limítrofes, como Bolivia, Paraguay y Chile, como argentinos, especialmente de provincias del noreste y noroeste, migraron en busca de mejores oportunidades laborales a las grandes ciudades. Fue así como se gestaron las primeras villas miseria, situadas en los márgenes urbanos. Paralelamente y vinculado a la temática de personajes abandonados por las promesas del consumo capitalista, Berni dio forma a Ramona Montiel y su historia, desde una infancia sumida en la pobreza hasta su juventud y madurez como trabajadora sexual. El artista hacía uso de las técnicas de *collage* y relieve acompañadas de esculturas monstruosas que acechaban a Ramona, a modo de metáfora.

También se presentaron tensiones sociales dentro de las clases medias debido a que el crecimiento de las matrículas de enseñanza media y universitaria no se correspondía con la generación de suficientes puestos de trabajo para cubrirlos. Estos sectores habían comenzado a tener mayor acceso a los bienes culturales a través de revistas y de iniciativas editoriales como la de Eudeba, cuya tirada era de precios económicos. La editorial fue fundada por la Universidad de Buenos Aires, con el fin de divulgar y extender sus actividades a toda la sociedad.

Dentro de la prensa escrita, la revista *Primera plana*, fundada en 1962, constituyó un influyente medio de comunicación de masas, y jugó un importante rol en el derrocamiento del gobierno de Arturo Illia. En cuanto a las secciones culturales, Silvia Sigal (1991) afirma: "... dotadas de considerable autonomía de redacción (...) producían valor cultural para un mercado de clases medias cultivadas que la revista contribuía a dilatar" (p. 193).

Una clase media cada vez más culta observaba con inquietud y preocupación el fin del Estado benefactor, que perjudicó a diversos sectores de la sociedad. Las tensiones acumuladas por esta

situación, sumadas al autoritarismo de Onganía y a un peronismo proscrito desde hacía más de una década no demoraría en estallar.

A finales de la década del sesenta, se sucedieron protestas estudiantiles en universidades de diversas provincias. Con el antecedente de la muerte de Santiago Pampillón en 1966, Córdoba ya era foco de un importante activismo estudiantil. Este se conjugó con el movimiento obrero-sindical el 29 de mayo de 1969, en lo que se conoce como el *Cordobazo*. Tras dos días de manifestaciones, el ejército restableció el orden de manera violenta, lo que dejó un saldo de casi treinta muertos y ochocientas personas entre heridos y detenidos. Poco tiempo después ocurrieron en Rosario episodios similares (el *Rosariazo*), así como también en Cipoletti, General Roca y Neuquén.

El arte argentino de los sesenta: entre vanguardia estética y vanguardia política

114

En la ciudad de Rosario se perfilaba un campo cultural signado por rupturas estéticas, inspirado por Antonio Berni y la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de la década del treinta, el Grupo Litoral en los cincuenta de la mano de Carlos Uriarte y Juan Grela y el Grupo de Artistas de Vanguardia en los años sesenta. En Rosario, los principales referentes eran Noemí Escandell, Graciela Carnevale y Rubén Naranjo.

Por otro lado, el circuito artístico porteño de la década del sesenta se encontraba en medio de un proceso modernizador de la cultura, que incluía bienales, galerías, librerías, facultades, centros culturales, cafés e institutos como el Di Tella, dentro de una locación geográfica denominada por la prensa como *La manzana loca*. Formaban parte de esto artistas como Roberto Jacoby, León Ferrari y Pablo Suárez.

En Buenos Aires un importante foco vanguardista fue el ya mencionado instituto del empresario Torcuato Di Tella, manejado por su propia fundación. Según Andrea Giunta (2001), varios artistas se incorporaron a un circuito de promoción de un arte nuevo que tomaba como referencia a los lenguajes internacionales y entendía a la tradición local en términos negativos, como algo con lo que había que terminar. Los proyectos artísticos que allí se gestaban estaban centrados en la experimentación estética y la búsqueda de cierta originalidad. Pero los premios

y las becas que ofrecía se encontraban condicionados ideológicamente debido a que recibía subvenciones extranjeras, especialmente de Estados Unidos.

Un grupo de artistas que exponía habitualmente en el Di Tella comenzó a avanzar en su proceso de politización tras el episodio ocurrido a León Ferrari quien, en 1965 con motivo de la convocatoria al premio nacional e internacional del instituto, presentó su obra *Civilización occidental y cristiana*. Esta consistía en el ensamblaje de un Jesucristo de utilería crucificado con un avión de guerra, en alusión a la guerra de Vietnam y la barbarie occidental e imperialista. Bajo el argumento de que hería la sensibilidad de las comunidades religiosas, el director del instituto Di Tella, Jorge Romero Brest, le exigió a Ferrari que retirara la obra, en lo que sería un primer acto de censura.

Tres años después, los artistas Eduardo Ruano, Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Juan Pablo Renzi interrumpieron abruptamente la inauguración del premio *Ver y Estimar* al grito de *¡fuera yanquis de Vietnam!*, entre otras consignas. Acto seguido rompieron con un ladrillo la vitrina iluminada con la imagen del presidente Kennedy, montada previamente por Ruano. Las autoridades del museo llamaron a la policía y los espectadores se sintieron confundidos al no discernir si la obra era la vitrina, si estaba sucediendo un atentado o si era efectivamente la interrupción de la ceremonia inaugural.

Al contar con el financiamiento de grandes empresarios de los países del norte, como Ford o Rockefeller, el Di Tella no iba a admitir un arte que criticara el *statu quo* capitalista. Al no querer que la expresión de sus ideas se viera limitada por esto, los artistas cortaron lazos con el instituto.

Entre abril y noviembre de 1968 se llevaron a cabo acciones políticas en repudio al sistema del arte. En la *Experiencia 1968*, Pablo Suárez escribió una carta de renuncia al evento y repartió copias en la puerta del instituto Di Tella, que estaba a cargo de la organización. Por su parte, Roberto Plate presentó la instalación conocida como *El baño*, en la cual los espectadores participaban escribiendo sus puertas y paredes como si se tratara de un baño público. Esto incluyó frases de amor, groserías y frases en contra del régimen de Onganía, razón por la cual las autoridades determinaron que la obra posteriormente permaneciera vigilada por un policía en los días sucesivos a la muestra. Dentro del archivo de Graciela Carnevale se encuentra un artículo al respecto, de la revista *Así*, que data del 1 de junio de 1968. Quien escribe esta nota titulada "Inscripciones obscenas. La policía clausuró parcialmente una exposición" cuestiona la ambientación de Plate y la considerara obscena debido a sus escritos, al relatar lo siguiente:

En el lugar se hizo presente una comisión de la seccional 15° encabezada por el oficial inspector Scarabini, a la que se agregó luego un alto funcionario municipal, que después de comprobar el atentado a las buenas costumbres y al pudor que significaban “los pseudo-baños” procedió a clausurarlos inmediatamente y a labrar el sumario de práctica (Archivo Graciela Carnevale, s. p.).

En Rosario, desde 1965, se pueden observar obras colectivas que incluyen la toma de espacios en la ciudad y la consecuente ampliación de la circulación de las obras de arte. Un acontecimiento destacable es la irrupción por parte de integrantes de la vanguardia rosarina en una conferencia que iba a dictar Jorge Romero Brest en la sala *Amigos del Arte*. Corría el 12 de junio de 1968 cuando estos hombres y mujeres criticaron el mercado del arte arrojando huevos y bombas de olor, expresando su rechazo hacia la concepción del arte como mera decoración para la vida burguesa.

Entre el 3 y el 9 de noviembre de 1968 se expuso la obra colectiva *Tucumán Arde*. Se trató de una producción interdisciplinaria que involucró a artistas y también a actores que no estaban directamente vinculados con el arte, como intelectuales y miembros de sindicatos. Lo que tenían en común era su compromiso político. *Tucumán Arde* se presentó como la campaña publicitaria de la *Primera Bienal de Arte de Vanguardia* de 1968, título engañoso utilizado por un colectivo artístico integrado por artistas de Rosario, Santa Fe y Buenos Aires.

Partieron del uso de estrategias comunicacionales al incorporar los medios de comunicación de masas, con una clara influencia del denominado *Arte de los medios* (McLuhan y Fiore, 1969) y su premisa del medio como mensaje. También puede citarse al *Movimiento Internacional Situacionista* de los sesenta con su propuesta colectiva de ambientes urbanos momentáneos cuyo objetivo era realizar arte en la vida cotidiana. El objetivo de estos artistas³ fue instalar una campaña que contradijera la información distorsionada que brindaba la prensa oficial

³ Participaron de la obra: María Elvira de Archavala, Beatriz Balve, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Eduardo Guira, María Teresa Garmuglio, Marta Greiner, Roberto Jacoby, José Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully, Raúl Pérez Canton, Estela Pomerantz, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolás Rossa, Carlos Schork, Domingo Sapia, Roberto Sara y Margarita Paksa.

(en consonancia con las directivas del gobierno de facto), respecto del *Operativo Tucumán*⁴. Esto implicó un desplazamiento de los límites de la obra de arte. Al separarse esta del circuito tradicional, tanto en lugares de difusión como en formatos, tuvo como resultado una producción poco viable (aunque no imposible) para circular como mercancía. Al mismo tiempo, al tratarse de un trabajo colectivo, las autorías se vieron desdibujadas: “La concepción y ejecución de la obra trasciende al autor. El proceso de construcción de lo sensible es anónimo y colectivo a la vez” (Mege, 2007, p. 47).

La clásica relación entre la obra y el espectador también se encontró trastocada al interpelar al transeúnte con un mensaje que le exigía un rol interpretativo, más activo que al que se encontraba acostumbrado. A su vez, los artistas se valieron del texto como medio expresivo y del factor sorpresa para llamar la atención del público.

El diseño del trabajo contó con varias etapas previas a la inauguración de la muestra en las dependencias de la CGT (Confederación General del Trabajo) de Rosario. Durante la primera etapa pegaron afiches con la palabra *Tucumán* por las calles de la ciudad —y también en Santa Fe—, impresos con letra imprenta de color negro a fines de camuflarse con publicidades de diseños semejantes. También se imprimió dicha palabra en las entradas de los cineclubes de público mayormente compuesto por estudiantes universitarios, lo que generó intriga y suspenso.

En la segunda fase, grafitearon la frase *Tucumán Arde* con aerosol (material novedoso para aquel entonces) y pintura, y se volvió a intervenir las entradas de los cineclubes; a esto se sumó la entrega de volantes por parte de los artistas y sus colaboradores. También se colocaron obleas en aulas de facultades, asientos de colectivos, puertas de baños, etc. Luego se comenzó a promocionar el evento bajo el nombre institucional de *Primera Bienal de Arte de Vanguardia* y se pegaron afiches en letras blancas sobre fondo negro.

Cabe destacar que se hizo una recopilación de material documental sobre la realidad en Tucumán, que fue verificado tras una visita a la provincia por parte de varios miembros del grupo; todo ese material fue presentado en conjunto con la CGT. De esta manera, lograron comunicar su mensaje a través de la novedosa difusión de la información recopilada, la redundancia en el

⁴ El *Operativo Tucumán* fue un proyecto gubernamental que promovió la industrialización del sector azucarero en beneficio de las grandes industrias. Como consecuencia, se destruyó a las pequeñas y medianas empresas que se vieron obligadas a cerrar sus puertas, lo cual produjo el consecuente aumento del desempleo en la provincia.

sentido de la repetición e insistencia del mensaje y la perturbación y estimulación visual lograda mediante la tipografía seleccionada.

El grafiti como recurso gráfico de denuncia social tiene antecedentes cercanos en el mayo francés, como forma de propaganda efectiva y económica. Siguiendo a Ana Florencia Frontini (2015):

Estos grafitis realizados a través de un grupo organizado, se denominan “corporativos”, esto es, planificados y ejecutados por un grupo o institución conformado bajo patrones, reglas y normas definidas, donde el resultado de la pintada no es al azar sino que responde a un objetivo específico (p. 10).

Esta suerte de marca que se le hace al espacio urbano se torna una práctica de apropiación territorial. Debray (1997) plantea la idea de *ciudad* como campo de acción de las prácticas colectivas e individuales de las personas, como espacio vivenciado en el cual se generan vínculos sociales afectivos e identificaciones entre miembros del mismo barrio.

Tucumán Arde ha sido considerado como un fenómeno asociado a las ideas de vanguardia política y desmaterialización de la obra de arte en tanto referente del arte conceptual latinoamericano. Ana Longoni (2014) señala que la tendencia de los relatos de la historia del arte argentino tendió a fijarlo como mito, lo cual contribuyó a su canonización.

El abandono de la práctica artística por parte de algunos de los integrantes del colectivo no hace más que marcar los límites del arte y la función política: desde las diferencias entre marxistas y peronistas del grupo; los debates entre artistas y sindicalistas por la posibilidad de la lucha armada; el deterioro de cuestiones estéticas al privilegiar la esfera comunicacional y los riesgos que provocaron la temprana clausura de la exposición en Buenos Aires.

Los intentos de domesticar *Tucumán Arde* comenzaron en los años setenta con su inclusión como tema en los dossiers de revistas de Nueva York y París. Algunos artistas involucrados en el itinerario del '68, como Juan Pablo Renzi, criticaron dicha neutralización historiográfica, mientras que Roberto Jacoby realizó, en 2008, la instalación 1968, *el culo te abrocho* con motivo del 40° aniversario de aquel año, para desafiar la solemnidad de tal homenaje.

No hay que olvidar que un relato unificado de la experiencia de *Tucumán Arde* puede redundar en una pérdida del potencial transgresor y revulsivo que supo tener.

En definitiva, todas estas expresiones artísticas muestran una articulación entre procesos de modernización y politización. Mientras los artistas del arte *pop* mostraban su rebeldía mediante la experimentación formal, otros fueron más allá y lo conjugaron con un compromiso político concreto. Como señala Guillermo Fantoni (1990):

En el caso de la vanguardia de Rosario, el cuestionamiento inicial a las instancias de autoridad, de difusión y consagración cultural, por medio de obras hasta entonces impensables que generaron un clima de fuerte tensión estética, preparó el camino para la actitud de cuestionamiento del orden social y político, que fue dominante en los últimos años de la década del 60 (p. 33).

Este cuestionamiento fue también hacia la institución del arte (en el sentido que le da Peter Bürger al término)⁵ y abarcó tanto a sus instancias tradicionales como modernizadoras (esta última incluye al Instituto Di Tella). Tal como se reconoce en Sigal (1991),

...aún a fines de los '60, las experiencias de la "manzana loca" del Di Tella, subversivas a los ojos de la policía, fueron ignoradas o despreciadas por buen número de intelectuales marxistas. La mezcla de apoliticismo y de innovación característica del "Di Tella de Florida" escandalizaba a intelectuales ocupados en arreglar cuentas con el pasado y en busca de su identidad política) (p. 194).

Lo que más se cuestionaba de las instituciones era su carácter burgués y lo restringido de sus modos de producción y circulación, lo cual llevó a una ruptura contundente, política y artística al mismo tiempo.

⁵ Peter Bürger (1974) describe a la institución del arte en su *Teoría de la vanguardia*, como un aparato productivo-ideológico: los modos de producción, distribución y exposición, y también las ideas predominantes sobre el arte en una determinada época.

El ciclo de arte experimental: la performance *El encierro*

También se llevó a cabo en Rosario, en mayo de 1968, el *Ciclo de arte experimental*, en el cual se destacó la obra de Graciela Carnevale titulada *El encierro*. Esta consistió en la acción de encerrar a los asistentes a la muestra dentro del local, que tenía una vidriera a la calle. Tal como señala María Elena Lucero (2018), se trató de “una acción drástica que visibilizaba la censura presente en aquel momento” (p. 61). El público al principio se quedó esperando a que alguien les abriera, algunos quitaron los afiches que cubrían las vidrieras y, pasado un lapso de tiempo, comenzaron a arrancar las varillas de la entrada. Contra las expectativas de Carnevale de una reacción grupal más contundente, la vidriera fue rota desde afuera para rescatar a los presentes.

Según la artista, la obra fue un encierro, literalmente. No era un simulacro ni una broma de mal gusto; ella buscaba generar una acción concreta y violenta en los espectadores, que les permitiera salir de esa situación. En el texto que escribió sobre su propuesta para el *Ciclo de arte experimental*, Carnevale afirmó sentirse obligada a ejercer violencia a través de una obra: “Quise que cada uno de los espectadores experimentara el encierro, la incomodidad, la ansiedad, por último la asfixia y la opresión y vivenciara un acto de violencia imprevisto” (s. p.). Además hizo una mordaz crítica al sistema social imperante, dirigido a crear entes pasivos que reprimen sus impulsos naturales y niegan toda posibilidad de cambio.

Posteriormente, la policía censuró la obra y los artistas tuvieron que devolver el local que habían alquilado, razón por la que el *Ciclo de arte experimental* no pudo continuar; esto dejó sin exponer a Juan Pablo Renzi y Aldo Bortolotti.

Dos años antes, un 15 de octubre, se inauguró en la ciudad de Córdoba la III Bienal de *Kaiser* y un evento paralelo a dicha Bienal: la *Viruela Boba*, en referencia a una enfermedad que produce escozor, es contagiosa y deja marcas. Esta última iba a durar quince días, pero fue clausurada antes por razones poco claras: tres artistas distintos esgrimen distintas causas.⁶

Esta antibienal fue presentada como el *Primer festival de formas artísticas contemporáneas* y se mostró como reacción y alternativa a las propuestas de Romero Brest y el grupo del Instituto Di Tella: “...nucleado en torno a búsquedas que podríamos denominar “happening pop”, interesadas en la ampliación del espectro sensorial de las experiencias “efervescentes”

⁶ Marcelo Nusnovich (2013) indica que las versiones resultan confusas e imprecisas. Brandán habla de una amenaza de bomba, Suárez de un *happening* y Shaw de otros motivos.

realizadas en todos los lugares del mundo que reconocían como centro simbólico el Greenwich neoyorkino” (Nusenovich, 2013, s. p.). No obstante, en Córdoba el *Pop Art* ya había aterrizado desde Estados Unidos y se presentaba como una forma de arte experimental, novedosa y divertida para toda una generación de jóvenes que quería vivir fuera de las convenciones sociales practicadas por sus padres.

A propósito de la *antibienal*, esta fue realizada en el depósito de una mueblería, tras engañar a sus dueños para conseguir el préstamo del espacio y la financiación del transporte de artistas y materiales desde Buenos Aires, además de su alojamiento. Los organizadores del evento fueron el artista plástico Oscar Brandán, María Rosa Roca, Rodolfo Imas y Felipe Yofre, provenientes de diversas formaciones.⁷

En este evento paralelo, se registró el *happening* conocido como *La encerrona*. Se anunció que se iba a hacer un *happening* y, una vez que los espectadores hubieron ingresado al lugar, cerraron las puertas tras rescatar a dos o tres personas de su entorno para evitar que recayera sobre ellos la ira de la gente, y los artistas se fueron. Nusenovich (2013) sitúa a esta acción de agresión al público en relación con la voluntad de “espantar al burgués”, característica del *Cabaret Voltaire*.

Los diarios de Buenos Aires no ignoraron el suceso, aunque lo vincularon a la actividad del Instituto Di Tella y minimizaron la participación de los cordobeses y de artistas de otras provincias. En cambio, la repercusión a nivel local fue muy grande y fue interpretado por la prensa escrita como un acontecimiento perpetrado por una juventud audaz; una juventud que quería transformar la sociedad a través del arte.

⁷ Oscar Brandán nació en Córdoba el 11 de enero de 1934. Su producción fue mayormente pictórica, y en la bienal paralela participó con una instalación. María Rosa Roca fue una acuarelista y pintora especialista en óleo (Córdoba, 1905 - Valle de Calamuchita, 1990). Rodolfo Imas es arquitecto, escultor y escenógrafo, nacido en Córdoba en 1939. Felipe Yofre nació en Paraná en 1948 y se radicó en Córdoba a fines de los sesenta, década en la que estudió abogacía y se desempeñó como dirigente del movimiento estudiantil en la Universidad Católica de Córdoba.

Consideraciones finales

La década del sesenta fue sumamente convulsionada por diversos acontecimientos tanto de orden nacional como internacional. Las tensiones entre quienes querían mantener el *statu quo* a toda costa y quienes buscaban trascenderlo y contribuir a un cambio social derivaron en enfrentamientos con altos niveles de violencia, especialmente institucional.

Asimismo, la cultura de masas, importada desde los países centrales, y la proliferación de las industrias culturales reconfiguraron a las sociedades urbanas como nunca antes e incidieron especialmente en los jóvenes y su modo de vivir la vida, produciendo expectativas distintas a las de las generaciones precedentes.

No hay dudas de que todo esto influyó en el arte argentino, en el que se observó una transición (y también una convivencia) de la obra como objeto al arte como acción, y de la experimentación formal a la radicalización política.

En este contexto se inscriben *El encierro* y *La encerrona*: dentro de un clima social agitado que requería de acciones rotundas para, a través de la violencia y la provocación, sacar de la zona de confort a una parte de la sociedad que se encontraba adormecida.

Si bien la institucionalización de las *performances* en el arte contemporáneo es un hecho, esto no resta valor a estas valientes manifestaciones artísticas que expresaban el sentir del momento.

Bibliografía

- Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Debray, R. (1997). *Transmitir*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Fantoni, G. (1990). Tensiones hacia la política: del homenaje a Viet-Nam a la Antibienal. *Sisi*, 2.
- Frontini, A. F. (2015). Tucumán Arde. Campaña publicitaria de la 1º Bienal de Arte de Vanguardia. *La Trama de la Comunicación*, 10. <https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/156>.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2001). Vanguardia, internacionalismo y política (Arte argentino en los años sesenta). Buenos Aires: Paidós.
- Longoni, A. (2014). El mito de Tucumán Arde. *Artelogie*, 6. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1348>.
- Lucero, M. E. (2018). Intercambios, fusiones y politización. *El Archivo Graciela Carnevale. Separata*, 16.
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1969). *The medium is the message: An inventory of effects*. Nueva York: Bantam.
- Mege, J. C. (2007). La producción del arte como reproducción de un saber colectivo. El caso Tucumán Arde. *Sociedad Hoy*, 10(12), pp. 45-57. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90201204>.
- Nusenovich, M. (2013). Una génesis discontinua: la performance en Córdoba entre 1966 y 2000. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. 2. Buenos Aires: CAIA y Eduntref.
- Nusenovich, M. (2016). Notas sobre una historia de la performance artística. *Avances*, 25.
- Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur editores.

Terán, O. (2013). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fuentes

Archivo Graciela Carnevale, Rosario. <http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones>.

Cómo citar este artículo:

Cebollada, J. (2024). Arte, política y provocación: entre *El encierro* y *La encerrona*. AVANCES, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45502>