

Femeninas o feministas, aristocráticas o desclasadas. Asociaciones artísticas femeninas en Chile (1914-1927)  
 Gloria Cortés Aliaga  
 Boletín de Arte (N.º 17), pp. 1-9, septiembre 2017. ISSN 2314-2502  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>  
 Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# FEMENINAS O FEMINISTAS, ARISTOCRÁTICAS O DESCLASADAS

## ASOCIACIONES ARTÍSTICAS FEMENINAS EN CHILE (1914-1927)

**FEMALE OR FEMINIST, ARISTOCRATIC OR LONER**  
**FEMININE ARTISTIC ASSOCIATIONS IN CHILE (1914-1927)**

**Gloria Cortés Aliaga**

[cortes.gloria@gmail.com](mailto:cortes.gloria@gmail.com)

Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. Chile

Recibido: 06/02/2017 | Aceptado: 28/05/2017

### RESUMEN

Adentrarse en los territorios de las relaciones, en las redes de filiación y de circulación en las que se instalaron las artistas chilenas, especialmente al interior de las asociaciones femeninas, es el objetivo de la presente investigación. Queremos identificar los puntos de conflicto que surgen entre 1914 y 1927 que implican no solo asuntos de género, sino, también, de diferenciación social, económica y subjetiva sobre el concepto de clase. ¿Cómo se relacionan las artistas en este periodo? ¿Qué lugar ocupan en las discusiones contemporáneas sobre el feminismo? La identificación de sus discursos visuales e intelectuales nos permite considerar la producción femenina como un escenario de profundas discusiones que alteraron el orden simbólico del canon establecido hasta entonces.

### PALABRAS CLAVE

Feminismo; arte chileno; historias de las mujeres; estudios de género

### ABSTRACT

The purpose of this paper is to study thoroughly the territory of relations, networks and circulations established among Chilean women artists, especially within various women's associations. We intend to focus on the conflicts that emerge between 1914 and 1927 which not only involve the issues of gender but also social and economic differences as well as the concept of class. How do women artists relate between each other during that period? What is their position within the contemporary discussions about feminism? The identification of their visual and intellectual discourses makes it possible to perceive the female artistic production as a space of wide-ranging discussions that altered the symbolic order of the established canon.

### KEYWORDS

Feminism; Chilean art; women's history; Gender Studies



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

En 1927 se desarrolló en Chile la gran Exposición Femenina en el marco del cincuentenario del Decreto Amunátegui (1877), precepto que permitió a las mujeres rendir exámenes para optar a un diploma profesional e ingresar a la Universidad. La exposición incluía secciones dedicadas a la educación, la beneficencia, el arte decorativo y la industria, así como a la música y el *arte puro*. Todas ellas eran acompañadas de actividades, entre las que destacaron canciones y bailes coloniales y criollos por la señora Camila Bari de Zañartu, cuadros de la vida de Santa Teresa de Jesús con acompañamiento musical de la señorita Marta Canales y la «colaboración de numerosas señoritas de nuestra sociedad» (*Zig-Zag*, 1927: s/p) [Figura 1].

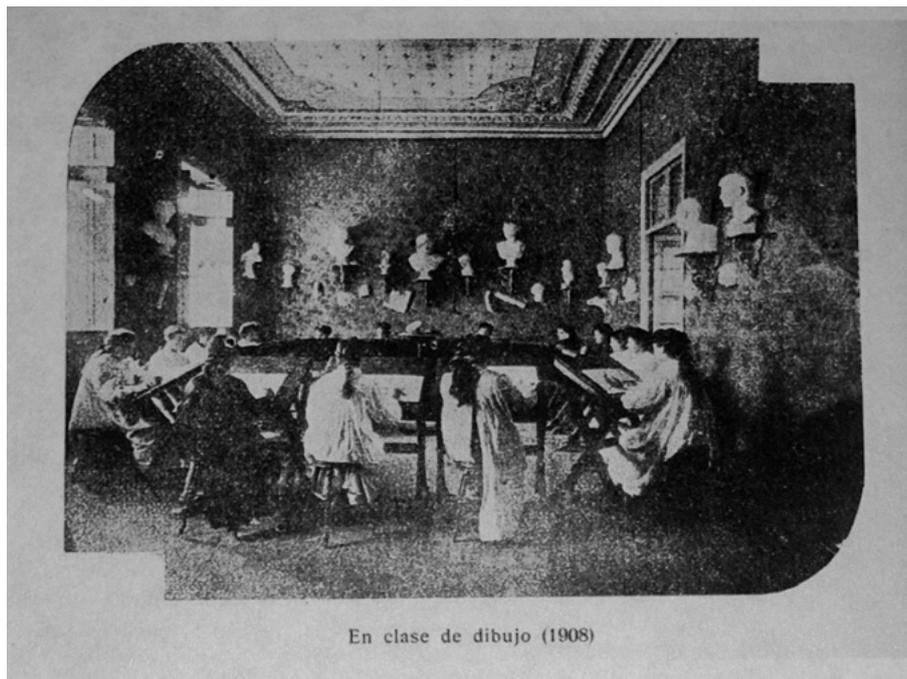


Figura 1. En clase de dibujo (1908). Fotografía publicada en *Actividades femeninas en Chile*, publicación oficial de la Exposición Femenina (Guerín, 1928)

La Exposición de 1927 fue el resultado de una serie de iniciativas de la alta burguesía, que se habían iniciado en 1914 con la creación de la Sociedad Artística Femenina y que venían a reforzar otras instancias de participación de las mujeres de sociedad en el espacio de lo público. Este feminismo aristocrático (Subercaseaux, 2004) estaba alojado aún en el cristianismo, las buenas costumbres, la familia y la filantropía, y encontró un importante apoyo político en los sectores conservadores del país. En el contexto de la Exposición, Laura Jorquera escribía: «Mujer, será tan bella, tan sublime tu misión / Si eres pura, si eres buena / Si eres toda generosa abnegación» (*Zig-Zag*, 1927: s/p). Las palabras de quien era secretaria de la sección artística del evento responden a ese modelo de mujer que se condice con la idea de la instrucción femenina en pos de fortalecer el bienestar de la familia y, con ello, de la sociedad. Es decir, «feministas, pero perfectamente femeninas» (Vicuña, 2001: 130). De este modo, las asociaciones femeninas de la elite emprenden, al menos en sus inicios, un camino paralelo a la lucha de las intelectuales de clase media que, aunque heredadas de las anteriores, abogan por la reivindicación de derechos ciudadanos y laborales, combinados con un desarrollo fuertemente ideológico.

¡No se alarmen ustedes, señoras mías! Precisamente hace tiempo que tenía yo deseo de pronunciar en público, delante de ustedes, la temerosa palabra: *feminismo*, y de darles a ustedes sobre ella unas ligerísimas explicaciones que disipen de una vez para siempre, el temor que ese vocablo-fantasma despierta en tantos corazones bien intencionados, en tantas timoratas conciencias (Martínez Sierra [1917] 1922: 3).<sup>1</sup>

María Martínez Sierra declamaba, en 1917, a las mujeres españolas republicanas. Parte de sus conferencias y de sus cartas fueron publicadas por la revista *Familia* en Chile en 1922. Así cerraba el discurso transcrito en la publicación de corte *magazinesco*: «No les dé rubor proclamarse de una vez para siempre feministas. Están ustedes obligadas a serlo por ley de la naturaleza» (Martínez Sierra [1917] 1922: 3). La revista *Familia* se orientaba a la labor doméstica de las mujeres e incluía una serie de artículos referidos al cuidado del hogar, mezclados con proclamas feministas en las que se reunían los intereses de las mujeres de la elite, como Luisa Lynch o Inés Echeverría, y las intelectuales de clase media, como Amanda Labarca. Lo anterior llevó a que pronto la publicación se convirtiera en órgano oficial de la emancipación femenina. Diversos artículos, notas de prensa y entrevistas a las actoras de las artes chilenas eran difundidas en la revista que, de esta manera, se convertía en un espacio para la difusión de las artistas que no tenían otro lugar donde promover sus acciones. «Ni mi familia ni mis amigas me estimulan a producir el arte serio que yo deseo. Me ponen toda clase de obstáculos, cuando no me zahieren o me ridiculizan», señalaba una joven pintora en *La Revista Azul* en 1914 (Cenicenta, 1914: 109), dando cuenta de las dificultades que enfrentaban las mujeres a la hora de profesionalizar el quehacer artístico.

Si bien otras publicaciones periódicas, como *Zig-Zag* o *Pacífico Magazine*, incluían notas sobre los salones anuales, nacionales y femeninos —además de críticas sobre las exposiciones o textos dedicados a pintoras o de escultoras destacadas—, lo interesante del magazine femenino era que incorporaba, también, la escritura de las propias mujeres en dichas actividades literarias. Ello permitió la conjunción de una escena en la que mujeres escribían sobre mujeres, a la vez que las artistas y sus mecenas femeninas establecían una red de filiaciones que ha sido escasamente abordada por la historiografía chilena.

Yo a las veces me digo que si el hombre tuviese que luchar, como la mujer y como la joven de cierto rango social, sobre todo, contra el medio, contra los prejuicios, la hostilidad ambiente, acaso no tendría la entereza suficiente, la fuerza de voluntad, el valor moral para enfrentar el vituperio, la burla cruel, el ridículo que se cierne, sobre la que abandona el camino trillado, como sobre su legítima presa (Kismet, 1915: 8).

Ante el escamoso camino emprendido por María Ibáñez de veinte años, en 1915 Kismet señala sobre la pintora: «El mundo se resiste a creer en ese fenómeno inaudito: que la mujer pueda rivalizar en el arte con el hombre. ¡Oh, qué osadía!» (1915: 8). La experiencia de las artistas a inicios del siglo XX subraya las limitaciones que enfrentaron en el acceso a la formación artística y sus convenciones, las distinciones de género realizadas por los críticos de la época y que deriva, finalmente, en la invisibilización al interior de las narrativas hegemónicas. Ante el rechazo de una de sus obras para participar en el Salón de 1915 por ser considerada demasiado *negra*, Raquel González se lamenta: «Eso es lo que me ha producido más dolor y desconsuelo porque revela una cruel incompreensión, una negación total de mi modo de ser, de mi sentir» (González en De la Cruz, 1923: 44).

Las experiencias de la subjetividad femenina son consideradas una debilidad, derivadas de las emociones siempre cambiantes de las mujeres, según lo definía la medicina de la época. Sin duda, uno de los espacios que permitía el intercambio de imaginarios, influencias y transferencias entre las jóvenes fue el taller, que promovía la autoconfiguración femenina sobre su propio lugar en el arte y la función que decidieron ocupar en la escena nacional. La construcción de los lugares de lo femenino, de pertenencia y de identificación desde una perspectiva colectiva generaba nexos afectivos que las relacionaban con las cuestiones sociales, el desamparo, la maternidad y los espacios de subjetividad e intimismo. Desde ese territorio, las relaciones entre las artistas de la época, en donde operaban los afectos, quedaban expresadas en la producción de redes fuera de la institucionalidad.<sup>2</sup> Rebeca Matte Bello y María Teresa Terea Gandarillas ingresaron juntas a la Académie Julian mientras se encontraban en París. Su *hermana espiritual* no solo compartía el espacio de formación y creación con Matte, sino, también, el lugar de «la piedad, la modestia, la delicadeza y las demás virtudes heredadas de sus madres» (Reyes, 1915: 3), que las ubicaba en un lugar de independencia, pero lejos del «feminismo exagerado», según consignaba *Familia* en 1915.

En París también establecían redes de solidaridad Laura Rodig, Marta Vergara, Henriette Petit, entre otras, que se encontraban en la metrópolis europea en períodos de posguerra. Diversos retratos realizados entre las artistas surgieron en este período, entre ellos, uno ejecutado por Elmina Moisan

en 1915 a la pintora Dora Puelma y que presentaba en el Salón Femenino, pero que desconocemos en la actualidad. En el mismo año nos encontramos con un retrato doble realizado por Judith Alpi en el que está plasmada, en una parte, la imagen de Laura Rodig, y en la otra hay un escorzo femenino ilustrado, pero que la artista localiza boca abajo. Un gesto de desacato al modelo establecido por el canon sobre el cuerpo femenino y las normas académicas que las artistas transgredían desde los espacios de intimidad.

Una de las principales agrupaciones de mujeres de estas décadas era la Sociedad Artística Femenina [Figura 2] conformada por diversas pintoras y escultoras, entre las que se encontraban Dora Puelma Francino de Fuenzalida, presidenta de la Asociación, y Esther Ugarte, secretaria, junto con otras *señoras y señoritas*, todas ellas reunidas para «ayudarse mutuamente en el cultivo de las artes» (Backhaus, 1916: s/n). Su primera exposición se realizó en los salones del diario *El Mercurio* en 1914 donde se destacaban las mencionadas Puelma y Ugarte con dos retratos femeninos, además de Dora Alcalde con un bodegón con flores, Elmina Moisan con un retrato de niña y la escultora Blanca Merino con *Margarita* y *Busto de mujer*.

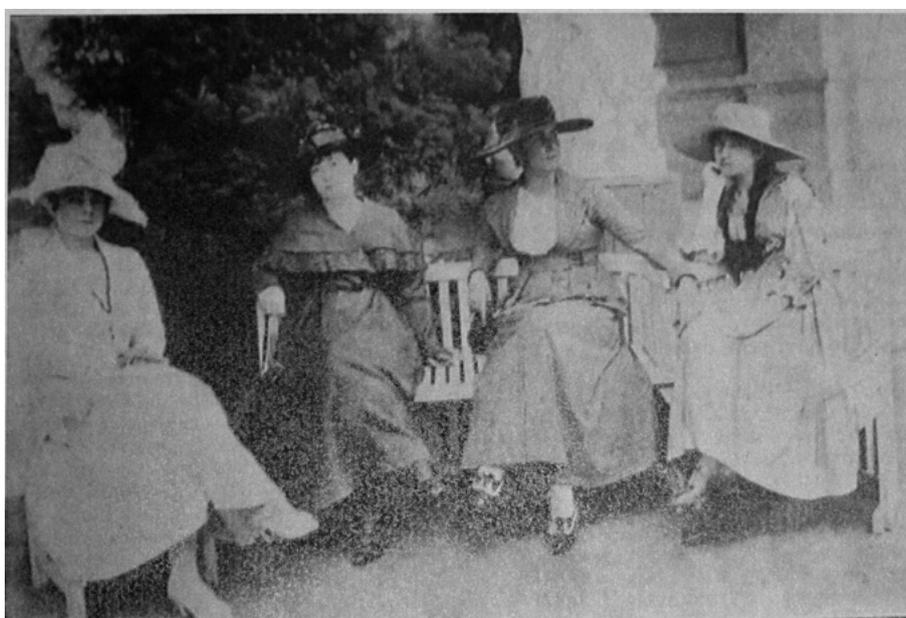


Figura 2. Directorio de la Sociedad Artística Femenina: presidenta, Dora Puelma Francino de Fuenzalida; vicepresidenta, Sofía Barros de Jara; secretaria, Ester de Ugarte (*Pacífico Magazine*, 1917)

El éxito de la muestra fue «muy superior a lo que era dado esperar en los comienzos de la cultura artística de la mujer» (*Zig-Zag*, 1914: s/n), se replicó en 1916. Nuevamente, se repetían los nombres de las artistas mencionadas, a los que se sumaban el de Henriette Petit y Judith Alpi, dentro de la cincuentena de cuadros presentados ese año. En la sección de esculturas, se destacaba la presencia de algunas jóvenes, «apenas niñas», entre las que se encontraba Laura Rodig de catorce años, pero «de extraordinario talento y que es toda una promesa para el arte patrio» (*Familia*, 1916: s/n). A excepción de esta última, quien se enunciará posteriormente como una de las artistas más militantes de su generación, la mayoría de las participantes correspondían a la alta burguesía chilena. Las diferencias sostenidas entre unas y otras marcaban escenas de desarrollo artístico tanto en sus espacios de circulación como en sus componentes visuales. Mientras unas establecían discursos sobre lo femenino mediante los modelos de representación modernos asociados al canon académico, otras lo hacían desde su asociación a las vanguardias periféricas. En ambos casos aludían a un discurso de colectividad femenina. Aunque la participación de estas artistas en los escenarios de difusión y de creación no alcanzó, en el mayor de los casos, ribetes políticos, asumieron funciones activas y públicas en defensa de la mujer. En esta afirmación de lo femenino y sus imaginarios reside un foco de subversión sostenida en la configuración de sistemas de autorrepresentación y autolegitimación

que, prontamente, pondrá en cuestión el canon patriarcal y la tradición masculina en el ejercicio de las artes y la creación.

La Sociedad permitía a las artistas ejercer libremente su profesión y desarrollar sus potenciales creativos, además promovía la circulación de sus obras y las ubicaba en el mercado del arte en un período poco favorable para las mujeres. «Templo cerrado a nuestras miradas, envuelto en nubes de prejuicios y falsos temores, no era la Escuela un centro para señoritas» (Formas, 1917: 3). Esto declaraba Ema Formas para dar cuenta del escaso acceso a la formación que presentaban las artistas a inicios del siglo XX. Amanda Labarca aduce que la discusión sobre la diferencia hombre/mujer ha sido «sostenida durante el último siglo por las ciencias positivas y experimentales, y apenas barnizada ella con una mezcla de cultura a la violeta y una instrucción artística de pacotilla» (1914: s/p). El acceso a la cultura, especialmente durante la década del Centenario de la República, otorgaba nuevas posibilidades a estas mujeres, reforzadas por un nuevo contexto socio-político, como las luchas por el sufragio femenino, los movimientos obreros, las sociedades en torno a la emancipación y las publicaciones periódicas femeninas. Estos elementos transformaron el imaginario femenino relacionado con la cotidianidad de lo doméstico, para abrir paso a la incorporación de elementos asociados al espacio público y la conciencia simbólica del medio en el que se desarrollaban.

### YO DESPRECIO A LOS RICOS

«A nuestra mayor sorpresa ha aparecido una clase media que no sabíamos cuándo había nacido, con mujeres perfectamente educadas, con títulos profesionales y pedagógicos, mientras nosotros apenas sabíamos los misterios del rosario. Entonces sentimos el terror de que si la ignorancia de nuestra clase se mantenía dos generaciones más, nuestros nietos caerían al pueblo y viceversa.»  
Inés Echeverría (1918)

La escritora e intelectual chilena Inés Echeverría —«Iris»— definía de ese modo el acceso de un nuevo contingente femenino a la escena cultural y el modo en que la elite reaccionaba ante la convergencia de nuevos imaginarios y discusiones puestas en escena. La creación de asociaciones femeninas de la elite de principios del siglo fue la respuesta más inmediata, pero cuyo ánimo no estaba destinado a frenar la incorporación de las mujeres de clase media al escenario de la educación y la ilustración, sino, más bien, a ser parte fundante de su fortalecimiento mediante la tradición del auxilio monetario y como mediadoras del diálogo social con aquellas mujeres que comenzaban a conformar un cuerpo de liderazgo intelectual importante, como es el caso de Amanda Labarca.<sup>3</sup> Además de la mencionada Sociedad Artística, aparecieron otras agrupaciones femeninas como el Círculo de Lectura y su periódico de difusión, *Acción Femenina* —liderados por Labarca— y el Club de Señoras de 1916 —presidida por las aristocráticas Delia Matte y Luisa Lynch— [Figura 3].



Figura 3. Entrevista a Luisa Lynch sobre el Club de Señoras (*Familia*, 1915: 3). Están en la imagen María Cenicienta con la señora Luisa Lynch

Alojadas en las discusiones sobre la importancia de la incorporación de las mujeres en la vida social y cultural del país, el discurso de estas sociedades no se alejaba todavía de las actividades vinculadas a la beneficencia. Lugar de lo femenino por excelencia, especialmente durante el siglo XIX, la caridad abrió un espacio de participación en la vida pública para las mujeres de la elite. Ello se vio reflejado en una serie de instituciones lideradas por señoras de renombre social, quienes instalaron discusiones que llegaron incluso al parlamento sobre políticas públicas referidas a la sanidad, la infancia, la protección social y el trabajo femenino.

En Chile se ejercita la caridad en gran de escala; las más grandes señoras se ocupan de los pobres, proporcionándoles, como los recursos lo permitan, hogar aseado, comida, asilos para los ancianos y dementes, hospitales, escuelas, cunas, etc., etc.; toda esa caridad viene a dar alivio a los pobres, ella es sublime y santa! (*La Revista Azul*, 1915: 430).

Luisa Lynch, en una entrevista a la *Familia* en 1915, declaró lo siguiente respecto de la función del Club de Señoras sobre la labor de caridad en el espacio cultural: «¿Practicarían ustedes la beneficencia?», preguntó la entrevistadora. «Sí —señaló— pero en un campo y una forma distintas a las que hasta ahora se han usado entre nosotras» (Lynch en Cenicienta, 1915: 3-4). Y luego se extendió sobre la situación de una joven artista chilena:

Se trata de una niña, una de las primeras pintoras que hemos tenido. Fue a Europa y allí casó con un francés. Vino la guerra y con ella la pobreza, la miseria casi. Desolada, ella recuerda que en Chile tiene unas pequeñas propiedades y deudores que no le han cubierto el precio de muchos cuadros. Regresa llena de ilusiones y aquí se encuentra con que no hay compradores para sus propiedades, que los deudores han desaparecido, que las puertas de sus antiguas amistades están cerradas, las clases de pintura acaparadas por otros, toda oportunidad escatimada. Si el Club de Señoras funcionara ya, la habría podido amparar, presentar sus cuadros, hacerle atmósfera en la sociedad, ayudarla de mil maneras discretas, sin apelar a la limosna que los espíritus elevados rechazan aunque se encuentren en las más aflitivas circunstancias (Lynch en Cenicienta, 1915: 3-4).

La *alta moralidad* y la *femenina beneficencia* permanecían como bastión de domesticidad, pero sobre esas nociones estas mujeres intentaban reformular las relaciones de género albergadas en el bien social, aumentando los niveles de instrucción, la cultura y la inserción económica más allá del hogar. El Club «tendrá su caja de beneficencia para auxiliarlas y, cuando sea posible, les dará asilo en casa confortable» (*La Revista Azul*, 1915: 431) al estilo de las sociedades ilustradas europeas tendientes a la estetización de la sociedad y de la vida cotidiana. Sin embargo, resulta interesante cómo el enfrentamiento ideológico y de clases surgía en el interior de estas mismas relaciones. Con relación a esto, Luisa Lynch le escribió a su hija, Wanda Morla, lo siguiente sobre su encuentro con la pintora chilena Celia Castro, quien en ese momento residía en París:

Celia Castro vino a Bayard el día del inventario [...] Llegó como acostumbra con aire zafado, su voz dura, sus decires amargos, sus sentencias apocalípticas. «Usted podía haber hecho eso. Yo tengo mi opinión... las ricas... botan el dinero». [...] «Jamás han hecho nada por mí». «Yo desprecio a los ricos, nunca han pensado en mí...» (Lynch en Díaz, 2013: 517-518).

Asimismo, Augusto Thomson denunciaba situaciones similares cuando ponía en duda la autoría de las obras de la *joven y aristocrática* Rebeca Matte, al tiempo que situaba la posición privilegiada de la artista a la hora de enviar sus obras desde Europa a los salones chilenos: «Se comprenderá que Simón González el cual no posee fortuna, se vea privado de introducir en el país sus últimos trabajos» (1901: s/p). También Henriette Petit se negó a participar en la Exposición Femenina de 1927 y le escribió a su amiga, la también artista María Tupper: «Por favor, María, ¡nunca lo hagas! Me cargan las exposiciones de señoritas y más en Chile!» (Petit en Díaz, 2010: 395). La carta fue enviada mientras trabajaba como enfermera en el hospital psiquiátrico parisino Rouselle, desde donde derivaban sus mujeres oscuras, de sexualidad subvertida y hasta resistida. La cuestión de la clase aparecía en los círculos femeninos en comentarios como el que realizan «Las Morla», hijas de Luisa Lynch, sobre otra de las artistas de la época, Celia Castro, describiéndola en

su precaria condición al aparecer en las reuniones sociales «[...] con su mismo sombrero de piel, mismo velito amarillento, su mismo paltó largo y sus mismas botas enormes» (Díaz, 2013: 65). Castro proviene de la ciudad de Valparaíso e ingresó a la Academia de Bellas Artes de forma tardía. Viuda de Ramón Allende Padín, un notorio médico dirigente del Partido Radical y fundador del primer colegio laico en Chile —conocido como «el Rojo Allende» por el color de su cabellera y por sus ideas revolucionarias—, Castro se destacó en la escena nacional bajo el alero del pintor Pedro Lira con quien viajó a París en 1889 con motivo de la Exposición Universal. La temprana obra pictórica de Castro dejó entrever temas de interés social derivados del liberalismo popular, en el que realizó ejercicios de denuncia sobre la situación de las víctimas del desenfrenado progreso industrial y la desprotección del Estado. El mismo año en que fue becada a Europa (1908) nació su nieto Salvador Allende, futuro Presidente de la República de Chile durante la Unidad Popular, cuyo gobierno se vio violentamente interrumpido por el golpe de Estado de 1973.

Celia Castro irrumpió en el escenario artístico junto con otras artistas provenientes de la clase media, como lo hizo Laura Rodig una década después. Nacida en la ciudad de los Andes, Rodig se relacionó con la poeta e intelectual chilena Gabriela Mistral, con quien viajó a México en 1922. Educadora, artista, comunista y lesbiana, Laura Rodig se transformó en un ícono de la lucha feminista, pero esta vez del mundo obrero a través de su incorporación en el Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH) [Figura 4]. Las obras de Rodig revelaban sus preocupaciones sociales en la representación de madres indígenas y obreras; la precariedad de sus soportes complementaron y sostuvieron, literal y simbólicamente, la toma de posición política de la artista.



Figura 4. Laura Rodig con *Tipos Mexicanos* (1922). México. Fuente: Archivo Andrés Bello. Universidad de Chile

En 1915, *La Revista Azul* arremetió, nuevamente, respecto de la labor social del Club de Señoras sobre las jóvenes artistas provenientes de la baja burguesía:

[...] La clase social a que nos referimos y que es la que despertó, en almas buenas e inteligentes, la idea a que nos hemos referido es la de las jóvenes que habiendo recibido instrucción vasta en los liceos o escuelas de Gobierno o de iniciativa privada adquirieron al mismo tiempo ideales, anhelos, ambiciones despertadas en el ambiente sano y culto en que se educaron. [...] A esas jóvenes pintoras, escultoras, con grandes disposiciones literarias; músicas, cantatrices, etc., etc., son a las que el Club femenino quiere cobijar bajo su intelectual protección y salvándolas, ennoblecirlas por el arte y el trabajo (*La Revista Azul*, 1915: 429-430).

Del relato anterior se desprendería la idea de la mujer como clase social, teoría que se desplazó al mundo contemporáneo a través de la vertiente del feminismo radical de Shulamith Firestone

(1976), basada en la dialéctica del sexo como motor de la historia y en el que la lucha no se daba entre las clases sociales, sino entre varones y mujeres. Estas últimas fueron llamadas a llevar a cabo la revolución de una sociedad sin desigualdades (Astelarra Bonomi, 1978). Dicha teoría se aplicaba en los encuentros entre mujeres de la elite, de la burguesía y del proletariado en la lucha unificada por las reivindicaciones femeninas, las mejoras salariales y la salud pública, originados en instancias como el Congreso de 1910 en Argentina y los organizados por el MEMCH en Chile en la década del treinta.

Nuevamente, María Martínez Sierra instaba a las señoras de la alta sociedad española a realizar actos que procuraran «trabajo honrado y retribuido en su justo valor a mujeres necesitadas, en vez de darles un socorro como limosna [es así que] hacen ustedes obras de puro feminismo» (Martínez Sierra [1917] 1922: 3). Si bien el Club de Señoras no se declaraba feminista en sus inicios, ya que no tenía por objeto nada que se acercara a *feminismo*, a alejarse de sus casas o a formar *marisabidillas* (Vicuña, 2013), esto parecía ser más una estrategia de negociación política con las instituciones —como la Iglesia— que una negación al movimiento. Prontamente expresan que sus fundadoras habían realizado un «desinteresado esfuerzo [que] permitirá a sus nombres, vivir para siempre en los capítulos de la historia del feminismo» (Ovalle, 1918: 8). La labor del Club de Señoras y de la Sociedad Artística Femenina permitió —a pesar de las diferencias de clases— encauzar la práctica de las artistas chilenas y, así, asegurar su independencia y su circulación. A partir de la exclusión, la insubordinación instalada y protegida en el halo de la alta burguesía chilena, en el desarrollo intelectual, creativo y social, se instalaron nuevos discursos en el sistema de las artes nacionales. De este modo, emergieron nuevos imaginarios en los que el cuerpo femenino fue abordado por las artistas desde la autorreflexión, el reconocimiento, la huella, la violencia, el amor y el abandono.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Astelarra Bonomi, Judith (1978). «La mujer... ¿Clase social? Algunos antecedentes históricos». *Papers. Revista de Sociología*, (9), pp. 267-291. España: Editores Universitat Autònoma de Barcelona.
- Backhaus, José (1916). «La exposición de arte femenino». *Revista Zig-Zag*, s/p.
- Cenicenta, María (1914). «De arte. Una maestra de la pintura». *La Revista Azul*, pp. 109-110.
- Cenicenta, María (1915). «Con la señora Luisa Lynch de Gormaz. Directora del Club de Señora». *Revista Familia*, pp. 3-4.
- Cortés Aliaga, Gloria (2013). *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno*. Santiago: Origo.
- De la Cruz, Isolé (1923). «Raquel González Acevedo». *Revista Familia*, pp. 44-45
- Díaz Garcés, Joaquín (1917). «Señoras». *Revista Pacífico Magazine*, pp. 3-8
- Díaz Navarrete, Wenceslao (2010). *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa: 1900-1940*. Santiago: RIL Editores.
- Díaz Navarrete, Wenceslao (2013). *Pájaro libre como soy. Cartas de Wanda Morla Lynch*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Echeverría, Inés (1918). «¿Cómo se fundó el Club de Señoras?». En Ovalle, Francisco Javier (ed.). *Mis pensamientos sobre el Club de Señoras de Santiago de Chile* (pp. 41-48). Santiago: Escuela Tipográfica La Gratitud Nacional.
- Familia (1916). «De uno a otro año». *Revista Familia*, s/p.
- Firestone, Shulamith (1976). *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*. Barcelona: Kairós.
- Formas, Ema (1917). «Desarrollo del arte pictórico». *Revista Familia*, p. 3.
- Guerin, Sara (comp) (1928). *Actividades femeninas en Chile. Obra publicada con motivo del cincuentenario del decreto que concedió a la mujer chilena el derecho de validar sus exámenes secundarios (Datos hasta Diciembre de 1927)*. Santiago: La Ilustración.
- Kismet (1915). «Los cuadros de María Ibáñez». *Revista Familia*, pp. 7-8.
- Labarca, Amanda (1914). «Notas literarias y artísticas. Actividades femeninas por la señora Amanda Labarca Huberston». *Revista Sucesos*, s/p.
- Labarca, Amanda (1915). «La vida del espíritu. Conversando con la señora Inés Echeverría Larrain». *Revista Familia*, pp. 3-5.
- La Revista Azul (1915). «El de lectura y el proyectado club de señoras». *La Revista Azul*, pp. 429-431.
- Martínez Sierra, María (1922, enero). «De feminismo». *Revista Familia*, pp. 5-6.

Ovalle, Francisco Javier (1918). *Mis pensamientos sobre el Club de Señoras de Santiago de Chile*. Santiago: Escuela Tipográfica La Gratitude Nacional.

Reyes, Rosario (2015). «La guerra. Obra escultural de la artista chilena Rebeca Matte de Iñiguez». Revista *Familia*, pp. 3-4.

Thomson, Augusto (1901). «El salón de 1901». Revista *Instantáneas de Luz i Sombra*, s/p.

Subercaseaux, Bernardo (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III: El centenario y las vanguardias*. Santiago: Editorial Universitaria.

Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena: alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*. Santiago: Sudamericana.

Zig-Zag (1914). «Exposición de arte femenino». Revista *Zig-Zag*, s/p.

Zig-Zag (1927). «Cincuentenario del Decreto Amunátegui». Revista *Zig-Zag*, s/p.

## NOTAS

1 El texto fue leído en la conferencia realizada por María Martínez Sierra en España el 2 de febrero de 1917 en el primero de los Festivales Artísticos celebrados en el Teatro Eslava a beneficios de la «Protección al trabajo de la mujer», posteriormente fue publicado en el compendio *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917) en Madrid, bajo el nombre de Gregorio Sierra.

2 Al respecto, ver Gloria Cortés (2013). Es interesante cómo las artistas conforman alianzas femeninas que les permiten subvertir el patriarcado de la Escuelas de Bellas Artes, especialmente ante la escasa posibilidad de participar en las clases al dibujo al natural y, por tanto, del cuerpo y sus significaciones.

3 Amanda Labarca es una destacada escritora, educadora, intelectual y feminista chilena. En 1919 asumió la cátedra de Psicología Pedagógica en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile y entre 1927 y 1931 fue la jefa de la Dirección General de Educación Secundaria del Ministerio de Educación. En 1945 fue representante de Chile ante las Naciones Unidas y veinte años después, fue distinguida como Miembro Académico de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile y de la Academia de Ciencias Políticas, Sociales y Morales del Instituto de Chile.

Processions and parades in Brazil (1931-2016)

Tobias Maier

Boletín de Arte (N.º 17), pp. 10-27, septiembre 2017. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# PROCESSIONS AND PARADES IN BRAZIL (1931-2016)

## PROCESIONES Y DESFILES EN BRASIL (1931-2016)

**Tobias Maier**

tobias.maier@usp.br

Departamento de Poéticas Visuales.  
Escuela de Comunicaciones y Artes. Universidad de  
San Pablo. Brasil

Traducción del inglés: Natalia Matewecki

Recibido: 19/02/2017 | Aceptado: 23/06/2017

### RESUMEN

El artículo describe la historia de las procesiones y de los desfiles organizados dentro de la esfera cultural en Brasil, desde la intervención de Flávio de Carvalho en la procesión del Corpus Christi de 1931, en San Pablo. A través de varios ejemplos, este autor narra las procesiones y los desfiles como una acción de resistencia en el dominio público de Brasil, antes, durante y después de la dictadura militar. Al trazar esta historia por medio de ejemplos, se hace evidente que las procesiones y los desfiles organizados por estos agentes culturales tratan de mantener su potencial crítico, a la vez que se han convertido en un medio respaldado institucionalmente.

### PALABRAS CLAVE

Brasil; arte público; performance; procesión; desfile

### ABSTRACT

The article outlines the history of processions and parades organized within the cultural sphere in Brazil since Flávio de Carvalho's intervention in the Corpus Christi procession in São Paulo in 1931. By introducing several examples, the author outlines processions and parades as a performance of resistance in Brazil's public domain before, during and after the military dictatorship. Tracing this history by means of examples it becomes apparent that processions and parades organized by these cultural agents try to maintain their critical potential while they have also turned into an institutionally endorsed medium.

### KEYWORDS

Brazil; public art; performance, procession; parade



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

In Brazil art and music have always been important elements in processions, since the first parades were held in Salvador da Bahia in the seventeenth century. Performance art in public space has gained importance in Brazil during the years of the military dictatorship (1964-1985), a time of general institutional weakness, when ephemeral art forms were flourishing as an expression of resistance because they could hardly be traced. Towards the end of the military dictatorship municipal funding already supported some theatrical processions in the public space, while by the late 2000's the medium became institutionally endorsed and at the same time trying not to lose its critical potential.

The Puerto Rican curator Mari Carmen Ramirez has commented that the conceptualist critique of traditional art institutions and the replacement of the art object with art based on ideas paved the way for the elaboration of suitable practices within an environment that was coined by political immediacy and the economic precariousness of America Latina. For Ramirez, the question arises: «If authoritarianism would not have existed, would conceptualism have achieved the same important profile in Latin America?» (1999: 68). Ramirez' question is difficult to respond to from our current point of view in the year 2017. However the political context has certainly been a relevant factor in the stimulation of performance art in the public context here, as some of the early examples outlined below will help us understand.

If contemporary art production in São Paulo is currently centered mainly on exhibition programs within an extensive network of commercial galleries, off-spaces and museums, this concentration has not always been the case. During times of institutional weakness, artist collectives, such as 3NÓS3 (Mario Ramiro, Hudinilson Jr., Rafael França), in the 1970s and early 1980s, as well as the Coletivo Formigueiro, (Almir Almas, Lucas Bambozzi and Rachel Rosalen) in the early 2000s, were working with different forms of intervention in public space. 3NÓS3 bagged a series of monuments around the city during the time of the military dictatorship (*Ensacamento*, 1979) or blocked street intersections with colored bands (*Interdição*, 1979). At the beginning of the new millennium the Coletivo Formigueiro group organized interventions highlighting the lack of critical media with a mobile radio happening at the opening of the media-art festival *Emoção Art.ficial*, at the (Itaú Cultural, 2002), and produced the fly post intervention «Some things you will never know by the media» in several parts of the City in 2003.

By now there seems to be a clearer division between the agents of contemporary art, theater, and activism in the city. If activism today is predominantly focused on safeguarding the public space in the city (as we have seen during the demonstrations in favor of Augusta Park in São Paulo's center), the city boasts a number of theatrical collectives that—in a Brechtian tradition—dissolve the boundaries between protagonists and chorus, between actors and spectators. With the capacity to raise the public's critical awareness, the idea of epic theater for Brecht, which «appeals less to feelings than to the reason of the spectator» (1957-1964: 23) has been hugely influential here. Within the history of Brazilian theater these notions provoke associations with the theater of Augusto Boal, in which all participate freely. The signing of Institutional Act # 5 on December 13, 1968 gave the military dictatorship more levy for repression and forced art to retract and rethink its proposals for action. Boal supported public participation in the games he staged at the *Teatro de Arena*, in the center of São Paulo, thus forming the «spectator» term and confirmed: «In the *Theater of the Oppressed*, far from being a witness, the spectator is, or must do his best to become, the protagonist of dramatic action» (Boal, 1992: 226).

On another occasion he confirmed that «the real interlocutor of this type of theater is the people, and the place chosen for the dialogue must be the public square» (Boal, 2005: 271). His work also meant the departure of classic scripts and an inherent focus on Brazilian themes. Thus, between 1960 and 1964, his pieces dealt with «everything that was Brazilian: corruption in provincial football games, strikes against capitalists... the subhuman living conditions of railway employees, cangaceiros in the Northeast [...]» (Boal, 2000: 162). As a result of this work, Boal was kidnapped in 1971 and exiled, initially to Argentina, where he wrote his first important text—*Theater of the Oppressed*—and later moved to Paris. His legacy still resonates in Brazilian artistic and theatrical production and has had repercussions also in the more recent theoretical discussions of collective activity, as Suely Rolnik has outlined: «Subjectivity is produced through the agency of enunciation. The processes of subjectivation, of semiotization—that is, all the production of meaning, of semiotic efficiency—are not centered on individual agents, nor on group agents» (Guattari & Rolnik, 1996: 31). Rolnik

explains how subjectivity is essentially fabricated and modelled through social interaction, a contact that also materializes in the collective body on the street, as for example through the procession or parade.

In São Paulo, during the 1930s and 1950s, the architect, designer and director Flávio de Carvalho created two public performances that attracted a lot of attention. *Experiência N.º 2* took place in 1931 and is considered the first artistic intervention in modern Brazilian art. It occurred in the morning, during the Corpus Christi procession in the city center. Flávio de Carvalho joined the procession without removing his hat, a gesture interpreted as disrespectful in a religious ceremony. Years later, in 1956, Flávio launched *Summer attire -The New Look* with *Experiência N.º 3*. This time he passed the city center dressed in a skirt, followed by an audience that consisted mostly of businessmen. The walk in the financial center of the city included a coffee break, a 15-minute visit to a cinema with strict dress code and culminated at the newspaper headquarters of *Diários Associados*, where Carvalho invited the press to learn more about the advantages of his creation and made sure he would gain print exposure to document his action. Besides the shock that the appearance of a man dressed in a skirt created in the public domain, Carvalho took advantage of the presence of all the media of the time, including television, and thus multiplied the visibility of his performance. Did Carvalho attempt to create a discussion around old-fashioned gender stereotypes? Did he try to mess with the conservative bourgeoisie? Perhaps both, but the performance within the public domain guaranteed him the attention he was seeking for. In the modern era of Brazil, the performances of Flávio de Carvalho have been predecessors of performance in the public space. If *Experiência N.º 2* was aimed at disrupting a traditional Catholic procession and therefore questioned the status quo, *Experiência N.º 3* drew attention to an unusual outfit, a skirt designed and worn by a man, thus generating debate around gender stereotypes. In his book *Experiência N.º 2* Flávio de Carvalho recounts his memories on what happened in 1931. Chronologically Flávio de Carvalho begins his tale with the beginning of his intervention *Experiência N.º 2*, walking against the flow of the Corpus Christi procession without removing his hat. He said: «Keeping my hat on and walking in the opposite direction I could observe the effect of my ungodly act on the physiognomy of the believers. Through my height, above normal, I became more visible, which highlighted my arrogance» (Carvalho, 1931: 8). The protests increased, and the crowd pressed Flávio in a hostile environment. However he noted «almost all of them forgot about me as soon as they began to sing» (Carvalho, 1931: 14). Carvalho's performance had more performative elements, as he recalls to have opened his arms in a patriarchal and pathetic gesture, exclaiming: «I am one against a Thousand» (Carvalho, 1931: 19). The paralyzed procession moved tumultuously and suddenly groups within the procession called «Lynch him... Kill... Kill! Kill!» (Carvalho, 1931: 23). Carvalho then fell but escaped the threat of the group that was running after him. As Carvalho concludes: «Evidently a moving procession, is dominated by the process of totemic integration with an invisible god. When any interference happens, that is an obstacle to the fulfillment of its narcissistic enjoyment, consequently the obstacle is treated as an undesirable enemy» (Carvalho, 1931: 59).

In 1965 Rio de Janeiro celebrated its 400th anniversary. 500 candidates participated in a public tender for the design of a symbol for the events to be held in commemoration of the date. The choice of the design, produced by the graphic designer Aloísio Magalhães (1927-1982)—considered a pioneer of modern design in Brazil—was met with strong opposition in certain circles, claiming that the public would be unable to comprehend an abstract sign whose significance did not reveal itself immediately. Authorities considered replacing the symbol with a more conventional one. But Magalhães' was convinced to create a symbol for a lively community, a simple, easy-to-use symbol that had extraordinary potential for variation. For the symbol to unfold its varied dispositions, Magalhães' worked on it in three basic forms: the linear character, the colors of the (Brazilian) flag, and the three-dimensional object. What happened next has been documented in *Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos* by Stuttgart editors Rot (1969). According to Magalhães, people «recognized the sign and, departing from its open structure, made wide use and appropriation of it themselves. The idea was able to support transformations and changes without losing its original characteristic» (Bense, 1969: unnumbered). In the same edition German philosopher and writer Max Bense published a text on the intervention of Magalhães':

In the windows of buildings, in an infinite repetition, the symbol forms an ornamental decoration. In the streets of Rio de Janeiro the symbol appears as an individual form, in the window of the shoe store it becomes an advertisement, it is decorative on the woman's bikini, an aesthetic message on the carnival drums and costumes. On the fences, on the walls, in the sand begins the semantic and syntactical resolution, begins what Hegel called the degradation of the symbols, the contours are blurred, the constructive characteristics disappear, it is a tachist beauty with Japanese characteristics. The work is a shining example of the formation, life and death of a symbol in the multiple human and urban communication channels of a tropical metropolis (1969: unnumbered).

In 1967 the Brazilian artist Hélio Oiticica published his text *General Scheme of the New Objectivity* as part of an exhibition at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro. At the time he was advocating for artists to take a stand for political, social and ethical problems, as well as pointing towards a trend for collective artistic practice and production. Citing the critic and writer Ferreira Gullar, Oiticica supported the thesis that artists must be social beings whose work should also change the conscience of the people around them. Oiticica proposed two ways of creating collective projects on the streets: one to confront people with works of art they were not expecting (surprise), and another one to engage audiences in the creation of works (engagement) (Oiticica, 2006). Certainly these ideas have gained agency in the very art of Oiticica, in his *Parangolés*, for example, destined to be used collectively. Moreover, his ideas and their simultaneous translation into practice created the basis for what Oiticica, a year later, in 1968, would call anti-art: a concept that identifies with the breakdown of the relation between the spectator and the art, inviting and provoking the audience for direct participation in the work that is seen and experienced. The following year, in 1969, the exhibition *Hélio Oiticica: Whitechapel Experience* took place in London. Oiticica was not known in London at the time, but his work left significant impact on the ways we interpret spectator's participation in the arts. In the catalogue of his show at the Whitechapel Gallery in London, Oiticica explained the intentions of his capes, worn in public space: «The work may take the form of a banner –but it is not representing a banner, or transferring an already existing object to another plane. It assumed this nature when it took shape, when it molded itself in the spectator's act» (1969: unnumbered). The English critic Guy Brett, who met Oiticica when he was 22 years old and was responsible for the artist's invitation to London, noted in the same publication

The participation of the spectator' like all other labels in art, has the cold ring of an easily traded phrase [...]. What really distinguishes the most original of Brazilian artists, like Lygia Clark and Hélio Oiticica, is their concern for the whole human person. Lygia Clark spoke of «becoming conscious again of the gestures and attitudes of everyday life». The need to do so and communicate it led to an extraordinary idea of «sculpture» [...]. Then Oiticica, in a very exciting process, gradually opens color to the other senses. Instead of simply looking at color, you plunge your hands in it, weigh it, put it around your body and clothe yourself in it (Brett in Oiticica, 1969: unnumbered).

At the same time, in 1967, the *poema/processo* movement, led by artists such as Wladimir Dias-Pino in Rio de Janeiro and Fálves Silva in Natal, gained strength when publishing a manifesto in reaction to the hegemony of the de Campos Brothers and Decio Pignatari and concrete poetry in São Paulo. The following year in Rio de Janeiro and Pirapora (Minas Gerais) literature students organized processions proclaiming the end of literature (*Desfile de Autores e Personagens da Literatura Brasileira*). One of the banners with the slogan «Down with the dictatorship», was paraded by artists and writers at the center of the political scene at the moment, the municipal theater of Rio de Janeiro. Dias-Pino had previously in 1958 also worked in the carnival of Rio de Janeiro, making his mark as the originator of the first geometrically abstract decoration of the Carnival at Praça Mauá, in Rio de Janeiro. According to him this was also the first time that plastic and serigraphy were used as support at Carnival. The decoration received violent criticism by the politicians at the time but, over the years, the abstraction ended up being incorporated into the carnival decorations all over Brazil. Antonio Olinto talked emphatically about the 1958 event, as of March 15, 2017 the Museu de Arte de Rio do Janeiro listed on its website:

For the first time in our history, this kind of drawing (abstraction) came into contact with the public. Wladimir's cloths were the inspiration for the following carnivals, and the truth is this: Rio Carnival can

no longer be figurative again, because the people have become accustomed to the triangles, the circles, the general type of drawing, in short, Wladimir Dias-Pino (2017).

After his move to Cuiabá (Mato Grosso), Wladimir Dias-Pino designed geometric decorations for street carnival (using titles such as *Floração do Cerrado* and *Cuiaban Mosaics*), as well as public Christmas decorations. Until 1977, he was responsible for the image of carnivals in Cuiabá. As part of his appointment at the Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Wladimir Dias-Pino created sculptural works and decoration for a street carnival aiming for an *ethical-political rescue of the popular demonstrations* in favor of what he calls a Cuiaba coined by a academic-scholarly culture. For Dias-Pino carnival is protest. *Floração do Cerrado* (1976) was a protest to the fact that once again Mato Grosso had been deferred in an agricultural development project. The aim of the protest was the Minister of Agriculture, Paulinelli, who at the invitation of the governor Garcia Neto spent the carnival week in Cuiaba. According to Dias-Pino, the minister had forgotten to consider the region in his project. Using cheap materials such as plastic, drawings and silkscreen techniques, the multicolored works of Wladimir Dias-Pino valued the Cuiaba mosaic legacy and the regional culture. In his «Cuiaba Mosaic Manifesto» for the Carnival project *Casa Cuiabana* (1977), Dias-Pino states in February 1977 along with Silva Freire and Célio de Cunha, on a poster produced for the occasion: «Our intimacy is geometric, illustrated by the dense ornament of the flowers, of the straight lines that feed the mosaic structure, such as the leather cut into the knit of the knife, but with a restful sense of surprise [...] —and—. Our conscious social behavior (a telluric inheritance) has its cultural origin in the IBERIAN CIVILIZATION». (Freire et al, 1977: 3) Certainly Dias-Pino has been instrumental in creating the UFMT visual identity in Cuiaba, and the contributions of the artist to carnivals serve as a prime example of how to convert a local identity into public art in the remote inlands of Brazil. Little known outside the regional context, the works of Dias-Pino as graphic designer and artist for an event of this dimension have been unique in the Brazilian territory and thus establish the figure of Dias-Pino as exemplar in the analysis of interaction between art, graphic design and public art here. In her work *Divisor* (1968) the Rio de Janeiro artist Lygia Pape questioned the character of the art object and instead started to create experiences. *Divisor* was a collective body reminiscent of carnival activities but also of military surveillance of public space. Originally organized on the streets of Rio de Janeiro in 1968, it is composed of an immense white fabric that can be seen as a large monochromatic scale and is activated by a participating audience. Each participant is assigned his hole in *Divisor*. Mutant amorphous forms created throughout the play reflect the subjectivity of participants struggling between individualism and solidarity. In the economy of *Divisor*, the experience of the living space dispenses with the demarcation of internal borders, territories and properties. The Brazilian critic and curator Paulo Herkenhoff compares *Divisor* with recommendations that Brazilian Marxist writer Carlos Marighella made in «Some Points about the Guerrilla in Brazil» (1967). Herkenhoff seems to identify political dynamics in *Divisor*, such as «the need for unity in the struggle, the organization of people's power, the role of small groups, and constant mobility» (2011: 52). The critic notes that the white plane of *Divisor* is «comparable to a political demonstration, since it initiates a mobile situation in a favela and then moves to the streets of the city» (Herkenhoff, 2011: 52). Unlike most of the parades and processions organized by artists discussed in this research, Lygia Pape's work *Divisor* (1968) has been reenacted in different geographical contexts and historical moments, first in the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (in the 1980s and also in 1990), and then in the 29th Bienal de São Paulo (2010), where a video-documentation was also presented, after this, a performance carried out in front of the Reina Sofia Museum in Madrid during Pape's retrospective (2011) and most recently as part of her retrospective *A Multitude of Forms* at the Met Breuer in New York (March-July 2017).

*O branco invade a cidade* was a street action conducted by the French artist Fred Forest, a participating artist in the XII Biennial of São Paulo (1973). It consisted of the artist moving through São Paulo, accompanied by approximately fifteen people carrying white monochrome posters. The provocation was evident, since the dictatorship —through the above-mentioned Institutional Act #5— prohibited the grouping of more than three people in the urban space. The journalists of the Brazilian daily press, accomplices of Fred Forest, had announced the action the day before, under the title «Hygiene of art: white invades the city». According to an itinerary distributed, the group led by Forest circulated through the center of São Paulo passing by various symbolic and historical places. After fifteen minutes, a considerable crowd progressively joined the procession and the circulation

was blocked at different points of the city. The two-hour tour ended with the interruption of the police, the seizure of the posters and the capture of the artist, who was subsequently taken to the DOPS (The political police department). Forest commented on the procession:

I managed to go far beyond the initially conceived project. And I was able to do it because I had the complicity of the journalists. [...] The journalists followed me down the street and published everything in the newspapers the next day. I set a process in motion that I could not control. I had underestimated the ability of Brazilians to participate (Forest in Bureaud, 2008: 6).

While the *Jornal do Brasil* newspaper pointed out:

White invades the city and everyone is in prison. [...] Submitted for more than six hours to a closed interrogation, Fred Forest will maintain the same line of conduct. While the police will try to intimidate him, he will pretend naively to be amazed that in Brazil one is not allowed to walk around with white posters (November 8, 1973: 5).

The public, which accompanied Forest, started to write slogans on the posters, notably, they drew stars that represented, at the time, an acronym for the Chilean revolutionary movement. A policeman, who had seized the posters, pressed Forest to tell them who had written the slogans in large print? While the latter pretended that he knew nothing, the policemen told him that it was «very serious» not to know! The artist, without losing his cold blood and his irony, replied that he would know it from now on. As of March 15, 2017 the artists Webnetmuseum website listed a quote by Forest saying that: «As soon as I return to Europe, I will not fail to say in my statements to the press that in Brazil it is forbidden to walk peacefully with white posters» (Forest en Web Net Museum, 2017). Forest's procession achieved to open up a space for popular expression in the public domain during a time of censorship, however the artist affirmed that he believed his situation as an official guest for the São Paulo Biennial, as well as his status as a foreigner, gave him some immunity.

Other parades and processions were organized in the late 1970s and early 1980s. Due to the absence of any specialized contemporary art media at the time, the only sources that can be consulted about the events are the newspapers of the time and first hand oral accounts. The General Rehearsal for the People's Carnival (*O Ensaio Geral para o Carnaval do Povo*) was conceived by Te-ato Oficina (under directorship of Zé Celso) and took place on Praça Sé, São Paulo on May 1, 1979, shortly after the reopening of the Oficina Theater in São Paulo. The objective of the General Rehearsal for the People's Carnival on May 1 was to celebrate together with the workers, producing a critique of capitalist society. Starting point for the parade was the Pátio do Colégio<sup>1</sup> where the actors, wearing Indigenous costumes, proclaimed an «End of the nuclear agreement between Brazil and Germany», fought for «Land for those who work», and announced their opposition to mainstream media by shouting «Against Dopping TV Globo!» The parade had 500 followers, criticizing the social and political system, and thus highlighting that under the current conditions the participation of the worker in political decision-making process in this society was practically non-existent. Five years earlier, Zé Celso and Grupo Oficina had paraded the same route between Jaceguai Street and Sé Square. The difference was that the walk had been silent and reflected the political moment of oppression experienced by all Brazilians. Now, in 1979, during the 'abertura' era, the group dared to have a more political stance: «Our proposal for cultural activation is as important as the strike movements. One does not happen without the other» (Folha de São Paulo, 6 May 1979: 12).

Zé Celso himself defined the procession as a «warrior feast». If Zé Celso charmed the people who gathered around the Oficina Group, he also made them participate actively in the rehearsal. They were housewives, shoemakers, and pensioners. Enthralled by the moment the public ended up applauding the rehearsal of Carnival of the People. Then someone shouted,

Attention, attention! Today, May 1, Labor Day, we want your participation in this rehearsal. To begin with, let's toast to the «Old Age»! and to the struggle between the new and the old era, between the military dictatorship and the times after the dictatorship (Folha de São Paulo, 6 May 1979: 12 ).

The *Sanguinovo* group was formed by the poets Carlos Takaoka, Carlos Augusto Salum, Sara Goldman-Belz, Lúcia Vilares and Antonio Carlos Lucena, all of which were active in various areas of the visual artists and as poets, writers. The *Sanguinovo* group left on 18.6.1979 at 8pm in a 'Poetic Parade' through São Paulo. They launched *O Poema do Poste [The Post Poems]*, in a series of 4 thousand posters with poems and engravings that were attached to lampposts. The parade course began at the Redondo Bar (corner of Av. Ipiranga and Rua da Consolação), and ended at Bar do Bixiga. Accompanied by a music band, the group presented films and an exhibition at the Bexiga café. The walk was divided into four seasons, in homage to the *via sacra* and at each station a ceremony with poetry reading and flyposting was held. *The Post Poems* were launched with demonstrations in the streets and were sponsored by the Municipal Department of Culture at the time when Paulo Maluf was governor of the State. Alluding to the many years under dictatorship, the group had invited the public at large to participate in this march under the headline: «We want to recover sensibility that's been lost in these many years of life! [...]. Long lives poetry!». Regarding the procession of 1979, a newspaper noted that in the march there were «no more than 50 members» and that «there seemed little interest in what was happening» (*Estado de São Paulo*, 19 September 1980: 17). This second Poetic Parade in São Paulo left Largo San Francisco for the Teatro Municipal until Praça José Gaspar, when poets, visual artists and independent musicians presented a show entitled «poetry in the vein». This time the proposal was different: «The demonstration intended to interfere in the urban slump of the city, stimulating popularization and, above all, opening up spaces and conquering hearts». (*Folha de São Paulo*, 20 September 1980: 23). Records and books were released, ten thousand poems affixed, and Touche (Antonio Carlos Lucena) distributed 15 thousand poems. According a newspaper, the slogans of the time were «Amnesty for pleasure» and «Paradise Now» (*Folha de São Paulo*, 20 September 1980: 23).

With this more poetic background in artistic and participative projects in the public space of the city of São Paulo (and in Brazil) during the 1980's, performance and public art reached the streets little by little and quite timidly. At the end of 1986, 'performance' was still practiced in bars and cabarets such as *OFF*, *Zoster*, and *Madame Satã*. The audiences that accompanied performances and public art events were relatively small. After the time of the military dictatorship in Brazil the emancipation of the public took place progressively. Thus, critics of the concept of «open work» have analyzed that «the active participation of the spectator... is a result of the historical development of the class struggle: it represents democratization and the redistribution of social initiative» (Garcia Canclini, 1981: 40) within the performative aspects of public art.

Two theater companies have been at the forefront of critical discourse, involving much of the historical debate around the military dictatorship era in Brazil (1964-1985), as well as contemporary debates around urbanism, public transportation, civil construction, gender studies, consumerism or public spending. It is in the work of these companies that the public often interacts with actors, thus contributing to the characteristics of the performance of each play. Founded in 1991 by the director Antônio Araújo and the lightning designer Guilherme Bonfanti, *Teatro da Vertigem* has been presenting its plays, among other places, in hospitals (*O Livro de Jó*, 1995), on the Tietê river (BR-3, 2006) or on the street of Sao Paulo. For *Bom Retiro 958 metros* (2012) the public was invited to meet in front of a small mall in the neighborhood of Bom Retiro, a center for textile and fashion manufacturing. Traditionally in Jewish hands, Korean entrepreneurs, who employ immigrants from Bolivia to produce the fabrics, now mostly own business here. The neighborhood is close to the capital's main train station, Estação da Luz, which is at the center of a problematic drug dealing area known as Cracolândia. *Bom Retiro 958 metros* had been planned in an itinerant way throughout the neighborhood with the public following the actors or witnessing their performances inside boutiques or sweatshops. Alongside the railroads an actor imitated the paranoid attacks of a drug addict in search for a crack rock. In an attempted critique of the fashion-addicted consumer, display manikins were dismembered by the actors and scattered around the streets or stacked in a rubbish bin; Actors blocked a crossroad for a fashion desfile, and the play ended in the abandoned auditorium on the bottom of the Casa do Povo, a former Jewish school and cultural center. The avant-garde ensemble of the *Teatro Oficina*, also responsible for the *O Ensaio Geral para o Carnaval do Povo* in 1979 (introduced above), preceded the beginning of the *Teatro da Vertigem*. Inspired not only by Brecht and Boal's theater techniques but also by the Anthropophagic Manifesto of Oswald de Andrade and the aesthetics of the Tropicália movement, *Teatro Oficina* was one of the main

forces behind the Cultural Revolution in the late 1960s in Brazil. Today, *Teatro Oficina* is housed in a listed building, designed by architects Lina Bo Bardi and Edson Elito. If the pieces of *Teatro da Vertigem* directly involve places in the city, Zé Celso with his Uzyna Uzona group is bringing the political debate into his plays, mainly staged in the theater and its immediate surroundings. After six months, the Anthropophagic University (of *Teatro Oficina*) ended a cycle of artistic experiences and processes with the teatro-bloque-cortejo-rito (Pau-Brasil block theater) through the streets of the Bixiga quarter (2016). Teatro Oficina also proclaimed the parade as a rite of demarcation of Bixiga as a sacred territory, for culture, for art, and for its people. If in 1979 the concern of the march promoted by the Theater was still to gain a public voice in an environment dominated by control and censorship, 37 years later the topic is much more outspoken, namely the imminent gentrification of the neighborhood and its rampant real estate speculation. Thus, the Pau-Brasil «teatro-bloque-cortejo-rite» event was designed as a manifestation for conservation. Participants spread on a blue canvas on the street, and the procession was interrupted on two or three occasions. First, there was a «ritual» with one of the female actors—her clothes were torn—later, a *jemanjá* god let the large blue tarp fly. Most of the participants in the procession hid under the fabric, creating waves. The blue cloth was later used again at a crossroads to rest, and one of the most important intersections of the neighborhood was thus blocked. The neighbors were eager to attend; many left their homes and came onto the street. The procession was a colorful demonstration with the songs reflecting subjects of local pride and articulating the fight against real estate speculation.

Other participatory projects, such as the growing carnival of São Paulo, for example, have initiated *blocos* and processions designed by artists, with costumes and elements often created in collaboration. Groups like *Rufos Y Bufos* have emerged from a renewed involvement of artists in the carnival. At the same time there is also an institutional desire to advertise exhibitions through processions that reach (see also Oiticica above) a ‘surprised’ public. Thus for example, curator Luis Perez-Oramas invited Venezuelan artists Nascimento/Lovera to perform *sem titulo (canção para Banda Militar)* during the opening celebrations of the 30 Bienal de São Paulo (2012). Curator Lisette Lagnado invited Arto Lindsay to produce the *Parada Pedra* in the center of São Paulo as part of the 33<sup>rd</sup> Panorama da Arte Brasileira, organized by the Museum of Modern Art in São Paulo (2013). The Pivô exhibition space, in São Paulo, invited curator Ricardo Sardenberg who developed the proposal for *Cordão dos Mentecapos* (2016). A release explains that *Cordão dos Mentecapos* is a project / exhibition / carnival *bloco*<sup>2</sup>, which was conceived as a «walking exhibition, a carnival *bloco* all built by artists and sympathizers» (Pivô, 2017). The *bloco* was scheduled to leave the inner street of Copan around one of the headquarters of Bradesco bank and included works by local artists such as Adriano Costa, avaf, Erika Verzutti, Lenora de Barros, Luiz Zerbini, Marcius Galan, among others, as well as music by Banda do Bastardo produced for the event.

## CONCLUSION

As I have outlined with this series of examples taken from the Brazilian historical and contemporary context, some practices of parading in the public domain count on a certain type of agency that builds on the participation of others, both as active contributors and as witnesses involved. In all these processions the interlocution between actors and public is an essential part of the script that allows space for experimentation and improvisation. Actors and participants together create «ideas that may be imperfect, unfinished, or ambiguous, never imposing solutions or functions» (Huybrechts, 2014: 173). By directly appropriating the discourse of political propaganda and the current problems of life in the megalopolis, the processions maintain an ambitious and critical position on the sociopolitical reality in this country and, therefore, constitute an essential part of the avant-garde in the contemporary production of visual culture. Its frame of reference is not only the history of art, but also social and cultural theory. The artists and collectives presented here do not understand their work only in dialogue with other works of art, but in dialogue with the world around them. As we have witnessed, the works take an explicitly political angle. But it is not only political in the sense of «denouncing» or «representing» social and political issues through visual media, film or photography; The goal is to produce events with the participation of people ranging from resistance against dictatorship or real estate speculation to civil liberation and the celebration of anniversaries or carnival as a ritual of civil pride. These events have had many different forms,

but they always have a site-specific aspect, and sometimes subvert the use of particular public spaces. As Michel Foucault has taught when writing on «eventalisation» that «beyond the threats, the violence [...] there is the possibility of this moment» (Foucault, 1979: 449-453) and thus the purpose of the event described here is not necessarily to generate «Change» with a capital C, but to create unexpected situations, the construction of unforeseen relationships, unconventional and unprecedented associations with an impact on subjectivity.

#### BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Boal, Augusto (1992). *Games for actors and non-actors*. London, New York: Routledge.
- Boal, Augusto (2000). *Theatre of the oppressed*. London: Pluto Press.
- Boal, Augusto (2005). «O que voce pensa do teatro brasileiro». In *Tropicália: a revolution in Brazilian culture*. Chicago: Museum of Contemporary Art.
- Bense, Max (1969). *Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos* Stuttgart: Rot.
- Brecht, Bertolt (1957-1964). *Brecht on theatre*. New York: Hill and Wang.
- Carvalho, Flávio de (1931). *Experiência N.º 2*. São Paulo: Irmãos Ferraz.
- Estado de São Paulo (1980, September 19). «Poetas saem às ruas para a II Passeata de SP». In *Estado de São Paulo*, p. 17.
- Folha de São Paulo (1979, May 6). «Ensaio para um carnaval do povo». In *Folha de São Paulo*, p. 12.
- Folha de São Paulo (1980, September 20). «Poetas nas ruas pedem “anistia para o prazer”». In *Folha de São Paulo*, p. 23.
- García Canclini, Néstor (1981). *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix.
- Guattari, Felix; Rolnik, Suely (1996). *Micropolítica Cartografias do Desejo*. Petropolis: Vozes.
- Herkenhoff, Paulo (2011). «Lygia Pape: The Art of Passage». In *Lygia Pape: The Art of Passage em Lygia Pape Magnetized Space*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Huybrechts, Liesbeth (ed.) (2014). *Participation is risky*. Amsterdam: Valiz.
- Jornal do Brasil (1973, November 8). «Branco invade São Paulo e todos acabam na prisão». In *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 5.
- Magalhães, Aloísio (1969). *Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos. Nachwort von Max Bense*. Stuttgart: Stuttgart Edition Rot
- Oiticica, Hélio (2006). «Esquema geral da Nova Objetividade». In *Escritos de artistas* edited by Gloria Ferreira and Cecilia Cotrim (pp. 154-168). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Oiticica, Hélio; Brett, Guy (1969). *Catalogue of an exhibition held on 25 February-6 April 1969 at the Whitechapel Gallery*. London: Whitechapel Gallery.
- Ramirez, Mari Carmen (1999). «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980». In *Global Conceptualism, Points of Origin, 1950-1980's*. New York: Queens Museum of Art.

#### ELECTRONIC REFERENCES

- Bureau, Annick (2008, December 22). «Entrevista com Fred Forest». *Flusser Studies* (08), pp.1-9 [online]. Accessed 15th March 2017 <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bureau-entrevista-com-forest.pdf>>.
- Foucault, Michel (1979). «Useless to revolt?» [online]. Accessed 15th March 2017 <<https://primera-paradoja.wordpress.com/publicaciones/foucault-m-mayo-de-1979-useless-to-revolt/>>.
- Museu de Arte do Rio (2017). «Wladimir Dias-Pino Chronobiografia» [online]. Accessed 15th March 2017 <<http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/cronobiografia.pdf>>.
- Pivô (2017). «Cordão dos Mentecaptos no leilão» [online]. Accessed 15th March 2017 <<http://www.pivo.org.br/eventos/cordao-dos-mentecaptos-no-leilao>>.
- Web Net Museum (2017). *Web Net Museum* [Website] [online]. Accessed 15th March 2017 <[http://www.webnetmuseum.org/php/image\\_catalogue/index\\_pt.php?p=0012.jpg&d=Photos\\_Panorama#text](http://www.webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_pt.php?p=0012.jpg&d=Photos_Panorama#text)>.

#### NOTES

- 1 The Pátio do Colégio marks the site where the city of São Paulo was founded in 1554.
- 2 In Brazil, a *bloco* is a generic term used to define different forms of street carnival.

# PROCESIONES Y DESFILES EN BRASIL (1931-2016)

Tobias Maier

Desde los primeros desfiles llevados a cabo en Salvador de Bahía en el siglo XVII, el arte y la música siempre han sido elementos importantes en las procesiones en Brasil. El arte de la performance en espacios públicos ha ganado importancia durante los años de la dictadura militar (1964-1985), cuando las formas efímeras de arte florecían como expresión de resistencia, ya que difícilmente podían ser rastreadas en una época marcada por la debilidad institucional general. Hacia el final de la dictadura militar, el financiamiento municipal apoyaba algunas procesiones teatrales en el espacio público, mientras que a fines de los años 2000 la mayoría de los eventos estaban respaldados institucionalmente. Pese a esto, las procesiones teatrales trataban de no perder su potencial crítico. La curadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez ha comentado que la crítica conceptualista de las instituciones artísticas tradicionales y la sustitución del objeto artístico por el arte basado en ideas allanaron el terreno para la elaboración de prácticas adecuadas en un entorno que fue acuñado por la inmediatez política y la precariedad económica de América Latina. Para Ramírez surge la siguiente pregunta: Si el autoritarismo no hubiera existido, ¿habría alcanzado el conceptualismo el mismo perfil importante en América Latina? Es difícil responder a la pregunta de Ramírez desde nuestro punto de vista actual, en el año 2017. Sin embargo, el contexto político ha sido ciertamente un factor relevante para la estimulación del arte de la performance en el contexto político, así nos ayudarán a entenderlo algunos de los ejemplos que se describen a continuación.

En la actualidad, la producción de arte contemporáneo en San Pablo se centra, principalmente, en programas de exposiciones dentro de una extensa red de galerías comerciales, fuera de espacios y de museos. No obstante, esta concentración no siempre ha sido así. En tiempos de debilidad institucional, los colectivos de artistas como el 3NÓS3 (Mario Ramiro, Hudinilson Jr., Rafael França), en los años setenta y principios de los ochenta, así como el Coletivo Formigueiro (Almir Almas, Lucas Bambozzi y Rachel Rosalen) a principios del año 2000, estaban trabajando con diferentes formas de intervención en el espacio público. Una de las acciones de 3NÓS3 fue cubrir con bolsas una serie de monumentos alrededor de la ciudad durante la época de la dictadura militar (*Ensacamento*, 1979) o bloquear las intersecciones callejeras con bandas de colores (*Interdição*, 1979). A principios del nuevo milenio, el Coletivo Formigueiro organizó la intervención de una radio móvil para resaltar la falta de medios críticos en la apertura del festival de arte multimedia *Emoção Art.ficial*, en el Itaú Cultural 2002. También produjo una intervención panfletaria llamada *Algunas cosas que nunca sabrá por los medios de comunicación* en varias partes de la ciudad durante el 2003.

En la actualidad parece haber una división más clara entre los agentes del arte contemporáneo, el teatro y el activismo en la ciudad. Si el activismo actual se centra principalmente en la defensa del espacio público de la ciudad (como hemos visto durante las manifestaciones a favor de Augusta Park en el centro de San Pablo), la ciudad cuenta con una serie de colectivos teatrales que —en una tradición brechtiana— disuelven las fronteras entre protagonistas y coros, entre actores y espectadores. Con la capacidad de aumentar la conciencia crítica del público, la idea del teatro épico para Bertolt Brecht que «apela menos a los sentimientos que a la razón del espectador» (Brecht, 1964: 23) ha sido enormemente influyente aquí. Dentro de la historia del teatro brasileño estas nociones provocan asociaciones con el teatro de Augusto Boal, en el que todos participan libremente. La firma de la Ley Institucional N.º 5, el 13 de diciembre de 1968, dio a la dictadura militar más gravámenes para la represión y obligó al arte a retractarse y a replantearse sus propuestas de acción. Boal apoyó la participación pública en los juegos escenificados en el *Teatro de Arena*, en el centro de San Pablo, reconfigurando el término *espectador* y afirmando que «En el *Teatro del Oprimido*, lejos de ser un

testigo, el espectador es, o debe hacer todo lo posible para convertirse en, el protagonista de la acción dramática» (Boal, 1992: 226). En otra ocasión, el autor señaló que «el verdadero interlocutor de este tipo de teatro es el pueblo, y el lugar elegido para el diálogo debe ser la plaza pública» (Boal, 2005: 271). Su obra significó, también, la salida de los guiones clásicos y un enfoque inherente a los temas brasileños.

Así, entre 1960 y 1964, sus piezas trataban de «todo lo que era brasileño: la corrupción en los partidos provinciales de fútbol, las huelgas contra los capitalistas... las condiciones de vida infrahumanas de los empleados ferroviarios, los cangaceiros<sup>1</sup> del noreste» (Boal, 2000: 162). Como resultado de este trabajo, Boal fue secuestrado en 1971 y exiliado, inicialmente a la Argentina, donde escribió su primer texto importante, *Teatro de los oprimidos* (1974), y luego se trasladó a París. Su legado todavía resuena en el arte brasileño y en la producción teatral y ha tenido, también, repercusiones en las discusiones teóricas más recientes de la actividad colectiva, como ha señalado Suely Rolnik: «La subjetividad se produce a través de la enunciación. Los procesos de subjetivación, de semiotización —es decir, toda la producción de sentido, de eficiencia semiótica— no se centran en agentes individuales, ni en agentes grupales» (Guattari & Rolnik, 1996: 31). Rolnik explica cómo la subjetividad es esencialmente fabricada y modelada a través de la interacción social, un contacto que también se materializa en el cuerpo colectivo de la calle, como por ejemplo a través de la procesión o del desfile.

En San Pablo, durante las décadas de 1930 y 1950, el arquitecto, diseñador y director Flávio de Carvalho creó dos actuaciones públicas que atrajeron mucha atención. *Experiência N.º 2* tuvo lugar en 1931 y es considerada la primera intervención artística en el arte moderno brasileño. Ocurrió de mañana, durante la procesión de Corpus Christi en el centro de la ciudad. Flávio de Carvalho se unió a la procesión sin quitarse el sombrero, gesto interpretado como irrespetuoso en una ceremonia religiosa. Años más tarde, en 1956, Flávio lanzó *Traje de Verão-New Look* con *Experiência N.º 3*. Esta vez, pasó por el centro de la ciudad vestido con una falda, seguido por una audiencia que consistía principalmente de hombres de negocios. El paseo en el centro financiero de la ciudad incluyó una pausa para el café, una visita de 15 quince minutos a un cine con estricto código de vestimenta y culminó en la sede del periódico *Diários Associados*, donde De Carvalho invitó a la prensa a aprender más sobre las ventajas de su creación. De esta manera, el artista se aseguró la exposición mediática y la impresión gráfica para documentar su acción, además de provocar una conmoción en el dominio público al aparecer un hombre vestido con una falda en presencia de todos los medios de la época, incluida la televisión, lo que multiplicó la visibilidad de su actuación.

Por lo tanto, podríamos preguntarnos: ¿De Carvalho intentó crear una discusión sobre los anticuados estereotipos de género? ¿Trató de meterse con la burguesía conservadora? Tal vez ambos, pero el rendimiento dentro del dominio público le garantizó la atención que estaba buscando. En la era moderna de Brasil, las actuaciones de Flávio de Carvalho han sido predecesoras de la actuación en el espacio público. Si *Experiência N.º 2* tenía por objeto interrumpir una procesión católica tradicional y, por lo tanto, cuestionar el statu quo, el caso de *Experiência N.º 3* llamó la atención sobre un traje inusual, una falda diseñada y usada por un hombre, que generó el debate sobre los estereotipos de género. En su libro *Experiência N.º 2*, De Carvalho relata sus recuerdos de lo ocurrido en 1931. En orden cronológico, comienza el relato con el inicio de su intervención caminando contra el flujo de la procesión del Corpus Christi sin quitarse el sombrero. El artista señala: «guardando mi sombrero y caminando en la dirección opuesta pude observar el efecto de mi acto impío en la fisonomía de los creyentes. A través de mi altura, por encima de lo normal, me volví más visible, lo que puso de relieve mi arrogancia» (De Carvalho, 1931: 8). Las protestas aumentaban y la multitud presionaba a De Carvalho en un ambiente hostil. Sin embargo, continúa el artista, «casi todos se olvidaron de mí tan pronto como comenzaron a cantar» (De Carvalho, 1931: 14). Su actuación tenía elementos más performativos como, por ejemplo, haber abierto los brazos en un gesto patriarcal y patético exclamando «Yo soy uno contra Mil» (Carvalho, 1931: 19). La procesión paralizada se movió tumultuosamente y, de repente, los grupos dentro de la procesión clamaron «Linchenlo... Mata... ¡Mata!» (Carvalho, 1931: 23). De Carvalho cayó, pero escapó de la amenaza del grupo que corría tras de él. Como concluye el artista, «Evidentemente, una procesión en movimiento está dominada por el proceso de integración totémica con un dios invisible, cuando ocurre alguna interferencia que obstaculiza el cumplimiento de su disfrute narcisista, tal obstáculo es tratado como un enemigo indeseable» (De Carvalho, 1931: 59).

En 1965, Río de Janeiro celebró su 400° aniversario. Para los eventos que se realizarían en conmemoración de la fecha participaron 500 candidatos en una licitación pública para el diseño de un símbolo. La elección del diseño producido por el diseñador gráfico Aloísio Magalhães (1927-1982) —considerado pionero del diseño moderno en Brasil— se encontró con una fuerte oposición en ciertos círculos y alegó que el público sería incapaz de comprender un signo abstracto cuya significación no se revela inmediatamente. Las autoridades consideraron reemplazar el símbolo por uno más convencional, pero Magalhães estaba convencido de crear un símbolo para una comunidad viva, un símbolo simple y fácil de usar que tenía un extraordinario potencial de variación. Para que el símbolo desplegara sus variadas disposiciones, Magalhães trabajó con tres conceptos básicos: el carácter lineal, los colores de la bandera brasileña y el objeto tridimensional. Lo que ocurrió a continuación fue documentado en *Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos* (1969). Según Magalhães, la gente «reconocía el signo y, partiendo de su estructura abierta, hacía amplio uso y apropiación del mismo. La idea era capaz de soportar transformaciones y cambios sin perder su característica original» (Magalhães, 1969: s/p). En la misma edición, el filósofo y escritor alemán Max Bense publicó un texto sobre la intervención de Magalhães:

En las ventanas de los edificios, en una repetición infinita, el símbolo forma una decoración ornamental. En las calles de Río de Janeiro el símbolo aparece como una forma individual, en la ventana de la zapatería se convierte en un anuncio, es decorativo en el bikini de la mujer, un mensaje estético en los tambores de carnaval y en los trajes. En las cercas, en las paredes, en la arena comienza la resolución semántica y sintáctica, comienza lo que Hegel llamó la degradación de los símbolos, los contornos borrosos, las características constructivas desaparecen, es una belleza tachista con características japonesas. La obra es un brillante ejemplo de la formación, la vida y la muerte de un símbolo en los múltiples canales de comunicación humana y urbana de una metrópoli tropical (Bense in Magalhães 1969: s/p).

En 1967 el artista brasileño Hélio Oiticica publicó su texto *Esquema general de la Nueva Objetividad* como parte de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. En aquella época defendía que los artistas tomaran posición en pro de los problemas políticos, sociales y éticos y apuntaba a seguir una tendencia hacia la práctica y la producción artística colectiva. Citando al crítico y escritor Ferreira Gullar, Oiticica apoyó la tesis de que los artistas deben ser seres sociales cuyo trabajo también debe cambiar la conciencia de la gente que los rodea. Oiticica propuso dos formas de crear proyectos colectivos en las calles: una para confrontar a las personas con obras de arte que no esperan (sorpresa) y otra para involucrar al público en la creación de obras (Oiticica, 2006). Ciertamente, estas ideas han ganado protagonismo en el arte mismo de Oiticica, en sus *Parangolés* (1964), por ejemplo, destinados a ser utilizados colectivamente. Un año después, en 1968, sus ideas y su traducción en paralelo a la práctica crearon la base de lo que Oiticica llamaría anti-arte: un concepto que se identifica con la ruptura de la relación entre el espectador y el arte al provocar e invitar a la audiencia a participar directamente en el trabajo que se está viendo y experimentando. En 1969 tuvo lugar en Londres la exposición *Hélio Oiticica: Whitechapel Experience*. El artista no era conocido en Londres en ese momento, pero su trabajo dejó un impacto significativo en las formas en que se interpreta la participación de los espectadores en las artes. En el catálogo de su espectáculo en la Galería Whitechapel de Londres, Oiticica explicó las intenciones de sus capas usadas en el espacio público: «La obra puede tomar la forma de un estandarte —pero no representa una bandera, ni transfiere un objeto ya existente a otro plano—. Asume esta naturaleza cuando tomó forma, cuando se moldeó en el acto del espectador» (Oiticica, 1969: s/p). El crítico inglés Guy Brett, que conoció a Oiticica cuando tenía 22 años y fue responsable de la invitación del artista a Londres, señaló en la misma publicación:

La participación del espectador como todas las demás etiquetas en el arte, tiene el anillo frío de una frase fácilmente negociable. [...] Lo que realmente distingue a los artistas brasileños más originales, como Lygia Clark y Hélio Oiticica, es su preocupación por toda persona humana. Lygia Clark habló de «volverse conscientes de los gestos y actitudes de la vida cotidiana». La necesidad de hacerlo y comunicarlo condujo a una extraordinaria idea de «escultura». [...] Entonces Oiticica, en un proceso muy emocionante, gradualmente abre color a los otros sentidos. En vez de mirar simplemente el color, usted sumerge sus manos en él, lo pesa, lo pone alrededor de su cuerpo y se viste en él (Brett en Oiticica, 1969: s/p).

Al mismo tiempo, el movimiento Poema/Processo, liderado por artistas como Wladimir Dias-Pino, en Río de Janeiro, y Falves Silva, en Natal, ganó fuerza al publicar un manifiesto en reacción a la hegemonía de la poesía concreta en San Pablo de los hermanos De Campos y de Décio Pignatari. En 1968, en Río de Janeiro y en Pirapora (Minas Gerais), los estudiantes de literatura organizaron procesiones en las que proclamaban el fin de la literatura (*Desfile de Autores e Personagens da Literatura Brasileira*). Una de las pancartas con el eslogan «Abajo la dictadura» fue desfilada por artistas y por escritores en el teatro municipal de Río de Janeiro, el centro de la escena política del momento. Dias-Pino había trabajado anteriormente en 1958 en el carnaval de Río de Janeiro, forjándose como el autor de la primera decoración geoméricamente abstracta del Carnaval en la Praça Mauá, en Río de Janeiro. Según él, esta fue también la primera vez que el plástico y la serigrafía fueron utilizados como apoyo en el Carnaval. La decoración recibió violentas críticas de los políticos de la época, pero a lo largo de los años la abstracción fue incorporada a las decoraciones de carnaval de todo Brasil. Antônio Olinto habló enfáticamente sobre el acontecimiento de 1958:

Por primera vez en nuestra historia, este tipo de dibujo (abstracción) entró en contacto con el público. Los trajes de Wladimir fueron la inspiración para los siguientes carnavales, y lo cierto es que el Carnaval de Río ya no puede ser figurativo, porque el pueblo se ha acostumbrado a los triángulos, a los círculos, al tipo general de dibujo, en resumen, a Wladimir Dias-Pino (Olinto en Museu de Arte do Rio, 2017).

Después de mudarse a Cuiabá (Mato Grosso), Wladimir Dias-Pino diseñó decoraciones geométricas para el carnaval callejero (utilizando títulos como *Floração do Cerrado* y *Mosaicos de Cuiabán*), así como decoraciones públicas de Navidad. Hasta 1977, fue responsable de la imagen de los carnavales en Cuiabá. Como parte de su nombramiento en la Universidad Federal de Mato Grosso (UFMT), Wladimir Dias-Pino creó esculturas y decoraciones para los carnavales callejeros con el objetivo de lograr un *rescate ético-político de las manifestaciones populares* a favor de lo que él llamó un Cuiabá, término acuñado por la cultura académica. Para el artista, el carnaval es protesta. La producción de *Floração do Cerrado* (1976) fue una protesta por el hecho de que, una vez más, Mato Grosso había sido aplazado en un proyecto de desarrollo agrícola. El objetivo de la protesta fue el Ministro de Agricultura, Alysson Paulinelli, quien, por invitación del gobernador José Garcia Neto, pasó la semana del carnaval en Cuiabá. Según Dias-Pino, el ministro se había olvidado de considerar la región en su proyecto. Utilizando materiales baratos como plástico, dibujos y técnicas de serigrafía, las obras multicolores de Dias-Pino valoraron el legado del mosaico de Cuiabá y la cultura regional. En su *Manifiesto Mosaico Cuiabano* creado para el proyecto de Carnaval llamado *Casa Cuiabana* (1977), Dias-Pino declaró en febrero de 1977, junto con Silva Freire y Célio da Cunha, en un cartel producido para la ocasión: «Nuestra intimidad es geométrica, ilustrada por el denso adorno de las flores, de las líneas rectas que alimentan la estructura del mosaico, como el cuero cortado en el punto del cuchillo, pero con una repentina sensación de sorpresa[...]» y «Nuestro comportamiento social consciente (una herencia telúrica) tiene su origen cultural en la CIVILIZACIÓN IBÉRICA» (Freire et al, 1977: 3). Ciertamente, Dias-Pino ha sido instrumental en la creación de la identidad visual de la UFMT en Cuiabá y los aportes del artista a los carnavales sirven como un excelente ejemplo de cómo convertir una identidad local en arte público en las remotas tierras del Brasil. Las obras de Dias-Pino son poco conocidas fuera del contexto regional. Sin embargo, han sido únicas en el territorio brasileño y constituyen la figura de este artista y diseñador en un caso ejemplar para el análisis de la interacción entre arte, diseño gráfico y arte público.

La artista procedente de Río de Janeiro, Lygia Pape, cuestionó a través de su trabajo titulado *Divisor* (1968) el carácter objetual de la obra de arte y, en su lugar, comenzó a crear experiencias. *Divisor* trata de un cuerpo colectivo que recuerda a las actividades del carnaval, pero también, a la vigilancia militar en el espacio público. La experiencia fue originalmente organizada en las calles de Río de Janeiro en 1968 y está compuesta por un inmenso tejido blanco que puede ser visto como una gran escala monocromática que es activada por el público participante. A cada sujeto que participa se le asigna su agujero en el *Divisor*. Las formas cambiantes creadas a lo largo de la obra reflejan la subjetividad de los participantes que luchan entre el individualismo y la solidaridad. En la economía del *Divisor*, la experiencia del espacio vivo dispensa la demarcación de las fronteras interiores, los territorios y las propiedades. El crítico y curador brasileño Paulo Herkenhoff compara

el *Divisor* con las recomendaciones que el escritor marxista brasileño Carlos Marighella hizo en *Algunos puntos sobre la guerrilla en Brasil* (1967). Herkenhoff parece identificar dinámicas políticas en la obra como «la necesidad de unidad en la lucha, la organización del poder de las personas, el papel de los pequeños grupos y la constante movilidad» (Herkenhoff, 2011: 52). El crítico señala que el plano blanco del *Divisor* es «comparable a una demostración política, ya que inicia una situación móvil en una favela y luego se desplaza a las calles de la ciudad» (Herkenhoff, 2011: 52). A diferencia de la mayoría de los desfiles y procesiones organizadas por artistas discutidos en esta investigación, el trabajo de Lygia Pape llamado *Divisor*, ha sido reeditado en diferentes contextos geográficos y momentos históricos, primero en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (en los años ochenta y también en 1990), luego en la 29° Bienal de San Pablo (2010), donde se presentó una video-documentación de la obra. Después de esto, se llevó a cabo una performance frente al Museo Reina Sofía de Madrid durante la retrospectiva de Pape (2011) y, más recientemente, como parte de la retrospectiva *Multitud de Formas* celebrada en el Met Breuer de Nueva York (marzo - julio de 2017).

*O branco invade a cidade* fue una acción callejera dirigida por el francés Fred Forest, artista participante en la 12° Bienal de San Pablo (1973). Consistió en que el artista se movía a través de San Pablo acompañado por unas quince personas que llevaban unos carteles blancos monocromáticos. La provocación fue evidente, ya que la dictadura —por medio de la mencionada Ley Institucional N.º 5— prohibía el agrupamiento de más de tres personas en el espacio urbano. Los periodistas de la prensa diaria brasileña, cómplices de Fred Forest, habían anunciado la acción el día anterior, bajo el título *Higiene del arte: el blanco invade la ciudad*. Según un itinerario distribuido, el grupo liderado por Forest circuló por el centro de San Pablo pasando por varios lugares simbólicos e históricos. Después de quince minutos, una muchedumbre considerable se unió progresivamente a la procesión y, así, quedó bloqueada la circulación en diferentes puntos de la ciudad. La gira de dos horas terminó con la irrupción de la policía, la toma de los carteles y la captura del artista, que posteriormente fue llevado al DOPS (Departamento de Policía Política). Forest comentó sobre la procesión:

Conseguí ir mucho más allá del proyecto inicialmente concebido y lo pude hacer porque tuve la complicidad de los periodistas [...]. Los periodistas me siguieron calle abajo y publicaron todo en los periódicos al día siguiente. Puse en marcha un proceso que no pude controlar, había subestimado la capacidad de los brasileños de participar (Forest en Bureaud, 2008: 6).

En tanto, el periódico *Jornal do Brasil* señalaba:

El blanco invade la ciudad y todo el mundo está en prisión. [...] Sometido por más de seis horas a un interrogatorio cerrado, Fred Forest mantendrá la misma línea de conducta. Mientras la policía tratará de intimidarlo, fingirá ingenuamente sorprenderse de que en Brasil no se permita caminar con carteles blancos (*Jornal do Brasil*, 8 de noviembre de 1973: 5).

El público que acompañó a Forest comenzó a escribir frases en los carteles, dibujó estrellas que representaban, en ese momento, una sigla para el movimiento revolucionario chileno. Un policía que se había apoderado de los carteles presionó a Forest para que dijera quién había escrito las consignas en letra grande. Mientras el artista pretendía no saber nada, los policías le dijeron que era *muy grave* no saberlo. Forest, sin perder su sangre fría y su ironía, respondió que lo sabría de ahora en adelante. En el sitio Web Net Museum, indican que Forest dijo: «Tan pronto como vuelva a Europa, no dejaré de decir en mis declaraciones a la prensa que en Brasil se prohíbe caminar pacíficamente con posters blancos» (Forest en Web Net Museum, 2017). La procesión de Forest logró abrir en el dominio público un espacio de expresión popular durante la época de censura, sin embargo el artista afirmó que creía que su situación como invitado oficial para la Bienal de San Pablo, así como su condición de extranjero, le daban cierta inmunidad.

Otros desfiles y procesiones fueron organizados a finales de los años setenta y principios de los ochenta. Debido a la ausencia de medios especializados en arte contemporáneo en aquel momento, las únicas fuentes que se pueden consultar sobre los acontecimientos son los periódicos de la época y los relatos orales de primera mano. El *Ensayo General para el Carnaval del Pueblo* (*O Ensaio Geral para o Carnaval do Povo*) fue concebido por *te-ato Oficina* (bajo la dirección de Zé Celso) y tuvo lu-

gar en la Praça de Sé de San Pablo, el 1 de mayo de 1979, poco después de la reapertura del *Teatro Oficina* en San Pablo. El objetivo del *Ensayo General para el Carnaval del Pueblo* era celebrar el 1 de mayo junto con los obreros para producir una crítica acerca de la sociedad capitalista. El punto de partida del desfile fue en el *Pátio do Colégio*<sup>2</sup> de la ciudad, donde los actores, vestidos con trajes indígenas, proclamaron un «Fin del acuerdo nuclear entre Brasil y Alemania», lucharon por «Tierras para los que trabajan» y anunciaron su oposición a los principales medios de comunicación gritando «Contra el dopaje de la TV Globo!». El desfile tenía quinientos seguidores que criticaban el sistema político-social y destacaban que, bajo las condiciones actuales, la participación del trabajador en el proceso de toma de decisiones políticas en la sociedad era prácticamente inexistente. Cinco años antes, en 1974, Zé Celso y Grupo Oficina habían desfilado por la misma ruta entre la calle Jaceguai y la plaza Sé. La diferencia era que el paseo había sido silencioso y reflejaba el momento político de opresión experimentado por todos los brasileños. En 1979, durante la época de *apertura*, el grupo se atrevió a tener una postura más política: «Nuestra propuesta de activación cultural es tan importante como los movimientos de huelga, uno no sucede sin el otro» (Folha de São Paulo, 6 de mayo de 1979: 12).

Zé Celso definió la procesión como una *fiesta de guerreros*; el artista no solo agradaba a las personas que se reunían a ver el *Grupo Oficina*, sino que también los hizo participar activamente en el ensayo. Había amas de casa, zapateros y jubilados que estaban encantados por el momento vivido. El público estaba aplaudiendo el ensayo del Carnaval del Pueblo cuando, de repente, alguien gritó:

¡Atención Atención! Hoy, 1 de mayo, Día del Trabajo, queremos su participación en este ensayo. Para empezar, vamos a brindar por la «Edad Antigua» y la lucha entre la nueva y la vieja era, entre la dictadura militar y los tiempos posteriores a la dictadura (Folha de São Paulo, 6 de mayo de 1979: 12).

El grupo *Sanguinovo* estaba formado por Carlos Takaoka, Carlos Augusto Leuba Salum, Sara Goldman Belz, Lúcia Vilares y Antonio Carlos Lucena, todos ellos activos en diversas áreas de las artes visuales y la poesía. El grupo *Sanguinovo* partió el 18 de junio de 1979, a las 20 horas, en un desfile poético a través de San Pablo lanzando *O Poema do Poste* (*Los poemas de Poste*), una serie de cuatro mil carteles con poemas y grabados que se adherían a las farolas. El desfile comenzó en el *Bar Redondo* (esquina de Av. Ipiranga y Rua da Consolação) y terminó en el *Bar do Bixiga*. Acompañado por una banda de música, el grupo presentó películas y una exposición en el café Bixiga. El paseo se dividió en cuatro estaciones, en homenaje a la *via sacra*, en cada estación se realizó una ceremonia con lectura de poesía y pegatina de afiches en los postes. *O Poema do Poste* se presentó con una manifestación en las calles y fue patrocinado por el Departamento Municipal de Cultura, en el momento en que Paulo Maluf era gobernador del Estado. En alusión a los años transcurridos bajo la dictadura militar, el grupo había invitado al público a participar en esta marcha con la consigna: «¡Queremos recuperar la sensibilidad que se ha perdido en estos años de vida! ¡Larga vida a la poesía!». De acuerdo a la procesión de 1979, el periódico *Folha de São Paulo* describió que en la marcha «había no más de 50 miembros» y que «parecía haber poco interés en lo que estaba sucediendo» (Estado de São Paulo, 19 de septiembre de 1980: 17). En la misma edición se publicó que sus creadores volverían a repetir la marcha, hecho que ocurrió al año siguiente, en septiembre de 1980. Este segundo *Desfile Poético* realizado en San Pablo, partió del Largo de San Francisco, continuó hacia el Teatro Municipal hasta llegar a la Plaza José Gaspar, donde poetas, artistas visuales y músicos independientes presentaron un espectáculo llamado *Poesía en la vena*. Esta vez la propuesta fue diferente: «la demostración pretendía interferir en la depresión urbana de la ciudad, estimulando, popularizando y, sobre todo, abriendo los espacios y conquistando los corazones» (Folha de São Paulo, 20 de septiembre de 1980: 23). Se publicaron libros y registros, se fijaron diez mil poemas y Touchê (Antonio Carlos Lucena) distribuyó otros quince mil poemas. Según el periódico, las consignas de la época eran «Amnistía por el placer» y «Paraíso Ahora» (Folha de São Paulo, 20 de septiembre de 1980: 23).

Con este fondo más poético, en lo que refiere a proyectos artísticos y participativos en el espacio público de San Pablo (y en Brasil en general), la actuación y el arte público llegaron a las calles poco a poco y muy tímidamente durante los años ochenta. A finales de 1986, la *performance* se practicaba todavía en bares y cabarets como *OFF*, *Zoster* y *Madame Satã*. Las audiencias que acompañaban actuaciones y actos de arte público eran relativamente pequeñas. Después de la dictadura militar

en Brasil, la emancipación del público se produjo progresivamente. Así, los teóricos del concepto de *obra abierta* señalaban que «la participación activa del espectador [...] es el resultado del desarrollo histórico de la lucha de clases: representa la democratización y la redistribución de la iniciativa social» (García Canclini, 1981: 40) dentro de los aspectos performativos del arte público.

Dos compañías de teatro han estado a la vanguardia del discurso crítico, involucrando gran parte del debate histórico alrededor de la dictadura militar en Brasil (1964-1985), así como debates contemporáneos sobre urbanismo, transporte público, construcción civil, estudios de género, consumismo o gasto público. Es en el trabajo de estas compañías que el público a menudo interactúa con los actores, contribuyendo de esta manera a las características de cada obra. El *Teatro da Vertigem*, fundado en 1991 por el director Antônio Araújo y el iluminador Guilherme Bonfanti, ha presentado sus obras en hospitales (*O Livro de Jó*, 1995), sobre el río Tietê (*BR-3*, 2006) o en las calles de San Pablo, entre otros lugares. Para *Bom Retiro 958 metros* (2012) el público fue invitado a reunirse frente a un pequeño centro comercial en el barrio de Bom Retiro, un centro para la industria textil y la moda. Tradicionalmente en manos judías, los empresarios coreanos, que emplean a inmigrantes de Bolivia para producir los tejidos, ahora son principalmente los dueños de los negocios. El barrio está cerca de la estación central de la capital, Estação da Luz, que se encuentra en el centro de una problemática zona de tráfico de drogas conocida como Cracolândia. *Bom Retiro 958 metros* había sido planeado para itinerar por todo el barrio, con el público siguiendo a los actores o presenciando sus actuaciones dentro de las boutiques o los talleres de trabajo. Se cuenta que, junto a los ferrocarriles, un actor imitó los ataques paranoicos de un drogadicto en busca de una piedra de crack. En otro momento, unos maniqués fueron desmembrados por los actores y esparcidos por las calles o apilados en un cubo de basura, en un intento de crítica del consumidor adicto a la moda. Además, los actores bloquearon el cruce de un desfile de moda y la obra terminó en el auditorio abandonado en el fondo de la Casa do Povo, antigua escuela judía y centro cultural.

El conjunto vanguardista del *Teatro Oficina* (también responsable de *O Ensayo General para el Carnaval del Povo* de 1979, mencionado anteriormente), precedió a el *Teatro da Vertigem*. Inspirado no sólo por las técnicas teatrales de Brecht y Boal, sino también por el Manifiesto antropofágico de Oswald de Andrade y la estética del movimiento Tropicália, *Teatro Oficina* fue una de las principales fuerzas detrás de la Revolución Cultural a finales de los años sesenta en Brasil. Hoy en día, *Teatro Oficina* se encuentra en un edificio patrimonial, diseñado por los arquitectos Lina Bo Bardi y Edson Elito. El director Zé Celso con su grupo *Teatro Oficina Uzyna Uzona* está llevando el debate político a sus obras, principalmente escenificadas en el teatro y sus alrededores inmediatos.

Después de seis meses, la Universidad Antropófaga de *Teatro Oficina* terminó un ciclo de experiencias y procesos artísticos con el *teatro-bloco-cortejo-rito* de Pau-Brasil a través de las calles del barrio de Bixiga (2016). *Teatro Oficina* también proclamó el desfile como un rito de demarcación de Bixiga como un territorio sagrado, para la cultura, para el arte y para su gente. Si en 1979 la preocupación de la marcha promovida por el Teatro era todavía para ganar una voz pública en un ambiente dominado por el control y la censura, 37 años más tarde el tema es mucho más consciente, se alude a la gentrificación inminente del barrio y la ascendente especulación de los bienes raíces. De este modo, el evento *teatro-bloco-cortejo-rito* de Pau-Brasil fue diseñado como una manifestación para la conservación. Los participantes se extendieron sobre un lienzo azul en la calle, y la procesión fue interrumpida en dos o tres ocasiones. Primero, hubo un *ritual* con una de las actrices donde sus ropas fueron rasgadas, más tarde, un dios *Jemanjá* dejó volar la gran lona azul. La mayoría de los participantes en la procesión se escondieron debajo de la tela, creando ondas. El paño azul fue utilizado luego en un cruce de caminos bloqueando una de las intersecciones más importantes del vecindario. No obstante, los vecinos estaban ansiosos por asistir, muchos dejaron sus hogares y salieron a la calle. La procesión fue una demostración colorida con las canciones que reflejan temas de orgullo local y de la lucha contra la especulación inmobiliaria.

Otros proyectos participativos, como el creciente carnaval de San Pablo, por ejemplo, han iniciado *blocos* y procesiones diseñados por artistas, con trajes y elementos a menudo creados en colaboración con la comunidad. Grupos como *Rufos Y Bufos* han surgido de una renovada participación de artistas en el carnaval. Al mismo tiempo, existe un deseo institucional de anunciar exposiciones a través de procesiones que llegan a un público *sorprendido*.<sup>3</sup> En este sentido, el curador Luis Pérez-Oramas invitó a los artistas venezolanos Juan *Nascimento* y Daniela *Lovera* a realizar *sem título (canção para Banda Militar)* durante la inauguración de la 30° Bienal de San Pablo (2012). La

curadora Lisette Lagnado invitó a Arto Lindsay a producir la *Parada Pedra* en el centro de San Pablo como parte del 33° *Panorama da Arte Brasileira*, organizado por el Museo de Arte Moderno de San Pablo (2013). El espacio expositivo Pivô, en San Pablo, invitó al curador Ricardo Sardenberg que desarrolló la propuesta para *Cordão dos Mentecapos* (2016). Un comunicado explica que *Cordão dos Mentecapos* es un proyecto/exposición/bloco<sup>4</sup> de carnaval, que fue concebido como una «exposición ambulante, un *bloco* de carnaval construido por artistas y simpatizantes que nace en el centro de la ciudad» (Pivô, 2017). El *bloco* estaba programado para salir desde una calle de Copán, cercana a una de las oficinas centrales del banco Bradesco, e incluyó obras de artistas locales como Adriano Costa, grupo avaf, Erika Verzutti, Lenora de Barros, Luiz Zerbini y Marcius Galan, entre otros, así como también, la música de *Banda do Bastardo* producida especialmente para el evento.

## CONCLUSIÓN

Como he señalado con esta serie de ejemplos tomados del contexto histórico y contemporáneo brasileño, algunas prácticas de desfiles en el dominio público cuentan con un cierto tipo de agencia que se basa en la participación de otros, tanto contribuyentes activos como testigos involucrados. En todas estas procesiones la interlocución entre actores y público es una parte esencial del guión que permite un espacio para la experimentación y la improvisación. Actores y participantes crean juntos «ideas que pueden ser imperfectas, inconclusas o ambiguas, nunca imponiendo soluciones o funciones» (Huybrechts, 2014: 173). Al apropiarse directamente del discurso de la propaganda política y de los problemas actuales de la vida en la megalópolis, las procesiones mantienen una posición ambiciosa y crítica sobre la realidad sociopolítica de este país y, por lo tanto, constituyen una parte esencial de la vanguardia en la producción contemporánea de la cultura visual. Su marco de referencia no es solo la historia del arte, sino, también, la teoría social y cultural. Los artistas y colectivos aquí presentados no entienden su trabajo solamente en diálogo con otras obras de arte, sino en diálogo con el mundo que los rodea. Como hemos visto, las obras toman un ángulo explícitamente político. Pero no solo es político en el sentido de *denunciar* o *representar* cuestiones sociales y políticas a través de los medios visuales, el cine o la fotografía; el objetivo es producir eventos con la participación de personas que van desde la resistencia contra la dictadura o la especulación inmobiliaria hasta la liberación civil y la celebración de aniversarios o carnavales como un ritual de orgullo social. Estos eventos han tenido muchas formas diferentes, pero siempre tienen una cualidad de sitio específico y, a veces, subvierten el uso de determinados espacios públicos. Como Michel Foucault ha enseñado al escribir sobre la *eventalización* de que «más allá de las amenazas, la violencia, existe la posibilidad de este momento» (Foucault, 1979: 449-453) y así el propósito del evento aquí descrito no es necesariamente generar *Cambio* con una C mayúscula, sino crear situaciones inesperadas, la construcción de relaciones imprevistas, asociaciones no convencionales y sin precedentes con un impacto sobre la subjetividad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boal, Augusto (1992). *Games for actors and non-actors*. New York: Routledge.
- Boal, Augusto (2000). *Theatre of the oppressed*. London: Pluto Press.
- Boal, Augusto (2005). «O que voce pensa do teatro brasileiro». En *Tropicália: a revolution in Brazilian culture*. Chicago: Museum of Contemporary Art.
- Brecht, Bertolt (1964). *Brecht on theatre*. New York: Hill and Wang.
- Carvalho, Flávio de (1931). *Experiência* N.º2. São Paulo: Irmãos Ferraz.
- Estado de São Paulo (1980, 19 de septiembre). «Poetas saem às ruas para a II Passeata de SP». En *Estado de São Paulo*, p. 17.
- Folha de São Paulo (1979, 6 de mayo). «Ensaio para um carnaval do povo». En *Folha de São Paulo*, p. 12.
- Folha de São Paulo (1980, 20 de septiembre). «Poetas nas ruas pedem “anistia para o prazer”». En *Folha de São Paulo*, p. 23.
- Freire, Silvia; Dias-Pino, Wladimir y Da Cunha, Célio (1977, 19 de febrero). «Manifesto Mosaico Cuiabano». En *Diário de Mato Grosso*, Suplemento N.º 3, p.3.
- García Canlini, Néstor (1981). *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely (1996). *Micropolítica. Cartografías do Desejo*. Petrópolis: Vozes.

Herkenhoff, Paulo (2011). «Lygia Pape: The Art of Passage». *Lygia Pape: The Art of Passage em Lygia Pape Magnetized Space*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Huybrechts, Liesbeth (ed.) (2014). *Participation is risky*. Amsterdam: Valiz.

Jornal do Brasil (1973, November 8). «Branco invade São Paulo e todos acabam na prisão». En *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 5.

Magalhães, Aloísio (1969). *Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos. Nachwort von Max Bense*. Stuttgart: Stuttgart Edition Rot

Oiticica, Hélio (2006). «Esquema geral da Nova Objetividade». En Ferreira, Glória y Cotrim, Ceclia (eds). *Escritos de artistas: anos 60/70* (pp.154-168). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Oiticica, Hélio y Brett, Guy (1969). *Catalogue of an exhibition held on 25 February-6 April 1969 at the Whitechapel Gallery*. London: Whitechapel Gallery.

Ramírez, Mari Carmen (1999). «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980». *Global Conceptualism, Points of Origin, 1950-1980's*. New York: Queens Museum of Art.

#### REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Bureau, Annick (2008, 22 de diciembre). «Entrevista com Fred Forest». *Flusser Studies* (08), pp. 1-9 [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2017 en <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bureau-entrevista-com-forest.pdf>>.

Foucault, Michel (1979). «Useless to revolt?» [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2017 en <<https://primeraparadoja.wordpress.com/publicaciones/foucault-m-mayo-de-1979-useless-to-revolt/>>.

Museu de Arte do Rio (2017). «Wladimir Dias-Pino Chronobiografia» [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2017 en <<http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/cronobiografia.pdf>>.

Pivô (2017). «Cordão dos Mentecaptos no leilão» [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2017 en <<http://www.pivo.org.br/eventos/cordao-dos-mentecaptos-no-leilao>>.

Web Net Museum (2017). *Web Net Museum* [Página web] [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2017 en <[http://www.webnetmuseum.org/php/image\\_catalogue/index\\_pt.php?p=0012.jpg&d=Photos\\_Panorama#text](http://www.webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_pt.php?p=0012.jpg&d=Photos_Panorama#text)>.

#### NOTAS

- 1 En Brasil se denomina *cangaceiros* a los hombres y mujeres que formaban bandas armadas para robar las haciendas del noreste brasileño entre 1850 y 1930, aproximadamente (N. de la T.).
- 2 El *Pátio do Colégio* indica el lugar donde la ciudad de San Pablo fue fundada en 1554.
- 3 Cfr. Oiticica *ut supra*.
- 4 En Brasil, un *bloco* es un término que se utiliza para definir diferentes formas de carnaval callejero.

Clemente Padín: no solo arte correo. De las experiencias inobjetales a la performance

Pablo Santa Olalla

Boletín de Arte (N.º 17), pp. 28-35, septiembre 2017. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# CLEMENTE PADÍN: NO SOLO ARTE CORREO

## DE LAS EXPERIENCIAS INOBJETALES A LA PERFORMANCE<sup>1</sup>

### CLEMENTE PADÍN: NOT ONLY MAIL ART FROM INOBJETAL EXPERIENCES TO PERFORMANCE

**Pablo Santa Olalla**

[pablo@pablosantaolalla.com](mailto:pablo@pablosantaolalla.com)

Art Globalization Interculturality / Modernidad(es)  
Descentralizada(s). Universitat de Barcelona. España

Recibido: 21/02/2017 | Aceptado: 18/05/2017

#### RESUMEN

Clemente Padín (1939), artista uruguayo conocido por su activismo en la red de arte correo, trabajó no solo con poesía visual y envíos postales, sino, también, con libros de artista propositivos y performances. Apoyándose en las teorizaciones de Mieke Bal sobre la performance y la performatividad, este artículo se enfoca en la a veces olvidada dimensión accionista del trabajo de Padín, que en los años setenta partió desde la poesía visual hacia el lenguaje de la acción. Para ello, se centra en cuatro de sus trabajos más importantes: las experiencias *Inobjetales* (1971), la performance *O artista está a serviço da comunidade* (1974), el libro *De la représentation à l'action* (1975) y el opúsculo *Hacia un lenguaje de la acción* (1977).

#### PALABRAS CLAVE

Arte correo; arte de acción; Clemente Padín; performance; performatividad

#### ABSTRACT

Clemente Padín (1939) is a Uruguayan artist known for his Mail Art activism. He has worked not only on visual poetry and postal consignments, but also on propositional artists' books and performances. Mieke Bal's theorizations around performance and performativity underpin this article, which is focused on the often forgotten actionist dimension of the Padín's oeuvre. His artworks from the seventies departed from visual poetry towards a language of action. Four of his most relevant pieces will be examined: *The Inobjetal Experiences* (1971), the performance *O artista está a serviço da comunidade* (1974), the book *De la représentation à l'action* (1975) and the booklet *Hacia un lenguaje de la acción* (1977).

#### KEYWORDS

Action Art; Clemente Padín; mail art; performance; performativity



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Mieke Bal, en su libro *Conceptos viajeros en humanidades* (2009), dedica el quinto capítulo a la *performance* y la performatividad. Bal analiza estos conceptos de manera conjunta, ya que entiende que al hacerlo por separado se pierde una parte importante de sus significados. Para ello, emplea la memoria como catalizador entre la *performance* y la performatividad.

La *performatividad*, como es conocida, parte del ámbito de la lingüística, dentro del cual John L. Austin la definió en los años cincuenta como la característica de un tipo especial de expresiones que no enunciaban o describían, sino que llevaban a cabo una acción. Esta categoría lingüística derivó en concepto filosófico. De la mano de Roland Barthes y de Jacques Derrida, la performatividad pasó a ser una *capacidad de agencia* generalizable, primero del lenguaje y después de otros vectores, como el género o la ideología política. Según la teoría derridiana sobre la *iterabilidad* de los *actos del habla*, los enunciados realizados en cualquier código no son ejercicios únicos ni libres, sino expresiones performativas, acciones repetidas y reconocidas mediante la convención social y el contexto (Derrida, [1988] 1992). Bal anota que esta repetición por convención no puede llevarse a cabo por otro medio que no sea la memoria. Para ello, incluso, sugiere la metáfora de la memoria como «directora de escena» (Bal, 2009: 241).

Por su parte, la *performance* ha sido tratada habitualmente desde el dominio de la estética y su definición es la de la ejecución única de una obra desde una partitura preexistente<sup>2</sup> —por muy pequeña o muy libre que esta partitura pueda ser, para Bal siempre existe—. La *performance* prioriza la ejecución de una obra de arte y resta importancia a la partitura —esto es, al *pre-texto*—. De este modo, se invierte la jerarquía tradicional entre la obra de arte primaria y sus derivaciones. Aquello que era un subproducto o estaba fuera del núcleo de lo artístico queda incluido mediante la práctica de la *performance*. Sin embargo, para Bal este reconocimiento no es suficiente e introduce el concepto derridiano de *iterabilidad* para explicar la *performance*, entremezclándola con la performatividad. Que la *performance* invierta la jerarquía tradicional entre obra y contexto solo llega a comprenderse totalmente, según Bal, si se incluye el entendimiento mediante la repetición que la memoria desarrolla en la ejecución performática (Bal, 2009).

Con esto Bal viene a decir que una *performance* es una enunciación dentro del *lenguaje performático* y que, aparte de deshacer el esquema tradicional de la intencionalidad en una obra de arte, se rige por repeticiones y por reconocimientos que solo pueden crearse e interpretarse social y contextualmente. La *performance* opera, entonces, mediante un *lenguaje de la acción* para el cual son esenciales dos aspectos: la superación de los límites instituidos y la memoria.

El artista del cual este artículo se ocupa, Clemente Padín, teorizó acerca de un *lenguaje de la acción* para la expresión artística mediante lo que Bal define como *objetos teóricos*; esto es, objetos prácticos que desarrollan teoría (Bal, 2009). Esta idea llevó al artista uruguayo desde la poesía hasta la práctica de la *performance*, sin que hiciese ninguna distinción drástica entre ambas. Su carrera, pese a la interrupción forzada por su encarcelamiento y su arresto domiciliario durante la dictadura en su país, puede entenderse como un *continuum*. Revisaremos su trayectoria y nos detendremos en cuatro de sus trabajos más importantes: las obras de arte-correo *Inobjetales* (1971), la *performance O artista está a serviço da comunidade* (1974), el libro *De la représentation à l'action* (1975) y, finalmente, el opúsculo autoeditado *Hacia un lenguaje de la acción* (1977).

Clemente Padín nació en 1939. En Montevideo, cuando tenía alrededor de veinticinco años, realizó varias revistas de poesía experimental. La primera fue *Los Huevos del Plata*, entre 1965 y 1969. Esta publicación tenía como propósito crear un espacio de expresión para los jóvenes poetas en contraposición a los espacios oficializados que ocupaba la generación del 45, de la cual formaban parte, entre otros, Mario Benedetti y Ángel Rama. Pronto la revista pasó a formar parte de una creciente red internacional de publicaciones sobre poesía experimental, entre las que se encontraban *WC* (CAEV Ediciones, s/f b) y *Diagonal Cero* (CAEV Ediciones, s/f a), editadas por Edgardo Antonio Vigo en la Argentina; las ediciones de *El Techo de la Ballena* (Sánchez, 2010) en Venezuela; *El Corno Emplumado* (Randall, 2001), en México, entre otras. Esta red latinoamericana conectó, a su vez, con otras redes internacionales y, así, amplió sus contactos hacia Europa y los Estados Unidos. La tendencia hacia el experimentalismo de Clemente Padín produjo discusiones en el seno del equipo editorial de *Los Huevos del Plata* y esta publicación se dejó de editar en 1969. Sin embargo, Padín consiguió financiación para editar diez números de una revista experimental, *Ovum 10*, que salieron entre 1969 y 1972.

A finales de junio de 1973, el gobierno de Juan María Bordaberry, conchabado con el poder militar, dio un golpe de estado totalitario en medio de la crispación nacional polarizada entre grupos de liberación nacional izquierdistas, como los Tupamaros, y otros de extrema derecha, como el Escuadrón de la muerte y la Juventud Uruguaya en Pie (JUP). En este ambiente, y acabado el ciclo editorial de *Ovum 10*, Padín editó de manera personal la continuación de su revista, *Ovum*, que se imprimió de un modo cada vez más precario<sup>3</sup> hasta 1977, cuando el artista fue preso por la dictadura acusado de «escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas» (Davis & Noriega, 2010: 204). Durante estos años, Padín cultivó su presencia en la red de arte correo. Tras su arresto, esta red hizo suficiente presión internacional como para sacar al artista de la cárcel, aunque el gobierno dictatorial todavía lo mantuvo bajo arresto domiciliario hasta 1984.

En abril de 1971, en la contraportada del último número de *Ovum 10*, Padín publicó el *Inobjeto 1* [Figura 1]. Con esta pequeña propuesta, la primera de una serie de cuatro, pretendía desplazar la acción poética desde las manos del emisor a las del receptor, operando un doble desplazamiento. Por una parte, deshacía la jerarquía entre obra y derivado.<sup>4</sup> Por otra, intentaba desplazar la significación desde el lenguaje escrito, a través de la materialidad de la obra, hacia la acción. Siguiendo sus propios preceptos sobre la nueva poesía, buscaba la creación de una obra que «escape al artificio», «que sea sólo vida», que no forme parte de aquellas obras que «dicen y no hacen» (Padín, 1970: s/p).

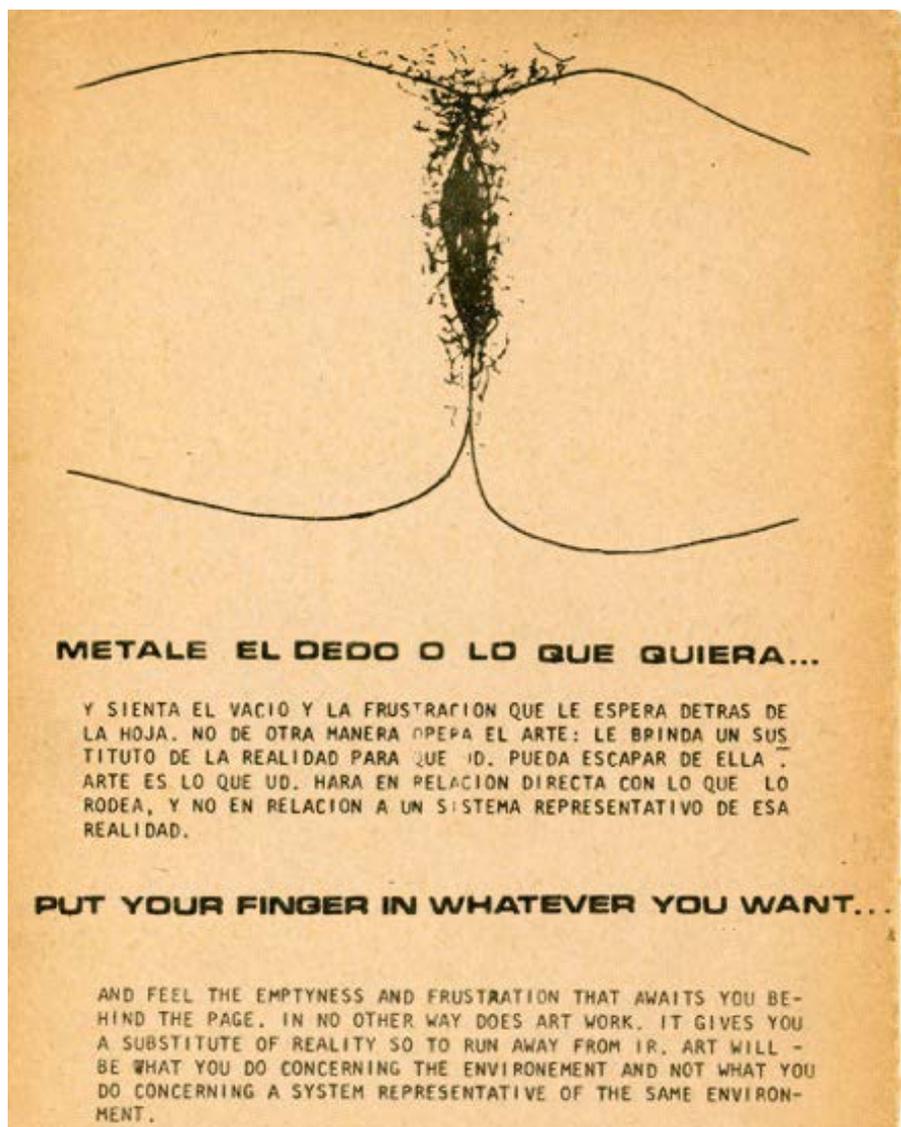


Figura 1. Clemente Padín, *Inobjeto 1* (1971). Imagen cortesía del Archivo Padín, Universidad de la República del Uruguay (Montevideo)

Un mes después, Padín envió el *Inobjetal 2* a través de la red de arte-correo. Consistía en una hoja, doblada por la mitad y sellada con grapas, unida a otra que decía «PROHIBIDO» en varios idiomas. De nuevo la acción es el punto central de este trabajo, que solo se completa al leer el contenido oculto: «Si Ud. lee esta nota, ha comprendido que ha realizado un acto al intervenir sobre un objeto cuyo único propósito fue desencadenar la sinapsis pensamiento/acción» (Padín, 1971a: s/p). De un modo poético, esta obra es una llamada a la acción, a la oposición a cualquier tipo de sistema opresivo. De esta manera, el significado de la obra excede a la propia acción e incluso postula que la resolución de romper las reglas opresoras «es agradable» (Padín, 1971a: s/p). Para Clemente Padín, un arte abocado a la acción no puede ser sino un arte político.

El artista se daba cuenta de que, mientras se acercaba al núcleo performativo de sus obras, otros factores se le escapaban. La autoría todavía estaba presente. El *Inobjetal 3* intentó solventar esa falla. Este trabajo consistía en el envío, por la red de arte correo, de un manifiesto del *arte inobjetal*, en junio de 1971. Este manifiesto intentaba acabar definitivamente con la autoría de Padín que todavía estaba vigente en los dos *Inobjetales* anteriores:

El arte inobjetal, al dejar de lado a la obra, elimina las otras consecuencias: la utilización de los sistemas representativos fácilmente deformables por el *status* en su beneficio o, en el mejor de los casos, en beneficio del propio autor ávido de ejercer la autoridad de sus normas personales (Padín, 1971b: s/p).

Por tanto, el *arte inobjetal*, que trabajaba hacia la desmaterialización de la obra de arte tradicional, también deshacía mediante este proceso la presencia del propio artista como autor, operando contra la comercialización y la apropiación del arte por las estructuras de poder. *Inobjetal 3* solicitaba la participación de los receptores, pidiendo que respondiesen de vuelta, por correo, siguiendo estos postulados de *inobjetalidad*. La obra ya no se encontraba en la propuesta de Padín o en las acciones del receptor, sino que era creada mediante la comunicación a través de la red de arte-correo.

Finalmente, en agosto de 1971, Padín remitió el último inobjetal, *Inobjetal 4*, que abundaba en la necesidad del arte de salirse de sus límites para conformar la realidad y no para representarla. Tenía una dirección claramente política, que apuntaba hacia la acción y la presentación con el objetivo de subvertir la representación. La acción debía ser el modo de romper con la tradición artística, operando en el espacio social. Esto es lo que poco más tarde Padín entendería como el *lenguaje de la acción*. Clemente Padín recibió muchas respuestas a estas proposiciones lanzadas a la red de arte correo, de artistas como Klaus Groh, Richard Meltzer, Paul Woodrow o Petr Stembera. En los años siguientes realizó otros llamados parecidos, aunque ya más allá del *arte inobjetal*, el cual había resultado problemático en sus postulados, como veremos a continuación.

El siguiente paso en este transcurso *hacia un lenguaje de la acción* es la participación de Padín en la exposición colectiva *Prospectiva 74*, comisariada por el director del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Walter Zanini, y por su estrecho colaborador, el artista español Julio Plaza. Para esta exposición de 1974, Padín propuso una performance: *O artista está a serviço da comunidade* [Figura 3]. Este trabajo consistía en diferentes partes: colgar un gran cartel en la entrada de la exposición con el eslogan del título de la obra; hacer difusión radiofónica, mediante cartelera y en prensa; ubicar dentro de la exposición varios monitores debidamente identificados, que acompañarían al público sirviéndole una explicación alrededor de las últimas prácticas artísticas. También, se difundirían mensajes por megafonía y se lanzarían *flyers* para avisar al público de la presencia de estos monitores.

Aunque la propuesta se vio reducida a un solo monitor que realizaba *visitas guiadas*, lo esencial de esta performance todavía estaba activo. Francisco Ñarra, un *performer* español instalado en Brasil, condujo al público por la exposición con un carrito, mientras les iba explicando las obras y el arte de los nuevos medios. Iba identificado con una camiseta con el título-slogan, *O artista está a serviço da comunidade*, creando una situación recursiva. Se trata, sin duda, de una *performance performativa*, ya que como indica Padín en las notas preparatorias, «el lenguaje de la acción es directo: su significado se materializa al mismo tiempo que se realiza» (Padín, 2005: 216).<sup>5</sup>

Podemos observar cómo el lenguaje de la acción, que inicialmente había necesitado de los soportes propios del medio poético y del arte correo, en este trabajo da un salto hacia la espacialidad y la multimedialidad. Sin embargo, nunca se pierde la centralidad de la acción y la posición activista, inherentes al trabajo del artista uruguayo.

Todas las experiencias alrededor del *lenguaje de la acción* serían concentradas por Clemente Padín un año después de esta performance, en 1975, en el libro *De la représentation à l'action* [Figura 2]. Este compendio fue publicado en Marsella, en la colección *Les Anartistes* de la editorial Nouvelles Éditions Polaires, organizada por el artista Julien Blaine (Padín, 1975).

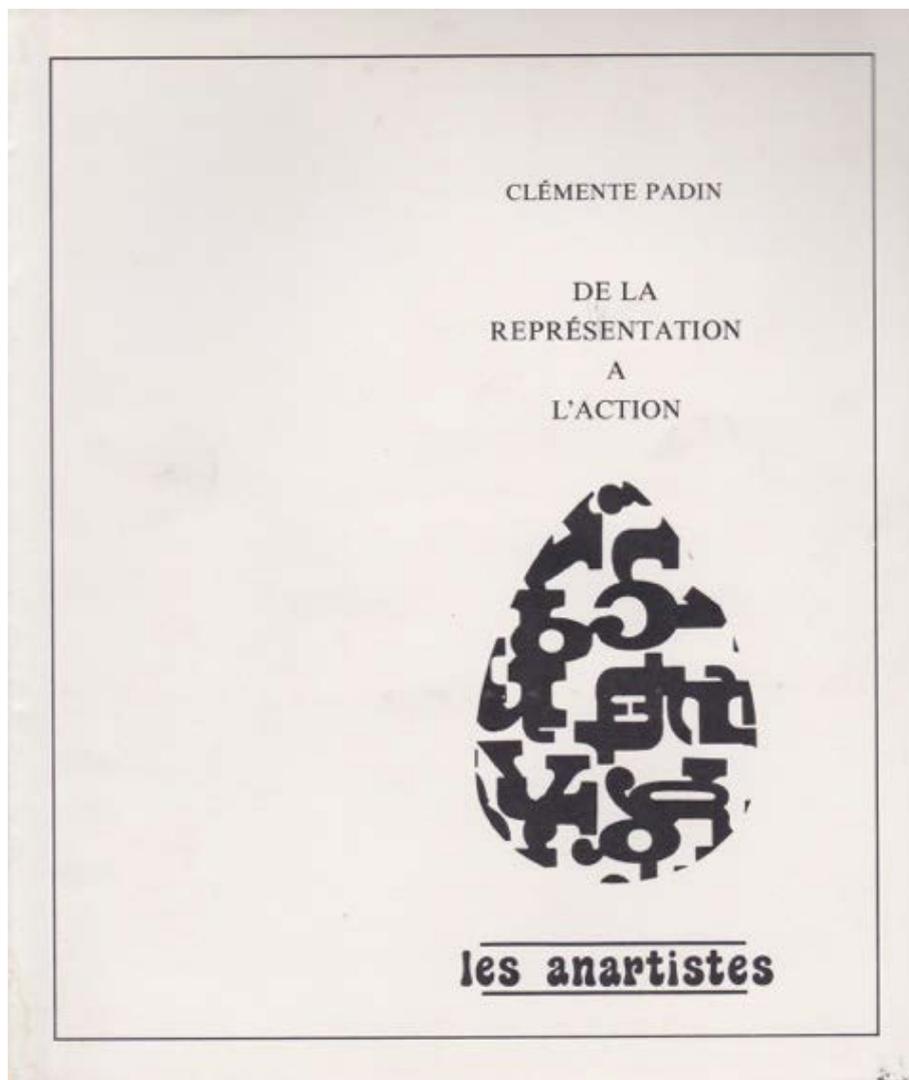


Figura 2. Clemente Padín, *De la représentation à l'action* (1975). Colección particular del autor

En seis capítulos, el artista condensó el proceso que le llevó del análisis semiótico del lenguaje a la poesía experimental, y desde ésta hasta el *lenguaje de la acción*. Este lenguaje de la acción había sido empleado en las obras que hemos revisado, que actuaban a modo de *objetos teóricos*. Sin embargo, faltaba una compilación y una *puesta en teoría* del asunto. Los capítulos 1, 2 y 3 de este libro elaboran una teoría semiótica de la poesía experimental. Esta *teorización práctica* comienza con juegos visuales con los signos del lenguaje, para acabar con trabajos que operan de un modo similar, pero en los cuales el significado es aportado mediante acciones que operan como signos. El capítulo 4 recoge otra propuesta que Padín realizó en 1972 a la red de arte correo, *Temas y variaciones*. En las páginas del libro se exponen las condiciones de la misma, una selección de respuestas de artistas —como Robert Filliou, Pierre Garnier, Janos Urban, Klaus Groh, Guillermo Deisler, Ken Friedman, Robin Crozier o Jaroslaw Koslowski—, así como unas conclusiones teóricas. En ellas Padín, señala el carácter activista de su propuesta:

El artista, si bien ejerce su capacidad de decisión a nivel de los sistemas representativos, opera también sobre la realidad a nivel ideológico. [...] El lenguaje de la acción, aparte de inaugurar un sistema inédito de representaciones gracias al cual sería posible una nueva vía de comunicación, obraría no solamente a nivel ideológico como los otros lenguajes, sino también a nivel de la realidad misma dado el carácter de su signo: el acto (Padín, 2010: 105).

El capítulo 5 de *De la représentation à l'action* continúa las conclusiones del capítulo anterior, desarrollando aún más la teoría del *lenguaje de la acción*. Además recoge los cuatro *Inobjetales*, y expone sus condiciones de creación y unas conclusiones críticas, en las que el autor señala:

Cuando comprendí la naturaleza del signo del lenguaje de la acción, detuve mis investigaciones a causa de la contradicción evidente e imposible de no apreciar: la información tiene la necesidad de un objeto para transmitirse, así sea una hoja o un disco, un ambiente o una acción. La pretendida distinción del objeto en y por sí mismo, objeto que parecía superar la contradicción, no funcionó pues las connotaciones dependen del interpretante [...]. Es así que hemos vuelto a nuestro punto de partida: tenemos la conciencia nebulosa de la existencia de un lenguaje de la acción y hemos detectado la naturaleza de su signo [...]. Desconocemos el resto: ¿cómo se puede articular una frase mediante el lenguaje de la acción? ¿Cuáles son las unidades no significativas o significativas? ¿Existe un diccionario o código de actos? ¿Será posible superar el nivel de expresión referencial y acceder a niveles de expresión estética utilizando un lenguaje de la acción? La historia, ¿será un largo discurso de la acción transformadora del hombre sobre el mundo? y, ¿en qué medida, cada uno de nosotros se integra en ese discurso, es decir, cómo nos integramos en la historia? ¿Y, en qué medida, transformamos el mundo con nuestros actos? (Padín, 2010: 123-124).<sup>6</sup>

Este trayecto *hacia el lenguaje de la acción* finaliza —en este artículo, no en el trabajo de Padín— con la propuesta así llamada, *Hacia un lenguaje de la acción* [Figura 3], que realizó mediante la red de arte correo en agosto de 1976. No debe olvidarse que, durante todos estos años, Clemente Padín desarrolló también una intensa tarea de organización de exposiciones. Mediante llamados internacionales en la red de arte-correo, Padín obtenía materiales de artistas, tanto de poesía experimental como de arte conceptual o de nuevos medios. Así, comisarió exposiciones, como la *Exposición Internacional de la Nueva Poesía* en la Galería U en 1969, la *Exposición Internacional de Ediciones de Vanguardia* en la Universidad de Montevideo en 1970, la *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía* en la Galería U en 1972, o el *Festival de la Postal Creativa*, también en la Galería U en 1974. La propuesta *Hacia un lenguaje de la acción* siguió este mismo procedimiento de convocatoria a través de la red de arte correo, pero el resultado no fue una exposición, sino una publicación homónima, editada por Padín en 1977.

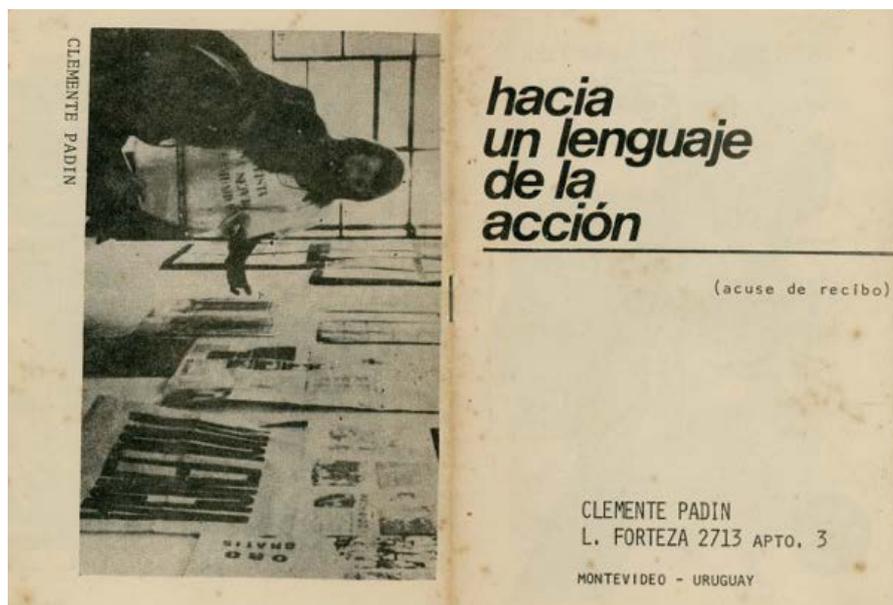


Figura 3. Portada: Clemente Padín, *Hacia un lenguaje de la acción* (1977). Contraportada: *O artista está a servicio da comunidade* (1974) (performance). Imagen cortesía del Archivo Padín, Universidad de la República del Uruguay

En las respuestas recibidas podemos comprobar cómo el *lenguaje de la acción* ha completado la transformación del hecho artístico propuesta por Padín. Las obras ya no son creadas por él para que el espectador opere. Ahora Padín es un *curador*, un mediador. La materialidad ha desaparecido en casi todas las respuestas recibidas, que se mueven en el territorio de la performance, de la acción y de la intervención en el espacio —o en el de la documentación de estas prácticas—. Al mismo tiempo, el contenido de muchas de las obras es ideológico y político, y se destaca el carácter activista del *lenguaje de la acción*. Padín había tenido éxito con su propuesta: encajaba perfectamente en un nuevo sentir colectivo y transnacional de lo que debía ser la práctica del arte. Éste debía mezclarse con la vida y trabajar de una manera performativa con la realidad, actuando sobre ella.

Clemente Padín es un *performer*. La obra que produce posee performatividad, ya que, como acción, pretende modificar la realidad. Y lo hace en efecto, aunque solo si el receptor de los mensajes que hemos revisado los convierte en obras de arte mediante la performance. Cuando esto sucede, se cierra el círculo, *performando la performatividad* de las propuestas del artista uruguayo. Aunque Mieke Bal hacía sus comentarios sobre la performance y la performatividad a partir de una instalación de fotografías de James Coleman, sin duda su deriva teórica es aplicable también a los trabajos de Clemente Padín que hemos revisado:

La memoria [la *iterabilidad* derridiana] es una directora de escena [...] Esto es lo que hace que un espectador se convierta en *performer*. Pero un espectador solo puede ser un *performer* si entendemos performance en su doble sentido teórico. El espectador interpreta el papel que le prescribe la obra en tanto en cuanto actúa y responde al modo perlocucionario en el que la obra se dirige a él o a ella [...] El espectador es el agente de la performance, pero al mismo tiempo la performance del espectador no está pre-escrita [...] (Bal, 2009: 241).

Entre 1977 y 1984 Padín estuvo sometido por la dictadura uruguaya, primero en prisión y luego en arresto domiciliario, sin pasaporte. Su fuerza performática y performativa estuvo callada, pero se mantuvo intacta. En cuanto recuperó el pasaporte y llegó la democracia a Uruguay, retomó la práctica artística. Y la performance activista tomó cuerpo a través de él, en numerosos trabajos corporales y políticos durante los años ochenta y noventa. Entre ellos destacan: *Por el arte y por la paz* (1984), *Juan y María* (1988), *Huelga de arte* (1990), *No están muertos...* (1996), o *Zona de arte* (1999), entre otros.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bal, Mieke (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- Davis, Fernando y Nogueira, Fernanda (2010). «La nueva poesía y las redes alternativas. Entrevista a Clemente Padín por Fernando Davis y Fernanda Nogueira». *Errata*, (2), p. 204. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Derrida, Jacques [1988] (1992). *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.
- Padín, Clemente (1970). «La nueva poesía II». *OVUM* 10, (4). Montevideo: Estudios Gráficos de CBA.
- Padín, Clemente (1971a). *Inobjetal 2* [edición múltiple]. Montevideo: Clemente Padín.
- Padín, Clemente (1971b). *Inobjetal 3* [edición múltiple]. Montevideo: Clemente Padín.
- Padín, Clemente (1975). *De la représentation à l'action*. Marseille: Nouvelles Éditions Polaires.
- Padín, Clemente (2005). «Projeto: O artista está a serviço da comunidade». En Freire, Cristina (org.). *Terra Incógnita 2. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*, pp. 214-219. São Paulo: Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Padín, Clemente [1975] (2010). *De la representación a la acción*. La Plata: Al Margen.

#### REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- CAEV Ediciones (s/f a). *Diagonal Cero* [en línea]. Consultado el 24 de abril de 2017 en <<http://caevediciones.blogspot.com.es/p/diagonal-cero.html>>.
- CAEV Ediciones (s/f b). *WC* [en línea]. Consultado el 24 de abril de 2017 en <<http://caevediciones.blogspot.com.es/p/wc.html>>.

Randall, Margaret (2001). *El Corno Emplumado / The Plumed Horn* [en línea]. Consultado el 24 de abril de 2017 en <<http://www.margaretrandall.org/-El-Corno-Emplumado-The-Plumed-Horn->>. Sánchez, Ana Victoria (2010). *El Techo de la Ballena* [en línea]. Consultado el 24 de abril de 2017 en <[http://www.damaso-ogaz.com.ve/el\\_techo\\_de\\_la\\_ballena.html](http://www.damaso-ogaz.com.ve/el_techo_de_la_ballena.html)>.

## VIDEO

Subte Centro de Exposiciones (2017). *Entrevista / Clemente Padín* [en línea]. Consultado el 24 de abril de 2017 en <<https://www.youtube.com/watch?v=o01JGgIYsvI>>.

## NOTAS

1 El presente artículo forma parte de una investigación enmarcada en el grupo de investigación Art Globalization Interculturality (AGI, AGAUR GRC Consolidado 2014 SGR-1050) y el proyecto de investigación Modernidad(es) Descentralizada(s): Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría [MoDe(s)] (I+D HAR2014-53834-P), ambos localizados en la Universitat de Barcelona.

2 Definición realizada sumando rasgos nombrados por Mieke Bal (2009).

3 «Saqué, entonces, una segunda época de OVUM, bajo una forma un tanto novedosa para aquella época: cooperativa. Yo les pedía a todos mis amigos que me mandaran quinientas hojas, lo que pudieran, lógicamente, de tamaño oficio, a mi dirección. Cuando yo tenía diez o doce paquetes, armaba un número, le ponía un par de tapas de cartón sin imprimir, porque no tenía dinero, le ponía dos grampas y ya estaba la revista pronta» (Subte Centro de Exposiciones, 2017).

4 Se trata de una obra múltiple insertada en una publicación en serie.

5 «A linguagem da ação é direta: seu significado se materializa ao mesmo tempo em que se realiza» (Padín, 2005: 216). Traducción del autor del artículo.

6 El último capítulo del libro es una compilación de textos posteriores que abundan en lo ya señalado. Se obviarán, por tanto, los comentarios a este capítulo.

Papal Greed. The Theft of the Pala Monteluce and its Return to the Italian Peninsula

Julie Beckers

Boletín de Arte (N.º 17), pp. 36-42, septiembre 2017. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# PAPAL GREED

## THE THEFT OF THE PALA MONTELUCE AND ITS RETURN TO THE ITALIAN PENINSULA

### LA CODICIA PAPAL

#### EL ROBO DE LA PALA MONTELUCE Y SU REGRESO A LA PENÍNSULA ITALIANA

**Julie Beckers**

[j.beckers@wolfson.oxon.org](mailto:j.beckers@wolfson.oxon.org)

Research Fellow at University of Leuven

History of Art Department. Belgium

Recibido: 16/02/2017 | Aceptado: 05/06/2017

#### ABSTRACT

This article examines the tortuous commission and subsequent loss of the famous *Coronation of the Virgin* by the Italian Master Raphael. It traces the naissance of the altarpiece (1503-25) as one of the key commissions by the Poor Clares of the convent of Santa Maria di Monteluce in Perugia, the looting of the piece by Napoleon's invading troops in 1797 and, finally the stubborn Pope's decision not to send the piece back to Perugia after the end of Napoleon's reign, keeping it for his own growing Pinacoteca Vaticana, where the piece still rests today.

#### KEYWORDS

Raphael; Poor Clares; Napoleon; Altarpiece; Perugia

#### RESUMEN

Este artículo examina el tortuoso encargo de la famosa *Coronación de la Virgen*, del maestro italiano Rafael y su subsiguiente pérdida. Rastrea el nacimiento del retablo (1503-25) como un encargo clave realizado por las Clarisas del convento *Santa Maria di Monteluce* en Perugia. Además, hace la crónica del saqueo efectuado por las tropas invasoras de Napoleón y la negación papal de devolver la pieza a Perugia después del reinado de Napoleón, conservándola en la acrecentada *Pinacoteca Vaticana*, donde permanece en el presente.

#### PALABRAS CLAVE

Raphael; clarisas; Napoleón; retablo; Perugia



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

The recent wreckage of magnificent cultural heritage found in the oasis of the Syrian Desert known to us as the ancient spot Palmyra, reminds us that conflict and intense loss go hand in hand; the disappearance of long avenues of columns entices a feeling of dread over a senseless sort of bereavement. This brief article will show that this sense of loss over a much-loved piece of (art) history is universal. Albeit perpetrated by a different ideology and by another group of people, this paper will look at an equally painful yet lesser-known loss of a particular painting, that belonged to a specific group of people in Perugia, Italy. The painting examined is the *Coronation of the Virgin* by the Italian master Raphael and his students, Giovanni Francesco Penni and Giulio Romano [Figure 1]. The guilty parties, Napoleon and the Pope.



Figure 1. Raphael Giulio Romano y Gianfrancesco Penni, *The Coronation of the Virgin* (Pala Monteluce) (1503-1525). Oil on wood, 354 x 230 cm. Pinacoteca Vaticana, Rome

By the early 20<sup>th</sup> century, the commune of Perugia had decided to suppress the Poor Clare convent of Santa Maria di Monteluca and move the remaining community of Franciscan nuns to another, smaller, building near their original convent, which they had inhabited since the early 13<sup>th</sup> century (S. Erminio, 2003). During an inventory check on July 16, 1908 the Sindaco di Perugia, in an effort to value Monteluca's situation, carefully noted down the riches of the convent before its closure in 1910. They found a *scultura in marmo*, doubtless the tabernacle produced in 1483 by the Florentine artist Francesco di Simone Ferrucci [Figure 2], they located *due affreschi*, representing crucifixions in the refectory and dormitory, and what they describe as a *tela a olio rappresentante l'incoronazione della Vergine*, a copy of the original by Raphael, Penni and Romano (Galassi, 2011) (Wright, 2013).

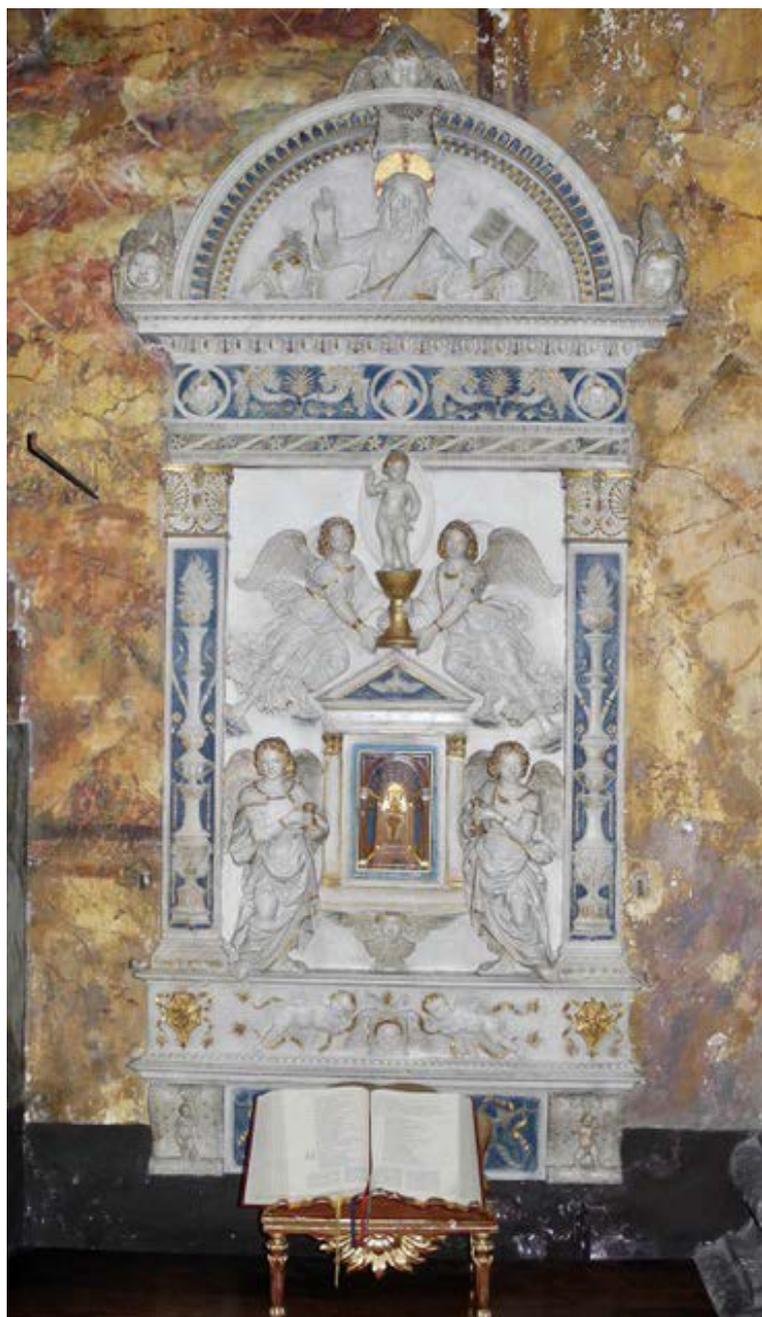


Figure 2. Francesco di Simone Ferrucci, *Tabernacle* (1483). Marble, 250 x 130 x 15 cm. Santa Maria di Monteluca, Perugia

On August 8, 1830, abbess Maria Taccini had welcomed this copy to the community of Monteluce by adding to the chronicle: *La sudetta copia fu di publica universale soddisfazione, Magra consolazione* (S. Erminio, 2004). The abbess, at first positive about the reception of the copy, clearly felt some bitterness at its arrival. Apart from having lost 'a Raphael', this begs the question, why?

Alberto Sartore calls the commission of the Monteluce altarpiece a *long and tortuous* story, which began with its commission on December 12, 1505, when a contract was signed between the nuns of Monteluce, in particular the formidable abbess Battista Alfani, and the artist, who was aided by the Perugian painter Berto di Giovanni—who acted as an intermediary in Raphael's absence from the Umbrian capital— (Sartore, 2011). Arguably, this is where the first struggle began. The duo received payment of some 30 ducats and was contracted to complete the painting within two years. Eleven years later, the nuns had still not received their high altarpiece which was to resemble a Ghirlandaio altarpiece featuring the figure of Saint Francis surrounded by the Apostles standing next to an empty yet flowering tomb. So, Berto was sent to Rome, where Raphael had been active at this point, to forge a new agreement. After this meeting Raphael, possibly for reasons of ease, altered the iconography of the promised piece to a twin image [Figure 3] he had painted for the Oddi family chapel in San Francesco al Prato in 1502 (O' Malley, 2005).



Figure 3. Rafael, *The Coronation of the Virgin* (Pala Oddi) (1502-03). Óleo sobre lienzo transferido del panel, 267 x 163 cm. Pinacoteca Vaticana, Roma

Despite agreeing the piece would arrive in time for the Feast of the Assumption in August 1517, Raphael, again, failed to meet his deadline. On April 6, 1520 Raphael died without finishing the piece. The nuns, led by abbess Eufrosina degli Oddi, reacted to the news by re-entering the conversation with Raphael's disciples, Giulio Romano and Giovanni Francesco Penni and put pressure on the painters to finish the piece (Sartore, 2011). By June 2, 1523, the altarpiece was finally installed in the lay church of Santa Maria di Monteluca; Battista Alfani who had originally commissioned the piece in 1505, died on March 23, 1523 and thus never saw the completed image.

The painting, as mentioned before, did not resemble the Ghirlandaio at all, instead its iconography completely matched the Oddi piece which featured a coronation of the Virgin on the upper part of the depiction accompanied by musical angels and seraphs, while the lower part includes the depiction of the Apostles gazing upwards to where Christ crowns his Mother as Queen of Heaven as they stand next to a flowering empty tomb (Henry, 2004; McGrath, 2000). The iconographic choice for the painting, albeit with some adaptations, was an apt choice for Monteluca. The convent was dedicated to the Virgin and the Marian subject was therefore particularly suited to the Franciscan nuns who lived in perpetual enclosure and never left the confines of their imprisonment (Gardner, 1995). Monteluca had recently also been reformed and became part of the Franciscan Observant family, the Raphael could therefore be seen as showing the lay audiences in the church that this Reform had been a success. The painting equally represents the metaphor of a lost battle, for although it is clearly a finely executed image, it is inherently not a *true* Raphael, as only parts of it were finished by the master. Thus, the arrival of the painting and the struggle to get it in the first place already signified conflict, and perhaps for that reason Taccini thought a copy but a weak response. The reason why a copy was necessary in the first place, however, is at the core of the remainder of this paper and continues the *tortuous* history Sartore portrays about this painting.

The contested and, by now infamous, altarpiece continued to grace the walls of Monteluca's lay church until the late 18<sup>th</sup> century, when a foreign political attack threatened both the safety of Perugia and many of its cultural artefacts. By 1796, France, still reeling from the recent Revolution, put Napoleon Bonaparte, as Brigadier General, in charge of the Italian campaign. Bonaparte crossed the Alps, entered Milan, and forced Piemonte and Piacenza to submit to French rule. French troops would invade most of Italy in the following months, and apart from being able to celebrate grand military and political successes looted vast numbers of Italian heritage and triumphantly returned to Paris carrying them along (Wescher, 1988). Napoleon's plan, through intermediaries like the keen museum director Dominique-Vivant Denon, was to set up an exhibition, in the Musée Napoléon (later the Louvre) that showed off the exploits of French success in capturing the evolution of painting in Europe. Bonaparte, according to Wescher, had understood very well that by displaying his looted artefacts, not only colonies were being added to France's already vast dominions, but previously independent states, like Italy, were robbed of their patrimony, ideologies and beliefs (Wescher, 1988). By capturing that which was inherent to a country, Napoleon managed to symbolically deplete whole nations of their collective pride. Aided by a certain Gaspard Monge, in charge of listing commissions that were deemed desirable for transport, Napoleon composed a sort of aesthetical pyramid with at its summit works by Correggio and Raphael (Galassi, 2011). Raphael was deemed the absolute genius of the High Renaissance while Correggio, Titian, and Veronese followed closely behind. When the French diplomat Jacques-Pierre Tinet, followed by Antoine-Jean Gros, reached Perugia to compose a list of artefacts to be stolen and taken to Paris, their eye quickly fell on Raphael's work in the city. They decided to add Raphael's Oddi altarpiece and the Pala Monteluca to their growing list, and in order to trace the growth of Raphael's potential, also added the Resurrection of Christ, which belonged to San Francesco al Prato and was painted by the young artist's master, Perugino (Galassi, 2004). On February 17 and 18, 1797, Tinet, having taken over from Gros, inspects the churches, palaces and other spots of worth in Perugia and confirms he will be taking the previously listed paintings with him, and personally orders their transport. On February 21, 1797, the unthinkable happens when the Monteluca Raphael exits the church and travels first to Livorno, then to Marseille, to finally arrive in Paris, with the two other paintings, where it is put on display at the Musée Napoléon in November 1798 (Rossi, 1876).

The conflict that led to the loss of much of Italy's patrimony must have been feared throughout the peninsula, but was perhaps most lamented by the nuns of Monteluca, a rather forgotten group hidden behind high walls. The scribe, abbess Teresa Fedele Graziani, wrote much about the invasion

of French soldiers just outside of her convent, which was located beyond the sturdy Etruscan walls that encircle Perugia itself. On February 14 she detailed the arrival of over 900 French soldiers on their way to Rome and Foligno. On February 17, 1797, however, she had just one reason to write; on this terrible day, felt throughout the city, with much regret the French commissioner had come to make arrangements to take away the *famosa tavola a sia quadro di Maria Vergine Assunta in cielo, opera del celebre Rafaello d'Urbino*. She added that the painting had been valued at 15.000 scudi (S. Erminio, 2003). Tinet valued it as *inestimable*. So if we follow the hypothesis that the arrival of the Raphael at Monteluca was the metaphorical crowning of the achievements the Poor Clares of Monteluca had managed through their own Reform and the subsequent Reform of other Clarisse houses by Perugian nuns, then the loss of the painting, through a political conflict, meant that the theft touched upon the ideology shared by the religious community itself and, by extension, the urban fabric that protectively surrounded them. Graziani therefore aptly described the sentiment felt by her community while a spoiled Tinet descended upon their convent and sent their masterpiece to Paris; a post revolution city.

The large Napoleonic Empire that ruled much of the European continent famously fell in 1815, when Bonaparte was defeated at the Battle of Waterloo. Before the fall, valuable artefacts had continued to be stolen during other looting campaigns, the most successful one being Denon's as late as 1813; another 48 paintings had left Perugia by November of 1813, only to arrive in Paris when the allies were already advancing on Napoleon's armies (Galassi, 2004). After France's demise, the Italians wanted to secure they could retrieve what was rightfully theirs. Pope Pius VII sent Antonio Canova, at that time considered the best Neo-Classical sculptor on the Italian peninsula and perhaps on the European continent, to Paris in the guise of a diplomat to start negotiations that would enable the return of the looted pieces. Canova's initial probing was difficult as the French were stuck in a harsh and unsettling political situation in which the country was being ruled by the allies, yet after some more demands Canova made headway and managed to recover about half of the works in question, despite the fierce opposition of Museum director Denon who felt possessive of the spoils (Johns, 1998). There was, however, one catch, the returned works, or at least, most of them, were to be retained in Rome to be housed in the growing Vatican Collection. The French, who felt they could add conditions to the return of works that had been stolen in the first place, demanded the works should stay in Rome to serve as a testament of Italian art and to be studied by eager students who would flock the Italian capital (Johns, 1998).

Although some of the works went back to their rightful, private owners, the fate that befell the famous Coronation of the Virgin by Raphael and his assistants, was a Roman one. The altarpiece must have been returned to Italy between 1815 and 1817. It immediately went to Rome while Perugia was left out of the equation. The Pope's official motivation for keeping many of the returned artefacts, and specifically those that originally belonged to religious institutions, was that religious houses would be unable to carry the financial burden (!) connected to the return of the objects (Galassi, 2004). It is unclear what this burden represented and what the actual costs in retrieving a stolen good would have been. However, the nuns of Monteluca, after the initial struggle to get the piece and the loss of the painting in 1797, opposed and wanted their item back, and this is where the final struggle over the Coronation starts.

In 1824, as noted in the Chronicle, abbess Maria Placida Baldelli pleads with her confessor, with the support of her entire community, for the return of the Raphael to the lay church of their convent in Perugia, and demands that the authorities look into the return as, after all, it was only right that the painting should return, as the community had paid for it with their own funds (S. Erminio, 2003). In 1830, a freshly elected abbess Maria Gesuarda Taccini, whom we have encountered at the beginning of this paper, re-opens the discussion of the piece, as it had still not been returned to them. She therefore opted, together with her entire community, for restitution. After contacting the papal intermediaries, interested in securing and building the Vatican Collection, the nuns are offered three thousand scudi for the painting, but they refuse. The community insists on the return of the painting, but in the next papal communication are only offered one thousand scudi for the painting, and a copy of the original produced by the painter Giovanni Silvagni. The nuns, probably out of fear to lose any offer, accept the final offer (S. Erminio, 200). On the morning of August 8, 1831, as Taccini notes, the copy of Raphael's Coronation of the Virgin arrives, as promised by the government. She details the painting is hung above the high altar at around eleven in the morning thanks to the

kind assistance of a certain Giuseppe Caratoli. It was, apparently, universally admired by the public (S. Erminio, 2003). The painting is never mentioned again.

Today the original Coronation of the Virgin graces room X in the Pinacoteca in the Vatican Collections. The Oddi altarpiece can be found in room VIII, because the two paintings with such an interlinked history have been strangely separated. The guidebook to this ever growing and remarkable collection does it mention the struggle that the Perugian nuns delivered to get it to their church in the first place, nor does not speak of looting, perhaps to avoid giving French visitors an uneasy feeling, and it certainly does not say anything about the letters written to Rome by women who were courageous enough to attempt to battle a paternalistic society. When one visits what is left of the once magnificent convent and church of Santa Maria di Monteluca in Perugia, it is easy to get fully informed about what happened to the Coronation now in Rome. It is blatantly clear that the copy now hanging in lieu of the original is an intruder; the elegant touch of 16<sup>th</sup> century masters has completely disappeared. The only consolation is, that Palmyra is definite, a willing Pope, however, might still be able to alter Monteluca's fortune.

#### BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Di S. Erminio, Clarisse (1983). *Memoriale di Monteluca. Cronaca del Monastero delle Clarisse di Perugia dal 1448-1838* (Transl. C. Lainati). Santa Maria degli Angeli: Porziuncola.

Galassi, Cristina (2004). *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della 'scuola' umbra in Francia tra 1797 e 1815*. Perugia: Volumnia.

Galassi, Cristina (2011). «La Soppressione del Monastero di Monteluca e la Dispersione delle Opere d'Arte». In Tosti, Mario; Umiker, Monica Benedetta and Belardi, Paolo (eds.). *Non un Grido, Non un Lamento, 12 maggio 1910: La soppressione del Monastero di Monteluca di Perugia*. Assisi: Porziuncola.

Gardner, Julian (1995). «Nuns and Altarpieces: Agendas for Research». *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana* (30), pp. 27-57. Rome: Hirmer Verlag.

Henry, Tom (2004). «Raphael's Siege of Perugia». *The Burlington Magazine* 146 (1220), pp. 745-748. London: The Burlington Magazine Publications.

Johns, Christopher M. S. (1998). *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*. London: The University of California Press.

McGrath, Thomas (2000). «Colour and Exchange of Ideas between Patron and Artist in Renaissance Italy». *The Art Bulletin* 82 (2), pp. 298-308. New York: College Art Association.

O' Malley, Michelle (2005). *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*. New Haven: Yale University Press.

Rossi, Andrea (1876). «Documenti sulle requisizioni dei quadri fatte a Perugia dalla Francia ai tempi della Repubblica e dell' Impera». *Giornale di erudizione artistica* (5), pp. 244-256. Perugia: Tipo Litografia G. Boncompagni e C.

Sartore, Alberto Maria (2011). «"Begun by Master Raphael": The Monteluca "Coronation of the Virgin"». *The Burlington Magazine* 153 (1299), pp. 387-91. London: The Burlington Magazine Publications.

Wescher, Paul (1988). *I furi d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*. Torino: Einaudi.

Wright, Alison (2013). «Tabernacle and Sacrament in Fifteenth-Century Tuscany». In Motture, Peta; Jones, Emma and Ziklos, Dimitrios (eds.). *Carvings, Casts and Collectors: The Art of Renaissance Sculpture*. London: Victoria and Albert Museum.

Redes de revistas / Revistas de redes. Las revistas *assembling*, un medio contra la censura

Marie Boivent

Boletín de Arte (N.º 17), pp. 43-53, septiembre 2017. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# REDES DE REVISTAS / REVISTAS DE REDES

LAS REVISTAS *ASSEMBLING*, UN MEDIO CONTRA LA CENSURA

## MAGAZINE NETWORKS / MAGAZINES OF NETWORKS

*ASSEMBLING* MAGAZINES, A MEANS AGAINST CENSORSHIP

**Marie Boivent**

marie.boivent@univ-rennes2.fr

Université Rennes 2. Francia

Traducción del francés: Berenice Gustavino

Recibido: 11/02/2017 | Aceptado: 09/06/2017

### RESUMEN

La aplicación del procedimiento del *assembling* permitió que la edición de una revista fuese accesible a todos, incluso viviendo lejos de una *capital artística* o con un presupuesto muy limitado. Cualquiera puede, en teoría, originar una publicación como esta y otorgarle una dimensión internacional, con una tirada consecuente. Las implicancias de este principio no son solamente prácticas o económicas: el *assembling* marca profundamente las revistas, materialmente hablando, pero también al redistribuir los roles de artista-editor-lector. El procedimiento y sus derivados se impusieron como respuesta inédita a todo tipo de censura y se consolidaron como verdaderas formas artísticas de resistencia.

### PALABRAS CLAVE

Redes; arte correo; *assembling*; revistas de artistas; censura

### ABSTRACT

The application of the assembling process has made the publication of artists' periodicals accessible to all, even while living far from an *artistic capital* and with a very limited budget. Anyone can, in theory, launch such a publication and give it an international scope, with a substantial print run. This principle does not only have practical or economic implications it has a profound impact on the periodicals, materially speaking but also it recasts the roles of artists-publishers-readers. Moreover, the assembling process and its derivatives established them as an innovative answer to all types of censorship and they have proven to be an artistic form of resistance.

### KEYWORDS

Networks; mail art; assembling; artist's periodicals; censorship



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

El *assembling* es un principio editorial que se ha convertido en cierto modo en una subcategoría de las revistas de artistas. José Luis Campal explica lo siguiente respecto de las revistas ensambladas:<sup>1</sup>

[Son] revistas en las que los colaboradores no aportaban sólo las obras desde un punto de vista artístico, sino también material, ya que cada uno suministraba al coordinador de la revista el equivalente a las páginas, con lo que la función del responsable de la revista ensamblada se limitaba al montaje (el *assemblage* propiamente dicho) de las diferentes «páginas» en cada número (2001: s/p).

En otros términos, si el editor desea hacer una tirada de mil ejemplares de su publicación en formato A4, le basta con solicitar a cada artista mil copias A4 de su proyecto.

La idea del *assembling* es muy simple y se impuso como la solución económica por excelencia que garantizaba a los artistas —incluso a aquellos con menos recursos— cierta autonomía sobre el plano material. Este procedimiento, que se encuentra en el cruce de diversas iniciativas, responde a preocupaciones prácticas. Pero el *assembling*, profundamente anclado en el espíritu del arte correo y de su *network*, se transformó rápidamente en una categoría editorial con derecho propio, apoyada por desafíos que sobrepasaban en mucho el problema del financiamiento. Esto es lo que propongo observar en este artículo sobre la base de numerosos ejemplos de revistas.

El hecho de que se haya dado un nombre particular a esta práctica editorial demuestra la importancia acordada al principio del *assembling* y la atención de la que éste fue objeto.<sup>2</sup> La denominación conservada para calificar este procedimiento corresponde a la de una revista iniciada y coordinada entre 1970 y 1987 por Richard Kostelanetz.<sup>3</sup> La revista estadounidense *Assembling*, inicialmente de dominante literaria por sus contribuciones y por su trayectoria, no estaba ligada a ninguna disciplina artística en particular [Figura 1]. Los editores se contentaban con definirla, como lo indica el subtítulo, como una *Collection of Otherwise Unpublishable Manuscripts* (*Colección de manuscritos impublicables de otro modo*). Esta mención pone en primer plano el único punto en común de las colaboraciones, que es el de no haber sido publicadas jamás en otro lado, a veces por ser inéditas y otras por haber sido rechazadas por otras publicaciones, justamente a causa de su carácter *impublishable* (las razones pueden ser diversas: censura, rechazo del editor, dificultad práctica para la puesta en obra de la propuesta, etcétera). Kostelanetz, al bautizar su periódico como *Assembling*, supo poner el acento sobre la operación transformada en la principal intervención del editor: la acción de reunir los envíos que le han sido enviados.

Si bien podemos considerar el *assembling* como una subcategoría de la revista de artistas, es necesario precisar que éste no es un procedimiento propio de la revista. La aplicación de este principio —reunir un conjunto de páginas ya impresas y unir las para constituir un volumen— puede prestarse también a la realización de un libro, incluso, encontramos cierto número de ellos elaborados bajo esta modalidad.<sup>4</sup> Sin embargo, más allá de la dimensión colectiva que es la más habitual para la revista (e indispensable a la puesta en obra del procedimiento *assembling*) numerosas razones contribuyen al hecho de que principalmente los artistas hayan adoptado este método para realizar sus publicaciones periódicas.<sup>5</sup> Por un lado, el editor de una revista es a menudo conducido, por la naturaleza misma de su proyecto, a preocuparse por su financiamiento en el largo plazo y, en consecuencia, a integrar este dato práctico a la publicación misma. Por otro lado, cuando el proyecto quiere ser un espacio abierto a formas variadas de colaboración es útil publicar con anterioridad llamados a participación: la periodicidad de la revista permite hacer de cada número el soporte de las invitaciones para las futuras apariciones. También posibilita, cuando el número de participantes es muy importante, dejar para una entrega futura un cierto número de contribuciones. La fidelización de un lectorado y de colaboradores en el largo plazo es, por la misma razón, susceptible de facilitar la difusión de las publicaciones.

El entusiasmo que conoció este procedimiento lo impuso como un verdadero fenómeno de los años setenta, década en la que el número de experiencias y de publicaciones realizadas bajo este modo fue más importante. Pero hay que recordar que la revista estadounidense *Assembling*, igual que las experiencias editoriales desarrolladas a partir de 1969 —año que marca realmente según Stephen Perkins el comienzo de la era del *assembling*— no eran los primeros, ni mucho menos, en recurrir a éste método cooperativo.

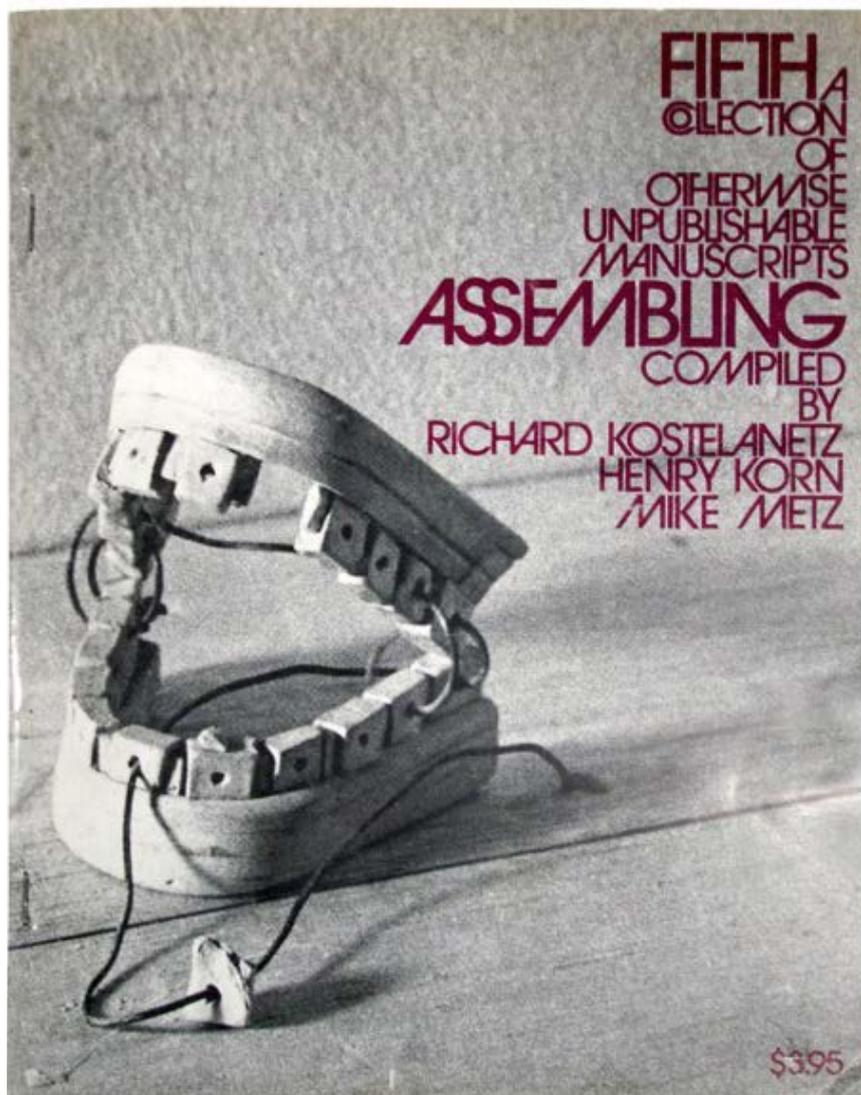


Figura 1. *Assembling*, N.º 5 (1974)

### PRECURSORES

Desde los años sesenta se pueden citar varias revistas en las que los editores hicieron colaborar a los artistas mediante la reproducción de sus proyectos. Henri Chopin, editor de la revista de poesía sonora franco-inglesa *OU* (1964-1974), pedía a los artistas que se ocuparan de la reproducción de sus colaboraciones. Con relación a la revista *Integration*, publicada en Holanda de 1965 a 1972, Herman de Vries cuenta: «Muchos artistas me enviaban proyectos originales para que yo los integre entre las páginas del texto, en una cantidad que correspondía a la de la edición, que era de trecientos o trecientos veinte ejemplares» (De Vries en Boivent, 2008: 53-54). Lo mismo puede decirse de muchas revistas de artistas y, en particular, de aquellas no encuadernadas. Éste es el caso, por ejemplo, del número 1 de la revista *WC* (1958) —que Edgardo Antonio Vigo coordina junto con Miguel Ángel Guereña—, en la que encontramos obras, en particular dibujos originales, que solo pudieron ser suministrados a los editores una vez impresos o *preparados* en cantidad idéntica a la tirada de la revista, en esta oportunidad, ciento cincuenta ejemplares.

La revista *Eter*, publicada entre 1967 y 1976, fue una de las primeras en haber sido realizadas sistemáticamente según ésta lógica económica. Su editor, el artista francés Paul-Armand Gette, que disponía en la época de pocos medios para realizar su proyecto editorial, reconoce que los artistas

tomaban a su cargo la duplicación de su realización para la revista porque tenían acceso a alguna máquina que les permitía hacerlo a menor costo o, incluso, de manera gratuita. Como lo resume el artista, «los números no estaban financiados por nadie más que por nosotros y por las personas que colaboraron donando cien ejemplares de una obra». Pero Gette precisa: «La economía de *Eter* no era un principio, sino que era de esta manera» (Gette en Boivent, 2008: 56).

Allí reside la principal diferencia con las publicaciones que fueron lanzadas alrededor de los años sesenta y setenta: ya no se trata de un arreglo amistoso como en el caso de *OU*, *Integration*, *Eter* y muchas otras, sino de un principio con llamados a participación ampliamente difundidos. La mayor parte de los nuevos editores utiliza este principio con el objetivo de lograr una difusión a escala internacional, sacando el mayor provecho posible de las redes que comenzaban en ésta época a tomar más amplitud, en particular con el arte correo. Así, muchas de las revistas *assembling* se transformaron en una demostración de fuerza; su principio permitía la síntesis de todas las ideas, las convicciones y las tentativas de repensar un funcionamiento del arte percibido como anticuado y cerrado. Esta práctica era ejemplar incluso por su posición «entre categorías», por su capacidad de integrar contribuciones de disciplinas diferentes o, incluso, indeterminables. Es por esto que el procedimiento fue adoptado por la red, casi hasta transformarse en una marca registrada, con sus reglas de funcionamiento tácitas.

### EXPERIENCIA *OMNIBUS NEWS*

*Omnibus News*, cuya iniciativa recae sobre tres jóvenes de Munich (Thomas Niggel, Christian d'Orville y Heimrad Prem), puede ser citada entre las primeras revistas del género. En 1969 estos últimos hicieron circular un llamado a contribución invitando a quien lo deseara a participar de su publicación: en el anuncio que difundieron ampliamente, se comprometían, en conformidad con el espíritu que pronto definirá el *network*, a no hacer ninguna selección; todas las proposiciones serían en efecto publicadas, bajo reserva de que los autores hicieran llegar a los editores mil quinientas copias de su contribución. Los gastos de reproducción y de envío quedaban entonces a cargo de los artistas que desearan colaborar en el proyecto quienes, del mismo modo, eran invitados a enviar quince marcos alemanes destinados a financiar el encuadernado y los gastos de envío en retorno: en contrapartida, una vez los volúmenes reunidos, cada participante recibiría diez ejemplares de la publicación obtenida.

La aventura de *Omnibus News* —que juega con el doble sentido del término *omnibus* en inglés: vehículo colectivo y libro o compilación— se transformó en un grueso volumen de cerca de cuatrocientas páginas (doscientas hojas) que agrupaba a ciento diecisiete artistas de ocho países diferentes (Alemania permanecía, sin embargo, a la cabeza). El hecho de que ninguna disciplina fuera precisada, de que ningún principio fuera preconizado, explica que encontremos tanto reproducciones de obras que pertenecen a las categorías tradicionales de las bellas artes (escultura en piedra, pintura) —presentadas con un texto descriptivo y con leyendas como en un catálogo— como propuestas más conceptuales, apropiaciones, creaciones inéditas, protocolos a activar, imágenes o textos artísticos o literarios. Como se señala al comienzo del volumen, *Omnibus News* respeta lo que había anunciado porque está «impresa por los colaboradores» y «si bien no hubo censura ni selección [...] cada uno es responsable de su propia publicación». En *Omnibus News*, y esto seguirá siendo frecuente en las revistas *assembling*, el orden alfabético es por principio implementado para evitar toda tentación de clasificación jerárquica (lo que por ejemplo llevaría a poner en primer plano a los colaboradores más reconocidos).

Como lo señala Christian d'Orville en su texto de introducción a la revista, el rol de editor es *devuelto* a los artistas, que pueden asumir esta tarea solos. Por otro lado, un verdadero intercambio se pone en marcha porque contra su envío los artistas reciben el conjunto de las colaboraciones y cada uno puede a su vez hacer circular los ejemplares, revistiendo también el rol de distribuidores de la publicación. «Una cosa es segura —nos dice d'Orville— es el aspecto experimental de *Omnibus News* debería, a través de la eliminación consciente de los valores convencionales y de la eliminación de orientaciones temáticas, encontrar su lugar en la oposición al mundo oficial del arte» (d'Orville, 1969: s/p). Y, en efecto, si los editores no desearon prolongar la experiencia en otra entrega, *Omnibus News* impulsó un gran número de iniciativas que retomaron este principio en numerosos países. Richard Kostelanetz, que bautizará el fenómeno, reconoce la deuda que tiene hacia *Omnibus*

*News* que lo incitó a lanzar su propia publicación periódica apenas unos meses después de haberla descubierto (Perkins, 2016).

### PRINCIPALES DESAFÍOS DEL ASSEMBLING

En un proyecto como *Omnibus News* vemos manifestarse todas las ambiciones del arte correo y de las revistas del *network*: abolición de la diferencia creador/lector, puesta en evidencia de la eficacia de la red, rechazo del sistema mercantil del arte u otro principio de difusión. Los *editores* que no cumplen ya el rol de selección, de organización o de tomar decisiones que les estaban habitualmente reservadas, se desprenden de toda responsabilidad y se transforman en simples *compiladores*: su función se reduce a agregar una tapa, la lista de direcciones de los participantes al final del volumen y, eventualmente, un editorial.

Al recurrir al procedimiento del *assembling*, los editores dan un marco de trabajo y orientan el tipo de realización definiendo la tirada y el formato (si enviar un dibujo original es posible en veinte o cincuenta ejemplares, en mil quinientos se hace más difícil y los colaboradores son incitados a reflexionar sobre el modo de reproducción utilizada). Sin embargo, ya que aceptan perder todo el control sobre la naturaleza de las colaboraciones —además de que eligen no indicar ninguna temática, como es el caso de *Omnibus News*, de *Assembling* y de un gran número de revistas que utilizaron este principio— su función cambia profundamente de naturaleza.

Accesibles a todos desde el punto de vista práctico, por medio de la vía postal, pero también desde el punto de vista económico —en la medida en que incluso con un presupuesto muy restringido cualquiera puede, en teoría, estar en el origen de una obra semejante—, las publicaciones de este tipo se transformaron en verdaderas plataformas de intercambio. Por un lado, su funcionamiento fue considerablemente facilitado por una ampliación de los contactos sobre el plano internacional (plano que, a su vez, estas revistas contribuyeron a alimentar). No solamente cualquiera puede lanzar una publicación, sino que cualquiera, bajo reserva de que tenga acceso a la información y a la red, puede también participar: si los artistas deben tomar a cargo la reproducción de su trabajo, pueden adoptar su proyecto a su presupuesto. Por otro lado, la variedad de los papeles como los tipos y las calidades de impresión que podemos encontrar al ojear una revista *assembling* es una característica notable: estas publicaciones se demarcan por su aspecto compuesto, por los estratos que dejan aparecer de los diferentes papeles y las irregularidades de formato sobre el canto de la obra.

Hay que señalar que si el no encuadernado facilita la realización o la *puesta en conjunto* de una reproducción individualizada, hay que evitar ver en todas las revistas no encuadernadas un principio de *assembling*: las revistas estadounidenses *Aspen* (1968-1969) y *S.M.S.* (1968), por ejemplo, constituidas por piezas disociadas reunidas en una caja, no habrían existido bajo la forma que les conocemos, a veces muy lujosas, en particular *S.M.S.*, si su economía hubiese reposado sobre este principio. Es importante subrayar esta diferencia porque si se asocian rápido o sistemáticamente dos ideas —no encuadernada y economía alternativa participativa— se puede, retrospectivamente, modificar la comprensión de un dispositivo. Ciertos editores de revistas no encuadernadas se defienden con vigor de explotar este principio, argumentando que es importante para ellos no pedir a los artistas otra inversión que su propia propuesta artística: es el caso, por ejemplo, del editor belga Guy Schraenen que insistió en que su revista *Axe* (1975-1976) —constituida por un conjunto de hojas dobles libres, impresas con ayuda de diferentes técnicas y simplemente deslizadas en una carpeta— no era un *assembling*.

La cuestión de la participación material del artista es importante por otra razón: una revista cuyas colaboraciones fueron reproducidas bajo el cuidado de los participantes da lugar, necesariamente, a una tirada limitada y casi imposible de reeditar. Además, a menudo sucede que muchos ejemplares de un mismo número son diferentes: porque los artistas hicieron a mano la cantidad de números solicitados en lugar de utilizar un modo de reproducción mecánica o porque las colaboraciones están compuestas de imágenes encontradas de las que no existió una cantidad suficiente. A veces, también, porque al momento de reunir los números el editor no organizó las páginas en el mismo orden.

Hay, entonces, dos maneras de considerar el procedimiento del *assembling*. Por un lado, como un *principio* económico, democrático, crítico y regido por un conjunto de reglas (las de la red del arte correo), más tendiente a transformarse en un lugar de publicación donde hacer visible un fenómeno

—la dinámica del *Network*— importa más que considerar las posibilidades inducidas por el medio impreso y su funcionamiento periódico. El procedimiento *assembling* —tal como ha sido instaurado a partir de 1969 en un cierto número de publicaciones— pertenece a esta categoría, que reposa sobre la reunión de dos condiciones: una economía participativa y una ausencia de selección (y, por lo tanto, de jerarquía entre los colaboradores), apoyándose en llamados a la contribución abierta tan amplios como sea posible.

Por otro lado, se puede ver al *assembling* como una lógica práctica y/o económica a la que recurrieron numerosos editores, incluso antes de que el fenómeno fuese identificado y nombrado. En este segundo caso, la puesta en evidencia de la participación en una red no es el desafío principal y la apertura a un gran número de participantes no es esencial: en lugar de apostar a la circulación de los llamados a colaboración, la calidad de la publicación y su coherencia revisten mayor importancia llevando incluso a los editores a seleccionar cuidadosamente a los invitados.

La frontera no siempre es neta entre estas dos tomas de partido, la lógica de la red atrapa, a veces, a los que intentan la segunda postura. En este sentido podemos dar el ejemplo de la revista *Hexágono 71*, de Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1971-1975). Su naturaleza *assembling* se afirma a partir del N.º bd [N.º 5], en el que vemos diversificarse netamente los soportes y técnicas de reproducción. El número reducido de contribuciones que se mantiene en la revista y la coherencia del conjunto dejan suponer, sin embargo, que el artista platense prefería las invitaciones concretas a los llamados difundidos ampliamente. Pero con la red una modalidad puede fácilmente transformarse en la otra y es así que la carta que Vigo envía a Bill Gaglione, editor de *VILE Magazine* (1974-1983) y activista del arte correo, se encuentra publicada como contribución en el N.º 2/3<sup>6</sup> haciendo, de lo que era una invitación personal, un llamado abierto a participación.

En todos los casos, es importante precisar que el desafío económico/práctico es raramente la única motivación de los artistas. El principio *assembling* logró ser también un medio de escapar a la censura y de sortear las prohibiciones de publicación, como sucedió en los países sometidos a regímenes autoritarios, en particular en América Latina y en Europa del Este. Estas revistas se encuentran entre las dos categorías porque son *cooperativas* y porque explotan, a la vez, la red ligada al arte correo y sus principios democráticos, pero otorgándoles otro alcance.

### LOS DOS *OVUM* DE CLEMENTE PADÍN

Las revistas del poeta uruguayo Clemente Padín ejemplifican de manera notable la forma de comunicación artístico-poética que permitieron las revistas *assembling*. La dimensión política se manifiesta en su segunda revista, *Ovum 10*, publicada desde 1969. El editorial del N.º 6, fechado en marzo de 1971, denuncia, por ejemplo, el endurecimiento de los controles del Estado y profetiza los cuestionamientos de la libertad de comunicación y el giro revolucionario que la poesía sería llevada a abordar: «La línea de demarcación entre manifestación política y poema revolucionario se vuelve ligera y borrosa. El campo eléctrico del verbo se cierne sobre el lenguaje público» (Arias-Misson, 1971: s/p). Esta denuncia que plantea de entrada la difícil cuestión del límite entre el arte y la política toma en la revista esta forma discursiva para preferir intervenciones poéticas y/o plásticas. En este sentido, podemos mencionar el editorial gráfico del N.º 8 (septiembre de 1971), titulado «América Latina. Poema cerrado»: en el corazón del continente sudamericano es estampada una cinta aisladora roja que esconde una pequeña excrescencia que tiene el aspecto de un tumor. Este montaje, impreso también sobre papel rojo, está acompañado por la leyenda: «Renueve el curativo y descubra la infección».

La revista, que deja de salir en 1972 luego de la aparición del N.º 10, reaparece al año siguiente en una nueva fórmula: *Ovum (2a época)* [Figura 2]. Según un comentario retrospectivo del artista, ésta es publicada «en respuesta a las necesidades de comunicación provocadas por la censura y a las atrocidades que la dictadura hace vivir a nuestro país desde junio de 1973» (Padín, 1996: 29). El golpe de Estado en Uruguay del 27 de junio de 1973, el establecimiento de un régimen dictatorial bajo alta vigilancia del ejército y la ola de arrestos masivos estuvieron acompañadas por supuesto por la puesta en marcha de una censura preventiva y represiva generalizada. Contrariamente a muchos artistas que eligieron el exilio, Padín desea continuar su acción desde el interior. Pero por prudencia, renuncia a imprimir su revista y opta por una edición cooperativa, funcionando bajo la modalidad del *assembling*. Podemos afirmar que para entonces conoce la revista *Assembling* de

Kostelanetz porque éste último, que había participado en la primera vida de *Ovum*, figura también entre los colaboradores del N.º 1 de la nueva serie.

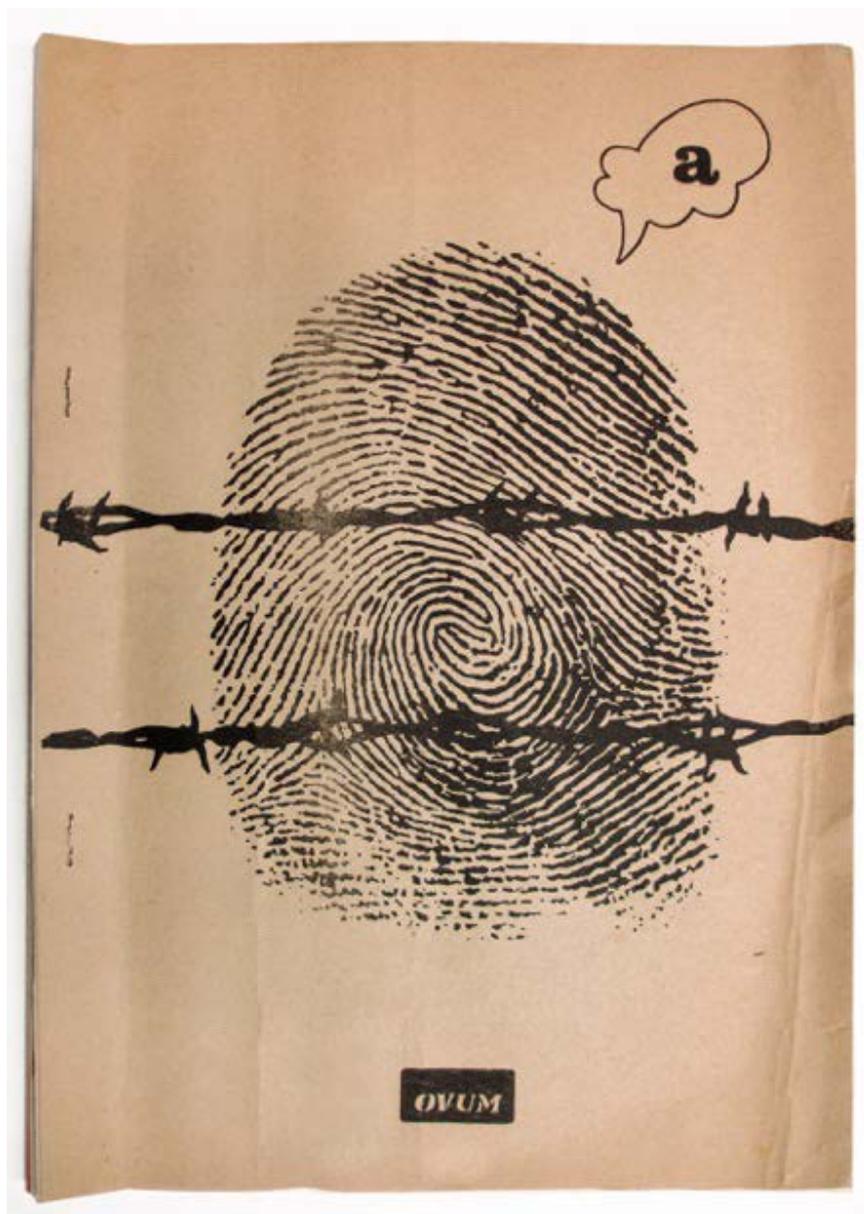


Figura 2. Portada de la revista *Ovum* (2ª época), N.º 1 (1973)

El principio del *assembling* le permite a Padín no tener que imprimir él, sino reunir las colaboraciones ya impresas y enviadas desde el mundo entero: «De un lado, había una necesidad urgente de hacer públicas las bajas violaciones de los derechos del hombre que sufría nuestro pueblo y, del otro, estas últimas me impedían publicar fuera lo que fuera (con excepción de la tapa de *Ovum*)» (Padín, 1996: 29). A diferencia de la versión precedente, la publicación no se presenta ya como una revista de poesía, sino conforme al espíritu de las revistas *assembling*, se abre a toda disciplina artística. El editorial de N.º 1 (octubre de 1973) redefine su objeto y las modalidades de participación:

OVUM inicia una segunda época. Es obvia la necesidad de una revista que difunda los resultados de nuestras experiencias y que impida el bloqueo comunicacional. En OVUM tendrán cabida todas aquellas experiencias cualquiera sea el medio artístico empleado [...] en todas sus corrientes y derivaciones que

coincidan con los postulados intrínsecos de toda actividad artística de vanguardia. Esos postulados son los de toda obra o propuesta que en cualquier sentido modifique o trastorne las forma de expresión arcaica y/o estereotipada. SOLICITUD: Envié 500 copias (DIN A4 – 30 x 21 cm) tan pronto como sea posible, y será incluido en nuestro próximo número (Padín, 1973: s/p).

Esta presentación bilingüe (español/inglés) no es tan abiertamente contestataria como la que hará retrospectivamente el artista. El tono oprimido, que habla de «necesidad» y que apela a experiencias de todo tipo, susceptibles de provocar la transformación de los antiguos modos de expresión artística, deja filtrar ciertos desafíos de la publicación. La versión inglesa muestra un *error de tipeo* significativo al sustituir la palabra *creación* por la palabra *creactions*,<sup>7</sup> dejando abierta la posibilidad de una lectura en múltiples niveles.

La presentación de las entregas siguientes permanecerá relativamente igual. Las tapas, la única contribución directa del artista, no ocultan el estado de enclaustramiento de Uruguay y, en múltiples ocasiones, la publicación aparece como una representación metafórica del país y de su situación política. Es así como podemos interpretar la monumental impresión digital recubierta por dos líneas de alambre de púas en la cobertura del número uno o, incluso, el título manuscrito del N.º 4 *OVUM IS A JAIL* (anuncio que contrasta con el contenido de la entrega que, una vez más, muestra la fuerza de la red reuniendo artistas de diez nacionalidades diferentes). El carácter despojado de estas tapas puede ser interpretado como un índice suplementario de las condiciones difíciles a las que los artistas debían hacer frente.

La difusión de la revista *Ovum*, importante por su cantidad (gracias al procedimiento del *assembling*) como por su envergadura (la casi totalidad de los quinientos ejemplares, una vez reunidos, era enviado al extranjero, debido al control estricto ejercido por las fuerzas armadas), y los numerosos contactos que supo establecer el artista (por su actividad prolífica y su participación en numerosas revistas) contribuyeron a hacer de esta experiencia editorial un ejemplo emblemático de una práctica confrontada a un régimen totalitario. Muchos artistas encontraron por medio de la publicación *assembling* una manera de continuar con una producción plástica y de hacer escuchar su voz. Aunque desprovista de texto (editorial), la revista *Cisoria Arte*, de Dámaso Ogaz (artista nacido en Chile pero venezolano de adopción), recuerda en muchos aspectos la revista *Ovum*, con la que comparte numerosos colaboradores: un formato idéntico, *Cisoria Arte* pone en obra el mismo procedimiento de ensamblado, conserva el mismo aspecto artesanal y se atreve a denunciar la hegemonía estadounidense y el retroceso de la democracia en América Latina y en particular en Chile, a través de las colaboraciones de Ogaz.

#### **ARTFORUM INTERNATIONAL «VERSIÓN POLACA»**

Podemos presentar un último proyecto que, sin ser exactamente una revista *assembling*, fue lanzado según un principio similar: *Artforum International. Bimonthly Magazine of Mail and Ephemeral Art* [Figura 3]. Para comenzar hay que precisar que la publicación no tiene ningún vínculo con la revista de arte fundada en 1962 en Estados Unidos por John Irving, sino que se trata de una revista publicada en Polonia por Pawel Petasz a comienzos de los ochenta, pero distribuida recién a partir de 1983 debido a las restricciones que acompañaron la instauración en Polonia de la ley marcial (diciembre de 1981 - julio de 1983).

Aunque dependiente de los envíos de sus múltiples correspondientes como cualquier otra publicación colectiva, *Artforum International «versión polaca»* resulta de un proceso muy particular. Su principal diferencia reside en el hecho de que sus colaboradores parecen haber sido «hechos puré» (Perkins, 2005: 403). En efecto, Petasz no conserva de cada propuesta más que su mención en la tabla de contenidos y la revista se resume finalmente a una o dos hojas sobre las que son anotados los nombres, precedidos de un número y seguidos de un título, y de una breve descripción material. De la naturaleza del proyecto de cada uno nada es develado. Stephen Perkins remarca que esta reducción de la revista a su único sumario no impide que el proyecto del *network* funcione y respete «la importante misión de los periódicos *assembling*: asegurar el intercambio en el seno de la comunidad y perpetuar la red alternativa de artistas» (Perkins, 2005: 403). Podemos ver en este proyecto un derivado del principio del *assembling*: como en una publicación de este tipo, Petasz no opera ninguna selección e integra en su revista todas las proposiciones recibidas. Del mismo modo, la tirada y, finalmente, la cantidad de páginas (una o dos) se adapta al número de participantes.

Pero *Artforum International* se carga de una dimensión conceptual en el sentido de que el trabajo ya no existe para los lectores más que en su sola mención escrita. Juntos, estos sumarios forman una suerte de serie de lo invisible. «Basta que un libro sea posible para que exista», señalaba Jorge Luis Borges (1956: 83). La revista que nos da a leer el artista existe en dos estados: ese que no veremos jamás, que solo conoce Petasz, y ese que es distribuido, que resulta ser en definitiva la verdadera revista. Es a partir de ella que podemos considerar una tercera forma, a la vez única y múltiple, que la hace pertenecer al dominio de lo que es únicamente *concebible* y donde el lector aparece como un colaborador clave del proyecto que no tiene más que imaginar.

Siendo un proyecto colectivo, la revista se transforma por el tratamiento reservado a los colaboradores en una proposición personal de Petasz. Por su hoja única en papel artesanal refleja la situación política sensible a la que son confrontados los artistas y toda persona que aspira a hacer edición independiente en Polonia. Aligerar hasta el absurdo el proceso de puesta en obra se transforma en una iniciativa profundamente ligada a otra historia individual y colectiva.

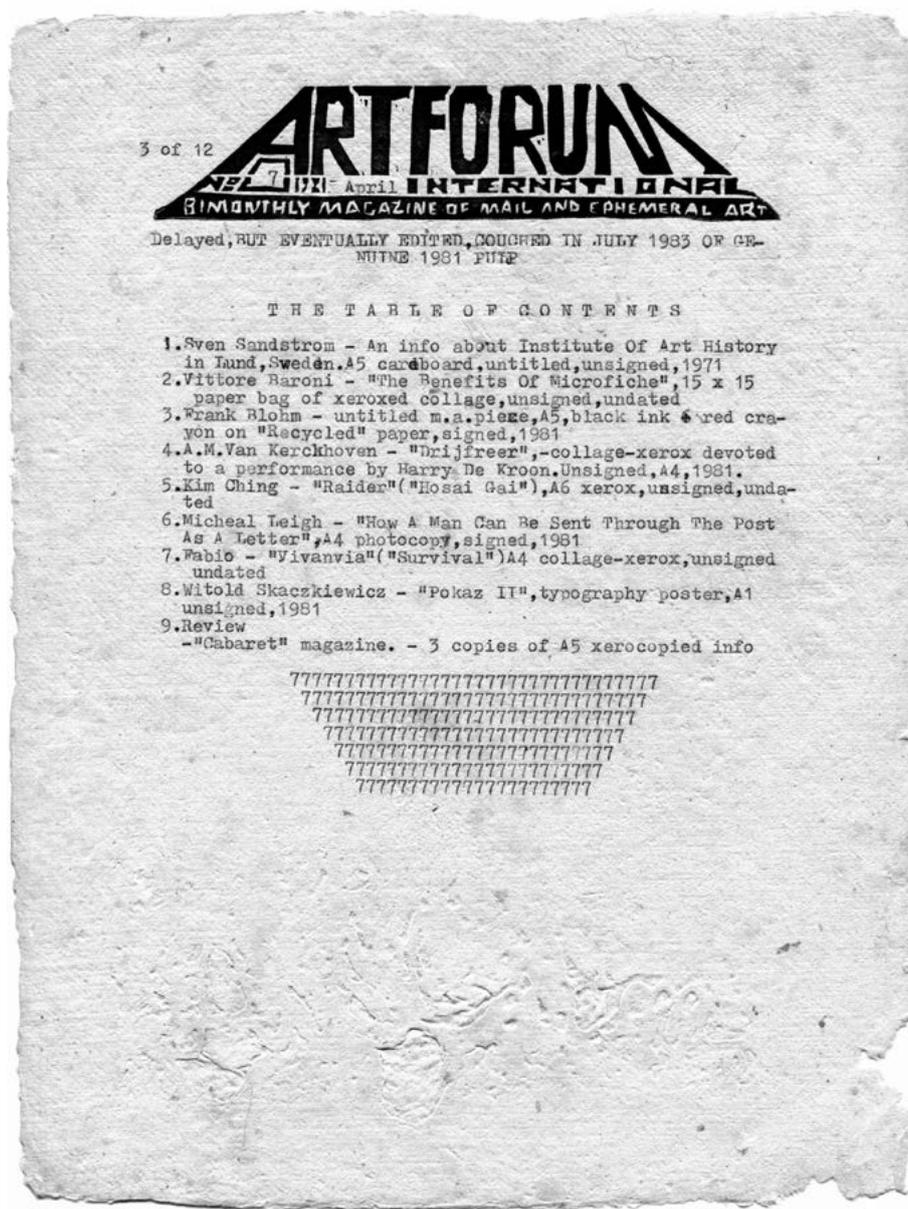


Figura 3. *Artforum international*, N.º 7, (abril 1981-julio 1983). Editor: Pawel Petasz

\*\*\*

Entre las revistas que aplicaron estrictamente el principio del *assembling* son raras aquellas que calcularon en el momento los efectos de esta modificación orientada a suprimir toda etapa de selección: desaparecían con este principio ciertas problemáticas esenciales en tanto que medio, hasta entonces ocultadas por otras preocupaciones juzgadas más importantes —a riesgo de hacer perder a estas publicaciones toda singularidad—. Y de hecho, muchas revistas *assembling* se revelaron idénticas en sus diferencias, ya que la ausencia de línea editorial las condujo paradójicamente hacia cierta uniformidad.<sup>8</sup> Perkins, refiriéndose a *Artforum International* de Petasz, subraya la nota humorística o irónica que se desprende de la elección del título, y establece una comparación entre el carácter modesto de su revista y la influencia considerable adquirida por su prestigiosa homóloga en el mundo del arte.

En eco con esta observación, podemos preguntarnos si la carga irónica no se dirige en parte al desarrollo de las prácticas *assembling* que, luego de una prodigiosa proliferación en los setenta, tendió a uniformarse y a degradarse, suscitando algunas reacciones críticas de parte de los heraldos del género. Según una lectura como esta, la iniciativa de Petasz podría resumirse de este modo: finalmente, ya que todo se parece, la mención de los títulos y de los participantes es suficiente, sin que haya necesidad de mostrar su trabajo.

Así, y para prolongar lo que sugiere Christian d'Orville en su revista *Omnibus News*, podríamos arriesgar que con el procedimiento del *assembling* el trabajo del editor no es solo devuelto a los artistas sino también a los lectores, invitados a operar su selección entre las contribuciones numerosas pero a veces desiguales. Este aspecto forma parte de los límites que condujeron a algunos adeptos de este procedimiento a abandonarlo desde fines de los setenta. Las revistas *assembling*, sin embargo, continuaron desarrollándose y muchas de ellas, que supieron sortear estos escollos o que eligieron continuar a pesar de los riesgos inherentes a la modalidad, están todavía en funcionamiento. Para algunas los desafíos se desplazaron con el tiempo: varias se transformaron en revistas objetos —cajas, bolsas, sobres en los que se deslizan obras múltiples, que ya no son necesariamente obras impresas— y llevaron la reflexión hacia otros cuestionamientos ligados a los límites materiales y físicos de la revista, a la exploración de un campo de los posibles, a menudo en detrimento de una reflexión sobre el poder crítico de lo impreso inherente a su ligereza de puesta en obra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias-Misson, Alain (marzo de 1971). «Editorial». En *Ovum 10*, (6). Montevideo: Edición del autor.
- Boivent, Marie (ed.) (2008). *Revue d'artistes, une sélection*. Rennes: Lendroit.
- Borges, Jorge Luis (1956). «La biblioteca de Babel». *Ficciones* (pp. 75-85). Buenos Aires: Emecé.
- Richard Kostelanetz, Henry Korn y Mike Metz (eds.), (1974). *Assembling*, N.º 5. New York: Assembling Press.
- Murciego, Pepe (2008). «NSMBLDS. Revistas ensambladas en el estado español / NSMBLDS. Assembling Magazines in Spain». En Rodríguez Núñez, José Arturo (dir.). *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España* (pp. 241-252). Madrid: Seacex.
- d'Orville, Christian (1969). «Randbemerkungen». En *Omnibus News* (p. 1). Köln: Edición del autor.
- Padín, Clemente (1973). «Editorial». En *Ovum (2a época)*, (1). Montevideo: Edición del autor.
- Padín, Clemente (1996). «Assembling Magazines: Ovum's saga». En Perkins, Stephen (ed.). *Assembling Magazines: International Networking Collaborations* (pp. 29-30). Iowa City: Plagiarist Press.
- Perkins, Stephen (2005). «Assembling Magazines and Alternative Artists' Networks». En Chandler, Annmarie y Neumark, Norie (eds.). *At a distance. Precursors to Art and Activism on the Internet* (pp. 392-406). Cambridge/London: MIT Press.
- Pernecky, Géza (1993). *The Magazine Network: The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals 1968-1988*. New York/Budapest: Soros Foundation/Hetterony Kiado.
- Pernecky, Géza (2007). *Assembling Magazines 1969-2000*. Budapest: Arnyekkotok Foundation.
- Vigo, Edgardo Antonio (1976). «DEAR BILL». En *Vile Magazine*, (2/3), (p. 32) [carta]. San Francisco: edición de Bill Gaglione/Anna Banana.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Campal, José Luis (2001). «Una ojeada a las revistas ensambladas». *VIII Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2017 en <<http://www.merzmail.net/campalrevista.htm>>.

Gómez, Antonio (2007). «Libros objeto y revistas ensambladas» [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2017 en <<http://centrodepoesiavisual.blogspot.fr/2009/03/libros-objeto-y-revistas-ensambladas.html>>.

Perkins, Stephen (2016). «An Assembly of Conspirators: Omnibus News and Smile» [en línea]. Consultado el 10 de junio de 2017 en <<http://artistsperiodicals.blogspot.fr/2016/05/stephen-perkins-assembly-of.html>>.

## NOTAS

1 Este trabajo fue presentado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la FBA-UNLP el 24 de mayo de 2017. Forma parte de las investigaciones de la autora en el proyecto «Écritures et paroles d'artistes: contributions aux scènes artistiques contemporaines d'Amérique latine» de la Maison des Sciences del Homme de Bretagne (MSHB) dirigido por la profesora Laurence Corbel de la Université Rennes 2-UEB.

2 Mientras que en francés no hubo traducción del término y se conserva el anglicismo, el español creó su propio término: esto se explica sin dudas por el hecho de que las revistas «ensambladas» fueron ampliamente comentadas por los artistas, los críticos y los coleccionistas españoles, en ocasiones en una concepción ampliada. Ver, por ejemplo, los trabajos de Pepe Murciego (2008) y de Antonio Gómez (2007).

3 La revista *Assembling* apareció entre 1970 y 1987. Los once primeros números estuvieron coordinados por Richard Kostelanetz con la asistencia de Henry Korn y Mike Metz, mientras que Charles Doria coordinó los dos últimos.

4 Podemos pensar en el *Libro Internacional de Vigo* publicado en 1976. No obstante, hay que señalar un hecho significativo: si bien el proyecto fue pensado como un libro —de lo que da cuenta el título—, se transformó finalmente en una serie con la publicación de otras dos entregas (1977 y 1978-1980), lo que lo acerca en definitiva a una revista.

5 Los dos libros de referencia consagrados al *assembling* se focalizan sobre las publicaciones periódicas: el de Stephen Perkins, *Assembling Magazines: International Networking Collaborations* (1996) y el de Géza Pernecky, *Assembling Magazines 1969-2000* (2007).

6 «La Plata, 3.6.75. Estimado Bill, gracias por la muestra de "THE EMIT OF YOUR FILE". Es muy interesante. Si quisieras participar en mi revista "HEXAGONO" deberías enviarme 510 copias de esta obra o algo así [...]». «La Plata, 3.6.75. Dear Bill, thank you for the sample of "THE EMIT OF YOUR FILE". It is very interesting. If you like to participate in my publication "HEXAGONO" you would send me 510 copies of this work or something like that [...]» (Vigo, 1976: 32).

7 «These postulates belong to every creations [sic] or propositions that modifies or upset the ancient and stereotype ways of expression of any sense» (Padín, 1973: s/p.).

8 Géza Pernecky comentó esta paradoja. Refiriéndose a *Omnibus News* señalaba: «En efecto, la publicación se parece mucho a uno de esos voluminosos catálogos de venta a la antigua que presentaban toda una variedad de cosas en fotos, dibujos y aguafuertes, pero en los que el desborde de colores conducía siempre a un efecto de uniformidad más que a una heterogeneidad. Esto apareció como una mala sorpresa para quienes esperaban la heterogeneidad y efectos azarosos interesantes» (1993: 41). «In fact, the paper resembled more those old-style and bulky department store catalogues which depicted a variety of thingamajigs in photos and drawings and etchings, but whose colourfulness still looked uniform rather than heterogeneous. This came as an unpleasant surprise for all those who expected heterogeneity and the interesting effects of chance».

Literatura y artes visuales en tres escritores cubanos. Carpentier, Lezama Lima y Sarduy  
 Carolina Toledo  
 Boletín de Arte (N.º 17), pp. 54-58, septiembre 2017. ISSN 2314-2502  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>  
 Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# LITERATURA Y ARTES VISUALES EN TRES ESCRITORES CUBANOS

## CARPENTIER, LEZAMA & SARDUY

### LITERATURE AND VISUAL ARTS IN THREE CUBAN WRITERS

#### CARPENTIER, LEZAMA & SARDUY

**Carolina Toledo**

carotoledo2708@gmail.com

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 03/03/2017 | Aceptado: 02/07/2017

#### RESUMEN

El estudio de las críticas sobre artes visuales en la obra de Alejo Carpentier (1904-1980), de José Lezama Lima (1910-1976) y de Severo Sarduy (1937-1993) nos permite analizar los cruces interartísticos dentro del campo cultural cubano del siglo XX y el interés de estos tres escritores cubanos sobre el arte visual al cual consideran un productivo ámbito de experimentación y novedad afín a sus indagaciones estéticas.

#### PALABRAS CLAVE

Literatura y artes visuales; literatura cubana; Carpentier; Lezama; Sarduy

#### ABSTRACT

The study of criticism of visual arts in the work of Alejo Carpentier (1904-1980), José Lezama Lima (1910-1976) and Severo Sarduy (1937-1993) allows us to analyze the interartistic relationships within Cuban cultural field of the 20<sup>th</sup> century and the interest of these three Cuban writers on visual art to which they consider a productive field of experimentation and novelty related to their aesthetic enquiries.

#### KEYWORDS

Literature and visual arts; cuban literature; Carpentier; Lezama; Sarduy



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La investigadora cubana Luz Merino Acosta explica lo siguiente con respecto a la alianza entre la literatura y las artes visuales:

[Fue] un aporte de las vanguardias históricas, rastreable en Hispanoamérica posiblemente desde 1910, contexto en el cual se proyecta un conjunto de publicaciones como alternativas culturales y/o políticas, y donde se evidencia dicho binomio literatura-plástica (Merino Acosta, 2000: 23).

En efecto, numerosas revistas vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX —las mexicanas, *Urbe* y *Forma*; las argentinas, *Proa* y *Martín Fierro*; la brasileña *Klaxon* y la peruana *Amauta*, entre otras— se proponían difundir las novedades artísticas no solo a partir de un discurso crítico dedicado a las novedades del arte plástico, sino, también, mediante un particular énfasis en el diseño visual y en la inclusión de grabados, viñetas, fotografías y reproducciones de obras pictóricas.

En el caso de Cuba, la *Revista de Avance* (1927-1930) —publicación editada por Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Martín Casanovas, Francisco Ichaso y Juan Marinello— expresaba el afán por difundir el arte de vanguardia en sus diversas manifestaciones con un particular énfasis en dar impulso al vanguardismo pictórico y su ruptura con el academicismo de la Escuela de Bellas Artes «San Alejandro» fundada en 1818. Así lo demuestra la presentación de la *Exposicion de Arte Nuevo* (1927) que reunía a las figuras renovadoras del arte plástico en la isla así como la colaboración de Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Rafael Blanco, Antonio Gattorno y Víctor Manuel y de exponentes internacionales como Juan Gris, Salvador Dalí, Matisse y Pablo Picasso. Desde sus primeros escritos, Alejo Carpentier había demostrado un particular interés por la crítica de las artes visuales en otras publicaciones habaneras, como *Social*, *Carteles* y *Diario de la Marina*,<sup>1</sup> donde había realizado gran cantidad de crónicas sobre los máximos exponentes de la vanguardia plástica nacional y europea en un intento por dar a conocer las novedades del arte moderno en Cuba.

En efecto, las artes visuales ocupan un lugar central en la poética carpentieriana y, fundamentalmente, en su modo de concebir los rasgos de lo latinoamericano. Sus ensayos orientados al problema de la identidad americana hallan en la arquitectura barroca —en particular, en fachadas y en retablos de iglesias mexicanas— los ejemplos más acabados para elaborar su teoría del mestizaje. Su contacto con los artistas mexicanos Diego Rivera y Clemente Orozco en 1926 impactó en su visión sobre las potencialidades del arte latinoamericano, particularmente por la profunda vinculación entre estética y política.<sup>2</sup> En sus escritos sobre el muralismo mexicano Carpentier destaca, por un lado, la valoración del realismo y la impronta figurativa en un período en el cual el arte abstracto predominaba en Europa y comenzaba a arraigarse en Estados Unidos y en América Latina; por otro lado, la aspiración revolucionaria que asumía dicha estética. Este último aspecto, el deseo de una revolución nacional impulsada desde el campo estético y cultural, lo vincula también con la reivindicación de la tradición afrocubana durante los años cuarenta expresada paradigmáticamente en la obra pictórica del cubano Wifredo Lam (Birkenmaier, 2003).<sup>3</sup> Los escritos sobre artes visuales publicados por Carpentier entre 1951 y 1961 en el periódico caraqueño *El Nacional* y reunidos luego en *Letra y solfa. Artes visuales* (1993) destacan la excepcional riqueza y sofisticación del arte latinoamericano desde la época precolombina hasta sus manifestaciones contemporáneas y subrayan el desconocimiento del público europeo sobre este asunto.<sup>4</sup>

La crítica de las artes visuales también ocupa un lugar predominante en los textos iniciales del poeta José Lezama Lima. Antes de publicar su primer poema, «Muerte de Narciso» (1937), Lezama Lima había escrito en la revista *Grafos* una crítica titulada «Tiempo negado»<sup>5</sup> dedicada al joven pintor Arístides Fernández recientemente fallecido. Este temprano interés por las artes visuales se desplegó y se afianzó plenamente en la revista *Orígenes*, definida por el poeta cubano como un *taller renacentista* por ser un nuevo espacio de convergencia crítica y creativa en el que confluían distintos escritores, pintores, escultores y músicos. Desde sus páginas, los pintores modernos y vanguardistas encontraron un espacio de difusión, autonomía y autoafirmación y así se consolidó una de las alianzas más fructíferas en la historia de la cultura cubana. El proyecto de *Orígenes* que, en palabras de Lezama Lima, «impuso la expresión nueva y el espíritu de modernidad» (Lezama Lima, 2010: 149) se insertaba dentro de lo que Abel Prieto definió como el *proyecto utópico* orientado al reformismo social. El mismo surgía de la necesidad de sobreponerse a un medio hostil y, en esa búsqueda, los integrantes del grupo pretendían «dotar de un programa a la conciencia nacional cubana» (Prieto, 1988: 33) durante el contexto republicano (1902-1958) en el cual la isla se encontraba en un estado de frustración política y asediada por el interés anexionista de los Estados Unidos. La esfera artística constituyó, entonces, un espacio de rescate y de denuncia que permitió plasmar los ideales éticos y estéticos del grupo. Como afirma Graziella Pogolotti: «Frustrada la obtención de

la verdadera independencia en el plano político, el arte reintegra los valores amenazados de desaparición en un mundo autónomo, que se convierte en una suerte de refugio» (2007: 168).

Algunas referencias a la función del arte en ese contexto fueron expuestas por Lezama Lima en el ensayo *Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)* (1996 [1966]), donde examinó las relaciones entre el ámbito poético y el plástico y elaboró una historia cultural cubana a partir de un contrapunto entre ambas expresiones artísticas. Allí el autor introdujo la noción de *vacío* al afirmar que desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX el arte de la isla no había alcanzado aún una *expresión lograda* y que era justamente esa condición la que había habilitado la posibilidad de creación. Lezama Lima denunciaba el descuido sobre la preservación del patrimonio cultural y artístico nacional durante la época republicana y la consecuente carencia de identidad que esto había constituido para Cuba.

Si bien desde su función crítica Lezama Lima no participó de las contiendas locales entre arte académico y arte de vanguardia (Méndez Martínez, 2000: 67) hacia fines de la década del treinta aún expresaba ciertos reparos ante la pintura y la escultura de la época (especialmente la creada por los integrantes de la Academia de San Alejandro) como puede apreciarse en algunos escritos sobre Aristides Fernández, Víctor Manuel, Abela, Sicre y Ramos Blanco. Pero en la década del cincuenta, con el afianzamiento del vanguardismo cubano, Lezama Lima señaló la concreción de ciertas *eficacias plásticas*. Por ejemplo, en un breve texto titulado *Nuestros pintores o la búsqueda del contrapunto* (1950), escrito en ocasión de una muestra de composiciones de Wifredo Lam, de René Portocarrero y de Mariano Rodríguez, el autor afirmaba: «Qué buen hacer, qué continuidad histórica tiene ya nuestra pintura, su trabajo va haciendo un estilo donde podremos reconocernos como existencia histórica» (Lezama Lima, 1996: 261). En otro texto del mismo año, titulado *En el estudio de un pintor o los pelillos de un pincel* (1950), también celebraba la obra de sus contemporáneos:

Qué hondura de luz creadora y derivada visitar estudios de pintores modernos cubanos. Qué seguridad de pulso el saber que la historia de artística creación continúa su acarreo y sus asibles y preferentes aclaraciones [...]. Así nuestra pintura va haciendo de su paisaje un paisaje de cultura, es decir, mundo exterior con el cual ya el hombre ha dialogado, haciéndolo suyo por definición y subrayado sensiblemente. Al ir penetrando en nuestra expresión, al ir alcanzando forma artizada, parece como si fuéramos penetrando en nuestro paisaje, rindiendo así la naturaleza a la cultura y haciendo de la cultura la segunda naturaleza, que parece ser lo propio del hombre [...]. Se va así ganando un estilo, se va haciendo de la diversidad una impulsión hacia lo que de veras tendremos que alcanzar y hacer nuestro. Hay allí un estado, una permanencia a través de generaciones que marchan serenas y lúcidas hacia su dignidad y la ejecución de sus formas (Lezama Lima, 1996: 259).

De este modo, Lezama Lima advertía en las artes visuales ciertos hallazgos en términos de representación que en el ámbito de la literatura cubana constituían aún meras aproximaciones. Podemos conjeturar, por tanto, que el profundo interés de Carpentier y de Lezama Lima —y como se verá después, también el interés de Sarduy— por las artes visuales se fundamentaba en su percepción de esa esfera artística como un campo de experimentación y novedad que no se avizoraba aún en el ámbito poético. En particular, la pintura era para Lezama Lima un arte que condensaba y resumía el conocimiento alcanzado en su época. Esta idea la expresó en 1949, en la crónica 31 de *Sucesivas* al comentar la exposición de obras francesas Escuela de París en el Capitolio de La Habana:

Que la pintura es centro de las artes de nuestra época lo prueba que en la llamada historiografía de la época hechos homólogos, es ella la que puede suministrar ejemplos más espléndidos. Una naturaleza muerta de Juan Gris equivaldría a decir «estudió la dialéctica con André Lalande, o un cuadro de Braque decir estudió la lógica matemática con Bertrand Russell». Puntos referenciales en el paralelo de todas las artes que nos entrega la más viviente unidad de todo saber universal (1969: 252).

Catorce artistas plásticos cubanos participaron de *Orígenes* durante sus doce años de publicación; la mayor parte de ellos viajó a Europa entre 1927-1933 donde iniciaron un proceso de apropiación, integración y síntesis tanto de las últimas tendencias —cubismo, surrealismo— como de toda la tradición de la pintura occidental que da como resultado la creación de los primeros clásicos del modernismo cubano: Amelia Peláez, Eduardo Abela, Wifredo Lam, Marcelo Pogolotti y Carlos Enríquez. La vinculación con el ambiente artístico de la vanguardia europea les permitió ampliar sus experimentaciones temáticas y técnicas a la vez que recibían un importante influjo de la pintura mexicana, particularmente mediante la obra de grandes

muralistas como Rivera, Orozco y Siqueiros, precursores de una sensibilidad profundamente americanista que se extendería por todo el continente (Cobas Amate, 2008).

Luego del retorno a la isla, entre 1934 y 1939, muchos artistas compartieron su experiencia europea y consolidaron el movimiento modernista que terminó desarrollando tres vertientes bien definidas: el criollismo, el afrocubanismo y la pintura de preocupación social. La generación posterior, alrededor de la década del cuarenta, incluyó artistas muy vinculados con Lezama Lima —como Mariano Rodríguez, Mario Carreño o René Portocarrero— quienes profundizaron la búsqueda de esa expresión nacional iniciada por sus antecesores y lograron configurar diferentes poéticas desde las cuales se proyectaron nuevas miradas sobre el territorio insular. Por lo tanto, los principales puntos de contacto entre la obra de Lezama Lima y la de los pintores pertenecientes al modernismo y al vanguardismo cubanos se manifiesta en una exploración artística e ideológica que persigue los trazos constitutivos de lo *esencial cubano* básicamente identificado con lo criollo (propósito que reviste la aspiración modernista a insertar lo propio dentro del ámbito de la cultura universal).

Por su parte, Severo Sarduy inició su carrera como crítico de artes plásticas entre 1956 y 1959 en las publicaciones cubanas *Diario Libre*, *Nueva Generación*, *Lunes de Revolución*, *Revolución*, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, *Mañana Libre*, además de la escritura de catálogos de exposiciones y programas teatrales, textos reunidos por Cira Romero en el libro *Severo Sarduy en Cuba: 1953-1961* (2007). En 1959, Sarduy viajó a Europa junto con otros artistas —la mayoría de ellos pintores— con el propósito de formarse como crítico de arte en la *École du Louvre*; una vez radicado en París continuó colaborando con las revistas habaneras *Artes Plásticas* y *Lunes de Revolución*, se formó en museología, se dedicó a la pintura y realizó sus propias exposiciones.

En sus primeras críticas reflexionó acerca del rol de las artes plásticas en el contexto revolucionario e intervino especialmente en las polémicas entre arte abstracto/arte figurativo y arte popular/ arte de vanguardia; también realizó semblanzas sobre los más destacados pintores cubanos, como Arístides Fernández, Víctor Manuel, Mariano Rodríguez, Eduardo Abela, Roberto Diago, Marcelo Pogolotti y Wifredo Lam, y sobre otros más jóvenes, como Willy Merallo y Héctor Molné. En estos primeros textos se advierte, además, un intento por delinear un nuevo perfil de crítico, pues Sarduy se definía como un *simple observador* de la pintura sin ningún tipo de preferencia por una escuela o estilo. Del mismo modo, proponía un modelo crítico alejado de los términos tradicionales, academicistas y doctrinarios que caracterizaban a esta práctica en el primer período revolucionario con el fin de dar a conocer la pintura nacional y acercar «al gran pueblo que no sabe de hermetismos, de capillas, de tesis, ni de adjetivos críticos de turno [...] a la gran maravilla de América que es nuestra pintura» (Sarduy en Romero, 2007: 138).

En suma, la crítica sobre las artes visuales en la obra de estos tres escritores cubanos asume diversas facetas: por un lado, se presenta como una labor que les permite insertarse en el campo literario e intelectual habanero para proponer modos novedosos y alternativos de producir crítica de arte desde el espacio antiacadémico otorgado por la práctica poética y narrativa. Por otro, especialmente en el caso de Carpentier y de Lezama Lima, este interés se vincula a un objetivo concreto de difusión cultural de las últimas tendencias del arte moderno en Cuba en un contexto artístico y crítico caracterizado por la superficialidad y la indiferencia imperante durante el período republicano. Finalmente, el ámbito de las artes visuales representa para estos tres escritores cubanos un espacio de innovación y experimentación al cual retornan a lo largo de toda su trayectoria literaria como fuente de temas, motivos y procedimientos afines a sus particulares indagaciones estéticas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baujín, José Antonio y Luz Merino Acosta (2004). «El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española». *Alejo Carpentier: A puertas abiertas: textos críticos sobre arte español* (pp.13-66). Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Birkenmaier, Anke (2003). «Alejo Carpentier y Wifredo Lam: Negociaciones para un arte revolucionario». *Anales de Literatura Hispanoamericana* (pp. 205-213). Madrid: Ediciones Complutense-UCM.
- Carpentier, Alejo (1993). *Letra y solfa. Artes visuales*. La Habana: Letras Cubanas.
- Cobas Amate, Roberto (2008). «La búsqueda de lo cubano universal». *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días* (pp. 180-183). Barcelona: Lunwerg.
- Méndez Martínez, Roberto (2000). «Lezama: la plástica en el fundamento del sistema poético». *La dama y el escorpión* (pp. 47-150). Santiago de Cuba: Oriente.

Merino Acosta, Luz (2000). «Orígenes: otra cara de la modernidad». *Orígenes y la vanguardia cubana* (pp.23-25). Ciudad de México: Museo de Arte Moderno.

Lezama Lima, José [1958] (1969). *Tratados en La Habana*. Buenos Aires: De la Flor.

Lezama Lima, José [1958] (1969). «Otra página para Aristides Fernández». *Tratados en La Habana* (pp. 323-331). Buenos Aires: De la Flor.

Lezama Lima, José (1996). «Nuestros pintores o la búsqueda del contrapunto». *La materia artizada (Críticas de arte)* (p. 261). Madrid: Tecnos.

Lezama Lima, José (1996). «Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)». *La materia artizada (Críticas de arte)* (pp. 123-153). Madrid: Tecnos.

Lezama Lima, José (2010). «Asedio a Lezama». En *José Lezama Lima. Diarios (1939-1949 / 1956-1958)* (pp. 121-170). (comp. y notas de Ciro Bianchi Ross). La Habana: Unión.

Pogolotti, Graziella [1969] (2007). «Víctor Manuel y Amelia Peláez: tránsito del presente a la historia». *Experiencia de la crítica* (pp. 164-170). La Habana: Letras Cubanas.

Prieto, Abel (1988). «Confluencias de Lezama». *Confluencias. Selección de ensayos* (pp. V-XLI). La Habana: Letras Cubanas.

Romero, Cira (comp.) (2007). *Severo Sarduy en Cuba. 1953-1961*. Santiago de Cuba: Oriente.

## NOTAS

- 1 Gran parte de estos primeros escritos han sido reunidos en el libro *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español* (2004) a cargo de José Antonio Baujín y Luz Merino Acosta.
- 2 En noviembre de 1957, Carpentier dedica tres breves escritos a la obra y figura de Diego Rivera (Carpentier, 1993).
- 3 La vida y obra de ambos artistas exhiben múltiples paralelismos: la formación inicial en Europa, el contacto con el surrealismo, el regreso a Cuba en los años cuarenta, la adhesión al proceso de la revolución cubana.
- 4 Los escritos «El ready-made venezolano» (1952), «El arte mexicano» (1952), «Primitivos y primitivos» (1953), «Un fenómeno americano» (1953) también pueden ser consultados en *Letra y Solfa. Artes visuales*.
- 5 Publicado en la revista *Grafos* en 1935 este texto se incluye en *Tratados en La Habana* (1969 [1958]) bajo el título «Otra página para Aristides Fernández».
- 6 Sin embargo, en el mismo ensayo también señala algunas excepciones en el siglo XIX: la poesía de Martí y el cuadro *Negritos* (1896) de la pintora cubana Juana Borrero.

Los proyectos curatoriales de la Bienal del Mercosur. Sus primeras tres ediciones

Lucía Savloff

Boletín de Arte (N.º 17), pp. 59-65, septiembre 2017. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# LOS PROYECTOS CURATORIALES DE LA BIENAL DEL MERCOSUR

## SUS PRIMERAS TRES EDICIONES

## CURATORIAL PROJECTS OF THE MERCOSUR BIENNIAL

### ITS FIRST THREE EDITIONS

**Lucía Savloff**

[lucia.savloff@gmail.com](mailto:lucia.savloff@gmail.com)

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata / Área Transdepartamental de Crítica de Artes  
Universidad Nacional del Arte. Argentina

Recibido: 07/03/2017 | Aceptado: 11/07/2017

#### RESUMEN

La Bienal de Artes Visuales del Mercosur (Porto Alegre, Brasil) surge en 1997 como resultado de la voluntad de cooperación cultural enunciada por los países integrantes del Mercado Común del Sur. En sus diversas ediciones se realizaron exposiciones que replantearon las condiciones de lectura y de circulación del arte regional a partir de su *puesta en escena* en el escenario artístico internacional. El presente artículo aborda los proyectos curatoriales de las primeras tres ediciones para analizar el funcionamiento de la Bienal como dispositivo de exhibición. El texto busca destacar los modos en los que el modelo bienal puede contribuir a la *producción de infraestructura* para la elaboración de estructuras de producción de discursos propios.

#### PALABRAS CLAVE

Exhibición; Bienal del Mercosur; práctica curatorial; dispositivo; arte latinoamericano

#### ABSTRACT

The Mercosur Biennial of Visual Arts (Porto Alegre, Brazil) emerged in 1997 as a result of the desire for cultural cooperation enunciated by the member countries of the *Mercado Común del Sur [Southern Common Market]*. In their various editions different curatorial teams sought to produce exhibitions that rethought the conditions of reading and circulation of the regional art from its staging in the international artistic scene. This article approaches the curatorial projects of the first three editions, seeking to analyze the biennial's functioning as an exhibition device. The text seeks to highlight the ways in which the biennial model can contribute to the *production of infrastructure* for the elaboration of structures for the production of own discourses.

#### KEYWORDS

Exhibition; Mercosur Biennial; curatorial practice; device; Latin American art



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Es cada vez más frecuente que las exposiciones de arte sean consideradas un objeto de estudio central para el análisis de los fenómenos artísticos contemporáneos y del pasado. La variedad de actores (artistas, curadores, diseñadores, gestores, educadores), disciplinas (artes visuales, música, artes audiovisuales y multimedia, diseño y arquitectura, etcétera) y factores (institucionales, estéticos, económicos y políticos) que intervienen en una exposición la vuelven un instrumento de comunicación eficaz para evaluar el «estado de situación» y el «espíritu de los tiempos» (Guasch, 1997) que se manifiestan en torno a ella. Por lo tanto, las exposiciones pueden ser abordadas como dispositivos o, en términos generales, como artefactos culturales producidos por el hombre, que despliegan una materialidad física y que, al mismo tiempo vehiculizan significados y representaciones simbólicas de una época y de una geografía. Desde esta perspectiva, las exposiciones no solo constituyen el relato o el continente en el que se dispone un conjunto de obras sino que el mismo «complejo exhibicionario» (Bennett, 1996) despliega sentidos y, muchas veces, determina o condiciona la producción de obras artísticas.

Desde los últimos años de la década del ochenta un formato particular de exposición ha tomado protagonismo en la escena internacional del arte: la Bienal. Aunque las primeras bienales tienen una tradición de larga data, como la de Venecia (1895) o la de San Pablo (1951), el incremento de su cantidad y su calidad en los últimos años ha provocado que muchos autores coincidan en señalar un proceso de *bienalización* del arte (Ardenne, 2011). Si bien esta calificación implica un juicio en cierto grado negativo en relación con la mercantilización y la espectacularización como factores con los que se suelen asociar las bienales de arte en el mundo globalizado, resulta cada vez más notable la multiplicación del fenómeno en distintas partes del mundo. Entre las que han surgido en los últimos años, que suelen denominarse «bienales periféricas» por su posición respecto de las que tienen una tradición más antigua, cabe mencionar la de Johannesburgo (Sudáfrica), iniciada en 1995 y clausurada en su segunda edición; la de La Habana (Cuba), en 1984; la de Estambul (Turquía), en 1987; y la de Cuenca (Ecuador), en 1988. En este grupo pueden incluirse otras dos de surgimiento más reciente: desde 1997, la Bienal de Artes Visuales del Mercosur, en Porto Alegre (Brasil) y desde 2007, la Bienal del Fin del Mundo, de Ushuaia (Argentina).

Las bienales configuran un tipo especial de exhibición que permite producir eventos de gran escala que involucran, por lo general, diferentes espacios y locaciones. La emergencia de una Bienal en un determinado enclave geopolítico obedece a un complejo entramado de dimensiones. En este trabajo nos proponemos abordar el caso de la Bienal de Artes Visuales del Mercosur (BAVM) que surgió de la voluntad de integración cultural declarada por los países integrantes del Mercado Común del Sur, formalizado en 1991 entre Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. En el marco de dichas políticas de cooperación, diversos acuerdos crearon un marco legal para la integración regional a partir del cual surgió, entre 1995 y 1997, el proyecto para la primera edición de la BAVM como un espacio para la exhibición y la circulación de las artes y la cultura regional.<sup>2</sup>

### MÁS QUE UNA EXPOSICIÓN: LA BAVM

Organizada y financiada por la Fundación Bienal do Mercosul (institución sin fines de lucro regida por el derecho privado), la BAVM fue producto de un complejo proceso de trabajo y de toma de decisiones en el que se articularon las motivaciones y los puntos de vista de una gran cantidad de actores: agentes culturales participantes (artistas, críticos, historiadores), empresas patrocinadoras, distintos representantes de los gobiernos municipales, así como también miembros del público y de la comunidad local. Para dimensionar la magnitud de este evento cultural podemos mencionar algunos de los datos cuantitativos que la Fundación publica en su página web: hasta el año 2013 la BAVM tuvo nueve ediciones, que incluyeron sesenta y cinco exposiciones diferentes en las que participaron alrededor de mil cuatrocientos veinticinco artistas y a las que concurrieron más de cinco millones de visitantes con acceso gratuito; contaron con ciento ochenta y cinco colaboradores y patrocinadores y generaron miles de puestos de trabajo de manera directa o indirecta (Fundação Bienal do Mercosul, 2017). Como se puede observar a partir de esta descripción, las bienales constituyen un tipo de evento de gran escala que moviliza una enorme cantidad de recursos y que produce un alto impacto en las economías regionales que las albergan.

La noción de *dispositivo* fue definida por Michel Foucault como una red compuesta por distintos componentes o elementos institucionales: «Discursos, instituciones, proposiciones filosóficas o

morales, instalaciones arquitectónicas, reglamentos administrativos, leyes» (Foucault en García Fanlo 2011: 1). Circunscribir el modelo Bienal en estos términos nos permite analizar su funcionamiento como producto del cruce entre elementos discursivos y no discursivos, un entramado de factores socioculturales, políticos y económicos que determinan no solo su emergencia en una escena político-cultural sino también el modo en que las producciones artísticas serán exhibidas e interpretadas.

En el caso de la BAVM, uno de los objetivos principales de su creación fue el desarrollo de propuestas culturales y educativas que permitieran otorgar visibilidad regional e internacional a las producciones culturales de los países del Mercosur y funcionar como un ámbito para la producción de conocimiento en torno al arte latinoamericano contemporáneo, especialmente con relación a la larga tradición de la Bienal de San Pablo, de cuyo perfil internacional se distinguiría la del Mercosur por su regionalismo. En este sentido, la intención de problematizar la identidad latinoamericana de las producciones artísticas de la región se instaló desde el inicio como uno de los ejes de discusión presentes en los distintos proyectos curatoriales. Los equipos generalmente fueron constituidos por un curador general y curadores adjuntos, uno por cada país participante. En varias ocasiones se discutió la pertinencia de ciertas formas de lectura o de historización de la producción local, e incluso la idea misma de *arte latinoamericano* como identidad con características definibles.

Los discursos elaborados por las exposiciones de la BAVM entraron en diálogo con una trama mayor de discusiones teóricas que, desde los años ochenta y noventa, venían sosteniendo críticos e investigadores de la región, respecto de las representaciones del denominado «arte latinoamericano» que ponían en escena las exposiciones y las publicaciones elaboradas desde los centros de la escena artística internacional.<sup>3</sup> En este sentido, siguiendo a Paul Ardenne (2011), las bienales son acontecimientos que no solo dan a ver, sino que suscitan reflexiones y hacen resonar debates. Como señala Gaudêncio Fidelis, curador adjunto de la quinta BAVM (2005), las exposiciones son más que un simple vehículo de la producción artística. En tanto mecanismos de producción de conocimiento, las exposiciones construyen y despliegan un aparato conceptual y material que busca orientar la lectura y el modo en que serán vistas esas producciones artísticas (Fidelis 2005), es decir, constituyen en sí mismas la producción y la puesta en escena de un discurso con vida propia. En este sentido, los esquemas de curaduría de las distintas ediciones de la BAVM fueron resultado tanto de la voluntad de los equipos curatoriales que cada dos años eran convocados como de esa compleja serie de negociaciones de sentido. Observar las primeras tres ediciones de la BAVM (1997-1999-2001) nos permitirá considerar las dimensiones constitutivas de los proyectos curatoriales, revisar criterios y decisiones de los actores involucrados y prestar especial atención al contexto y a las condiciones de su producción, en un intento por visualizar cada exhibición como el resultado de un recorte de esa red que posibilita la articulación y la materialización de un relato.

#### Primera edición de la BAVM

La primera edición de la BAVM se realizó en 1997 y tuvo como curador general a Frederico Morais, crítico de arte brasileño residente en Río de Janeiro. Participaron los países integrantes en ese momento del Mercosur (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay) más Venezuela como país invitado. El texto curatorial explicaba que ante la percepción de la ausencia del arte de América Latina en la *historia del arte universal* y en los discursos elaborados desde instituciones y agentes artísticos *centrales* —que más allá de la oposición lineal centro-periferia ejercen una *función-centro*, en tanto enclaves que detentan la «autoridad de la representación» (Richard, 1994: 1014)—, era necesario elaborar una reescritura de la historia del arte latinoamericano desde un punto de vista propio; este fue el objetivo de la exposición. El proyecto puso en relación las obras de los artistas de los distintos países participantes con el afán de trascender las fronteras geográficas para hacer visibles conexiones transversales. De esta manera, se intentó poner en escena otro relato histórico a partir de la elaboración de un nuevo marco de lectura que permitiera trazar líneas de conexión entre las producciones de los distintos países del sur. El corpus de obras fue organizado alrededor de tres ejes de diálogo: las *vertientes constructiva, política y cartográfica*, que apuntaban a la enunciación de la identidad de lo latinoamericano en sus diferencias.

La propuesta curatorial de esta edición se proyectó en cuatro secciones: exposiciones, intervenciones en la ciudad, muestras paralelas, secciones de muestras homenaje (en este caso al artista argentino Xul Solar) y exposiciones que reunieron obras de arte latinoamericano presentes en las colecciones

de los museos locales. Además, se desarrollaron instancias de encuentro, intercambio y discusión, como seminarios, cursos y actividades didácticas asociadas.

Con relación a los espacios expositivos, un evento de semejante escala tuvo que hacer uso de espacios no artísticos. La estrategia fue convocar a artistas para la realización de intervenciones urbanas efímeras en espacios públicos de la ciudad: parques, terrenos baldíos, fábricas y edificios en desuso, espacios del puerto, fachadas, etcétera. Algunas de esas intervenciones fueron realizadas con materiales cedidos por las industrias locales.

En concordancia con el objetivo inicial de otorgar visibilidad a la producción regional desde un marco de lectura propio, la primera edición de la BAVM tuvo un fuerte carácter histórico. Este sesgo retrospectivo —y, en general, la inclusión de secciones de muestras históricas— luego fue cuestionado. Se le exigía al *modelo Bienal* que se distinguiera de las tradicionales funciones asumidas por el *museo*.

#### Segunda edición de la BAVM

Las decisiones del proyecto expositivo de la segunda edición (1999), curada por el museólogo brasileño Fábio Magalhães, estuvieron condicionadas por las críticas realizadas a la primera, por ejemplo, lo que Gaudêncio Fidelis (2005) denomina *demandas locales*, relativas a incluir artistas oriundos de Rio Grande do Sul en la sección de homenajes o muestras de artistas internacionales. De los doscientos setenta y cinco artistas que participaron en la primera edición de la Bienal, cincuenta eran oriundos de Brasil, pero solo cinco de ellos trabajaban en la región de Rio Grande do Sul; el grado de representación de los artistas de la región fue incrementándose con el tiempo (Albani de Carvalho, 2007).

En línea con la idea de repensar la identidad desde el concepto de *diversidad cultural*, se planteó incluir por primera vez artistas provenientes de países no pertenecientes al Mercosur. De este modo, en el segmento de muestra *histórica* se incorporó la exhibición *Picasso, Cubismo y América Latina*. Esta inclusión suscitó, sin embargo, diversas críticas. Según lo enunciado, la exposición buscaba destacar las influencias y las reciprocidades entre artistas europeos y latinoamericanos al confrontar producciones del Mercosur y de Colombia influenciadas por el cubismo de Pablo Picasso y otros artistas europeos (Fidelis, 2005). El relato fue cuestionado por reponer los criterios de lectura referidos al arte local de las grandes narrativas de la historia del arte occidental elaboradas desde los centros, en las que el arte latinoamericano orbita alrededor de la producción artística de europeos y norteamericanos.

Sin embargo, esta aparente contradicción con los objetivos iniciales proclamados por la Bienal debe considerarse en el contexto de producción que rodeó a la segunda edición. El evento estuvo a punto de no ser realizado a causa de la crisis económica que atravesaba Brasil en ese momento —agravada por la devaluación del real—, que puso en riesgo su viabilidad financiera. Los organizadores se vieron obligados a cobrar por el ingreso a la Bienal que había sido gratuito en su edición inaugural. En este sentido, la inclusión de la exposición de Picasso, si se considera su potencial convocatoria masiva, podría comprenderse como una estrategia para asegurar la continuidad del proyecto en condiciones económicas adversas.

La interacción con el público fue el eje de esta segunda edición. Se incluyó, además, una exposición sobre arte y tecnología: *Ciber-arte: Zonas de interacción*, compuesta por instalaciones y proyectos artísticos en la web. En esa misma línea se incluyó una serie de intervenciones en la orilla del río Guaíba, con el objetivo de presentar obras por fuera del circuito expositivo convencional. Se dice que esta edición fue *diplomática* pues intentó complacer las diversas demandas y reclamos realizados al equipo desde la Bienal anterior. Los diversos ejes intentaron acercar el evento al público local, quizás como estrategia para afianzar su lugar y para garantizar su continuidad.

Como podemos observar, cada edición presenta un entramado complejo de dimensiones en el marco del cual deben interpretarse las decisiones tomadas por los equipos curatoriales, que muchas veces son el resultado de negociaciones entre deseos e intereses, anhelos y limitaciones concretas. Es en este sentido que Gaudêncio Fidelis define a la *institución Bienal* como un *organismo* complejo cuyo comportamiento se ve afectado tanto por cuestiones de estructura interna (por ejemplo, el recambio permanente de curadores) como por factores y agentes externos, entre los que se encuentran las demandas de la comunidad artística local, los objetivos de quienes financian y soportan el proyecto, etcétera. Dicho comportamiento impide que se establezcan procedimientos institucionales

constantes pero a su vez garantiza un grado de democratización de las decisiones que consolida a la Bienal como un espacio de libertad de expresión curatorial (Fidelis, 2005) y permite experimentar diversas formas y estrategias de exhibición.

Tercera edición de la BAVM

Se realizó en 2001 y se presentó bajo el lema: *Arte por todas partes* y dio continuidad a la idea de incluir espacios no marcados o no convencionales a partir de la realización de una serie de intervenciones en la ciudad. El trabajo denominado *La ciudad de los containers* produjo un mega dispositivo de exhibición constituido por cincuenta y un *containers* dispuestos a cielo abierto en el Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, intervenidos por los artistas invitados sin una temática en común. Con la mira puesta en la producción artística emergente y joven, el proyecto acentuó la idea de lo nómada como característica de la contemporaneidad e incluyó una muestra de *performance* realizada en el espacio de un antiguo hospital psiquiátrico. Estas decisiones curatoriales fueron también cuestionadas, por enfatizar el lugar común de que el arte contemporáneo se *adapta* a cualquier tipo de espacio; a su vez el diseño de los espacios de exhibición generó dificultades en la experiencia concreta del público que recorría en pleno verano *containers* sin acondicionamiento de temperatura.

Dos muestras paralelas completaron la puesta: Edvard Munch en el Museo de Arte de Río Grande do Sul y una exposición de pinturas y dibujos de Diego Rivera. Ambas constituían el núcleo histórico, un espacio siempre demandado por el público. Al ser la Bienal un dispositivo con gran capacidad de producción (aunque limitada al presupuesto disponible y a las condiciones económicas del contexto) la inclusión de estas exhibiciones puede ser pensada como un intento por usufructuar una infraestructura que habilitase una gran disponibilidad de recursos para suplir la falta de exposiciones de envergadura fuera del contexto de la Bienal y así brindar al público local exposiciones internacionales que no podrían ser realizadas de otra manera.

### RESTRICCIONES Y POTENCIALIDADES DEL MODELO BIENAL

Posicionarse como Bienal ante el circuito artístico internacional permite negociar préstamos e intercambios que serían difíciles para un museo local. Este planteo coincide con la idea de pensar el *dispositivo Bienal* como una especie de *museo temporal* cuyo potencial residiría en poner al alcance de la comunidad local el patrimonio artístico local y del mundo, pues construye «un repertorio visual en el tiempo, un acervo de memorias que son el patrimonio artístico de la comunidad en la cual se inscribe» (Roca, 2011a: s/p).

Sin embargo, y a pesar de su enorme proliferación en las últimas décadas, el *modelo Bienal* ha sido criticado, entre otras cuestiones, justamente por la enorme cantidad de recursos económicos dedicados a un mega-evento espectacular. Ese modelo, que por lo general suele ser capitalizado simbólicamente por distintos estamentos de la política, busca utilizar la *institución Bienal* como instrumento para posicionar culturalmente a una ciudad en una determinada región y producir un rédito en términos económicos y simbólicos que la destaque en el circuito del turismo cultural. Es en este sentido que el éxito de tales eventos se mide relación a la cantidad de visitantes, como si la masividad en sí misma legitimara su importancia, y se dejan de lado las cuestiones relativas a los efectos cualitativos que la exhibición puede generar a largo plazo en la formación de públicos, la vinculación con las instituciones educativas o la creación de diálogos con los productores artísticos locales.

Según José Roca, el *modelo Bienal*, que se ha reeditado hasta el hartazgo como una fórmula de éxito a lo largo del mundo, está en crisis. Por un lado, porque suele fracasar a la hora de construir relaciones con el medio artístico y el público local, por otro, porque se le critica que la enorme inversión en infraestructura se concentra en el evento en sí y no en su posible proyección en el tiempo a través de la promoción de iniciativas locales (Roca, 2011b). Como curador de la octava edición de la BAVM (2011), Roca propuso trascender el típico internacionalismo (heredero del modelo de las exposiciones universales) y dejar de priorizar el diálogo con los centros. En cambio, sostuvo la necesidad de proyectar bienales cuyo objetivo sea dialogar con lo local, impulsar procesos de trabajo que apunten a producir efectos a largo plazo, que trasciendan el breve lapso de tiempo durante el

cual permanece abierta al público la exposición y que habiten los intervalos de tiempo entre una edición y la siguiente.

¿Es posible dar cuenta de los efectos que produce la instalación de una Bienal en una región? ¿Cómo impacta en la escena artística en la que se asienta? El crítico chileno Justo Pastor Mellado señala que las bienales pueden funcionar como instancias de *intensificación* de la escena artística local:

Intensificar significa acrecentar las tasas de densidad institucional de una formación. Lo anterior supone la existencia de instituciones que carecen de la consistencia requerida para significar como tales y consolidar una formación artística. De ahí que la producción inicial de una Bienal obedezca a la lógica de la intervención institucional (2005: 51).

La decisión política de algunos equipos curatoriales ha sido la de focalizar en la curaduría como dispositivo de edición o de escritura de la historia del arte; la curaduría como *creación de infraestructura* (Pastor Mellado, 2002) para poder edificar las condiciones de producción de un relato propio. Pastor Mellado lo señala en estos términos: «La habilitación de dispositivos de recolección y de inscripción, tanto de obras como de fuentes documentarias, destinadas a reducir el retraso del trabajo universitario en historia del arte» (2002: 10). Por ejemplo, el proyecto editorial de la quinta edición (2005) sustituyó el clásico catálogo general por una serie de siete publicaciones que incluyó un libro sobre la historia de la Bienal: *Uma historia concisa da Bienal do Mercosul*, elaborado por Gaudêncio Fidelis. Impulsar la escritura y la publicación de ese libro como parte de la política curatorial contribuyó a profundizar el perfil educativo de la Bienal. Al impulsar acciones para sistematizar el archivo de la Fundación y reunir la documentación de cada una de sus ediciones tuvo el objetivo de legitimar y de consolidar el proceso que la Bienal fue profundizando a lo largo del tiempo: la producción de un dispositivo para la reflexión, la circulación y la producción de conocimiento, y el intercambio de producciones artísticas y de marcos de lectura propios (Duarte, 2005).

Pensar la Bienal como una instancia de creación de estructuras para la circulación y la producción de saberes sobre el *arte latinoamericano* ha llevado a distintos curadores a privilegiar el trabajo en conexión con la comunidad, a apostar a procesos de larga duración que implican la intervención en el medio local y a poner el foco en las tareas de mediación y en la dimensión pedagógica capaz de generar cambios cualitativos a largo plazo que redunden en un proceso de fortalecimiento y activación de las escenas artísticas en las ciudades del sur del continente.

A fines de los años noventa la iniciativa de la Bienal significó para la ciudad de Porto Alegre insertarse en el circuito del arte nacional, sudamericano e internacional en un grado de articulación que ninguna otra iniciativa local había logrado antes (Albani de Carvalho, 2007). Con la perspectiva que aporta el paso del tiempo y la escritura de la historia de las sucesivas ediciones de la Bienal, algunos equipos curatoriales se propusieron explícitamente el desarrollo de estrategias de activación del dispositivo Bienal para impulsar acciones de intervención en la cultura local. El énfasis en lo educativo constituye uno de los objetivos centrales de la Fundación Bienal, al punto de crear el puesto permanente de *curador pedagógico*.

Las bienales operan en la realidad cultural de la región en la que se asientan, dinamizan e intensifican sus escenas, y generan instancias de profundización de los debates y de profesionalización de los medios y de los modos de trabajo. Se perfilan como instancias de producción de discursos en los que se articulan discusiones acerca del lugar de lo propio en el circuito artístico internacional, sobre todo porque se constituyen como lugares desde los que se intenta dialogar con el mundo y determinar de algún modo las condiciones del diálogo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albani de Carvalho, Ana Maria (2007). «Anos noventa comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio». En Gomes, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: Uma panorâmica* (pp. 156-179). Porto Alegre: Lahtu Sensu.
- Ardenne, Paul (2011). «La Biennale d'art contemporain: un événement culturel de moins en moins culturel, et de moins en moins événementiel». En Lafargue, B. (comp.). *Figures de l'art*, (20) (pp. 175-182). Gif sur Yvette: Presses universitaires de Pau et des Pays de L'Adour.
- Bennett, Tony (1996). «The exhibitionary complex». En Greenberg, Reesa; Nairne, Sandy y Ferguson,

Bruce (eds.). *Thinking About Exhibitions*. New York: Routledge.

Duarte, Paulo Sérgio (2005). «Prefacio». En Duarte, Paulo Sergio (org.). *Rosa-dos-ventos - Posições e Direções na Arte Contemporânea* (pp. 17-20). Porto Alegre: Fundación Bienal de Artes Visuales del Mercosur.

Fidelis, Gaudêncio (2005). *Uma historia concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundación Bienal de Artes Visuales del Mercosur.

Guasch, Anna Maria (1997). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.

Pastor Mellado, Justo (2005). «V Bienal del Mercosur: análisis de coyuntura regional». En Duarte, Paulo Sergio (org.). *Rosa-dos-ventos - Posições e Direções na Arte Contemporânea*, (pp. 51-57). Porto Alegre: Fundación Bienal de Artes Visuales del Mercosur.

Morais, Federico (1997). «Reescrevendo a história da arte latino-americana». En *Catálogo I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundación Bienal de Artes Visuales del Mercosur.

Richard, Nelly (1994). «La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación». En *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas* (pp. 1011- 1016). México: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM).

Roca, José (2011a). *8va Bienal do Mercosul, Ensaio de Geopoética*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul.

Savloff, Lucía (2013). «El dispositivo de exhibición. Una lectura sobre la Bienal del Mercosur» (Apunte de cátedra). La Plata: Historia de las Artes Visuales 4. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

#### REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Fundação Bienal do Mercosul (2017). *Fundação Bienal do Mercosul* [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <<http://www.fundacaoBienal.art.br/site/es/fundacao-Bienal/quem-somos>>.

García Fanlo, Luis (2011). «¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben». *A Parte Rei 74* [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>>.

Gentile, Lucía; Gustavino, Berenice; Panfili, Marina; Savloff, Lucía y Suárez Guerrini, Florencia. (2015). «Los nombres y los mapas del arte latinoamericano en cuestión. Debates críticos desde fines del siglo XX» [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <[http://www.gearcomunicacion.com.ar/jornadas\\_2015/eje3/3c.%20Suarez%20Guerrini,%20Gentile,%20Panfili,%20Savloff,%20Gustavino\\_corregido.pdf](http://www.gearcomunicacion.com.ar/jornadas_2015/eje3/3c.%20Suarez%20Guerrini,%20Gentile,%20Panfili,%20Savloff,%20Gustavino_corregido.pdf)>.

Pastor Mellado, Justo (2002). «El curador como productor de infraestructura». *Sepiensa* [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <[http://www.sepiensa.cl/ed\\_digital/el\\_curador\\_como\\_constructor.pdf](http://www.sepiensa.cl/ed_digital/el_curador_como_constructor.pdf)>.

Roca, José (2011b). «Bienalidades». En *Cuartillas* [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <[http://www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla\\_jose\\_roca.pdf](http://www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla_jose_roca.pdf)>.

Universes in Universe - Mundos del Arte (2017). *Universes in Universe - Mundos del Arte* [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <[http://universes-in-universe.de/car/mercosul/s\\_konz.htm](http://universes-in-universe.de/car/mercosul/s_konz.htm)>.

#### NOTAS

1 El artículo se enmarca en el proyecto de investigación «La puesta en escena del arte latinoamericano: relatos, representaciones y modos de producción» dirigido por la Lic. Florencia Suárez Guerrini y codirigido por la Dra. Berenice Gustavino. Retoma y amplía un artículo previo (Savloff, 2013) elaborado en el marco «Estudio de dispositivos espaciales para la producción y exhibición de objetos artísticos. América del Sur y las Bienales del Mercosur y del Fin del Mundo (2000-2010)», dirigido por Lic. Gustavo Rádice.

2 Entre sus objetivos se declaraban: «Dar a conocer internacionalmente las expresiones artísticas de los países del Mercosur [...] Promocionar a la ciudad de Porto Alegre y al Estado de Rio Grande do Sul a partir de un evento de proyección internacional» (Universes in Universe - Mundos del Arte, 2017).

3 Para ampliar, sugerimos leer: «Los nombres y los mapas del arte latinoamericano en cuestión. Debates críticos desde fines del siglo XX» (Gentile, Gustavino y otros, 2015).

La era de Atlas. Aby Warburg y las potencias de la locura

Federico Ruvituso

Boletín de Arte (N.º 17), pp. 66-71, septiembre 2017. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# LA ERA DE ATLAS

## ABY WARBURG Y LAS POTENCIAS DE LA LOCURA

### THE ATLAS ERA

### ABY WARBURG AND THE POTENTIALITIES OF MADNESS

**Federico Ruvituso**

[federicoruvituso@gmail.com](mailto:federicoruvituso@gmail.com)

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 19/02/2017 | Aceptado: 13/06/2017

Reseña a Ludueña Romandini, Fabián (2017). *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 102 páginas

Review to Ludueña Romandini, Fabián (2017). *The ascent of Atlas. Glosses about Aby Warburg*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 102 pages

#### RESUMEN

Esta reseña presenta un breve recorrido por el libro *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg* (2017), de Fabián Ludueña Romandini, a partir de una lectura posible de algunos de sus derroteros teóricos. Tomando como punto de partida la comentada y polémica locura de Aby Warburg, el autor realiza un análisis de las disquisiciones del historiador alemán acercando la naturaleza de este trágico evento a su teoría de la cultura a través de un estudio de los temas y de las fuentes que Warburg utilizaba en su trabajo como historiador del arte. Ludueña Romandini ofrece, también, una original lectura interpretativa de la potencia actual del *Atlas Mnemosyne*, proyecto inconcluso que Warburg desarrolló en sus últimos años de vida.

#### PALABRAS CLAVE

Warburg; iconología; Atlas Mnemosyne; Historiografía del Arte

#### ABSTRACT

This review presents a brief tour of the book *The Ascent of Atlas. Glosses about Aby Warburg* (2017) by Fabián Ludueña Romandini beginning with a possible reading of its theoretical paths. Taking as its starting point Aby Warburg's controversial and highly commented madness, the author analyzes the disquisitions of the German historian by bringing the nature of this tragic event closer to his theory of culture through a study of the themes and the sources which Warburg used in his work as an art historian. Ludueña Romandini also offers an original interpretation of the current potential of *Atlas Mnemosyne*, the unfinished project that Warburg developed in his last years of life.

#### KEYWORDS

Warburg; iconology; Mnemosyne Atlas; Art Historiography



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

En marzo de 2017 la editorial Miño y Dávila publicó *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg* en su Biblioteca de la Filosofía Venidera (BFV). Esta colección, cuya tarea es ofrecer abordajes críticos de viejos y nuevos autores, alienta novedosas lecturas en favor de producciones intelectuales siempre en perpetua inclinación a la polémica. Atendiendo a ello, no sorprende que los nombres de Walter Benjamin y de Aby Warburg sean convocados para tales fines: el primero como patrono de la colección y el segundo como personaje central del volumen respectivamente.

Los grandes trabajos exegéticos que se llevaron a cabo sobre el intrincado pensamiento de Warburg —tanto la biografía de Ernst Gombrich (1992) como el más reciente estudio de Georges Didi-Huberman (2002), entre otros— han abierto caminos insospechadamente antagónicos acerca de una misma figura que adquirió, con el tiempo, atributos casi jánicos. A partir y a pesar de esta definición «indisciplinada» de sus ideas, Warburg parece inmiscuirse en disciplinas contemporáneas diversas, como una figura tutelar a la que se le atribuye el discutible honor de haber iniciado una u otra revolución epistémica en el estudio de las imágenes y en la Historia del Arte. A estos efectos, la valorización o el descrédito de los trabajos warburgianos parecen responder, en gran medida, a la empatía o al rechazo que los efectos del tratamiento psiquiátrico, al que Warburg se sometió entre agosto de 1921 y abril de 1924, llevaron a su pensamiento.

Si bien la discutida y quizás irreparable fragmentación del pensamiento de este historiador ocupa una compleja red de interpretaciones, sus alcances y sus límites se pueden simplificar en extremo a partir de la aceptación o la negación de la operatividad actual de su proyecto final (y pospsiquiátrico): el *Atlas Mnemosyne*. Este *Atlas*, hoy célebre, sugiere la implicancia de los conceptos warburgianos más allá del estudio de las imágenes del Renacimiento florentino, tema central en la obra del historiador, en pos de un diagnóstico actual de la cultura visual. El *Atlas*, desarrollado por Warburg hasta su muerte, es quizás la dovela central que une y que separa las exégesis warburgianas, entre aquellas que consideran este proyecto un testimonio notable de curación terapéutica signado por sus propias limitaciones y las que piensan en el *Atlas* como en el testimonio final de un método seguido con ahínco a la espera de una legítima continuación (Rampley, 2012).

En ese sentido, el trabajo desplegado por Fabián Ludueña Romandini en *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg* se centra precisamente en desandar esa confrontación y en brindar una interpretación diferente del pensamiento de Warburg. Esta lectura aborda la idea de la locura de manera tal que su centralidad no sería ya la signatura de un desdichado lapsus en la vida intelectual de Warburg, sino una parte constitutiva y germinal de su pensamiento. Sobre esta premisa, Ludueña Romandini propone una selección interpretativa de imágenes y de fuentes con objetivos múltiples. En primer lugar, sugiere ubicar a Warburg como el último exponente de una antigua tradición metafísica, iniciada por la *manía* atribuida a Sócrates, para quien el ejercicio de la filosofía estaba unido a cierta idea de la locura. En segundo lugar, el autor advierte sobre las características y las transformaciones que a través de esta reubicación epistémica convocan las ideas del célebre historiador del arte. Finalmente, en tercer y último lugar, admitida la filiación (y la tensión) entre la psiquis del historiador y sus temas de interés, el trabajo inicia una pesquisa para preguntarse por la clase de camino que inaugura el *Atlas Mnemosyne* y por qué razones su lógica es tan necesaria para el estudio de la imagen en la actualidad.

Para estos fines, Ludueña Romandini despliega una prosa casi iniciática, comenzando por un «Exordio» en el que sugiere que los textos fragmentarios de Warburg alientan tanto la minuciosa reconstrucción conceptual como el avance intuitivo (aunque no menos esforzado), a través de la propia naturaleza fragmentaria (quizás intencional) de sus ideas. Este segundo camino no solo guía las formas argumentativas, sino también la estructura casi indiciaria de la organización general del libro, que alterna tres capítulos centrales con tres *Parerga* intercaladas y un «Epílogo».

En la primera parte del libro, *Kreuzlingen: el colapso*, Ludueña Romandini señala posibles e interesantes filiaciones entre las ideas de Warburg sobre su propio padecimiento y algunas fuentes antiguas que abordan matices fundamentales acerca de la noción clásica de la locura. De esta manera, resonará a través de Pausanias (siglo III d. C.) la idea de que el origen de la enfermedad no reside en el sujeto que la padece, sino en el *daemon* que la provoca, aquel intermediario entre el hombre y lo sobrenatural que se convoca en las imágenes y que habita el *Denkraum* warburgiano. Por su parte, con Areteo de Capadocia (siglo II d. C.) se sugiere la identificación de la conducta de los locos con los malestares de la melancolía, tema caro a la iconología warburgiana (y a la panofskyana después). Finalmente, la *Opera Omnia*, de Galeno (siglo III d. C.), señala la tendencia de los melancólicos a

identificarse con Atlas, el mítico gigante que lleva el cosmos sobre sus espaldas y que da nombre al proyecto *Mnemosyne*. De esta manera, el desmoronamiento psíquico de Warburg está mejor explicado a partir de estas y otras ideas antiguas sobre la locura, que interesaban tanto a Warburg y que resonaban en los anaqueles de su vasta biblioteca. Consecuentemente, Ludueña Romandini matiza la explicación del colapso y de la enfermedad de Warburg a partir de la traumática experiencia de la Gran Guerra, considerando el episodio solo el desencadenante histórico de una particularidad psicológica previamente desarrollada.

De acuerdo con esta lectura, esta tendencia se podía advertir de antemano en su manera de encarar el trabajo intelectual. En primer lugar, en el modo de entender la destrucción moderna de la distancia sagrada abierta por el *Denkraum* y el reemplazo de las potencias mediadoras por los avances tecnológicos, y en el fascinado estudio de las épocas que ponían en tensión concepciones del mundo antagónicas (el Renacimiento, la Reforma, etcétera). En segundo lugar, en la descripción y en la caracterización de sus propios tormentos psíquicos, en cuya superación Warburg atribuyó gran importancia a la apasionada lectura de *Sphaera* (1903), obra sobre imágenes astrológicas de Franz Boll. En tercer lugar, en la condensación y la materialización de todos estos temas en las asociaciones de imágenes incardinadas en el *Atlas Mnemosyne*.

En estos análisis, la obra de Warburg y sus temas de investigación podrían ser un síntoma de las características de su locura que, por medio de la palabra y la imagen, manifiesta los pesares de un investigador-paciente (Ludueña Romandini, 2017). No resulta extraño después de este itinerario (más extenso y complejo en el trabajo de Ludueña Romandini) que el primer apartado titulado «Parerga» termine acercando esta visión de Warburg a personajes como Arthur Rimbaud, Achille Bocchi (siglo XVI) o Gustav Sjöberg, cuyo poemario *Páthos* (2013) expone una lógica similar a la desplegada en el *Atlas Mnemosyne*.

En la segunda parte del libro, «Stultifera Scientia» (la ciencia de los locos), Ludueña Romandini profundiza, entre otras cuestiones, en la mencionada relación entre la locura de Warburg y la tesis que plantea Louis François Lélut para interpretar la *locura de Sócrates*. A partir de esta filiación, el autor explica cómo, para los antiguos, cada cual jugaba una *partida* con sus propios demonios, que podía llevar tanto a la pacificación como a la locura saludable o a la enfermedad clínica. En ese sentido, la misión de los pensadores consistía en poder *decir correctamente* aquella locura que se constituía en su verdad. El delirio no era un accidente, sino un devenir inevitable (Ludueña Romandini, 2017). Sobre esto, y avanzando por diversas fuentes críticas, el autor llega hasta la negación cartesiana de la locura en la Modernidad, entendida como síntoma del corrimiento y del deterioro de esta filosofía originada en aquella tradición socrática. Resonará aquí también, con frecuentes alusiones, el ineludible trabajo sobre la locura de Michel Foucault.

En la tercera y última parte del libro, «El crepúsculo de los Dioses. La era de Atlas», se despliegan, a la luz de lo expuesto anteriormente, las posibilidades que el *Atlas Mnemosyne* abre en la contemporaneidad y en el mundo por venir, sintomáticamente nombrado por Ludueña Romandini: «La Era de Atlas». Para ello, el autor revisa las condiciones de posibilidad del concepto warburguiano de *nachleben* (supervivencia o vida póstuma), recurriendo al enigmático relato sobre la muerte del dios Pan, recogido por Plutarco (siglo II a. C.) en su *De defectu oraculorum*. El particular contexto del relato, donde se anuncia el canto de cisne de la Antigüedad a través de la muerte de los *démones* y del descreimiento en la prognosis de los oráculos, tiene especial importancia en interpretaciones minimalistas tanto del cristianismo (como prueba del cese del paganismo) como del humanismo del Renacimiento (como retorno de estas potencias), además de una importancia máxima en la teoría warburguiana de la supervivencia.

En otro orden de ideas, la iconología moderna y la antropología de la imagen de Hans Belting —a partir de la identificación de las conexiones y continuidades entre la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento— descartan la pertinencia del *Nachleben* warburguiano (Ludueña Romandini, 2017). Sin embargo, el autor hace notar que, a pesar de ello, esta visión crítica otorga paradójicamente un matiz importante a la visión de la supervivencia: si los númenes no han muerto ni se han ausentado sino que, metamorfoseados, permanecen en los márgenes del mundo, su continuidad, aun *venida a menos*, es posible.

La prueba fáctica de esa continuidad, en todo caso, se encuentra en la potencia asociativa del montaje del *Atlas*, ya que incluso cuando su núcleo responde a imágenes renacentistas, las relaciones que se establecen entre ellas abarcan temporalidades y espacios mayores (Mesopotamia, Edad

Media, el siglo XVII, etcétera), llegando incluso, sobre todo en los paneles finales, a síntomas y a supervivencias antiguas en la contemporaneidad. En este punto, una comparación anacrónica pero fructífera entre Warburg y Roland Barthes sirve al autor para señalar dos teorías antagónicas que representan algunas características apremiantes de las formas de pensar la imagen contemporánea. La fabricación de mitos modernos donde solo se da lugar a la convención vacía y eficaz, a los gestos vacíos que sugiere Barthes (1999), sería inadmisibles para Warburg, quien no puede admitir la ilusión ideológica de que los mitos (y con ellos las imágenes) puedan concebirse tan solo como formas sin contenido. La filiación entre el gesto secularizado de una campeona de golf en un anuncio de 1928 con el de las enfurecidas ménades de la *Muerte de Orfeo* de Durero (1494) en el panel 77b del *Atlas Mnemosyne*, confirman esta hipótesis a pesar de la degradación que advierte Warburg en la campeona, a la que llama una *ninfa venida a menos* (Ludueña Romandini, 2017). Por su parte, el temor indescifrable que siente la reina en el palacio de Céleo ante la entrada de una nodriza, que no es otra que la diosa Deméter disfrazada, es el ejemplo maestro extraído de los himnos homéricos al que recurre Ludueña Romandini para presentar las últimas reflexiones de su trabajo. Un ejemplo que puede evocar también, indirectamente, el efecto desestabilizador de un tranquilo clima de estilo borgoñón con la entrada de la enigmática *muchacha de las frutas* emisaria de la Antigüedad en *El Nacimiento de San Juan* (1490), de Domenico Ghirlandaio, obra clave para la célebre *Pathosformel* warburguiana de la ninfa.

El *eco atemorizante* de estas imágenes está perdido en la imagen contemporánea (la de las redes sociales y la publicidad), que justamente se consolida en el testimonio de la desposesión, a través del repliegue de las imágenes sobre sí mismas, evidenciando una relación ya trunca que el nihilismo nietzscheano ubica en el desierto del sinsentido moderno (Ludueña Romandini, 2017).

Bajo este clima desolador, que el *sismógrafo* warburguiano no habría podido siquiera imaginar, Ludueña Romandini anota que quizás haya llegado el momento de examinar el *Atlas Mnemosyne* no solo por las imágenes que contiene sino por los principios de operatividad que autoriza. Una aseveración que han hecho otros autores, tomando diversos caminos posibles. De esta manera, el mundo de lo visual podría desarrollar un sistema *paraicónico* desafiante a través de las herramientas warburguianas. A su vez, las constituciones de series de imágenes en paneles nuevos, adquirirían impredecibles consecuencias. Las imágenes del mundo vigentes podrían ser puestas en discusión a través de series mayores en una suerte de Historia Universal *sub specie aeternitatis*. En ese sentido, el Atlas sería tan solo el *superíndice* de un número ilimitado de imágenes que estarían asociadas a las convocadas allí según estrictas propiedades de implicación. El proyecto podría mostrar, entonces, puntos de la prehistoria, la historia y la poshistoria de las imágenes a través de una hiperlógica que ordena las series según reglas metafísicas. Ludueña Romandini hace bien en señalar que de ser posible convocar esta memoria, no sería esta ya la propia de un hombre, sino una aproximación a la memoria general del cosmos (*Mnemosyne*), una memoria que, descansando en la espalda de Atlas y convocada por la fructífera locura de Warburg, sería posible entrever.

Por una parte, podríamos afirmar que el trabajo de Ludueña Romandini le hace honor a la arriesgada apuesta sugerida por la colección, incluso llegando aún más lejos en sus devenires que en los lineamientos arriba expuestos. Por otra, la discusión entre los exégetas de Warburg en la que se inscribe su trabajo parece señalar un malestar por el que atraviesan actualmente los estudios en arte y las humanidades en general. En ese sentido, José Luis Brea (2009) señala el novedoso papel teórico de los Estudios Visuales, una reciente disciplina que no por casualidad tiene en Warburg a uno de sus más ilustres predecesores. Para Brea el riesgo constante de esta nueva perspectiva es que los Estudios Visuales sean a la Historia del Arte lo que la Historia de las Religiones es a la Teología. Esta aseveración no significa en lo más mínimo un problema de rigurosidad, sino más bien de creencia. Como señala Ludueña Romandini casi antes de cualquier otra cuestión en su trabajo: «En el tiempo de Warburg [...] los libros importaban, el saber no se pensaba en la desagregación, la escritura, más temprano o más tarde (incluso posmortem), confluía en una forma-obra y los pliegues de la vida informaban todo acto de creación intelectual» (Ludueña Romandini, 2017: 13).

Resulta emotivo y claro, en este sentido, el interés de Fritz Saxl por acercarse a los médicos que trataban a Warburg la obra del historiador, acusándolos de pretender curar a un hombre del que jamás habían leído ni una línea (Binswanger & otros, 2007: 201). Tampoco sorprende que Warburg, a propósito de Jacob Burckhardt, se refiriese al trabajo del estudioso como la actuación de «[...] un nigromante que, en plena consciencia, evoca los espectros que le amenazan» (Warburg en Agamben, 2001: 38).

Con respecto a la semántica clásica de la locura, resulta necesario recordar la lección de Eric Dodds (1980), quien subraya que la paradójica relación entre locura y conocimiento socrática es enunciada con una restricción: la bendición de la locura es posible solo «[...] a condición de que nos sea dada por un don divino» (1980: 71). De esta manera, el tradicional pedido de amparo a las musas no tendría aquel sentido moderno de cumplimiento vacío para pensadores, poetas o artistas, sino que sería la forma de convocar una verdad, dejando al modo de decirlo como tarea para los hombres (Dodds, 1980). En consecuencia, resulta sintomático que el proyecto final de Warburg aúne la figura de Atlas con la de Mnemosyne (la diosa de la memoria, madre de todas las musas). Visto de este modo, no sería casual que el nombre de un proyecto abocado al estudio de la imagen y de la Historia del Arte remitiera al principal influjo atribuido tradicionalmente a la forma de producción de su objeto de estudio: la inspiración y la memoria.

Por su parte, los trabajos ineludibles de Foucault brindan aquí una densidad analítica imposible de resumir sobre la historia de la idea de locura, el problema de la exclusión social, representada en aquella *nave de los locos* (*Stultifera Navis*), la relación perpetuamente reversible entre la locura y la razón y la confusión, a partir del siglo XVII, entre locura y enfermedad mental, entre muchos otros temas (Castro, 2011). Solo como nota de aquel entramado, podríamos señalar la notable relación foucaultiana entre la manifestación de la locura, más allá de toda exclusión histórica, en la literatura y en el arte. Por todo ello, la relación entre este trabajo y las consideraciones de Foucault son fundamentales para comprender y para avanzar en el problema de la locura warburguiana y en la importancia que tendría para la fundación del conocimiento.

Sin embargo, el remontaje de fuentes, la nueva implicancia de Warburg y los alcances del *Atlas Mnemosyne* que plantea Ludueña Romandini prologan una nueva dimensión a considerar respecto a otros acercamientos al tema que también defienden la actualidad del método warburguiano. Por apuntar un reciente ejemplo argentino, la puesta en práctica de las concepciones warburguianas realizada, desde otra óptica, por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014) para trazar un recorrido histórico-iconológico sobre las fórmulas de representación de masacres y de genocidios en un horizonte cultural amplio, es un interesante punto de contraste. Esta interpretación de reconocido alcance, atribuiría la imprecisión warburguiana y sus vaivenes más a un estado de perplejidad investigativa y a un intento de fundar una ciencia más cercana a la antropología histórica de Claude Lévi-Strauss y al paradigma indicial de Carlo Ginzburg que únicamente a una tensión psíquica (Burucúa, 2007).

Sin embargo, ante lo expuesto, parece necesario volver a las propias investigaciones warburguianas para percatarnos de que en muchos de sus artículos se advierte la fascinación por personajes y por períodos históricos que resolvieron o que presentaron tensiones psicológicas a través de las imágenes. Entre ellos, podemos destacar el magistral análisis de Warburg de la personalidad de Francesco Sassetti, a través del programa iconográfico de su tumba. De acuerdo con Warburg (2014), el personaje, ilustre exponente del Primer Renacimiento, mantenía su alta moral cristiana y su gusto por las maneras de la Antigüedad juntas, aunque *a prudente distancia* una de la otra gracias a la técnica de la grisalla: una pintura monocroma que imitaba el mármol y que permitía disponer desenfundados motivos paganos en los márgenes de espacios habitados por tranquilas personalidades del cristianismo (Warburg, 2014). En este sentido, *La última voluntad de Francesco Sassetti* es tan solo una posible cabeza de serie de diversos trabajos iconológicos de Warburg a través de los cuales se podría afinar la relación aquí planteada entre sus investigaciones y su propia psiquis.

La dimensión fenomenológica de la Historia del Arte, para la que el *Atlas* representa un imponderable paso hacia adelante, siempre ha insistido en que el artefacto visual puede crear su propia historia (Moxey, 2016). A pesar de ello, salvo en esforzadas excepciones, la disciplina no parece dar con un método propio para el estudio interdisciplinario de las imágenes. En este sentido, la potencia actual del *Atlas* expuesta en el trabajo de Ludueña Romandini confirma tanto el intrincado estado actual de la discusión sobre el papel historiográfico de Warburg como la inquietante y polémica densidad operativa de su método.

Por todo ello, el punto de partida de *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg* llama a revisar los presupuestos de la teoría warburguiana y a contraponer esta visión con las anteriormente realizadas. Más allá de esto, uno de los aciertos ineludibles de este trabajo es el de señalar, a partir del análisis de la *locura* warburguiana, un tipo de mimesis y de compromiso vital entre obra intelectual y personalidad perdido en el tiempo, que muchos investigadores actuales no estarían dispuestos

a admitir más allá de una declarada fascinación hacia su labor. En ese sentido, quizás lo expuesto pueda confirmar la importancia que ha tenido, en ciertos autores, esta manera de pensar la vida y el trabajo intelectual, al menos, para entender muchos de los motores que inspiraron la historia del pensamiento y (especialmente) del arte hasta fines de la modernidad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2001). *Estancias*. Valencia: Pre-textos.
- Barthes, Roland (1999). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Binswanger, Ludwig y otros (2007). *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burucúa, José Emilio (2007). *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Biblos.
- Burucúa José Emilio y Kiwiakowski, Martín (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Castro, Edgardo (2011). *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Didi- Huberman, Georges (2002). *La imagen superviviente. Tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Dodds, Eric Robertson (1980). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Universidad.
- Gombrich, Ernst (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza forma.
- Ludueña Romandini, Fabián (2017). *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Moxey, Keith (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans soleil.
- Warburg, Aby (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno.

#### REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Brea, José Luis (2009). «Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad». *Señas y Reseñas* [en línea]. Consultado el 10 de junio de 2017 en <<http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>>.
- Rampley, Matthew (2012). «From symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art». *The Art Bulletin*, Vol. 79, (1) [en línea]. Consultado el 10 de junio de 2017 en <<http://www.jstor.org/stable/3046229>>.