

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta
Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi
Docentes Ayudantes de Primera:
Lic. Pablo Fasce
Lic. Agustín Díez Fischer
Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

La animalidad de los otros

Macarena Atauri
Lara Henriksen

Primer Cuatrimestre de 2016

La animalidad de los otros

Las discusiones en torno a las diferencias entre el hombre y el animal se multiplican desde variadas perspectivas históricas, filosóficas y antropológicas. Todas cuestionan al antropocentrismo que privilegia el lugar del hombre dentro de la naturaleza y justifica las prácticas dominantes que desarrolla desde esta posición. Aristóteles define al hombre como un ser social por naturaleza, que posee como rasgo distintivo el lenguaje y la capacidad de razonar, demarcando un *status* de superioridad con respecto al animal. Esta supremacía de la razón como herramienta habilitadora de poder se afianza en el siglo XVIII bajo las consignas de la Ilustración. La modernidad, con todas sus implicancias, y el desarrollo del capitalismo construyeron un hombre estándar siempre sometido a condicionamientos sociales, políticos o religiosos que definen la composición de las sociedades, es decir, determinan la existencia de una normalidad y por ende de una anormalidad en la misma definición.

La administración de los cuerpos ha adquirido un rol fundamental en el ámbito político y cultural. En este sentido, el escritor Gabriel Giorgi desarrolla el concepto de biopolítica en su libro *Formas Comunes*, en el que sostiene que lo humano se constituye políticamente porque existe un sistema que demarca las desigualdades y jerarquías entre los cuerpos: cada sociedad elige a quién adjudicar las cualidades humanas necesarias para formar parte de ella. Giorgi dirá que la distribución de la protección de la vida es arbitraria y política, distinguiendo entre vidas a proteger y vidas a abandonar, prescindibles, deshumanizadas: locos, delincuentes, prostitutas, inmigrantes ilegales, viejos y toda persona animalizada que forma parte del excedente poblacional que no se corresponde con los políticamente considerados ciudadanos desde el discurso hegemónico (Giorgi, 2014: 15).

Estas vidas otras son iluminadas en la cultura desde la figura del animal. Para cuestionar la proximidad de los animales y su vínculo con la vida humana analizaremos el papel que desempeñan los animales dentro de las obras *Autorretrato con chango y loro* (1942) de Frida Kahlo y *Los viudos* (1968) de Fernando Botero, ambas pertenecientes a la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

A partir de dichas obras intentaremos dar cuenta del modo en que se representa la filiación entre los personajes, humanos y animales, partiendo de la hipótesis de que los vínculos entre ambos se establecen a partir de las cualidades humanas que los artistas adjudican a estos animales. Es decir, existe una relación indirecta entre lo humano y lo animal que se evidencia en la humanización de los personajes animales a partir de la adopción de distintas características, como actitudes y poses humanas, que son adquiridas a través de la domesticación o de los espacios en común que aproximan estos mundos.

Tanto Frida Kahlo como Fernando Botero trabajan en reiteradas ocasiones con la figura del animal en sus producciones. Frida suele presentarse en sus autorretratos rodeada de flora y fauna mexicana: cactus y plantas selváticas como también monos, papagayos, ciervos e innumerables animales que formaban parte de su pequeño zoo casero. Ellos aparecen acompañándola, amigables y dóciles, en lo que aparenta ser un vínculo fraterno. Por su parte, Botero exaltó la figura animal hasta darle un protagonismo absoluto. Entre sus esculturas en bronce se cuentan perros, gatos, caballos o pájaros representados con su tan característico estilo: voluptuosos, fuertes, de rasgos redondeados y con las mismas particularidades que utiliza para representar la figura humana.

En ambas obras se construye la figura del animal como un otro positivo: no dejan de mostrarse como no humanos pero tienen un rol activo y participativo dentro de la escena, comparten el protagonismo con las personas en un intento por diluir las diferencias entre las especies a través de una humanización que traspasa los límites de su condición para relacionarse con los humanos como pares (no como otredades) y los aleja del salvajismo de la naturaleza.

Las obras seleccionadas representan a través de la filiación humano-animal la integración de estos otros, la común unión entre lo humano y lo no humano otorgando a las figuras animales el mismo *status* de los personajes humanos, como un modo de romper con los criterios del “biopoder”, definido por Foucault, como el poder administrador de los cuerpos biológicos y gestor de la producción y la reproducción de la vida en la sociedad moderna.

Autorretrato con chango y loro

Frida comenzó a trabajar con el género del retrato en la década del 20: en sus primeras obras puede verse una fuerte influencia europea y academicista de la cual se apartó rápidamente, en un claro giro hacia una afirmación nacional mexicana. Este sentimiento nacionalista emergerá en todo el país con la Revolución que impulsará la revalorización del arte precolombino y popular. Por estos años, Frida, junto a otros artistas e intelectuales de su país, abogaban por un arte autóctono mexicano.

Luego de pasar largas temporadas en cama tras el accidente sufrido en su juventud cuando viajaba en autobús –hecho que dejaría secuelas en su salud por el resto de su vida– Frida comenzó a autorretratarse. Inmovilizada en una cama y con un espejo que le permitía ser su propio modelo, realizó los numerosos autorretratos que constituyen la mayoría de su obra. La artista se pintó en diversos escenarios: muchas de

estas representaciones están marcadas por su propia biografía, con atuendos y peinados regionales, detalles y paisajes que remiten a su identidad mexicana. Estas representaciones muestran sutiles diferencias entre sí: Frida casi siempre se autorepresenta con el mismo gesto serio que apenas deja entrever sentimientos o estados de ánimo, mirando al espectador con cejas oscuras muy marcadas que se unen en el nacimiento de la nariz (cf. Kettenmann, 1992).

Hacia 1940, la artista desarrolló un mayor interés por los animales, las flores y los paisajes, y se volvió más habitual la representación con alguna de sus mascotas; por lo tanto, existe una filiación frecuente con los animales representados en *Autorretrato con chango y loro*. En esta obra Frida aparece acompañada los dos animales: el mono está a su derecha casi abrazándola y mirando fijamente al loro que se posa en el hombro izquierdo de la artista. La escena parece un tanto forzada, en cuanto a la actitud de los animales, por lo cual se considera probable que la artista se haya basado en fotos de sus mascotas para realizar la obra. Seguramente estos animales poseían un alto grado de domesticación que facilitaba la confianza suficiente para este acercamiento. Ellos compartían con Frida, además del espacio físico de la casa Azul, un estrecho vínculo afectivo que moldeaban a través del contacto cotidiano.

Frida parece tener una actitud casi maternal hacia este mono que carga en brazos, mientras él la toma del cuello como si fuera un niño que mira con recelo al loro. Existe una marcada humanización en la representación del mono, quizá mayor a la que puede reconocerse en el loro, que mira hacia el espectador, tranquilo, aunque estático y con cierta indiferencia. La actitud de Frida refuerza esta humanización porque no se muestra atenta al accionar de sus compañeros, como si la proximidad de los cuerpos le resultara cotidiana. Su única preocupación se centra en el espectador, a quien interpela con una mirada fija y penetrante.

Puede visualizarse en la totalidad de la imagen el espacio relevante que Frida le confiere a estos animales: si bien ella sigue siendo la figura principal de la obra logra acortar las distancias con los no humanos, componiendo una unidad entre ambas partes, humana y animal. El modo en que la artista refiere a su filiación con estos animales da cuenta del importante rol que tenían en su vida y que queda plasmado en la obra: la artista oficia de protectora de los animales que comparten su hogar.

El hecho mismo de la domesticación implica la custodia sobre estas vidas otras que dependen enteramente de su cuidador para su subsistencia, subvirtiendo los parámetros de la noción de *biopolítica* que impulsa la desprotección de los cuerpos diferentes, de esos otros que no son útiles al sistema capitalista y que, por lo tanto, componen el conjunto de vidas a abandonar.

El lugar que tienen los animales dentro de la obra de Frida Kahlo supone una actitud contestataria a este *biopoder* que pretende definir formas de vida, controlar y administrar el ciclo biológico de los cuerpos y de las poblaciones. La fuerte presencia de la figura animal en la obra pone de manifiesto la posibilidad de convivencia de comunidades alternativas que no necesariamente se ajustan a los mecanismos e intervenciones del sistema.

La artista hace de sus mascotas sus compañeros, aquellos que componen su universo de relaciones, y les concede la libertad necesaria para moverse en distancias cortas que promueven el contacto entre los cuerpos. Aparentemente Frida no busca disolver las diferencias de especie sino que, desde su rol, impulsa la protección de las vidas otras, las vidas descartadas por la sociedad. Ella modifica la forma de abordar las diferencias a partir de la convivencia pacífica con sus animales.

Los viudos

Fernando Botero desarrolló tempranamente un estilo figurativo muy personal; desde su original interpretación construyó figuras, humanas y animales en su mayoría, con una concepción anatómica particular, de físicos fuertes y de exuberante volumetría. Sus obras describen el mundo en proporciones distorsionadas, con un tinte irónico.

Además de realizar retratos individuales y de parejas, Botero también incursionó en el retrato colectivo, género popularizado a partir del siglo XV por las reconocidas producciones de Piero della Francesca, Masaccio, Botticelli y Van Eyck, entre otros. Si bien el retrato clásico aspira a una representación fiel a la apariencia del sujeto, Botero se sirve de las herramientas de la pintura clásica en cuanto a la armonía de la composición pero trabaja lejos del naturalismo, con dimensiones ampliadas e impone a sus personajes los característicos rasgos redondeados que recorren toda su obra.

En general la figura del animal tiene una gran presencia en la obra de este artista, tanto en pintura como en escultura: estos animales poseen características físicas similares a quienes los rodean y, en algunos casos, son hasta más voluminosos y exuberantes que los humanos mismos. En una de sus obras, titulada *La familia* (1989), representa un grupo compuesto por un padre y una madre con sus dos hijos, acompañados por un perro. Esta mascota tiene un abrigo del mismo color que la vestimenta de los niños y comparte las características de sobrepeso y formas redondeadas, lo cual sugiere una asimilación al rol de ellos dentro de la familia. Por otro lado, en la obra *Escena Familiar* (1969), aparece un gato extravagantemente grande, con respecto a los integrantes de la familia y a los objetos que lo rodean, que rompe con las proporciones naturales para esta mascota.

En el caso de *Los viudos* se establece una filiación ficcional entre los personajes humanos y el animal, una especie de teatralización de los vínculos entre los integrantes de la familia representada. La escena recreada transcurre en el interior de una casa que deja entrever una situación familiar en la que el perro aparece como un integrante más de esta familia, compuesta por un padre y tres niños. Uno de ellos aparece montando al perro en una posición muy poco natural que, a la vez, evidencia una relación de confianza con el animal; al otro lado de la escena aparece la mucama o ama de llaves de la familia. Todos los personajes de la obra, incluido el perro, lloran la muerte de la madre de esta familia, que aparece en un pequeño portarretratos ubicado por detrás de los personajes.

En esta mascota se conjugan características humanas y animales: se encuentra recostada a los pies del padre, en una postura habitual para un perro, pero con lágrimas en el rostro, compartiendo el sentimiento de los personajes humanos y elevando su rol en la escena. Este animal no solo comparte el espacio y las actitudes sensibles con la familia, sino que también posee las mismas características físicas. Todos los personajes son gordos, casi obesos, pesados y de formas redondeadas con manos y pies muy chiquitos en relación a sus cuerpos, al igual que los rasgos de sus rostros. El perro no es la excepción: es obeso, con un hocico pequeño y afinado, y tiene patas muy delgadas para su contextura.

Estas similitudes con la familia generan una humanización del animal que lo aleja de su clasificación como mascota, matizando las diferencias y la distancia que existe entre humanos y animales. En esta familia se desdibujan los roles: el perro parece no ser simplemente un animal domesticado, sino un miembro más que vive y siente como humano y que posee capacidades humanas. A través de esta mimetización logra salirse de sus límites animales, romper con ese rol de mascota para denunciar la

posibilidad de integración de otredades no humanas en un ámbito de privilegio de lo humano por sobre otras formas de vida.

El artista intenta resaltar las características humanas de este no humano por sobre su condición animal con la finalidad de hacer prevalecer los rasgos que lo emparentan a esta familia, desde los que construye un vínculo a partir de las semejanzas. A través de este modo de filiación busca desactivar las distinciones arbitrarias que el *biopoder* aplica sobre los cuerpos al seleccionar a aquellos merecedores de cualidades humanas, en tanto ciudadanos y, por ende, a quienes serán despojados de estos derechos. Botero refleja una manera de ser del animal que no hace referencia al sometimiento, sino todo lo contrario: las características de esta mascota impugnan un orden político establecido. Giorgi afirma esta intencionalidad de la figura animal cuando señala que “Los animales toman la palabra (...) y disputan los ordenamientos políticos de cuerpos, razas y especies; contestan, mejor dicho, un orden biopolítico que traza distinciones y jerarquías sobre un *continuum* de cuerpos” (Giorgi, 2014: 282).

A diferencia de la obra de Frida donde los animales tienen una actitud más pasiva, como demandando protección, el perro de Botero no se somete pasivamente a su lugar de mascota ni muestra debilidad, sino que aparece detentando el lugar de los humanos por medio de las características que tienen en común, tanto físicas como gestuales. El perro no es indiferente a los acontecimientos familiares, es un otro absolutamente incluido en la constitución familiar, un ser capaz de tener emociones complejas como las de los humanos.

Conclusión

Los artistas en cuestión parten de la figura animal para evidenciar los vínculos que se establecen a pesar de las distancias y las diferencias de especie entre los

seres humanos y los animales. En sus obras, los animales son representados como mascotas, componen este rol de modos más o menos activos, pero siempre destacan la figura humana, como quien detenta la responsabilidad ante estas otras vidas. Estas mascotas comparten espacios comunes con los personajes humanos ya sea en la realidad o en la ficción, construyen lazos a partir de gestos, poses o actitudes que son exclusivamente humanas pero que estos otros son capaces de adoptar.

Frida Kahlo y Fernando Botero asumen esta responsabilidad de protección sobre las vidas políticamente prescindibles sin negar las diferencias, evidencian la posibilidad de otras alternativas de existencia que no se condicen necesariamente con las vidas a proteger definidas por la *biopolítica*. Desde sus retóricas buscan la manera de subvertir este concepto. Si para la *biopolítica* la diferencia es condición suficiente para la exclusión y la demarcación entre vidas a proteger y vidas a abandonar, toda integración de un otro –otra especie, otra cultura, otro lenguaje– se alzaría como contramodelo de un sistema cambiante y aleatorio que tiende a rotular cuerpos y definir otredades.

Desde sus perspectivas, y desde un discurso visual diferente, estos artistas se manifiestan en contra de los parámetros establecidos por el sistema en momentos en que estos condicionamientos se tornan más estrictos y las vidas otras cada vez más insignificantes. Desde sus obras intentan desestructurar los límites políticos pautados, abriendo y ampliando el espacio cedido al animal en cada escena, como una forma de romper con los lugares designados para cada uno dentro de la sociedad.

Giorgi plantea que la figura del animal empieza a funcionar cada vez más como un *signo político* dentro de la cultura porque es precisamente a través de ella que se iluminan las políticas de ordenamiento de los cuerpos dentro del mapa social:

El animal ilumina un territorio clave para pensar esas distribuciones y esas contraposiciones en la medida en que condensa la vida eliminable o

sacrificable: la cultura, quiero sugerir, ha hecho del animal un punto de ingreso privilegiado a ese campo múltiple, heterogéneo, difuso y, sobre todo, móvil de demarcaciones, siempre políticas, entre las vidas vivibles, las vidas que tienen un futuro y las vidas abandonables, irreconocibles, que habitan, de distintos modos, una temporalidad incierta. (Giorgi, 2014: 15-16)

Entre los cuerpos insignificantes que invisibiliza el sistema capitalista se cuentan formas de vida humanas y no humanas que son despojadas de las cualidades necesarias para ser parte de la sociedad y que, por lo tanto, constituyen la población que no se corresponde con los ciudadanos imprescindibles. Estos cuerpos se construyen desde el discurso hegemónico, con las características animales más distantes, como un otro negativo, salvaje, violento y capaz de atentar contra una vida a proteger. Bajo el predominio de la razón, el animal se ha convertido en el otro predilecto de la especie humana, al igual que sus caracteres animales como los que mejor definen a una otredad inferior. Esta oposición humano-animal se mantiene a distancias variables, según se conciben los rasgos animales como negativos y salvajes o humanizables y por lo tanto positivos. La distancia entre los cuerpos procurada por cada sociedad en función del sistema promueve la animalización de ciertas vidas humanas; la aplicación de esas características animales negativas sobre las vidas humanas las vuelve “abandonables”, prescindibles, alejándolas de aquellas en las que la sociedad proyectará su futuro.

Así como en las obras seleccionadas se representa una humanización del animal con el fin de ser propuesto como un otro positivo, de manera inversa se compone como un otro negativo a un ser humano animalizado. De modo que la figura del animal dentro de la cultura fluctúa entre cierta ambivalencia, alternando entre otredades opuestas según el discurso bajo el cual se conjuguen sus cualidades.

Bibliografía

GIORGI, Gabriel

- 2014 *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- KETTENMANN, Andrea
1992. *Frida Kahlo 1907-1954 Dolor y pasión*, Koln: Benedikt Taschen.

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta
Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi
Docentes Ayudantes de Primera:
Lic. Pablo Fasce
Lic. Agustín Díez Fischer
Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Vaivenes de la extranjería en la obra de Miguel Covarrubias y Pedro Figari

Ana Ballester
Pamela Zanniello

Primer Cuatrimestre de 2016

Vaivenes de la extranjería en la obra de Miguel Covarrubias y Pedro Figari

Poner frente a frente la obra de Pedro Figari *Candombe* (1921) y la de Miguel Covarrubias *George Gershwin, An American in Paris* (1928) permite observar cómo representan, con su propio lenguaje formal, dos formas de *extranjería*. Entendemos este concepto como una situación de extrañamiento que puede tener diversas circunstancias de origen, por ejemplo, como consecuencia de los viajes a otro país o, dentro de la propia sociedad, a partir de segregaciones que nos excluyen o nos hacen sentir extraños (Giunta, 2009: 5). En el caso de las obras analizadas, sus contextos abren interrogantes para problematizar las modalidades en las que se produjeron ciertos intercambios y tensiones en ambas zonas en la década de 1920: el París de entreguerras y el territorio rioplatense, puntualmente, Uruguay. El planteo visual en el que la obra de Figari está presentándonos la danza, a partir de una construcción escenográfica, casi emula una puesta teatral e invita a una mirada distanciada de esos otros representados: los negros. En contraposición, Covarrubias plantea una inmersión total en esa modernidad urbana parisina, involucrando incluso al espectador a partir de la disposición en un primer plano de los personajes y de un juego de miradas entrecruzadas.

En el marco de la teoría poscolonial cobran gran relevancia las producciones que surgen en las zonas de intercambio, en los espacios que cuestionan las fronteras establecidas y las identidades singulares o colectivas: “Es en la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario o valor cultural” (Bhabha, 2002: 18). A partir de esta postura teórica, ahondaremos entonces en la categoría de “extranjería”, para cuya caracterización seguimos la propuesta de Andrea Giunta cuando sostiene que “toda experiencia de

extranjería genera una producción cultural desajustada, no homogénea, que se instala como una máquina continua de negociación de diferencias, ya sea para neutralizarlas o para radicalizarlas” (Giunta, 2009: 42). Nos centraremos en este concepto para explorar las relaciones entre sujetos locales y no-locales, considerando la sensación de extrañamiento que puede percibirse y analizarse en ambas obras.

Un extraño en París

La obra de Miguel Covarrubias no puede interpretarse disociada de uno de los rasgos más evidentes de su personalidad: la aspiración universal, plasmada en el espíritu nómada que marcó toda su vida.¹ Su obsesión por recorrer el mundo para conocer las diversas culturas le valió el rótulo de "hombre-mapa" (Poniatovska, 2004: 33), "artista-explorador" (Navarrete, 1993), "un verdadero cosmopolita" (Eder, 2015: 228), entre otros.

La impresión de sentirse extraño se patentiza en el personaje en primer plano, a quien las miradas femeninas señalarían como ese elemento ajeno y disonante en la escena moderna parisina. La figura está representada jerárquicamente en una composición casi piramidal entre tres mujeres y un sujeto de bigote que, junto a él, conforman un bloque de figuras destacado de los planos dispuestos hacia atrás y hacia los laterales. Esa presentación se acompaña de un abarrotamiento de elementos (bares y cafés, automóviles, la Torre Eiffel, el frenesí de los transeúntes) que grafican la modernidad urbana en constante expansión.

¹ Miguel Covarrubias viajó intensamente a lo largo de su vida, a lugares tan remotos como China y Japón, viviendo, además, desde los 19 años en Nueva York para trabajar como eximio caricaturista en revistas tales como *Vanity Fair* o *The New Yorker*. Su viaje más significativo fue el que lo llevó a residir por cinco años en la Isla de Bali en los años '30 junto a su primer esposa Rosa de Covarrubias, experiencia que dio lugar a su famoso libro *Island of Bali* (1937), que incluye 114 fotografías del autor, 5 pinturas y 90 dibujos, además de otras fotografías tomadas por su esposa Rosa.

En la obra se perciben también rasgos formales cubistas: un facetado en los elementos de los primeros planos y un resalte en los ángulos del traje del americano. Estos podrían analizarse no sólo como meros recursos plásticos para representar las diversas vistas de un mismo objeto sino, además, como un modo de mostrar metafóricamente la modernidad y su elemento estructurante: la circulación no sólo de objetos y mercancías sino, como en esta obra, de individuos (Ortiz, 2004: 56). La contracara de este proceso sería ese personaje que, si bien es acogido por esa misma modernidad, no deja de sentir la "extranjería" de estar adentro y afuera a la vez; un ser extraño que pretende mimetizarse para parecer un sujeto del lugar, un local. Podría pensarse esa disposición piramidal como una suerte de estructura de transición que los personajes locales brindan al sujeto extranjero. Transición de inmersión en esa ciudad donde, tal como lo ha señalado el sociólogo Georg Simmel (2002: 33-34), las relaciones entre individuos tienen múltiples efectos recíprocos que conforman cada instante de la vida social, transformando esa sociedad en algo no concreto, en un constante devenir, un acontecer que va configurando a uno y a otros en función de sus diversos comportamientos. Tomamos aquí, para ampliar el sentido de esta "extranjería situacional" propuesta por Andrea Giunta (2009: 42), la noción de "forastero" elaborada por Alfred Schütz (2012: 27) quien refiere a esa situación temporaria que se da con los traslados de los viajeros hacia un nuevo contexto, por un breve período de tiempo, durante el cual dejan de ser meros espectadores para convertirse en aspirantes a pertenecer a ese ambiente que les es ajeno, aunque sea transitoriamente. Parecieran entonces cuestionarse aquí las nociones de "adentro-afuera", "extraño-local" y replantearse los límites, oposiciones y trasposiciones que tales conceptos involucran.

Ahondar la propia extranjería

Es menester indagar en la pieza musical que da nombre a este cuadro de Covarrubias. George Gershwin (Jacob Gershvin; EE-UU, 1898-1937), compositor estadounidense y creador de dicha obra musical, nace en el seno de una familia de inmigrantes judíos de origen ruso y viaja tempranamente a París para completar sus precarios estudios musicales de la mano de uno de los más destacados compositores franceses del siglo XX, Joseph Maurice Ravel (Francia 1875-1937). Sin embargo, según cuenta la anécdota, su mentor se percató de inmediato de su excepcional talento y le sugirió que se dedicara a ser "el Gershwin de primera que era sin empeñarse en ser un Ravel de segunda" (Pascual, 2008: 140-141). Esta historia nos permite reflexionar sobre la "extranjería" del propio Gershwin quien compusiera, en aquel viaje de 1928, la sinfonía *An American in Paris* en la que se proponía, según sus propias palabras: "pintar las impresiones de un visitante americano en París, mientras pasea por la ciudad, escucha los diferentes ruidos de la calle y respira la atmósfera francesa" (Pascual, 2008: 142). Esta idea era reforzada por el compositor al desarrollar toda la primera parte de la pieza en un estilo francés típico, al modo de Debussy². Sin embargo, el crítico musical Deems Taylor narró en la notas del programa del día del estreno que, si bien uno podía incluso imaginarse a Gershwin paseando por las calles parisinas y hasta escuchar las auténticas bocinas de París³, el nostálgico e inconfundible *blues* auténticamente americano que se oía hacia el final de la pieza musical hacía que este *americano* abandonara la melancolía y recuperara la felicidad de la música de su país de origen (Pascual, 2008: 142-143).

Subyace entonces, según el análisis de Taylor, una paradoja entre lo que el compositor quería realmente capturar de la modernidad parisina y las contradicciones

² Achille-Claude Debussy (Francia, 1862- 1918) fue un compositor francés y una figura central en la música europea de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, junto a Maurice Ravel.

³ Se sabe que hasta trasladó claxons de taxis de París para el día del estreno en Nueva York en 1931.

que quizás surgieron en él a partir del contacto con esa otra sociedad o ante las palabras de Ravel acerca de su ya innata vocación.

Por otro lado, es interesante agregar que una de las características de la música de Gershwin es la *sincopación*, es decir, la alteración del ritmo habitual melódico por medio de una acentuación de una nota en un lugar débil o el semifuerte de un compás, logrando así romper la regularidad del ritmo. Desde este punto de vista, sería posible trazar una analogía con Covarrubias y plantear un paralelismo en relación con la ambigüedad, alteración y voz disonante que quería mostrar el artista a través de su obra, personificada en este hombre en primer plano y a quien identificamos con el propio Gershwin: ¿En qué medida esta "síncopa" altera o no la cotidianeidad parisina de la escena? ¿Cómo se integra, si es que lo hace, en ese ambiente?

Aquí los letreros también aportan a la ambigüedad: son citas literales de la vida cotidiana y, si bien la mayoría alude a la vida en París (Pigalle, "...ette"), el periódico en primer plano permite leer "New York". Así, entre las referencias a la capital francesa, aparece una alusión que podríamos asociar a la revista *The New Yorker*, en la que Covarrubias publicó a los 22 años su primera caricatura. Ante esta multiplicidad de elementos, surge la pregunta: ¿Qué es lo que Covarrubias quería mostrarnos, París o New York?

Las miradas femeninas, casi caricaturescas, observando de soslayo, son las que más fuertemente proponen pensar al personaje masculino como el "otro", el elemento divergente. Parecen preguntarse "¿quién es ese hombre?" y, delatando su "extranjería", estimulan a seguir pensando acerca de las tensiones entre lo evidente y lo imperceptible, lo extranjero y lo local. Esas miradas llevan a considerar los cruces de identidades, la permeabilidad de las fronteras, las diversas conexiones y la ruptura de los límites

espaciales, territoriales y culturales entre Norteamérica, Europa y, en el caso de Covarrubias, su México natal.

¿Quiénes bailan?

En la obra *Candombe*⁴ (1921) de Pedro Figari, un grupo de negros danza en un espacio con suelo de tierra y colores uniformes, quizás se trate de un posible patio o una callejuela alejada de los empedrados del centro de la ciudad. Las paredes de tonalidad grisácea se ven interrumpidas por los tapices en cuadrícula del fondo de la escena y por dos hornacinas que parecen contener algunos adornos o, tal vez, pinturas. Alrededor de trece figuras componen esta representación en la que cada uno de ellos está vestido con prendas de variados cortes y colores. La escena diferencia entre músicos y bailarines, tanto hombres negros como mujeres negras, focalizando un instante en el medio del desarrollo de un baile.

Las figuras más atractivas de la representación son las tres mujeres que, en un primer plano, se presentan con vestidos que contrastan con el resto de las figuras. A excepción de la mujer de la izquierda, quien se inclina levantándose el vestido, las restantes se sostienen en posturas casi rectas. Los rostros, que en su mayoría se encuentran de perfil, no presentan rasgos que permitan individualizarlos con claridad. Aparecen, de alguna manera, tipificados por el color de la piel que contrasta con el blanco de las camisas, pañuelos y puntillas y los labios abultados insinuados con una pincelada rápida. La resolución de los peinados tampoco presta atención a las diferencias: hombres y mujeres con pelo corto -algunos con vinchas- y tanto las

⁴ La obra ofrece, por su organización espacial de tipo escenográfica, la multiplicidad de individuos y el dinamismo característicos de una escena de baile. Esta obra, junto a dos óleos sobre tela titulados también *Candombe*, fechados en 1921, forman parte del patrimonio del MALBA. La pieza que se analiza es la catalogada con el número de inventario 2001.80, cuyas medidas son de 73 x 104 cm., y que se encuentra actualmente expuesta en las salas del museo.

bailarinas del primer plano como la mujer hacia el fondo con pequeñas piezas de joyería.

Así, podemos afirmar que es la corporalidad sutil de esos cuerpos en movimiento la que compone la escena. Estos aparecen agrupados en torno a tres sectores que parecen manejar energías diferentes dentro de la música y la danza. Hacia la izquierda, los músicos de perfil se agrupan en un mismo conjunto con los personajes que, por detrás, parecen participar de la fiesta pasivamente, casi como espectadores. En el centro, las mujeres aglutinan la acción del baile con movimientos marcados que, con la articulación de las manos, generan mayor dinamismo. Este grupo se ve interferido por otros hombres que bailan y se superponen rítmicamente a las mujeres. Hacia la derecha, los cuerpos se alinean en verticales sucesivas, indicando movimientos más suaves, casi estáticos.

A partir de esta composición, es posible imaginar que se encuentran en el momento de una danza en el que tienen lugar algunas participaciones individuales en el espacio central de una ronda formada por hombres y mujeres. El protagonismo es de aquellos que exponen frente al resto sus virtudes cuando, en turnos de dos o más individuos, concentran la atención del resto de los participantes. Lo específico del candombe es que no exige parejas de baile hombre-mujer y, tal como se observa en la obra, aparecen mezclados y bailando al compás (Rossi, 1958: 75).

Figari, hijo de inmigrantes genoveses, nació en territorio uruguayo, perteneció a la elite rioplatense y se desempeñó en el campo político, filosófico, judicial, educativo y artístico. Si bien ejerció de manera alternada profesiones muy diferentes, es pertinente no disociar las diversas actividades que llevó adelante durante su vida. Esto llevó a Gabriel Peluffo Linari (2006: 98) a optar por la categoría de “intelectual militante”, a la hora de afirmar la posición desde la cual ejerció la práctica pictórica.

Al acercarnos al *corpus* de la obra de Figari⁵ desde las propuestas de García Canclini (1989) no podemos dejar de destacar que, si se atiende al uso de la materia y la tela en la construcción de la imagen, como artista latinoamericano Figari trabajó en el límite de varias tendencias pictóricas. En este punto cobra sentido la noción de *hibridez* que el citado autor utiliza para abordar las producciones de los países latinoamericanos y que consiste en evidenciar cómo, en todos los estratos sociales, ocurre una yuxtaposición, sedimentación y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, del hispanismo colonial católico y las recientes acciones, políticas, educativas y comunicacionales modernas (García Canclini, 1989: 71). En ese sentido, la propuesta visual de Figari conserva un residuo de su contacto con el academicismo de finales de siglo y, a la vez, de su interés por las ideas del impresionismo, aunque no adhiere en su totalidad a ninguna de ellas. En este cruce pictórico reivindica el peso de la “formas”, a las cuales Peluffo Linari (2006: 99) considera “signos” o “gestos” y les adjudica una gran expresividad. En este caso, la noción de “gesto” tiende a fijar la impronta de una situación, de una contingencia espacial, sin necesidad de desarmar las formas en su totalidad como hacían los impresionistas. Teniendo en cuenta esta rotunda expresividad y su alejamiento del nuevo “lenguaje universal” de lo “moderno”, este historiador del arte uruguayo ubica a Figari como una figura solitaria en la escena artística latinoamericana y con una visión personal del horizonte americano (Peluffo Linari, 2006: 101).

Por definición, la palabra *candombe* se refiere a una danza, a un espacio físico y a un tambor –todos de orígenes africanos– que se localizan en América del Sur (R.A.E., 2014). A finales del siglo XIX, los negros que habitaban los territorios rioplatenses todavía festejaban la libertad consecuente de la abolición de la esclavitud que, de

⁵ En la producción de Figari se han contabilizado alrededor de cuatro mil telas.

manera dispar, se iba proclamando en los diferentes estados latinoamericanos. Si bien la abolición definitiva de la esclavitud en la Argentina fue sancionada en 1853 por la Constitución Nacional (a la que adhirió el Estado de Buenos Aires recién en 1862) y en Uruguay en el año 1862 por el Gobierno de la Defensa, la condición de esclavos continuó ineludiblemente entrelazada con la historia de los descendientes africanos en nuestros territorios. La comunidad afrouruguaya⁶ hace evidente la pervivencia de una identidad que antecede a la constitución de la Nación pero que, a la vez, se incorpora y se autodenomina como parte ella. Sin embargo, el lugar que esta comunidad ha tenido en el entramado de la sociedad uruguaya no suscribe este relato positivo. El *Libro del Centenario*, publicado en 1925 para conmemorar la Revolución uruguaya, fue portavoz del pensamiento de la elite montevideana que presumía haber logrado la erradicación de la población aborigen (charrúa) y la progresiva desaparición de la “raza etiópica”, para garantizar, de esta manera, una población entera de descendientes europeos que constituían una “nación blanca” (Andrews, 2011: 17).

Instalado en Buenos Aires en 1925, Figari escribía: “Algún día, no lejano, ha de sorprender que no se haya advertido el alto interés que ofrecen todas estas cosas nuestras” (Figari, 1925: 64). Cabe preguntarse: ¿Cuáles serían esas "cosas nuestras"? ¿Acaso son los esclavos que él mismo describía?:

Estos esclavos, salvajes típicos, arrancados al África, (...) aparecían en estas playas como mercadería, dispuestos a prestar su sangre, como sus músculos, su cariño y su fidelidad proverbial, -¡que no es poca la sangre que vertieron en las guerras de la Independencia y en las convulsiones pre orgánicas de estos países!- [y que] ofrecen temas de altísimo interés a las artes generales. (Figari, 1925: 65)

⁶ “Al igual que en otros países latinoamericanos, la población afro-uruguaya incluye tanto a los negros como a los mulatos o pardos, es decir, a todos los individuos que muestran evidencias — en el color de la piel, en la textura del cabello o en características físicas — de herencia africana.” (Andrews, 2011: 22)

¿Es viable que con esto se estuviera refiriendo a esos esclavos negros también como "cosas nuestras"? ¿A qué imaginario accedió Figari en el momento de abordar esta temática y cómo pasó a ser central en su producción?

El cuadro general de esta obra parece una presentación de estilo escenográfico que muestra a la danza como espectáculo. Aquí, los negros habitan este espacio construido sin conflictos; la composición, las posiciones, y la paleta de colores vibran al compás de los pares de movimientos que emulan el baile. El cuadro en su totalidad tiene el centro puesto en la danza, en los cuerpos que recorren el espacio. Sin embargo, poco interesa precisar quiénes son, de donde vienen, si interpretamos que el evento que los reúne parece ser inherente sólo a su condición étnica, ajena a las naciones del Río de la Plata. Condición étnica que, pensada en términos de Gerardo Mosquera (1992: 26), implicó un amalgamamiento de culturas que probablemente en África estuvieron distanciadas por miles de kilómetros; culturas que, una vez desarraigadas, suscitaron una intervención más activa en las nuevas nacionalidades latinoamericanas.

El candombe puede ser así una vía de expresión y reproducción de una identidad cultural "importada" (continuando con la lectura de Mosquera) que, si bien nació en el continente africano, siglos después y, sumado a la infinidad de esclavos forzados a abandonar su tierra natal, se empieza a instalar como un elemento cultural que aglutina grupos diversos en la región. Para referirse al carnaval en Montevideo, Miguel Ángel Jauregui reunió las memorias que se tenían en 1944 sobre estas expresiones culturales percibidas de manera integral en la triada negro-esclavo-candombe:

De tarde eran las fiestas en los candombes; duraban tres días, para lo cual los patrones concedían un permiso especial y éstos se entregaban al baile, tan incansables para el trabajo, como para el consagrado candombe. Fuera, en el patio, se encontraban bancos colocados en cuadro; la concurrencia

llegaba vestida con sus mejores galas; enaguas almidonadas, amplias polleras de percal y zaraza. (Jaureguy, 1944: 38)

Posiblemente realizada en Buenos Aires, luego de su traslado a principios de 1921, la obra fue pensada por Peluffo Linari dentro del “fervor nativista” de los años veinte; década en la que la sociedad porteña se veía atravesada por las oleadas de inmigrantes que provenían de Europa. En este punto, y teniendo como trasfondo las problemáticas que plantean las fiestas del Candombe en tierra rioplatense, surgen las siguientes dudas: ¿Los negros (afro-latinoamericanos) que aparecen representados celebran un ritual africano, americano, afroamericano, uruguayo, montevideano, esclavo? ¿Son africanos recién llegados y, por lo tanto, considerados "extranjeros"? ¿O son una comunidad ya asentada y establecida, típica del lugar pero que con sus bailes muestra esa sensación de *extranjería* que viene de sus raíces y que, de algún modo, sigue parpadeando en su cotidianeidad? Los interrogantes remiten a un entramado cultural más complejo que la escena tipificada pintada por Figari.

Conclusiones

Finalmente, todo nos lleva a una reflexión viable, aunque no por eso la única posible, en la que, tal como aventuramos en el inicio del presente ensayo, la noción de “extranjería” nos permite vincular la obra de Figari y de Covarrubias para abordar la doble cara de una modernidad desde dos miradas particulares.

Candombe forma parte, de acuerdo con la interpretación de Miguel Ángel Muñoz (2000: 1), de una de las temáticas que, en el ámbito de la pintura y frente al advenimiento de la modernidad, atienden a la búsqueda de la “esencia” de la nación que se refugia en el pasado. En este contexto, Figari puede ser considerado como agente que forma parte de la construcción de la identidad colectiva que atraviesa la comunidad

uruguaya; construcción susceptible de cuestionamientos acerca del lugar que ocupan los africanos que arribaron durante siglos en condición de esclavos y que, en 1920, ya formaban parte de la ciudadanía junto con los criollos y las nuevas oleadas migratorias provenientes de Europa. ¿Hasta qué punto las diferencias étnicas y culturales de origen son sustanciales en un territorio en el que no existen los “locales”, los “originales”? La “extranjería” en este caso pareciera estar fuertemente manipulada por quienes en el ejercicio de poder logran sobreponer su propia escala de valores y quienes frente a ella se ven “extrañados”. Lo que está pintando aquí Figari, cuando hace vibrar esos pares de colores opuestos entre las polleras y la piel de sus *Candombes* (Peluffo Linari, 2006: 102) es, en definitiva, el reconocimiento de su propio “otro” interno, su propia tradición cultural revalorizada.

La otra cara de la moneda –en la obra de Covarrubias– remite a aquel sujeto que voluntariamente es “forastero”, “extranjero” o “ajeno”, porque se traslada como simple turista y busca su propia incorporación en una nueva ciudad, ajena a sus orígenes pero anhelada y necesaria para terminar de consumir su propia identidad artística e individual. En este sentido, el artista operó desde un universalismo evidente que lo caracterizó singularmente y en el que abrevó toda su vida. Un cosmopolitismo que quizás fue el que lo alentó a recorrer el mundo y variadas sociedades a fin de achicar las diferencias entre culturas diversas. En definitiva, es muy posible que toda su obra nos permita pensar un mundo un poco más cercano para todos, en el que el extrañamiento, esa “extranjería” latente, pudiera ser –al menos por un momento– apaciguada.

La propuesta, entonces, sería continuar reflexionando a partir de los testimonios detectados en estas obras que, quizás desde los propios lugares ex-céntricos de ambos artistas, nos permitan abrir interrogantes acerca de nuestra propia “extranjería” contemporánea, sus vaivenes y particularidades.

Bibliografía

- ANDREWS, George
2011 *Negritud en la nación blanca: una historia de Afro-Uruguay, 1830-2010*, Montevideo: Librería Linardi y Risso.
- BHABHA, Homi K
2002 *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manatíal.
- EDER, Rita
2015 "México y Latinoamérica. Arte y teoría. Entrevista de Caiana a Rita Eder" en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6.: 226-229 Disponible en: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=interview.php&obj=180&vol=6>
- FIGARI, Pedro
1925 "Lo útil y lo bueno, van de la mano" *Valoraciones: revista bimestral de humanidades, crítica y polémica* La Plata, Argentina, no.7: 64-65.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor
1989 *Culturas Híbridas*, México DF: Grijalbo.
2009 "Introducción" en Néstor García Canclini (Dir.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*, Buenos Aires: Ariel-Fundación Telefónica, pp. 1-12.
- GIUNTA, Andrea
2009 "Poéticas de la Extranjería en el arte contemporáneo. Extranjería y nuevas pertenencias en las artes visuales" en Néstor García Canclini (Dir.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*, Buenos Aires: Ariel-Fundación Telefónica, pp. 39-76.
- JAUREGUY, Miguel Ángel,
1944 *El Carnaval de Montevideo en el Siglo XIX*, Montevideo: Ediciones Ceibo.
- MOSQUERA, Gerardo
1992 "Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla" en *Wifredo Lam*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 21-41.
- MUÑOZ, Miguel Ángel.
2000 *Territorios de la modernidad, territorios de identidad. México y Argentina en los años 20 en la obra de Carlos Mérida y Pedro Figari*, ponencia presentada en el 50 Congreso Internacional de Americanistas. Universidad de Varsovia: Mensajes Universales de las Américas para el Siglo XXI.
- NAVARRETE, Sylvia
1993 *Miguel Covarrubias: Artista y explorador*, México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes / Ediciones Era.

- ORTIZ, Renato
2004 *Mundialización y cultura*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- PASCUAL, Josep
2008 *Guía universal de la música clásica*, Barcelona: Ediciones Robinbook.
- PELUFFO LINARI, Gabriel.
2006 “Pedro Figari y el nativismo rioplatense” en *Historia de la pintura uruguaya, Montevideo*, Tomo 1 “El imaginario nacional-regional 1830-1930”, Montevideo: Ed. de la Banda Oriental, pp. 93-112.
- PONIATOVSKA, Elena
2004 *Miguel Covarrubias. Vida y Mundos*, México DF: Ediciones Era SA.
- ROSSI, Vicente
1958 *Cosas de Negros*, Buenos Aires: Librería Hachatte.
- SIMMEL, Georg
1939 *Sociología. Estudio sobre las formas de socialización*, Buenos Aires: Espasa Calpe.
2002 *Cuestiones fundamentales de sociología*, Barcelona: Gedisa.
2012 *El extranjero, Sociología del extraño*, Madrid: Ediciones Sequitur.
- SCHÜLZ, Alfred
1939 “El Forastero, ensayo de psicología social” en Georg Simmel, *El extranjero, Sociología del extraño*, Madrid: Ediciones Sequitur, pp. 27-42.
- Real Academia Española
2014 Madrid: Espasa Libros.

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta
Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi
Docentes Ayudantes de Primera:
Lic. Pablo Fasce
Lic. Agustín Díez Fischer
Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

**La necesidad de un suburbio:
la lectura de los márgenes en las imágenes urbanas de las
vanguardias latinoamericanas de los años veinte**

Marina Bolla

Primer Cuatrimestre de 2016

La necesidad de un suburbio: la lectura de los márgenes en las imágenes urbanas de las vanguardias latinoamericanas de los años veinte

¿Cómo se refleja la ciudad en las imágenes artísticas? ¿De qué manera la cuentan? ¿Qué relatos construyen?

Contar la ciudad implica también tomar una posición respecto de los suburbios porque son expresiones que se incluyen y se extrañan mutuamente. Entonces, la propuesta es ver de qué manera estos dos términos se aluden o se problematizan en algunas imágenes para establecer un recorrido que refiera a la transformación de las ciudades latinoamericanas en verdaderas metrópolis durante las primeras décadas del siglo XX.

La ciudad y el suburbio se definen históricamente a partir de una compleja red de discursos que los atraviesan: el trabajo, la historia, la naturaleza, el progreso, la tradición, etc. De modo que la construcción de estos términos es una definición política que obliga a pensar la ciudad como teoría del Estado. Es decir, estas instancias no son únicamente lugares geográficos sino también instancias culturales, sociales y políticas, definidas por una cantidad de discursos que interpretan pero que, al mismo tiempo, dan forma a la ciudad y ubican al sujeto que la habita (y a sus productos culturales) en una trama de relaciones con otros y con respecto al mundo.

La idea, entonces, es poner en relación algunas obras para observar de qué manera dialogan con esos discursos. En este punto, es necesario especificar los límites de este trabajo que no pretende hacer un análisis exhaustivo de la totalidad de los relatos que atraviesan las representaciones de lo urbano/suburbano, ni acotar las imágenes a la situación contextual, ni recurrir a ellas como fuente o registro documental, sino ver

cómo las obras dan cuenta de las tensiones que esos discursos suponen. De este modo, las obras elegidas de la colección MALBA ingresarán en una serie de vínculos con otras obras, tanto visuales como literarias, que la selección de este trabajo no contempla pero que podrían ser incluidas con posterioridad a esta propuesta para plantear nuevos itinerarios de lectura.

Desde los primeros años de siglo XX, las ciudades latinoamericanas se fueron transformando a un ritmo vertiginoso para terminar constituyéndose en metrópolis. La representación de esta transformación retoma la narración dicotómica construida en el siglo anterior entre el campo y la ciudad que entendía al primer término como la encarnación del atraso, el pasado y la barbarie y al segundo como lo nuevo, el progreso, la civilización y el futuro. En el caso de las ciudades incluidas en el proyecto urbano español¹ los cambios estuvieron enmarcados por la cuadrícula (grilla), y determinados por el aumento de la densidad poblacional como consecuencia del proceso inmigratorio (Gorelik, 2004: 89 y 91). Las formas de sociabilidad que proponía la ciudad con sus parques, bulevares, negocios, novedades (la luz eléctrica, empedrados), los medios de transporte (tranvía) hacían de la ciudad un polo celebratorio del progreso y la modernización. Pero también hacían evidente su contracara (en tanto posibilidad y consecuencia) de este desarrollo urbano: la exclusión social.

Si a fines del siglo XIX la marca del atraso y la amenaza era el indio que habitaba la pampa, a partir del siglo XX el conflicto quedará cifrado en la figura de inmigrante, del obrero. Contra el indio en la soledad de la pampa se recortan las masas anónimas de trabajadores urbanos: las pésimas condiciones laborales y de subsistencia y las organizaciones sindicales obreras guiarán las disputas que surgirán como contraste de la ciudad moderna y su devenir metrópolis.

¹ El crecimiento orgánico de las ciudades bajo la égida portuguesa se diferencia de los proyectos españoles concebidas a partir de la cuadrícula.

Desde las primeras décadas del siglo XX Latinoamérica emprende su transformación modernizadora recostada sobre las mieles de un modelo económico agroexportador. Con el crecimiento transformador de las ciudades como telón de fondo, “el apogeo de la oligarquía liberal coincide con la acentuada estetización del viaje europeo” (Viñas, 1964: 18). Así, en una amplia gama de estilos, tanto en la literatura como en las artes plásticas, los lenguajes artísticos de vanguardia adoptados por los artistas que habían emprendido su viaje “legitimador” y formativo a Europa proponen una cantidad de imágenes que evidencian distintas miradas sobre de lo urbano y lo suburbano pero que, a su vez, implican su construcción.

El *Quiosco de Canaletas* (1918) de Rafael Barradas nos muestra los estantes de bares con botellas, carteles, transeúntes, relojes y marquesinas representados a partir de la síntesis geométrica y la fragmentación de las formas que devuelven la atención a la condición bidimensional del plano pictórico poblado de colores vibrantes. La multiplicidad de estímulos implicados en la experiencia metropolitana es capturada por Barradas con su estilo vibracionista en el que conjuga el dinamismo del futurismo italiano y la perspectiva múltiple del lenguaje cubista. El artista elige los lenguajes de vanguardia para organizar una representación esperanzadora de lo urbano poniendo el acento en los rasgos novedosos del proceso de modernización de las grandes ciudades: la multitud, los lugares y rituales de sociabilidad como los cafés, etc. Si bien esta obra pertenece a la producción de Barradas en Barcelona, podemos ubicarla dentro de una serie de imágenes que nos devuelven una mirada celebratoria de la ciudad en tanto ícono del progreso y la civilización.

En esta misma línea ubicamos la fotografía de Horacio Coppola, *Calle Florida* (1935) que devuelve una imagen de la calle peatonal céntrica que es símbolo de la vida cultural y social de la ciudad de Buenos Aires. De hecho, esa calle porteña fue la

primera en ostentar vidrieras transparentes e iluminadas día y noche. Centro neurálgico del comercio que se concentraba en las grandes tiendas que eran el emporio de las novedades importadas de Europa y adaptadas al gusto nacional. Era la calle más transitada y elegante de la ciudad, con una importante vida nocturna. Lugar donde se instalaron prestigiosas galerías de arte y refinadas confiterías y cafés y donde estaban prohibidos los lustrabotas y la venta ambulante de cigarrillos y golosinas. El “Grupo de Florida”, que toma su nombre de esta calle, nucleaba intelectuales, poetas y artistas (entre los cuales se encontraba Coppola) en torno a la revista *Martín Fierro*, distinguidos por una marcada actitud aristocratizante y con opción por los beneficios de la vida moderna con una impronta netamente porteña: ser del grupo de Florida y ser de vanguardia representaban la misma cosa.

Coppola utiliza el lenguaje moderno por excelencia, la fotografía, para ofrecer un relato visual sobre la ciudad moderna desde la calle Florida. Para ello, elige un punto de vista “subjetivo”: es decir, narra la experiencia de la ciudad desde la perspectiva de un transeúnte y la cámara se ubica solo un poco por encima de la altura de sus ojos con una angulación oblicua superior, realzando la magnificencia de los edificios respecto de la escala humana. La masa urbana, borrosa e indiferenciada, captada desde un fuera de foco, refuerza la subjetividad de la toma y resalta la impronta de desconcierto y enajenación que provoca la experiencia vertiginosa de la ciudad: los carteles de neón, las luces, etc. Se retrata la ciudad como un espectáculo que sucede independientemente de los espectadores. La luminosidad de las vidrieras transparentes remarca las líneas del punto de fuga de una perspectiva central a partir de la cual se estructura la imagen. Es decir, los estímulos de la ciudad desbordan los sentidos pero, también, indican una opción, un recorrido.

Esa sensación del transeúnte dialoga con el poema *Apunte callejero* de Oliverio Girondo (poeta *martinfierrista*): “Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas... Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar” (Girondo, 1922). Al igual que Coppola, nos participa de la inevitabilidad de la experiencia de lo urbano y de la sensación de vértigo y conmoción. Tanto en el poema de Girondo como en el título de la obra de Barradas y en la foto de Coppola se destaca la importancia otorgada a los quioscos o las vidrieras de los negocios como algo más que un dato novedoso del mobiliario urbano: son una verdadera metáfora de la ciudad, el lugar donde se ofrecen las delicias o atracciones de la modernidad urbana.

Desde fines del siglo XIX, en paralelo a la incorporación de los lenguajes de vanguardia, en el campo artístico latinoamericano estuvo vigente el debate en torno a la identidad nacional. Esta discusión exponía un recorrido que iba desde el determinismo geográfico a la reivindicación cultural de la especificidad regional para explicar la sociedad y la cultura.²

En las primeras décadas del siglo XX, con el proceso de modernización de las ciudades latinoamericanas, la dualidad ciudad/campo, que se había presentado con particular potencia en Argentina, Chile y Uruguay, va a encontrar una nueva modulación con la aparición de una nueva topografía cultural que va a convertir la oposición en una tríada al incorporar al suburbio entre los términos de la tensión. De ahí en más, ciudad, campo y suburbio serán las conceptualizaciones que organizarán el renovado campo de disputas que fijarán la nueva agenda de problemas en las dinámicas urbes latinoamericanas.

² “El problema fundamental en nuestra vida son las distancias, las cantidades, los tamaños y la soledad”. (Estrada, 1933 [1991]: 47).

El suburbio no es el campo, entendido como alteridad radical de la ciudad, ni tampoco es la ciudad. Representa el borde, el margen, el arrabal, la orilla, el lugar donde la ciudad empieza a terminar y donde el campo se le asoma acechante. Es ese lugar que en la poética de Borges de *Fervor de Buenos Aires* se ubica en “el pastito precario, desesperadamente esperanzado” (Borges, 1923: 32) que crece entre los adoquines de las últimas calles que ya atisban la pampa. El suburbio es todo eso pero, además, es la contracara de la metrópoli en términos de exclusión. Porque es la pujante ciudad moderna que celebra el progreso la que establece sus propios límites y otorga sentido a lo que define como suburbio. Así, si toda topografía es de algún modo la cifra de la identidad, el habitante de la ciudad portará las características del lugar que habita (cosmopolita, moderno, etc.) y el habitante suburbano, en el revés de trama, será parte de un pasado que la ciudad busca olvidar; pero no un pasado rural sino uno que desde ese margen pone en entredicho el discurso celebratorio de la modernidad cosmopolita.

Mientras que la década de 1910 Argentina reproduce las versiones más recalitrantes de la cultura oficial -en obras como *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas, *El embrujador* de Cesáreo Bernaldo de Quirós- representando lo nacional en la figura del indio y la pampa domesticada que, en definitiva, exponen claramente quiénes eran los sujetos políticos habilitados a conducir la política nacional y quiénes los que debían sujetarse a esa dominación político cultural; del mismo modo, Brasil rescata una imagen completamente estilizada de un indígena vencido. En cambio los años veinte son, en ambos países, los del apogeo de las vanguardias en las que la modernidad latinoamericana supo apropiarse y reformular los lenguajes vanguardistas europeos. En esta línea, y discutiendo con la definición de vanguardia que aporta Peter Bürger (1974), Beatriz Sarlo (2003: 13-29) señala que el impacto de la modernidad artística en Buenos Aires generó el desarrollo de una “cultura de mezcla” que define una

modernidad periférica (receptora y no pasiva de los cambios artísticos producidos en los centros) y constructiva. Sarlo afirma: “La ruptura aparece vinculada con la extensión y el desarrollo del campo intelectual, cuya legalidad la vanguardia niega. La consolidación y el prestigio de la tradición cultural crean, paradójicamente, la fuerza de su vanguardia” (1997: 212).

De esta manera, esa mirada vanguardista sobre los suburbios se vuelve fundacional o esencial, incluso moderna. La mirada vanguardista, desconfiando del ascético utopismo rural, funda su origen y su esencia en el suburbio, en esa “región ambigua donde se borrona el límite entre la llanura y las primeras casas” (Sarlo, 2007: 35) rescatando lugares de la ciudad hasta el momento no tematizados.

De modo que si Borges escribe *Evaristo Carriego* en 1930 como una versión del reverso de lo urbano, ese mismo año Di Cavalcanti nos ofrece *Seresta*. Una escena de serenata: un hombre con una guitarra que le canta a una mujer para cortejarla y otra que presencia el evento.³ Los cuerpos robustos apiñados dominan la escena. Lo estático de los cuerpos se contrapone con los cruces de las miradas. Los volúmenes macizos se recortan entre sí a partir de un trabajo con la gradación de matices. Di Cavalcanti pone el acento en el suburbio y en la representación plástica de aquellos tipos populares brasileros sobre los cuales nadie se había interesado: los feriantes, los sambistas, los seresteiros, las mulatas, etc. Pero no elige contar la selva salvaje sino que muestra los devenires de los suburbios, el lugar donde los instintos están semidomesticados por el contacto con la cultura, plantando bandera en ese lugar mítico —en tanto construido— donde surgirá “la brasilidad” personificada en las carnes de esos mulatos que pasan sus noches cantando, aguardando: “el día se acerca/ el sol ya está amaneciendo/ y la vida

³ La serenata es un canto popular que se remonta a una antigua tradición portuguesa, que en Brasil produjo un género de música popular en el que grupos de músicos, durante la madrugada y en plena calle, se detienen debajo de las ventanas de las cortejadas para tocar y cantar a modo de declaración de amor. Di Cavalcanti retoma la serenata: un tema de tradición popular pero de raigambre europea

está contenta de poder continuar/ y el tiempo va pasando sin voluntad de pasar”⁴. Incluso la nocturnidad se plantea con otro lirismo, porque allí la vida transcurre en otro tiempo fuera del vértigo de lo urbano. Frente a la exuberancia selvática, la simpleza de las líneas de una escena cotidiana. En contraposición con la opulencia citadina de colores vibrantes, elige una paleta limitada con los matices de la tierra (ocres y negros). Es decir, apuesta por la austeridad de recursos para contar lo “esencialmente brasilero”.

Es el momento en el que esa elite ilustrada piensa el suburbio con una mirada desde la que funda su mito de origen anterior al proceso civilizatorio. El suburbio es el borde, el límite, la zona de mezcla donde lo urbano tramita con el campo, la cultura con la barbarie. Lugar en el que los protagonistas serán los mestizos, los criollos (los americanos con origen europeo) pero, ubicados en los bordes de la ciudad, incorporados a la lógica del proceso civilizatorio y no fuera de ella en la pampa o en la selva indómita. Los suburbios retomados por estas obras son fundacionales pero no son conflictivos. Si el suburbio se define de algún modo por la exclusión social que es consecuencia del desarrollo moderno de las ciudades, en las imágenes esa tensión no se vislumbra.

En esta mirada vanguardista que no repone el conflicto del suburbio en la imagen es interesante leer las continuidades respecto del paradigma cultural decimonónico condensado en el espiritualismo del *Ariel* de José Rodó frente al avance del mercantilismo y el utilitarismo, consecuencia del desarrollo capitalista en las ciudades latinoamericanas.⁵ Desde esta perspectiva se va desarrollando un concepto aurático de cultura ligado a la experiencia verdadera del arte que se va definiendo en oposición a la experiencia masificada de la cotidianeidad capitalista. Esta crítica al

⁴ *Samba do carioca*, Vinícius de Moraes/carlos Lyra: “O dia já vem vindo aí/ O sol já vai raiar/ E a vida está contente/ De poder continuar/ E o tempo vai passando/ Sem vontade de pasar”

⁵ Rodó plantea la dicotomía en las figuras de Ariel caracterizado como puro aire, espíritu y alma y a Calibán, puro cuerpo, fundamentando la oposición de civilización y barbarie (Rodó, 1900 [1966]).

utilitarismo y al mercantilismo del *Ariel* que inaugura el nuevo siglo aporta una perspectiva estetizante pero a la vez políticamente performativa: se elige el refugio interior de la cultura o la experiencia estética que retoman las vanguardias. Una convocatoria a la juventud, interpelada a integrar belleza y moral, arte y política, de la mano de la cultura y los intelectuales. Un llamamiento a la "aristocracia del espíritu" que debe ser guía moral y política de las "muchedumbres ciegas" que dibuja en su reverso la ausencia de la ciudad como instancia teórica: la ciudad es muchedumbre, es ruido, es cuerpo y, por consiguiente, la política aparece negada. Lo que retoman las vanguardias latinoamericanas modernas es este "antimodernismo" conservador con una fuerte impronta aristocratizante que convoca a artistas e intelectuales como último cuerpo social con valor de nobleza de una sociedad minada por la demagogia democrática y la masividad. Postura que, en definitiva, encubre una fundamentación ideológica reaccionaria frente a las prácticas políticas, sociales y culturales emergentes de la modernización. Es allí donde Gorelik ve en la vanguardia estética: "una aspiración contra progresista, que rescatará en la ciudad moderna los resquicios de una temporalidad arcaica: el distanciado carro en el tránsito de la avenida, el cuadrado de pampa del patio detrás de una tapia" (Gorelik, 2004: 100).

En este sentido, la ciudad es un espacio donde el conflicto está ocultado deliberadamente, las tensiones propias de la modernización capitalista en las metrópolis latinoamericanas de principios de siglo no son parte de las condiciones para este vanguardismo conservador, que funda su carácter en el centro mismo de esa definición oximorónica. La política entendida como teoría posible de la ciudad aparece negada; las mayorías ruidosas y amenazantes son las novedosas protagonistas de una democracia que se percibe como una multitudinaria patología social.

No hay que olvidar que frente a esta opción estética también hay otra opción que carga de sentido político la imagen y que es posible identificar en una obra como *Protesta* (1927) de Juan Ballester Peña.⁶ A partir de un partido estético vinculado a los lenguajes de vanguardia como el del expresionismo alemán, el artista elige contar la ciudad pero desde los suburbios. La fuerte referencia suburbana incluso está presente en el colectivo de artistas e intelectuales que integra, el Grupo de Boedo. Juan Ballester Peña sitúa su enunciación desde los suburbios, poniendo en el centro del relato al obrero que sufre los embates de la modernidad: la explotación, la miseria y el trabajo pesado, recuperando en la imagen la dimensión política. Esta recuperación, además, se superpone con una mirada sobre la ciudad como el espacio de la perdición moral como uno de los flagelos que trae consigo ese desarrollo capitalista moderno que no hace otra cosa que degradar al hombre: la prostitución, el juego, el alcohol (véase *Calle Corrientes* o *Paseo de Julio*, de la serie *Buenos Aires*, litografías de G. F. Hebequer).

Porque no hay que olvidar que en el desarrollo de las ciudades, como mencionamos, se cifra la exclusión y, por ende, el conflicto. Entonces, cómo pensar y cómo representar esos términos es una opción estética, teórica, pero —de cualquier manera— siempre política.

Así, si la ciudad se define y se contruye a partir de una trama de discursos, el suburbio también. Y estos relatos se escriben en una infinidad de *grises* que vienen a interponerse en la opción maniquea de civilización y barbarie. Entre la celebración y el rechazo, el suburbio será, entonces, la aparición de una nueva categoría espacial que, al mismo tiempo, vuelve visible los conflictos de la modernización y, como parte del proyecto de las vanguardias latinoamericanas, busca convertirse en un lugar de enunciación. El suburbio, entonces, es parte del repertorio de respuestas que los años

⁶ Juan Antonio Ballester Peña, en su juventud, militó en el anarquismo y colaboró con sus xilografías en los periódicos de ese movimiento.

veinte y treinta ensayaron para dar cuenta de un problema capital que ya el modernismo de fines del XIX había formulado: cómo construir un lenguaje cultural propio para los latinoamericanos.

Bibliografía

BORGES, Jorge Luis

1923 *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: EMECE Editores [2007].

ESTRADA, E. M.

1933 *Radiografías de la pampa*. Colección Archivos, Buenos Aires: Unesco [1991].

GIRONDO, Oliverio

1922 *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Buenos Aires: Editorial Losada [1968].

GORELIK, Adrián

2004 *Miradas sobre Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

RODO, J. E.

1900 *Ariel*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz [1966].

SARLO, Beatriz

1997 “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”. En Altamirano, C. y Sarlo, B. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a las vanguardias*. Buenos Aires: Ariel.

2003 *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

2007 *Borges, un escritor en las orillas*. México: Siglo Veintiuno.

VIÑAS, David

1964 *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Ed. Jorge Álvarez.

WECHSLER, Diana

1999 “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”, en Burucúa, J. E. (dir.). *Arte, sociedad y política*. Tomo I de Suriano, J. (Dir.), Nueva Historia Argentina. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 270-312.

Imágenes trabajadas en orden de aparición en el texto



Barradas, Rafael (1890 - 1929)

Quiosco de Canaletas, 1918

Acuarela, gouache, y grafito
sobre papel

47,4 x 61,8 cm



Coppola, Horacio (1906 – 2012)

Calle Florida

Avenida de Mayo entre Bolívar y Perú
1935 - 2005

Impresión en gelatina de plata sobre
papel

28,1 x 29 cm

Adquisición gracias al aporte de Javier
Iturrioz y Leopoldo Montes, 2005



Di Cavalcanti, Emiliano n. 1897

Seresta

ca. 1930

Gouache, pastel tiza, tinta y grafito
sobre papel

43,9 x 33,9 cm

MALBA- Fundación Constantini



Ballester Peña, Juan Antonio (1895 -
1978)

La protesta (1928)

Xilografía sobre papel

23 x 19,5 cm

Donación Arquitecto Juan Ballester
Peña, Buenos Aires, 2003

MALBA- Fundación Constantini

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta
Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi
Docentes Ayudantes de Primera:
 Lic. Pablo Fasce
 Lic. Agustín Díez Fischer
Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

La obra en el museo.
***Bichos y Trepantes* de Lygia Clark**
y *Fitotrón* de Luis F. Bénédict

María Daniela Brunand
Ana Gabriela Inciarte

Primer Cuatrimestre de 2016

La obra en el museo.

Bichos y Trepantes de Lygia Clark y Fitotrón de Luis F. Benedit

Tradicionalmente, la crítica ha consistido en uno de estos tres abordajes: la crítica “impresionista”, que se ha ocupado de los efectos de la obra de arte en el observador, las respuestas individuales; la crítica “histórica”, que trata *a posteriori* la evolución de formas y técnicas, lo que está entre las obras; y la crítica “metafórica”, inventora de numerosas analogías, las más recientes de corte científicista. Pero, generalmente, se ha descuidado la preocupación por el objeto artístico en términos de su propia individualidad material: la cosa en sí.

Mel Bochner¹

El acercamiento a la obra en su presencia material, es decir, a su existencia objetual tal como ocurre en el museo, pone en juego aspectos del orden físico de su exhibición que en escasas ocasiones son llamados a cumplir un rol en las investigaciones que se llevan a cabo en el marco de la Licenciatura en Artes de la UBA. La tendencia dominante se centra en el abordaje de las obras en su constitución ideal, desafectada de sus condiciones materiales, de su existencia efectiva o no, de su estado de conservación y exhibición: el análisis de un busto de Nefertiti se realiza a partir de su documentación gráfica y escrita, sin mencionar la problemática representada por la colección de la que forma parte en el momento del estudio, el modo en el que fue adquirido o, por ejemplo, las condiciones en las que se expone ante el público. Estas perspectivas proponen un acercamiento a la obra a partir de sus condiciones de producción –técnica y material– y sus características internas –tanto formales como semánticas– pero excluyen el análisis de las condiciones de (re)producción de sentido una vez que las piezas han sido expuestas.²

¹ Bochner, Mel (2011) “Arte serial, sistemas, solipismo“ en Rodrigo Alonso [cat. exp], *Arte de sistemas 1965-1975*, Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 71-74.

² Nos referimos a las metodologías dominantes con las que todavía se imparten clases en la carrera. Reconocemos, sin embargo, que a inicios de los noventa se instala entre una generación de investigadores

Consideramos oportuna esta ocasión para poner el foco en el encuentro entre la materialidad de la obra y el museo. Partimos de la afirmación provisoria de que el espacio del museo y las piezas que integran su colección se inscriben en una dialéctica de producción y transformación de valor simbólico. Sostenemos también que la resistencia de la obra al avance del museo es variable y que, por eso mismo, se hace necesario indagar si la propuesta estética inicial del artista (es decir, aquello que expresamente declaró sobre el sentido de su obra) es continuada, potenciada, neutralizada o resignificada en el momento de ser expuesta en un espacio determinado. Nuestra selección de obras pertenecientes al patrimonio del MALBA fue motivada por este interés, teniendo como principal propósito analizar sus modos de comportamiento en ese ámbito expositivo específico.

En tal sentido, este trabajo parte de las series *Bichos* (1960) y *Trepantes* (1965) de la brasileña Lygia Clark y de la obra *Fitotrón* (1972) del argentino Luis F. Bedit para analizar la relación de cada una de dichas propuestas artísticas con los conceptos de lo *vital* y lo *orgánico* y los modos en los que la situación expositiva concreta del MALBA opera sobre las obras.

Fitotrón

Expuesto por primera vez en 1972 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), el *Fitotrón* de Luis Fernando Bedit (Buenos Aires, 1937 - 2011) se exhibió en el MALBA entre el 2009 –año en el que fue adquirido por su fundador– y el 2015. El *Fitotrón* es un medio ambiente cerrado construido en aluminio y acrílico que aloja un cultivo hidropónico, a saber, una plantación sobre un suelo de roca volcánica que recibe

de esta casa de estudios una tendencia a otorgarle especial relevancia a la cuestión de la materialidad en el acercamiento a las producciones artísticas. Ejemplo de ello son los trabajos de Andrea Giunta, Gabriela Siracusano, Marta Penhos, María Amalia García –de la generación siguiente–, entre otros.

el riego periódico de un solución de nutrientes que, a su vez, drena y recicla entre 200 litros de agua y minerales que circulan de manera automática y mecánica. Un conjunto de lámparas mezcladoras de 250 watts asegura la fotosíntesis de las setenta plantas de tomate y cincuenta y seis de lechuga que originalmente integraban la obra.

El *Fitotrón* se enmarca en la producción de una serie de medioambientes para organismos vivientes que Benedit inició en el año 1967. Sin embargo, ya desde 1961 se observan en sus pinturas representaciones de plantas y animales así como también bocetos de arquitecturas y sistemas mecánicos. Dada su formación como arquitecto, resulta sugestivo pensar que tanto el *Fitotrón* como los otros medioambientes mantienen con sus trabajos previos una relación homologable a la que la documentación gráfica de un proyecto arquitectónico mantiene con el edificio construido. Esta comparación que establecemos aparece reforzada por el modo en el que fue expuesto por primera vez en el MoMA: acompañado por una vasta producción gráfica realizada en lápiz, tinta y acuarela –esquemas, croquis, axonometrías, detalles constructivos, planos instructivos para su instalación, etc.– el *Fitotrón* se presentaba en el espacio sustentado por el testimonio de un amplio proceso de producción que atestiguaba conocimientos en cibernética, botánica, química, genética, horticultura, hidroponía, paisajismo y arquitectura.

Otro ejemplo en la producción de Benedit de obras que pueden entenderse como una materialización de bocetos previos y que, a su vez, responden a su interés por las relaciones entre naturaleza, cultura y los límites de lo artificial, lo constituye el *Biotrón*. Se trata de una construcción en aluminio y *plexiglás* que replica un medio ambiente para alojar 4.000 abejas y exhibir su comportamiento frente a la posibilidad de alimentarse de flores artificiales que proveen azúcar bajo la dirección de una

computadora o bien de flores reales localizadas en el jardín lindante a la instalación. El *Biotrón*, un experimento que mostró la preferencia de las abejas por la alternativa artificial, participó de la 35ª edición de la Bienal de Venecia en 1970.

Bichos - Trepantes

Aproximarse a los objetos que integran las series *Bichos* y *Trepantes* de Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 - Río de Janeiro, 1988) resulta problemático. Partiendo de un *Bicho* expuesto en el MALBA como parte de su colección debemos contentarnos con establecer una relación circunscripta a la mirada. Lo que se presenta a la vista es una construcción realizada con láminas de aluminio: planos geométricos triangulares – algunos con sus tres lados rectos, otros con un lado curvo–, unidos entre sí por bisagras, forman una estructura potencialmente manipulable y alterable. Ocupando el espacio de manera irregular, el *Bicho* reposa sobre una superficie lisa, prescindiendo de base o de un punto de apoyo más allá de su propia estructura.

La intención de Clark respecto a estas piezas aparece explícita en sus escritos y testimonios en los que declara su interés por construir objetos imprecisos, cuya configuración alterable sea activada por el espectador a partir de su intervención (Clark, 1960: 17). Esas potenciales nuevas configuraciones de los *Bichos*, sin embargo, no responden completamente a la cabal voluntad del espectador sino que, por el contrario, se generan de manera inesperada. Originando un conjunto de relaciones imprevistas, el objeto se presenta ante su manipulación como un agente generador de diálogo, de una nueva relación en la que el espectador y la obra se estimulan mutuamente, suprimiendo la línea divisoria que pretende separar sujeto y objeto. En otras palabras, un organismo vivo, una obra esencialmente activa. En la interacción entre ambos, se produciría de este

modo un quiebre del tradicional objeto autosuficiente gestado a partir de la fusión de ambos organismos vivos: obra y espectador.

Otro objeto producido por Clark perteneciente al patrimonio del MALBA es un *Trepante* de 1965, una pieza de la serie homónima. En este caso, una única lámina sinuosa de acero, alargada y desprovista de rigidez se sostiene ensortijada con fragilidad alrededor de una base cilíndrica blanca, un soporte extraño a la obra. La pieza excluye todo punto de referencia fijo que indique una correcta o inequívoca manera de existencia del *Trepante*: este no se limita a condicionamientos espaciales y se emplaza como figura cuyo interior es imposible distinguir de su exterior, así como el arriba del abajo, el delante del detrás. En concordancia con el nombre que la artista decidió asignarle, se presenta a la vista como una forma orgánica, un ser vivo y enérgico, característica que se acentúa en las ocasiones en que la pieza se exhibe enroscada en troncos de madera (Butler, 2014: 22). *Bichos* y *Trepantes* se inscriben en una serie de investigaciones que realiza Clark desde finales de la década de 1950 y que derivan en un giro categórico en su carrera hacia 1963. A partir de ese momento, la artista señala que la obra no existe si no logra convocar determinado tipo de experiencia en el espectador (Clark, 1960: 23). Este giro en su obra se enmarca a su vez dentro de un proceso más amplio de prácticas artísticas que, a nivel internacional, comenzaban a problematizar el modo en el que la obra de arte era exhibida dentro del museo. Los desafíos que estos trabajos presentaron a las instituciones artísticas se hacen evidentes cuando se observa que, durante gran parte de su vida, Clark fue reconocida casi exclusivamente por sus pinturas y esculturas neoconcretas. (Rolnik, 2014: s/p).

Lo vital y lo orgánico: criterios de acercamiento

Lo orgánico y vital en el trabajo de Clark parten de la abolición de la distancia entre el espectador y la obra de arte como producto acabado y autosuficiente. Los *Bichos* y *Trepantes* se proponen como formas con vida propia generadoras de un “acto”, entendido como un proceso activo en el que el espectador, más allá de participar de un entretenimiento o de una dinámica de interactividad –dependiente de una mecánica de acción y reacción–, se “traga” al objeto para generar una nueva relación en la que sujeto y objeto se entremezclan y fusionan. Ambas propuestas son parte de la exploración de Clark que, retrospectivamente, revelan la dirección de una investigación coherente y constante: despertar la libertad y plenitud del cuerpo humano como parte integral de una emancipación cultural. Dichas obras apelan al desarrollo de las potencialidades de la sensibilidad humana, como condición para alcanzar la libertad de expresión de cada sujeto y como batalla en contra de la alienación moderna. A través de las series *Bichos* y *Trepantes*, la brasileña busca emancipar al objeto artístico de su inercia formal y su aura: la obra es un dispositivo transformador y liberador del artista y del espectador que se constituye como totalidad orgánica en la fusión de esos tres aspectos y se propone operar en una dimensión micropolítica, es decir, en el plano de las subjetividades (Guattari y Rolnik, 2006: 35). Tal como señala Yves-Alain Bois (1994: 87), a partir de 1968 Clark rechaza categóricamente la idea de exhibición, en favor de convertir los cuerpos individuales de los participantes en un único cuerpo colectivo que erradique la tradicional idea del espectador. En esta dirección, Clark señala acerca de *Bicho*:

É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma integração total, existencial, estabelecida entre ele e nós. É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte nem da parte dele. O que se produziu é uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas. Na realidade, trata-se de um diálogo em que o Bicho reagiu - graças a um circuito próprio e definido de movimentos - às estimulações do espectador. (Clark, 1960: 17)

En el caso de la serie *Trepantes*, Clark va más allá en su propuesta y se enfoca en el pasaje del objeto al acto, y en la realización de la obra en el tiempo expresivo del espectador-autor:

The special meaning of this experience is in the act of doing it. The work is your act alone. Each Trailing is an immanent reality that reveals itself in its totality during the expressive time of the spectator-author. At the outset, the Trailing is only a potentiality. You are going to form, you and it, a unique, total, existential reality. No more separation between subject and object. It's an embrace, a fusion. The responses, diverse as they are, will be born of your choices. To the dualistic relation of man and Beast (Bicho) that characterized my earlier experiments, there now succeeds a new type of fusion. The work, being the act of making the work, you and it become wholly indissociable. (Clark, 1964: 99)

Contrariamente a Clark, Benedit propone la vitalidad y lo orgánico de manera independiente a la relación entre el espectador y el objeto. Estos aspectos están planteados al interior de la obra en tanto entidad completa y autosuficiente. El artista señala:

Los “hábitats” que he diseñado son espacios físicos aptos para ser habitados y recorridos por sus protagonistas y observados por nosotros. Son objetos eminentemente didácticos donde la evidencia principal es cierto tipo de comportamiento, individual o colectivo, al que no tenemos acceso normalmente como consecuencia de nuestra civilización urbana. Se proponen como simples contenedores de vida animal para interesarnos por el fascinante proceso vegetativo que allí se desarrolla, o como espacios operativos en el caso de los laberintos para cucarachas, ratas y hormigas. A través de la solución de los laberintos por los animales, nos es posible observar todo un proceso de aprendizaje, graduar la complejidad del mismo al cambiar los recorridos y sacar nuestras propias conclusiones de este enfrentamiento natural/artificial (Benedit en AA.VV., 1990: 16).

Nos interesa entonces plantear un paralelo entre dos tipos de producción artística que, si bien por un lado comparten inquietudes y procedimientos –los organismos; la vida y el estudio de sus formas, animales en Benedit y humanas en Clark; los sistemas; las ciencias, biología en caso de Benedit y matemáticas en caso de Clark; y la investigación como parte del proceso creativo–, por otro lado, se ofrecen al mundo con

planteos ontológicos que las ubican en veredas opuestas, por su relación con el cuerpo del espectador y su capacidad de acción hacia y desde la obra. Más aún, observamos que mientras la obra de Bénédict apela a una interpretación en términos ontológicos, la obra de Clark no se interesa por las propiedades del ente en general sino por la experiencia propuesta por el artista y vivenciada por el participante:

Não concebemos a obra de arte, nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente a abordagem direta, fenomenológica. (Clark, 1959: 4)

A partir de ambas propuestas resulta de capital importancia analizar críticamente sus condiciones de exhibición en el museo y rastrear si ellas son favorables a sus potencialidades o si, por el contrario, neutralizan su capacidad de intervención en la realidad. En el caso de Clark, la postura respecto de sus obras en tanto entidades incompletas, inválidas e insignificantes sin la experiencia de los participantes³ –desde la cual partimos para contrastar la propuesta exhibitiva actual de MALBA– aparece explícita y de forma recurrente en sus propios escritos. En el citado Manifiesto Neoconcreto⁴ queda definida la importancia del acercamiento fenomenológico para el correcto desenvolvimiento de la obra. Más tarde en *A propósito da magia do objeto* (1965) expone en un tono programático cuál debe ser el rol del artista y vuelve a insistir en la prescindencia del objeto como cosa en sí misma:

Qual é então, o papel do artista? Dar ao participante o objeto que em si mesmo não tem importância, e que só virá a ter na medida em que o participante agir. É como um ovo que só reveia a sua substância quando o abrimos. (Clark, 1965: 27)

Más contundentes aún son las declaraciones presentes en su texto *Nos recusamos*. Allí la participación se presenta como componente constitutivo de la obra y

³ Clark se refiere a los espectadores como participantes.

⁴ Texto que firma en 1959 junto con Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanudis.

transformador del sentido de arte:

Eu pertenço a um terceiro grupo que procura provocar a participação do público. Esta participação transforma totalmente o sentido da arte, como a entendemos até aqui. Isto porque: Recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva. Recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição (...). Propomos o momento do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho a seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive. Recusamos toda transferência no objeto (...). Recusamos o artista que pretenda emitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador. Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração. (Clark, 1966: 30)

Nos resulta pertinente, para reforzar estas afirmaciones, recurrir a la postura de Suely Rolnik (2007), quien aborda la investigación del cuerpo de obra de Clark en una operación de reactivación de memoria y crítica institucional, en consonancia con su propuesta artística. Entendemos con Rolnik que el museo, en su afán de conservar la capa material de la obra, invalida y socava el valor *agencial* del dispositivo en la sociedad, aspecto que le es tan constitutivo como su materialidad. El museo, el mismo que Lygia se dedicó a disolver progresivamente a lo largo de sus investigaciones, sacraliza y fosiliza al objeto en el momento mismo en que decide contrariar el sentido primigenio de la obra al impedir el contacto físico con ella.

Recién en 1998 el MACBA de Barcelona llevó a cabo una exhibición retrospectiva que asumió los distintos momentos de su trayectoria como una totalidad y le otorgó especial importancia a ese período negado previamente por la crítica. (Rolnik, 2014: s/p). A partir de esa ocasión, se comenzaron a mostrar esas piezas como objetos artísticos neutralizados de su potencialidad transformadora. Ante esta situación, Suely Rolnik, con quien Lygia había mantenido una estrecha relación de amistad, sintió el deber de hallar una manera de restituir el poder movilizador de su legado. Se propuso entonces llevar a cabo un proyecto que consistía en entrevistar a personas que hubiesen

vivido las experiencias proposicionales de las obras de Clark, o que hubieran participado del movimiento de contracultura en el que se insertaba su práctica en ese entonces. Su objetivo fue convocar y movilizar la memoria de la sensación vivida durante esas acciones que se materializó no solo en el registro de las entrevistas sino en la publicación de un libro. Ambos promueven la investigación sobre la obra de la artista brasileña en particular y abren posibilidades de pensar más ampliamente los modos de construcción de un archivo y de proyección de una exposición para ese tipo de obra, que no existe sin la experiencia que promueve (Rolnik, 2014: s/p).

El *Fitotrón*, por su parte, cerrado en su unidad compacta es menos susceptible de sufrir algún tipo de quebrantamiento del sentido original que le imprimió el artista, quien concibió su obra en función del espacio del museo. El artista declara en una entrevista que:

(...) situado en una sala de exposición, es un arte visual, porque ensancha el panorama estético al proponer un campo inédito: la observación de la vida animal⁵. Quiero recalcar esta conjunción de arte y ciencia. No sólo el aspecto científico impresiona y sugiere experiencias al artista, sino que el artista diseña objetos que pueden servir para fines científicos y, por azar, influir en la metodología. En el laboratorio, los caracoles están guardados en una lata con un corchito. Yo los pongo en un medio más amplio y los hago subir por una columna, y tal vez eso signifique una apertura hacia el descubrimiento de un comportamiento animal. (Benedit en Dujovne Ortiz, 2010: 234)

De igual modo, aislando especies animales y vegetales de su hábitat natural, contaba con que pequeñas versiones de sus obras pudieran ser compradas para su observación en hogares particulares (Benedit en Dujovne Ortiz, 2010: 234).

Resulta valiosa la postura de Claire Pentecost cuando señala que, para contrariar el disciplinamiento institucional, en el *bioarte* los artistas acceden a:

(...) posibles métodos, clasificados en categorías que se corresponden más o menos con la alienación: escenificación de procedimientos científicos en escenarios

⁵ Benedit se refiere específicamente al *Biotrón*, pero se entiende que esa concepción abarca las producciones en las que conjuga arte y ciencia.

participativos para proporcionar experiencias materiales de trabajo científico; la iniciación en sectores de conocimiento especializado emancipa a los no especialistas y les permite construir nuevas narraciones con una perspectiva diferente sobre los asuntos en juego; jugando a ser aficionado, la artista⁶ se esfuerza en encontrar colaboradores dentro del ámbito científico y/o accede a convertirse en ‘ladrón’ del conocimiento privatizado con el objetivo de politizar o, por lo menos, cuestionar este secuestro. (Pentecost, 2007: s/p)

La decisión de Benedit de exhibir en el MoMA los planos y esquemas gráficos que dieron lugar al *Fitotrón* le ofreció al espectador la posibilidad de acceder a sus condiciones de producción, a su funcionamiento interno y a la complejidad del sistema gestado en su interior. De este modo, se produjo una operación de desmitificación que alejaba al objeto de una posición fetichizada y abstracta, solo accesible a unos pocos expertos del campo de la ciencia y del arte. El propio artista aludía a “informes” para referirse a las instalaciones, ya que “las ‘obras informe’ nacen cuando una sola pieza no alcanza; la obra es una sucesión de piezas que no tienen centro. Se deben ver como una obra literaria, no existe un libro de una sola hoja” (Benedit en Agencia Sésamo, 1998: 3).

Conforme a su intención de exhibir sus obras en espacios museísticos, colaboró en el montaje de su cultivo en el MALBA y proveyó material gráfico e indicaciones específicas de montaje. Benedit ha considerado a sus producciones como didácticas, orientadas a revelar, no a denunciar, sistemas de socialización y comportamiento y ha señalado que: “tienen lecturas diferentes y a distintos niveles. No me interesan científicamente sino como divulgación de una fenomenología social del comportamiento animal al que tiene acceso el observador más rudimentario” (Benedit en AA.VV., 1990: 31).

El artista hace uso del modelo a escala para penetrar en sistemas de relaciones – tanto animales como vegetales–, lo que le permite estudiar el comportamiento de

⁶ La autora utiliza el femenino como genérico.

sociedades específicas que aluden a modos de socialización humanos y ofrecer a la vista la evidencia de un nuevo mundo posible en el que la naturaleza deviene artificial. En sus investigaciones, el diseño y la sintaxis del proyecto son tan importantes como su concreción material. Bénédict se refiere a este entrecruzamiento como el “texto artístico”, que es “la construcción compleja de un sentido en la que todos los elementos en juego –signos, relaciones estructurales, etc.– son *elementos de sentido*” (Bénédict en Pacheco, 1996: 156). Aún cuando es expresa su opinión acerca de lo conveniente de la presencia de los gráficos proyectivos junto a sus construcciones materiales, consideramos que el espacio que albergaba al *Fitotrón* en MALBA carecía de suficientes soportes gráficos que dieran cuenta del carácter didáctico de la obra. Repararnos asimismo en su ubicación problemática en una sala desarticulada del recorrido planteado para el resto de la colección del museo en exhibición, a la que se accedía por una puerta que, según testimonios de visitantes, parecía conducir a un espacio de acceso restringido. Resulta crucial entonces la activación ejecutada por el museo de las potencialidades didácticas de la obra a través del material gráfico realizado por Bénédict.

Reproducciones y resignificaciones

En su ensayo titulado *Sobre el arte contemporáneo*, César Aira propone una definición de obra de arte que resulta funcional a nuestro análisis: "la obra de arte es apenas el modelo de sus reproducciones, y casi nada más (el resto es un objeto de prestigio, sujeto a todos los accidentes y manipulaciones de un objeto cualquiera)" (Aira, 2016: 18). Con "sus reproducciones" Aira alude no sólo a aquéllas realizadas por medios técnicos, sino también a todos los discursos que se desprenden de la obra, que

en definitiva la componen y le dan el cuerpo semántico del presente. Entendemos que las condiciones de exposición son parte constitutiva de este cuerpo que hace a la obra. Por esta razón consideramos de importancia clave su revisión y el diseño de un proyecto curatorial riguroso que se atenga en cada caso al “modelo” y a sus “reproducciones” y que sea capaz de suscitar y promover nuevas direcciones posibles de legibilidad.

Luego del fracaso –nos referimos a la imposibilidad de migración de las prácticas de la esfera estética a la praxis vital, de emancipación del sistema del arte de la inercia establecida por el elitismo mundano y su reducción a la lógica comercial (Rolnik, 1999: 2)– de los proyectos de crítica institucional de las décadas del 60 y 70 – como los *Bichos* y *Trepantes* de Clark–, sus vestigios son coleccionados por museos y particulares, y su valor simbólico, que incide sobre el valor económico, se determina por el carácter disruptivo de sus orígenes ahora amansados. En vistas de que resulta imposible reactivar sus potencias subversivas en el contexto del siglo XXI, tan distinto de aquellas tumultuosas décadas, la actitud nostálgica se presenta como un obstáculo para nuevas acciones y lecturas ante y desde la realidad.

Consideramos valioso reafirmar la importancia de analizar las condiciones de exhibición como factor de estudio de las obras –aspecto que se presentó inicialmente como la estrategia fundamental de aproximación a las obras del MALBA– ya que nos percatamos de la dilatada y problemática distancia que puede haber entre las distintas versiones de la obra exhibida. Luego de contrastar las producciones de ambos artistas, advertimos que una obra-acontecimiento (Rolnik, 2014) como la de Clark suscita muchos más problemas –que no son ya susceptibles de ser resueltos en el marco del museo– que la obra de Bénédict, la cual no pone en crisis la integridad de las relaciones objeto-sujeto-institución.

No nos corresponde prescribirle al MALBA un modo de exhibir las obras pertenecientes a su colección. Más aún sentimos la responsabilidad de permanecer conscientes y atentas a las estructuras discursivas y materiales de cada espacio de exhibición al reparar en que las instituciones no conforman una totalidad homogénea e indiferenciada ni un ámbito neutro. Para detectar las potencialidades de las obras y generar mecanismos de reactivación y de fortalecimiento de su facultad de agentes transformadores, insistimos en promover el estudio de su particularidad y singularidad, sin perder de vista la trama material en la que se insertan y las condiciones en las que se exhiben en el presente. Tal fue el objetivo que nos propusimos con las obras seleccionadas del MALBA y tal es el anhelo que proyectamos sobre las instituciones para que lo que veamos exhibido en nuestros museos evoque con mayor fidelidad los programas estéticos de las obras que sobrevivieron a sus creadores-productores.

Para tal tarea, los artistas, los críticos y los comisarios pueden únicamente contar con las potencias vibrátiles de sus propios cuerpos, para hacerse vulnerables a los nuevos problemas que pulsan en la sensibilidad en cada contexto y en cada momento, procurando traerlos posteriormente hacia lo visible y/o lo decible. El siguiente paso sería buscar el lugar y la estrategia de presentación adecuados a la singularidad de cada una de estas propuestas, con el fin de crear sus condiciones de transmisibilidad. (Rolnik, 2007: s/p)

Bibliografía

AA.VV.

1959 "Manifiesto Neoconcreto" *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical: 1-4.

AA.VV.

1990 *Luis Fernando Benedit: memorias Australes desde el Río de la Plata hasta el Canal del Beagle*, Buenos Aires: Ediciones Philippe Daverio.

AGENCIA SESAMO

1998 *Luis Benedit en Ruth Benzacar* [gacetilla de prensa], Buenos Aires.

AIRA, César

2016 *Sobre el arte contemporáneo / En La Habana*, Madrid: Literatura Random House.

BUTLER, Cornelia H

2014 "Lygia Clark: a space open to time" en Butler, Cornelia; Pérez-Oramas, Luis [cat. exp], *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*, Nueva York: The Museum of Modern Art, pp: 12-29.

CLARK, Lygia

1998 "De la supresion de l'objet (notes) = Da supressão do objeto (anotações)" en Borja-Villel, Manuel J.; Brett, Guy; Herkenhoff, Paulo. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, pp: 264-269.

1994 "Trailings (Trepantes)" [1964], en Yve-Alain Bois, "Lygia Clark: Nostalgry of the Body" *October*, número 69: 85-109. Disponible en http://www.jstor.org/stable/778990?seq=4#page_scan_tab_contents [último acceso: 10/06/2016]

1980 "A propósito da magia do objeto" [1965] en Clark, Lygia; Pedrosa, Mário; Gullar, Ferreira. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte. p: 27.

1980 "Nos recusamos" [1966] en Clark, Lygia; Pedrosa, Mário; Gullar, Ferreira. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte. p: 30.

1980 "Os bichos" [1960] en Clark, Lygia; Pedrosa, Mário; Gullar, Ferreira. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte. p: 17.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia

2010 "Luis Fernando Benedit. Entrevista de Alicia Dujovne Ortiz. Luis Benedit y la caja de cristal" [1970] en Amigo, Roberto; Dolinko, Silvia y Rossi, Cristina (Introducción, selección y organización), *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes - Fundación Espigas, pp 233-236.

PACHECO, Marcelo

1996 "Luis Fernando Benedit: Entre la ficción y la narración histórica" en Benedit, Luis F; Glusberg, Jorge [cat. exp], *Luis F. Benedit en el Museo Nacional de Bellas Artes: obras 1960-1996. Premio Instituto Di Tella*, Buenos Aires: MNBA

PENTECOST, Claire

2007 “Cuando el arte deviene vida. Artistas investigadoras y biotecnologías”. *transversal*, extradisciplinaire. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0507/pentecost/es> [último acceso: 12/06/2016].

ROLNIK, Suely

1999 “Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark”, en Rina Carvajal; Alma Ruiz (eds.). *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art. Disponible en: http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molding%20_john_nadine.pdf [último acceso: 10/06/2016]

2007 “La memoria del cuerpo contamina el museo”, *transversal*, extradisciplinaire. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es> [último acceso: 12/06/2016].

2014 *Suely Rolnik, Archivo para una obra-acontecimiento*. Disponible en: <http://www.bcc.org.br/arquivo-para-uma-obra-acontecimento> [último acceso: 10/06/2016]

ROLNIK, Suely y GUATTARI, Felix

2006 *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en: <http://esferapublica.org/cartografiasdeldeseo.pdf> [último acceso: 10/06/2016]

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta
Profesora adjunta: Dra. Cristina Rossi
Docentes Ayudantes de primera:
 Lic. Pablo Fasce
 Lic. Agustín Díez Fischer
Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

**Materialidad y representación del trabajador:
el caso de *Accidente en la mina y Manifestación***

Candelaria Carreño

Patricia Olivares

Primer Cuatrimestre de 2016

Materialidad y representación del trabajador: el caso de *Accidente en la mina* y *Manifestación*

Una obra de arte es un objeto, es materia sobre la que se asientan ideas, es un soporte real sobre el cual se emplazan la imaginación y la creatividad. En este sentido es importante señalar la propiedad que tienen los materiales al resignificarse en una obra pictórica: ¿qué sucede cuando un artista elige trabajar sobre/con un material que no solo funciona como el soporte de sus ideas sino que también contribuye a subrayar el significado de lo que quiere transmitir? Se podría decir que lo que sucede es que la conjugación de una dimensión mental y matérica le adhiere a la obra una carga que, en última instancia, refuerza un discurso.

Es a partir de esta premisa que en este trabajo se analizarán dos obras pertenecientes a la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA): *Accidente en la mina*¹ (1931) de David Alfaro Siqueiros y *Manifestación* (1934) de Antonio Berni. La elección de estas obras se funda en las similitudes que podemos encontrar entre ambas piezas: el lenguaje figurativo que pone el énfasis en la figura del trabajador, el ser obras de gran dimensión y con formato de mural portante, la relación formal ligada a las vanguardias históricas, un contexto temporal compartido (aunque no geográfico) y, lo más relevante para este trabajo, la elección de un soporte que funciona como un elemento que le aporta peso y sentido al tema representado.

En esta dirección, las palabras de Gabriela Siracusano sobre la relevancia de la materialidad de la obra de arte son esclarecedoras:

Una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no sólo acompaña sino también construye sentido. Si, como ha insistido Michel Foucault, ningún enunciado puede darse sin la presencia de una voz, de una superficie,

¹ La obra seleccionada corresponde al boceto que se encuentra en la colección de MALBA, no expuesto actualmente. Elegimos esta pieza por su vínculo con la obra *Accidente en la Mina* (1931) realizada en óleo sobre yute ixtle que se encuentra en el Museo Nacional de Arte de México (MUNAL), localizado en el centro histórico de la Ciudad de México.

sin hacerse cuerpo en un elemento sensible y sin dejar rastro en un espacio o –aunque más no sea– en una memoria, podemos entonces advertir la importancia de esta dimensión material en el lenguaje plástico. (Siracusano, 2008: 8)

Sostenemos que la arpillera y el yute utilizados como soporte en *Accidente en la mina* y *Manifestación* funcionan como elementos que refuerzan el mensaje de la obra al ser empleados en relación a la temática que refiere a la situación social de los trabajadores. Para ahondar en la importancia de la materialidad de las obras de arte resulta necesario volver a las obras a partir de un análisis iconográfico y comprenderlas en su contexto de enunciación.

El caso de *Accidente en la mina*

Imaginemos un derrumbe de rocas que se escucha estruendoso en el interior de una mina. Cuatro trabajadores con el pico y la pala en sus manos se ven sumidos en un torbellino de polvo y tierra, las rocas caen sobre ellos rozando sus brazos y sus piernas. Se llaman entre sí, preguntan por el estado en que se encuentra cada uno. El que se hallaba en la esquina donde cayeron las piedras gigantes no responde al llamado. Entre el polvillo y la oscuridad del interior de la mina, los compañeros corren y encuentran un montículo; saben que por debajo se encuentra el cuerpo del minero. Agolpados de rodillas en el suelo, comienzan a sacar las piedras para despejar y permitir que llegue el poco aire que queda en aquel pasillo perdido del interior de la tierra a los pulmones del accidentado. Con fiereza y desesperación quitan las enormes piedras. La falta de aire se mezcla con la desesperación de querer salvar al compañero. Este relato ficcional se desprende de la obra *Accidente en la mina*, realizada por David Alfaro Siqueiros (Chihuahua, 1896 – Cuernavaca, 1974), considerado uno de los tres exponentes principales del muralismo mexicano junto a Diego Rivera y José Clemente Orozco.

Según lo propuesto por Mari Carmen Ramírez (1997), la obra pertenece al período pictórico en el cual Siqueiros finaliza su primer momento ligado al clasicismo y al lenguaje del *retorno al orden*, para dar paso a una segunda instancia en la obra del artista, en la que puede identificarse una inclinación hacia el *arte dinámico* propuesto por la autora. La alternancia y contradicción entre un polo *clasicista* y un polo *dinámico* se mantiene durante toda su producción artística.² Pero el quiebre entre ambos polos se da en un momento de la vida de Siqueiros en el cual las decisiones políticas se entrecruzan con los objetivos estéticos del artista (Ramírez, 1997: 135). Su obra se vio atravesada, entonces, por la conjunción de la teoría, la estética y la política. En este sentido, *Accidente en la mina* sería un ejemplo de esta conjunción ya que la obra fue realizada cuando se encontraba en la ciudad minera de Taxco, luego de haber sido expulsado de las filas del partido comunista tras una situación difícil en la ciudad de México: el asesinato de Álvaro Obregón en 1928, que desató una persecución política a todo aquel opositor (fuera o no comunista) del gobierno de Pascual Ortiz de Rubio.

La ciudad de Taxco era un lugar frecuentado por los artistas e intelectuales de la época. Allí Siqueiros tuvo contacto, por ejemplo, con el arquitecto William Spratling, nexo entre la intelectualidad mexicana y la elite cultural estadounidense, y, especialmente, con el cineasta de vanguardia ruso Sergei Eisenstein, quien lo influenció en la idea de vivir la labor artística y política como una unidad indivisible. Ese contacto sería central para Siqueiros, permitiéndole elaborar una “percepción de la obra en tanto herramienta dialéctico-subversiva, capaz de contribuir al triunfo del proletariado y la certeza de la necesidad de experimentación artística a través de propuestas plásticas,

² La tensión del concepto clasicismo dinámico en relación a la pintura de Siqueiros en tanto representante del modelo de vanguardia ex-céntrica propuesto por Ramírez en su texto es fundamental para entender el lugar de las vanguardias latinoamericanas. No es el objetivo de este trabajo problematizar este concepto, pero deviene aclaración fundamental en la lectura del párrafo.

técnicas e instrumentales, incluidos los recursos cinematográficos, para hacer arte revolucionario” (Azuela de la Cueva, 2008: 120).

Es en este ambiente intelectual y de fuerte impronta política en donde el muralista realiza la obra seleccionada para el análisis en este trabajo. En el boceto perteneciente a la colección del MALBA y en la pieza final, la representación iconográfica se mantiene: ambas obras presentan una figura humana recostada, que parece emerger de la tierra misma. Tres hombres quitan las piedras e intentan ayudar al minero yacente. En *Accidente en la mina* las figuras humanas están desnudas y el color de la piel denota su tez trigueña. Es un interior oscuro que remite a la ubicación de los trabajadores en el momento del accidente, el interior de la mina. La representación está planteada a través de la geometrización de las formas y la síntesis de las figuras. En el boceto, realizado con grafito sobre papel, puede observarse también el uso de la cuadrícula, tal vez empleado para su traslado posterior al formato de pintura de grandes dimensiones. Así también puede verse el trazado de diagonales, elementos que en el boceto ayudaron al artista a dibujar los espacios en la obra final.

Ateniéndonos a lo propuesto, interesa entonces destacar el material del soporte sobre el cual Siqueiros realiza la obra: el yute *ixtle*. Este material es una fibra natural vegetal resistente que se obtiene de diferentes plantas (maguey, palma, lechuguilla) y se utiliza para elaborar morrales, costales y huaraches que son elementos propios del campesinado mexicano.

Si realizamos una lectura de *Accidente en la mina* buscando visualizar la precariedad del trabajo minero, la elección del material empleado también adquiere peso y sentido, ya que el yute *ixtle* atraviesa la historia de México en relación con el trabajo de la población campesina en la extracción de esta fibra vegetal y los productos que de ella se obtienen. La elección del material cobra peso y permite obtener una significación

distinta al enlazar el uso del yute como soporte de la obra que visualiza un accidente ocurrido en el interior de una mina. El material evoca la figura del trabajador –minero o campesino– ya que el yute *ixtle* es un material presente en la cotidianidad de las clases populares. La pluralidad de significados que evoca el uso del material en esta obra particular refiere justamente al enlace posible entre la representación del trabajo minero y el material utilizado por la población mexicana.

El caso de *Manifestación*

Una tumultuosa agrupación de personas avanza por la ciudad. Juntas parecen formar una gran unidad que reclama por sus derechos y necesidades. La multitud avanza sobre la calle que parece infinita y llena todo el espacio. Familias enteras, mujeres, niños y hombres, son cuerpos que se amontonan y conllevan la fuerza de la lucha. Los rostros cercanos, aquellos que se pueden identificar entre el gran tumulto, demuestran cansancio y resignación. El reclamo es contundente y aparece escrito en la representación: pan y trabajo. Estas son algunas de las evocaciones que puede transmitir la obra *Manifestación* (1934), realizada por Antonio Berni (Rosario, 1905 – Buenos Aires, 1981), un artista que se vinculó durante su estadía en París con la línea del surrealismo crítico del poeta Louis Aragón y el filósofo marxista Henri Lefebvre, quienes abogaban por un arte comprometido con la revolución y las luchas sociales.

La década de 1930 comenzó con crisis políticas y económicas tanto en el ámbito internacional como nacional. El ambiente social en Argentina estuvo caracterizado por las limitaciones a la libertad y la censura que impuso el golpe militar de 1930 de José Félix Uriburu. Al año siguiente Berni regresó a la Argentina, se instaló en Rosario y adhirió al Partido Comunista. Bajo el impacto de la situación social, a su regreso, puso en tela de juicio el lenguaje estético ligado al surrealismo y repensó su lugar como

artista, así como el sentido de su producción y sus intervenciones públicas. Esta revisión de su trabajo culminó en una nueva propuesta plástica en la cual retomó los cánones convencionales de representación de los objetos haciendo su pintura más clara y directa, "pensando en un nuevo público y poniendo su obra al servicio de las reivindicaciones sociales" (Wechsler, 2005:21).

En 1932 realizó su última exposición de obras surrealistas en la Asociación Amigos del Arte y en 1933 abandonó por un tiempo la pintura para recorrer los alrededores de Rosario, donde tomó fotografías para captar los tipos humanos que luego representó en sus pinturas con soporte de arpillera. Además, se insertó de lleno en la militancia artístico-política y organizó la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario.

La obra seleccionada se ubica dentro de la serie de trabajos comprometidos estéticamente y socialmente de la década del '30. En ella se observa la calle de una ciudad trabajada en una perspectiva acelerada que lleva rápidamente la mirada del espectador desde las figuras principales hacia el fondo de la calle; así se da cuenta de la aglomeración de trabajadores manifestándose en pos de conseguir mejores condiciones sociales. La tensión de la escena se revela a través de los personajes que, a pesar de estar participando de una manifestación, lucen sosegados, introspectivos o tal vez resignados. La representación de ojos grandes que acentúan la profunda mirada de las figuras del primer plano son los recursos que utiliza el artista para interpelar al espectador. Según Roberto Amigo (2015: 19), la impavidez con la que están representados los sujetos sociales en esta obra sugiere que se trataba de proletarios que aún no habían adherido a un programa revolucionario y en este sentido la obra funcionaría como sugestiva para alentarlos tanto a reaccionar frente a las injusticias sociales que estaban viviendo como a comprometerse como sujetos activos con el cambio social.

Las figuras son monumentales y sólidas: cada uno de los tipos humanos que participan de la escena adquiere la categoría de retrato ya que, como se mencionó anteriormente, en estas obras Berni utilizó como modelo fotografías tomadas por él mismo. En la composición de la obra se puede rastrear la influencia de la fotografía por la utilización del encuadre cinematográfico en *close-up*, es decir, enmarcando los rostros de los personajes para que resalte la expresión y sea percibida en movimiento, como una escena de la vida real capturada en el tiempo. Es una gran composición narrativo-realista (mide 182 x 247, 5 centímetros) en la cual los retratos de los primeros planos se desdibujan hacia el punto de fuga, acentuando la intención de aglomeración de manifestantes. La mirada del espectador se posa en una pancarta sostenida por los trabajadores en la que se lee el reclamo “pan y trabajo”, referencia a la obra *Sin pan y sin trabajo* (1894) de Ernesto de la Cárcova, de la cual Laura Malosetti Costa sostiene que “fue el punto de referencia respecto del cual Berni sentaba su posición tanto plástica como política” (Malosetti Costa, 2013: 8). La cita textual al cuadro de Ernesto de la Cárcova inscribiría directamente a esta pintura de Berni dentro de la tradición de artistas argentinos vinculados con los reclamos sociales.

El bastidor de la obra está construido en madera y el soporte está conformado por la unión de varias telas de arpillera, específicamente de yute, sin sellos de fábrica en su parte posterior. Según Néstor Barrio y Fernando Marte (2010: 234) esto permite inferir que no se trata de sacos para transportar azúcar o papas, como sucede en el caso de otras obras del período tales como *Chacareros* o *La mujer del sweater rojo*. La arpillera es un material orgánico, fuerte y áspero que, al ser cocido, hace que se pueda apreciar la costura que sobresale en el plano de la obra. A raíz del estudio de los autores anteriormente mencionados, inferimos que la superficie del bastidor de *Manifestación* podría haber sido trabajada con numerosas capas de pintura blanca y yeso a modo de

preparación del soporte, tal como en la obra *Chacareros*. Nos permitimos realizar esta conexión por encontrarse ambas obras dentro del mismo período de producción del artista.

Según Berni, el arte debía estar comprometido con la realidad social y, en este sentido, señalan Barrio y Marte: “La elección material de estas obras no fue una anécdota, sino la búsqueda consciente de un recurso expresivo” (Barrio y Marte, 2010: 235). Por lo tanto, podríamos decir que en esta obra habría una coincidencia coherente entre el mensaje y el medio para transmitirlo. La integridad estética de *Manifestación* se relaciona con la integridad de su discurso: hay concordancia entre el cuadro como objeto y el cuadro como imagen o como huella de un contexto socio-histórico. El uso de materiales poco ortodoxos en la producción artística de Berni durante el período señalado desemboca en la conjunción de un discurso estético y político en el cual la elección del soporte no es un mero detalle anecdótico.

Berni y Siqueiros: encuentros y desencuentros

Estas obras se presentan como piezas que conjugaron el discurso político con el estético, subrayado en la elección material con la que fueron concebidas. Para puntualizar las figuras de los artistas seleccionados en relación a su doble actuación en el campo del arte y la política, cabe destacar el momento de encuentro entre ambos, cuando realizan el mural *Ejercicio Plástico* con el equipo Poligráfico -compuesto además de las figuras de Berni y Siqueiros, por los artistas Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro- en el sótano de la finca de Natalio Botana, director del diario *Crítica*. La realización del mural se dio a raíz de la llegada de Siqueiros a la Argentina en 1933, invitado por la Asociación Amigos del Arte para realizar una serie de conferencias en las cuales disertó acerca el sentido social del arte y de la necesidad de

modificar las condiciones de producción y recepción de las obras para contribuir, desde el arte a una reformulación de la sociedad (Weschler, 2005: 23). La presencia del artista mexicano en la Argentina repercutió en el debate en torno a la función social del arte y resultó el punto culminante que canalizó el cambio estético en Berni.

Ante la urgencia de denunciar la realidad social que estaba atravesando Argentina y el mundo en la década de los '30, Berni se volcó hacia un realismo crítico que él denominó *Nuevo Realismo*.³ La serie de grandes temples sobre arpillera que realizó en este período fueron el resultado del debate que sostuvo junto a Siqueiros y la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario sobre el rol que debía ocupar el arte y el artista en la sociedad:

(...) en el Nuevo Realismo que se perfila en nuestro medio, el tejido de la acción es lo más importante, porque no es sólo imitación de los seres y cosas, es, también, imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias. El nuevo realismo no es una simple retórica o una declamación sin fondo ni objetividad: por el contrario, es el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo. (Berni, 1936: 14)

De todas formas, aunque el muralismo mexicano personificado en la figura de Siqueiros tuvo fuerte influencia en la constitución del *Nuevo Realismo*, Berni postuló diferencias con respecto a algunas de las propuestas del mexicano. Según Guillermo Fantoni la crítica del artista argentino se debía:

(...) al carácter corporativo del Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores de México que tendió al perfeccionamiento técnico de una sola rama de las artes y al exclusivismo de la pintura mural como medio revolucionario (...) cuya labor podía conducir a una labor meramente oportunista en el arte o situarse en un terreno donde la práctica artística fuese desplazada por la función política. (Fantoni, 2014: 21)

La propuesta alternativa de Berni comprendía la amplitud de las técnicas artísticas, conjuntamente con la pintura con formato mural transportable, y el rol de la escuela-

³ En relación con el ámbito internacional, la Gran Depresión del '29 producto de la caída de la bolsa de Nueva York, el surgimiento de los estados fascistas y totalitarios en Europa, la consolidación de la URSS y la sangrienta Guerra Civil Española fueron el marco coyuntural de producciones estéticas de la década del '30.

taller como medio de capacitación ideológica y estética trabajando de forma activa junto a los actores sociales.

Entonces, si bien el paso del artista mexicano por Argentina influyó sobre los artistas nacionales comprometidos con los movimientos de vanguardia de la época, encontró algunas diferencias particulares en el caso de Berni, relacionadas también con la coyuntura política del país, atravesado por una dictadura que imposibilitaba la obtención de espacios públicos para llevar a cabo un arte muralista.

De esta manera, no es cuestión de exponer solamente la conexión entre ambas obras respecto a su configuración matérica, sino también reponer las discusiones estéticas en las que ambos artistas se vieron implicados en la década de los '30; marco coyuntural de producciones estéticas que vincularon la praxis vital con la actividad artística, en pos del compromiso y la posibilidad del cambio social.

Conclusión

Como punto de encuentro en ambas obras, además del material del soporte y los recursos formales, es preciso tener en cuenta la dimensión de carácter mural en la que fueron realizadas, que conlleva a que la visibilización del mensaje sea claro y directo, evidenciando su intencionalidad política. En este mismo sentido, la similitud temática y la representación de figuras que tienden a lo monumental y parecen escapar a los límites del marco acentúan el carácter de mural portante e interpelan sugestivamente al espectador.

Volviendo a la pregunta inaugural de este trabajo –¿qué sucede cuando un artista elige trabajar sobre/con un material que no solo funcione como el soporte de sus ideas, sino que también confluya a subrayar el significado de lo que quiere transmitir?– aunque podría decirse que es en la representación donde están impresos el significado y el

mérito artístico de *Accidente en la mina y Manifestación*, no se debe ignorar la impronta del soporte en la imagen o descartar sus características como testimonio material-histórico. En este sentido, Gabriela Siracusano señala que:

(...) saber encontrar y temprar un material que se ajuste íntimamente a la intención y necesidad de aquello que se quiere expresar es tal vez una de las causas que pueden hacer del objeto creado un objeto eficaz, en la medida que irrumpa en el campo artístico modificando sentimientos y conciencias. (Siracusano, 2008: 12)

De esta manera, las obras seleccionadas para el presente trabajo presentan una conjunción entre lo que los artistas quisieron expresar y el medio que eligieron para ello. Berni y Siqueiros, ambos comprometidos con la cuestión social y con la función política del arte, en estas obras logran significar doblemente el mensaje que quisieron transmitir a través de un material presente en la cotidianidad de los sujetos sociales que decidieron representar: la rusticidad del yute y la arpillera como soporte contenedor de las obras evocan la precariedad de los actores sociales representados.

Bibliografía

AMIGO, Roberto

2015 “El pan, el puño y las miradas” *Noticias UNGS*, Año 8. N° 69: 19 – 20. Disponible en: http://www.ungs.edu.ar/ms_ungs/?p=24826 [consultado el 08/06/2016]

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia

2008 “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, N°35: 109-144. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=ssci_arttext&pid=S0185262020080001000004&Ing=es&nrm=iso [consultado el 08/06/2016]

BARRIO, Néstor y MARTE, Fernando

2010 “Estudio Material de la obra Chacareros de Antonio Berni. Problemáticas de un soporte atípico”, *Ge-conservación*, N° 1: 235-257. Disponible en: <http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/25/pdf> [consultado el 06/06/2016]

BERNI, Antonio

- 1936 “El Nuevo realismo” en *Forma: Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, año 1, n°1: 14
- FANTONI, Guillermo
2014 *El realismo como vanguardia, Berni y la mutualidad en los 30.* [cat. Exp.]. Buenos Aires: Fundación Osde.
- MALOSETTI COSTA, Laura
2003 “Tradición, familia, desocupación”, *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas.* México: UNAM, Disponible en <http://servidor.esteticas.unam.mx> [consultado el 05/06/2016].
- PACHECO, Marcelo
1996 “Guttero, Xul Solar y Berni (tres protagonistas)” en Museo Nacional de Arte decorativo (ed.), *20 obras maestras. Arte Argentino del siglo XX*, Buenos Aires: Banco Velox, pp: 13-26.
- RAMIREZ, Mari Carmen
1997 “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradojas de un modelo ex-céntrico de vanguardia” en Oliver Debroise (ed.), *Nuevas rutas hacia Siqueiros*, México: Curare.
- SIRACUSANO, Gabriela
2008 *Las entrañas del arte: un relato material* [cat. exp.], Buenos Aires: Fundación Osde.
- WESCHLER, Diana
2005 “Imágenes para la resistencia. Antonio Berni entre el surrealismo y el “nuevo realismo” (1932 – 1934) ” en Cuauhtémoc Medina (ed.), *La imagen política*, México: UNAM.

Anexo de Imágenes

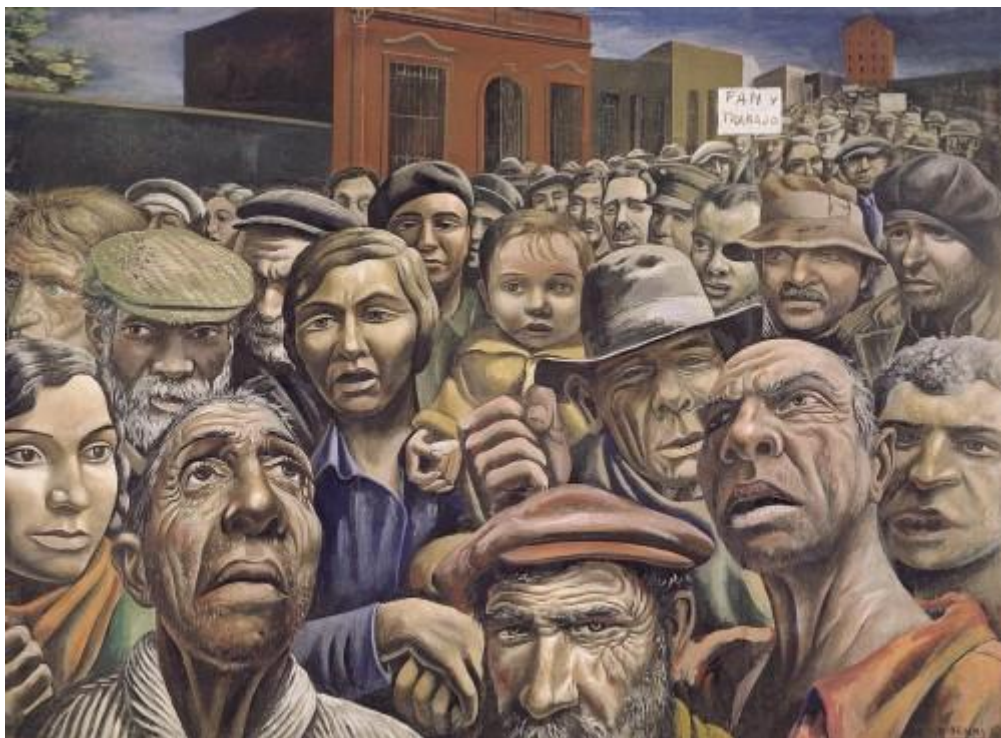
David Alfaro Siqueiros. *Accidente en la mina*. 1931. Óleo/yute ixtle. 139 X 224 cm. Munal.



Accidente en la mina (boceto).1931. Grafito y tinta sobre papel . 21 x 34,2 cm. Malba.



Antonio Berni. *Manifestación*. 1934 Temple sobre arpillera. 180 x 249 cm. Malba.



Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)

Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta

Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi

Docentes Ayudantes:

Lic. Pablo Fasce

Lic. Agustín Díez Fischer

Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

**La representación de los cuerpos en la obra de
Claudia Andujar y Tarsila do Amaral: marcas y
tensiones en la construcción de la identidad cultural
en Brasil**

Marina Correa

Mariana Valdez

Primer Cuatrimestre de 2016

La representación de los cuerpos en la obra de Claudia Andujar y Tarsila do Amaral: marcas y tensiones en la construcción de la identidad cultural en Brasil.

A lo largo de la historia del arte, la representación del cuerpo ha dado lugar a diversas interpretaciones. Ya sea a través de un intento por copiar fielmente la realidad o por medio de un lenguaje no naturalista, la construcción de los cuerpos funcionó como un modo de encarnar lo humano –o lo que tuviera que ver con ello–. El cuerpo podía servir como índice de humanidad o como personificación de un concepto que, cobrando forma, se hacía visible y presente.

Dos artistas y sus respectivas obras nos permiten, en esta oportunidad, indagar sobre la noción de cuerpo: la serie *Marcados* de Claudia Andujar y *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral. A través del análisis de sus obras, se observará de qué manera se construyen los cuerpos en sus composiciones y el sentido que se desprende de ellos. Asimismo, se indagará cómo los modos en los que estas artistas plantean la representación de los cuerpos posibilitan una reflexión acerca de la identidad brasileña.

Claudia Andujar (1931) –nacida en Suiza y radicada en Brasil desde 1954– realizó la serie *Marcados*, un conjunto de fotografías de la comunidad Yanomami que tomó luego de haber pasado varios meses en el territorio brasileño y que exhibió por primera vez en el año 2006. Sus retratos exponen a cada uno de los indígenas con una placa colgando del cuello que muestra el número utilizado por los médicos para llevar un registro de sus vacunaciones y atención médica. Por otro lado, Tarsila do Amaral (1886-1973) fue una artista brasilera de gran importancia en el movimiento modernista brasilero de la década de

1920. Su óleo *Abaporu* (1928), donde se muestra a un ser de proporciones deformes, dio comienzo al Movimiento Antropofágico en Brasil, en un clima de múltiples cambios políticos y culturales.

El protagonismo del cuerpo en estas obras resulta fundamental para comprender el sentido social que se desprende de ellas. El ser ficticio y desproporcionado que aparece en *Abaporu* incita la curiosidad del espectador: ¿Quién es este ser? ¿Dónde se encuentra? ¿Por qué sus miembros se hallan deformados? En *Marcados*, el aspecto de registro fotográfico no deja demasiado espacio para la imaginación: los cuerpos de la tribu Yanomami se nos presentan frontales y nos abrazan con su mirada y su desnudez.

El punto en común entre ambas, se encuentra en la vinculación temática de sus obras y la historia brasileña del siglo XX. La inmigración masiva fomentó el desarrollo de la urbanización en dos focos, San Pablo y Río de Janeiro, mientras se excluía del avance económico y cultural a las comunidades del Amazonas. En las fotografías de Andujar se pone en juego el concepto de “verdad” en el discurso científico, y se evidencian la relación asimétrica médico-paciente y la expropiación que se hace de la salud a través de la práctica institucional: en sus imágenes entra en disputa lo visible y lo invisible de la representación y, por sobre todo, la dicotomía entre el rol del indígena como objeto médico y sujeto social. En el óleo de Amaral, su nombre –Abaporu, “hombre que come al hombre”–, sus colores –aquellos de la bandera de Brasil– y su inscripción en el Movimiento Antropofágico permiten caracterizarla como un cuerpo que lleva en su composición las marcas de un proyecto liberador y constructor de una identidad nacional emancipada del dominio cultural e intelectual europeo, a pesar de aceptar la herencia formal y erudita que este le ofreció.

Cuerpos oprimidos, cuerpos liberados

En *Pueblos expuestos, cuerpos figurantes* (2014), Didi Huberman trabaja el concepto de *exposición*, el cual refiere a la idea de representación: que los pueblos estén expuestos quiere decir que están configurados política y estéticamente (Huberman, 2014: 14). El autor trata el concepto de una manera negativa en tanto la exposición implica la amenaza de su desaparición en dos sentidos: por un lado, los pueblos se encuentran *subexpuestos* y, por otro, *sobreexpuestos*. La *subexposición* consiste en la omisión capciosa de aquello que resulta esencial para la comprensión de un hecho; la selección de los contenidos lleva a la tergiversación del mensaje y a la censura y resulta finalmente en un velo que no permite acceder a la totalidad de la información. Contrariamente, la *sobreexposición* involucra una reiteración en la caracterización que deriva en estereotipos que nublan lo que se muestra y en una amenaza de su existencia. Existe además un tercer caso, en el que conviven la *subexposición* y la *sobreexposición*, que se produce cuando la imagen de un pueblo se manifiesta aparentemente clara pero que a la vez esconde intenciones de carácter político-económico.

Las nociones de Huberman permiten abordar la exposición *Marcados* de Claudia Andujar y la obra *Abaporu* de Tarsila do Amaral identificando el carácter subexpuesto o sobreexpuesto de los cuerpos. Consideramos que antes que *pueblos*, en términos de Didi-Huberman (2014: 51), las artistas representan *cuerpos*; en lugar de personificar en sus obras un grupo de individuos o una idea de colectividad, muestran un cuerpo aislado, y es en el análisis de estas expresiones donde se desglosa una preocupación por la identidad.

Tomando las reflexiones de Huberman como punto de partida, introducimos las nociones de *cuerpo oprimido* y de *cuerpo liberado*, para analizar las propuestas plásticas a

través de sus aspectos formal y social. Un *cuerpo oprimido* es aquel en cuya imagen se identifican marcas de dominio social por parte de un otro. En cambio, un *cuerpo liberado* es aquel que encarna en sus atributos elementos que permitan identificarlo con una independencia cultural e intelectual.

Karl Marx (1867) introduce la categoría de “cuerpo” en su largo recorrido a través de la sistematización de su análisis sobre la explotación y la manera concreta en la que ésta impacta en la estructura social. Michel Foucault retoma y amplía esta categoría en el estudio de las estrategias y dispositivos de los que las sociedades se valen para ejercer una dominación y disciplinamiento sobre los cuerpos (Foucault, 2013). En términos generales, el cuerpo es para Foucault el lugar en el que la realidad social se inscribe, produciendo efectos de verdad, saberes y conocimientos; funciona como un espacio de comportamiento determinado por los mecanismos y tecnologías que resultan de las relaciones de poder. En *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*, Foucault ofrece una reflexión acerca de los dispositivos de poder en articulación directa con el cuerpo como fenómeno estético-político. Estos conceptos están en estrecha vinculación con las fotografías de la tribu Yanomami en donde los sujetos se muestran como un *objeto médico*, poniendo en evidencia la relación asimétrica entre el indígena y un *otro* que amenaza su comunidad. La medicina impone su poder y dominio sobre los individuos que se ven relegados a la aceptación de las disposiciones médicas, favoreciendo un disciplinamiento del *cuerpo clínico* (Foucault, 2013: 258) que se trasluce en el registro documental. Contrariamente, en *Abaporu* el cuerpo funciona como una declaración política de libertad.

Finalmente, el concepto de “mirada” constituye una herramienta clave para el análisis de las obras propuestas. En el proceso comunicativo, la mirada llega antes que la

palabra y es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante (Berger, 2012). En este proceso existe un denominador común en todas las épocas: se establecen las normas culturales y se resignifican las relaciones de saber-poder en el contexto de producción de la obra de arte y de su recepción, adoptando ciertas particularidades. Estas cualidades son inherentes a la obra y atraviesan las problemáticas de producción y consumo de bienes simbólicos (Bourdieu, 2010). Veremos cómo la mirada puesta en los cuerpos de *Marcados* y *Abaporu* los define como portantes de significación social e identitaria del Brasil.

Abaporu, el cuerpo de la liberación

El óleo *Abaporu* fue pintado en 1928 y fue la obra que dio comienzo al Movimiento Antropofágico. Tarsila do Amaral se la obsequió a su marido, el pintor Oswald de Andrade, quien contempló con asombro al ser deforme que aparecía allí representado. El aspecto que más les llamó la atención fue la conexión que el personaje mantenía con la tierra sobre la cual se hallaba. Fue por esa razón que ambos recurrieron al diccionario de la lengua tupí-guaraní –perteneciente al padre de la artista– en búsqueda de un nombre para la obra, y descubrieron el término “abaporu”, en donde “aba” quiere decir “hombre”, y “poru”, “que come”, con lo cual se obtiene la frase: “el hombre que come al hombre”. A partir de esta pintura, Oswald de Andrade propuso crear un movimiento que tomara a la obra como referente.¹

Tres aspectos resultan clave para definir a *Abaporu* como un *cuerpo liberado*: su conexión con el pasado indígena brasileño, su carácter de obra-manifiesto en relación con el Movimiento Antropofágico y la adopción por parte de Tarsila do Amaral de los lenguajes

¹ Aracy Amaral escribe sobre los detalles de la producción de *Abaporu* en Amaral (1975: 247-251).

de vanguardia como el gesto de deglución que su nombre indica: se “come” al europeo para nutrirse de él, pero se devuelve un producto brasileño.

La figura que aparece en la obra es un cuerpo monstruoso que ocupa la mayor parte del lienzo. Aparece de perfil, desnudo, con las extremidades desproporcionadas: un enorme pie y una gran mano se apoyan en el suelo, marcando un vínculo con la tierra, en los que Oswald de Andrade reconoció la temática del hombre nativo, salvaje, antropófago. Su diminuta cabeza apoya sobre el otro brazo, que descansa en la monumental rodilla. Junto a este gran ser se ubican un cactus y un sol o una flor explosiva, enfatizando una vez más su conexión con la naturaleza. La relación entre esta figura con su tierra es literal y a la vez metafórica: está acentuada por la proximidad de sus extremidades a la tierra y a los elementos del paisaje, y está vinculada con la identidad nacional al poseer los colores de la bandera brasilera, verde, azul y amarillo. Su nombre, además, pertenece a la lengua de la tribu tupí-guaraní y responde a una intención de reivindicación del pasado indígena.

Abaporu, imagen de la antropofagia, aparece como símbolo de la lucha por la liberación frente a la dependencia intelectual de Europa: la figura de este ser fue incluida en el Manifiesto Antropofágico acompañando como discurso pictórico las palabras enunciadas. En el seno del Movimiento, la propuesta brasilera de un arte moderno se cristalizó en la idea del “hombre que come al hombre”, una analogía en la cual estos artistas se “comerían” al europeo – y junto a él sus ideas, sus propuestas plásticas – tomando solamente aquello que les resultara enriquecedor y desechando lo perjudicial.

Además, la independencia de este *cuerpo liberado* radica en la selección de los recursos de las vanguardias europeas en función de la construcción de una identidad propia. Para comprender los recursos pictóricos que aparecen en *Abaporu*, debemos tener en cuenta

la vinculación de Tarsila do Amaral con los lenguajes de las vanguardias europeas. Es sabido que en su viaje de estudios a París en 1923 entró en contacto con las producciones del cubismo y del futurismo. Accedió a las lecciones de Lhote en su taller, donde aprendió los procedimientos de la composición cubistas como la simplificación de elementos, la fusión de diversos planos a través del color y la valorización de la línea. Estudió además con Gleizes—de quien aprendió a estructurar la composición por medio de planos integrados—y Léger (Amaral, 1975). En *Abaporu*, un procedimiento de síntesis típico del cubismo reduce la totalidad del cuadro a unos pocos y simples elementos básicos. Se observa un agigantamiento de las partes del cuerpo, que aparecen deformadas y en una proporción exagerada, un recurso utilizado en obras anteriores tales como *A negra* (1923).²

Puede además establecerse una conexión entre el surrealismo y el antropofagismo. El elemento mágico y las manifestaciones del inconsciente fueron conceptos explotados por este movimiento que se encontraba en auge en París en la década de 1920. El interés por parte de los surrealistas en la teoría psicoanalítica de Freud que estudiaba las manifestaciones del inconsciente y prestaba particular atención a los sueños, permite vincular estos conceptos con la creación de *Abaporu*. En estrecha relación con estas ideas podemos observar cómo, años después de haber producido la obra, la autora identificó su origen en las imágenes de su subconsciente que provenían de sus pesadillas de la niñez suscitadas por las historias que le contaban sus criadas (Amaral, 1975).

Abaporu, ser deforme, salvaje, está ligado al pasado indígena y, en sintonía con su tierra, se presenta como un cuerpo que ha logrado romper las cadenas del dominio —primero en términos de colonia, luego en términos intelectuales— por parte del continente europeo.

² El colorido es además característico de su fase Pau Brasil (cf. Amaral, 1975).

Marcados, los cuerpos de los oprimidos

Marcados de Claudia Andujar constituye una serie de aproximadamente ochenta fotografías en blanco y negro desarrolladas en la cuenca del Río Catrimani, territorio de la Amazonía brasilera. La artista se concentró en la cultura Yamanoni y elaboró, a partir del retrato, una introducción a las complejidades de su mundo.

Las fotografías revelan a los integrantes del pueblo Yamanoni en una serie de imágenes dispuestas en forma horizontal o vertical y organizadas a modo de polípticos. En cada una de ellas se observa un solo individuo, con excepción de aquellas donde aparece una madre con su hijo. La autora trabaja sobre tres fondos: una construcción en madera, la vegetación selvática presentada de manera difuminada y un fundido en negro. Los miembros de la tribu se hallan separados de su grupo y de su cotidianeidad, retratados uno por uno en una representación armada especialmente para la ocasión: la mirada a cámara, los fondos que se repiten, dan cuenta de esta ficcionalidad. Esta escenificación y fragmentación del grupo son recursos que Andujar utiliza para denunciar la invasión del sujeto blanco en la comunidad Yanomami.

Los retratados pertenecen a rangos etarios diversos, predominando dos tipos de planos: el plano medio que muestra los cuerpos desde el vientre hacia la cabeza y el primer plano que se concentra en los rostros. En su obra, Andujar trabaja los rostros sin una jerarquización, el tratamiento de las imágenes formalmente es el mismo. En la mayoría de las imágenes los individuos miran hacia la cámara, con lo cual se percibe un énfasis puesto en sus miradas que interpelan al espectador. Por lo general, los rostros son de una expresión neutra, entre los que se distinguen dos casos por su expresividad emotiva: un hombre que ríe, y un bebé que llora y cierra los ojos. De manera notable, estos rostros que se distinguen

por demostrar una emoción evidente son particularmente aquellos que no dirigen su mirada hacia el espectador.

Marcados pone en relación dos fenómenos en principio muy disímiles: el discurso médico y el discurso del arte, ambos presentes en el registro fotográfico. La exposición incluye tres dípticos de otra serie anterior: *Marcados Para*, fotografías documentales de los médicos que participaron en las campañas de vacunación entre los años 1981-1984 y los detalles de las fichas de salud. A partir de 1974, el gobierno brasilero decidió construir una ruta que dentro de su recorrido conectaría ciertas zonas inhóspitas del Amazonas con regiones aledañas. Así se estableció el primer contacto de los Yamanoni, con personas que no pertenecían a dicha etnia. El plan sanitario surgió del contacto de esta comunidad con el hombre blanco, quien se presenta en una relación dialéctica: por un lado, propaga las epidemias y por otro, realiza acciones sanitarias.

El nombre de la exposición, “*Marcados*”, refiere a una doble marca: aquella correspondiente a los carteles numéricos y la de los cuerpos cubiertos. El modo de cubrir el cuerpo lleva de manera implícita códigos morales, sociales y estéticos de cada época y cultura, en donde la belleza y las siluetas cambian según la imposición de cánones, que mutan de apariencia lo natural de la forma humana. En el caso de *Marcados*, en muchos de los retratos los individuos se encuentran vestidos con ropajes no característicos de su cultura y que se asemejan a las modas occidentales. Entendemos a la vestimenta como marcas de un *cuerpo oprimido*, en donde las vestiduras transforman la relación de la persona con respecto a su lugar de origen y con los demás sujetos de su entorno. Esta modificación de la apariencia que es opresora de los cuerpos -ya no sólo a nivel simbólico sino también en el retrato material- atraviesa un proceso de naturalización que se vuelve progresivamente

más invisible. ¿Qué repercusiones tiene esto en la observación de la comunidad Yamanoni? Una simple tendencia a la exotización, la explicitación de una diferencia. Es el descubrimiento de la otredad como referencia lejana que produce imágenes de lo más diversas y que nos llevan a estetizar, como una perspectiva de análisis cultural de la experiencia, la universalidad de la occidentalización.

La exposición deja asentada la tensión entre lo que se muestra y aquello que se oculta, señalando la marginalidad de esta comunidad que no se encontraba comunicada con el Brasil *otro*, y que en ese contacto dejó de estar *subexpuesta* para *sobreexponerse*. Las huellas que esto implicó para la comunidad, en cuanto al derecho de acceso a su imagen, nos permiten problematizar sobre los derechos de estas comunidades y dejan asentado un parámetro de lectura que nos confronta con nuestro propio bagaje etnocéntrico. Que los Yamanoni se encuentren físicamente desnudos significó, desde la conquista y a los ojos europeos, pensarlos desde el despojo de toda propiedad cultural. La fotografía plantea un nuevo giro y representa a los indígenas atravesados por una concepción cultural donde prima lo distintivo.

Conclusión

El análisis de ambas artistas problematiza el encuentro de dos mundos y el impacto que esto significó en la construcción de una identidad en Brasil. Los procesos artísticos pueden entenderse en dos sentidos: en el plano de la observación a las comunidades y en el de la identificación cultural. Ambas artistas realizaron viajes al interior del Amazonas buscando representar una parte significativa y constitutiva de la sociedad brasileña. Lo que varía en la forma de representar es la manera en la que acceden al conocimiento de la

cultura indígena y su aplicación en los diferentes soportes. Claudia Andujar hace un recorte de su práctica y capta a los integrantes de la tribu Yamanoni en un instante único e irrepetible: la exposición de fotografías constituye un registro documental de cuerpos existentes, individuos reales pertenecientes a una comunidad. Tarsila do Amaral elabora plásticamente la construcción de un cuerpo ficticio que dé cuenta de la relación profunda del hombre brasileño con su tierra y que simbolice al indígena, antropófago, vinculado a sus raíces.

Bibliografía

AMARAL, Aracy

1975 *Tarsila: Sua obra e seu tempo*, São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo.

1998 *Tarsila do Amaral*, Buenos Aires: Banco Velox.

BERGER, John

2012 *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gilli.

BOURDIEU, Pierre

2010 *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI.

DIDI-HUBERMAN, Georges

2014 *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.

FOUCAULT, Michel

2013 *El nacimiento de la Clínica, una arqueología de la mirada médica*, Buenos Aires: Siglo XXI.

MARX, Karl

1867 *El capital. Crítica de la Economía política*, Hamburgo: Otto Meissner.

TODOROV, Tzvetan

1987 *La conquista de América, el problema del otro*, México: Siglo XXI.

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)

Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta

Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi

Docentes Ayudantes de Primera:

Lic. Pablo Fasce

Lic. Agustín Díez Fischer

Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

**Mujeres bellas, fuertes y mulatas.
La construcción de la mujer en Portinari y Di
Cavalcanti**

Vanesa Crisóstomo

Carla Pastoriza

Primer Cuatrimestre de 2016

Mujeres bellas, fuertes y mulatas. La construcción de la mujer en Portinari y Di Cavalcanti

Desde el comienzo de la historia del arte la representación de la mujer ha sido uno de los temas más recurrentes: mujeres de clase alta con sus grandes vestidos, mujeres posando desnudas, diosas griegas, mujeres emblemáticas mirándonos a través de un cuadro, la virgen a los pies de Jesús en la cruz, mujeres en un picnic o bailando ballet. Pero es evidente que a partir del siglo XX el rol de la mujer comienza a cambiar y los lugares desde dónde se las retrata se modifican: los dos artistas modernos brasileiros seleccionados, Candido Portinari y Emiliano Di Cavalcanti, son parte de ese proceso. Sus mujeres no son cualquier mujer: son robustas, fuertes, de tez morena, de rasgos bien definidos, con el rostro curtido por el sol y las manos cargadas de trabajo. Son mujeres trabajadoras de la zona rural, salidas de la cultura popular brasileira. Y principalmente, son mulatas.

Observando las obras *Mulheres com frutas* (1932) de Emiliano Di Cavalcanti y *Festa de São João* (1936) de Candido Portinari, nos surgen las siguientes preguntas: ¿Cuál es la construcción que hacen ambos artistas de la mujer y su rol en la sociedad? ¿Por qué se representan mujeres mulatas? ¿Cuáles son los aportes que hacen a la construcción de la identidad brasileira? ¿En qué influyó el contexto histórico-social y la formación de cada artista para llegar a estas representaciones?

Para responder a estas preguntas nos centraremos en las nociones de Annateresa Fabris respecto a la relación entre modernidad plástica e identidad, el concepto de “cuestión social” propuesto por Carlos Altamirano y el rol de la mujer en el arte desde la perspectiva elaborada por John Berger.

Portinari y la búsqueda del arte social

Cándido Portinari nació en una plantación de café de la ciudad de Brodowski en San Pablo en 1903. Su recorrido artístico comienza con un período de pintura de caballete marcado por su formación académica, luego viaja a Europa en 1929, donde se relaciona tanto con el arte del pasado como con las vanguardias, en una época donde confluyen “las propuestas metafísicas, los deslizamientos surrealistas y los debates sobre un realismo social” (Wechsler, 2005: 25). A su regreso, comienza a retratar ese paisaje tan cercano a él: el trabajador rural, los mulatos y mestizos, las plantaciones de café, las de azúcar, las familias que viven en la zona rural y las festividades. Su lenguaje adquirirá luego cierto carácter cubista en el que no se pierden la crítica y el discurso político, es por ello que Portinari afirma:

Los pintores que desean hacer arte social y que aman la belleza de la pintura en sí misma, son los que no olvidan que están en este mundo lleno de injusticias para formar filas del lado del pueblo, auscultando el anhelo en que éste se debate. (Portinari en Giunta, 2005: 317)

Portinari pinta en 1936 *La fiesta de São João*. En este óleo se observan en primer plano mujeres con sus niños y algunos hombres, uno de ellos se ve en el tercer plano portando leña para la fogata de 20 metros que se solía prender en dichas fiestas tradicionales. Como señala Diana Wechsler (2005: 37) en relación con la obra *Café*, aquí el artista nos coloca nuevamente frente a un cuadro ventana en el que vemos representados hombres y mujeres que llevan tarros, cajas y banderas que sirven para decorar.¹ En el fondo se ve el pueblo (morro con casas sobre su ladera) y en un primer plano mujeres que se confunden con los mástiles blancos que se encuentran próximos a ellas. Por lo que se

¹ “La escena monumentalizada en esta pintura adquiere, sin embargo, un dinamismo no siempre presente en los trabajos de Portinari. Aquí parecería que todo continúa más allá del recorte del cuadro. Reapropiándose de la idea del cuadro ventana, el artista lo aprovecha en este trabajo como recurso para dar un sentido vigoroso a la escena” (Wechsler, 2005: 37).

observa, se trata de un ámbito rural en el que todos los personajes pertenecen a la clase trabajadora y se encuentran representados durante la festividad, que llegó a Brasil a través de los portugueses.

Las figuras son robustas, pesadas y macizas, algunas están representadas de espaldas y predomina el frontalismo. Un personaje nos llama la atención: se trata de una figura femenina con moño azul sobre su cabeza que sostiene un niño en sus brazos. Notamos en ella un claro contraste respecto al resto de las mujeres ya que interpela al espectador con su mirada y su rostro está claramente definido de un modo que la distingue de las demás personas. El resto de las mujeres aparece aireando ropa, jugando con sus niños o llevando cajas, estableciendo una cierta relación con la figura griega, lo cual nos remite a la formación clásica de Portinari. La escena transcurre en un paisaje algo simplificado donde se observan morros, mástiles y palmeras que generan cierto ritmo que imprime dinamismo en la mirada. Las figuras humanas, dispuestas en grupos y en diversas posiciones, establecen un orden que nos remite a los murales mexicanos en cuanto a su composición en registros.² La mayoría de ellas realizan algún tipo de acción, no hay casi figuras estáticas. Desde un punto de vista cromático, los colores son amarronados (posiblemente una referencia a la tierra), con distintos matices, y un tipo de iluminación que marca los contrastes y volúmenes.

² El propio Portinari justifica su elección de este tipo de soporte al afirmar que “la pintura mural es la más adecuada para el arte social porque el muro generalmente pertenece a la colectividad, y al mismo tiempo cuenta una historia, interesando a un mayor número de personas. Pueden obtenerse dos tipos de resultados: la educación plástica o la educación colectiva” (Portinari en Giunta, 2005: 313).

Di Cavalcanti y el carnaval moderno

Emiliano Augusto Cavalcanti Albuquerque Melo, mejor conocido como Di Cavalcanti, nació en Río de Janeiro en 1897. En sus primeras aproximaciones al arte se dedicó a realizar caricaturas que, en 1917, exhibió en su primera exposición individual. Luego realizó pinturas y su camino se cruzó con el grupo de artistas modernistas con los que en 1922 organizó la Semana de Arte Moderno en San Pablo.

Después de viajar a Europa a mediados de los años 20, donde se relacionó con artistas y pensadores de la época, su regreso a Río de Janeiro lo enfrentó con la situación política de Brasil y América Latina. Para Di Cavalcanti:

El origen de la obra de arte está ligado al destino del hombre. Sin hombre no hay arte. El arte que no represente la razón humana es una obra defectuosa. La necesidad de que el arte sea humano, y por lo tanto indispensable, es la de crear de la mejor manera las cosas que le dan al hombre una prueba de su capacidad de sentir y entender la vida (...) Por lo tanto no existe arte que no comprenda ni represente los problemas del hombre. (Di Cavalcanti, 1948: 241)

Por todo esto, la temática de sus obras giró alrededor del carnaval, las mujeres, las flores o las frutas. Pintó lo social desde una forma triste o alegre y, como señala Mario Pedrosa (1998: 148), “es el primero en darnos, en Brasil, la representación plástica de los tipos brasileños bien caracterizados, mulatos, bailarines de samba, personajes anónimos de los morros, pescadores en los puertos”. Estos están representados con una amplia paleta de colores, que va desde colores apagados hasta los colores que se asocian a la tierra: rojos, azules y violetas.

En esta misma perspectiva, Tadeu Chiarelli plantea que en las telas de Di Cavalcanti se ven “distorsiones expresivas y de una síntesis de figuras y de planos, obedeciendo más al retrato de una realidad que al de la realidad interna de la pintura” (Chiarelli, 1999: 57).

En la obra que estudiaremos, el óleo *Mulheres com Frutas* de 1932, se observan dos mujeres representadas en un primer y segundo plano. Una de ellas lleva un cesto de frutas en las manos y ambas están representadas en un contexto rural, rodeadas de flores. En el fondo, se puede observar un lago con un velero y un morro.

Las figuras son sensuales, con una anatomía voluptuosa. Sus rostros están claramente diferenciados. La vestimenta al cuerpo, el abundante maquillaje y el peinado elaborado dan indicios de que no se trata de mujeres en actitud de trabajo. Ambas ocupan una gran porción del cuadro y están representadas en actitud similar, llevando uno de sus brazos hacia su cabeza y estableciendo un equilibrio compositivo al mismo tiempo que la proliferación de líneas curvas aporta dinamismo a las pinturas. Las morenas carnaduras, las flores y las frutas están trabajadas volumétricamente. La luz y la utilización de una paleta amplia y saturada otorgan gran vivacidad a la escena que se sintetiza en un gran predominio de volúmenes y planos.

Cuestión social y modernismo

Al poner en relación estos dos artistas también se ponen en relación dos contextos igualmente importantes: por un lado, la cuestión de un arte social y, por otro, la modernidad que se está desarrollando en Latinoamérica, especialmente en el caso de Brasil antes y después de la semana del '22.

La representación de las preocupaciones sociales define a estos dos artistas durante la década del treinta. El arte social, como explica Carlos Altamirano, junto con el arte nacional, son los temas principales de los debates ideológicos y estéticos latinoamericanos de la época. Según el autor:

Al menos desde la revolución de 1848 en Francia, la cuestión de la “unidad” entre el realismo artístico y el arte al servicio del pueblo hará periódicamente su ingreso en las discusiones de los círculos de escritores y pintores. Pero fue entre fines de los años veinte y a lo largo de los treinta del siglo XX cuando las tesis y los preceptos relativos a esa unidad y a las obras que reflejaban –o contrariaban- los paradigmas propuestos, se formularon como un imperativo de la hora. (Altamirano, 2005: 162)

Estas preocupaciones sociales se ven reflejadas en temáticas que comienzan a verse en la modernidad brasileña. Para autores como Jorge Schwartz o Annateresa Fabris, en la década del treinta se da un cambio en el arte de Brasil, “se pone fin a una experimentación estética de las vanguardias para abrirse a una búsqueda de lo social” (Schwartz, 2002: 148).

Para Fabris en la primera parte de esta modernidad:

Fue necesario definir una identidad artística nacional para que en los años treinta su eje de debate se traslade al campo de la identidad social, llevando al Modernismo plástico a enfrentarse con la problemática de un lenguaje más accesible al público. (Fabris: 2002: 47)

Búsquedas individuales, ideas colectivas

Es evidente que los viajes de ambos artistas a Europa fueron influyentes para la realización de las obras: ambos vuelven fascinados con la obra de Picasso. Portinari resulta más influenciado por el estudio de lo clásico, los grandes maestros y el cubismo, mientras que Di Cavalcanti se involucra en una experimentación sobre la representación del cuerpo femenino que se hará visible en las obras realizadas inmediatamente a su regreso.

Portinari realiza un estudio técnico de las herramientas de trabajo, viaja a diversas plantaciones y documenta lo que allí se vive. Su búsqueda estará orientada hacia la representación de aquella clase trabajadora que se encuentra olvidada en la zona rural, centrandó su interés principalmente en los trabajadores, a los que comienza a pintar casi en forma seriada, dejando de lado su individualismo. Sólo conservará la acción en sus cuerpos y sus ropas de trabajo, diferenciándolos del paisaje de fondo que siempre se verá

representado en colores amarronados, oscuros y a veces de tonos fríos. Desde esta misma percepción, Leila Coelho Frota (2005: 45) plantea “parecería que el color marrón-rojizo de la tierra roja se trasladó al trabajo del artista”, y que el contraste entre las figuras y el fondo permitiría crear una atmósfera de tipo surrealista. Portinari introduce en su obra la figura del mestizo para revalorizar su aporte como trabajador que ayuda a la economía del país y contra el prejuicio de la “inferioridad racial”. El mestizo aparece en varias de las obras de los años treinta, y será el comienzo en el artista de la representación de sus preocupaciones sociales, como señala Annateresa Fabris:

Las imágenes de “trabajadores con una fisonomía fuerte y saludable” no responden a la estética política nacionalista del periodo (...) son la respuesta de Portinari a la teoría de la inferioridad racial, que todavía estaba vigente en la sociedad brasileña a pesar de que el Estado Novo había impulsado el debate sobre el mestizaje como factor de integración sin conflictos. (Fabris, 2005: 119)

Por su lado, Di Cavalcanti comienza a retratar mujeres de cuerpos voluminosos, algunas con su cuerpo desnudo, mirando una ventana o al espectador. Además representa a mulatos, bailarines o pescadores. En los años treinta, el paisaje también es parte de la obra del pintor, acompañando a las figuras morenas representadas en conjunto o en soledad, rodeadas de flores o de frutas.

La monumentalidad se puede identificar en la obra de ambos artistas. Los cuerpos de los personajes son macizos y voluminosos. En algunos casos, como puede verse en la obra de Portinari, hay una desproporción en la relación entre figura y fondo. El realismo comienza a perderse con las deformaciones de algunas partes del cuerpo de los trabajadores.

Los artistas buscan reflejar aquellos temas que no eran nombrados, esos personajes olvidados de la cotidianidad y que para estos representaban de mejor forma su identidad:

el mestizo, el mulato trabajador, las mujeres (especialmente en Di Cavalcanti) como una revolución de identidad que contagiaría a otros.

En su artículo *Portinari y el arte social*, Fabris cita un escrito de Di Cavalcanti en el cual el artista expresa su “necesidad de un arte revolucionario en la sociedad contemporánea, abogando por el fin de la separación entre artista y público”. Agrega que el realismo que él defiende “se concentra en tres ejes: dictadura de lo social, empleo de lo individual al servicio de lo colectivo, demolición y marcha revolucionaria” (Fabris, 2005: 108). Di Cavalcanti mostrará a lo largo de su obra, y en su vida personal, un gran compromiso por las cuestiones sociales.³

La autora ubica también a Portinari en este debate sobre la función social del arte a través de sus obras que “tienen como temas el trabajo rural, el cotidiano en las favelas cariocas, el *retirante* nordestino y los recuerdos de la infancia –que inciden en la caracterización de dos tipos: el negro y el mulato” (Fabris, 2005: 109). En tal sentido, el sociólogo Gilberto Freyre en su artículo “Portinari” publicado en el periódico *O Jornal* (1942) postula en torno a la narrativa en la obra de Portinari bajo la teoría a partir de la cual se coloca el mestizaje como fuerza positiva en la formación brasileña, es decir, postula a la producción pictórica de Portinari como construcción de una genuina imagen brasileña a ser divulgada entre otras regiones culturales.

Mujeres trabajadoras y mulatas bellas

Analizando las cuestiones sociales que se comienzan a desarrollar y debatir en los años treinta en Brasil con la inserción de la figura del mulato en la pintura, y los cambios

³ Di Cavalcanti declara ser favorable a la independencia del artista, con participación en la vida social del pueblo en su lucha por la dignidad humana y contra la prepotencia (Di Cavalcanti, 1948: 241).

que se dan en la forma de representar a las mujeres en la modernidad, en las obras seleccionadas destacamos la representación de la mujer mulata.

El rol y la participación de la mujer será tema importante en las problemáticas del siglo XX cuando se produce un quiebre en la pintura con respecto al modo de representarlas. John Berger (1972) ha hecho un análisis histórico de la manera en que la mujer fue retratada a lo largo de la historia del arte: la mujer como objeto que pertenecía a un hombre, un objeto para ser mirado, como en el caso de los desnudos. Las mujeres eran representadas en la manera que el hombre las concebía: dentro de su casa o sin presencia social, con sus hijos o mirándose a sí mismas; siempre bajo la supervisión del hombre.

Pero para este autor, con la llegada de la modernidad la situación cambia y se comienza a representar a la mujer de una manera más fiel a la realidad cotidiana. Así, por ejemplo, se identifica la aparición de la imagen de la prostituta en los primeros cuadros vanguardistas.

En el caso de Portinari, una de las primeras representaciones de la mujer mulata se ve en *India e Mulata*. Ellas son descritas por Jorge Schwartz (2002: 158) como portadoras de gestos de fatalidad, haciendo referencia a la posición de las figuras y la inmovilidad de los cuerpos.

En nuestra pintura, las mujeres se encuentran realizando los preparativos para la fiesta de São João. Esta festividad, que se realiza por varios días entre los meses de junio y julio, tiene un origen agrario y al festejo de las cosechas. En esta fiesta se decora la ciudad de forma muy colorida y se hacen espectáculos de baile, especialmente samba y canciones regionales.

Si bien estas mujeres están preparando la fiesta, por las ropas que tienen puestas y el uso del color blanco, podemos deducir que son mujeres que vuelven de sus trabajos. Una de

las figuras representadas es la de una mujer/niña que parece mirar de frente al espectador. En la intriga de esa mirada podemos ver el cuerpo de una joven, que quizá comenzó a trabajar con su familia en las plantaciones y que incluso ya es madre, pero que, en nuestra opinión, conserva un rastro de inocencia, de su infancia, en el moño de su cabeza.

Si bien en la mayoría de las obras de Portinari las figuras femeninas no suelen ser las protagonistas, podemos inferir que, en este caso, representarlas de esta manera es una forma de afirmar que ellas son trabajadoras mestizas o mulatas, partícipes de la cultura popular y, por lo tanto, también construyen –como en el caso del trabajador mulato– la identidad brasileña.

En el caso de Di Cavalcanti, a las mulatas, que era uno de los temas principales de sus obras, se las ve festivas, quizás preparándose para algún carnaval o baile. No puede negarse la sensualidad que existe en los contornos de estas mujeres que posan alegremente cerca de algún puerto. El pintor rescata a esa mujer mezcla de culturas que baja del morro a la gran ciudad, que se viste de forma coqueta con colores vivos, exhibiendo su naturalidad. Pintar sin tapujos lo que se ve, lo que representa esa mujer moderna que ya no siente vergüenza de mostrar sus tobillos o verse bella al salir a la calle.

Conclusión: aportes a la identidad brasilera

A partir de lo expuesto, creemos que en la representación de estas mujeres, tanto Portinari como Di Cavalcanti buscan afirmar a través de sus pinturas que esa identidad brasileña tiene bases en lo popular, en su clase trabajadora, en la belleza y naturaleza de sus mujeres.

El lenguaje plástico y el lugar desde donde las retratan ya no es el de los siglos anteriores. La representación de la mujer en ambos artistas asume rasgos de modernidad: ya

no son mujeres vistas como objetos bajo la tutela y el juicio de los hombres, encerradas en sus casas, son mujeres que salieron de ellas, y son representadas como mujeres mulatas que enfrentan una doble responsabilidad: ser madres y, además, trabajar. También son mujeres sin vergüenza de mostrarse, llenas de colores, alegres, con vestidos semejantes a los del característico carnaval.

Además, son mulatas, orgullosas de su mestizaje, descendientes de la historia. Se las retrata para sacarlas del olvido, para que dejen de ser ignoradas, y ocupen el lugar de representación que merecen. Este es el modo y el camino elegido que ambos artistas proponen para comenzar a construir la identidad brasileña.

Bibliografía

ALTAMIRANO, Carlos

2005 "Ambigüedades del arte social" en Giunta, Andrea (comp.). *Cándido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, Argentina, pp.162-166.

AMARAL, Aracy Abreu.

1983 "O muralismo como marco de múltipla articulação" en *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel. 1978. P 280-287

BERGER, John.

1972 *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CHIARELLI, Tadeu

1999 "Entre Almeida Jr. e Picasso" en Fabris, Annateresa (comp.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de letras, pp. 57-65.

2012 "Un modernismo que vem depois" en *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, pp.187-207.

FABRIS, Annateresa

1994 *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras.

1996 *Candido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

2002 “Figuras do modernos (possível)” en Schwartz, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950. Da Antropofagia a Brasília*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, pp. 41-51.

2005 “Portinari y el arte social” en Giunta, Andrea (comp.). *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, pp. 99-123.

GIUNTA, Andrea.

2005 *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

MARCONDES, Marcos Antonio.

1983 *Di Cavalcanti*. São Paulo: Art Editora Ltda.

PEDROSA, Mario

1998 “Semana de Arte Moderna” en Otilia Arante (org.) *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 135-152.

SCHWARTZ, Jorge.

2002 *Brasil 1920-1950. Da Antropofagia a Brasília*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado.

WECHSLER, Diana

2005 “Portinari en la cultura visual de los años treinta. Estéticas del silencio, silenciosas declamaciones” en Giunta, Andrea (comp.). *Cándido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 22-44.

Fuentes

Di CAVALCANTI, Emiliano.

1948 "Realismo e abstracionismo" *Fundamentos*, n. 3: 241-243.

FREYRE, Gilberto.

1942 “Portinari” en *O Jornal*. Río de Janeiro. Disponible en www.icaadocs.mfah.org

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)

Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta

Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi

Docentes Ayudantes de Primera:

Lic. Pablo Fasce

Lic. Agustín Díez Fischer

Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

**Las conquistas del género:
El tema de la mujer en la obra de
Amelia Peláez y Emiliano Di Cavalcanti**

Dalia Herskovits

Josefina Sagastume

Primer Cuatrimestre de 2016

Las conquistas del género: el tema de la mujer en la obra de Amelia Peláez y Emiliano Di Cavalcanti

En el interior de la sala de exposición permanente del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), el sector de las obras reunidas bajo el título “Arte y Política, fotografía moderna” presenta dos pinturas atrapantes y desafiantes, ambas sobre papel y de pequeño formato: *Cena de Rua* (1931) de Emiliano Di Cavalcanti y *La costurera* (1936) de Amelia Peláez. Representan mujeres en la década del 30 y, en ambos casos, nos sedujeron por sus formas y nos abrieron inquietudes e interrogantes sobre aquello que vemos: ¿Quiénes son estas mujeres? ¿Cómo son? ¿Qué hacen? ¿Qué expresan? ¿Qué mundos abren sus figuras y de qué manera nos interpelan?

Estas obras fueron realizadas en Brasil (San Pablo) y en Cuba, y nos permiten observar los nuevos roles que ocuparon las mujeres a partir del desarrollo de la modernidad en Latinoamérica. Dan lugar a pensar cuál fue la ruptura de los cánones socioculturales anteriores y la apertura de áreas de intervención nuevas, desconocidas hasta entonces por la mujer. Estas dos obras latinoamericanas modernas permiten también preguntarse cómo se dio en el arte el nuevo rol de las artistas mujeres, cómo fueron representadas las mujeres y qué recursos fueron utilizados para ello. ¿Cuáles son los espacios públicos y privados de circulación femenina en la modernidad que revelan estos cuadros? ¿Cómo trazan estas obras la incipiente ruptura de la división sexual de los espacios femeninos y masculinos? Para analizar estos puntos tomaremos como marco teórico las ideas propuestas por autores como Griselda Pollock, Joanne Hershfield, Andrea Giunta, John Berger y Maurice Merleau-Ponty.

En este trabajo se plantean las diferencias y los aspectos compartidos en la construcción de lo femenino desde dos puntos de vista diferentes: una mirada masculina y una mirada femenina. La obra de Di Cavalcanti representa a una chica moderna en una escena en la calle de la ciudad, también moderna. Toma un referente paradigmático de la mujer moderna del siglo XX en Buenos Aires, Berta Singerman, a quien además está dedicado el cuadro. En el caso de la obra de Peláez, *La costurera* representa a una mujer en su rol de trabajadora activa a la que, tal como lo ha señalado Andrea Giunta en su estudio sobre la serie Ramona de Antonio Berni, la máquina le otorga una condición doble, ambigua: por un lado, una incipiente independencia y, por otro, un sometimiento persistente (Giunta, 2014). También, como veremos más adelante, es relevante en nuestro análisis el rol que ocupó Peláez en tanto artista mujer. En este sentido, ambas obras permiten indagar sobre los elementos que hacen a estas mujeres (Singerman, Peláez) representantes de la modernidad y evidencian, en las diferentes perspectivas, la complejidad en los procesos de cambio latinoamericanos.

Entendemos el arte y la representación de las mujeres en estas obras no solo como un producto social sino también como un vehículo para una ideología, como un producto activo de pensamiento. En este sentido Pollock afirma: “La cultura es el nivel social en el que se producen imágenes del mundo y definiciones de la realidad que pueden movilizarse ideológicamente para legitimar el orden existente de las relaciones de dominación y subordinación entre clases, razas y sexos.” (Pollock, 1988: 54). A partir del arte se construyen y reproducen identidades y, tanto en la sociedad como en el arte, se han afirmado, rechazado y transformado los paradigmas sobre el rol de las mujeres.

Tal como sostiene John Berger en *Modos de Ver* (1972), en la cultura occidental hegemónica tradicionalmente se representaba a las mujeres como objetos para ser vistos (Berger, 1972). La figura femenina era aquello que se ofrecía a la vista del espectador y, más precisamente, del espectador masculino. La mujer era construida para ser mirada y su valor radicaba en su apariencia. Su figura era considerada un objeto visual, una visión para los hombres. En tal sentido, *Cena de Rúa* y *La costurera* pueden entenderse como obras que representan discursos vinculados a la mujer que abren un espacio para generar nuevas preguntas en torno a ella y a sus diversas connotaciones: ¿En qué sentido las obras muestran una ruptura en la división sexual de los espacios? ¿Cuáles son los espacios nuevos y modernos de circulación femenina que pueden observarse en estas pinturas?

Los nuevos espacios de la mujer. *La Costurera de Amelia Peláez*

En la obra de Peláez se encuentra representada una figura humana frente a una máquina de coser. Su lenguaje corporal, su ubicación frente a la máquina de coser y la tela cayendo por los márgenes de la máquina indican que la costurera está realizando una labor textil en ese preciso momento. Como veremos, se trata de una mujer moderna en su forma de representación sintética y abstractizante. No es un retrato de una persona en particular sino de un cuerpo y un rostro genéricos que remiten a la idea de mujer, de una mujer que está trabajando. Dicha tarea se desarrolla en un salón o un espacio cerrado cuyas características no permiten definirlo con precisión. Si bien vemos a la costurera en un lugar privado y cerrado, en esta escena se abre un mundo nuevo para ella: el mundo del trabajo,

el ingreso monetario y la posibilidad incipiente de autoabastecerse sin depender exclusivamente del ingreso económico familiar.

Tal como desarrolla Andrea Giunta en su texto “Ramona vive su vida”, la creación de la máquina de coser Singer en 1851 en los Estados Unidos trajo aparejada una revolución: le permitió a la mujer contribuir a la economía familiar y administrar sus propios recursos sin dejar su hogar (Giunta, 2014). La mujer tomó un nuevo rol por fuera de los lugares clásicos de esposa, madre o ama de casa. La mujer moderna es, por lo tanto, aquella que trabaja, que se desplaza del lugar impuesto por la tradición, pero su libertad es aún relativa. La costurera trabaja desde su casa, en el espacio privado del hogar, y se refleja así la posibilidad de independencia pero al mismo tiempo el sometimiento a la casa.

En *La Costurera* también se puede observar una sumisión del cuerpo de la mujer a la tarea. La costurera trabaja su propio cuerpo con la máquina de coser: usa y transforma en un textil a su misma corporalidad. Solo empleando su cuerpo puede tejer. Compuesta a partir de formas redondeadas y curvas que nos remiten a la femineidad, todas las líneas están unidas, generando una sensación de gran dinamismo. La figura de la mujer está centrada y los elementos están ligados, transmitiendo una sensación de continuidad: es ella misma la que se va transformando en producto.

Otro punto a analizar en relación con la ruptura moderna de la división sexual de los espacios es el rol que tuvo Amelia Peláez como artista mujer dentro de los movimientos vanguardistas latinoamericanos. Su trayectoria es destacable, ya que rompe con un preconceito inconsciente que liga la creatividad a la masculinidad, tal como plantea Griselda Pollock. Históricamente la figura del artista estuvo asociada al género masculino,

mientras que la mujer era construida como el negativo del hombre y, por lo tanto, como el negativo del artista. La división sexual en los conceptos de arte y de artista formaban parte de los mitos y la ideología cultural del arte: por mucho tiempo, las artistas fueron ignoradas, omitidas o menospreciadas por el relato de la historia del arte occidental.

Peláez tuvo una extensa formación en instituciones de renombre internacional de América y Europa. Egresada de la escuela de Bellas Artes San Alejandro en La Habana, obtuvo una beca para continuar sus estudios en Estados Unidos, donde estudió en el Art Students League de Nueva York. Posteriormente realizó viajes a Europa y a México. En 1927 se instaló en París y estudió en la Academie de la Grand Chaumière y en la École National Supérieure des Beaux Arts. Este recorrido es significativo a la hora de considerar su lugar entre sus contemporáneos ya que las becas y los viajes de estudio artístico estuvieron dirigidos mayormente a artistas varones. Peláez transitó lugares y recorridos dominados por los artistas masculinos, su arte ganó renombre y adquirió un notable prestigio dentro del circuito artístico aunque, de acuerdo a Gerardo Mosquera (1995), en la escena internacional se la valora poco. Actualmente, ella es una de las pocas mujeres referentes del arte cubano de las décadas del 30 y 40: en la historia del arte, la mujer todavía está relegada.

Tanto *La Costurera* como el recorrido artístico y formativo de Amelia Peláez son ejemplos de un nuevo posicionamiento de la mujer. A través de ellos se evidencian algunos de los campos en los que ésta, como figura excluida por el patriarcado, comenzó a introducirse en el transcurso del siglo XX.

La representación de la mujer moderna. *Cena de Rua* de Emiliano Di Cavalcanti

La obra de Emiliano Di Cavalcanti representa una escena de calle formada por figuras humanas y edificios modernos. Presenta cinco figuras humanas: dos mujeres en primer plano que miran hacia el exterior, al espectador, en postura completamente frontal. Una de ellas tiene una mirada intimidante y la otra, por detrás, una mirada más suave. En segundo plano vemos a una figura masculina en escorzo y, detrás, dos figuras aparentemente sentadas. Es aquí donde la obra abre algunas preguntas: ¿Por qué situar en primer plano dos mujeres y de miradas diferentes? ¿Qué implicancias respecto de las identidades de género contemporáneas presenta esta composición? ¿Cuáles son los quiebres que se evidencian en relación con los espacios de circulación socialmente establecidos para la mujer?

En el cuadro de Di Cavalcanti la mujer sale de su hogar, se mueve en el mundo exterior que anteriormente era reservado para los hombres, regido por reglas específicas para la circulación de la mujer. La esfera de la mujer era la de la vida doméstica y en la cultura occidental regía una clara división entre el escenario público y el privado. En *Cena de rua* se muestra la inserción de la mujer en la ciudad moderna, habitando el espacio público, la calle y sus edificios nuevos. En este punto, consideramos que el artista brasileño plantea una ruptura de los parámetros de división sexual en el espacio social: representó a las mujeres a la par de los hombres, mientras circulan por los mismos lugares. De este modo, el espacio devela inflexiones ideológicas e históricas que dan cuenta del surgimiento de un nuevo lugar para lo femenino.

La transgresión a las limitaciones impuestas a las mujeres en términos de integración a la esfera pública no es el único aspecto puesto en tensión en la obra. En *Cena de Rua* el espectador es interpelado por la mirada intimidante de una figura femenina que se dirige hacia el exterior del cuadro, donde se ubica el espectador. Su postura expresa firmeza y determinación: muestra una actitud desafiante, con gran confianza y autonomía. Su rostro está maquillado y sus ojos delineados, los labios pintados con *rouge* rojo; su peinado moderno es de pelo corto a lo *garçon*. Por otro lado, la figura femenina en segundo lugar también posee un corte de cabello moderno, pero en contraposición con la figura anterior, tiene una mirada indiferente que se dirige hacia el suelo, su maquillaje es suave y delicado, tiene flores en sus manos y su vestimenta es de colores pasteles. ¿Cuál es el aspecto novedoso representado en estas mujeres? ¿Qué cambios introducen sus presencias? ¿Por qué situarlas con tanta proximidad? Las dos mujeres muestran distintos gustos a través de su indumentaria y el *make-up*, además de actitudes corporales diferentes. Entonces, es posible considerar que la yuxtaposición de dos mujeres con apariencias heterogéneas implica la representación de las nuevas posibilidades sociales de la mujer para desarrollar una multiplicidad de expresiones.

El despliegue de la modernidad en el siglo XX trajo aparejada una nueva noción de mujer. Como consecuencia directa de un capitalismo en pleno desarrollo en el que la distribución internacional de ideologías y mercancías comenzaba a crecer, ciertas cualidades de este nuevo modelo femenino recorrieron ciudades modernas en distintos continentes. Tanto en Europa y EEUU como en Latinoamérica, las mujeres podían estar al día con nuevos parámetros de apariencia, moda y actitud. Las nuevas representaciones de lo

femenino constituyeron una iconografía global que recorría los distintos medios visuales: los medios gráficos, el cine y, posteriormente, la televisión. En este sentido, es posible considerar que, en la mencionada coexistencia de las dos mujeres, Di Cavalcanti nos presenta una nueva noción de mujer moderna. Ser una “chica moderna”, según Joanne Hershfield, es ser “un conjunto de discursos empleados para describir un sujeto social de género que fue interpretado para ser fundamentalmente diferente de las categorías anteriores de las mujeres, en virtud de ser moderno” (Hershfield, 2008: 9). La autora analiza en su texto la construcción de la nueva *chica moderna* tomando como referente el panorama moderno mexicano y las innovadoras formas de representarla en las imágenes publicitarias en las que la moda (que incluye a la indumentaria, el maquillaje, los peinados al estilo *garçon* y las actitudes) se presentan como rasgos característicos de una nueva época: es en parte por ellos que es posible reconocer la representación de la mujer moderna en un contexto urbano nuevo. La moda fue un factor de cambio, un aspecto que en su transformación abrió un camino de mayor libertad a la hora de elegir como deseaba verse cada mujer, rompiendo con los viejos parámetros sobre cómo debía lucir la mujer correcta. Entonces, es posible afirmar que Di Cavalcanti representó dos lugares y dos maneras de figurar a la mujer en la década del 30. No se trata de un quiebre radical o un cambio definitivo en todas las figuras femeninas. Presenta dos casos sutilmente diferentes que, sin embargo, conviven en una misma ciudad y en un mismo momento.

En la construcción de la figura femenina moderna en *Cena de Rua* es sumamente importante la dedicatoria que se encuentra en el interior de la obra: “Para Berta e Henrique off”. Di Cavalcanti deja una huella de época de suma importancia. La figura femenina que

mira hacia el exterior de la obra es la reconocida recitadora y actriz de cine Berta Singerman. Nacida en Bielorrusia y radicada en Argentina, fue un gran referente cultural de la época: destacada por su voz, por su característica capacidad para interpretar las poesías ante el público e incluso por su presencia: “Los poetas, todos los poetas, no sólo fueron siempre rendidos admiradores de la Singerman (hasta aquellos que tenemos fobia a la declamación), sino que la erigieron en "marmórea sibila", escribió el literato Rogelio Echeverría (2003: 167) en su artículo en honor a Berta. No solo los poetas reconocían su importancia: Singerman fue admirada por teóricos y artistas visuales de la época, tales como el reconocido artista Lasar Segall¹ y, como ya se ha señalado, Di Cavalcanti. Ambos pintores realizaron retratos de su contemporánea.²

En sus diferentes expresiones artísticas, Singerman encarnó múltiples aspectos de lo que significó ser una mujer moderna en la década del 30. Su vinculación al ámbito de la literatura por sus narraciones y la admiración hacia ella por parte de sus pares dan cuenta de su condición de artista legitimada. De este modo, fue partícipe de la ruptura con la mirada sexista en el campo del arte al integrarse y destacarse en sus actividades a pesar de las limitaciones tradicionales que se imponían al género femenino. A su vez, su aspecto de “chica moderna” fue divulgado a través de producciones cinematográficas y, de este modo, formó parte de la nueva iconografía utilizada para representar los imaginarios sobre lo femenino. Por su lugar como icono femenino, por su reconocimiento como artista y por el

¹ Para más información respecto de la relación entre Lasar Segall y Berta Singerman, ver el sitio web del Museu Lasar Segall: <http://museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&sItem=219>

² En el caso de Lasar Segall se constata la existencia de dos obras: *Retrato de Berta Singerman* (óleo sobre tela, 1930) y *Berta Singerman* (tinta sobre papel, 1930). En el de Di Cavalcanti, además de la pintura que analizamos, existe otra titulada *Retrato de Berta Singerman* (guache sobre papel, 1928).

momento histórico en el que se desarrolló, al dedicarle la pintura y representarla en ella, la elección de Di Cavalcanti no fue aleatoria. Berta Singerman encarnaba un modelo posible de la mujer moderna.

Reflexiones finales

Cena de Rua y *La Costurera* se realizaron en la década del 30, en una época de reorganización de las naciones latinoamericanas signada por la modernización política, económica, social y cultural. Desde sus claves iconográficas y compositivas estas obras aluden a esas transformaciones.

Las dos obras comparten aspectos que remiten el resquebrajamiento de preceptos históricos acerca del rol femenino instalados en la cultura occidental. Rompen con la construcción de la mujer considerada únicamente como una buena esposa y madre que se había sostenido por largo tiempo en la historia. Para comprender la ruptura y las transformaciones que se dan en las obras de Amelia Peláez y Emiliano Di Cavalcanti es importante comprender la construcción dominante de la imagen de la mujer en la historia del arte. Estos paradigmas no fueron producto de un desarrollo natural: el lugar que se le asignó a las mujeres no fue inevitable, sino que los relatos dominantes se organizaron alrededor de temas y valores estéticos masculinos. Refiriéndose a los conceptos aportados por la historiadora Griselda Pollock, Laura Malosetti Costa señala que “(...) el canon en occidente se construyó a partir de una serie de grandes hombres (...). En el campo de la historia del arte, el punto de vista del varón blanco occidental ha sido aceptado inconscientemente como EL punto de vista” (Malosetti Costa, 2013: 15).

Uno de los puntos de diferenciación de las obras seleccionadas para este análisis es el género de los artistas. La construcción de las figuras femeninas se da desde una mirada femenina y desde una mirada masculina. Tomando en cuenta el planteo fenomenológico de Merleau-Ponty (2002), el espacio es vivido y sufrido a través del cuerpo; el modo de percibir el mundo que tenemos ocurre a través del espíritu y el cuerpo como un conjunto. Nuestras relaciones con el mundo están dadas por nuestro cuerpo que está condicionado (pero no por ello limitado) por las perspectivas de género que se construyen socialmente.

Las obras trabajadas develaron diferentes problemáticas respecto del rol de la mujer. Dicho *corpus* plantea de cierta manera la pregunta por la vinculación entre el género de los artistas y las representaciones de las figuras femeninas existentes en *Cena de Rúa* y en *La Costurera*: ¿Las distintas percepciones están marcadas por las experiencias de cada artista? ¿Habrá sido influenciada la representación de cada artista por su género y su percepción de la realidad moderna condicionada por su experiencia en tanto mujer u hombre? Desde la mirada femenina Peláez representa a la mujer aún en un lugar de opresión y sometimiento: a pesar de haber conquistado un nuevo lugar de mayor independencia, está situada en el interior de la casa. La mirada masculina del artista brasilero coloca a la mujer en el lugar de la modernidad urbana y le otorga mayor poder: su espacio de circulación es la nueva metrópoli latinoamericana.

Siguiendo la teoría de Merleau-Ponty (2002), la experiencia de cada artista estará consciente o inconscientemente condicionada por su cuerpo, su sexo y por la determinación cultural del género. Se inscribían ambos en la sociedad occidental que determina las categorías diferenciadas de género y jerarquiza al masculino por sobre el femenino. Ven a

las mujeres y, en este caso, a las mujeres modernas, a través de sus ojos condicionados por sus experiencias, sus cuerpos y sus géneros. Es posible que la representación de la mujer moderna y la conquista de nuevos espacios de circulación sea diferente para estos artistas a partir de estas diferencias de género y de sus experiencias cotidianas. Mientras que Di Cavalcanti presenta a las mujeres modernas inscriptas en la nueva ciudad, posiblemente influido por su relación con la bohemia paulista, Amelia Peláez muestra no solo la inserción de la mujer moderna en la esfera laboral sino que también, por sus vivencias como mujer en una sociedad patriarcal, representa el sometimiento y la sumisión femenina.

La puesta en tensión de las obras generó nuevas incógnitas, pero también develó certezas: las categorías, los espacios y las definiciones son nociones dinámicas y el rol de la mujer en la representación pictórica se configuró en tal dinamismo.

Bibliografía

BERGER, John

2000 *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

HERSHFIELD, Joanne

2008 *Imagining la chica moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917–1936*. Carolina del Norte: Duke University Press.

GIUNTA, Andrea

2014 “Ramona vive su vida” en *Antonio Berni: Juanito y Ramona*, [cat. exp] Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, pp. 69-81.

MALOSETTI COSTA, Laura

2013 “Introducción” en Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, pp. 11-18.

MERLEAU-PONTY, Maurice

2002 *El mundo de la percepción. Siete conferencias.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica S.A.

MOSQUERA, Gerardo

1996 “Amelia Peláez: pintar La Habana” *Atlántica: revista de arte y pensamiento*, número 12: 3-7

POLLOCK, Griselda

1988 *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Buenos Aires: Fiordo.

ECHAVARRIA, Rogelio

2003 “Recordando a Berta Singerman. La diva rediviva” *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol 40, número 63: 167-169.

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)

Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta

Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi

Docentes Ayudantes de Primera:

Lic. Pablo Fasce

Lic. Agustín Díez Fischer

Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Vanguardia americana: antropofagia y abyección en el modernismo brasileño

Mariana Recagno

Rosario Vitulich

Primer cuatrimestre de 2016

Vanguardia Americana: antropofagia y abyección en el modernismo brasileño

En el presente trabajo indagaremos sobre dos obras de artistas brasileñas del siglo pasado: *Abaporú* (1928) de Tarsila do Amaral y *O impossível* (c. 1946/47) de María Martins. ¿Por qué nos llamaron la atención sus cuerpos apartados del canon belleza tradicional, así como los títulos que llevan? ¿Qué es *Abaporú*? ¿A qué se refiere Martins cuando habla de *O impossível*? Estas preguntas fueron los disparadores para pensar la complejidad de estas obras que vinculan al canibalismo y a lo lacerante: *Abaporú*, en diferentes diccionarios tupí-guaraníes, significa “hombre que come gente”. Etimológicamente: “Aba” (hombre o Caribe) – “por” (carne o gente) y “ú” (comer) (Ruiz de Montoya, 1876: 138, 149 y 150). *O impossível* refiere a dificultad de las relaciones: los cuerpos enfrentados sugieren una situación de deseo y violencia, de atracción y rechazo que no se puede concretar (Ribeiro, 2015: 9).

En este cruce intentaremos unir estas obras bajo un concepto que, presente en disciplinas diversas como el psicoanálisis y la literatura, adquirió notoriedad en el ámbito de las artes plásticas en la década de 1990, más específicamente, en el marco de la exposición “Abject Art. Repulsion and Desire in the American Art”¹. Nos referimos al concepto de lo “abyecto”, con el propósito de analizar el tipo de abyección al que nos enfrentamos cuando vemos las obras de do Amaral y Martins. Como se verá en este trabajo, ellas se desplazan de la abyección explícita, aquella que provoca un inmediato rechazo

¹La idea era provocar al espectador a través de la presencia de imágenes que mostraban lo desagradable y lo horripilante, lo inapropiado y lo impuro del cuerpo y la sexualidad. Es decir, el otro lado del arte bello. De alguna manera, las imágenes exhibidas, vinculadas a la mortalidad, la sexualidad y la abyección, intentaban romper los tabúes de una sociedad recientemente conmovida y angustiada por el flagelo del SIDA. A partir de ese momento, la muestra mencionada permitió que los términos ‘abyecto’ y ‘abyección’ se instalaran de manera corriente en el lenguaje del arte (Oliveras, 2013: 158).

antela visión del espectador, para elaborar una abyección de carácter implícitoque, mediada por la razón, provoca su efecto.

¿A qué nos referimos cuando hablamos de lo abyecto?

Para aproximarnos al concepto y articular su relación con las obras, este trabajo parte de las conceptualizaciones que ha propuesto Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1988) y en las elaboraciones que Judith Butler ha presentado en su libro *Cuerpos que importan* (1993).

Por un lado, Kristeva toma el concepto en cuestión y lo entrelaza con aspectos filosóficos, psicológicos y lingüísticos para analizar la obra del escritor Louis-Ferdinand Céline. La autora no realiza una definición tajante de lo que significa lo abyecto sino que la construye a lo largo de su escrito. Al final de su libro, Kristeva concluye:

La abyección es, en suma, el reverso de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales se funda el reposo de los individuos y las treguas de las sociedades. Estos códigos son su purificación y su represión. Pero el retorno de lo reprimido constituye nuestro ‘apocalipsis’, por lo que no escapamos a las convulsiones dramáticas de las crisis religiosas. (Kristeva, 1988: 279)

Por otro lado, Judith Butler define la abyección en relación con el cuerpo, afirmando que para una sociedad occidental y patriarcal hay cuerpos que importan más que otros. La heterosexualidad es la normativa y el cuerpo rechazado (el cuerpo transexual, por ejemplo) establece un terreno que se distingue de lo aceptado –es decir, normativo– para la constitución del cuerpo. Butler enfatiza cómo la abyección es constituida por el espacio:

La matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invisibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas

por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invisible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales su propia pretensión de autonomía y de la vida. En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional. (Butler, 1993: 19-20)

En síntesis, Kristeva nos habla de abyección como el reverso del código, aquello que no es aceptable para una sociedad. Lo abyecto es aquello que nos causa repulsión, lo que está reprimido en nuestro inconsciente por no estar dentro de lo correctamente establecido. Para Butler, lo abyecto es el lugar de la negación necesaria para la construcción del “yo” que define los límites de las zonas invivibles de la sociedad, el sitio de identificaciones temidas para el sujeto normado. Para ambas autoras, el sujeto se constituye a través de lo abyecto, impuesto por la cultura y sociedad occidental. Justamente, a partir del análisis del estudio de los personajes en las obras de Amaral y Martins, las referencias al canibalismo y la violencia, es posible identificar aquellos elementos que en una sociedad son repudiados y considerados abyectos.

El cuerpo como sitio. El cuerpo abyecto.

Ambas obras refieren a una iconografía que remite a los cuerpos, figuras extrañas, cuya “normalidad” representacional ha sido intervenida. Por un lado, *Abaporú* (1928), una obra pintada al óleo de manera prolija, con una pincelada que se aleja de lo matérico y con una paleta reducida a cuatro colores: un ocre anaranjado, un verde oscuro, un amarillo que bordea la saturación y un azul puro.

Una figura antropomorfa, voluminosa y de carnación cobriza ocupa más de la mitad de la superficie y reposa sobre un área de color verde intenso. Su mano y pie están

aferrados a la tierra, son desproporcionados y avanzan hacia el espectador en un primer plano frontal, mientras que su pequeña cabeza se encuentra apoyada sobre su brazo, de manera algo meditativa. La composición se completa con un cactus de color verde saturado, florecido en una figura circular amarilla intensa, que podría confundirse con un sol. Esa representación sintética del paisaje, cubierto por una luz homogénea sobre un fondo azulado, no deja pistas sobre si se trata de un lugar selvático o rural.

Por otro lado, *O impossivel* (c. 1946/47) de María Martins es una escultura de yeso de gran tamaño (182 x 175 x 91 cm.) que representa el enfrentamiento entre dos figuras antropomórficas, una masculina y otra femenina. La primera tiene un cuerpo macizo y concentrado que, en posición de cuclillas, se enfrenta a su compañera. Entre medio de sus piernas un elemento que se asemeja a un falo apunta a la figura femenina. Ésta es dueña de un cuerpo más esbelto y alto, aunque arrodillada ante la otra figura, no se encuentra en una actitud de sumisión sino que lo enfrenta desde un lugar más elevado. Su sexo está marcado por sus senos y por sus pronunciadas caderas. La deformidad de ambas cabezas es la particularidad más pregnante de la obra: sus rostros se enfrentan, se abren en una serie de elementos punzantes que no llegan a tocarse y que nos recuerdan a las sierras dentadas de las plantas carnívoras.

Si apelásemos a una perspectiva antropocéntrica, nos llamaría la atención que la disputa se agudiza en la cabeza, el área del cuerpo que remite a la actividad intelectual. También llama nuestra atención cómo la blancura del material contrasta con la tensión y la furia del enfrentamiento. En ese sentido, el color podría confundirnos en cuanto a la interpretación de la acción, ya que solemos asimilar el blanco con la presencia de lo armónico o lo pacífico; sensación que se contradice, por completo, con la imagen de este enfrentamiento punzante en el que se remite a la relación violenta entre dos cuerpos.

Además de la versión de *O impossível* que vemos en MALBA, existen otras versiones conocidas. Una de ellas pertenece al MoMA y fue realizada en bronce y en un tamaño inferior a la del MALBA; otra pertenece a la colección del MAM de Río de Janeiro, también de bronce, de menor tamaño que la obra del MoMA, donde la figura femenina tiene los brazos más alargados y curvos, mientras que los elementos punzantes de la cabeza de la figura masculina son ondulados,

Retomemos ahora la conceptualización sobre lo abyecto propuesta por Kristeva. Desde el psicoanálisis, ella se centra en el papel de lo femenino en el desarrollo psicosexual del infante, en la evolución de su subjetividad y el acceso a la imagen y la cultura, es decir, a lo simbólico. En ese sentido, se opone al modelo patriarcal de Freud, en el cual el padre es quién abre el acceso a lo social en el niño. Kristeva postula, en cambio, que la figura materna juega un rol importante en el temprano desarrollo psicosexual, en un período pre-lingüístico en el que el niño está dominado por una mezcla de sensaciones caóticas: necesidades, percepciones, impulsos básicos orales y anales. En esta etapa no existe separación entre su cuerpo y el de su madre, ni tampoco entre su cuerpo y el exterior: no hay límites, su cuerpo lo abarca todo. Sin embargo, con la diferenciación de sus cuerpos comienza la abyección, se establecen los límites entre un “yo” y un “otro” que se opone, que perturba y amenaza la identidad. Butler agrega respecto de los límites, como mencionamos anteriormente, que el sujeto logra definirse a través de lo que repudia, de lo que su razón expulsa. El “otro”, que amenaza la constitución del sujeto, está fuera del terreno de la normatividad. Los discursos median la relación entre el “yo” y el “otro”, es lo que Butler llama el proceso de performatividad:

Por lo demás, este imperativo, este mandato, requiere e instituye un "exterior constitutivo": lo indecible, lo inviable, lo inenarrable que asegure (y que, por lo tanto, no siempre logra asegurar) las fronteras mismas de la materialidad. La fuerza normativa de la performatividad -su poder de establecer qué ha de

considerarse un "ser"- se ejerce no sólo mediante la reiteración, también se aplica mediante la exclusión. Y en el caso de los cuerpos, tales exclusiones amenazan la significación constituyendo sus márgenes abyectos o aquello que está estrictamente concluido: lo invivible, lo inenarrable, lo traumático. (Butler, 1993: 268)

La performatividad es la práctica discursiva que produce aquello que nombra, es el discurso político, cultural y social que restringe al sujeto (Butler, 1993: 28). Para ambas autoras, aquello que amenaza a un "yo", a su identidad, es lo "otro" externo. En relación con las obras, los espectadores nos encontramos "protegidos" ante la obra. En *El retorno a lo real. La vanguardia de finales de siglo*, Hal Foster dice que el espectador que mira al objeto, es también "mirado" por dicho objeto a través de una pantalla-tamiz (Foster, 2001). Para Foster el sujeto se halla protegido de la mirada del objeto, en tanto la pantalla-tamiz sirve para cubrir la presencia del objeto de deseo. La subjetividad está protegida: se nos impide un acercamiento absoluto a aquello que estamos observando. Si pudiera captarse de modo absoluto el significado de la obra, el espectador se encontraría ante el horror implícito que obtura esa insoportable presencia a través de la mediación de lo simbólico, con todas aquellas imágenes y significados provistos por su propia cultura (Foster, 2001: 140-145). Es decir, nos encontramos protegidos ante el significado de la obra porque no la podemos captar en su totalidad, ya que no podemos asimilar su contenido simbólico en una sola visión.

También existe una suerte de reflejo físico que nos protege de estas percepciones traumáticas:

El asco de una comida, de una suciedad, de un desecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundito. Ignominia de lo acomodaticio, de la complicidad, de la traición. Sobresalto fascinado que hacia allí me conduce y de allí me separa. (Kristeva, 1988: 9)

El lugar de la psiquis (o de lo psíquico) juega un papel importante en la creación del cuerpo de *Abaporú* que, según explicó Tarsila do Amaral, fue en parte una evocación de imágenes de su inconsciente, relacionadas estrechamente con las historias escuchadas en su infancia:

Comprendí que yo misma había realizado imágenes subconscientes, sugeridas por historias que oí cuando niña: la casa oscura, la voz de lo alto que gritaba desde el techo “caigo” y dejaba caer un pie (que me parecía inmenso), “caigo”, y caía el otro pie, y después la mano, la otra mano, finalmente el cuerpo entero, para terror de los niños. (do Amaral en Amaral, 1978: 39)

Tanto *Abaporú* como *O impossível*, remiten a la amenaza de un cuerpo por otro. El título de la obra y el manifiesto que Oswald de Andrade escribió en relación con ella remiten a la idea de un hombre que come hombres:

Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz (...) Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago. (de Andrade, 1928: 1)

A través de la antropofagia, una metáfora que remite a la cultura brasileña desde la historia de los nativos caníbales, se construye una renovada identidad nacional, a partir de la deglución de la cultura europea. Pensemos en la actitud corporal de *Abaporú*: su brazo delgado sostiene una cabeza pequeña, en un gesto reflexivo que nos recuerda en alguna medida a *Le Penseur* de Rodin. Pero a diferencia de éste, que se encuentra imperturbable en la profundidad de su mente, la actitud de *Abaporú* remite a un deterioro de la actividad meditativa: la figura no se define en relación al pensamiento sino en referencia al vínculo con la tierra, de la que parece provenir o desarrollarse corporalmente. El cuerpo aferrado a

la tierra crece hasta donde se halla la razón; en ese punto el desarrollo cae y la fuerza mental se diluye.²

En la obra de Martins, en este apropiarse del otro resuenan ecos de lazos sexuales y afectivos truncados. Podemos percibir una relación en la que vibran sentimientos encontrados (atracción-rechazo) que nos recuerdan las imposibilidades o dificultades que pueden formar parte de un vínculo interpersonal. En esta escultura, la disolución del sujeto es una amenaza latente. En relación con esto, lo abyecto se puede presentar de forma tal que el sujeto es llevado a caminar por el terreno de lo animal, de lo irracional. Kristeva dice que “las sociedades primitivas marcaron una zona de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad imaginados como representantes del asesinato o del sexo” (Kristeva, 1988: 21).

La falta de racionalidad, como en *Abaporú*, puede hacer eco en *O impossible* cuando observamos las cabezas como el lugar de la disputa que deviene en amenaza. Tanto el canibalismo como el asesinato están fijados fuera de las normas establecidas socialmente o determinadas (en el caso del canibalismo) como tabúes. Kristeva al respecto remarca que:

La abyección es co-extensiva al orden social y simbólico, tanto en una escala individual como social. En tal concepto, igual que la interdicción del incesto, la abyección es un fenómeno universal: se la puede hallar no bien se constituye la dimensión simbólica y/o social de lo humano, y a lo largo de las civilizaciones. (Kristeva, 1988: 92)

De esta manera la demarcación de lo abyecto depende de lo establecido, moral y éticamente, por las culturas. Y ante el dilema de aceptar o rechazar el impulso, es donde entra en cuestión el proceso de represión.

² Esta reflexión sobre lo meditativo en *Abaporú*, surgió de un comentario de la doctora Giunta, en una de las correcciones del presente texto.

Retomando la diferenciación entre el sujeto y lo que se opone a él, lo abyecto, según Kristeva (1988: 19), opera como una “represión primera” previa al surgimiento de un sujeto que no elaboró sus representaciones: es decir, nos enfrenta a los “límites del universo humano”. En ese sentido, la noción de abyecto se encuentra con la noción de lo sublime, como aquello que alcanza nuestros límites, tanto los culturales como los racionales. Kristeva (1988: 39) sostiene que, cuando a través del arte se vuelca en palabras o representaciones aquello que no puede ser dicho ni realizado está teniendo lugar una forma de catarsis al sublimar la abyección.

Cabe señalar que lo abyecto se relaciona también con la perversión, ya que no respeta prohibiciones. Recordemos algunas de las líneas de un poema de María Martins: “Incluso mucho después de mi muerte / Incluso después de tu muerte / Yo deseo torturarte / Yo deseo que mi pensamiento / se enrosque alrededor de tu cuerpo (...)” (Marcadé, 2008: 375). Todo está permitido en el ámbito de las letras y el arte, de allí que Kristeva afirme que el artista es la “figura socializada de lo abyecto” y “a través de su obra realiza una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Interdicto y del Pecado, de la Moral y de lo Inmoral” (Kristeva, 1988: 25-27). Tanto la obra de Amaral como la de Martins representan también a aquello que no puede (no debería) ser realizado en la cotidianeidad; son formas de catarsis que nos ofrece la abyección. El arte es una experiencia estética y catártica privilegiada. A través de las expresiones artísticas nos ponemos, en palabras de esta autora en contacto con “nuestros apocalipsis más íntimos y más graves” (Kristeva, 1988: 278),

Tanto Kristeva como Butler, refieren a la sociedad contemporánea cuando tratan sobre lo abyecto, al aludir a como ésta prefiere no mirar a aquello otro que se nos acerca. Se prefiere ignorar lo que es considerado repulsivo, lo que provoca horror. De alguna manera,

para Kristeva, la tarea del artista consiste en profundizar los elementos abyectos en las representaciones para sublimarla y contribuir al orden simbólico de la civilización.

Conclusión

El arte es el lugar en el que nos permitimos gozar de lo abyecto. Pero, como escribimos al principio, lo abyecto en estas obras no nos impacta directamente a través de una imagen violenta y provocativa. En un primer acercamiento, *Abaporú* nos coloca ante un ser desproporcionado, ensimismado, pero recién cuando empezamos a indagar sobre su contenido se genera cierto rechazo: es la representación de un hombre que come hombres para constituirse, para renovar su identidad, deglutiendo elementos nacionales y extranjeros. Utilizar el canibalismo como metáfora es un gesto de provocación.

En *O impossível*, en cambio, no encontramos como fin la constitución de una nueva identidad brasileña que intenta justificar la metáfora del canibalismo. Las relaciones conflictivas, la imposibilidad de que dos personas se comprendan completamente y el deseo sexual de devorar al otro son los temas de la escultura de Martins que abordamos bajo la noción de lo abyecto. Pero a diferencia de *Abaporú*, cuando nos encontramos frente a *O impossível*, percibimos que entre las figuras se está gestando una situación tensa por el enfrentamiento, incluso a pesar de la blancura del material que nos remite a lo armónico o lo pacífico. Lo abyecto es más explícito que en la pintura de Amaral. Además al ser una escultura, de alguna manera, se potencia la abyección porque dialoga con el espacio en el que circula el espectador.

Las abyecciones a las que nos referimos apuntan a terminar con la existencia de un otro y, en mayor y menor medida, son atenuadas por la imagen en las obras. No podríamos

medirnos con lo abyecto, sin situarnos al límite, sin enfrentarnos a aquello que amenaza nuestra constitución física o mental, si no fuera a través de las expresiones artísticas.

Bibliografía

AMARAL, Aracy (ed.)

1978 “Pintura pau-brasil y antropofagia” en Tarsila do Amaral, *Arte y Arquitectura en el modernismo brasileño(1917-1930)*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 37-41.

BUTLER, Judith

1993 *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós.

De ANDRADE, Oswald

1928 “Manifiesto Antropofágico” *Revista de antropofagia*, volumen 1, número 1: 1-5.

FOSTER, Hal

2001 *El retorno a lo real. La vanguardia de finales de siglo*, Madrid: Akal.

KRISTEVA, Julia

1988 *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Buenos Aires: Siglo XXI.

MERCADÉ, Bernard

2008 *Marcel Duchamp: La vida a crédito*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.

OLIVERAS, Elena (ed.)

2013 *Estéticas de lo extremo*, Buenos Aires: Emecé.

RIBEIRO, Lilian,

2015 “Maria Martins, la única surrealista de Brasil” *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, volumen 1, número 9: 1-19. Disponible en <http://www.escritorasyescrituras.com/maria-martins-surrealista-brasil> [último acceso: 09/06/2016].

RUIZ DE MONTROYA, Antonio

1876 *Vocabulario y tesoro de la lengua guaraní (o más bien tupi)*. Paris: Maisonneuve. Disponible en: <https://archive.org/details/vocabularioytes001ruiz> [último acceso: 09/06/2016].