

El poder de las imágenes: religión, violencia y censura

Andrea Giunta
Universidad de Buenos Aires - CONICET

Presentada en:
Annual Session of the International Seminar *Art Studies from Latin America*, UNAM and The Paul Getty Foundation, San Salvador de Bahia, July 9-13, 2003.

Coloquio **Lo(s) público(s). Arte, consumo y espacio social**, *Faro para las Artes*, Asunción del Paraguay, 25-27 de junio de 2003

Publicada como Andrea Giunta, "El poder de las imágenes y los públicos de arte," in *Lo(s) públicos(s). Arte, consumo y espacio social*. III Foro Internacional Paraguay 2003, Ediciones FARO para las artes, Asunción del Paraguay, 2003, pp. 17-37.

¿Cuál es el destino que los públicos (heterogéneos, inestables) otorgan a lo visto, oído o leído? ¿Con qué experiencias y deseos propios los vinculan? ¿Qué tipo de mediaciones se establecen entre la obra y los diversos públicos que acceden a ella?

Estas preguntas, incluidas en el temario de discusión de este coloquio, resultan centrales a la hora de considerar la peculiar respuesta que el público tiene frente a determinadas imágenes. Las diversas reacciones, podríamos incluso afirmar, que tienen ante una misma imagen distintos públicos en un mismo momento histórico o en distintas coyunturas. ¿Por qué, en definitiva, una imagen puede ser repudiada e, incluso, intentar ser destruida, en un determinado momento histórico y conservada, cuidada, museificada, en otro? ¿Qué poderes, podríamos preguntarnos, agitan y a su vez se agitan, en esas construcciones, a veces monumentales e imponentes, otras perecederas y precarias, de lo que denominamos "arte"?

Mi propósito es presentarles materiales para la discusión y ofrecerles algunas conclusiones provisionarias. El argumento que despliego es parte de un trabajo en proceso y de la reflexión sobre un problema que me deslumbra, pero acerca del cual no puedo ofrecer una respuesta definitiva: por qué son amadas u odiadas ciertas imágenes del arte.

Lo que voy a desarrollar se basa, sobre todo, en la revisión de ciertas respuestas frente a algunas imágenes de un artista central en la historia del arte argentino, desde los años '60 hasta el presente. Un artista tan central para el problema que nos ocupa que, casi me atrevería a afirmar, reúne tantos adeptos como detractores, ambos encendidos por la misma pasión. Un artista que, probablemente, se encuentre

entre los artistas argentinos que mayores escándalos ha causado con sus obras. Y sobre algunos de estos voy a centralizar mi exposición.

El 20 de septiembre de 2001, casi diez días después del impacto que destruyó las torres gemelas de Nueva York, se inauguraba en Buenos Aires el Museo de Arte Latinoamericano con la colección Costantini. Las primeras planas de los diarios argentinos daban cuenta de ambos hechos: anunciaban, al mismo tiempo, las palabras de Bush en el Congreso y la celebración del primer edificio construido como Museo en la ciudad de Buenos Aires; informaban sobre el despliegue de buques y aviones hacia las zonas cercanas a Afganistán y sobre la presentación pública del "mejor arte latinoamericano". La tragedia de Nueva York lo impregnaba todo. Las imágenes del ataque, los aviones, las implosiones, los gritos, la desesperación, podían verse constantemente en los televisores. También podía sentirse el anticipo de lo que pronto se produciría en la Argentina, tres meses más tarde, cuando una crisis económica, social, política y moral casi sin precedentes se precipitó sobre el país. A la inauguración del Malba acudió el entonces presidente Fernando de la Rúa, quien en diciembre de este mismo año abandonaría el gobierno después de la expresión masiva conocida como "Cacerolazo".

En la inauguración del Malba se reunieron casi todas las piezas de la colección, y un conjunto de obras prestadas por artistas y por otros coleccionistas. El propósito era brindarle al público un recorrido por aquellas obras del arte latinoamericano y argentino que representaban un hito en el relato del arte moderno. Imágenes atravesadas por su extraordinario poder estético, histórico y, en muchos casos, también político. Imágenes importantes para conocer el arte latinoamericano. Allí se exhibieron y se exhiben cuadros paradigmáticos como *Abaporu* de Tarsila de Amaral, el dibujo *Accidente en la mina* de Siqueiros (1931), dibujos y pinturas constructivas de Torres-García; acuarelas de Xul Solar, pinturas y collages de Antonio Berni; el *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* de Diego Rivera; *La mañana verde* de Wifredo Lam, entre muchos otros.

Entre todas las obras incluidas en la presentación, una atrajo poderosamente la atención del público, logrando condensar de manera elocuente el conjunto de tensiones que en ese momento se estaban viviendo: *La civilización occidental y cristiana*, gran montaje realizado por León Ferrari en 1965, para participar del premio organizado por el Instituto Torcuato Di Tella colgaba en el centro de una sala [FOTO 1]. Quienes no conocían esta obra, creyeron que León Ferrari la había realizado para esa oportunidad, en relación con los hechos que conmovían al mundo.

El montaje de la exhibición se diseñó antes del 11 de septiembre. El guión curatorial incluyó la obra de Ferrari como uno de los ejemplos paradigmáticos del arte argentino de los años sesenta. En este montaje de dos metros de

altura, León Ferrari había unido un avión norteamericano de guerra con un cristo de santería¹. La obra remitía, en forma directa, al momento de la escalada norteamericana en Vietnam; ataque que se llevaba a cabo bajo el lema justificatorio de la "defensa de la Civilización Occidental y Cristiana". La frase, cabe destacar, no era ajena al contexto nacional. Era la misma que un año después utilizaron los militares argentinos cuando suspendieron las garantías democráticas con un golpe militar. También para los militares argentinos fue la "defensa de la Civilización Occidental y Cristiana" la que justificó el uso de la violencia, la represión y la censura que instalaron en la Argentina después del golpe de estado de 1966. Esta frase, "civilización occidental y cristiana", fue, precisamente, la que León Ferrari utilizó como título de su obra.

En 1965, esta imagen no llegó a ser exhibida por decisión de Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. León Ferrari aceptó retirarla y exponer las otras obras que integraban su envío: un grupo de tres cajas que abordaban las mismas relaciones entre religión y violencia, entre el concepto de civilización y el de incivilización. En una caja de fondo dorado se distribuían imágenes ordenadas en tres registros. En el inferior manos de niños recortadas de revistas de la Unesco; en el central, una línea homogénea de misiles; y en el superior, una imagen de Cristo con tres aviones a cada lado. [FOTO 2]. Ante esto nos preguntamos: ¿por qué si el tema era el mismo se le permitió exhibirlas? ¿fue tan sólo el tema de la obra lo que provocó su censura? ¿qué diferenciaba a una imagen de la otra? ¿qué hacía que una de ellas fuese más peligrosa, evitándose, incluso, exhibirla? Sin embargo, también estas obras resultaron problemáticas. El crítico del diario *La Prensa*, E. Ramallo, las expulsó del campo luminoso e incontaminado del arte sosteniendo que eran "líbelos políticos", inaceptables en una institución seria². La obra se articulaba, simultáneamente, sobre dos ejes: por un lado, el de la autonomía estética que le confiere el espacio en el que se instala y por otro, el deseo de cancelar la separación entre el arte y la vida, un deseo imposible dentro del encierro de la institución. Sobre este punto contradictorio, bifronte, se instala la perturbación que marca el acto de recepción. Como destaca David Roberts: "La obra de la Revolución dentro de la institución vive por tanto, gracias a su realización dual como obra (re-presentación, repetición) y puesta en escena (diferencia), de la tensión explosiva de la sublimación

¹ Es un montaje de 198 x 122 cm. que une la reproducción de un avión caza F 107 con un Cristo de santería. El avión era utilizado en ese momento en la guerra de Vietnam y su modelo se comercializaba como juguete para armar. A partir de estos patrones el artista hizo su avión con plástico, óleo y yeso.

² E.R. [Ramallo]: "Los artistas argentinos en el Premio Di Tella 1965", *La Prensa*, 21 de septiembre de 1965.

"estética" y la desublimación "revolucionaria"³. Mucho más que el montaje, es la ocupación transgresora del espacio institucional lo que constituye, desde la recepción, el verdadero soporte semántico de la obra. León Ferrari respondió a esta crítica, utilizando por primera vez la recepción de una obra (en este caso la descalificación de un crítico), para establecer su posición estética: "Ignoro el valor formal de esas piezas. Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar los signos plásticos y críticos que me permitan con la mayor eficiencia condenar la barbarie de occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía arte y las llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa"⁴.

Durante los años de la dictadura militar, entre 1976 y 1983, en los que Ferrari estuvo exiliado en Brasil, la obra estuvo guardada en un depósito. En 1984 se mostró por primera vez al público de Buenos Aires en el contexto de una retrospectiva sobre el arte argentino. Desde entonces ingresó en este relato como una imagen fundamental de los años sesenta. Separada del contexto en el que había sido creada, la imagen podía exhibirse sin conflicto. Sin duda poderosa y rotunda, pero al mismo tiempo anclada en un tiempo que los años ochenta, plenos de entusiasmo por el retorno de la democracia, se sentía distante. Esta relación con su contexto, junto al poder inherente a su propia configuración visual, eran las razones por las que en 1965 se censuraba y en 1984 podía ingresar en la historia como una obra relevante. Nunca fue, sin embargo, aceptada por completo. Aunque se expuso muchas veces, todavía es de propiedad del artista: ningún coleccionista ni ningún museo la adquirió. Se ha evitado así la proximidad excesiva de poseerla.

En cada presentación pública las imágenes de León Ferrari inscriben un debate. Sus obras cruzan campos tan conflictivos como la religión, la violencia y el sexo. Producen complicidad, coincidencia y adhesión; también desatan la ira y el instinto de destrucción, represión y censura. Podría trazarse, a partir de su obra, una crónica del rechazo en el arte argentino. Sólo me referiré a algunos episodios de los años '90, años del menemismo respecto de los cuales Ferrari emitió enunciados estéticos que ponían en evidencia y cuestionaban las decisiones del gobierno, la posición de la iglesia y las definiciones de algunos sectores de la sociedad. Podríamos presentar lo que sigue como una cronología de la respuesta frente a las obras de Ferrari durante los años '90.

³ David Roberts: "Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia", en Josep Picó (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p.175.

⁴ León Ferrari, "La respuesta del artista", Buenos Aires, *Propósitos*, 7 de octubre de 1965

En junio de 1991, en una exposición sobre el *V Centenario de la conquista de América* organizada en el Centro Cultural de Recoleta, Ferrari presenta *V Centenario de la Inquisición*, una obra que reunía un conjunto de maderas (una potencial hoguera) con una paloma enjaulada encima, cuyos excrementos extinguirían la fogata. Esta aludía, según explica el mismo artista, a la pira que el Rey Fernando el Católico llevó en sus hombros para alimentar la hoguera que ardía debajo de un grupo de herejes albigenses durante un auto de fe celebrado en fecha casi coincidente con el "descubrimiento" de América [FOTO 3]. Ferrari establecía así una relación entre los exterminios de la Inquisición y los de la Conquista. La paloma blanca (símbolo tanto de la Paz como del Espíritu Santo), "que agregaba a la estética silenciosa de esta muestra en blanco y negro la vibración de sus alas y la música de sus arrullos" fue "robada o liberada o censurada" por algún espectador el 10 de junio, cuatro días después de inaugurada la muestra⁵. "Ojalá las palomas fueran público y vinieran a verte a vos encerrado allí adentro"; "soltá a la paloma!": tales fueron algunas de las frases que el público escribió en papeles abogando por la libertad de la paloma antes de que ésta fuese liberada. Ferrari introducirá los rastros de esta recepción de la obra en un trabajo posterior.

En 1991, en un homenaje Vicente Marotta --artista perteneciente al Grupo de los Trece internado en el Hospital neuropsiquiátrico José Borda--realizado en el Centro Cultural Recoleta, Ferrari expone *La justicia* [FOTO 4], un montaje que unía una gallina viva, encerrada en una jaula, con una balanza sobre la que caían sus excrementos. La obra remitía en forma clara al azaroso y arbitrario funcionamiento de la justicia en esa etapa del proceso democrático, que sancionaba indultos y leyes justificando los crímenes cometidos por aquellos militares que habían sido condenados por la ciudadanía en el juicio público. Una fuerte ironía atravesaba la operación que depositaba en el despreocupado itinerario del animal y de su ritmo biológico la clave explicativa del funcionamiento del poder judicial. Sin embargo, no fueron estos sentidos tan obvios como polémicos los que desataron la reacción del cierto público frente a la obra. Estas referencias, de acuerdo a las respuestas, pasaron inadvertidas. Pocos días después de inaugurada la muestra el público comenzó a dejar una serie de mensajes anónimos insultando al artista, acusándolo de "torturar" a la gallina y reclamando, como había sucedido con la paloma, por su libertad. Poco después, la Sociedad Argentina Protectora de los Animales dirigió una carta al director del Museo solicitando la "suspensión de dicha obra en la muestra" de acuerdo a la ley 14.346: "La ley que ustedes mencionan prohíbe tener gallinas en un museo?", preguntó Ferrari en su carta de respuesta. Y seguía argumentando: "En su

⁵ Cf. Miguel Briante, "La paloma en la hoguera", *Página 12*, 16 de junio de 1991, y L.Ferrari: "La paloma ausente", 11-6-91.

preocupación por la libertad de la gallina, es decir, por sacarla de la vista del público que visita la Recoleta, ustedes piden una censura que vulnera la libertad de opinión que tanto costó recuperar. Lamento que esta situación perturbe un homenaje a un gran artista cuyas obras enriquecen culturalmente a la sociedad que lo abandona. Lamento también que algunos no comprendan el sentido de una obra que pretende acompañar a quienes luchan contra los delincuentes torturadores ayer indultados [...], sin provocar por cierto la indignación que la gallina provoca”.

Pero la obra no concluyó aquí. En junio de 1992 Ferrari la presentó nuevamente en la galería Giesso reuniendo, en un mismo montaje, las fotos de la gallina viva, la carta de la Sociedad Argentina Protectora de los Animales y la respuesta del artista junto a una nueva versión de la obra, denominada ahora *Autocensura* [FOTO 5], en la que aparecía la misma gallina, muerta y embalsamada, dentro de la jaula. El nuevo montaje ampliaba sus materiales incorporando también la respuesta del público frente a la versión original de la obra; se insertaba de manera crítica y vital en el proceso de interacción entre la obra y el público; incorporaba el registro de la recepción de la obra como materia de la misma, considerando al público como co-autor de la nueva versión del montaje. La presentación final reflexionaba críticamente sobre la realidad y sobre las construcciones sociales del sentido que permiten la existencia de esa realidad. Lo que se presentaba era, en definitiva, un circuito social, las claves y el funcionamiento del imaginario que guía las decisiones de un sector de la sociedad. Este rasgo, considero, desvía la literalidad de los objetos que utiliza y los abre hacia la perturbación social que su propia intervención estética detona. Demuestra, en otras palabras, el carácter performático de su obra, dispuesta a la incorporación de aquellos rastros que registran la eficacia de su propuesta inicial. Esta expansión, sin embargo, no implica un desvío sino la acumulación enfática de sentidos con los que Ferrari insiste sobre aquello que quiere abordar: la violencia, su inserción social, las tramas profundas que unen la religión, el poder y la violencia. La nueva presentación de la obra, cabe destacar, no provocó ninguna reacción, ningún gesto de repudio.

La autoría compartida es, por otra parte, un recurso que Ferrari empleó varias veces en la realización de sus obras, utilizando no sólo la respuesta del público para reconfigurar la obra, sino también, como ya señalamos, la de la crítica o, como sucede en este montaje, la simple actividad vital de los animales: gallinas o palomas moviéndose, comiendo y defecando en jaulas, axolotes nadando en translúcidos cuerpos femeninos convertidos en peceras.

En noviembre de 1992, en una exhibición sobre surrealismo en la Argentina realizada en la Biblioteca Nacional, Ferrari organizó unas abigarradas bibliotecas llenas de botellas blasfemantes, de cristales translúcidos, repetidos, atravesados por luces que multiplicaban su efecto

visual hasta el paroxismo [FOTO 6]. El orden remitía a ciertos rasgos de una capilla o de un retablo; en sus registros se ordenaban unas ochenta botellas, una pecera con un pene y un axolote, registros por los que se ascendía visualmente hasta alcanzar, en la cúspide, suspendidos, un cúmulo de preservativos flameantes. La obra era un homenaje al condón, censurado por la Iglesia argentina a través de su portavoz, el Cardenal Antonio Quarracino⁶.

En la misma exposición se exponía *El Juicio Final*, un *collage colectivo* (así los considera el artista) entre el Miguel Angel y los canarios, producido a partir del encuentro entre una reproducción de la Capilla Sixtina y los excrementos de las aves que caían a través de las barras de la jaula [FOTO 7]⁷. La obra incluía un texto en el que Ferrari explicaba que ésta era una opinión sobre el Juicio Final, originado en el Pecado Original de Eva la rebelde, cuya pasión por el conocimiento habría descubierto el orgasmo, para la alegría de mujeres y hombres, y también habría provocado el castigo divino que desde entonces asola a la humanidad y que concluirá, precisamente, con el Juicio Final⁸. Los canarios se utilizaban "para arrojar una opinión" respecto del último "acto judicial" en la historia de

⁶ Desde el primer caso registrado en el país (1982), las campañas fueron breves y aisladas (1987 y 1989) y aún en las que se inician en 1991 y 1992 se eluden explicaciones claras acerca de los métodos de prevención. En marzo de 1993, Monseñor Luis Guerrico, de la Provincia de Entre Ríos, negó la difusión de un video sobre SIDA en todos los colegios católicos de esa provincia, calificándolo de inmoral. En mayo de 1991, el Dr. Pedro Cahn, Jefe de Infectología del Hospital Fernandez declaró: "Cuando fui convocado a la reunión donde se reconstituiría la Comisión Nacional en el Ministerio de Salud y Acción Social, me sentí como alguien que acompañó a Pedro de Mendoza y asistía a lo que podría ser la V Fundación de Buenos Aires", Buenos Aires, *Página 12*, 19-5-91.

⁷ En una entrevista le preguntan a Ferrari si, por alguna circunstancia azarosa, fuese propietario de un infierno, si dejaría que las palomas defecaran sobre él: "No, no lo tocaría", responde Ferrari, "Lo que pasa con los cultos es que sólo ven la belleza de un cuadro de Miguel Ángel, y no ven el aspecto ético. A mí me gusta mucho Miguel Ángel. Pero analizo por un lado el aspecto estético y por otro el aspecto ético del arte. Lo de las palomas lo hago con reproducciones y lo haría así aunque me dieran el cuadro". León Ferrari, entrevista de Pablo Marchetti, *La Maga*, Julio de 2000, p. 66.

⁸ Dice Ferrari: "Como es sabido, Occidente asegura que su historia se desarrolla entre dos actos judiciales: comienza con el Pecado Original de la rebelde Eva, cuya pasión por el conocimiento provocó el castigo divino que asoló a la humanidad desde entonces, y concluirá en el Juicio Final, luego del Apocalipsis, cuando la mayor parte de la humanidad será arrojada a las tierras de Satanás, donde cada uno de los condenados llegará a acumular, una o infinitas veces, en su camino a la eternidad, un dolor equivalente a todos los dolores y angustias que padecieron todos los que nacieron y sufrieron las consecuencias del Pecado Original. Ese juicio, entonces, y cada uno de los condenados, es una síntesis, una infinita enciclopedia del dolor que las justicias cristianas administran. Sobre esa idea, que fecundó y alimenta a nuestra cultura, se utilizan los canarios para arrojar una opinión". León Ferrari, 1992.

occidente. Pero otros sentidos se depositaron sobre este texto durante el tiempo de la exhibición. Poseído por la misma irritación de aquel público que había dejado insultos ante la gallina enjaulada, un espectador arrancó y arrugó el trozo de papel en el que Ferrari exponía el propósito de la obra. Alguien lo recogió y lo volvió a colgar. Es en ese dato marginal, en el itinerario de esos quiebres, donde el circuito significativo se completa. Entre esos pliegues, entre los contrastes de luces y sombras que definen los recorridos accidentados y angulosos del papel arrugado, índices significativos del acto receptor y represor, quedó apretado un gesto significativo, una violencia desatada frente a la misma obra, un acto delictivo. No es, entonces, sólo la obra la que requiere interpretación, sino también la recepción de la misma, en tanto ese efecto producido ha dejado una huella, un registro, una marca. La obra supone mucho más que su materialidad, implica un circuito ideológico-social.

Para Ferrari, ni la censura, ni estos actos de violencia contra su propia obra son, en sí mismos, condenables. Ante los reiterados pedidos de que retire alguno de sus trabajos de una exposición, elaboró una respuesta productiva: la censura es, también, parte de la obra. Así, cuando Romero Brest le pidió que retirara su avión de la famosa exhibición del Di Tella en 1965, dejando el resto de las obras, él accedió, en tanto le permitía exhibir obras que tenían un mensaje equivalente al avión y que desataron reacciones que derivaron en lo que podríamos llamar un *collage social* o una *obra participativa* entre Ferrari y Ramallo, el crítico que atacó su obra, que se produce en el momento en el que Ferrari completó su intervención con la respuesta que publicó en la revista *Propósitos*. En un sentido equivalente, cuando el público atacó su exhibición con la gallina, reutilizó la violencia que había desatado la obra para volverla parte de la misma.

En 1993 Ferrari participa de la muestra *Erotizarte* en el Centro Cultural General San Martín, organizada por la revista *El libertino*. El Cardenal Quarracino la atacó en su programa radial *Claves para un mundo mejor* (proponiendo que Cliba y Manliba, las empresas recolectoras de basura participaran de la exposición ubicándola "en los lugares que ya sabemos dónde están"⁹). El director de *El libertino* recibió llamados anónimos advirtiéndole que si no levantaba la exposición le pondrían una bomba. Durante cuatro días consecutivos pincharon las cuatro ruedas de su auto con clavos de idéntico tamaño. Tres consejeros vecinales visitaron sorpresivamente la muestra ante los cuestionamientos de un concejal de la UceDe, un partido de derecha. Aunque la exposición no fue censurada, despertó reacciones en espacios inusuales (el programa de radio de un prelado, la visita de los concejales). De acuerdo a las

⁹ "Una muestra con amenazas anónimas y opiniones del cardenal Quarracino", *La Maga*, 24 de marzo de 1993.

críticas, lo que molestaba era la vinculación entre sexo y religión que proponían algunas de las obras como la de Ferrari.

En julio de 2000 se produjo el mayor escándalo que provocó su obra. La exposición *Infiernos e idolatrías*, presentada en el ICI estaba dedicada al infierno, "el mayor campo de concentración que ha amenazado históricamente a la humanidad". Las imágenes de obras de El Bosco, Gustave Doré, Miguel Ángel o Giotto -"obras clásicas de artistas que fundamentaron la cultura occidental, que se dedicaron a inventar torturas y las expusieron como obras de arte", explicaba Ferrari- son retomadas en su espíritu. En una serie de cajas y collage de objetos Ferrari reproduce en los elegidos las torturas imaginadas para los impíos. "Reproduzco el infierno, pero en lugar de hacerlo con las personas comunes, lo hago con los propios santos que abonaron la idea del infierno". En una cita de las Sagradas Escrituras el excremento es instrumento de castigo: "y os echaré al rostro el estiércol" (Mal 2, 3) y las aves devoran los cuerpos de los castigados. Ferrari encierra una multitud apretada de santos en una jaula, sobre ellos otra multitud de pájaros los amenazan con sus excrementos¹⁰ [FOTO 8]. Ya en 1997 Ferrari denunciaba el infierno como un lugar de torturas legitimadas por las sagradas escrituras cuando dirigía una carta al Papa pidiendo la abolición del Juicio Final y de la inmortalidad, carta que fue firmada por 150 artistas, escritores y personas preocupadas por la amenaza de una condena eterna, integrantes de CIHABAPAI, Club de impíos herejes apóstatas blasfemos ateos paganos agnósticos e infieles en formación, organizado por Ferrari en 1997. Ferrari envió la carta para la navidad de 1997 y para la del 2000 [FOTO 9]. La carta era, precisamente, el antecedente y el fundamento de la exhibición.

Aunque un crítico de arte calificó la obra como "aburrida" y puso en cuestión que pudiese provocar algo "remotamente parecido a un escándalo"¹¹, el escándalo estalló

¹⁰ Cf. María Teresa Constantín, "Entre la idolatría y el infierno", revista *3 Puntos*, 25 de mayo de 2000, pp. 70-73.

¹¹ Rafel Cippolini, "Los peores infiernos", *Ramona*, junio 2000, p. 21. Cippolini señala, respecto de la lectura que Ferrari hace de los textos bíblicos: "Ya hace siglos que un lector común sabe que los citados textos deben leerse, ante todo, como un texto poético". La lectura de Ferrari revierte, precisamente, este concepto común entre quienes leen la biblia desde los márgenes de la doctrina de la Iglesia. La operación es simple, pero no por eso menos iluminadora: él vuelve literal lo que desde una lectura estética puede leerse como poético. Algo así como un ready made que utiliza un texto poético para descontextualizarlo y volverlo literal, haciendo así explotar su carga semántica oculta, u ocultada por siglos de erudición occidental que enseñan, entre otras cosas, cómo deben leerse las cosas. Muchos podrán recordar el espanto que produce en un niño la lectura de la Biblia, en tanto carece de aquellos instrumentos de la alta y erudita cultura que enseñan a leer sus descripciones en un sentido poético. Desde esta perspectiva, podría pensarse que Ferrari utiliza la Biblia como ready made y que su intervención apunta, precisamente, a indisciplinar la norma que regula la lectura del texto sagrado, en este caso, la que suscribe un crítico

con católicos fanáticos, curas y monjas, que arrojaban volantes frente a la galería, una granada lacrimógena y un balde de pintura en su interior, en tanto pronunciaban arengas con megáfonos, del siguiente tenor: "El general San Martín nos enseñó cómo castigar a los blasfemos. Primero, atarlos durante diez días a la intemperie para el escarnio público. Y, segundo, si no se retractase, atravesarles la lengua con un hierro al rojo vivo"¹², mientras rezaban rosarios como forma de desagravio. León Ferrari volvía productiva la respuesta: "...la reacción de la religión en cierto modo cumplió el objetivo de la muestra, porque mi propósito era protestar contra el infierno. De modo que si me tiran una bomba de gas al infierno -que comparado con el infierno que ellos imaginan es muy poquito- ellos están colaborando con este clima infernal. [Están completando la obra], es como si alguien, frente a un cuadro, le agregara un poco de rojo y acertara. Un tipo sagaz, inteligente, que sabe de infiernos, hace lo que hicieron estos tipos"¹³.

Durante el año 2002 otro episodio de censura se produjo en la ciudad de Rosario, durante la exhibición *Pie de obra* realizada en el Museo Castagnino de Rosario. El Subsecretario de Cultura municipal decidió censurar la obra de Ferrari *Ámate*, una imagen del artista japonés Utamaro que representa una masturbación femenina, sobre la que Ferrari escribe en Braille las palabras de Cristo "Amarás a tu prójimo como a ti mismo"¹⁴ [FOTO 10]. "Si la colgás, yo cierro el museo por desperfectos técnicos", sentenció el subsecretario de cultura, Julio Rayón, advirtiéndolo a la curadora. La obra se retiró y se editó un nuevo catálogo que no incluía la imagen. "Lamento que Rosario tenga un clima que permita la censura de una obra didáctica como ésta, sobre una forma de placer hecha por un japonés", declaraba Ferrari: "...el origen de la condena a este tipo de placer es bíblico. A Onán, que eyacula afuera de la mujer con la que se había acostado, Dios lo mata. Si el relato cristiano sostiene que la muerte es la condena por la masturbación, es natural que los cristianos creen que no debe ser mostrado. Y la máxima expresión de la condena está en el Nuevo Testamento, con la tortura eterna para quienes no están con ellos"¹⁵. Días después, por presiones públicas y de la comunidad de artistas, la obra fue incluida en la exposición. Ferrari calificó el acto de censura como "sexofobia".

(portavoz de una norma de lectura consensuada y repetida por toda la cultura de occidente) que sostiene que hay que leerla como un texto poético.

¹² "La conjura de los necios", *Página 12*, suplemento *Radar*, 4 de junio de 2000, p. 23.

¹³ León Ferrari, entrevista de Pablo Marchetti, *La Maga*, Julio de 2000, p. 64

¹⁴ Silvia Dezorzi, "La censura impidió que se exhibiera una obra en el Museo Castagnino", *La Capital*, Rosario, 16 de septiembre de 2002.

¹⁵ Silvina Dezorzi, "Lamento que Rosario tenga un clima que permita la censura", *La Capital*, Rosario, 17 de septiembre de 2002, p. 11.

Las obras de Ferrari y las reacciones que provocan constituyen un punto de partida productivo para abordar una cuestión más compleja: el poder de la imagen, su eficacia. La máquina visual-conceptual sobre la que Ferrari organiza su obra no sólo apunta a describir la violencia, a representarla, también la provoca. Para él es importante la literalidad del mensaje. En lugar del código ambiguo, que permite que ante la opacidad del mensaje el espectador encuentre asociaciones no pensadas por el artista, vinculadas a sus propias experiencias, Ferrari interpela al espectador con un mensaje claro, que provoca una necesaria toma de posición. En esa toma de posición, que puede desencadenar actos de censura y de violencia, es cuando comienza el segundo momento de la obra.

En ese entender su hacer artístico como proceso, Ferrari deja que la violencia que su propia obra produce sature los límites de su planteo inicial. Recoge todos aquellos residuos que resultan de cada irrupción en la escena pública de su trabajo y los convierte en materia misma de su creación. El problema no se define ya en términos de representación, sino en el juego performático que pone en escena la violencia misma y sus diversas consecuencias, en ese caudal de sensaciones que provoca su obra, en el que se mezclan peligro, inminencia, amenaza. Una mezcla perturbadora que coloca a los espectadores de sus obras frente a la elección ineludible entre la complicidad o el delito.

Cuando en la exposición de Rosario le pidieron que retirara *Ámate*, Ferrari accedió. El escándalo y la denuncia quedó a cargo de los otros artistas y de la sociedad. En este sentido, Ferrari señala que frente a un hecho de censura él no sale en defensa de la integridad de la obra, no denuncia, no retira todos sus trabajos. Su reacción, podría considerarse, es de autocensura y ésta, tanto como la obra inicial, como la censura social, constituyen parte del dispositivo performático que la obra contiene. Estas reacciones, considera Ferrari, completan su propia obra, la hacen co-participativa. "¿Por qué -se pregunta-- se puede hacer una obra colectiva con un colega y no con el público? (o con los censores, podríamos agregar, que también son parte del público de la obra?)"

Ante el rechazo que provocan algunas de sus obras y no otras, aun cuando tengan el mismo tema, se plantea la pregunta ¿Existen razones inherentes a la propia pieza del escándalo, razones que no dependen tan sólo del tema de la obra -aun cuando este sea siempre el elemento fundante del repudio- sino determinados elementos que hacen que en una obra el mensaje se exprese con tal fuerza que es sentido como una violencia en sí misma y no como una representación de la violencia?.

Cuando se planeó la presentación del avión en las salas del Museo de Arte Latinoamericano, nadie podía imaginar que sus poderes iban a reactivarse. 36 años después de su primer

intento de presentación pública en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, la imagen volvía a producir un poderoso impacto, actualizaba su poder de conmover, el sentido de peligro y de amenaza que provocaba tan sólo mirarla, verla allí, suspendida sobre la cabeza del público. Para que la imagen pudiera ingresar en el relato del arte argentino, tuvo primero que desactivarse el contexto inicial que hacía imposible exhibirla. Descalzada del momento histórico de origen, ingresó en los años ochenta en el relato del arte argentino. En el momento en el que, con la inauguración de un museo, se incorporaba al relato del arte latinoamericano, volvía a oscilar peligrosamente en su fricción con la realidad. Aunque anacrónica por lo que representaba (el avión que reproduce es un FH 107 de los años '60), el desorden emocional que producía presentar esta imagen durante la inauguración era contemporáneo e ineludible.

El poder de una obra no está necesariamente ligado al conflicto que provoca, al rechazo o a la admiración de produce en el público. El poder de una obra también se establece a partir de sus propios términos visuales, de su capacidad de ser vehículo de vivencias poderosas, visuales y emocionales, difíciles de traducir en palabras. Como señala Gruzinski, "El pensamiento que desarrolla [una imagen] ofrece una materia específica, tan densa como la escritura aunque a menudo es irreductible a ella; lo que no facilita en nada la tarea del historiador obligado a decir sobre lo indecible"¹⁶. Los "registros" (palabra e imagen), afirma Louis Marin, se cruzan, se vinculan, se responden, pero nunca se confunden. "El cuadro tiene el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar, lo que ningún texto podrá dar a leer"¹⁷. Y a la inversa, Marin se referirá también a la "irreductibilidad de lo visible a los textos", la imagen es ajena a la lógica de la producción del sentido que engendran las figuras del discurso¹⁸. En un libro que corrige poco antes de morir, Marin plantea el problema de las "condiciones trascendentales -de posibilidad y de legitimidad- de la aparición de la imagen y su eficacia"¹⁹. Marin se refiere al poder de la imagen en tanto poder de efecto-representación, de presentificación de lo ausente -o de lo muerto- y de autorrepresentación que instituye el sujeto de mirada en el afecto y el sentido: la imagen es, al mismo tiempo, instrumentalización de la fuerza, el medio de la potencia y su fundación como poder²⁰. "Así -explica Chartier- se asigna a la representación un doble sentido,

¹⁶ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, F.C.E., México, 1995, p. 13.

¹⁷ Roger Chartier, "Poderes y límites de la representación", en *Escribir las prácticas. Foucault, Du Certau, Marin*, Manantial, Buenos Aires, 1996, pp. 73-99.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París, Seuil, 1993, p. 18. Cit. por Chartier, *op. cit.*

²⁰ Ibid., p. 14. Cit. por Chartier, *op.cit.*

una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando"²¹. Marin reflexiona sobre el doble sentido de la representación: el dar a ver un objeto ausente y, al mismo tiempo, el ser una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona. Así, el referente y su imagen constituyen una única cosa. En esta unidad se juegan dos dimensiones: la "transitiva" o transparente (toda representación *representa* algo) y la "reflexiva" u opacidad del enunciado (toda representación *se presenta* representando algo)²². En *Le portrait du roi*, Louis Marin analiza como funciona la figura del monarca en una sociedad cristiana a partir del modelo eucarístico: el retrato del rey (pintura o texto) es, al mismo tiempo, la representación de un cuerpo histórico ausente, la ficción de un cuerpo simbólico y la presencia de un cuerpo sacramental²³.

Las reflexiones de Marin son productivas a la hora de considerar las múltiples inscripciones de una imagen y sus consecuencias. Sus análisis porosos respecto de los mecanismos sobre los que descansa el poder de una imagen permiten aproximarse a las reacciones que la obra de Ferrari produce en un sentido más amplio que aquél que proporcionan los datos contextuales o, sencillamente, los temas. Sin duda el lugar de la iglesia en la sociedad argentina permite explicar estas reacciones. Permite medir, también, el poder social de la iglesia: en tanto las intervenciones de Ferrari apuntan a desmontar los mecanismos del poder, la eficacia para provocar una respuesta da cuenta de su acierto. Sus intervenciones se dirigen a las redes del consenso que permiten que tales relaciones de poder existan y se reproduzcan. Sin embargo, de esto no podría deducirse una norma, algo así como un canon de respuestas que establezcan que en determinadas sociedades obras que abordan ciertos temas provocaran reacciones de repudio. La misma exhibición de la obra de Ferrari en la Argentina podría servir como prueba: las cajas que envió junto con el avión tenían un mismo tema, pero Romero Brest le pidió que retirara el avión y no las cajas. Había razones inherentes a esta obra que la hacían más peligrosa que las otras, su poder de *presentar* aquello que quería *representar* la volvía ineludible. El contexto, también podríamos concluir de lo expuesto, reactiva esos poderes y los reformula: si en los años '60 la obra era conflictiva por su contenido religioso, en el 2001 lo era por su sentido político. Otro elemento cabría considerar en el análisis de los públicos de una imagen: las zonas fluctuantes, aquellas que no se ordenan en una regla -

²¹ Roger Chartier, *op. cit.*, p. 78.

²² Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, París, Éditions Usher, 1989, p. 73. Cit por Chartier, *op. cit.*, p. 80.

²³ Louis Marin, *Le portrait du roi*, París, Éditions de Minuit, 1981, pp. 18-19.

las distintas respuestas que una misma imagen puede producir en un mismo contexto- ofrecen materiales para iluminar los momentos de la respuesta en los que se desata la ira: es decir, no el acto calculado de un censor que prohíbe para evitar un escándalo mayor, sino la reacción individual, casi secreta, de arrancar un papel y apretarlo.

A comienzos del siglo XXI, ubicada en el ámbito prístino y curatorial del primer edificio construido como museo en Buenos Aires (una ciudad que pendulaba en el abismo de un derrumbe), la imagen del avión de Ferrari reactivó su poder en el conflicto inmediato que sacudía al mundo. Un poder que radicó tanto en su carácter de *representar*: el avión citaba, casi literalmente, los aviones del ataque a las torres), pero también en su poder de *presentar*: la imagen provocó, como el mundo en el que hoy vivimos, temor, miedo.