

ARTE PARA EL CAMBIO SOCIAL EN ARGENTINA DE LOS '60. EL PROCESO CREATIVO DIALECTICO DE UNA OBRA DE LEON FERRARI PARA UNA NUEVA VANGUARDIA PERIFÉRICA.

Marina Féliz

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, IHAAA

Resumen:

El objeto de este trabajo es analizar el Arte político, en particular en Argentina. Una de las principales problemáticas que aborda el mismo es la noción de cambio social desde el arte. Por eso, algunas de las preguntas que se desprenden del estudio del Arte político son: ¿Puede el artista a partir de su obra cambiar la realidad social? ¿Desde el arte se puede cambiar el mundo? En 1965 el artista argentino León Ferrari (1920-2013) intenta dar una suerte de respuesta a estos interrogantes a través de su creación artística “La Civilización occidental y cristiana”, obra que realiza para el premio internacional del Instituto Di Tella al que es invitado a participar ese año. León Ferrari fue uno de los artistas político contemporáneos argentinos más destacados, tanto por su larga trayectoria, como por la trascendencia de sus obras. En la década del '60, periodo de profundos cambios en el paradigma artístico, tanto local como global, Ferrari fue un agente principal que impulsó la creciente radicalización política del arte de la “Nueva Vanguardia” en Argentina.

Palabras clave: Arte político, cambio social, Ferrari, Di Tella, Vietnam

Introducción.

El objeto de este trabajo fue analizar el Arte político, en particular en Argentina. Una de las principales problemáticas que aborda el mismo es la noción de cambio social desde el arte. Por eso, algunas de las preguntas que se desprenden del estudio del Arte político son: ¿Puede el artista a partir de su obra cambiar la realidad social? ¿Desde el arte se puede cambiar el mundo? En 1965 el artista argentino León Ferrari (1920-2013) intenta dar una suerte de respuesta a estos interrogantes a través de su creación artística “La Civilización occidental y cristiana”, obra que realiza para el premio internacional del Instituto Di Tella al que es invitado a participar ese año. León Ferrari fue uno de los artistas político contemporáneos argentinos más destacados, tanto por su larga trayectoria, como por la trascendencia de sus obras. En la década del '60, periodo de profundos cambios en el paradigma artístico, tanto local como global, Ferrari fue un agente principal que impulsó la creciente radicalización política del arte de la “Nueva Vanguardia” en Argentina.

Con el fin de analizar el Arte político en Argentina, tomaremos algunas de las nociones teóricas desarrolladas por Marta Zátanyi en su libro “*Arte y creación. Los caminos de la Estética.*” (2007). Principalmente, tratamos de establecer de acuerdo con esta autora, la dinámica del cambio social desde el arte en términos de construcción de la realidad que es posible a partir de la interacción dialógica del artista con su contexto paradigmático, y la resultante su creación

artística. Dice Zátanyi, con respecto a esta relación dialéctica que se da entre el contexto, el hombre y su creación:

A partir del capital cultural heredado, desde nuestro nacimiento somos definidos por un trayecto de socialización que nos toma por medio del lenguaje; nos moldea, nos excluye o nos incluye según las circunstancias dadas. A la vez somos agentes determinantes de los sucesos, realizadores de una trayectoria con que estructuramos y amoldamos las condiciones externas. Inseparablemente somos estructurados y estructurantes. (Zátanyi: 2007, p.42).

Esto quiere decir que “no venimos a este mundo como una tabula rasa, como si fuéramos una hoja en blanco. Venimos con un proyecto de ruta trazado, un esbozo de posibilidades, que luego será muy difícil, aunque no imposible cambiar” (Zátanyi: 2007, p.41). Este proyecto “estructurante”, que constituye la herencia cultural de “todos”, determina que el cambio social solo se puede lograr como resultado de un gran esfuerzo individual y social al mismo tiempo. Cambiar lo social va a implicar participar de este doble esfuerzo, entre las decisiones individuales y los condicionamientos colectivos implicados en la creación.

De acuerdo con esta lógica de la creación dialéctica, el cambio social va a depender de tres componentes en diálogo: por un lado, la realidad social (y el paradigma que las sustenta) como contexto “estructurador” de la acción humana, capital cultural heredado, condicionante los acontecimientos históricos; por otro lado, la respuesta individual del hombre como agente creador “estructurante” de la historia frente a los acontecimientos reales que le tocan transitar; y por último, la resultante de este diálogo entre el hombre y su contexto: lo creado, que es tanto estructurante como estructurada. A partir de lo creado, el hombre participa de la construcción de la realidad, y por tanto de su cambio que se da fruto del intercambio entre la herencia social colectiva y su acción creativa individual.

Desde el arte, este proceso de creación triádico -es decir la participación del arte de la construcción y cambio social- se desarrolla a partir de un contexto artístico estructurado, de la respuesta del artista(s) como agente estructurante de la historia del arte y su creación la obra de arte. Para Zátanyi (2007) “que historia construyen, desde que lugar y para que, eso dependerá de la voluntad y la posibilidad paradigmática de la época y de la decisión de cada sujeto.” (p.29)

Epicentro y periferia. Panorama del arte de vanguardia argentino de los ´60

De acuerdo con Zátanyi (2007), entendemos que nuestra realidad social es una construcción cultural paradigmática edificada a partir de saberes, valores, símbolos heredados por un grupo social en un tiempo determinado. Por tanto, el arte “...no es propiedad de una cultura, de una época o una franja social. La pertenencia a una constelación de tiempo y espacio permite al hombre beneficiarse del arte de su mundo” (p.11). Ahora bien, si “nuestro mundo se extiende hasta donde llega el lenguaje” (p.29), desde lo simbólico, los lenguajes artísticos heredados, participan de la construcción de la realidad, están estructurados y son estructurantes. El lenguaje “nos moldea, nos incluye o nos excluye según las circunstancias dadas” (p.42). Heredamos este capital cultural, la base del consenso social, qué es de “todos”. Sin embargo, en el siglo XX, con la creciente globalización, cada vez más, diferentes personas habitamos un espacio común donde inevitablemente se producen choques en la interpretación de los significados y la lectura del fenómeno artístico. El “paradigma de los conquistadores”, del

epicentro hegemónico que define el flujo cultural dominante, choca con el “paradigma de los conquistados”, que desde la periferia aportan su reflujo. La dinámica del cambio social se da en el encuentro del intercambio entre el flujo del epicentro con los reflujos de la periferia, creación de juglares y trovadores.

La obra de León Ferrari acompaña los aspectos más relevantes de la realidad argentina de los ´60, heredera de un capital cultural moderno, occidental, cristiano, y de una realidad social postcolonial. Una herencia paradigmática, cuyo epicentro se había desplazado tras la Segunda Guerra de París (Francia) a Nueva York (Estados Unidos). A su vez, el nuevo epicentro era fuertemente cuestionado desde la periferia (post) colonial que se estaba liberando de su influencia. En medio de la guerra fría, el mundo se polariza en torno a dos ejes, dos paradigmas (capitalismo/comunismo) y dos epicentros (Estados Unidos/Unión Soviética). Zátonyi concibe al epicentro “... como el que impone sus pautas culturales desde el idioma hasta su voluntad productiva y comercial a los inmensos territorios de la periferia” (2007: p.56). En clave dialéctica del amo y el esclavo, es el amo quien define las pautas culturales, “... quien define, demanda y controla la creación artística y también quien la valoriza, desvaloriza o directamente la silencia” (p.34). Desde esta perspectiva, el arte los Otros, por ejemplo de otras latitudes como el arte latinoamericano, es considerado como “un mero documento sobre la periferia: a lo sumo será un fenómeno extraño, primitivo, curioso o exótico.”(p.11). Concluye la autora, “La cultura epicéntrica se instala como hegemónica y, dentro de su propio panorama axiológico, se piensa a sí misma la más avanzada.”(p.56)

En estos términos, en los ´60 Argentina se encontraba en la “periferia” del epicentro civilizatorio “occidental y cristiano” (eje capitalista) de EE.UU. geográficamente, pero sobre todo en términos históricos por haber sido una colonia primero de Europa, luego de EE.UU. en términos culturales y de dependencia económica. En este sentido participaba de la misma suerte, con sus especificidades, que los denominados países del tercer mundo o en vías de desarrollo, en particular los latinoamericanos del cono sur. Ahora bien, Zátonyi (2007) afirma que para ser periferia “hay que reconocerse como tal y ubicarse en su posición subalterna” (p.56). Su peligro mayor es olvidar la voz propia, fascinarse e imitar la voz del amo, es decir alienarse, no reconocerse como “esclavo” y dejar de asumir la propia realidad. Ser periferia implica un esfuerzo de “reflujo” (p.57) para liberarse: “Reconocerse como esclavo, decidirse a dejar de serlo, correrse de su lugar y encaminarse hacia un nuevo destino, renunciando a las ventajas de la contención del amo y asumiendo las fatigosas tareas de la lucha por la emancipación.” (p.33-34)

En este sentido, Argentina a lo largo de su historia, primero como colonia y luego como estado autónomo (1810), ha luchado por “ser periferia”, por su identidad como nación-cultura, oscilando entre la fascinación por lo epicéntrico (paradigma de los colonizadores) y la búsqueda de la expresión de su propia voz, entre alienación y liberación (paradigma de los colonizados). En los ´60 este conflicto se cristaliza en dos teorías (Romero, 2010: p.165) transnacionales que se caracterizan por establecer relaciones opuestas con lo epicéntrico: una “teoría modernizadora” que se despliega en Argentina en el 55´ después del golpe antiperonista, y otra de la “teoría de la liberación” antiimperialista que surge a mediados de los ´60 al calor de las luchas contraculturales por la paz mundial a raíz de la guerra en Vietnam (entre otros conflictos políticos y sociales de la época).

En el caso de la “teoría modernizadora”, en Argentina fue la actitud adoptada por distintos estamentos de la cultura nacional antiperonistas luego de la caída -golpe militar- del gobierno peronista en 1955. El peronismo había sido, desde esta mirada “modernizadora”, una época de atraso cultural debido a su cierre al mundo para fomentar la industria nacional (teoría económica contraria al liberalismo). Es por esto que modernizar era sinónimo de

“desperonización” (Giunta, 2008: p.26) de la cultura nacional: abrirse al mundo, importar los modelos de avanzada del primer mundo, viajar al extranjero para formarse e importar al país la última moda, seguir los lineamientos de la cultura hegemónica del epicentro como sinónimo de avance-progreso cultural, adherir al vanguardia “internarnacionalista” (p.23). Para Giunta, en este contexto, “conquistar el éxito” significaba buscar el reconocimiento del arte argentino en los centros de arte epicéntricos.

El instituto Di Tella (1958-1970) era un centro de investigación cultural sin fines de lucro, que formaba parte de este impulso “modernizador” desde el campo artístico local. Comenta Giunta (2008), financiado por capitales privados nacionales y extranjeros que impulsaron el desarrollo de una “experimentación formal aparentemente despolitizada, representada por el expresionismo abstracto...” (p.21), este fue un ejemplo de la penetración norteamericana en Argentina, nuevo eje epicentro del arte y la cultura. Cabe recordar que en los ´60 esta vanguardia formalista y abstracta está consagrada, es una nueva forma de arte académico, con sus instituciones consagratorias como el MoMA en Nueva York y sus fórmulas artísticas canonizadas. La vanguardia revolucionaria, convulsiva y antiinstitucional de principio de siglo había quedado a fines del ´50 tamizada, pulida y domada. El arte formalista, particularmente el expresionismo abstracto, era símbolo del liberalismo cultural del modelo capitalista EEUU, devenido en potencia mundial tras la guerra.

El Instituto Di Tella como institución artística modernizadora promovió la vanguardia formalista como proyecto de internacionalización del arte en nuestro país implementando distintas estrategias: importó muestras de artistas nacionales e internacionales contemporáneos para dar a conocer las nuevas tendencias artísticas de vanguardia, organizó charlas con referentes del arte mundial, creó premios y becas estímulo para que los artistas nacionales realicen viajes al extranjero para formarse en las nuevas tendencias. Particularmente desde el CAV (Centro de Artes visuales), espacio creado en 1960 bajo la dirección desde el ´63 de Romero Brest, el instituto proveyó a la plástica local de un lugar para la experimentación que tuvo “... el mérito de haber formado una generación de plásticos que se distinguen por su espíritu de búsqueda, de renovación, de revolución estética.” (Ferrari, 1968: p. 1). El “Premio internacional Di Tella”, evento anual organizado por el CAV, fue uno de los espacios diseñando para esto, y que tenía una función tanto consagratoria como formativa: el ganador del premio era elegido entre los artistas locales como el mejor o el dotado de mayores potencialidades debía completar su formación en el extranjero, “... pero en lugar de asistir a una academia o taller, tenía que vivir en el medio artístico del país elegido, mezclándose con sus artistas y tratando de insertar allí su obra. La beca apuntaba, por lo tanto, a que el premiado se actualizara y, sobre todo, a que aprendiera los secretos de la carrera internacional.” (Giunta, 2008: p.147)

En los ´60, León Ferrari formó parte de esta primera camada de artista plásticos de la vanguardia modernizadora del Instituto Di Tella. Nacido en Buenos Aires, de profesión ingeniero, a comienzos del ´50 da sus primeros pasos como artista de vanguardia en Italia donde reside por unos años por cuestiones familiares. En Roma, incursiona en la escultura cerámica abstracta. A su regreso a la Argentina en el ´55 trabaja de su profesión, recién en el ´59 retoma la escultura esta vez en cemento y yeso. Del ´60 al ´64 realiza sus primeras exposiciones en Galerías de Arte porteñas de objetos realizados con diversos materiales y técnica. En el ´63 Romero Brest, quien ya era director del CAV, lo invita a participar de la primera Bienal de París para la que realiza su primera “carta a un general”. En el ´64 intensifica su relación con los artistas del Di Tella, y en el ´65 la institución lo consagra “artista de vanguardia emergente” invitándolo a participar por primera vez del premio internacional Di Tella. Ese año, el gobierno de Estados Unidos a cargo del presidente Johnson decide bombardear Vietnam; a raíz de ese hecho Ferrari decide no enviar una “escultura de alambre”

(Ferrari, 1993) como había supuesto Romero Brest, sino que decide hacer “otra cosa”, convirtiéndose así en el representante artístico de una teoría emergente, la de la “liberación”.

Es que, a mediados de la década del ´60, comienza a tomar fuerza una nueva teoría contrapuesta a la modernizadora en cuanto a la postura que adoptan los pueblos del tercer mundo dominados frente a la influencia del epicentro occidental y cristiano hegemónico: “La teoría de la liberación”. En términos de Zátanyi, desde este nuevo posicionamiento antiimperialista, los pueblos oprimidos por el epicentro, comenzaron reconocerse como “esclavos” y a luchar por “ser periferia”, por salir de su dependencia económica, política y cultural, es decir del amparo del amo y crear su propio “reflujo”, encontrar su propia voz. Esta nueva construcción contracultural se gestó como un movimiento global de resistencia contra la guerra en Vietnam, luchando por la paz mundial. Desde abajo, este nuevo movimiento para la “liberación” y por la paz en Vietnam salió a hacer frente a un panorama mundial crítico donde “la civilización occidental y cristiana” que, en la era del capitalismo avanzado del siglo XX conducido desde un epicentro neocolonial (EE.UU.), estaba “alcanzando el más refinado grado de barbarie que registre la historia” (Ferrari, 1965). Esta situación comenzaba a afectar profundamente al mundo y en particular a los países del tercer mundo. La “barbarie extrema”, vista desde una mirada crítica y sobre todo periférica, evidenciaba una crisis liminal del paradigma occidental (saberes, valores y símbolos) ya que reunió por primera vez, dicho en palabras de León Ferrari, “todas las condiciones de la barbarie: el país más rico y poderoso invade a uno de los menos desarrollados; tortura a sus habitantes; fotografía al torturado; publica las fotografías en sus diarios y nadie dice nada.”(1965)

En el contexto de la guerra fría EE.UU./URSS, y particularmente después de la Revolución comunista que se dio en Cuba en ´58, se desata a nivel mundial una carrera armamentista, tecno-científica, de ambas potencias en pos de una disputa imperialista que termina dividiendo al mundo en torno a estos dos ejes epicéntricos uno capitalista, el otro comunista. La guerra de Vietnam, que surge en este marco (1955-75), fue un intento por parte de EE.UU. de intervenir en un proceso hacia el comunismo que se inició en ese país, con el apoyo de la URSS, y frente al antecedente de Cuba. Uno de los argumentos para la intervención norteamericana es el ateísmo que el comunismo impondría a la población vietnamita occidentalizada (fue colonia europea y por tanto convertido al cristianismo), es por esto que se puede afirmar que la guerra fue ejecuta en nombre de “Cristo” (Ferrari, 1965). En el ´65, las cosas escalan ante la decisión del gobierno de los EE.UU. de bombardear Vietnam desde el aire con la intención de ganar finalmente una guerra que parecía no tener fin. Al gobierno de Johnson lo apremiaba un movimiento de resistencia interna creciente por la paz impulsado mayormente por los jóvenes norteamericanos sometidos al servicio militar obligatorio. La guerra de Vietnam fue la primera guerra televisada. El bombardeo a la población civil fue transmitido en “en directo”. Desde sus hogares, el mundo entero, a través estas imágenes televisadas, fue testigo y consumidor por primera vez como espectáculo de la masacre de un pueblo oprimido por una de las mayores potencias mundiales. Este fenómeno nuevo, asociado a la proliferación del nuevo medio en todo el mundo y la globalización de las comunicaciones, significó a nivel simbólico un punto de inflexión. Lo que se cristalizaba en el ´65 en Vietnam, pareció ser un intento de instalar un nuevo régimen visual de obscenidad del poder epicéntrico armamentista, comunicacional y cristiano. La espectacularización de la masacre humana encarnó los comienzos de una profunda crisis del paradigma humanista dentro de la civilización occidental (y fue tal vez, un primer atisbo de un nuevo paradigma poshumano).

Es en este marco que emerge la “teoría de la liberación”, cuando empezó a organizarse en el mundo (también en Argentina) un movimiento internacional contracultural a este estado de la cuestión, un movimiento que denuncia “la barbarie de occidente” en Vietnam. Este movimiento

pacifista contra la guerra en Vietnam fue una de las primeras redes de resistencia a nivel mundial para la liberación de los pueblos oprimidos del mundo. Se trató de un pensamiento “periférico” amplio, antiimperialista, poscolonial, por las luchas raciales y sexista, contra cualquier tipo de dependencia económica o cultural del paradigma epicéntrico. Se difundió en todo el mundo como fenómeno de “reflujos” diversos, una búsqueda de la voz propia, con múltiples formas de expresión.

Fue frente a este contexto internacional, que el artista León Ferrari sintió la necesidad de unirse desde el arte: “... a todos aquellos que en nuestro país, en los EE.UU., en Europa, en Asia y en todo del Mundo, luchan en una u otra forma para que el gobierno de los EE.UU. ponga fin a su política de matanza en nombre de Cristo.” (Ferrari, 1965). Su propuesta artística para el premio Di Tella del '65 fue su forma denuncia, de “enjuiciar nada menos que a la Civilización Occidental y Cristiana” (Ramallo, 1965). Es a partir de esta propuesta que el Ferrari termina de “darse cuenta” (Zátonyi), es decir de asumirse como artista periférico: argentino, latinoamericano, tercermundista, oprimido, esclavo. Desde este momento, Ferrari comienza a transitar un camino hacia la liberación de lo epicéntrico, como persona y artista. Su gesto inaugural de “reflujo” fueron las obras que presentó para el Premio del '65 Di Tella y su accionar a contrapelo de la vanguardia modernizadora. Estas acciones del '65 dieron comienzo una nueva vanguardia periférica para la “liberación” gestada por una segunda generación de artistas de vanguardia que, como Ferrari, buscó participar desde el arte del cambio social para los de abajo tanto a nivel local como global.

Flujos y reflujos. El premio Di Tella del '65 y la “imagen-manifiesto” de León Ferrari.

La dinámica de cambio social se da en el encuentro entre el epicentro y la periferia, en el choque de flujos del paradigma hegemónico y los reflujos del paradigma de los conquistados (Zátonyi: p.62). En el contexto del arte argentino de vanguardia de mediados de los '60, el Instituto Di Tella fue el escenario privilegiado de las disputas por el sentido de la vanguardia de acuerdo a las teorías modernizadora o de la liberación. Los sucesos en torno al premio internacional Di Tella del '65 se trató de una de las primeras “batallas” que algunos artistas manifestaron para la liberación de la vanguardia local, que entendían en ese entonces era obediente y funcional a la academia epicéntrica. León Ferrari fue uno de los protagonistas de esta disputa que tuvo varios momentos y múltiples agentes del circuito artístico involucrados (artistas, curadores, críticos, coleccionistas, público). La disputa, que comenzó al interior de la institución artística, durante la organización del evento con la censura parcial de las piezas creadas por Ferrari para la muestra por parte del curador, luego se desplazó hacia el espacio público no especializado terminando con una secuencia de notas periodísticas. Fue en este momento que un sector emergente de la vanguardia modernizadora del Di Tella “... se diera cuenta que, mientras se dedicaba a realizar y renovar sus obras y tendencias en un clima de aparente y festejada libertad, estaba en realidad obedeciendo las reglamentaciones de una academia que le ordenaba hacer arte sin ideología, sin significado y para un público de elite cultural y social.” (Ferrari, 1968: p.1)

Su creación para el premio fueron cuatro piezas de denuncia sobre la situación de la población civil en Vietnam que estaba siendo masacrada por el bombardeo que llevaba adelante EE.UU. en este país. En esos momentos, EE.UU. era uno de los agente principal de financiamiento del Instituto donde se estaban presentando dichas obras, situación que para León Ferrari colocaba a la institución que lo invitaba a participar de la muestra en un lugar de complicidad con las políticas militares de EE.UU. en Vietnam, en particular debido al silencio o falta de

pronunciamiento oficial en relación a este tema. Su piezas para el premio del '65 se denominaron:

-“La civilización occidental y cristiana bombardea las escuelas de Long Dien, Cauxe, LinnPhung, Mc Gay, AnTanh, An Minh, AnHoa y DucHoa”. Caja, 100 x 70 cm.

-“Cristo Murió”. Caja, 100 x 70 cm.

-“Votos de la OEA”. Caja, 70 x 100 cm.

-“La civilización occidental y cristiana”. Montaje: poliéster, madera y cartón, 200 x 120 x 60 cm.

Aceptar la invitación (y permanecer, luego de ser censurado) a participar de este premio en estas condiciones fue para Ferrari una decisión “política” de actuar como artista periférico, de crear este reflujo para denunciar la barbarie de occidente en Vietnam y enjuiciar nada menos que a la civilización occidental y cristiana. Significó una oportunidad de ocasionar un debate al interior mismo de la institución artística, una disputa por el sentido de la vanguardia, el rol de los artistas, la obra y el público en su relación con el mundo.

En este sentido, Ferrari era consciente de que “... la obra no es el resultado del trabajo de un hombre sino que es el resultado de una multitud de factores que se canalizan a través del autor, en especial el medio donde se realizan y el público al que se dirigen.” (1968: p.3). Su decisión lo posiciona a contrapelo de la vanguardia modernizadora del Di Tella, como artista “juglar” en un mundo de “trovadores”. Dice Zátanyi: “el juglar, en dirección contraria, pasa un saber diferente y transgresor, que por su propia esencia es vulgar y basto, es enemigo de la doxa, es decir, del saber oficializado y reconocido como correcto, y asimismo desdeña o directamente fustiga los valores instalados.”(p.32) Esta descripción del artista Juglar nos va a servir para pensar y poder encuadrar el nuevo rumbo de Ferrari como artista periférico y sus reflujos.

Lo que León Ferrari, se da cuenta a partir de este episodio en torno a su creación para el premio del '65 (que incluye censura, críticas y shock) es que la vanguardia modernizadora del Di Tella está constituida por “trovadores”. Y que estos resisten su propuesta para el premio por ser cómplices y funcionales de un paradigma y de una academia epicéntrica que determina las reglas, el flujo, del arte hegemónico, “...una academia que le ordenaba hacer arte sin ideología, sin significado y para un público de elite cultural y social.” (Ferrari, 1968: p.1).

Entonces, la batalla que se dio durante el premio del '65 fue entre “juglares” y “trovadores” por el sentido de la vanguardia. León Ferarri, estructurado por la academia como trovador, para poder denunciar la “barbarie de occidente” tuvo que volverse juglar. Es que, al posicionado como artista periférico su reflujo debía romper las reglas implícitas de la academia que le impedían denunciar y sumar su voz a la resistencia mundial, para no ser cómplice con el silencio impuesto por las normas del “cuaderno lugar de EE.UU bombardeador” (Ferrari, 1993). Su producción artística de denuncia por la paz en Vietnam fue la de un artista juglar y periférico por su compromiso social con su tiempo y en particular las clases subalternas. Sus obras, expresadas en un lenguaje “vulgar” y difundida por los medios de masa a partir del escándalo, dan cuenta de su intención de llegar a Otro un público, masivo y popular. En respuesta a sus acciones para el premio, los trovadores de la institución artística rechazaron su creación antiinstitucional de denuncia. El público de elite que organizó y asistió al evento censuró su producción por el significado explícito con el que expresa su compromiso ideológico político y su lenguaje directo, y cuestionó la “artisticidad” de las obras. No se sumó a su lucha sino que por lo contrario intentó silenciar o desprestigiar sus acciones.

En términos de Zátanyi (2007), es en el '65, cuando enfrenta a la academia modernizadora y disputa el sentido de la vanguardia con su obra que León Ferrari pasó a ser un artista juglar y periférico. “Cuando el esclavo decide la ruptura y se rebela contra su propia condición, será el quien defina la metamorfosis del arte” (p.34). En este sentido, su obra “La civilización occidental y cristiana” puede ser entendida como una “imagen-manifiesto” (Giunta, 2008) para una “Nueva Vanguardia” (Ferrari, 1968) periférica. Ahora bien, Zátanyi afirma que “la repercusión y el aporte real no pertenecen al uno o al otro sino que corresponde a su interacción. No juglares o trovadores, sino juglares y trovadores” (p.32). El proceso de producción de la obra va a dar cuenta de esta interacción y su recorrido zigzagueante a lo largo del cual el artista juglar va a sortear al menos tres situaciones de choque con la doxa de la academia hegemónica de los trovadores.

La primera situación, como ya comentamos, fue la censura parcial de su propuesta para el premio, por parte del curador de la muestra y director del CAV, Jorge Romero Brest, por el significado crítico sobre “La civilización occidental y cristiana” que planteaba de manera directa desde la forma y su título esta pieza. Ferrari (1993) relata que cuando Romero Brest “vio el avión montado, unos dos o tres días antes de la inauguración, lo noté preocupado; me llamó a su oficina y me dijo que no lo podía exponer porque, entre otros motivos, hería la sensibilidad religiosa del personal, o de parte del personal.” Si bien las cuatro piezas que preparó para el premio eran de denuncia y aludían de forma directa a la “barbarie de occidente” en la guerra de Vietnam, el montaje tridimensional denominado “La civilización occidental y cristiana” resultaba particularmente “shockeante” para el público de la época. Se trataba de una versión desviada de la imagen sacra de Cristo crucificado. El desvío consistía en un reemplazo simbólico de la cruz sobre el que está clavado Cristo martirizado por la maqueta de un avión bombardero EEUU (igual a los que actuaban en esos días sobre la población del pueblo Vietnamita y que los medios de comunicación divulgaban). Este uso de los significados al estilo dadaísta (entendidos como “profanación” de un símbolo sagrado fuera del ámbito de la vanguardia) violaba una de las reglas implícitas de la vanguardia formalista del Di Tella que permitía hacer “obras sin significados” o de “significado abierto”. El juglar es un artista que “lleva las noticias de un pueblo a otro” (Zátanyi, 2007), necesita de los significados para denunciar el bombardeo a civiles en Vietnam. En Ferrari (1968) sostiene que los significados representan un material estético más con el que cuenta un artista de vanguardia para crear. Ahora bien, concluye que los significados solos no alcanzan, ya que por ejemplo los diarios están llenos de significados pero no son críticos (por ejemplo, en esa época plagados de fotos de la guerra de Vietnam como “crónica negra” (Ferrari, 1965). La forma de ordenarlos resulta fundamental y es necesario aplicar un montaje significativo, que a partir de imágenes cotidianas (fotografía de prensa y símbolos populares) es lo que termina de dar sentido crítico a la obra.

La segunda situación de choque entre trovadores y juglares, fue la que estableció la crítica mediática al juzgar negativamente a la obra por mezclar arte con política. Es que frente a la censura de “avión” impuesta por el organizador del evento, León Ferrari decide no reemplazar la pieza censurada como le sugirió el organizador y dejar expuestas las tres cajas que habían sido aceptadas. En vez de tomar el camino de las artes plásticas (retirar la obra y denunciar la censura) elige el camino de la política y mantener su propósito inicial de exponer algo sobre la guerra de Vietnam precisamente allí (Ferrari, 1993). Una de las repercusiones de esta decisión fue que un cronista especializado de un diario de la época escribió en su reseña una dura crítica sobre la muestra en general y en particular sobre su participación dentro de la misma cuestionando la “artisticidad” de su obra política que es tildada en la nota de “crítica acre o corrosiva”, no arte (Ramallo, 1965). Es que la obra de Ferrari para el premio estaba violando otra de las reglas implícitas de la vanguardia modernizadora: el artista de vanguardia no debe tener “ideología” (Ferrari, 1968: p.7), o al menos no debe explicitarla a través de su obra ya que

para algunos teóricos “la ideología es el anticuerpo del arte” (p.7). Ante esta declaración pública sobre su participación en la muestra, el artista decide elaborar un descargo escrito explicando su postura sobre este tema por lo que escribe una carta de lector al diario (Ferrari, 1965). En esta carta afirma claramente su postura frente a la relación entre arte de vanguardia y la política, y las intenciones de su participación dentro de premio Di Tella en el marco de la guerra de Vietnam. En la carta al diario expresa:

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 eficacia condenar la barbarie de occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría nada de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía arte y las llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa. (Ferrari, 1995)

Para Ferrari (1968) queda claro que “el que afirme que la política, no es compatible con el arte, no es material estético desconoce la vanguardia.” (p.7)

La tercera situación de choque que enfrenta su obra de denuncia fue con la indiferencia por parte del público de elite de la vanguardia modernizadora del Di Tella. La obra de Ferrari buscaba sensibilizar al público sobre la situación de la población vietnamita y hacer que los receptores salgan de su apatía y se cómo él se sumen a la red mundial de los que luchan por la paz en Vietnam (Ferrari, 1965). El público especializado en vez de sumarse a su reclamo lo quiere silenciar o desprestigiar. Entonces, comprende que debe emitir su reflujo en otra dirección, es decir, cambiar de público si quiere que su arte resulte “efectivo”. En este punto, conviene explicar que Ferrari (1968) entiende a la obra de vanguardia como “abierta” y por tanto que se completa con la co-autoría del público. La elite de trovadores especializada del Di Tella (artistas, curadores, críticos y coleccionistas) no es el público que sepa completar ya que no luchan por la misma causa. Ferrari (1965) va a busca a través de su obra de denuncia unir su voz de protesta a los que “... en nuestro país, en los EE.UU., en Europa, en Asia y en todo del Mundo, luchan en una u otra forma para que el gobierno de los EE.UU. ponga fin a su política de matanza en nombre de Cristo.” El público de elite de la vanguardia modernizadora en vez de sumarse a la lucha, lo critica, lo censuran pero por sobre todo “no hacen nada” frente a la masacre del pueblo Vietnamita; repiten la “voz del amo” bombardeador, su flujo que los fascina. Por tanto, considera que su trabajo como artista para alcanzar esta otra audiencia es trascender el mundo del arte, y llegar a través de los medios de comunicación de masas a un público masivo (Ferrari, 1968). Su trabajo como artista va a consistir en:

Buscar materiales estéticos e inventar leyes para organizarlos alrededor de los significados, de su eficacia de transmisión, de su poder persuasivo, de su claridad, de su carácter ineludible, de su poder de obligar a los medios de difusión a publicitar la denuncia. (Ferrari, 1968: p. 8).

La obra que Ferrari crea para el premio Di Tella, busca “hacer hacer”, por ejemplo, generar un impacto en medio que le permita ser un “foco difusor de escándalo y perturbación” (Ferrari, 1968: p.8). El shock que produjo la obra entre los que participaron de la muestra, la crítica especializada, y su respuesta en los medios de comunicación de masas, hace de esta obra “ausente” (el “avión” censurado) uno de sus éxitos más rotundos. Para Ferrari “la obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera” (p.8). A través del escándalo mediático, su “arte de los medios” (p.5) llega finalmente a su público, los que luchan desde dentro y desde fuera del circuito del arte.

Este encuentro entre epicentro y periferia, trovadores y juglares, provocó múltiples quiebres y aperturas acerca de lo que debería ser el arte de cara al mundo globalizado, y en este sentido, que rol deberían cumplir los artistas, sus obras y el público. La vanguardia hegemónica comienza a quebrarse frente a los vientos de cambio del nuevo contexto internacional y

nacional. La entrada en acto del movimiento para la liberación de los pueblos oprimidos posibilitó que crecieran las expresiones políticas al interior del arte argentino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FARTHING, S. "Arte Latinoamericano" (pp. 508-511) en: *Arte. Toda la historia*. Barcelona, Blume, 2010.
- GIUNTA, A. *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2008.
- ROMERO, L.A. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- ZÁTONYI, M. *Arte y Creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007.

OTROS DOCUMENTOS CONSULTADOS

- CATÁLOGO del *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella*. Buenos Aires: Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1965. Selección: "León Ferrari" pp.24-25
- FERRARI, León. (1968) "El arte de los significados," August. Typed manuscript. Personal archive of Graciela Carnevale, Rosario.
- FERRARI, León. (1993) "Carta del artista a Andrea Giunta", en: León Ferrari. Cronología. <http://leonferrari.com.ar/files/leon-ferrari--cronologia.pdf>
- RAMALLO, Ernesto. (21/09/1965) "Los artistas argentinos en el Premio Di Tella 1965." Buenos Aires: *La Prensa*.
- FERRARI, León. (7/10/1965) "La respuesta del artista." Buenos Aires: Propósitos.
- SANCHEZ, Matilde (16/05/2014) "León Ferrari. Un vasto legado cerca del limbo.", en: Revista ENIE, Clarín. http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Leon-Ferrari_0_1139886009.html