

León Ferrari: Cronología

Por Andrea Giunta

Esta cronología, basada en una selección de exhibiciones y de textos heterogéneos, recorre momentos significativos de la obra y la biografía de León Ferrari. Las conversaciones mantenidas con el artista durante su elaboración y revisión fueron decisivas para la selección y organización de los materiales documentales citados.

Comienzos

[1954-1960](#)

Escritos en el aire

[1961-1964](#)

La política del montaje

[1965-1976](#)

Arquitecturas de la locura

[1977-1983](#)

Tormentos y amores

[1984-2004](#)

Obras recientes



1954-1960: Comienzos Cerámicas y cementos

1920-1954

León Ferrari nace León Ferrari nace en Buenos Aires el 3 de septiembre. Hijo de Augusto C. Ferrari y Susana Celia del Pardo, es el tercero de seis hermanos. Su padre – arquitecto, pintor y fotógrafo– construyó y decoró numerosas iglesias de Córdoba y Buenos Aires.

Aunque su casa era frecuentada por curas, no era una familia muy creyente. Sin embargo, su educación fue, en parte, en colegios religiosos. Los primeros grados de la escuela primaria los cursó en una escuela del Estado en el barrio de Palermo de Buenos Aires, el tercer grado en el Colegio San José, de los jesuitas de Córdoba, y los restantes de la primaria en la escuela Roca, frente a la plaza Lavalle de Buenos Aires. El secundario lo hizo en el Colegio Guadalupe de Buenos Aires. Yo no sé si lo que hago – afirma Ferrari– tiene que ver con que mi padre haya construido iglesias. Él nació en Italia en 1871, en el '15 se vino a la Argentina y vivió acá hasta que murió en 1970, a los 99 años. Lo único que hizo allá para la Iglesia fueron unos frescos en un templo cerca de Turín [...] Acá empezó reformando la iglesia de San Miguel, donde pintó 120 cuadros. Después hizo el claustro de Nueva Pompeya. Y desde el '28 construyó una serie de iglesias en Córdoba. Yo nací en el '20. Pero aunque iba a misa cuando estábamos en el campo, no era un clima demasiado beato. Hasta que me tocó ir al colegio de curas. Y ahí sí: fue el infierno. No por alguna tortura explícita, sino por la idea del infierno que metían en la cabeza, y con la que uno estaba obligado a convivir [...] Esa imagen genera un miedo terrible, sobre todo en la cabeza de un chico. Y ese miedo le termina regulando la vida. (LF, en Boido, 1999. Revisado por el artista, junio de 2004.)



Entre 1938 y 1947 estudia ingeniería en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. Si cuando era adolescente acompañaba a su padre a Córdoba y le ayudaba contando ladrillos, como ingeniero colaboró en sus proyectos haciendo el cálculo de algunas de las iglesias que construyó y firmando los planos.

Hasta 1934 vive en una casa en la calle Aráoz 2760, construida por su padre y en la que pintó los cuadros para la iglesia de San Miguel. Su madre murió en 1949 y don Augusto, veinte años mayor que ella, en 1970.

En 1946 se casa con Alicia Barros Castro y tienen tres hijos: Marialí, Pablo y Ariel.

Nunca realizó estudios formales de arte, algo que Ferrari considera positivo: Creo que esto es una ventaja porque al no tener las técnicas aprendidas tenés que ingeniarte [...] Empecé a hacer algunas cositas de arte cuando estaba en la universidad. Con un compañero de la facultad dibujábamos. Me gustaba pero no pensaba en dedicarme a eso solamente. (LF, entrevista con la autora, 29-12-98.)



En 1946 comienza a pintar y dibujar ocasionalmente, por ejemplo, los retratos de Alicia de 1946-1947 y algunos cuadros de flores. En 1948 nace Marialí. Empieza a trabajar en la fábrica de papel Celulosa de Argentina, en Rosario, donde viven hasta 1950, cuando renuncia y regresan a Buenos Aires. Hasta 1976 residen en Castelar, a 20 km de Buenos Aires, en una casa que su padre había comprado para los fines de semana; una típica casa italiana con viñas. En realidad, cuando la compró, a mí no me gustaba. Pensaba, “yo a esa casa no voy a ir”, después me pasé 30 años viviendo allí. (LF, entrevista con la autora, 29-12-98.) En el garaje puso un laboratorio con la idea de estudiar la fabricación de colores para cerámica, pero luego lo dedicó al estudio de un proyecto para la fabricación de óxido de tungsteno.

En 1949 nace Pablo y en 1951, Ariel.

1952: Florencia

En el otoño Marialí contrae meningitis tuberculosa. Sin posibilidades de cura en Buenos Aires, León encuentra una oportunidad en el Hospital de Niños de Florencia y viaja en avión con ella. Un mes más tarde llega Alicia. Los tres permanecieron los nueve meses de internación en el hospital. En este tiempo, a causa de la intoxicación con estreptomicina, usada para curarla, Marialí perdió la audición y, como consecuencia, también el habla. Alicia cuenta que su “voz comenzó a disminuir y a cambiar, en poco tiempo dejó prácticamente de hablar. Quedamos desesperados y perplejos. No habíamos pensado en la importancia del estímulo auditivo en el aprendizaje del lenguaje de un niño. [...] Nuestra hija era sorda, entraba en un mundo diferente que nosotros debíamos compartir y conocer para ayudarla. [...] rescatamos cien palabras perfectamente pronunciadas, que fuimos anotando sin saber bien lo que hacíamos. La lista de esas palabras, que fueron la base de la reeducación, incluían nombres propios de las personas de la familia, mamá, papá, y nombres comunes de cosas del ambiente: cama, mesa, silla, armario, baño, puerta, ventana. [...] Afortunadamente comprendimos la importancia de esas palabras, su poder de comunicación, puente para conocer su pensamiento y necesidad de saber”. (Alicia Ferrari, [História de uma criança surda](#), Serie Educação Especial, Cortez Editora, São Paulo, 1985, pp. 13-15.)

1953: Roma

En 1953 dejan la clínica de Florencia, pero debido a que tenían que hacer controles mensuales con Marialí se quedan en Italia. Van a vivir en Roma, en el Instituto Ítalo-Argentino. Allí León trabaja en un estudio sobre fabricación de películas cinematográficas para el Banco Industrial.

1954: Primeras cerámicas

Poco antes de la fecha planeada para el regreso a Buenos Aires, en 1954, comienza a hacer grandes vasos de cerámica con el artesano siciliano Salvatore Meli y se entusiasma con la posibilidad de trabajar como ceramista en Italia. Entonces, Alicia y Marialí regresan a Buenos Aires, en tanto él se queda casi un año más haciendo cerámicas en Roma. Después de trabajar un tiempo en el taller del escultor Renato Marino Mazzacurati, alquila, como taller –en Vicolo di Santa Maria in Cappella 12, Trastevere, Roma–, una vieja fábrica de macetas, con las paredes completamente oscurcidas por el proceso de secado de éstas, y con un gran horno que le permitía hacer piezas de dos metros de altura.

Diez años más tarde Rafael Alberti visita este estudio y le escribe desde Roma: “Me fui esta tarde a visitar tu Vicolo di Santa Maria in Cappella. Me costó bastante trabajo encontrarlo. [...] Después de mucho preguntar, enredarme y desenredarme, asustar gatos, acariciar perros más o menos sarnosos di con el 12 de Santa Maria in Cappella. Media puerta estaba cerrada. En ella, escrito en letras grandes con pintura, se advierte: ‘Suonare il campanello’. No me atreví a entrar. Pero vi parte de un patiecillo con un mascarón en la pared echando agua y, en lo alto de un tejadillo, una gallina de Guinea [...] No había nadie. Al lado, unos herreros armando bastante ruido. Pero a pesar de esto, el callejón es íntimo, recogido y puede ser que silencioso. Volví hacia mi casa por la

Via dei Vacellari, pero sin entrar en la cantina Da Umberto, pues se me hacía tarde. Pronto volveré y te haré fotos de todo... para que llores”. (Carta de Rafael Alberti a LF, Roma, 28 de enero de 1964.)



En el Instituto Ítalo-Argentino también vivían el cineasta Fernando Birri, la actriz María Rosa Gallo, el músico Ariel Ramírez y el escritor Jorge Abelardo Ramos, exiliados en Italia durante los años del peronismo. Ahí comienza el proyecto de hacer una película con Birri y con el artista y humorista Oski (p. 76) En Roma también es donde me hice medio comunista, aunque no militante del partido. (LF, entrevista con la autora, 29-12-98.)

En junio de 1954 participa en el concurso nacional de cerámica que se realiza el Museo Internazionale delle Ceramiche de Faenza, en el que también presenta sus piezas Renato Guttuso. Conoce a Lucio Fontana y con su apoyo participa en la X Trienal de Milán, de la que Fontana es jurado.

1955: Milán-Roma

En febrero expone en la galería [Cairola de Milán](#) cincuenta piezas únicas de cerámica de unos 60 o 70 centímetros de altura. Eran formas ahuecadas, leves, ligeras, para colgar desde el techo. Formas que ante el más mínimo movimiento se transformaban con la proyección de sombras diferentes.



Ese mismo año expone en la [via Margutta](#), una calle bohemia de Roma.

Antes de inaugurar la muestra en la galería Cairola, regresa a la Argentina. Las piezas que realiza en Italia quedan en esta galería y en la colección de un amigo arquitecto de Roma, que le compra varias piezas.

1955-1957: Buenos Aires

Durante tres años va a dedicarse a su profesión de ingeniero, investigando primero sobre colores para cerámica y después sobre compuestos químicos de tungsteno, tantalio y niobio, utilizados en la metalurgia, en la fabricación del metal duro. Va montar una pequeña industria familiar en la que se producen estos compuestos, con la que continúa hasta 1976, cuando se exilia en Brasil.

1958-1959: La primera fundación de Buenos Aires



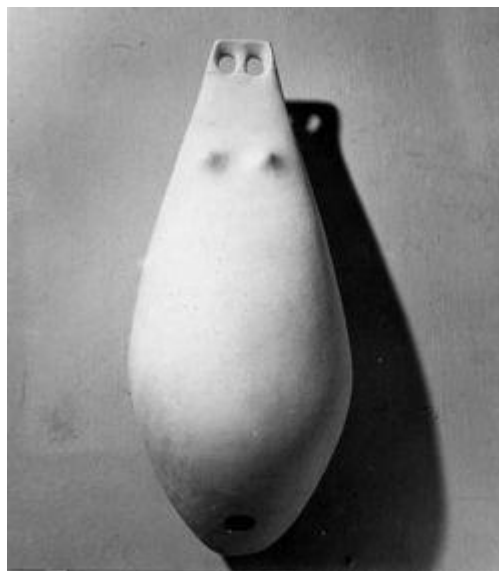
Durante dos años trabaja con Fernando Birri en la realización del mediometrage [La primera fundación de Buenos Aires](#), basado en un cuadro de Oski e inspirado en el texto del alemán Enrico Schmidel, del siglo XVI: ...es una película hecha nada más que sobre un cuadro, no es un dibujo animado. La cámara lo recorre, se acerca, se aleja, va y

vuelve. Había que construir un aparato para hacer un movimiento vertical y uno horizontal y las combinaciones de los dos. Entonces hice un esquema y les hablé a unos amigos ingenieros que tenían una fábrica de zorras eléctricas. Ellos hicieron un aparato muy simple al que pusimos el gran nombre de “pantógrafo cartesiano”. (LF, entrevista con la autora, 15-5-2004.) Había que manejarlo entre tres o cuatro personas, uno manejaba una manija, el otro manejaba el foco y todo eso ocupaba todo el living de la casa de Castelar, mientras Oski estaba en una pieza terminando el dibujo. En el 59 fuimos al Festival de Cannes, la película recibió tres premios en la Argentina y ahí terminó la aventura, empecé a hacer otra cosa. (LF, entrevista con la autora, 29-12-1998)

En 1959 retomó la escultura utilizando cemento y yeso.

1960: Cerámicas y cementos en Galatea

En noviembre expone las esculturas en cemento, yeso y arcilla en la [galería Galatea](#) de Buenos Aires. En una crítica periodística las describen como “...formas lisas, ampulosas y delicadas, resumen sus temas de la ‘mujer’. Formas rosadas y etéreas que sintetizan todo un ritmo, para sugerir la figura capturada”. (La Razón, 12-11-60.)



El crítico Hugo Parpagnoli escribe sobre sus trabajos en arcilla: “...crudos o sometidos a una primera horneada, tienen la densidad y coloración de una bella piel tersa y mate. [...] con técnica de ascendencia secular trabaja la arcilla blanca. Sin torno, busca una forma pensada agregando porciones una sobre otra y alisando después. La pieza surge sin boceto ni estructura prefabricada, bajo la sola presión de los dedos, y, como si éstos le comunicaran más inmediatamente que los utensilios la vida del artista, crece con la gracia irregular y el calor de la forma humana. Aun las más abstractas parecen vivas y ondulantes.

Los grandes vasos, las calabazas, los torsos grávidos tienen la morbidez y la elasticidad de los cuerpos dentro de los perfiles de objetos artificiales. Admiten nombres como Magdalena, Mujer rosada o Mujer encinta, aun cuando la descripción anatómica es remota o inexistente”. (Parpagnoli, 1960)

En la exposición en Galatea conoce a Rafael Alberti. Después de la derrota de la República Española, el poeta reside un año en París, en casa de Neruda, y desde 1940 vive en la Argentina. Tenía una casa de fin de semana en Parque Leloir, cerca de la de Ferrari en Castelar. De esta amistad surgirá Escrito en el aire –libro que realizan en colaboración– y una correspondencia que sostendrán durante varios años, cuando Alberti deje la Argentina y se radique en Italia.

1961-1964: Escritos en el aire Maderas, alambres, dibujos, cajas, botellas, manuscritos



1961: Maderas y esculturas en alambre

En octubre presenta 16 obras en la galería Van Riel, que incluyen maderas talladas y las primeras esculturas en alambre, realizadas en acero inoxidable, bronce, cobre, plata, oro, paladio, tantalio. Entre las maderas se destacan un boceto para un homenaje a García Lorca tallado en palo santo y dos grandes troncos también tallados (pp. 88- 89). Recuerdo cómo comenzó esto: en una revista, Studio creo que se llamaba, vi una foto de las esculturas de Jean-Pierre Duprey, que tuvieron fuerte influencia en estas maderas. También la revista mostraba una fotografía del taller de ese artista que me impresionó porque en un costado había una soga con la que Duprey se ahorcó [en 1959]. La misma foto está reproducida en el libro de Aldo Pellegrini sobre poesía surrealista. (LF,

comunicación telefónica con la autora, 11-6-04.)

Las esculturas en madera y en alambre responden a distintas concepciones del espacio: en tanto en las maderas se destacan la masa y el volumen, los alambres ponen en evidencia las relaciones del espacio con el vacío. Éstos en un principio estaban unidos con nudos o aros y luego con soldadura de plata. Algunos se colocaban en pedestales (Maqueta para un monumento) y otros se colgaban (Paloma o A un largo lagarto verde, título que proviene de un poema de Nicolás Guillen sobre Cuba). La crítica celebró inmediatamente estas esculturas, las describió como “erizos y poliedros metálicos, logrados con notable destreza y espíritu” (La Nación, 20-10-61), como obras dotadas de “gracia lineal, ritmo, fina arquitectura” (Clarín, 18-10-61). En 1961 realiza Gagarin, escultura para colgar, de acero inoxidable y bronce.

1962: Milán-París-Buenos Aires. Dibujos abstractos

Entre diciembre de 1961 y abril de 1962 vive en Milán, donde alquila un taller. Durante este viaje reside en la casa de su cuñado Florentino Barros Castro, el hermano de Alicia. Entre febrero y marzo participa de una exposición de pintores y escultores argentinos (entre ellos Fontana y Mario Pucciarelli) realizada en el Teatro del Corso de Milán.

En marzo inaugura en la galería Pater de esa ciudad una exposición individual que incluye algunas piezas de madera y metal realizadas en el taller de Milán y otras que había expuesto un año antes en Van Riel. La revista Domus describe sus esculturas en alambre como “dibujos en el espacio que tienen casi más luz que cuerpo, como un estallido de centellas” (Domus, 1962).

En esta exposición el coleccionista Arturo Schwarz le compra la escultura de homenaje a García Lorca y lo invita a participar de la colección de aguafuertes Antología Internazionale dell'Incisione Contemporanea (p. 88). Con esta colaboración comienza sus dibujos abstractos, que pronto se ordenan en renglones que remedan la escritura tradicional. Posiblemente esto sea lo más interesante del año pues empecé con ese motivo a dibujar las “músicas” que ahora están evolucionando hacia bajorrelieves dibujados, escribe en diciembre evaluando su actividad del año [31-12-62, C1, 17a].

(p.92.)

Durante la estadía en Milán se contacta con Franco Passoni, de la galería Levi, que en octubre expone los dibujos que LF le envía por correo desde Buenos Aires. En esta corta residencia conoce también a los críticos Giulio Carlo Argan y Gillo Dorfles. En este viaje también visita París y deja dibujos en la galería Le Point Cardinal, que le promete una exposición que, finalmente, no se realiza. Esta galería envía uno de esos dibujos a la muestra sobre arte y escritura Schrift und Bild, realizada en el Stedelijk Museum de Amsterdam y en la Kunsthalle de Baden Baden durante 1963. La exposición incluye trabajos de Pollock, Klee y Michaux, entre otros (p. 93).

En septiembre, cinco meses después de su regreso de Milán, expone en la galería Antígona de Buenos Aires esculturas en alambre y dibujos. El crítico del Argentinische Tageblatt escribe: “...sus composiciones de alambre y sus dibujos de carácter burlesco-caligráfico aportan una nueva nota dentro de las manifestaciones del arte contemporáneo argentino. Sus plásticas de alambre, sobre todo la más grande, una composición de elevación gótica, emanan tranquila belleza”. Los ubica en el cruce de una tradición del grafismo marcada por Wols y el tachismo caligráfico de George Mathieu, pero también destaca que “...en sus composiciones se expresa una musicalidad que parece corresponder al temperamento del artista. Este religioso vibrar, unido a una sensible disciplina, son los fundamentos del talento de un artista cuya obra es hartamente promisorio”. ([Blum], 1962. Archivo L.F., 13)

Rafael Squirru, director del Museo de Arte Moderno, le compra para la colección de éste la pieza titulada Hombre, la mayor escultura en alambre que había realizado hasta ese momento (p. 90). El 6 de noviembre comienza un cuaderno de notas que contiene un detallado registro de sus experiencias con los materiales (tintas, papeles, grosores de

líneas, efectos del pigmento, es decir, la “cocina” del artista), junto al relato sobre los trabajos que está realizando, sus exhibiciones, las invitaciones que recibe para exponer, la obra que casi cotidianamente regala, que algunas veces vende o que envía al exterior (por ejemplo, a Levi de Milán). También escribe sobre hechos cotidianos: que su casa estaba a punto de derrumbarse y que destinó varios meses a repararla, los espectáculos que le impactaron (muy particularmente los de danza de Marilú Marini) o los libros que estaba leyendo (Justine, de Sade, o Ferdydurke, de Gombrowicz). La decisión de llevar este diario no fue azarosa. LF escribe: Este cuaderno se comienza el 6/11/62. Desde ahora voy a numerar los trabajos, comienzo con el primer color, una hoja de papel con algunas manchas que hice el 3/10/62. La narración de las experiencias cotidianas con los materiales proporciona un detallado registro de los cambios que se van produciendo en su obra (p. 102).

En las primeras páginas sintetiza lo que hizo durante el mes de octubre. Es entonces cuando realiza el primer relieve con papel pegado sobre el que luego dibuja con gouache de colores (p. 102).

En noviembre termina el primer relieve de madera sin papel, pintado de blanco con látex Colorín (p. 92), y el 11 de ese mes hace dos ilustraciones de los poemas de Rafael Alberti: Cabellos rizados y A la línea. Llama a estos trabajos “escrituras”. Son dibujos abstractos, que imitan la disposición espacial de la escritura, pero ilegibles.

En ese mismo mes sigue trabajando con el poema A la línea. El 17 relata: Estuve con Rafael, leyó algunos poemas [...] Empecé a trabajar en el poema “Sermón de la sangre” con la idea de hacer algo muy complejo (ya sea tinta negra o colores) y encima (directamente sobre el papel o sobre un celofán aplicado) en rojo, la sangre [17-11-62, c1, 5b]. Los dibujos para los poemas de Rafael Alberti culminarán en el libro Escrito en el aire, que se publica en 1964 (p. 91).

En estos cuadernos también anota cientos de ideas para hacer esculturas o assemblages de objetos:

- 1) Sería muy lindo hacer una especie de mapamundi, un globo terráqueo, de algún planeta imaginado, “el mundo donde no vivo”, una esfera toda dibujada, como esa “Luna mundi” que hicieron en la URSS de m 1 de diámetro, giratoria [...].
- 2) Hacer una pieza grande de m 2 o 3 de altura, como si fuera la maqueta de una extraña capilla, o una tumba con una pared de madera dibujada, columnas o barandas de madera tallada, alambres adentro, ventanas que se abran con los vidrios grabados, celofán, plásticos y cosas como faroles, luces adentro.
- 3) O comprar un viejo mueble, un sillón medio roto, modificarlo, pintarlo, dibujarlo, tapizarlo con telas dibujadas y trasformarlo en otra cosa, quizás como parte de la idea 2.
- 4) O sentar en ese sillón un ser de alambre o hacer “un general” con viejos y rotos caños de plomo, que sean las tripas solamente tripas oxidadas. O sentar ese general en aquel sillón, o en un sillón muy nuevo y limpio, plomo sucio de cloacas en un sillón de terciopelo [6-12-62, c1, 10b].

El 26 de diciembre comienza a introducir palabras mezcladas en los recorridos ilegibles de líneas de sus dibujos.

1963: Esculturas retorcidas y escrituras deformadas

A comienzos de este año introduce alambres retorcidos en las esculturas (p. 106). Sintetizando los diversos caminos que tomaron sus trabajos en este material, escribe: Empecé de nuevo a trabajar en alambre. Las primeras piezas de alambre que hice tenían los alambres rectos, todos rectos. Después empecé mezclando rectos con alambres curvos y torcidos. [...] La tercera fue “Hombre” la que compró el museo. Hice otras más (todas prismas). Después hice una con alambre de cobre grueso (un solo alambre) retorcido y unido con rectas de inoxidable [13-1-63, c1, 20b].

En marzo el crítico argentino Jorge Romero Brest (hasta entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes y desde ese año director del Instituto Torcuato Di Tella, centro de experimentación y vanguardia durante los años sesenta) lo llama para invitarlo a la Bienal de París, pero no puede participar porque es para artistas de hasta 35 años [12-3-63, c1, 25].

El 1º de abril registra la primera Carta a un general, escritura con letras y palabras deformadas. Las escrituras deformadas contienen un texto que por momentos puede descifrarse y por momentos es una maraña de líneas abstractas. Las denomina, precisamente, “escrituras deformadas”, diferenciándolas así de aquellas otras obras a las que llama “dibujos escritos”, en las que no hay ningún texto. En su cuaderno, debajo de una escritura deformada, escribe: ...quisiera decirte cuando te vea que no puedo [31-3-63, c1, 27b].

El 20 de abril registra la primera música con pentagrama (c1, 29b). El 21 anota, como idea, hacer una pieza en alambre que se llame “Jaula para un general” o “Celda para un almirante” [21-4-63, c1, 30b], y el 26, una escultura sobre el cuento de Borges “La ciudad de los inmortales” [26-4-63, c1, 30b] (p. 109).

En mayo envía la primera Carta a un general a la galería Levi.

En 1991 Noé Jitrik, refiriéndose al proyecto que desde 1962 Ferrari desarrolla con las palabras, escribe: “Yo sentí que lo que en realidad quería hacer era una arqueología del signo, porque sus grafías hurgaban en la letra constituida y reconocible para ir atrás, siempre más atrás, como queriendo llegar al punto y al momento en que el signo podía haberse constituido, ese signo que damos por hecho y con el que nos manejamos, logro del sentido en toda su plenitud; ese más atrás se aleja en el instante mismo en que se lo quiere asir y si el modo de su ser tantálico es fuente de angustia es también brote de la pasión pictórica, perseguir el origen del signo es pintar, es entrar en materia y en la materia”. (Jitrik, 1991.)

En mayo Rafael Alberti viaja a Roma donde vivirá por catorce años (p. 111). Durante varios años se escribirá con León Ferrari. El 19 de julio comienza Torre de Babel (p. 18), una pieza de gran tamaño (220 cm de altura por 85 de diámetro), muy abigarrada, realizada con chapas y alambres retorcidos. Con esta escultura surge la idea del “babelismo” como un proyecto de arte colectivo, una gran escultura que imagina realizar con otros artistas y que describe a comienzos de 1964 en su cuaderno de notas.

En septiembre viaja diez días a San Pablo por los negocios de su fábrica y visita la Bienal de esa ciudad.

El 23 de diciembre anota el primer collage con fotos y reproducciones de Cristos y manos de vírgenes del 1300.

Entre diciembre de este año y febrero de 1964 interviene en la exposición Art argentino actual en el Museo de Arte Moderno de París, organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto en colaboración con el de Educación y Justicia, cuyas obras seleccionan Jorge Romero Brest, Julio E. Payró y Héctor Basaldúa. Ferrari participa con Mujer, escultura de alambre de gran tamaño (200 x 65 x 65 cm), y una madera terciada, tallada, pintada con látex Colorín y dibujada.

1964: Torre de Babel, botellas, cajas

Desde este año se intensifica su relación con los artistas vinculados al Instituto Di Tella. Hacíamos asados. Castelar era una casa muy concurrida. Además de los amigos de nuestros hijos, iban Marilú, Delia Cancela, Dalila, Margarita Paksa que, además, vivía en Castelar, Pablo Suárez, Jacoby. Fue una buena época. Yo tenía 15 o 20 años más que ellos (LF, entrevista con la autora, 29-12-98).

El 1º de enero escribe en su cuaderno de notas algunas ideas sobre lo que llama “babelismo”: hacer una cosa sin unidad, con diferentes sensibilidades [...] o hacerla entre varios. Hacer una torre de Babel y agregarle cosas de otros: Heredia, Marta Minujín, Wells, Santantonín, Badii, Althabe, Stimm, todo mezclado, todo babélico, el babelismo. Puede ser uno que arme la torre con cosas de todos, o mejor, hacerla entre todos, tachándose, cubriéndose [...] La cosa babélica no puede ser explicada, pero expliquémosla: poner flores artificiales, una madera de Wells entre los alambres de Althabe, medio cubriendo un Espartaco, junto a un Grandi o Mónaco, con algo de aquella muestra destructiva tan buena que hubo en Lirolay, un prócer de ese escultor que siempre gana los concursos, botas de Marta Minujin, gasómetros de Berni, ortopedia de Dalila Puzzovio, Soldi, y hasta ikebana. Todos juntos trabajando en la Babel y sin mirar lo que hace el otro. Pero quién los junta. Como podrás ver nada de lo que hice hasta ahora es babélico [1-1-64, c2, 15-16].

También en enero hace una caja con un fondo de líneas de colores, alambres y manos recortadas del Correo de la Unesco, y otra con manos y con un fondo de líneas negras y alambres finos de acero inoxidable [1-1-64, c2, 15b] (pp. 34, 113).

El 24 de enero, después de seis meses de trabajo, termina Torre de Babel: Es demasiado pero marca una etapa. No haré más algo así. Tengo que trabajar en otras cosas. Quizás la idea de hacer una Babel entre varios [24-1-64, c2, 16b]. Ésta es la última escultura en alambre que realiza en los años sesenta (p. 18).

El 24 de febrero termina Manos, una caja con alambres y manos de papel enredadas entre los alambres que reproducirá en la tapa del catálogo de la exposición de la galería Lirolay (p. 113). Ese mismo día escribe en su diario sobre la exposición Arte nuevo en la Argentina (New Art of Argentina, organizada por Romero Brest y el Walker Art Center de Minneapolis), que se muestra en las salas del Instituto Di Tella: Berni es formidable, los dos Juanito Laguna de 1961 y las dos Ramona Montiel son fuertísimos, muy bien hechos. Después de verlos hay que sacarse el sombrero y degollarse. Es de lejos el más genial de los argentinos plásticos. También están bien de la Vega, Delia Cancela, Santantonín [24-2-64, c2, 18].

En abril expone en la galería Lirolay. Sigwart Blum escribe: “Escrituras, trabajos en alambre y manos forman la exposición más extraña de la semana [...] Sus originales esculturas de alambre, mágicos collages y caligrafías atraen por la verdadera alegría y fuerza que transmiten. Todos estos elementos originales, que Ferrari hace resaltar, a pesar de lo diferente de las materias, producen un todo artístico. Debajo de todos estos trabajos se encuentra un pensamiento musical que, en su belleza juguetona, retiene la mirada del observador” (Blum, 1964).

En su cuaderno escribe sobre la muestra de Lirolay: ...sólo Sigwart Blum publicó algo, no se vendió mucho y Romero Brest, González Tuñón, Aldo Pellegrini y Lorenzo Varela no fueron a verla. Sí Samuel Paz, al que le interesó. Pese a todo LF considera que fue una buena exposición, creo que la mejor que hice hasta ahora [27-4-64, c2, 23b]. Desde el 20 de junio describe las experiencias que está haciendo y anota varias ideas:

- 1) Rejas. Hice unos cuantos dibujos, algunos más o menos pasables.
- 2) Acuarela. Empecé a trabajar con acuarela, por primera vez cuando agarré el pincel creo saber qué puedo hacer con él. Hice algunas escrituras con grafismos negros y otras todo el papel pintado pero marcando los renglones de la escritura y de varios colores.
- 3) Papel cortado, intenté varias especies de escrituras cortando el papel con una navaja y levantando, quedan como dibujos pero se parece demasiado a Fontana.
- 4) Collage con calcomanías, florcitas, etc., no va bien.
- 5) Volví a las manos pero combinadas con acuarela. Una tiene un fondo acuarela liviana color informal. Encima una especie de enrejado acuarela negra liviana. En el medio sostenidas por el enrejado una o más manos [20-6-64, c2, 29a]. Otra es sobre fondo acuarela manos sueltas como imitando una escritura. Quisiera hacer una serie de manos, p. ej.:
 - a) En una caja chica clavar varias manos (con la palma para arriba, o quizás para abajo) y después dejar el clavo y desgarrar la mano...

Otras ideas para manos:

- a) Una Venus del Milo rota, con manos encima como caminando sobre ella o como si estuvieran saliendo de su vestimenta.
- b) Una virgen de Botticelli o una Eva de Cranach y cubrirla de manos, que las acaricien, viejas y arrugadas manos que las profanen.... [27-6-64, c2, 31b].
- c) O en una caja hacer con tierra como un hormiguero con estas manos que caminan por adentro y finalmente una que logra salir desesperada afuera... [27-6-64, c2, 32a] (p. 114).
- d) Hacer un homenaje a Carlos Marx o al PC, o al primer manifiesto. Puños muchos puños pero sacar fotos de puños todos diferentes, quizás atrás en una caja chata, escribir el principio del manifiesto.
- e) Ataúd. Una caja como ataúd con una ventanita, allí dos manos cruzadas, plácidas, reposando.
- f) Comprar vestidos de muñeca, o hacer un vestido con muchos brazos y que salgan manos de las mangas, o hacer una especie de sol [27-6-64, c2, 32b] (p. 117).

1º de julio

Ayer estuve en el Museo de Arte Moderno con la muestra que va a NY Pepsi Cola. Algunas cosas muy buenas: Santantonín, Marta Minujin, Dalila Puzovio, Wells, Renart.

Tengo que hacer 12 botellas para la “feria de las ferias” en Lirioy, desde hace tres días no hago mas que pensar en botellas, p. ej.:

- 1) Una de Coca Cola grande con una de Pepsi chica adentro. Se puede llamar “dilema”, o sin nombre, mejor.
- 2) “Historia de Edipo Cola”, una botella de Coca Cola grande con una de Pepsi chica adentro (gestación), otra de Coca rota abajo y saliendo la de Pepsi (alumbramiento) y dos grandes una de Pepsi y otra de Coca abrazadas, incesto, con brazos de muñecas muchos brazos.
- 3) Una de Pepsi que rompe una de Coca [1-7-64, c2, 33b]. Una botella común con alambres y manos. Otra con un sacacorcho con una mano que trata de sacar el corcho por adentro. Otra con un barquito plástico de guerra, de esos que son copia fiel de los verdaderos... A una damajuana hacerle un agujero, sacar una mano desde adentro que agarre el cuello de la damajuana como para servir vino. Hacer un agujero como si fuera una puerta y poner una puerta allí y adentro hacer como una habitación con muebles, gente, cuadros, personajes. Romper una botella poner cosas adentro y volverla a armar con poxipol [1-7-64, c2, 35b].

En julio sigue anotando ideas para las botellas: Hacer una especie de cárcel con papel negro y adentro poner una foto de Frondizi. O un “homenaje a los críticos” y adentro de la botella fotos de Mujica Lainez, etc. [6-7-64, c2, 36b]. Hacer cosas de trapos, armadas con alambres, como seres o bichos y encerrarlos en una jaula común. O hacer una jaula muy extraña y ponerle un pájaro vivo [30-7-64, c2, 39].

El 19 de septiembre escribe las primeras ideas en torno de lo que luego será Cuadro escrito: Si tuviera alguna vez que escribir una presentación, una autopresentación, escribiría: no entiendo nada, no entiendo nada no ENTIENDO nada no entiendo nada no entiendo nada no entiendo nada no entendés nada no entiendo nada no entienden nada no entendéis nada no entenderé nada no entiendo nada no entiendo nada no entenderán nada no entiendo no ententerán no entendí nada no entiendo nada no entiendo nada [19-9-64, c3, 16b]. O escribir una presentación así: Es en extremo difícil escribir claramente describir la OBRA que tengo el placer de acompañar. Es en extremo difícil [c3, 18a].

El 4 de octubre hace la Venus tocada (p. 16) y Dios, con manos abajo que imploran y arriba que se burlan [4-10-64, c3, 19b] (p. 114). Expone diecisiete botellas en la muestra Feria de la feria y en octubre escribe en su cuaderno: Vendí 2 a \$ 500. Cambié 2 (una a Margarita Paksa otra a José Fishbein). Me robaron 2. Regalé una a Romero Brest [4-10-64, c3, 19b].

El 15 de noviembre hace su primer Escrito y realiza la primera lista de palabras raras que incorporará en sus manuscritos [15-11-64, c3, 24a y b]. (p. 119)

En noviembre expone en la muestra *Objetos*, organizada por Hugo Parpagnoli, en el MAM. Envía un cajón con 12 botellas, una damajuana y la Venus rota [17-11-64, c3, 27b].

El 17 de noviembre anota varios proyectos de damajuanas y sigue con las ideas para *Cuadro escrito*: Hacer un dibujo cuyo título “Descripción de este cuadro” [...] que sea una enmarañada y pretendida y fracasada descripción del cuadro que debiera estar allí colgado [17-11-64, c3, 28a].

En noviembre están los borradores de *El árbol embarazador* y *Aquella mujer tenía*. [c3, 32b y 33], (pp. 33 y 285). Años más tarde, cuando le preguntan cuándo comenzó a interesarse por la religión, responde: Empecé en el '64 con un dibujo-manuscrito. En el centro tenía una ilustración del pene del David de Miguel Ángel. Era una especie de relectura del Diluvio, pero nadie moría a diferencia de lo que cuenta el texto bíblico. En mi escrito se decía que las mujeres se salvaron inflando los pechos y las nalgas para flotar. Los hombres, sí, se murieron todos, pero Satanás rescató el pene de cada uno de ellos y lo injertó a un gran árbol, el *Árbol embarazador*. Allí treparon las mujeres: las pecadoras, en una gran fornicación colectiva. (LF, en Collazo, 1988.)

El 26 de noviembre recibe la invitación para la presentación del libro *Escrito en el aire*, el proyecto en el que había comenzado a trabajar con Rafael Alberti antes de su partida (p. 91) y para el que este último consigue editor. Desde Roma, Alberti le escribía: “Se me ha ocurrido proponer a Vanni Scheiwiller, un pequeño editor de minorías, joven y muy amigo mío, que hace preciosas ediciones, la publicación de nuestro librito, que lo haría muy bien, a ser posible del mismo tamaño que el original” (carta de RA a LF, Roma, 28-1-64). En una carta posterior agrega: “Es verano y Vanni, después de enviarme un ejemplar para ti y para mí no ha vuelto a dar señales de vida. Seguramente lo distribuirá y hará propaganda a fines de septiembre [...] todas las personas que hasta ahora lo han visto lo encuentran nuevo y lleno de gracia y de sorpresa. Te felicito pues los signos y pelos tuyos en el aire siguen pareciéndome bellos, indecentes, misteriosos...”. (RA a LF, Roma, 4 de agosto de 1964.) El 17 de diciembre termina *Cuadro escrito*: un texto dibujado, extremadamente abigarrado, en el que el artista describe qué haría si supiera pintar (p. 21). Una obra que, como señala Luis Camnitzer, antecede propuestas comparables del artista Joseph Kosuth (Camnitzer, 1999). Mari Carmen Ramírez considera a esta obra como un ejemplo central de una particular inflexión del conceptualismo latinoamericano, concentrado más en las relaciones con el contexto político y en la inserción del sujeto social activo en el circuito comunicacional, que en las propiedades empíricas del lenguaje: “Cuando Ferrari suspende la distinción entre el acto de “ver” y el acto de “leer” una obra, ejemplificado en obras como el *Cuadro Escrito*, no solamente precede a las tautologías xerográficas de Joseph Kosuth, sino que ya establece una diferenciación entre estas dos variantes del arte basado en el lenguaje. A través de su idiosincrática escritura a mano, cargada de referencias –en la que funde sintéticamente las propiedades visuales, auditivas y connotativas en una sola proposición– Ferrari reinsertó la subjetividad en la propuesta conceptual”. (Ramírez, 1999.)

1965-1976: La política del montaje Palabras ajenas, imágenes apropiadas

1965: La civilización occidental y cristiana

Me invitaron al Di Tella, no me lo esperaba, anota en su cuaderno [30- 1-65, c4, 8]. En abril presenta su obra en el premio Braque –mandé “Si yo supiera pintar...”, “Carta a un general” y un dibujo muy suave [2-4- 65, c4, 9]– aunque Cuadro escrito, al parecer, no lo vio el jurado (LF, comunicación con la autora, 15-7-04). Después de este envío comienza a trabajar en la obra para el premio Di Tella. Los proyectos fueron muchos y sobre cada uno imaginó múltiples variantes. El 2 de abril escribe: Me parece que al Di Tella voy a mandar jaulas, pero tengo que hacerlas. Una jaula comprada llenarla de manos. Hacer una jaula empezada desde adentro con alambres forrados de telas y con poliéster pintado, grutas, cabezas de muñecas mezcladas con largas filas de caballos blancos que suben, cuevas, pedazos lisos, cornisas y saliendo de ese enredo alambres más o menos geométricos pero libres y [balbuceantes] haciendo la jaula doble o triple alrededor y así sucesivamente [2-4-65, c4, 9a y b]. Empiezo a trabajar para el Di Tella. Jaulas. Sería bueno hacer una jaula que se llame Viet Nam con una multitud de aviones arriba y abajo flores [15-4-65, c4, 9b] (p. 127).

Me gustaría hacer a Johnson, el Señor presidente de los Estados Unidos de Norte América, a Johnson sentado en una mesa en los Estados Unidos de Norte América firmando los papeles como Dios cuando mandó a sus arcángeles marines a pelear contra los diablos exactamente igual a Dios montado en un altar y en el instante mismo de firmar sus mandamientos, pero hacerlo igual, si supiera hacerlo cuidadosamente igual calcado al acecho estático hasta llegado el preciso momento en que todo ese confuso accionar de manos y plumas, ese incomprendible conjunto de cosas borrosas, las botamangas y corbata alcanzan a pasar todas juntas por las coordenadas de la verdad [15-4- 65, c4, 11b].

A principios de mes empecé a trabajar fuerte para el Di Tella. Hice una pieza que posiblemente se llame “The American way of Life” con manos que se burlan arriba, un Starfighter en el centro, árboles o explosiones de manos abajo, todo cubierto con un dibujo en el vidrio que puede parecer una reja colonial.

Voy a hacer otra con una red, enredadera de manos sobre fondo dorado con reflejos rojos (detrás de las manos las pinto con fluorescente rojo). Pero la pieza principal será si puedo un avión con Cristo de unos 2 o 3 m de altura puesto sobre una especie de pirámide o de campo de cosas quemadas, huesos, raíces carbonizadas, latas, hierros retorcidos, puertas, muebles y manos que se levantan como plantas [21-6-65, c4, 12 a].

En una carta desde Roma, Rafael Alberti se refiere a los proyectos para el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) que Ferrari le describe en sus cartas: “Mi querido León: me gustan mucho tus proyectos pop artísticos anti Johnson. Avísame cuando te lleven a Martín García para iniciar una gran campaña internacional por tu liberación. Mándame enseguida fotos de esas obras. Bromas aparte, creo que, aunque menos cómodo, ese camino que ahora inicias tiene, en nuestros mierdosos días, un gran sentido. Y hay que seguir por él [...] Por aquí se ve mucho Pop Art, pero casi siempre con un aire de juego,

de cosa que no va a nin-guna parte. Comparto tu furia antiyanki y primero que todos, con las armas que sea, tenemos que plantarnos y hacer frente a esos miserables. Ya tendremos tiempo de volver a cosas más sonrientes, pero por el momento: bombas, palos y mordeduras [...] Me gusta mucho tu locura actual, aunque comprendo que Alicia esté pensando ya en comprarte una buena camisa de fuerza en Albion House. Dile que no debe preocuparse demasiado. Al contrario, debe ponerse muy contenta. O Di Tella te da el premio este a ti, o tú acabas con Di Tella. Y esta sería también una manera de ser premiado [...] ¿Cómo está tu taller? ¿Con menos alambres que antes? Me lo imagino hoy lleno de cristos, escapularios, pelos de monjas, caspas de curas, cagados calzoncillos de militares, etc. [...] Me gusta que te acuerdes de mí cuando escuchas a Ariel Delgado. Mándame ‘más informaciones para este boletín’ ”.

En un aparte de la misma carta le escribe a Alicia: “Aunque tu León esté afilando sus garras, no le pasará nada. Al contrario, su ejemplo será bueno y removerá un poco ese sopor en que con tanta frecuencia cae Bs. Aires” (RA a LF, 1965. Archivo LF).

En una carta posterior se refiere a Vietnam y las nuevas obras de Ferrari: “Mi querido León: Lo del Vietnam es asqueroso. ¿Quién puede callarse? [...] Muy buenas e impresionantes las cosas que me mandas. Dudo que te las dejen exponer ¿Ha cambiado tanto la Argentina? Sería estupendo por parte de Romero Brest (salúdalo) [...] Sería muy bello no tener que hacer lo que estás haciendo ni yo escribir lo que a veces escribo, pero basta abrir el diario en la mañana para comprender que eso ya no es posible. Es la hora de vomitar. VOMITEMOS. Es lo decente. La civilización occidental y cristiana nos induce a ello ¡Qué lástima y qué asco! ¡Al carajo los yanquis! Estoy deseoso de saber si estás en la exposición Di Tella o en Villa Devoto” (RA a LF, 17-8-65. Archivo LF).

El envío final fueron tres cajas y un montaje de dos metros de altura, que reunían la reproducción de un bombardero norteamericano con un Cristo de santería titulado La civilización occidental y cristiana. Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del ITDT le pide que retire el Cristo (cuya maqueta se reproduce en el catálogo) y sólo se exponen las otras tres cajas (Cristo murió, La civilización occidental y cristiana bombardea las escuelas de Long Dien, Cauxé, Linn Phung, Mc Cay, An Tanh, An Minh, An Hoa y Duc Hoa (p. 128) y 15 votos en la OEA, todas de 1965). Explica Ferrari: Romero Brest me invitó al Premio 65 suponiendo (creo yo) que mandaría o una escultura de alambre [...] o algo por el estilo. Cuando cambié de idea sobre el arte, a raíz de los bombardeos en Vietnam, le advertí que haría otra cosa. Cuando 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. Me sugirió o reemplazar el avión por su maqueta o por otra pieza, o dejar sólo las tres cajas que completaban mi envío [...] lo que quedó claro es que el avión no se expondría, no era negociable eso [...] Yo me encontré en una suerte de disyuntiva: o tomar el camino de las artes plásticas, que indicaba, o exigía, retirar todo y denunciar la censura, o el camino de la política [es decir] mi propósito inicial de exponer algo precisamente allí, sobre el Vietnam, en el Cuadernolugar de las libertades que proclamaban los EE.UU. bombardeadores. (Carta del artista a la autora, 7-8-93. Archivo LF.) Dalila Puzzovio y Carlos Squirru le ofrecieron que si él sacaba toda la obra, ellos también retiraban sus cosas (LF, entrevista con la autora, 29-12-98) (p. 130).

A pesar de tener un efecto menos espectacular, las cajas provocaron la reacción del crítico de La Prensa: “...no podemos dejar de referirnos a las obras de León Ferrari, cuya aceptación de parte de los responsables nos resulta incomprensible [...] esos trabajos del señor Ferrari, de una simplicidad que no hubiera merecido la más mínima atención de no mediar la intención de su temática –puede que el expositor a eso no lo ignorara– nada tienen de artístico y sí, en cambio, de alegato político [...] Debe admitirse que puede resultar por lo menos curioso el que se haya permitido colocar en las salas de una institución seria esos artefactos que comportan una actitud de crítica acre –quizás corrosiva– en la que se pretende enjuiciar nada menos que a la civilización occidental y cristiana. Bueno sería que dentro de los dominios del arte, adonde han ingresado ya manifestaciones de dudoso origen, no penetraran obras que, como las que nos ocupan, no permitan duda alguna sobre su filiación y, por lo tanto, sobre sus fines. El carácter panfletario de estas vitrinas resulta verdaderamente sorprendente para los que acuden con la intención de tomar contacto con obras de arte. En una de las vitrinas se ha dibujado sobre el vidrio algo así como un encaje, con lo cual se vela un tanto la anécdota, y en ese caso se llega a la incongruencia de presentárenos un libelo con tul o macramé” (Ramallo, 1965).

León Ferrari le contesta con una carta que publica la revista Propósitos. Desde entonces, las cartas van a permitirle intervenir en el debate público estableciendo su posición sobre cuestiones vinculadas a la estética o a la política (ver La respuesta del artista, pp. 291-293). Rafael Alberti se refiere al cruce de cartas entre Ferrari y el crítico de La Prensa: “...no te he escrito después de tu batalla campal con ese crítico imbécil y policial de la muy asquerosa y policial La Prensa. Tu respuesta, estupenda y valiente. Así me gusta. Perderás, indudablemente, algunas cosas, pero generarás otras mucho mejores... (RA a LF, Anticoli Corrado, 30-10-65. Archivo LF).

También recibe una carta de Julio Cortázar en relación con este episodio: “...no puede sorprenderme a esta altura de mi vida, porque me basta leer los periódicos argentinos para advertir que nada ha cambiado básicamente desde que me fui del país, como no sean los nombres de los jugadores de fútbol, los diputados nacionales y los precios de los trajes. Se puede hacer la prueba de mirar al mismo tiempo un ejemplar de La Prensa o La Nación de 1954; se tiene la impresión de que, como en un mazo de barajas, lo único que ha cambiado es el orden y la colocación de las cartas. El viejo mazo donde las figuras se siguen llamando Miedo, Estupidez y Venalidad, pasa de mano en mano; y casi todas las cartas siguen estando marcadas. Menos mal, León, que a cambio de eso hay gente nueva y decidida y arriesgada en la Argentina. Tu carta a La Prensa lo prueba, junto con tantos otros testimonios que recibo de tiempo en tiempo. No todo está tan mal por allá en la medida en que para cada E. Ramallo haya un León Ferrari”. (Carta de Julio Cortázar a LF, Saignon, 2-11-65. Archivo LF.)

El artista Horacio Zabala, refiriéndose a esta obra, escribió años más tarde: “Se sabe que la metáfora es la relación momentánea entre dos imágenes, y que ella tendrá más significado cuanto más lejanos, exactos y justos sean los nexos entre las imágenes. León Ferrari pone en contacto íntimo dos objetos, y crea una metáfora irregular y excesiva. El montaje de dos objetos no triviales se revela capaz de problematizar algunas cosas del mundo y de nuestra propia mirada [...] Entre los múltiples sentidos que aparecen en esta figura humana agonizante sobre un arma de destrucción masiva, sobresale el que muestra la barbarie que late en la civilización. De aquí podrían surgir dos interpretaciones opuestas. Una, que el cristianismo perdona la guerra para que deje de

existir, otra, que para perdonar la guerra el cristianismo necesita que la guerra exista. "La obra de León Ferrari no es un teorema que demuestra, ni una ilustración que representa, ni un medio de difusión que informa y comunica. Más bien es una suerte de interferencia visual que establece una comunicación sin violencia que habla de la violencia..." (Zabala, Íconos y artes, medios y armas, mimeo inédito, 1999.)

1966: Viet-Nam

Participa en la organización de la exposición de Homenaje al Viet-Nam de los artistas plásticos que se realiza en la galería Van Riel entre abril y mayo.

Después del premio Di Tella comienza a trabajar en Palabras ajenas, un libro que lleva al terreno de la escritura el proceso de montaje que había iniciado en 1965 con La civilización occidental y cristiana. Es un extenso collage literario de 120 personajes que condensa la historia de violencia de Occidente desde la Alemania nazi y el Antiguo Testamento hasta ese momento. Discursos de Hitler, de Johnson, de Paulo VI y de Dios, cables de agencias de noticias o textos de otros (que van desde Jorge Luis Borges hasta Goering) se yuxtaponen configurando una extensa acumulación de textos originariamente dispersos.

LF concibe el libro para ser representado teatralmente. En octubre de 1966 lo estaba terminando: Después del Di Tella del 65 no hice nada de plástica. Estuve trabajando duro en "Palabras ajenas" que ahora estoy terminando [...] La obra durará por lo menos 10 horas, se publicarán otros tomos para completar ese tiempo, no tendrá fin ni principio, el espectador llegará cuando ya esté empezada y se irá cuando se canse. El problema de los costos de la entrada se resolverá como en las playas de estacionamiento: a tanto por hora o fracción. Esta obra ha sido escrita para ser filmada [11-10-66, c4, 14a].

Como señala Ferrari, el objetivo de este texto fue la exposición de una idea sobre el mundo contemporáneo: ...el encuentro dentro de ese mundo de los que se llaman Occidente y el llamado Tercer Mundo [...] Lo que tal vez me movió a iniciar este texto fue la publicación en la prensa diaria de los testimonios y fotos de torturas. No por las torturas en sí, sino –sobre todo– por el hecho de que Occidente se describe, por primera vez, fríamente en acción (LF en La Opinión, 30-11-72). El libro se publica en 1966 en mimeógrafo (ver Prólogo de Palabras ajenas, pp. 293-294).

1967: Palabras ajenas

Todavía con el libro en proceso de edición Ferrari recorría redacciones de revistas para anticiparlo y difundirlo. En Primera Plana escriben: "Desde hace unos días, circula por Buenos Aires un petardista sereno que visita editoriales con su arma más reciente bajo el brazo, una voluminosa y blasfemante carpeta" (Primera Plana, 31-1-67). A fin de ese año lo publica con la editorial Falbo. En la contratapa Juan Gelman escribe:

"La realidad –diarios, revistas, cables de agencias noticiosas mediante– es el personaje único, caliente de estas conversaciones de dios con algunos hombres y de algunos hombres con algunos hombres y con dios, obra que no termina en su punto y coma final y admite, en cambio, otros ceses de la destrucción, el cese de la coerción, es una realidad tan constante últimamente –'los diarios siempre dicen lo mismo'– que para la

mayoría transcurre como costumbre. Una costumbre que León Ferrari sacude con lúcida intensidad, mostrando los relieves de esa realidad, sus entrecruzamientos sus planos íntimos, su parentela con historias lejanas y recientes, pero esto no es mero testimonio, o mejor, la mano del artista ha sabido dar testimonio tan acabadamente que consigue, bajo el contrapunto de los hechos, los dichos, las descripciones, hacer palpar otras realidades interiores, estremecedoras, empujadoras hacia la esperanza”.

Julio Cortázar le cuenta en una carta enviada desde la India: “La víspera de mi viaje recibí Palabras ajenas por correo aéreo, y esa noche leí las primeras treinta páginas [...] dan una clara idea del mecanismo de tu pieza, y me permiten coincidir con vos en que la mera lectura resulta fatigosa, pues falta la mecánica teatral, las voces y los cambios de planos y supongo que de luces y acentos que han de darle toda su fuerza. Pero la idea es muy buena, y se me ocurre que esa especie de tremendo oratorio (la palabra resulta irónica, pero no se me ocurre otra) puede tener un efecto muy profundo en cualquier público del mundo”. (Carta de Julio Cortázar a LF, Saignon, 2-7-67. Archivo LF.)

Desde París, Raúl Escari le escribe: “Hace unas pocas horas que recibí tu libro y estoy en plena tarea de lectura. De todos modos, ya tengo una idea muy clara de la totalidad como para comentártelo; por otra parte es uno de esos libros que uno va a leer durante mucho tiempo y que no exige una cronología espacial de lectura (es decir, empezar por la hoja 1, seguir por la 2, la 3, etc.). Todavía no había leído el Prólogo y ya estaba largado a leerlo del modo en que vos proponés que se represente (que no empiece ni termine nunca, que uno se zambulla en la lectura por cualquier parte). Esto me parece formidable, sobre todo, en la medida en que no es una idea que superpusiste al texto sino que aparece en el interior de él, determinada por su estructura misma. Pero lo que más me interesó de todo es el diálogo que se establece entre las distintas escrituras (entendiendo este diálogo no en el sentido de dos personajes que hablan sino de dos –o más– escrituras que se oponen, se atraviesan, se contestan, estableciendo esa dialéctica que los lingüistas llaman “intertextualidad”. Es en ese sentido que tus Palabras cobran todo su valor en la lectura y pienso que no es en absoluto necesario que se represente en una sala (de todos modos, me parece muy bueno que lo hayas planteado como una representación, ya que es un modo de señalar al lector, de subrayarlo en todo caso, ese dialoguismo textual). Bueno, no te canso más con teorías. En pocas palabras, me parece formidable”. (Raúl Escari, París, 9-12-67. Archivo LF.)

En diciembre Ferrari le envía una copia a Leopoldo Maler y le cuenta que está preparando una versión para teatro: Estoy ahora escribiendo una adaptación para unos 20 personajes (unifico todos los periodistas en uno, los generales, los cardenales, etc., pero conservándolo a Johnson, Hitler, Dios, etc.) que se muevan por el escenario como en una obra más tradicional (carta de LF a Leopoldo Maler, Castelar 14-12-67. Archivo LF). Maler, que en ese momento trabajaba en la BBC de Londres, recibe el libro con mucho entusiasmo y le propone ponerlo en escena.

En junio participa de la exposición Surrealismo en la Argentina, organizada por Aldo Pellegrini en el ITDT con las obras Manos (1964) y Escritura (1962). Pellegrini considera que las “caligrafías des-significadas o sus clamorosas y acusadoras acumulaciones de manos” de Ferrari se ubican en la línea del “pop de tendencia surrealista”. En este texto Pellegrini no sólo organiza una precisa cronología del surrealismo en la Argentina; también sintetiza algunos de los rasgos que hacen del surrealismo un movimiento ideológico antes que un movimiento histórico,

caracterización que permite comprender su actualidad: la búsqueda de la liberación del hombre; la presencia de componentes erótico- poéticos y de denuncia directa o indirecta de la realidad presente, es decir, su carácter disconformista que se revela habitualmente con las características del humor. “Una obra surrealista está siempre en conflicto con el mundo convencional regido por los prejuicios, la hipocresía y la autosuficiencia” (Pellegrini, 1967).

En noviembre Ferrari participa en la exposición colectiva de Homenaje a Latinoamérica (muestra de homenaje al Che Guevara), que se realiza en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).

1968: Listen, Here, Now!, Tucumán arde

Desde comienzos de año mantiene una correspondencia permanente sobre la puesta en escena de Palabras ajenas que, originalmente, Maler planea hacer en el Institute of Contemporary Art. Los proyectos para el montaje fueron muchos: “Ya te contaré en la próxima todos los detalles que he pensado, pero entre otras tantas cosas habrá intervalos muy frecuentes donde la gente pasará a un salón lleno de télex verdaderos conectados con UP, FP, Reuters, etc., así podrá seguir el momento de las noticias. Además los actores leerán sus textos desde pupitres que serán máquinas télex. Con los mensajes ya leídos se hará una hoguera donde se quemarán adentro dos personas, mientras tu Bombardero crucifijo pasará por la sala... (Carta de L. Maler a LF, Londres, 5-2-68. Archivo LF). LF le responde: Desde ya te digo que tenés libertad para poner la obra como mejor te parezca. La idea de los télex es muy buena y su efecto lo verás en los ensayos. Yo haría una cosa muy dura, poca acción, nada de proyecciones ni juego de luces. Los télex manejados como si fueran ametralladoras, no manejados como ametralladoras, sería muy obvio, pero dispuestos en el fondo como los repartiría un comandante. Me parece que lo más difícil es la identificación de los personajes por parte del público. Quizás les podés poner escritorios o mesas de trabajo, en tres grupos: nazis, yanquis y papa. Y al fondo un gran altar que cubra todo el fondo, todo, desde el techo al piso, muy barroco, plateado y con una puerta o tabernáculo donde está Dios que habla desde allí o sale a la escena a contestar las preguntas de los periodistas... (LF a LM, 13- 2-68. Archivo LF.)

Finalmente se realiza en el Arts Laboratory. El director, Jim Haynes, fascinado por el libro, no sólo por su tema, sino también porque “cree que es un increíble estudio de la prensa y otros medios de comunicación”, sugiere montar la pieza en varias lenguas, según las fuentes de información. Si bien esto aligeraría el trabajo de traducción, Maler se pregunta: “¿Qué pasaría con la efectividad teatral? [...] De aceptar el procedimiento multilingual sería quizás la primera vez que se dé una cosa así. La contra es que el público perdería el hilo de la trama. Pero, si ponemos un anunciador luminoso como los de la calle Corrientes que dan los noticiosos, el público podría leer las líneas como en una película con subtítulos” [...] (LM a LF, marzo de 1968. Archivo LF.) La respuesta de LF es un texto, en sí mismo, pleno de imaginación poética: La idea de hacer la pieza en los idiomas originales es linda, pero para aplicarla a una parte de la obra, por ejemplo donde dialogan Adolfo y Lyndon que podría comenzar todo en inglés y terminar con algunas respuestas cortas y rudas de Adolfo en su idioma natal. En un tiempo pensé en traducir cosas de Lyndon al latín y hacerlo conversar así con Paulo VI, pero tienen que ser pasajes cortos porque si no la gente no va a entender nada. Tiene que ser tratado como si fuera una música [...] Puede ser que se pueda explotar más lo de los idiomas y

hacer de repente un cruce de latín de Lyndon, inglés de Adolfo y alemán de Dios [...] Adolfo dice algo en alemán, pasa un tiempo, Lyndon dice algo en latín, pasa un tiempo, y entonces y rápido atropellado Adolfo en inglés, Lyndon en latín y Dios en alemán. El latín es muy útil porque son muy pocos los que lo entienden y entonces el público entiende que no se dice para que lo entienda. El anunciador luminoso es un buen elemento pero pienso que cuesta un disparate y no puede jugar simplemente como traductor. Puede ser que sí pero no lo veo. Me parece que la obra se puede montar en dos formas extremas: a) muy seca y dura, una suerte de oratorio como se indica en el prólogo, con menos personajes y quizás un poco de movimiento, pero sin ningún recurso o b) con proyecciones, acción, luces, etc., como entiendo que era US. Pero recuerdo que en tu primera carta me decías precisamente que esperabas que no se pareciera a US [...] Me parece que la esencia de la obra es el significado que resulta del choque de las palabras, es la transformación del significado de las noticias de hoy cuando se sacan de su contexto 1968 y se juntan con noticias del contexto 1940 o del contexto del año o cuando Dios hablaba (me pregunto por qué no sigue hablando). Cuanto menos cosas se sumen a ese choque, más claro será el choque y su significado. Si uno se afana en agregar otros lenguajes teatrales, luces, etc., corre el riesgo de diluir el choque de las palabras o de sobreexplicar la cosa, y en cuanto el público sospecha que uno le está explicando algo lo rechaza. En otras palabras, en la obra he tratado de no explicar sino de señalar hechos y contradicciones. Palabras que se explican solas. Uno puede decir y demostrar que Johnson es equivalente a Hitler, pero te escuchan cuatro especialistas en relaciones exteriores que según su color político te aprueban o traen pruebas de lo contrario; el asunto se reduce a una confrontación entre entendidos en política. Uno puede dar una conferencia y decir Johnson dijo esto y Hitler dijo esto y Dios dijo esto. Es entonces una explicación de coincidencias, la gente se va a su casa y dice quizás “interesante”. Pero uno puede llevarlos a Johnson, Hitler y Dios a un teatro y dejar que digan ellos mismos sus cosas: el público las oye y él mismo saca sus consecuencias o conclusiones; puede defenderse diciendo que las frases sacadas de su contexto tienen otro valor pero puede tal vez darse cuenta que el valor de algunas frases sólo se puede apreciar sacadas de su contexto. De todos modos se encuentra allí sentado con los personajes verdaderos diciendo sus huevadas y barbaridades. Cuanto más seca sea la transmisión más cerca estará el público de Lyndonadolfodios [...] es cierto que la forma de cruzar las frases y de elegirlas también puede ser tomada como una forma de explicación o argumentación. Pienso que la fuerza del choque de las frases supera en el ánimo del espectador al posible rechazo por aquella sospecha y mis conversaciones con gente que ha leído el libro y cuyos pensamientos políticos son bastante diferentes a los míos me indican que, a pesar de todo, la aceptan (LF a LM, 15-3-68. Archivo LF).

La obra se estrenó en octubre de 1968 en el Arts Laboratory, de Londres, con el título de Listen Here Now. A News Concert for Four Voices and a Soft Drum. Se hizo con locutores de la radio, que Maler le describe como figuras atravesadas por las “reminiscencias gloriosas de la guerra”; instrumentos de información que el público escucha con unción; conservadores, caros, con “impecable acento Oxford” y con alto prestigio social y carentes de todo idealismo. “Faltando una semana para el estreno los cretinos me tenían de un lado para otro y yo me consumía uñas por kilo [...] Mi idea, como te anticipé, era la de usar locutores a toda costa en lugar de actores. El impacto sobre el público al verse así en persona enfrentado con tu obra y las caras que les son familiares y que además les alimentan todos los días con noticias de igual tenor, habría de ser muy efectivo. Por supuesto que cuando hablaba Dios o el Papa o Hitler o Johnson los acentos se cambiaban ligeramente. Los tipos eran muy avezados y la edad promedio

era de unos 50 años. Por supuesto que los tipos no conocían el [Arts] Laboratory ni habían escuchado hablar de ese lugar. Finalmente la cosa se montó así: En el escenario había cinco sillas en semicírculo, con luces cenitales. Frente a cada silla había un atril para partituras donde descansaba el libreto. En la silla del medio había un increíble hippie sueco con un violín que sólo intervenía –con las cuerdas alteradas– en dos oportunidades: cuando se hablaba de Johnson, tocando *For he is a jolly good fellow*, y en un simulacro de romanticismo cuando Goebbels recuerda a sus queridas. Pero ver a ese tipo rodeado de señores de traje y pelo corto era inolvidable. A un costado y un poco más atrás había un baterista con todos sus petates. Los tambores y platillos habían sido envueltos con almohadas y goma pluma, y recubiertos con tela blanca y vendas. En ciertos momentos de transición, para mantener el ritmo de la obra, el baterista debía improvisar, pero sólo se apreciaban sus movimientos, que perdían sentido al no salir ningún sonido. En verdad la imagen creo que era angustiada y de alguna manera se integró bastante bien con la obra. Detrás de los lectores había una pantalla que por proyección desde atrás decía cuáles eran las fuentes [...]. Cuando la gente entraba parecía que iba a escuchar un concierto. En realidad la subtité: concierto noticioso para cuatro voces y un tambor blando. En primer lugar se proyectaba durante unos 40 segundos la magnífica diapositiva a colores que me enviaste. De pronto se oían tres “pips” de la radio, y la lectura comenzaba. Al final, luego de cerrar la obra con Sade, los mismos “pips” radiales se repetían, los locutores juntaban sus papeles y se mezclaban con el público. No había lugar a aplausos y la gente se quedaba a conversar” (carta de LM a LF, sin fecha. Archivo LF). En la misma carta Maler le cuenta que dado que tenía mucho miedo con lo que pudiera pasar, planeaba llamar a críticos y fotógrafos en la segunda semana. Pero los reporteros se fueron y duró sólo una semana. “Algunos decían que los tipos no eran suficientes actores. Otros vinieron a felicitarnos pues decían que habían venido sospechando que se trataba de otro espectáculo hippie psicodélico, y de repente se encuentran ante algo sin imagen y que no da lugar a ninguna concesión. En el primer día un tipo se sintió muy agredido, vaya uno a saber por qué, y se subió al escenario y repartió cheques por seis peniques a cada uno de los locutores” (carta de LM a LF, ídem).

En mayo de 1968, ante un acto de censura policial en las Experiencias 1968 organizadas en el ITDT ese año, los artistas destruyen las obras en la puerta del Instituto y expresan abiertamente su enfrentamiento a las instituciones artísticas. Artistas e intelectuales organizan reuniones para discutir el lugar del arte y de la cultura en la sociedad. En el primer encuentro, realizado en agosto en la ciudad de Rosario, LF presenta el ensayo *El arte de los significados* (pp. 294-299).

Ferrari participó en la organización de la exposición *Tucumán arde* y fue uno de los artistas firmantes del manifiesto, redactado por María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa. En esta muestra presentó un centenar de noticias periodísticas sobre el conflicto azucarero en aquella provincia, un resumen de esas noticias y un collage de frases tomadas de los discursos oficiales contra los obreros de los ingenios: Extraje una sucesión de frases agresivas de los discursos oficiales sobre la gente de Tucumán y las puse una a continuación de la otra, dejando un pequeño espacio, de modo que lo que se leía era como una catarata de agresiones (LF en Méndez y Crespi, 1995).

En el Primer Encuentro de Buenos Aires: Cultura 1968, organizado por Margarita Paksa entre el 27 y 28 de diciembre en la SAAP, lee la ponencia titulada “Cultura”. En este texto no sólo hay un fuerte antiinstitucionalismo (contra el arte de elites, contra la

noción de prestigio, contra los salones y premios, contra los críticos), sino también una concepción del arte como cómplice de aquellos valores de la cultura occidental que propician la violencia: Cuando nosotros observamos los cuadros pintados en Estados Unidos lo hacemos en una actitud estética que olvida que esos cuadros forman parte de esa cultura en cuya defensa se hace y se justifica esa guerra, y que esa cultura vista desde un pueblo vietnamita bombardeado toma su verdadero significado, el que le atribuye Fanon: cultura occidental significa muerte [...] Singular es la diferencia en las reacciones que despierta una guerra entre países cultos a las que origina el asalto a un país “subdesarrollado” por parte de un país culto. Cuando los alemanes invadieron Europa, la guerra tenía dimensiones catastróficas y los alemanes eran tan nazis como su cultura. Cuando en cambio Estados Unidos invade Vietnam la guerra, en vastos sectores del mundo “desarrollado”, es vista como lejana y accidental y la mayor preocupación que despierta es su posible extensión al mundo culto. Y por otra parte cuando se acercan a su cultura lo hacen como si fuera el producto de otro país. Matanzas en el Vietnam y arte norteamericano son considerados como dos expresiones independientes. Me pregunto si eso es cierto y si no tenemos que tener por lo menos la sospecha que así como gran parte de la cultura alemana era nazi, la cultura norteamericana, que en parte es la nuestra como occidentales, participa en algún grado de la conducta de sus clases dirigentes, apoyadas por la mayoría de los norteamericanos, que paralelamente a la fabricación de sus bombarderos y con el mismo dinero, se preocupan por fomentar su arte, desparramar su cultura, endiosar a sus artistas. En este texto, tanto como en El arte de los significados, Ferrari se manifiesta en contra de la impenetrabilidad del arte contemporáneo: éste no sólo es inaccesible porque es necesario tener el nivel económico que permita tener tiempo, energías y estado de ánimo como para buscar y gustar la obra de arte, también es inaccesible para el común de los mortales porque es incomprensible. El texto da cuenta de su desacuerdo acerca de la preponderancia de la forma sobre el significado y describe el poder de las instituciones para desactivar el sentido revulsivo del arte: aquellos artistas que con sus obras se propusieron transmitir ideas, críticas, política fueron neutralizados de distintas formas: fueron prohibidos por la censura policial, por la autocensura de los intermediarios, ignorados por los medios de información, festejados como “arte” por la elite que atacaban. El triunfo de las obras significó el fracaso de las intenciones. La denuncia fue ignorada y el arte fue aplaudido: el arte se convirtió en el enemigo del denunciante, en el apaciguador de sus rencores, en el tranquilizador de sus ideas. Frente a esos cuadros políticos casi nadie habla de política, todos hablan de arte. La denuncia es comprada por el denunciado y usada no sólo como señalador de prestigio cultural, sino también como señalador de esa tolerancia, de esas libertades que, como la libertad de expresión y de prensa, constituyen otro de los mitos que maneja con eficacia la elite del dinero. Entre los cambios positivos, Ferrari registra el abandono de las escuelas artísticas.

El arte ya no se organiza a partir de las formas y de los estilos, sino de las coincidencias ideológicas que llevan a los artistas a agruparse, aun cuando suscriban distintas tendencias estéticas (LF, “Cultura”, en Longoni y Mestman, 2001).

1969: Malvenido Rockefeller

Participa de la exposición Malvenido Rockefeller, que se inaugura el 30 de junio en la SAAP. La muestra, de originales para afiches realizados por más de 60 artistas, se efectuó como repudio a la llegada de Nelson Rockefeller a la Argentina. Su viaje desató protestas y actos de represión en varios de los países de Latinoamérica que visitó en la gira. El diseño de León Ferrari era una bandera argentina con la imagen del Che Guevara superpuesta.

1971: Experiencias visuales

Participa de la publicación de la Contrabienal que organizan artistas latinoamericanos radicados en Nueva York (los artistas del Museo Latinoamericano y del Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano (MICLA), que integra, entre otros, Luis Camnitzer) contra la Bienal de San Pablo, en protesta contra la represión en Brasil. En su texto de adhesión, publicado por el diario La Opinión, LF denuncia nuevamente la complicidad del arte de vanguardia, de significado oscuro y elitista, con la penetración imperial de Occidente: Rechazar la Bienal de San Pablo debe ser sólo una etapa para rechazar las bienales, becas y fundaciones norteamericanas. Para llegar a eso hay que comprender que nuestra vanguardia no sólo está deformando la imagen verdadera de la Casa Blanca al agregarle atributos culturales a sus invasiones, sino que también se está deformando a sí misma. Pues el continuo esfuerzo de inventar un esperanto internacional con sus enemigos ideológicos, lenguaje que no conoce fronteras pero que tampoco conoce pueblos, corrompe su sensibilidad al extremo de hacerle olvidar todo otro idioma: sólo sabe esperanto. Y cuando llegue el socialismo corre el riesgo de creer que el único cambio que debe hacer el artista es un giro de 180 grados para hablar con el pueblo revolucionario ayer oprimido el mismo lenguaje que habló y aprendió a hablar con los opresores, es decir, de creer que así como colaboró en la cultura de la contrarrevolución podrá encabezar la cultura de la revolución. Si eso sucediera el artista de vanguardia será más peligroso dentro de la revolución de lo que es ahora fuera de ella aliado con sus enemigos: pues estará contaminando la nueva cultura y prolongando el uso del arte como instrumento de penetración imperial (LF en La Opinión, 21/9/71).

En el II Certamen Nacional de Experiencias Visuales, vinculado al Salón Nacional, LF envía el proyecto El calendario de la Casa Rosada, que fue rechazado por el jurado. La propuesta era realizar un diario mural en el que día a día se pegarían noticias sobre la represión en la Argentina. Consistía en una hoja en blanco a cuyos lados, explicaba el artista, irían otros paneles: uno con las noticias que el gobierno permitía divulgar, otro con las que la Casa Rosada impedía publicar y el tercero con información sobre la actividad cultural, tanto de aquellos que eran víctimas de la represión como de quienes colaboraban con el sistema participando en exposiciones como Ejército y cultura, Arte de sistemas o enviando a la Bienal de San Pablo (proyecto de LF reproducido en Zito Lema, 1971). En este II Certamen, Ignacio Colombres y Hugo Pereyra presentan Made in Argentina, una obra que reproducía una picana eléctrica, la cual recibió el Gran Premio de Honor y que, junto a la de Gabriela Bocchi y Jorge Santamarina, que obtuvo el Primer Premio, fue censurada.

1972: Contra-Salón, Pacem in Terris

Entre agosto y septiembre participa del Contra-Salón realizado en la Sociedad Central de Arquitectos como un boicot al Salón Nacional que en su edición anterior, con la censura que había intervenido el II Certamen de Investigaciones Visuales, había quedado señalado como un ámbito de discriminación ideológica. Ferrari presenta una obra relativa a Trelew.

En octubre expone en el Salón Independiente organizado en la sede de la SAAP, también como rechazo hacia la censura y la represión. Ferrari presenta la reproducción de una nota del diario *Le Monde* del 19 de septiembre de 1972 sobre los fusilamientos de Trelew, con declaraciones de los sobrevivientes. En el mismo Salón, realiza un collage de recortes de diarios, textos y fotografías junto con Ricardo Carpani, Luis Felipe Noé, Oscar Smoje, Eduardo Rodríguez y Alicia Benítez (Monzón, 1972). También recuerdo que expuse en la SAAP una publicidad de un carro de asalto policial diseñado para reprimir manifestaciones y disolver multitudes reproducido por la revista norteamericana *Ramparts*, donde se detallaban los implementos de los que estaba provisto el móvil y sus ventajas (LF, entrevista con la autora, 20-7-04).

En noviembre de 1972, casi cuatro años después de la primera presentación de Leopoldo Maler, Pedro Asquini pone en escena *Palabras ajenas* con el título de *Operativo Pacem in Terris*, junto con el Grupo “t”. Cooperativa teatral de trabajo limitada en formación, en el teatro Larrañaga. El montaje se hizo siguiendo los lineamientos que LF señalaba en la introducción del libro. Los 180 personajes del texto fueron encarnados por 12 actores vestidos de calle, con carteles sobre las mesas que indicaban a quién representaba cada uno, enfrentados a la platea. La función duraba siete horas y media y el público podía entrar y salir cuando quisiese, pagando dos pesos por cada hora de espectáculo. En un costado de la escena colgaba el avión de Ferrari, La civilización occidental y cristiana.

Roberto Jacoby escribe una reseña sobre la obra y la puesta en escena: “...la ausencia de telones, apagones, de la ‘magia’ era probablemente la única manera de desestetizar un proceso de comunicación que pretende –eso es lo fundamental– transmitir una tesis política. No se le escapará a los más avisados que esto no deja de ser una nueva estética pero en todo caso una estética sobrepolitizada, que renuncia a los recursos habituales de la representación [...]. La propuesta del texto parece simple: se trató de recortar, enfrentar, frag-mentar, unir, desdoblarse el discurso ideológico y político de Occidente tomando como muestra, como pretexto, un largo período de la guerra vietnamita. Sobre esa base se hace hablar a algunos constructores del pensamiento occidental: Hitler, Herman Khan, Cristo, Barry Goldwater, a toda la prensa “seria”, diversos Papas, Jonhson, el Ku Klux Klan, el general Westmoreland, en total unos 180 personajes o instituciones representativas. Por medio de esas “palabras ajenas” –ese es el título del libro que sirvió de base a *Operativo “Pacem in Terris”*– el autor ha borrado, o intentado borrar, su impronta personal, la ha limitado a un trabajo de relevamiento casi científico. Y esta renuncia a la expresión individual, subjetiva, al papel demiúrgico del artista, es un elemento más que incita a la actividad creativa, reflexiva del público, de cualquiera, de todos [...] Toda la información diaria, la historia reciente, esa impregnación difusa de

ideas que nos obnubilan es reconstruida para hacernos tomar una nueva conciencia: todo Occidente aparece cuestionado.

”Pero esto que podría parecer un simple ensayo, sobrepasa en mucho la simple yuxtaposición: los textos recorren la ironía, la descripción minuciosa, atroz, la denuncia incontestable y –sin que eso turbe la aprehensión del sentido político– una poesía extraña de enorme belleza” (Jacoby, 1972).

En 1972 viaja a Santiago de Chile y dona una obra al Museo de la Solidaridad de Chile.

1973-1976: Derechos humanos, represión y dictadura

En 1973 viaja a Cuba y participa en una exhibición colectiva en Casa de las Américas.

En 1975 retoma los dibujos en las variantes que había desarrollado durante los años sesenta.

Durante estos años formó parte del Foro por los Derechos Humanos y del Movimiento contra la Represión y la Tortura. El 3 de mayo de 1976 comienza a recortar noticias de los diarios sobre la aparición de cadáveres en las costas del Río de la Plata; sobre los cuerpos acribillados en distintas zonas de la ciudad de Buenos Aires, en Tucumán, en San Juan, en Bahía Blanca, en el Hospital Borda, en Córdoba; sobre la desaparición en Buenos Aires del ex presidente de Bolivia, Juan José Torres; sobre la desaparición de niños. Decenas de noticias que Ferrari recorta de la prensa oficial y pega, en forma más o menos cronológica, hasta el 21 de octubre, pocos días antes de abandonar el país por razones políticas. Durante su exilio en San Pablo, Brasil, edita cuatro ejemplares de este material y en 1984 otros tres con el título de *Nosotros no sabíamos*. Ésta fue la frase con la que un sector de la sociedad trató de justificar su indiferencia ante la represión del Estado durante los años de la dictadura, frente a la desaparición de personas, la tortura y los asesinatos; hechos, todos, sobre los que podía leerse información en las páginas de los diarios casi inmediatamente después del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. En 1992, en ocasión de la exposición *500 años de represión*, realizada en agosto en el Centro Cultural Recoleta, publica cuatro ejemplares más. En la presentación del libro Ferrari escribe: Estas noticias dan una idea del clima que vivía la población y del grado de conocimientos que tenían quienes los justificaban con un “por algo será”, un nuevo Código Penal de los represores y de su feligresía, expresión que luego de los juicios reemplazaron por “nosotros no sabíamos” (LF, prólogo a *Nosotros no sabíamos*, 1992). Desde entonces, el libro circula en forma de fotocopias (pp. 146-147).

Sin certeza acerca de cuál sería su residencia final, LF y nueve integrantes de su familia dejan el país debido a la situación política que se vivía desde el golpe militar. Venden la casa de Castelar y hacia fin de año viajan al Brasil, sin saber si se quedarían allí o irían a Europa. Su hijo Ariel decide quedarse. Antes de viajar, Alicia trató de convencerlo de que partiera con ellos. Ferrari describe la situación: Creo que si a él lo hubieran agarrado antes no nos íbamos. El problema de quedarse acá era que agarraban a la familia como cebo. Además estaban en peligro los otros chicos. La última carta que recibimos de él era de Valeria del Mar. Dejó de escribir a fines de febrero. Y nosotros no hicimos ninguna denuncia porque teníamos miedo de perjudicarlo. Recién en septiembre de 1978 recibimos la noticia de que lo habían matado. Según las denuncias que se hicieron en París en 1977, llegó muerto a la ESMA el 26 de febrero de 1977. Después, hablando con Graciela Daleo, supimos que Astiz fue a buscarlo a la casa, él salía, se produjo un enfrentamiento y lo matan. Ahí hicimos una cantidad de denuncias. Iniciamos una causa en Italia que creo que fue una de las primeras, estuve con Amnesty, en el '78 estuve en Suecia con la gente de Amnesty. Pablo también viajó y ratificó la denuncia en Italia. Tardaba en salir la ciudadanía, entonces mandé una larga carta a Pertini con todos los antecedentes de mi padre y los míos. Cuando vine aquí en 1982, fui al consulado y pregunté cuantos desaparecidos italianos había, me dijeron que más de 200, pedí la lista y ahí discutí con el funcionario que no quería dármela. Fui a verlo a

Giorgio Foa, corresponsal del Corriere della Sera, para que publicara la lista y lo hizo un tiempo después. Esto era durante la guerra de Malvinas (LF, entrevista con la autora, 29-12-98).

1977-1983: Arquitecturas de la locura Alfabetos, planos, ciudades, instrumentos



1977-1978: Retorno a las esculturas de alambre

Cuando llegan al Brasil, a fines de 1976, los Ferrari alquilan una casa de veraneo en la playa de San Vicente, en el estado de San Pablo. Allí, sobre la mesa de luz, Ferrari retoma la escultura en alambre: la hace soldando (con un soplete a gas y soldadura de plata) (LF, comunicación por e-mail con la autora, 24-4-03). En estas esculturas Ferrari continuaba aquellas de los años sesenta en las que predominaba la línea recta y no las estructuras anudadas, de alambres y chapas retorcidos, que sólo realizó en esos años.

Con estas obras Ferrari parecía volver a aquella línea de expresión semiabstracta que había abandonado a mediados de los sesenta. Sin embargo, como destacó el crítico Fabio Magalhães, no se trataba de puras formas: “Sensible a los problemas artísticos de su tiempo, León Ferrari produce una obra estrechamente vinculada a la vida que, sin perder su característica esencialmente poética, refleja situaciones de conflicto” (Magalhães, 1978).

En 1977 se radica en San Pablo (la casa y el taller estaban en la rua Carlos Sampaio 199), donde decide dedicarse exclusivamente al arte: Fue en esta cálida ciudad donde retomé inquietudes artísticas. Los brasileños son gente dulce, libre de cabeza, sin prejuicios. Esto me motivó finalmente para decidirme a tomar el arte como profesión (LF, en Romero Keith, 1982).

En esta ciudad se vincula con Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Alex Fleming, Marcelo Nietzsche, Hudinilson, artistas que se encontraban inmersos en un proceso de intensa experimentación. En este contexto, Ferrari realiza arte con fotocopias, arte postal, heliografías, microfichas, videotextos, libros de artista y grabados. Con ellos canjea fotocopias, dibujos y obras que se expusieron a comienzos de 2004 en la Feria de Arte de Buenos Aires.

En febrero de 1978 expone 33 dibujos, 7 grabados (en metal, acero y acrílico) y 10 esculturas en la Pinacoteca de San Pablo. En la presentación del catálogo, Aracy Amaral se refiere a sus esculturas en alambre como “galaxias” lineales, núcleos suspendidos en espacios contenidos, o maquetas de edificios imaginarios en los que reconoce un rol central a la luz, transfiguradora de esos elementos lineales. Sus dibujos de palabras escritas, enfatizados por las mayúsculas, ilegibles, destacan la “incomunicabilidad del código por su propia inexistencia, que persiste sobre el lirismo constante que impregna toda la serie de dibujos escritos de León Ferrari” (Amaral, 1978).

El crítico Ivo Zanini destaca el entrelazamiento y la continuidad entre todas las obras: “Nada se pierde en el aparente conflicto de líneas congestionadas [...] En un juego astuto y brillante de infinidad de soldaduras, hace surgir o por lo menos nos lleva a imaginar, un arte próximo al cinético. Es tal la profusión de estiletes que usa en sus construcciones, que el espectador se siente atraído hacia la obra con el fin de constatar que nada es gratuito o que está colocado al azar en la pieza. Y todavía descubre una sonoridad, si sabe tocarla” (Zanini, 1978. Trad. del portugués Andrea Giunta).

Aproximadamente en 1978 comienza a utilizar el péndulo invertido en una serie de esculturas formadas por grupos de varas verticales de acero (de 100 a 1000) unidas en su extremo inferior a una base común. Al agitarse con el viento o con la mano emitían un murmullo. Del movimiento de estas varas surgen los dibujos de la serie de los Códigos en 1979.

1979: Letraset, música, flashartes

En junio expone en la galería Gabinete de Artes Gráficas esculturas y dibujos. En una reseña de la exposición Ivo Zanini señala que sus esculturas de alambres se ubican en una zona limítrofe entre el “op” y la geometría (Ivo Zanini, Folha de São Paulo, 22-6-79). En una entrevista Ferrari denomina a estas formas “geometría sensible” (Folha de São Paulo, 30-5-80). Ese mismo año realiza Planeta, una enorme bola con alambres soldados, de 130 cm de diámetro, para ser suspendida en el espacio. La pieza fue expuesta por primera vez en el Espaço Alternativo, Galpão de São Paulo, la galería de un coleccionista privado. Cuando la pieza llegó, era tan grande que no pasaba y tuvieron que romper la puerta para entrarla a la galería (LF, entrevista con la autora, 21-7-04).

Realiza varias series de dibujos y collages (a los que denominó Códigos, Ajedrez, Baños y Plantas), en los que introduce imágenes de Letraset. Publicó estas series en los libros Hombres (1984) e Imagens (1989). Particularmente Códigos propone la creación de un alfabeto o de un nuevo vocabulario con el que reformula en imágenes, por ejemplo, el Kamasutra. En ese momento también escribe textos poéticos (pp. 301-304) en los que la descripción del lenguaje visual convoca imágenes de extraordinaria sensualidad. LF declara: Tuve un tiempo, no muy distante, en el que quise ser entendido por todos. Después percibí que el lado racional del hombre es muy pequeño, que en el hombre su mayor parte es subjetiva. Como el amor. O un secreto (LF, en Almeida, 1980). A pesar del giro que imprime en su trabajo, que lo acerca, en principio, a una pura exploración de las formas, su obra sigue sosteniendo una fuerte tensión antiinstitucional. Acerca de esta actitud de investigación sobre soportes devaluados por los circuitos y el mercado del arte (performances, arte postal, fotocopias), Ferrari sostiene: Estoy interesado en la no estética, en soportes no valorizados, en un tipo de arte considerado anti-arte [...] Tengo que usar soportes y procesos de la sociedad industrial. Tengo que considerar esas cosas en el momento en el que pienso en crear algo nuevo. El cuadro al óleo y la performance tienen el mismo valor (op. cit.).

Invitado por Salina Libman, participa de la exposición de Arte lúdica en el Museo de Arte de San Pablo, donde presenta una escultura de más de 4 metros de altura con 100 barras verticales de diferentes diámetros a la que denomina Berimbau.

Escribe el texto Flasharte I: Berimbau: artefacto para dibujar sonidos. Éste es el segundo de sus flashartes (el primero, sin número, es Flasharte: Nacimiento, y el último,

Flasharte II: A repetição, de 1980). Los flashartes eran textos que duplicaba por doscientos y enviaba por correo, como una forma de arte postal.

Ya instalado en Alameda Lorena 131, donde tendrá la vivienda y el taller, comienza a hacer, en una enorme mesa, los planos sobre poliés-ter (la serie comprende 27, realizados entre 1980 y 1986) que incluyen las imágenes del Letraset que empleaban los arquitectos en sus proyectos (puertas, inodoros, camas, personajes) y que Ferrari va a reproducir, en copias heliográficas, al infinito (c/°).

1980: Heliografías y músicas no figurativas

En mayo se realiza la exposición A arte de León Ferrari en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, una retrospectiva con obras realizadas entre 1964 y los primeros meses de 1980. Más de 100 dibujos, litografías, heliografías, fotocopias, acuarelas, libros y 60 esculturas de alambres de acero inoxidable, entre las que se encontraba Planeta. Las heliografías incluyen imágenes banales y cotidianas que se acumulan con humor: bidés, camas, puertas que se abren y se cierran, escaleras, calles atestadas de autos, de hombres y mujeres, autopistas enredadas, circulares, sin salida. Con las formas estandarizadas del Letraset organiza secuencias de variaciones en las que los mismos personajes pueden estar acumulados en un pequeño cuarto vacío, sin muebles, o sentados entre inodoros. Las heliografías remiten a lechos y embates sexuales y a lo que podrían denominarse “apologías del bidé”. El bidé es un artefacto sugestivo, afirma Ferrari, y sintetiza el cambio que se ha producido en su obra: Si antes yo estaba preocupado por hacer algo ineludible, hoy no sé bien cómo explicar lo que deseo con mi obra (LF en Folha de São Paulo, 30-5-80). Con estos grandes planos, que enviaba por correo, Ferrari afirma el carácter antielitista al que aspira con su arte, democratizando la posesión de las obras.

En el texto de presentación de la exposición, Aracy Amaral destaca la emotividad de esas series realizadas con formas preestablecidas: “Lejos de un efecto que retrotrae a su origen industrial, surge un elemento cariñoso en la humanización de esos ítem (en general despersonalizados, o mecánicamente insertos en proyectos o anuncios), a través de la mano que les infunde vida y en torno de los cuales se crea un clima que descubre el artista. Y se complace infinitamente con esa recreación. Esto es perceptible. Lúdicamente, él transforma la materia propia de la máquina. Y también a través de la máquina –la fotocopia– él la devuelve filtrada por medio de su manipulación artística. Por otro lado, el descubrimiento de la fotocopia como multiplicador de la obra, donde lo lineal es la característica básica, abrió nuevos rumbos en sus investigaciones, que lo conducirían hasta la heliografía, y que ahora experimenta en el placer de texturas, papeles y transparencias”.

Amaral concluye: “Aquí tenemos, por lo tanto, un ejemplo de la invención liberada a través de los recursos mecánicos –fotocopia– y técnicos –Letraset–. O de cómo un artista inquieto se recarga con energía creativa en el contacto de su sensibilidad con los recursos ofrecidos por su tiempo” (Amaral, 1980. Trad. del portugués María Amalia García).

En un comentario sobre la exposición del MAM que el crítico Jacob Klintowitz publica en el Jornal da Tarde (“A exposição do preciosista León Ferrari. ¿Decorativa?”, 15-5-80), éste escribe que la exposición es apenas bella, más exactamente “decorativa”, con formas basadas en el azar, “repetitivas”, “semejantes”, “casi idénticas”, de las que

“resulta un arte convencional y repetitivo”, “mecánico y poco creativo”, una exposición que considera que “por la repetición infinita del mismo pobre mecanismo productivo” resulta “agotadora”. Publica casi el mismo artículo en la revista ISTO É el 28-5-80. Estas críticas motivaron una respuesta de Ferrari, en la que enumeró la cantidad de veces que el autor reiteraba palabras como “repetición”, “preciosismo” o sus equivalentes, y le replicó: El Jornal da Tarde tuvo el día 15-5-80 un tiraje de 119.011 ejemplares que, multiplicados por las 20 veces que usted repite que mis obras son decorativas o repetitivas, da un total de 2.380.220 repeticiones. Trece días después usted publica un nuevo comentario, esta vez en el ámbito nacional (ISTO É, 28/5/80), donde se repiten algunos de los adjetivos usados en el Jornal da Tarde [...] ISTO É repite fielmente unas 200 palabras de la crítica que el Jornal da Tarde hace a lo “repetitivo”. Como el tiraje del semanario es de 120.000 ejemplares, tenemos otros 24.000.000 de repeticiones. Con estos 24.000.000 de repeticiones de ISTO É, con las repeticiones del Jornal da Tarde, con las repeticiones que usted vio en las 239 obras que yo presento en el MAM, con las 200 copias o repeticiones que haré de estas hojas, y con la ayuda del azar, estoy comenzando una obra llamada “Flasharte II: La Repetición” (LF, Flasharte II: A repetição, 1980. Trad. Andrea Giunta).

Años más tarde, Roberto Jacoby escribía sobre la serie de los planos heliográficos: “...cuando recibí noticia de los planos arquitectónicos de León Ferrari –llegaban por correo, era arte postal– a fines de la década del 70, me fue imprescindible entenderlos. Esa inquietud probaría, al menos subjetivamente, que se trataba de obras de arte. A toda luz se trataba de una arquitectura imposible, no construible. Por más que Ferrari les diera el aspecto de copias heliográficas, su metro y veinte de ancho por [hasta casi] 3 metros de largo, por entero cubiertos con el mapa de miles de dormitorios, comedores, oficinas, baños, cocinas y pasillos habitados por miles de personitas, todo indicaba que esos laberintos sin lógica (y ‘sin centro’) no podían, tampoco, pertenecer al género de la arquitectura utópica. Nadie se atrevería a proyectar un destino tan horrible para la especie humana.

”La estandarización de la vida se veía de manera brutal debido al uso insistente, indiscriminado, de un sistema industrial de figuración, el Letraset marca registrada. Ese urbanismo era tan disparatado como inquietante. A lo largo de los planos podían tabularse situaciones que se dudaba en definir como irrisorias o como trágicas: destinos de gente que no se sabe adónde va porque toda la distribución espacial y las conexiones entre lugares y funciones carecen de sentido. ”La técnica de representación de la industria de la construcción precomputacional era utilizada como efecto de extrañamiento: el tipo de arte que elabora unidades elementales prefabricadas para otro propósito. Una suerte de objet trouvé, la operación Duchamp ejercida no sobre el objeto-signo, sino sobre una clase especial de signos hechos para diseñar el espacio social urbano. O, más precisamente, pensé, los lugares de encierro. ”Ésa era la clave: se trataba de una vasta cárcel. Una visión traspuesta de la teoría foucaultiana del poder. El dispositivo panóptico donde un ojo soberano vigila sin ser visto, mientras que los observados no se conectan entre sí más que parcialmente. Un territorio que se ordena con el fin de disciplinar. El caos que trata de evitar no devendría sólo de la acción incontrolada de la muchedumbre sino de cada minúsculo vínculo de unos con otros. Un aspecto esencial del poder sería la capacidad para organizar el espacio en forma de máquina de comportamientos. Toda la cuadrícula de las ciudades modernas, los sucesivos sistemas clasificatorios de los cuerpos, formaría parte de esta tecnología muda

que se impuso en la edificación de escuelas, prisiones, hospitales, fábricas, oficinas y viviendas.

”En su carpeta Hombres, de 1984, Ferrari ejercía un estilo cada vez más neutro, deshumanizado, un contrapunto respecto de los manuscritos, caligrafías imposibles para una técnica mecánica, que Ferrari hacía desde veinte años antes [...] aunque se trate de leer los ‘hombres’ y las ‘plantas’ de Ferrari, marca registrada, en forma independiente del imaginario político social, ellos saltan de uno a otro campo ficcional: el más teórico psicoanálisis o la práctica ingeniería del comportamiento. [...] Desde el principio sugerimos que estos esquemas iluminan otro campo, inmediato y real en este Cono Sur, el de concentración. Con esto se toman obras de actualidad histórica, documentos de época” (Jacoby, 1987).

En diciembre expone en la Pinacoteca de São Paulo piezas a las que llama Percanta. A partir del sonido que su primera escultura –Berimbau– producía al tocarla, y de aquel, más fuerte, que el público desató cuando la expuso en Arte lúdica en 1979, LF realizó estas nuevas obras: Aquel murmullo y este ruido me hicieron pensar en utilizar esas piezas como instrumentos musicales que danzan su propia música. Sobre esta posibilidad y sobre otros usos de la escultura, escribí en septiembre del ’79 el “Flasharte I”. En tanto, la idea permaneció ahí hasta que Caito Marcondes Nassif, por iniciativa de Michelle Brill, del Grupo Quebranto, grabó y amplificó el sonido de algunas esculturas que enseguida utilizó en la música que compuso para la danza “Tarot” que aquel grupo presentó recientemente en la Pinacoteca. Al escuchar estos primeros ruidos enriquecidos por la amplificación, comencé a investigar y grabar el sonido de mis esculturas y a construir una nueva serie de esculturas, ahora pensadas en función musical, que se llaman “Percanta”, palabra del lunfardo de Buenos Aires que significa “menina, moça, garota” (LF en Viana, 1980). Después me enteré que Harry Bertoia había hecho algo muy parecido en Nueva York, por eso dejé de hacer esculturas con el principio del péndulo invertido. Pero continué usándolas como instrumentos musicales (LF, comunicación con la autora, 16-7-04). LF denominó a esas realizaciones “música no figurativa”. Eran improvisaciones guiadas por la experimentación acerca de las posibilidades sonoras de Percanta. Para Ferrari, el aspecto más interesante de esas esculturas que hacen música son las voces que se obtienen con el arco del violín. Los sonidos se modulan y cambian de acuerdo con la variación de la altura del punto de contacto, con la presión, velocidad o ángulo de toque. El resultado hace recordar a veces un violoncelo, un instrumento de viento, una respiración o un lamento (Folha de São Paulo, 16-12-80). En las grabaciones que se escucharon durante la exposición en el MASP no se utilizaron recursos de laboratorio, fueron improvisaciones grabadas directamente, sin cortes, sin montaje ni collage, sin sintetizador. León Ferrari realizó música en vivo. Sobre estos instrumentos escribe el crítico musical Enio Squeff: “El escultor León Ferrari, como su profesión sugiere, no es propiamente un músico. A quien le pregunta qué música le gusta, menciona el jazz, el tango, el samba brasileño y, naturalmente, algunas piezas clásicas que todo el mundo conoce. A León Ferrari apenas le gusta la música –pero es posible que su obra escultórica entre a la historia de América Latina como una de las buenas contribuciones a la música contemporánea”. Squeff destaca el carácter artesanal de estas composiciones musicales: “León Ferrari no quiere ser más que un escultor que eventualmente usa la escultura para la música, en la medida en que sus trabajos se prestan también a ser utilizados como instrumentos”. Esto es lo que hacen los niños en las plazas con las esculturas de Ferrari. “Son ellos los que juegan en las plazas y son ellos los que podrán enseñar un día (como quiere el escultor) que la

música no es sólo Beethoven, Mozart y todo el resto convencional, sino simplemente el acto de organizar el tiempo con sonidos o ruidos. Así comenzó la humanidad; podrá volver a ser así en un futuro en el que sean otras las condiciones sociales” (Squeff, 1980. Traducción Andrea Giunta).

1981

Con sus heliografías, xerografías, esculturas al aire libre y performances musicales participa en exposiciones colectivas realizadas en distintas instituciones de San Pablo, Ceará, Belo Horizonte, Porto Alegre, Italia, Colombia, México, Francia. Con las heliografías gana, en mayo, un premio en la Bienal de Artes Gráficas de Cali, Colombia. En septiembre viaja a Cuba para participar en el Congreso de Solidaridad de los Pueblos. Dona una escultura a Casa de las Américas.

1982: Primer viaje a la Argentina

Regresa por primera vez a la Argentina debido a que el gobierno militar aseguró, pero no cumplió, que informaría a los padres sobre la suerte de los desaparecidos. Después de pedir la lista de desaparecidos italianos en la Argentina, sin obtenerla, envía una carta al embajador de Italia en la Argentina, Sergio Kociancich, solicitando que el gobierno italiano encare gestiones públicas reclamando al gobierno argentino por los ciudadanos italianos desaparecidos en el país.

En abril expone heliografías y fotocopias en el Museo Carrillo Gil de Ciudad de México. En una entrevista, la periodista Adriana Malvido le pregunta por el carácter enloquecido de sus planos arquitectónicos y responde: No hay ninguna intención y no es que yo pretenda representar la locura sino que fue apareciendo [...] claro, evidentemente se usan no sólo los materiales técnicos, sino todo lo que quedó de los años vividos en la Argentina, eso está dentro de quienes salieron de allá. Yo siento la necesidad de poder expresar todo lo terrible que fue y sigue siendo aquello, pero uno no puede decir que quiere hacer algo y proceder, porque antes, tendría que lograr algo con tanta fuerza como todo el horror que fue lo de la Argentina; y si no se hace con un lenguaje que tenga el mismo nivel de fuerza es difícil reflejar esa realidad. Yo no conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en la Argentina (LF entrevista con Adriana Malvido, unomásuno, 7-4-82).

Néstor García Canclini escribe en el catálogo de presentación de la exposición: “Frente a las urbes anónimas algunos creen que su recinto propio está en la subjetividad: por su poder renovador, como supervivencia de la originalidad creadora del individuo. [...] El arte tendría un lugar para quienes aún son capaces de habitar estos rincones privados donde lo único resiste a lo masivo, la belleza al pragmatismo, el espíritu a la materia.

”La obra de León Ferrari mira con una sutil carcajada esas oposiciones hipócritas” (García Canclini, 1982).

Ese año participa también en la experiencia Artemicro (microfichas con soporte), organizada por Regina Silveira en el Museu da Imagem e do Som de São Paulo (LF, comunicación con la autora, 16-7-04). Julio Plaza lo invita a participar de la exposición Arte pelo telefone, en el mismo museo, junto con otros diez artistas. La experiencia consistía en hacer arte en videotexto. Éste era un servicio que permitía al abonado recibir en la pantalla del televisor imágenes e información desde una computadora central conectada con el cable telefónico, que se manejaba con un tablero desde el domicilio. A Plaza se le ocurrió poner arte en esa computadora –cuenta Ferrari–.

Hicimos dos experiencias. Era una época en la que la gente estaba aterrorizada por los asaltos y ponía rejas, alarmas, vigilancia, casillas en la puerta. Yo hice una serie de proyectos de avisos de casas seguras. Una de las casas tenía una fosa con cocodrilos, otra estaba completamente cerrada, no se podía entrar, otra estaba rodeada de serpientes amaestradas que sólo mordían a los pobres, los ricos podían pasar. Ésa fue la primera experiencia. La segunda –presentada en la XVII Bienal de San Pablo en 1983, en la exposición Arte e Videotexto, que también organizó Julio Plaza– se llamaba “La espada de Jehová”: era una serie de diseños de espadas acompañadas por versículos terribles: “Amontonaré males sobre ellos, consumidos serán por el hambre, devorados por la fiebre violenta, afuera devastará la espada, en la casa el terror, tanto al joven como a la virgen, tanto a los niños de pecho como a los viejos” [Dt. 32,23] (LF, entrevista con la autora, 14-4-03).

En junio realiza performances con sus Percantas en el SESC Fábrica Pompeia de San Pablo.

En octubre se inaugura Prismas e Retângulos en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde expone 200 xerografías y heliografías. 1983: Escrituras sobre tela, escultura urbana, relecturas de la Biblia Desde este año León y Alicia comienzan a viajar a la Argentina. Cuando vienen a Buenos Aires se quedan en el departamento de la calle Reconquista 1032.

En marzo expone planos, heliografías, fotocopias y un par de esculturas de metal en la Casa de las Américas de La Habana. Dona a Fidel Castro la escultura de metal La niña. En noviembre expone, en la galería Humberto Tecidos, León Ferrari Hoje, que incluye dibujos, escrituras multicolores sobre tela, fotos de sus performances, de la experiencia de videotexto que se exhibía en la XVII Bienal de San Pablo e instrumentos musicales para los que el músico Conrado Silva, con el Nucleo Musica Nova, improvisó la pieza Variaciones.

En la presentación, el crítico Teixeira Coelho escribía: “León Ferrari es contemporáneo, tiene conciencia de las cosas contemporáneas. [...] La metáfora de León para las cosas de su tiempo, de este tiempo, es aquella en que se excede minuciosamente, en lo verbal, otro contemporáneo suyo que León rechaza en la dimensión política pero que no puede, tal vez no quiere, rechazar en el plano poético: Jorge Luis Borges. La metáfora es la del laberinto, con la que León recae en otra contemporaneidad, la argentina, microficha de una realidad más amplia, la latinoamericana [...]. El laberinto –aparentemente nuestro horizonte no atravesable–, ese laberinto de las minuciosas esculturas de León, sus palimpsesticas telas escritas, sus sellos infatigables” (Coelho, 1983).

También presentando la exhibición, el crítico Roberto Aguilar describe su visita al taller del artista: “Pacientemente León empezó a mostrar cuadros. Eran multitudes. Multitudes de clichés. Multitudes de sellos. Hombrecitos iguales en hordas moviéndose, y sus movimientos formaban ondas que dibujaban formas que eran armoniosas porque tenían un maestro. Cuando los hombrecitos no sabían dónde ir, las flechas les indicaban la dirección. El destino de las multitudes está en el movimiento, no importa dónde vayan...” (Aguilar, 1984. Trad. del portugués de Julieta Zamorano Ferrari).

La exposición recibió el premio a la Mejor Muestra del Año de la Asociación Paulista de Críticos de Arte.

Respondiendo a un encargo de Fábio Magalhães durante su gestión como secretario de Cultura, Ferrari realiza una escultura en homenaje al pensador Alceu Amoroso Lima que se inaugura el 10 de diciembre, Día de los Derechos Humanos, titulada *Uma catedral aó vento dos direitos humanos*. La escultura, de 5,5 metros de altura, era un prisma de 4 x 4 formado por caños de 3 pulgadas de diámetro clavados en la tierra, pintados de tonos pastel, entre los que podía caminar la gente. Los caños tenían un suave movimiento. El crítico Coelho Neto escribió: “...este homenaje buscó escapar a la idea tradicional del ‘monumento’ que impone una separación entre el glorificado y el común de los mortales, limitando al espectador a rodear la obra sin aproximarse a ella. En esta composición, el homenaje a Alceu Amoroso Lima está hecho por la escultura y por las personas que cotidianamente lo renuevan” (Coelho Netto, 1984. Traducción A.G.).

Ese mismo año Ferrari retoma el tema religioso haciendo centenares de collages en los que vincula la iconografía católica con la erótica oriental y con imágenes contemporáneas. Con estos collages comienza lo que él presenta como una investigación sobre la conducta de los dioses bíblicos y las consecuencias de la violencia que se encuentra en las páginas de las Sagradas Escrituras, en la historia de Occidente.

1984-2004: Tormentos y amores Relecturas de la Biblia, mimetismos, maniqués, brailles



1984: Primera exposición en Buenos Aires

Entre abril y mayo, después de ocho años de ausencia, participa en las exposiciones colectivas *Artistas en el papel* y *Libros de artistas* en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Centro Cultural Recoleta desde el 29 de diciembre de 1989). En julio presenta *Ocho años en Brasil*.

1976-1984 en la galería *Arte Nuevo*, de Álvaro Castagnino. La exposición incluye dibujos, grandes planos de heliografías y esculturas en alambre. Hugo Monzón escribe un texto de presentación que es, al mismo tiempo, una calurosa celebración de su regreso:

“Lo llamábamos Ho Chi Min por su semblante impasible, calmo; por su hablar pausado y quedo y por ese flaco físico suyo, pero también porque en aquella década del sesenta andábamos, como tantos otros, preocupados y muy atentos a lo que ocurría en el sudeste asiático. Y además, claro, porque sentíamos respeto y aprecio por la figura vietnamita. León entonces, allá, por 1965, armó con un Cristo de santería y la reproducción de un avión de combate, aquel objeto que originó otro episodio de censura en un salón del Di Tella. Y con paciencia oriental, emplazó en el interior de una caja decenas de manos alzadas frente a la amenaza de un bombardeo”.

Refiriéndose a los planos y heliografías que incorporan las imágenes del catálogo del *Letraset*, Monzón señala:

En muchas de las cosas que realiza, Ferrari aplica la repetición de módulos. Elige un elemento base y satura la uniformidad de lo reiterado. Y es frondoso, como cuando soldaba los segmentos lineales de sus piezas metálicas, o como cuando dibujaba escrituras puramente imaginarias. Lo es en las historias urbanas que desde hace cuatro o cinco años llega a entregar en ediciones abultadas gracias al recurso de la fotocopia y de la copia heliográfica. Lo es, en rigor, al igual que esa batería de mensajes que a diario se abate sobre los habitantes de cualquier ciudad grande, sólo que la gráfica cifrada de León apela a la conciencia de los individuos; pretende, entre otras cosas, significar que la calidad de vida impuesta no es algo inmutable.

Para este reencuentro con su gente, después de largos ocho años, León trajo todo lo posible. En San Pablo quedaron trabajos de gran porte, tales como las esculturas musicales o *Percantas*, que al parecer enfatizan tanto el ánimo experimental como lúdico del autor, patentes también en su producción restante. Bienvenido, amigo”

(Monzón, 1984). En una entrevista con Vicente Zito Lema, refiriéndose al uso del Letraset en las heliografías, Ferrari explica: El resultado tiene el aspecto de planos o urbanizaciones, con cierta gracia surrealista, y también puede verse, de alguna manera, como una arquitectura de locura. No me guía el propósito de significar algo definido; quien se enfrenta a estas obras es libre para establecer asociaciones y darles la interpretación que considere más correcta. Personalmente, cuando las veo terminadas, mi propia interpretación, que no limita ni excluye otras, es que estas obras expresan lo absurdo de la sociedad actual, esa suerte de locura cotidiana necesaria para que todo parezca normal (LF, en Zito Lema, 1984). Jorge Feinsilber considera esta exposición como “una de las muestras teórico-prácticas con fundamentos artístico-experimentales más interesantes que hayan tenido lugar en 1984

(Feinsilber, 1984).

Poco antes, en el mes de mayo, participa con tres heliografías –Rúa, Cruzamento y Pasarela– en la Primera Bienal de La Habana, en la que obtiene una mención.

En noviembre expone en la galería Suzanna Sassoun de San Pablo sus primeros collages sobre la violencia en la Biblia. LF declara: Cualquier explosión mundial es nada comparada con el Diluvio. Aquello fue un verdadero genocidio [...] La Biblia es una antología de crueldades (LF, en O Estado de São Paulo, 29 de noviembre de 1984). Con estos collages comienza a exponer una serie que continúa hasta el presente.

1985: Animales y excrementos

Para la exposición Cúpulas de Buenos Aires – Entre la realidad y la utopía, organizada por el Centro de Arte y Comunicación en la galería del Centro Cultural San Martín, LF propone el proyecto que, a modo de “memoria descriptiva”, presenta con el título de Una cúpula para Buenos Aires: un extenso collage de citas de la Biblia, de libros sobre la Inquisición, sobre los santos, y de descripciones de aves, en el que también intervienen las palabras del artista (ver Una cúpula para Buenos Aires, pp. 304-308). Ese mismo año publica La basílica. Collage de imágenes y de palabras, editado por el autor en forma de fotocopias anilladas, con su propio sello editorial (Exú). El libro está precedido por el texto Una cúpula para Buenos Aires e incluye un largo diálogo entre Jehová y Jesús. Está concebido como un espectáculo teatral al que se incorporan silenciosas vírgenes y acompañantes de los dioses que recitan versículos con los que intervienen en la conversación. En el Panorama de formas tridimensionales organizado por el MAM de San Pablo, presentó, por primera vez, una obra con animales y excrementos: una jaula con palomas defecando sobre el Juicio Final de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina, imagen que, durante el tiempo en que la obra estuvo montada, fue reemplazando por los juicios finales pintados por otros artistas –Giotto, Tintoretto, Rubens, entre ellos. Estas obras forman parte de una serie contra el infierno que sigue desarrollando en exhibiciones recientes (ver Multinacionales, pp. 308-309).

1986: Mimetismos y Paraherejes

En la colectiva Uma virada no século, realizada en enero en la Pinacoteca do Estado de San Pablo, propuso construir una fortaleza para defenderse del Juicio Final. Esto explicaba Ferrari en el texto Contra o inferno que acompañaba la exposición, junto a la reproducción de una imagen de la planta de la Basílica de San Pedro ocupada por

cientos de hombrecitos de Letraset caminando o acodados alrededor de mesas dispuestas ortogonalmente. Esta obra representa un momento de cruce entre sus grandes planos urbanos y la serie que comienza en 1983 sobre la relectura de la Biblia (ver *Contra el infierno*, pp. 309-310).

En la exposición *A nova dimensão do objeto*, realizada en septiembre en el Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo, presenta su primer mimetismo: un Cristo pintado con camuflaje de guerra sobre una tela con el mismo motivo. Más tarde, también desarrolló la propuesta del Cristo camuflado sobre una tela floreada y sobre un grabado anónimo español de la Edad Media.

El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires lo invita a participar en el exposición *Modificación del espacio urbano* (organizada por Osvaldo Giesso y Carlos Espartaco); Ferrari envía el manifiesto *Contra el Infierno* en el que proponía construir en la plaza San Martín un recinto para réprobos unidos contra el Juicio Final y el Infierno.

En una entrevista, cuando Alberto Collazo le pregunta: “¿No cree que hay cristianos progresistas, de izquierda?”, Ferrari responde: La Iglesia tiene esa forma de pulpo con brazos a la derecha y a la izquierda; ambas partes fundamentan sus posiciones políticas en la Biblia. Los fines que la izquierda se propone, al participar activamente en la lucha por la liberación, justifican con creces que la fundamente en páginas tan terribles, y compensa en parte el uso que le da la derecha. Pero la izquierda usa y cita los versículos bondadosos y calla, o minimiza, los crímenes que cometió Jehová y los que su hijo promete. Por eso, los verdaderos cristianos son los Torquemada y los Massera, que imitan las conductas de sus dioses. La izquierda, que los deforma o contradice, está en el campo de la herejía [...] Hasta los campos de concentración de Hitler desaparecen ante la eternidad de la tortura del fuego de ese campo de concentración a donde irá a parar la gran mayoría de toda la humanidad presente, pasada y futura, por no amar a Cristo. Ninguna masacre humana puede compararse a las matanzas de Jehová [...] En general se hace un análisis de la Iglesia y se piensa que ésta deformó el pensamiento evangélico. No es cierto, incluso si se lo deformó es para suavizarlo (LF, entrevista de Collazo, 1988).

Ese año también hizo varios libros de artista agregando imágenes eróticas orientales o provenientes del sincretismo religioso brasileño en las tapas de libros de San Agustín o de Santo Tomás. Publica *Parahereges* (ed. Expressão, de San Pablo), un libro que reúne una serie de collages de Durero (series del Apocalipsis, de la Pasión, de la vida de María, etc.) y de dibujos eróticos. Sobre este libro escribe Claudio Willer:

“¿Serán las artes plásticas un lenguaje? Para muchos —entre otros, Octavio Paz— la respuesta es no. Sólo el lenguaje verbal podría recibir ese nombre, en tanto se diferencia de otros sistemas de signos, como los visuales, de las artes plásticas, y los sonoros, de la música. Sin embargo, esta serie de collages editados en el libro del artista plástico León Ferrari lanza dudas respecto de esa tesis. A pesar de que el libro está sólo constituido por imágenes visuales, puede ser leído como un texto, como un tratado sobre el tema que propone, es decir, sobre las herejías. Son escenas de la iconografía cristiana sobrepuestas a otras del paganismo, del erotismo oriental y de la demonología. Una superposición de una Santa Cena y de un grabado erótico chino no es tan sólo una irreverencia y una provocación: esta y otras imágenes son, para el lector más informado, un comentario, riquísimo en alusiones, sobre el gnosticismo, las herejías del propio

cristianismo (como los cátaros y albigenses de la Edad Media) y el contraste entre el vitalismo pagano y el ascetismo cristiano” (Willer, 1987. Traducción A.G.).

Refiriéndose a Paraherejes, Roberto Jacoby señala que estos collages

“remiten a una polaridad tan conocida que es casi trivial: la amenazante noción del ‘pecado’ en Occidente, como opuesta al erotismo integrado dentro de la cosmovisión oriental. La cuestión es, tal vez, más compleja; en la tradición judeocristiana, la culpa y temor al castigo deben ser considerados parte de una forma perversa de placer. El sadomasoquismo se hace evidente al poner unas fantasías culturales junto a las otras. Los infernales frescos de Signorelli en la catedral de Orvieto –tan entrelazados con el descubrimiento de los fenómenos psicoanalíticos– plantean algo parecido. Lo herético y lo erótico (Jacoby, 1987).

1987: Heretic Chapel en Nueva York

Expone en el Franklin Furnace de Nueva York la instalación Capilla hereje (Heretic Chapel), con unas treinta ampliaciones fotográficas de collages de la serie de relectura de la Biblia. LF explica: Trabajo casi siempre con reproducciones de los cuadros, grabados o frescos, que sirvieron para publicitar la religión. En síntesis es una crítica al cristianismo, a los dioses cristianos, tanto a Cristo como a Jehová. Intento señalar el carácter de estos dioses: son los padres, los genes de la represión, de los excesos contemporáneos, de la intolerancia, de la tortura. En fin, algo así como los abuelos de Videla (LF, en Collazo, 1988). En esta exposición utiliza nuevamente excrementos de animales: dos palomas lanzan sus heces a través de una cruz calada en el piso de la jaula. Cada día Ferrari cambia el papel y cuelga las cruces resultantes en las paredes de la sala.

En la exposición Palavra imágica realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo exhibe un conjunto de collages de relectura de la Biblia, de los cuales Dawn Ades y Joanna Drew seleccionan catorce para la exposición Art in Latin America (Hayward Gallery de Londres, Moderna-Museet de Estocolmo y Palacio Velázquez de Madrid). Sin embargo, las obras no se exhibieron porque los organizadores alegaron que no estaban bien montadas. Es un caso especialmente grave, porque es censura y se trata de esconder bajo una falsa explicación, dice León Ferrari (LF en Góes, 1989). Sobre la censura de estas obras en Suecia, Inger Fredriksson escribe en la revista Ny Dag: “Cuál es la razón por la cual en la gran exposición de otoño, que lleva el nombre de Tierra y Libertad, no existe obra alguna que refleje la situación actual de Latinoamérica? En Ny Dag número 40 expresé mis sospechas respecto de que la ausencia de imágenes críticas de la realidad actual quizá se debiera simplemente a que dichas imágenes no podían estar incluidas en la exposición. Mis sospechas se vieron ahora reforzadas por lo sucedido a León Ferrari, un artista brasileño, que en marzo de 1988 fue invitado a participar en la exposición con una serie de obras gráficas que atacan tanto a la religión como a la iglesia. Ferrari desea mostrar que la opresión aún está presente en la actualidad, y lo hace por medio de sus obras, en forma de collage de artistas del pasado (Durerro, Baldung-Grien, Picasso y otros más). Las obras de este artista fueron censuradas” (Fredriksson, 1989). Aunque Ferrari escribió al Museo de Arte Moderno de Estocolmo para que exhibieran los collages, tampoco allí se los expuso. 1988: Relecturas de la Biblia en Buenos Aires En junio expone collages de su Relectura de la Biblia en la galería Arte Nuevo. En el texto para la exposición, Luis Felipe Noé establecía distintos

momentos en la obra de Ferrari: depurado y sutil en los años cincuenta, impugnador en los sesenta y setenta, de grafismos, fotocopias y vibraciones musicales en los ochenta, a fines de los cuales, retomaba el hilo de la década anterior. Al final, preguntándose por el rumbo que seguiría la obra de Ferrari en los noventa, afirmaba: “Lo único que sé es que ese eterno desenmascarador de la realidad que sos, que comenzó con el desenmascaramiento de todo ‘plus’ inútil estético, con tus grafías desnudas de palabras y llenas de discurso comunicante y termina con tu guerra contra la cultura que nos domina, ha llegado a un grado de coherencia ejemplar en la variante y hasta en la aparente contradicción que bien se podría hablar del ‘caso León Ferrari’” (Noé, 1988).

En una entrevista con el crítico Miguel Briante acerca de estos mismos collages, Ferrari explicaba: Es una parte de mis investigaciones sobre la conducta de Dios [...] todos dicen que la Biblia es un libro maravilloso. Yo creo que en la Biblia está toda la justificación del fascismo. Como Cristo, Hitler adoraba a los niños, se sacaba fotos con los niños, y actuaba como los militares argentinos, en el nombre de Dios.

Miguel Briante agregaba: “Se puede alegar, desde la objetividad de la crítica, en la charla, que la Biblia es como el I Ching: en su ambigüedad, hay para todos los gustos. No hace falta: León Ferrari (quien tal vez se conecta con esa indescifrada sospecha de que el arte, a partir de cierto momento del siglo veinte, empieza a reemplazar a la religión) no ataca los sentimientos humanos que llevan a una creencia en lo sobrenatural, sino a la perdurabilidad de los poderes cómplices, que pueden enlazar a Roma con el Berlín de la Segunda Guerra Mundial.

Como Borges –que se animó a postular, en este país, que la religión es una rama de la literatura fantástica–, Ferrari es un agnóstico. Pero un agnóstico que da rebote y lee y publica su lectura de la realidad, reinvidicando la libertad –del artista, del hombre– en cada acto (Miguel Briante, *Página/12*, 14-6-88).

En septiembre expone *La civilización occidental y cristiana* en la muestra *Arte argentino en las décadas del '20, '40 y '60*, en el Museo Sívori (curada por Alberto H. Collazo y Miguel A. Muñoz). La obra sólo había sido expuesta durante el montaje de *Pacem in Terris*, en 1972, como parte de la escenografía, y reproducida en el catálogo del *Di Tella* de 1965, en la tapa de *Palabras ajenas* (1967) y en un libro de Néstor García Canclini (1979).

En noviembre LF publica en *Crisis* el artículo “La obediencia debida es una ley cristiana”, en el que argumenta que, con las leyes de Punto Final (1986) –que establecía la prescripción de las causas contra los militares– y de Obediencia Debida (1987) –que eximía de responsabilidad a quienes torturaron o asesinaron cumpliendo órdenes de sus superiores–, se elimina la ficción de que todos somos iguales ante la ley. Con tales leyes, sostiene Ferrari, la ley de los hombres se aproxima ahora a la de nuestros dioses, para quienes los únicos que pueden alegar derechos son los que los aman o temen, pues los otros, esa humanidad que los ignora o los niega, son tan distintos que su destino, acabada esta pecaminosa vida, es el de seguir viviendo eternamente en ese campo de concentración incandescente que, con algunas ideas ajenas, planteó Jesús de Nazaret, describieron san Agustín y san Alfonso, cantó el Dante y pintaron Miguel Ángel, Fra Angélico, el Giotto y Luca Signorelli. El infierno es tan importante en nuestra cultura de amenaza y de castigo, que las obras que lo publicitan se esgrimen para exaltar la intensidad civilizadora de Occidente (LF, *Crisis*, 1988). Desde entonces, sus artículos,

publicados por diarios y revistas constituyen una forma recurrente de intervención pública centrada, fundamentalmente, en temas relativos a los derechos humanos. Por otra parte, y en relación con este artículo, la obra *La Justicia*, que presenta tres años más tarde en la sede que el Museo Sívori tenía en el Centro Cultural Recoleta, fue, también, una forma de respuesta. 1989: *Retrospectiva y muestras-libro Publica Bíblia*, editado en San Pablo (Edições Exú, del autor) un conjunto de collages en blanco y negro que ilustran versículos de la Biblia.

En el mes de octubre se presenta en el Museo Sívori (sede Centro Cultural Recoleta), una exposición retrospectiva de su obra que incluye desde el avión hasta sus dibujos, esculturas en alambres y planos heliográficos. Acerca de la relación entre la obra de Ferrari y el arte local Miguel Briante señala: “Líneas de alambres, líneas de planos. El joven Kuitca, en estos días, viene de asombrar por su revelación, mediante planos que funcionan como una incisión en la superficie de la pintura, el agobio que trabaja sobre los hombres en esos pequeños departamentos de clase media. Ferrari –a quien seguramente Kuitca no ha visto, porque gran parte de la obra de la que se está hablando se desarrolló en el exilio– trazó hace muchos años esos destinos con el mismo método, la presentación de plantas de arquitectura, en las que se mueven (o no pueden moverse) gentes reducidas a símbolos, que andan por departamentos o por dos o tres manzanas o por un sector más grande de una ciudad” (Briante, 1989).

En diciembre participa en la organización de la exposición *No al indulto*, que se realiza en la librería *Liberarte* contra el indulto otorgado ese año por el presidente Menem a los responsables del genocidio perpetrado por el Estado durante la dictadura. Ésta fue la primera exposición de un formato de exhibición colectiva que los participantes denominaron “muestra-libros” y sobre las que Ferrari escribió: Entre las diversas formas de hacer arte en colectivas se cuenta una serie de muestras [...] que reúnen todas o parte de estas características: tienen significaciones políticas; son abiertas, sin jurado de selección, se cuelga todo lo que se recibe; se convoca a través de la prensa o por correo como en arte postal; para evitar riesgos de pérdida o daños se prefiere no pedir originales limitándose a colgar fotocopias, fotografías, etc., en blanco y negro (para facilitar la reproducción) y de tamaño reducido; dada la cantidad de obras el montaje suele ser abigarrado con las imágenes una junto a otra; la muestra se acompaña con un libro, que reproduce todo lo expuesto, de edición limitada a los ejemplares necesarios para distribuir entre los participantes y una cantidad adicional para entregara los organismos de derechos humanos, bibliotecas, universidades, prensa, etc.; se evitan patrocinios financiando los participantes la edición y demás gastos; se expone fuera de circuitos de galerías en centros culturales, universidades, plazas, etc.; dado que son trabajos en papel de fácil transporte y que no necesitan seguro, es posible repetir la exhibición y hacer muestras itinerantes; por último, están fuera del mercado y reciben poca atención de la prensa (Ferrari, Brújula, 1989). Dentro de este modelo de exposición y libro, también participa en *500 años de represión* (1992), *Andesground*, gráfica alternativa IV (1995); *Veinte años. 1976-1996. 361 imágenes contra los crímenes de ayer y de hoy* (1996); *Desocupación* (1997); *El candidato* (1999).

1991: Errores y justicias

Desarma el taller y la casa que tenía en San Pablo y se radica definitivamente en la Argentina. León y Alicia van a vivir en el departamento de la calle Reconquista 1032. El 1º de marzo comienza la serie de Los errores, que comprende dibujos grandes, de dos metros por uno, sobre poliestireno (alto impacto), y otros más pequeños sobre papel. Sobre poliestireno también había realizado pasteles durante los años del Brasil, que continuó desarrollando en estos años. Sobre la serie de Los errores, Ferrari explica: En ella se ha utilizado una curva matemática, llamada senoide, que es la representación cartesiana del seno de un ángulo. El seno de un ángulo agudo, en un triángulo, resulta de dividir el cateto opuesto por la hipotenusa. La idea de usar algo tan frío era, tal vez, la de buscar un contraste entre la ciencia y la gente: al hacer esa curva a pulso, la curva pierde perfección, se ensucia, se humaniza digamos. Y la reiteración obsesiva de esa curva, la aparente uniformidad del dibujo, casi aburrido, era quizás un desafío al dibujo rico de imágenes y claroscuros que suele verse. Era pienso, la línea pura serpenteando libre pero sin serlo: libre sólo para equivocarse, sinuosa sobre el papel como si fuera una senoide sabiendo o ignorando que nunca podría alcanzarla, nunca alcanzaría la perfección que alcanza el cateto sobre la hipotenusa. Y el dibujo entonces puede ser eso: la suma de los infinitos perseverantes errores que comete la pluma al acariciar el papel, al dejar su rastro negro de tinta china. Acerca de la diferencia entre su obra “comprometida” y estos dibujos escribe: Cuando hago cosas comprometidas, el avión con el Cristo, no puedo dejar de pensar en su significado, en inventar si puedo una forma nueva de decirlo; formas nuevas que resuciten viejas gastadas ideas, formas que obliguen a quien las mire a detenerse, a conmoverse, a entenderlas. Cuando hago estos dibujos escritos, también me preocupa que sean nuevas formas, pero sólo para acicatear mejor las imaginaciones ajenas. Por eso trato de no explicarlos: las explicaciones suelen destruir la obra: quienes las hacen pueden no tener idea de cual será la relación que ellas van a establecer con quienes las miran. Son adúlteras esas pinturas y dibujos que escapan del control del pincel que las alumbró y se van con el primero que sepa leerlas mejor que sus padres (LF, carta a Mari Carmen Ramírez, 6-5-96. Archivo León Ferrari). En junio presentó en el Centro Cultural Recoleta la instalación V Centenario de la Inquisición, una obra en la que vinculó dos acontecimientos propiciados por los Reyes Católicos: la Conquista de América y la Inquisición. La instalación incluía imágenes de angelitos en serigrafía sobre las paredes, dos grandes collages (sobre torturas de la Inquisición, torturas y matanzas de indios, virgencitas, anunciaciones), y una jaula con palomas que defecaban sobre una pila de leños (en representación de aquellos que Fernando V llevó para alimentar el fuego en el que ardían herejes albigenses). Durante la exposición, alguien abrió la jaula y soltó la paloma (ver V Centenario de la Inquisición y La paloma ausente, pp. 310-311). “Ni la guerra del Golfo ni ciertas batallas locales quedan afuera de ese suspenso, de esa grieta en el tiempo donde todo está preparado para encender el fósforo que encenderá la mecha que hará explotar el fuego que borraré la paloma, las ideas, el mundo”, escribió Miguel Briante en su reseña de la exposición (Briante, 16-6-91).

En la muestra de homenaje a Vicente Marotta –artista del grupo CAYC, en ese momento internado en un neuropsiquiátrico– realizada en noviembre, en el espacio del Museo Sívori en el Centro Cultural Recoleta, Ferrari expone La justicia, una instalación con una gallina viva dentro de una jaula cuyos excrementos caían sobre una balanza

colocada debajo. La pieza provocó la reacción del público, que comenzó a escribir papeles con insultos (“Ojalá te encierren a vos!!”; “Dejá a la gallina libre, maldito!”; “Ojalá las palomas fueran público y vinieran a verte a vos encerrado allí adentro”, etc.). La Sociedad Protectora de los Animales dirigió una carta al director del museo pidiendo por la libertad de la gallina. Ferrari respondió con otra carta (pp. 311-313).

1992: Desagravios al preservativo

Entre mayo y junio participa de la exposición One World Art, en el Museum für Völkerkunde, Hamburgo. Envía dos estanterías repletas de botellas llenas de imágenes referidas al V Centenario de la conquista de América. Entre las estanterías coloca una carabela, la “Santa María”, trayendo a América algunos de los símbolos del cristianismo, brujas de Goya, demonios, bestias apocalípticas y un Sagrado Corazón en el mástil mayor. En junio expone Sobre justicias y preservativos en el Espacio Giesso, una muestra en la que presenta su anterior obra, La Justicia, pero con la gallina muerta, embalsamada y con un nuevo título: Autocensura. Como parte de esta nueva instalación, también se exhibían las reacciones provocadas por la obra (la carta de la Sociedad Argentina Protectora de los Animales, la respuesta del artista, los insultos del público). La exposición incluía collages sobre el pecado original y el Juicio Final (realizados por canarios cuyos excrementos caían sobre célebres representaciones artísticas del Juicio Final), que Ferrari subraya como los dos actos judiciales entre los que Occidente asegura que su historia se desarrolla. La muestra también presentaba un homenaje a Eva, aquella muchacha rebelde que nos libró de la castidad, nos regaló la concupiscencia y nos legó los genes de esa necesidad que siente el género humano por escudriñar los caminos de lo desconocido y los gustos del fruto del bien y del mal, explicaba Ferrari en el texto con el que acompañaba la exposición. Este homenaje, titulado Las conchas, consistía en un centenar de conchas de nácar adornadas con flores. Esta obra tendrá desarrollos posteriores hasta la instalación sobre la misoginia cristiana que realiza en el Centro Cultural Recoleta en abril de 2004. En el texto de presentación de la exposición de Giesso, Ferrari sintetizaba una genealogía acerca del uso de animales en el arte y valoraba las posibilidades de emplear sus excrementos como materiales artísticos: Si bien es conocido el arte con animales (Benedict lo usa desde los años sesenta) es menos frecuente el de su estiércol, con el que se pueden realizar obras que ofrecen singulares aspectos. En efecto, la jaula con la gallina, palomas, buitres o canarios hace las veces de pincel y de pintura, pero es un pincel que se mueve independiente del artista, es una obra hecha por manos ajenas, por así decir, y lo que sería el pincel es un pincel que elabora su propia pintura, de modo que el equivalente al óleo que usó Rembrandt, por ejemplo, sería el maíz y otros granos que el ave come, digiere y deja caer. La intervención del supuesto autor se limita a introducir en la obra, cuando comienza la exposición, alimento y agua que la gallina, el buitre o el picaflor transforma y arroja sobre la balanza o sobre uno de aquellos frescos del Renacimiento donde los grandes artistas del pasado nos explican con sus hermosas ilustraciones el futuro que nos espera. En resumen, estas obras, resultado de la yuxtaposición de excrementos con óleos, acuarelas o aguafuertes, son doblemente cinéticas, al moverse el ave y su estiércol, progresivas, al crecer y cambiar durante la muestra, aleatorias, y exigen para su correcta comprensión el uso de varios sentidos (LF, Sobre justicias y preservativos, texto para la exposición en Giesso, junio de 1992).

La exposición también incluía un desagravio al preservativo, con unas 80 botellas y frascos con objetos y con preservativos, cuyo uso el cardenal Quarracino, Arzobispo de

Buenos Aires, condenaba en la Argentina, oponiéndose a que el Ministerio de Salud los distribuyera en su campaña de prevención del sida.

En octubre participa en la exposición Surrealismo Nuevo Mundo en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Expone Autocensura, Juicio Final (una jaula con dos canarios defecando sobre el Juicio Final de Miguel Ángel) y un conjunto de botellas de la serie de Desagravio al preservativo.

Miguel Briante escribe: “La fuerza provocativa de la obra –ultracontemporánea– de León Ferrari, parece hablar –paradójicamente– de cuando el surrealismo era una actitud política frente a todo lo consagrado” (Briante, 1992).

1993 Erotizarte

En marzo Marta Dillon y Diego Ciardullo, editores de la revista El libertino, organizan la exposición Erotizarte en el Centro Cultural Recoleta. Ferrari participa con un gran collage mural con “Anunciaciones” de artistas célebres (Fra Angélico, Luca Signorelli, Leonardo, etc.), junto a una pecera con axolotes y, sumergida en el agua, la fotografía de una joven masturbándose. La exhibición, y particularmente la obra de Ferrari, provocaron diversas reacciones, tanto de crítica como de adhesión. El cardenal Quarracino, en su programa Claves para un mundo mejor, que en ese momento se emitía en el canal oficial de televisión, atacó la muestra puntualizando que “tendrían que haber actuado dos organizaciones: Manliba y Cliba, que se dedican a recoger la basura de Buenos Aires y ubicarla en lugares que ya sabemos dónde están”. Diego Ciardullo recibió amenazas telefónicas advirtiéndole que si no levantaba la exposición le ponían una bomba. Durante cuatro días consecutivos las ruedas de su auto aparecieron pinchadas. La organización Tradición, Familia y Propiedad expresó su repudio: “Además de tener un degradante contenido pornográfico presenta numerosas obras blasfemas contra la religión católica e inclusive contra Nuestro Señor Jesucristo, la Santísima Virgen María, los Ángeles y los Santos” (La Nación, 21-3-93).

Publica Exégesis (ediciones Exú, del autor, de 200 ejemplares de fotocopias anilladas), collage de textos de Jesús, Jehová, Moisés, San Pablo, el cardenal Antonio Quarracino, el padre Lombardero, Juan Pablo II, Adolfo Hitler, Benito Mussolini, entre otros. Los protagonistas hablan desde el altar principal mientras, en un costado, un grupo de niños asiste a una clase de catecismo. Desde este esquema reconstruye la visión de la Iglesia católica sobre las sectas, el adulterio, la pobreza, los derechos humanos, el sida, el descubrimiento de América y la homosexualidad.

1994: Maniqués

En septiembre expone Cristos y maniqués en la galería Filo, dirigida por Álvaro Castagnino. En esta serie Ferrari pega imágenes, brillantina, mostacillas o escribe sobre cuerpos de maniqués de vidrieras. Símiles de cuerpos blancos, negros o translúcidos en los que se adhieren imágenes de la historia del arte o textos transcritos a mano por el artista (El cantar de los cantares, un poema de Borges o Unión Libre, el poema de André Breton en la traducción de Aldo Pellegrini). También utiliza los maniqués transparentes como peceras en las que se deslizan axolotes. La escritora Tununa Mercado destaca en su presentación: “Es tanta la acumulación de texto a inscribir, de materia a adherir, que a Ferrari nunca le bastaron las superficie planas, acaso las más aptas para este vasto y

voluminoso tratado mental [...] Por el carácter mismo del discurso que se quiere inscribir, estos maniqués femeninos, por su inexpresividad y contingencia, admisibilidad y continencia, son soportes neutros y, si se piensa en términos plásticos, el colmo de pura forma a colmar e, incluso, en algunas piezas, la transparencia de la forma en su intangibilidad óptima para captar o recibir la marca y dejarse investir por los signos” (Mercado, 1994).

El crítico Fabián Lebenglik destaca el carácter paradójico de la inscripción pública de la obra de Ferrari: “...un gran artista argentino y a la vez uno de los más incómodos [...]. Existe un consenso generalizado sobre la calidad y lucidez de su obra, pero no integra ninguna selección oficial y sigue teniendo un carácter relativamente secreto, a pesar de que sirve de modelo a muchos artistas jóvenes. La obra rigurosa de Ferrari –esculturas, collages, caligrafías– se ocupa centralmente de denunciar los mecanismos de la religión y del fascismo, casi como una huida hacia delante en la que el arte está siempre en la boca del lobo y las citas bíblicas no responden precisamente a la bibliofilia sino a la bibliofobia” (Lebenglik, 1994).

Acerca de su obra, Ferrari explica a Página/12: Yo no soy específicamente anticlerical y ateo. Los anticlericales tienen como objetivo a la Iglesia y los curas, mientras que los ateos se ocupan de negar la existencia de Dios. Y a mí no me preocupan esas cosas, sino la religión en sí, los libros sagrados, la Biblia [...] mi preocupación es sobre la esencia de la religión. Si existe o no existe un dios, eso es secundario. Para mí lo que cuenta es que ese dios existió y existe hace miles de años en la cabeza de la gente. Me interesa ese dios bíblico, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, y esa traducción singular que la gente hace de los libros sagrados, que son terribles, y tienen una crueldad sin límites. El mismo Jesús es un personaje que sólo se salvaría por el lado psiquiátrico. Si alguien dijera ante un psicoanalista las cosas que se supone dijo Jesús, el diagnóstico sería el de paranoia y esquizofrenia, solamente así se entendería el disparate de alguien que nos condenó a la tortura [...] Yo creo que el arte se puede usar, creo en la función del arte. Y en temas que el poder considera delicados, como el sexo y la religión, trato de buscar imágenes donde la censura –si la hubiera– quede en ridículo. En el arte político, por ejemplo, uno puede tomar la política como una naturaleza muerta, y en ese caso la preocupación del artista sigue siendo la obra. La otra es utilizar el arte en función de una militancia, para decir algo más allá de lo estético. Eso se vio muy bien cuando hicimos “Tucumán arde” en 1968. El arte puede ser un proyectil. El surrealismo, por ejemplo, tenía, entre otras, tres vertientes importantes: lo onírico, el sexo y la religión. Y luego fue evolucionando principalmente hacia el sueño, casi dejando de lado el aspecto crítico. La muestra de Filo es una nueva forma, al menos para mí, de decir viejas cosas [...] Ahora con la escritura sobre maniqués y torsos femeninos sólidos y transparentes, escribo sentencias y fragmentos bíblicos –por ejemplo, las amenazas y los castigos del Deuteronomio, o parte del “Cantar de los cantares”– con una caligrafía que intenta colocar la idea de la escritura a mano, en relación con el tono de voz. Se recuperan énfasis y acentos del mismo modo que cuando uno habla e incide sobre lo que dice [...] El cuerpo de la mujer lo visto con palabras, con textos que a veces son caricias y a veces no (LF, en Lebenglik, 1994).

En julio se exponen La civilización occidental y cristiana y un conjunto de pájaros enjaulados que defecaban sobre una reproducción del Juicio Final de Miguel Ángel, en la muestra 90-60-90, en la Fundación Banco Patricios, curada por Elena Oliveras.

Participa en el XVIII Coloquio de Historia del Arte Arte y violencia, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México (instituto que en ese momento dirigía la Mtra. Rita Eder). Presenta la ponencia “Sexo y violencia en el arte cristiano”, que produjo intensos debates y polémicas durante los días de la conferencia.

1995: Nunca más

En marzo participa en la exposición Erotizarte II realizada en el Centro Cultural Recoleta, que anunciaba un homenaje a tres artistas fallecidos a causa del sida (Liliana Maresca, Omar Schirilo y Batato Barea), cuyas obras se presentaron sin identificación y no figuraban en el catálogo. La censura provocó la reacción de un sector de los artistas. Ferrari escribe el artículo “Sobre sexo, sida y censura” (Página/12, 28-3-95, pp. 313-315).

En julio, después de que el Concejo Deliberante declara obligatoria la lectura en las escuelas del libro Nunca más (informe de la CONADEP sobre la represión del Estado terrorista durante la dictadura militar), el diario Página/12 lo edita junto con Eudeba en 30 fascículos coleccionables ilustrados con collages de León Ferrari. El 6 de octubre Página/12 publica una carta del general de brigada Ernesto Juan Bossi, secretario general del Ejército, que expresaba la indignación producida en los integrantes del Ejército Argentino por una de las ilustraciones de LF, en la que, mediante un “artificio fotográfico”, el arco de entrada del Colegio Militar de la Nación aparecía junto al águila y la cruz esvástica, “símbolos del oprobio de la humanidad que significó el régimen nazi”. La indignación se fundaba en el hecho de que “allí se forman los cadetes que habrán de nutrir el cuerpo de oficiales del Ejército. Allí se les inculca el contenido ético y los valores morales propios de la sociedad argentina”. Sostiene que “la publicación de esta fotografía desmerece los esfuerzos realizados por los hombres del Ejército para aliviar las secuelas del pasado doloroso que deseamos superar y así contribuir a la reconciliación de todos los argentinos” (Bossi, 1995). Una semana más tarde el mismo diario publica la respuesta de LF (ver “Imágenes en el Nunca más”, p. 317).

Obtiene la beca Guggenheim con un proyecto de investigación sobre “Sexo y violencia en la iconografía cristiana” (pp. 315-316).

1996: Arte visual escrito

Participa en la exposición Eco: la última palabra, que se realiza en el mes de junio en el Palais de Glace, dedicada a destacar el rol de la ecología. Para esta exposición Ferrari escribe el texto Principio y fin de la ecología, en el que, señala, se investigan los avatares que corre esa rama de la biología en las Sagradas Escrituras. Presenta cuatro trabajos que denomina Arte visual escrito, que consisten en la descripción de proyectos para realizar obras (el antecedente es su Cuadro escrito de 1964). En la presentación Ferrari explica las razones de esta forma de hacer arte: A los efectos de no dilapidar óleos, acrílicos, yeso, telgopor y poxilina, que tanto necesitan los colegas artistas, las obras que integran esta exégesis ecológica de la Biblia en esta muestra ecológica son también ecológicas. Es decir, renuncian en lo posible a la materia: son cuadros, esculturas, instalaciones, hechas sólo con palabras: el recurso más fácil de renovar.

Las críticas de pecar por literarios, que suelen recibir algunos cuadros, originaron estas láminas: resultado de llevar al extremo la característica criticada. Son cuadros puramente literarios: arte visual escrito. Pero pueden ser incluidos en las artes plásticas, pues conservan la imagen, sólo que ésta pasa de la pared, frente a los ojos del visitante, a su imaginación, detrás de las pupilas, encendida por las palabras que la construyen. Son guiones de cuadros o de complejas instalaciones de fácil realización: basta elegir la página de un libro y colgarla ampliada en un museo.

Esta técnica permite realizar obras que ninguna otra lograría pues nos deja alcanzar y usar lo inalcanzable, lo que ya pasó o lo que todavía no ha llegado: el estiércol de los buitres del Apocalipsis o las casullas de los obispos que escucharon las confesiones de Jorge Rafael Videla (LF, Ecología bíblica, 1996)

Los textos de estas obras de arte visual escrito son, en parte, reelaboraciones del texto Una cúpula para Buenos Aires, de 1985. Las diferencias radican, en primer lugar, en la relación que ahora establece entre la Iglesia y la represión en la Argentina (representada por los capellanes repitiendo las palabras de Cristo en la ESMA). Además, en una de estas obras (El Infierno, p. 45), introduce un recuadro que repite algunas de las palabras diseminadas en el texto, recurso que, explica Ferrari, toma de las palabras repetidas de los poemas de Ricardo Carreira. También señala paralelos entre la poesía visual (simbiosis palabra-imagen) y algunas de las instruction paintings de Yoko Ono, como Blood Piece, publicada en Grapefruit, 1964: “Use su sangre para pintar. Siga pintando hasta desmayar. Pinte hasta morir” (LF, Ecología bíblica, 1996)

En diciembre, con motivo de la Bienal de Arte Sacro que se realiza en Buenos Aires, LF publica un artículo sobre el arte cristiano y su capacidad de reflejar la relación de Occidente con la tortura: Los artistas de la Iglesia nos muestran un impecadero campo de concentración, el Infierno, para obligarnos a amar a los dioses que lo administran (LF, Página/12, 3-12-96). Esta actitud polémica frente a ciertos temas del arte no implica un posicionamiento respecto de la calidad artística o de la legitimidad de unos lenguajes y no de otros. En una entrevista con Fernando Farina, Ferrari señala acerca del dogmatismo en el campo del arte: Creo que una de las manías que tienen los artistas es decir que lo que ellos hacen es bueno y lo de los otros no sirve, sobre todo los de determinadas corrientes. Los que hacen arte político les niegan a los demás expresar otros sentimientos y asimismo al que hace arte político hacer cosas que no sean cuestionadoras. Yo creo en cambio que cada uno tiene derecho a usar el arte como le parece, los artistas no son la antena sensible de la realidad, no lo creo en absoluto. Pienso que el arte está desvinculado de la ética, lo que se puede llamar calidad artística no tiene nada que ver con la ética, y todos estos pintores del Renacimiento que hacían cosas horribles éticamente como el Infierno –¿qué cosa es más antiética que eso?–, eran muy buenos. Claro que tampoco acuerdo con los que hacen una crítica al arte político diciendo que tiene características totalitarias o no democráticas porque del tipo pretende decir lo que piensa, y a mí me parece que no, que cada uno tiene derecho a decirlo, que lo totalitario sería negarlo o no decir lo que se piensa (LF, en Farina, 1996).

El 10 de noviembre un grupo de amigos –Gandhi (Carlos González), Omar Glezer y Alejandra Fenochio, con la ayuda de Fercho (Fernando Czarny)– organiza una fiesta para Alicia y León por sus bodas de oro en el restaurante “Fernandezes”, de Roberto Fernández. Miguel Rep hizo las tarjetas de invitación y un aviso que se publicó en

Página/12; Alejandra, disfraces de Mujer Maravilla, para Alicia, y de conde Drácula, para León, y volvió a casarlos el poeta y actor Fernando Noy.

1997: Brailles

Entre marzo y abril presenta la exposición Tormentos-amores en la galería Arcimboldo. La nueva propuesta consiste en una serie de reproducciones de fotografías de Man Ray, de estampas de Utamaro, de grabados de Doré, de pinturas de Giotto y de Fra Angélico; imágenes eróticas o religiosas sobre las que Ferrari escribe textos en braille de la Biblia o de Borges. El cartel con la leyenda “No está prohibido tocar las obras” invitaba al público a tener un contacto directo y participativo con éstas.

En el texto de presentación, Fabián Leblenglik recordaba la combinación de lenguajes a la que Ferrari recurría en sus maniqués de 1994, en los que las caligrafías y collages funcionaban, según los casos, como acercamientos amorosos o como tormentos sobre los cuerpos. En el caso de los brailles, sostiene, Ferrari “logra nuevos puntos de combustión en el encuentro de imágenes y textos. Esta vez superpone textos escritos en braille sobre reproducciones de imágenes de cuerpos o elementos de tortura, lo que obliga al espectador a una paradoja: se debe tocar –más precisamente manosear– una imagen de alto voltaje, ante la eventual mirada de los otros. Ese contacto, sin embargo, no le dará al visitante la información que busca. Todo el que puede ver está compelido a un acto ciego. El contraste no termina allí. Los contenidos se complementan y chocan, de modo que a veces una poesía en braille propone recorrer la superficie plácida del papel que reproduce cuerpos desnudos; los dedos siguen el itinerario del cosquilleo que marcan los puntos sobresalientes de la escritura para ciegos, en un gesto íntimo y público al mismo tiempo [...]” La nueva serie de obras de Ferrari se interna en una frontera oscura: las prácticas sexuales y las torturas como extremos de las relaciones físicas entre dos personas. Las imágenes que utiliza para estos montajes –tomadas de Man Ray, Miguel Ángel, Giotto, Utamaro, la revista Hustler, Fra Angélico, Jacques Prévert, etc. –son parte, según los casos, de la enciclopedia del arte y de la iconografía religiosa: de allí la noción de consagrado en el doble sentido de sagrado y afamado. Lo mismo sucede con los textos, tomados de Borges y la Biblia. “Nuevamente está presente el sentido del erotismo como un modo de filtrar el sexo a través de los discursos de la cultura, el amor, el poder y tortura” (Leblenglik, Tormentos sobre el cuerpo, 1997). Ana María Batistozzi se refiere a las relaciones entre cuerpo y poder en estas obras: “Para Ferrari, las cuestiones del poder se debaten y se inscriben en el terreno del cuerpo. Es en ese espacio íntimo donde se definen los alcances de la libertad de una civilización. Convertido en testigo, crítico e historiador, el artista ha rastreado la trama con la que poder político y religioso ha hecho del cuerpo un campo de batalla” (Batistozzi, 1997).

Claudia Laudano destaca el nuevo concepto de escritura que implica esta serie: “La ironía obvia que supone la manipulación de imágenes devotas resulta provocativa a la hora de ejercer metafóricamente sobre ellas ciertos ‘tormentos’ textuales [...] El hecho de aplicar una ‘segunda piel’ –la escritura en braille de versículos de la Biblia junto con poemas de Borges– sobre un primer lenguaje-objeto hecho de puras imágenes, traslada el sentido de la voz para que como trama, signifique figuradamente otra cosa.

”La escritura delega, cede en el registro icónico aquello que ella es, generando composiciones que resultan ser verdaderas compilaciones híbridas, intensamente barrocas, destinadas al tacto. Así, el ‘cuerpo’ de la escritura se transfiere sobre los

cuerpos cosificados o serializados de las estampas. Los fragmentos de miembros, órganos y demás partes del cuerpo se organizan por medio de una doble escritura de imagen y texto, en donde ambos se permutan. El espesor de la lectura se torna denso, pues el cuerpo se dice, y de muchas maneras. Las imágenes se reiteran y se hipercodifican haciendo que el cuerpo visual resuene en el cuerpo de la escritura [...] esta muestra apela a la revaloración de una dimensión sensorial intensificando la experiencia del ver en el tocar” (Laudano, 1997).

Esta serie implicó un amplio reconocimiento sobre su obra. Sin embargo, en octubre de 1997, Ferrari todavía describía su limitada inserción en colecciones e instituciones: Compran amigos, artistas, algunos historiadores. Museos y coleccionistas me ignoran (LF, carta a Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer, 21-10-97. Archivo León Ferrari). Entre mayo de 1997 y julio de 1998 participa de la exhibición Re- Aligning Vision. Alternative Currents in South American Drawing (curada por Edith Gibson y Mari Carmen Ramírez e itinerante por Nueva York, Arkansas, Austin y Caracas), que ubicó su obra en el contexto de la contribución latinoamericana al campo del dibujo.

En agosto obtiene el Gran Premio del III Salón de Mar del Plata con la obra Tarde que socavó nuestro amor, poema de Borges escrito en braille sobre una foto de Man Ray. También recibe el Premio de las Madres de Plaza de Mayo (Línea Fundadora).

A partir de una noticia publicada en la prensa en 1995, que informaba que el Papa invitaba a meditar sobre el Juicio Final, sobre la felicidad de quienes eligieron a Jesucristo y sobre la desesperación de quienes lo rechazaron, eternamente condenados (La Nación, 9-1-95), León Ferrari, junto a un grupo de amigos (Álvaro Castagnino, Juan Carlos Romero, Teresa Volco, Ricardo Longhini, Ramiro Larrain), propone la organización de CIHABAPAI (Club de impíos herejes apóstatas blasfemos ateos paganos agnósticos e infieles, en formación) a la que pronto se suman más de cien adherentes, con el propósito de pedir la anulación del Juicio Final. Con ese motivo, en la Navidad de 1997 se envía una carta al Papa Juan Pablo II firmada por más de 150 artistas, escritores y personas “preocupadas por la actualización de la amenaza apocalíptica” (LF y otros, Página/12, 6-1-98). La carta no recibió respuesta y volvió a enviarse en diciembre de 2000 (pp. 318-320).

1998: Mimetismos escritos, ropa y brailles sobre diarios

En junio expone en la galería Filo Escrituras 1962-1998, una muestra que aborda los distintos usos de la escritura en su obra: dibujos abstractos, escrituras deformadas, arte visual escrito, escrituras sobre torsos, mimetismos, brailles. Expuso también una casulla escrita, línea de trabajo que continuó sobre ropa y tela que realizó para sus nietas (pintura sobre pañuelos, vestidos, remeras, ropa interior femenina). Los textos de Borges, de la Biblia, de Breton, se desplegaban sobre los cuerpos plásticos y también en brailles sobre fotos y páginas del diario. Por ejemplo, sobre el artículo que explicaba que el código moral de Afganistán impone a los amantes el entierro en vida, superpone un texto en braille tomado del Deuteronomio con el mandato de lapidarlos. En esta exposición presenta también los mimetismos escritos: fragmentos de textos bíblicos en los que agranda algunas letras haciendo legible un sentido oculto. Como explica el artista, él busca en estos textos bíblicos ideas escondidas, que a veces son sólo inofensivas reflexiones y otras, en cambio, son respuestas disfrazadas de nada, entre la

multitud de letras usadas por Dios, que lo desmienten y desnudan (LF, introducción a *La bondadosa crueldad*, 2000).

En el ensayo de presentación de la exposición, Noé Jitrik se detiene sobre la continuidad de la escritura en la obra de Ferrari: “En 1960, aproximadamente, León Ferrari empezó a indagar en lo que se convertiría, en los casi cuarenta años siguientes, en su gran tema, la letra, casi en paralelo con indagaciones más filosóficas sobre el mismo elemento; él lo hacía sobre lo gráfico, el grafema, lo que daba lugar al grafismo, ejecutado en el lugar de la gráfica, a puro vigor de tinta, pluma, pincel, tela, papel, otros en el misterio de la escritura, otros en la relación que existe entre el trazo y el inconsciente. De entonces a ahora, mil modos de la letra, destruida, reconstruida, parodizada, recluida, atropellada, desnudada, de la letra y de su atmósfera, dominan una obra que desbarata toda clase de convenciones, las de la pintura confortable, y de conformismos, los de una mirada redondamente satisfecha de lo que les entra por los ojos” (Jitrik, 1998). Magdalena Jitrik destaca en sus brailles la tensión entre legibilidad e ilegibilidad, enfatizada por la relación entre imágenes y textos: “Una colección de textos poéticos y bíblicos, representados en un ‘lenguaje inaudible’ como el braille, se superponen en un conjunto de imágenes que pueden ser un hermoso desnudo de Man Ray o una estampa erótica del Oriente, opuestas a otras como la cara de Hitler, escalofriantes escenas del infierno de la historia de Auschwitz, escenas o personajes de la historia contemporánea (sobre los que no existen palabras para describir, exceptuando la palabra divina)” (Jitrik, 1998).

Durante el año 1998 intensifica sus intervenciones públicas a través de una serie de artículos que publica en las contratapas del diario *Página/12* sobre la Iglesia y el antisemitismo (“La Iglesia, sus hijos y los judíos”, *Página/12*, 3-4-98); sobre ateísmo y paganismo (“Ateos y paganos”, *Página/12*, 20-5-98); sobre la Iglesia y la pobreza (“Bienaventurados los pobres”, *Página/12*, 19-6-98); sobre la Iglesia, el aborto y los derechos humanos (“Aborto y derechos humanos”, *Página/12*, 13-10-98). También interviene en la opinión pública con las “muestraslibros” en las que participa desde 1989 y con la reacción que se produce ante sus exposiciones: La idea es aprovechar la libertad de opinión para expresar la mía. [...] no me preocupa si tiene o no sentido exponer dentro del territorio de la cultura, me preocupa encontrar las formas de expresar lo que pienso de ella (LF, en Zito Lema, 1998).

Entre diciembre de este año y marzo del siguiente expone en el CeDinCi (Centro de Documentación e Investigación de Culturas de Izquierda) las series de collages de *Nosotros no sabíamos* y los realizados para los fascículos del *Nunca más* publicados por el diario *Página/12*.

1999: Austin y Bahía Blanca

Participa en la exposición *Cantos paralelos. Visual Parody in Contemporary Argentinean Art*, curada por Mari Carmen Ramírez (presentada en el Jack S. Blanton Museum de la Universidad de Texas en Austin, en el Phoenix Art Museum de Arizona y en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá). En lugar de la mirada continental que caracteriza las revisiones del arte latinoamericano, la exhibición se concentró sobre un conjunto de artistas argentinos (además de Ferrari, Luis Fernando Bénédict, Antonio Berni, Juan Carlos Distéfano, Víctor Grippo, Alberto Heredia, Rubén Santantonín, Pablo Suárez y Jorge de la Vega). Por primera vez *La civilización occidental y cristiana* se mostró en los Estados Unidos, junto a una selección de brailles y excrementos. En

noviembre expone en el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. En la presentación Andrés Duprat, director del museo y curador de la exhibición, escribía: “Su obra puede considerarse como un ejercicio de máxima libertad, que aborda temáticas comprometidas de la historia argentina y mundial. En ese sentido, su propuesta actúa como un fusible muy sensible de las atrocidades que la humanidad, en nombre de diferentes causas, comete contra sí misma y contra la libertad que dice custodiar” (Andrés Duprat, presentación en el Museo de Bahía Blanca, 1999). La exhibición incluía maniqués con escrituras, mimetismos, collages de obras canónicas con estiércol de aves y escrituras. Esta muestra actuó como un fusible en la comunidad de Bahía Blanca, provocando una secuencia de cartas de lectores publicadas por el diario La Nueva Provincia, de esa ciudad: “Me siento atropellada en mi credo y estafada en mi contribución al municipio, ya que no creo que sea honesto usar los fondos municipales para pagar un insulto a la Iglesia Católica. Tal vez Dios permita estas cosas para hacer reaccionar a los católicos. Demostremos nuestra fe haciendo oír nuestra protesta, recordando aquel dicho que dice ‘que no tiene la culpa el chancho, sino quien le da de comer’” [Archivo León Ferrari, p. 170].

2000: Infiernos e idolatrías

En mayo presenta Infiernos e idolatrías en el ICI, Centro Cultural de España en Buenos Aires. La exposición reunía juicios finales de artistas célebres (El Bosco, Giotto, Miguel Ángel, Van Eyck, Bruegel, Doré) y un conjunto de cajas, objetos y esculturas en los que se representaban otros infiernos, parecidos a aquéllos, pero donde las víctimas de los suplicios eran santos, vírgenes y sagrados corazones de yeso. La muestra se completaba con una serie de jaulas y de árboles poblados con pájaros artificiales que simulaban defecar sobre imágenes religiosas o sobre un retrato de Dante pintado por Botticelli, junto a unos diez tableros de ajedrez en los que se libraban batallas virtuales entre Cristos, vírgenes, diablos y penes de cera. Tableros de ajedrez, jaulas, sartenes, tostadoras, licuadoras y cientos de aves de colores, utilizados para someter a las imágenes religiosas a los mismos tormentos que la Biblia promete después del Juicio Final. En lugar de los excrementos reales que Ferrari utilizaba en sus collages, ahora recurría al defecar simbólico de las aves artificiales. Reproduzco el infierno, pero en lugar de hacerlo con las personas comunes, lo hago con los propios santos que abonaron la idea de infierno (LF, en Constantin, 2000). “Aunque las sugerencias más desbordantes le vienen de la imaginería del Bosco y los monjes medievales –señala Ana María Batistozzi–, su obra se inspira en los bazares del Once, las cristalerías de laboratorio, los negocios de todo por un peso y las santerías. Es su forma de salirse del esteticismo que ha terminado por disimular la verdadera crueldad de esas imágenes” (Batistozzi, 2000).

En la presentación de la exposición Tununa Mercado escribía: “¿Cómo trabaja la bosta en contra de la religión, cómo optimiza sus beneficios a favor del arte? En la Biblia, glosada por León Ferrari en sus escritos impíos, hay aves de abominación como el águila, el quebrantahuesos, el azor, la lechuza y el ibis, la cigüeña. Pero no es menos siniestra la paloma, porque sobrevuela los campos devastados por las guerras que tuvieron que producirse para que ella pasara su rama de olivo entre los muertos. Hace unos años, León eligió esa paloma, en vivo, enjaulada, en una sala de exposición, para que cagara sus propias semillas sobre Dios y todas sus formas de representación, el Juicio Final, entre otras. Ni los censores católicos ni la Sociedad Protectora de Animales Alados lograron sacarla de la muestra [...] El demiurgo que crea el escenario de la

batalla y se dispone a mover sus piezas tiene una colección de productores de herejía para sostener su apuesta. Triturar, rallar, quemar, hervir son sus acciones. En las sustantivas heces que caerán sobre ídolos cristianos, la humanidad se vengará por todo lo que le hizo la Iglesia, y si van semillas, éstas reproducirán la rebeldía libertaria de la que León y nosotros nos gozamos. La guerra esencarnizada y sus tácticas están dirigidas a un fin que la contraposición de los bandos apenas refleja en el campo de batalla. Es la lucha entre Exú, el diablo negro multiplicado en su despliegue como un ejército, con cuernos y pezuña hendida, espíritu de la libertad y el sexo, y Jesús (véase la rima entre los nombres del Diablo y del hijo de Dios, Exú, Jesús) secundado por máquinas de guerra, espíritu de la opresión y el castigo” (Mercado, 2000).

El crítico Alberto Giudici escribe: “Deliberadamente, Ferrari eligió lo más kitsch que se consume al por mayor en las santerías del barrio: santos y demonios de plástico, y cientos de pajaritos made in China que repetirán sus simbólicas deposiciones sobre el dogma de la inmortalidad. Y si a lo largo de los siglos, la humanidad sufrió real y simbólicamente todas las desdichas posibles en ollas y fritangas, ahora Ferrari repite e invierte la operación a partir de los objetos domésticos: un Cristo de plástico sobre una plancha de freír bifés o saliendo de una tostadora de pan, sartenes, calentadores eléctricos, alguna licuadora, un pimentero, convertidos en instrumentos de tortura... Una imaginería intencionalmente degradada, grosera, cotidiana. A partir de ella, León Ferrari, artista y apóstata, convoca y desconstruye dos mil años de imágenes ‘bellas’ pero atroces” (Giudici, 2000).

Muchos pensaron que dado que la exposición no incluía animales vivos ni imágenes sexuales, no plantearía conflictos. Incluso afirmaron que el tema era tan obvio y evidente que ya no podía escandalizar a nadie. Sin embargo, varios mensajes contra la muestra fueron enviados por e-mail al embajador de España: “repudiablesobras, de un mal gusto y de una vileza sin fin... este ‘cruzado de la antifé’, fundador de un ridículo y degradante club de apóstatas, blasfemos y etc., elabora grotescas muestras de supuesto arte con elementos prosaicos, tan absurdas como su maestro Foucault... Que la Virgen del Pilar le inspire un gesto de hispana grandeza, cancelando ya esa vergüenza” (Luis María Mesquita, profesor de lengua castellana); “No queremos basura en nuestra tierra” (Dr. Darío Facundo Arias). [Archivo León Ferrari, p. 186.]. Ferrari señala: a esto se agregó una nota en la revista Ramona en la que un crítico imaginó que la única reacción posible era la de abuelas septuagenarias persignándose ante las piezas sacrílegas (LF, comunicación con la autora, 20-9-04). Pero en lugar de las “jubiladas ñoñas”, escribió Jacoby, “una buena cantidad de jóvenes con bates de baseball y señores enérgicos hasta atentaron contra la muestra [...] Ferrari desarrolla desde hace años una de las obras más extravagantes y desmesuradas que haya emprendido un artista de nuestra época (y esto no implica un juicio de valor sino que es un señalamiento) y consiste en su urgente campaña para lograr la inmediata anulación de la eternidad a través de un decreto papal” (Jacoby, 2000).

Dos días antes del cierre (se inauguró el 9 de mayo y las protestas comenzaron el 26), monjas y creyentes se reunieron en la puerta del ICI para atentar contra la exposición arrojando basura y gases lacrimógenos en el interior de la galería, y para rezar el rosario y “pedir a las benditas llagas de Jesucristo por la conversión o el castigo a ese judío que se hace llamar Ferri [sic]”. La noticia circuló rápidamente y los veinte mensajes que condenaban la exposición fueron contestados por centenares en su defensa.

En una entrevista con el periódico La Maga, LF explicaba que estas acciones contra la exposición cumplían el propósito de la exhibición de protestar contra el infierno. Quienes atacaron la muestra completaron 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 [...] yo estoy muy conforme con Laura [Bucellato] y Tono [Martínez] porque me admitieron sin ninguna clase de limitaciones con las obras, que yo creía que no se podían exponer (LF, en Marchetti, 2000).

En octubre publica *La bondadosa crueldad* (Editorial Argonauta), libro que dedica a su hijo Ariel, y en el que incluye mimetismos escritos, poemas visuales escritos y una selección de los collages que hizo para los fascículos de la serie *Nunca más* publicada por *Página/12* y Eudeba. En la Introducción Ferrari explica: Occidente siente una singular y doble pasión por la crueldad. Frente a Jesús crucificado llora dos mil años y la rechaza; frente a los padeceres de quienes el atormentado en la cruz condena al tormento, la comprende, justifica y alienta [...] Este doble concepto de justicia forma parte de nuestra cultura. Tanto los “cuadros escritos” como los “mimetismos” remiten, sostiene Ferrari, a ese particular aspecto de nuestra cultura: la crueldad tan íntimamente mezclada con la bondad que la oculta (LF, Introducción a *La bondadosa crueldad*, p. 13).

El artista Pablo Suárez escribe en el prólogo de este libro: “Si algún destello de memoria iluminara con más frecuencia al Hombre, y la Historia, al decir de Cicerón, fuese maestra de la vida, este libro tal vez no hubiese aparecido.

”Contrariando la tesis del *Cratilo*, podemos intuir un casi imperceptible espacio que se desliza como un tenue corredor de tiempo suspendido entre las cosas y su nombre. ”En las idas y vueltas que Ferrari propone, desde la lógica del lenguaje a la sedimentación prelógica de lo visual, se genera un plano que abonado desde ambos orígenes mantiene casi intacta su vitalidad. Y son esas sucesivas operaciones de trasvasamiento las que evitan el agotamiento del sentido. ”Ferrari, señor de esta delicada franja, la recorre oficiando un ritual convocante y todo aquello que llama allí pervive [...] El llamado Proceso de Reconstrucción Nacional en la Argentina y su legado de muertos, desapariciones y torturas, y la Iglesia, con su sibilina contribución al ejercicio de la violencia, tanto en el plano ideológico como en la descarada bendición de las armas de los regímenes totalitarios, son el tema. Y el tema, aquí reverdecido, vuelve a llenarnos de una nunca demasiada furia. ”En los poemas-objeto de León Ferrari, al flujo de la palabra lo sucede el reflujo de la imagen y uno y otro barren ese terreno a perpetuidad. No estaría de más preguntarse si esa sensación de permanencia activa es lo que las intenciones necesitan para convertirse en Arte” (Suárez, 2000).

En su reseña del libro, José Fernández Vega escribe: “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Esta idea de Walter Benjamin adquiere una insólita fuerza en la obra de León Ferrari [...]. En *La bondadosa crueldad*, a través de collages y de lo que él define como “arte visual escrito”, Ferrari retoma una de sus inquisiciones predilectas: denunciar la exaltación de la tortura como tópico del gran arte religioso de Occidente [...] La idea que asocia lo sagrado con la violencia (moral y política) era aquello de lo que el filósofo Gianni Vattimo intentaba distanciarse en su libro *Crear que se cree*. Al contrario del creyente Vattimo, Ferrari piensa que un amo vengativo no puede convertirse en el Dios del amor. Imposible reconciliarse, según una de esas frases ‘ocultas’ del Antiguo Testamento que Ferrari intercala en uno de sus

cuadros puramente literarios, ‘Llena está de sangre la espada de Jehová’” (Fernández Vega, 2001).

Destacando el sentido político de su obra, Victoria Verlichak señala: “No existe la casualidad en las imágenes que Ferrari elige intervenir ni en las palabras que arriesga escribir. Cuando presenta a un grupo de pájaros enjaulados defecando sobre la reproducción del Juicio Final de Miguel Ángel o acude al águila como símbolo nazi para imprimirla sobre una foto del Colegio Militar, ilustrando alguna página del *Nunca más*, Ferrari despliega su visión política y estética. Como desde hace más de 45 años, ejerce su pensamiento crítico y opina sobre la bondadosa crueldad de ‘la civilización occidental y cristiana’ porque –dice– ‘con todo se puede hacer arte, inclusive con la política’” (Verlichak, 1999). Ese mismo año obtiene el Premio Costantini a la obra y a la trayectoria. La obra premiada, *Palabras*, es una caja con más de veinte poemas de Borges sobre el amor, los espejos y la ceguera, escritos en cuatro niveles. Sobre este premio destaca Rosa María Ravera: “Obtuvo la distinción una obra de grafismo casi velado que desdibuja la legibilidad originaria de poemas de Borges, impresos detrás del cuadro. Lo presente en imagen: la visibilidad de una línea enmarañada (por tres capas superpuestas), cuyo resultado, algo turbio, aporta el naufragio de la palabra y la emergencia de un profuso laberinto lineal. Lo ausente: la invisibilidad de aquellos textos ocultos a la vista. Ambas escrituras con carga poética notable” (Ravera, 2000). Entre fines de 2000 y los primeros meses del año siguiente, participa de la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, realizada en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. En su ensayo sobre Ferrari, Olea afirma: “Existen artistas para los que es ridículo e ingenuo, cuando no inútil, encajar en un género restringido. León Ferrari es uno de ellos [...] Al inicio de su Cuadro escrito irónicamente se lamenta: ‘Si yo supiera pintar’; añadiendo luego: ‘...si Dios en su apuro y turbado por error confuso me hubiera tocado’ [...] A la manera negativa del poète en grève que simboliza Stéphane Mallarmé, la voluntad ética de Ferrari lo proyecta como un pintor en huelga [...] En meses de intensa creatividad en Castelar (nov.-dic., 1964), al describir –hoy diríamos desdescribir– un cuadro, la postura intransigente de León esboza ya un rechazo conceptual a la tradición de ‘pintura’ que heredamos desde el Renacimiento [...] Apocalíptico y jamás integrado, con la naturalidad de un desfachatado desparpajo, León nos exhorta a descifrar la infernal sabiduría del poëta dibujante” (Olea, 2000).

2001: Cajas con flores, plumas y cucarachas

Entre abril y mayo realiza, en la galería Sylvia Vesco, la exposición *L’Osservatore Romano*, consistente en una serie de collages con las páginas de la edición semanal en español del diario Vaticano y grabados de Doré, Durero, pinturas de El Bosco, fotografías de los militares argentinos y de sus edificios emblemáticos y recortes de los hábeas corpus aparecidos en los diarios en 1976. Alina Tortosa escribe sobre la exposición: “Ferrari conservaba los títulos y superponía imágenes en cada página, que niegan las afirmaciones de las palabras, o destacan la falta de coherencia de lo enunciado. El ha saqueado la imaginería de la historia del arte y la política para ilustrar la crueldad y el desorden vestidos de piedad. [...] León Ferrari es un artista muy querido por los artistas y los intelectuales. Su paciencia sin límites y su interés en estudiar las enseñanzas y las motivaciones de la Iglesia, se destacan como una apreciación que supera en su profundidad el seguimiento ciego de muchos de los creyentes que se entregan fácilmente. El hombre, el artista y su obra se han convertido en objetos de

culto del mundo del arte, que agregan, contra su voluntad, un aura religiosa a su persona –en el sentido original de la palabra, del latín religare” (Tortosa, 2001).

Diez días después del ataque a las Torres Gemelas de Nueva York, se inaugura el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba - Colección Costantini). La civilización occidental y cristiana estuvo incluida en la exposición de apertura. En el nuevo contexto mundial la obra renovó su poder de remitir a la violencia inmediata: muchos creyeron que había sido realizada en función de los acontecimientos recientes y no 35 años antes, motivada por los bombardeos norteamericanos en Vietnam.

En este año comienza una serie de cajas con flores artificiales, cucarachas de goma, aviones de juguete y plumas. Con una de estas cajas, titulada Flores, bichos y helicópteros, que incluía flores, mariposas, alguaciles y cucarachas artificiales, cubierta por un vidrio escrito con el texto “Principio y fin de la ecología”, obtiene el Premio Fundación Banco Nación. El premio no se pudo inaugurar en esa fecha por las dramáticas jornadas que marcaron los días 19 y 20 de diciembre con manifestaciones contra la corrupción de los bancos y de la justicia, y que culminaron con una represión violenta y la renuncia del presidente De la Rúa.

2002: Electronicartes y Ámate

El 24 de junio comienza con la serie de los Electronicartes, imágenes que envía por correo electrónico en fechas precisas, una sola vez, como si se tratase de una de aquellas copias de los Flashartes que mandaba fotocopiadas por correo en sus comienzos en el arte postal. La serie incluye 37 imágenes y se extiende hasta el 13 de abril de 2003. Remite al atentado a las torres de Nueva York, a la guerra entre los dos terrorismos, al hambre y la corrupción en la Argentina. En ellas se vinculan temas relativos a Bush y su política exterior, a la situación de la justicia y de la economía argentinas, a la visita de los representantes del FMI para juzgar la situación económica del país, a los bombardeos y saqueos en Bagdad. Bush es el protagonista recurrente de esta serie, en la que aparece jugando a la pelota con un mapamundi o escupiéndole misiles.

En julio la Universidad de Essex, en Inglaterra, presenta la exposición The Architecture of Madness, curada por Gabriela Salgado y centrada en la serie de heliografías que realiza en los años de residencia en San Pablo. Para esta exposición se produce también el video de Ricardo Pons La arquitectura de la locura.

En septiembre participa en la exposición Pie de obra, del X Festival de Poesía, realizada en el Museo Castagnino de Rosario, con la obra Ámate: una imagen de Kitawa Utamaro que representa una mano femenina masturbándose sobre la que Ferrari superpone, en braille, las palabras de Jesús “Amarás a tu prójimo como a ti mismo” (Marcos 12,31). La obra es parte de los brailles que realiza en 1997 y se expuso ese mismo año en Arcimboldo sin producir ninguna reacción. En esta oportunidad, debido a una coerción oficial que anticipaba un escándalo, se retiró de la exhibición. La censura inicial motivó, incluso, la edición de un segundo catálogo excluyendo la imagen. Aunque el día de la inauguración la obra no estuvo colgada, los artistas la pasaron de mano en mano entre el público presente y cuatro días más tarde, finalmente, se incluyó en la exposición. Lamento que Rosario tenga un clima que permita la censura de una obra didáctica como esta, declaró Ferrari a la prensa (LF, en Dezorzi, 2002a).

En junio presenta, con su hermana Susana, la exposición de Augusto C. Ferrari, en el Centro Cultural Recoleta, una gran retrospectiva que revaloriza la figura de su padre como creador multifacético de panoramas, iglesias, pinturas y fotografías. Esta exposición la lleva también al Núcleo Cultural de la Universidad de Córdoba y, junto con ella, editan un libro con toda la obra de don Augusto. 2003: Miradas retrospectivas. Kosteki En mayo se inaugura en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires la exposición Planos y papeles. 1979/1986, que reúne los dibujos y las heliografías que realizó durante los años de estadía en San Pablo. Esta muestra rememora, de alguna manera, aquella que hizo en Álvaro Castagnino cuando expuso por primera vez los trabajos realizados en Brasil, incluyendo ahora los poéticos textos de sus Flasharts. Con las heliografías también participa en la 4ª Bienal del Mercosur, junto con una exposición de los panoramas y fotografías de su padre, Augusto C. Ferrari. Ambas exposiciones fueron parte del envío argentino curado por Adriana Rosenberg.

En junio organiza, con Gabriela Bocchi, Magdalena Jitrik, Alejandro Michel y Luciana Morcillo la exposición de grabados y dibujos de Maximiliano Kosteki en Grissinópolis, piquetero asesinado un año antes en el puente Pueyrredón, junto con Darío Santillán. En julio expone los Electronicartes en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires.

2004: Armonías no figurativas en el Colón

En marzo se presenta la exposición de dibujos Escrituras en la galería Ruth Benzacar, curada por Victoria Noorthoorn, con una amplia selección de sus dibujos desde los años sesenta. Martín Bauer, director del Centro de Experimentación del Teatro Colón, lo invita al encuentro de obras escénicas Enclaves, donde presenta Armonías no figurativas, seis performances con los instrumentos que realizó en los años ochenta en San Pablo, reconstruidos por Nicolás Salonia. Cada día sus performances musicales sumaron nuevos participantes: Gabriela Prado, Carmen Baliero, Maitén Zamorano Ferrari, Adriana Martínez, Martín Devoto, Martín Moore, Ezequiel Finger.

En mayo se inaugura en el Centro Cultural Recoleta la exposición Dando vuelta al poder, curada por Victoria Noorthoorn. Ésta incluía obra de Ferrari, del artista uruguayo Luis Camnitzer y del colombiano François Bucher. Ferrari presenta la instalación La misoginia cristiana, que incluye reproducciones del Pecado original de Miguel Ángel, Hugo van der Goes y Julio Romano, entre otros, que representan a la serpiente-demonio con torso de mujer. En el centro, un árbol artificial cubierto de manzanas del que colgaba la cabeza de una muñeca con cuerpo de serpiente. La instalación incluía también una serpiente viva que se deslizaba sobre una reproducción del Infierno del Bosco. El día de la inauguración Ferrari dejó cajones con manzanas frescas para que las mujeres tentaran a los hombres, pero fueron ellas las únicas a las que se vio comiendo manzanas.

En junio se inaugura en el Museum of Fine Arts de Houston la exposición Inverted Utopias, curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, que incluye obras de Ferrari en distintas secciones del guión curatorial.

En septiembre se presenta en el Drawing Center de Nueva York su exposición Poliscritps: The Drawings of León Ferrari, curada por Luis Camnitzer.

2004: Obras recientes Tribunas, juguetes, collages, rulos, sombras y lombrices



2004: Obras recientes

Desde su última exposición en el Centro Cultural Recoleta, Ferrari desarrolló nuevas series en torno a los dos ejes que diferencia en sus trabajos:

Las obras con significado, con intención cuestionadora, y aquellas que no lo tienen. Entre las primeras estoy haciendo una serie de tribunitas, de 50 x 50 x 50 centímetros con unas diez gradas. Puse allí unos 100 santitos. Se llama “Monoteísmo”. Estoy haciendo otra un poco más grande, llena de corderos blancos, muy lindos, y en el medio una vela roja con forma de pene. Se llama “Cordero y pecado”.

Las gradas las hizo Yaya Firpo, un artista que me da una mano en el taller. Tengo en mente otra tribuna que se va a llamar “La creación: en el medio un diablo, un Exú del sincretismo brasileño, y en las gradas: una estatua de Hitler, florcitas, animalitos, cosas. Pensaba hacer otra que se llama también “La creación”, en el medio Jehová, o Cristo porque si bien en la Biblia, en el Génesis dice que la creación es obra de Jehová, San Juan afirma que todo lo hizo Cristo. Pienso pegarlo en el medio de un tablero, rodeado de cuanta lacra encuentre en libros de medicina, lepra, cánceres y sidas, y algún santo. Por otra parte, sigo trabajando con juguetes. Hice una serie de aviones de guerra que adorné algunos con plumas, otros con palomitas blancas de la paz, hay uno con un loro. También tanques de guerra conducidos por la estatua de la Libertad, por Jesús y María. Y algunas cocinitas de juguete con santos y vírgenes y un microondas que da vueltas cuando se toca un botón y muestra a un grupo de santos asándose.

Se llama “El Infierno”. Continué con los collages. Compuse varios con las noticias publicadas en la prensa sobre las torturas en Irak ilustrándolas con las torturas en los lindos infiernos del arte cristiano, y los asesinatos de palestinos por las fuerzas de Sharon con las ilustraciones que muestran a los cananeos exterminados en Jericó durante la primera invasión a Canaán.

En cuanto a las obras que no tienen un significado político o social estoy haciendo una serie de “rulos”, con alambres de distintos espesores y materiales enrollados en un palo de escoba, rulos que coloco en un tubo de acrílico o suerdo formando una esfera. Con los rulos me ayudaron mis nietas Paloma y Maitén.

Hice una serie de Sombras en cajas, con lacas transparentes sobre el vidrio. Esas manchas proyectan sus sombras sobre el fondo de la caja que se mezclan con el dibujo de la laca en el vidrio.

Estuve haciendo un video con Ricardo Pons. Compré frente al Club de los pescadores en la Costanera Norte un paquete de lombrices grandes, gordas. Las lavé en un balde para sacarles la tierra y las puse en el medio de una tabla blanca de 100 x 70 centímetros. Ricardo las filmaba mientras las lombrices se corrían hacia los costados cubriendo todo el rectángulo. Resultó un cuadro movedizo. Pensé terminar el video con una gallina hambrienta comiendo vorazmente el dibujo. No sé si lo voy a hacer. Pero me gusta la idea del arte que dibujan las lombrices, que luego es comido por la gallina y que después, se puede terminar, es defecado sobre un infierno de Boticelli. Es decir cubrir todo el ciclo: arte animal, arte comido y arte defecado sobre la idea principal de nuestro patrimonio cultural: arte suplicio, arte infernal, arte castigo. No se cómo llamar a esos cuadros horribles tan bien pintados.

En la casa de León siempre está su familia participando de las más diversas tareas:

Compras de materiales, diseños de libros, fotos, copias de heliografías, envíos de correo. A medida que crecieron, cada nieta realizó distintas tareas. Julieta, empezando por la mayor, me ayuda mucho en todo lo que sea computación, con el libro de don Augusto, que hicimos con mi hermana Susana, y ahora está trabajando conmigo y con Andrea para el libro que están haciendo Recoleta y el Malba. Paloma me ayudaba sacando fotos, hizo los rulos, me representó en Colonia, Alemania, en la muestra ExArgentina. Maitén hace una gran cantidad de trámites, lleva y trae cosas. Es una especialista en recorrer el Once para comprar plumas, avioncitos, ovejitas, palomas. No es fácil buscar ¿no? Las tres son hijas de nuestra hija Marialí. Y de mis nietos en Brasil, Florencia y Anna colaboraron en sacar fotografías de las obras que están en San Pablo. Allá viven mi hijo Pablo con sus dos hijas mayores, Florencia y Anna, y dos más pequeños, Carlo y Julia. Alicia, además de compartir con Ruth Varsavsky un taller de artesanía en metales durante muchos años, trabajó conmigo en la pequeña empresa que empezamos juntos en los cincuenta. Ahora me apoya y me ayuda en lo que estoy haciendo (LF, 25-8-04)