

*Andrea Giunta*

**Un examen  
especialmente  
de los términos de la  
argumentación jurídica  
–libertad, discriminación,  
responsabilidad, censura,  
orden público– decurrente**

**de las polémicas generadas  
por la Retrospectiva de  
León Ferrari realizada en el  
Centro Cultural Recoleta.**

## **SOBRESEÍDOS**

**Los debates evidenciaron  
los rasgos históricos y  
subjetivos del juicio  
estético y el lugar  
problemático del arte  
en una sociedad  
democrática.**

La Retrospectiva de León Ferrari realizada en el Centro Cultural Recoleta entre el 30 de noviembre de 2004 y el 29 de enero de 2005 abrió una extensa agenda que comprendió y excedió el campo específico del arte. Durante casi dos meses se publicaron más de 800 artículos que dieron cuenta de un debate que incluyó cuestiones relativas a la trayectoria del artista, a la calidad y al significado de su obra, a las características de la exposición, y a la relevancia de la misma. Las polémicas generadas por el sentido controversial de muchas de sus obras abrieron un repertorio de temas que sobrepasaron el análisis de éstas, pero que no estuvieron al margen de aquellas cuestiones que Ferrari considera en sus trabajos (el antisemitismo, la homosexualidad, la misoginia, la difusión del uso del preservativo o de los anticonceptivos). Tampoco de un debate más amplio acerca del lugar de la cultura y del arte en una sociedad democrática. Durante las jornadas de la exposición se discutió sobre la relación entre lo público y lo privado, la financiación de la cultura, la libertad de expresión, la discriminación religiosa, la injerencia de la Iglesia en el campo del arte o de la educación, los límites del arte. Todos estos temas generales se fueron desagregando en tópicos particulares, como el antisemitismo, los debates sobre el aborto o las campañas de prevención del sida.

El reconocimiento hacia la obra de Ferrari, confirmado en los últimos años por una serie de exposiciones realizadas por destacadas instituciones artísticas—como el Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Drawing Center en esa misma ciudad, o el Museo de Bellas Artes de Houston, por citar tan sólo algunas de las instituciones en las que se exhibieron tanto sus obras más abstractas como aquellas más polémicas— señalaba la necesidad de ofrecer al público local una exhibición retrospectiva de su obra. La misma representó la celebración de cincuenta años de su trabajo y brindó la posibilidad de apreciar, en su conjunto, una obra que comprende distintas series, bien diferenciadas, que se habían expuesto separadas<sup>1</sup>.

En esas jornadas tomó una relevancia inusual el discurso jurídico, principalmente por los argumentos que permitió desarrollar. Éstos no sólo comprendieron aquellos relativos a la interpretación, por ejemplo, de la libertad de expresión, de acuerdo a lo que establece al respecto la Constitución o los tratados internacionales en vigencia. El discurso jurídico también incluyó posiciones acerca del lugar social del arte o consideraciones sobre las distintas concepciones del hecho artístico.

Para quien no está habituado a recorrer esta literatura, la lectura de los fallos y los análisis que de los mismos publicaron distintas revistas judiciales, además de resultar reveladores por sus formas de argumentación, por el refinamiento y el nivel de competencia intelectual y estética de los que en algunos casos dieron cuenta, pusieron de manifiesto que, como sucede con el arte, el análisis de la ley y de la Constitución es un problema de interpretación.

<sup>1</sup> Cabe señalar, en este sentido, la exposición de dibujos y heliografías realizada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, durante 2003, o la exposición de dibujos presentada a comienzos de 2004 en la galería Ruth Benzacar. Durante el 2001, Ferrari exhibió los collages sobre L'Osservatore Romano en la galería Sylvia Vesco y su serie de electronicartes en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires. La única retrospectiva del artista se realizó en 1989 en el Museo Sívori y no estuvo acompañada por la investigación y documentación que se realizó para la Retrospectiva del CCR.

La sensación que persiste después de la lectura de todos estos textos, es que palabras como “libertad”, “discriminación”, “responsabilidad”, “censura” u “orden público”, son términos cuyo significado (y la consecuente instrumentación del mismo) no es fijo, sino que varía de acuerdo al sentido que previamente les atribuye quien los usa. En segundo lugar que el sentido que se concede a uno incide en la definición del otro. Así, el sentido que en un mismo discurso se atribuya al término “responsabilidad”, no es ajeno del que se le asigne al de “libertad”. En tercer lugar – y considero que es central hacer visible esto – que existe una relación de subordinación entre el valor que se asigna a un término y a otro y que tal relación es de orden ideológico. Si se prioriza el valor del orden público o de la prudencia de los gobernantes por encima de la libertad de expresión o se admite, implícitamente, alguna forma de censura previa, tales jerarquías y concesiones implican sostener valores culturales e ideológicos de diverso signo. En otras palabras, si se coloca en primer lugar la necesidad de preservar el orden público de cualquier forma de alteración, se estará devaluando el valor de la libertad de expresión o se estará suscribiendo alguna forma de censura previa. Señalar esto es importante en tanto vuelve menos abstracta la afirmación de estos valores. Sin duda, autorrepresentarse como partidario del orden democrático implica sostener el valor de la libertad de expresión, del orden público, o la oposición a la censura. **Pero la relación de subordinación o de preeminencia de un valor respecto de otro señala un hecho obvio que se tornó particularmente visible durante la exposición: no hay una forma única de entender que es la cultura en democracia. Destaca también que palabras como “libertad de expresión” u “orden público”, que se pronuncian con el fin de alinear voluntades, deben ser consideradas en sus contextos de enunciación: éstos permiten analizar ideológicamente qué forma de democracia se sostiene cuando se pronuncian y, en consecuencia, que cada concepción está vinculada a un sistema de valores y a un punto de vista que representa a un sector de la sociedad.**

Por último, el análisis del uso de cada uno de estos términos hace evidente que el valor que se les asigna depende de la competencia intelectual de quien los utiliza. Por ejemplo, no es independiente del grado de conocimiento que se tenga respecto del proceso artístico del siglo XX.

Todo esto permite considerar que estas palabras, enunciadas como términos de autoridad (su autoridad se basaría en la capacidad de establecer con claridad aquello a lo que se refieren), no tienen un sentido definitivo. Se puede argumentar sobre lo que representa la libertad de expresión pero no demostrar en forma absoluta cuáles son o deben ser sus límites. Esto no es diferente de lo que sucede con la calidad artística de una obra, sobre la que puede argumentarse persuasivamente en un sentido, o en otro completamente contrario. Las posiciones que se asuman al respecto no son ajenas a lo que para cada uno es el arte. En otras palabras: nunca debe dejarse de lado el hecho de que el juicio estético es histórico y, en definitiva, también subjetivo. Los comentarios críticos de los especialistas, tanto como los del público que visitó la exposición de Ferrari, pusieron en escena esto.

En este texto voy a detenerme en algunos de los términos sobre los que se organizó la argumentación jurídica. Al mismo tiempo voy a contrastar estas interpretaciones con los criterios que se siguieron en la organización de la exposición, con la problematicidad de esta obra al interior del campo artístico, con una restitución del sentido que las series más conflictivas tienen para el artista, y con una interpretación respecto de los contextos de sentido que hicieron posible que las concibiera. El propósito no es resolver un problema sino tan sólo desplegar los ejes de su complejidad; poner de manifiesto que todo discurso puede ser contestado si se parte de una perspectiva distinta y que, por lo tanto, no hay una posición única o, menos aun, verdadera, respecto de estos temas.

De lo que se trata es de considerar cómo cada una de estas cuestiones pudo organizarse de manera diversa, como si fuesen piezas de un mismo rompecabezas con las que se organizaron distintas figuras generales. Dentro de esta lógica se aborda también el lugar desde el que articularon tales ideas las instituciones y autoridades que dieron cabida a la exhibición y la realizaron (el equipo de curaduría y montaje, el propio artista y el público). El análisis se basa en los distintos fallos judiciales, en algunos artículos de opinión pública y en los objetivos que generaron el proyecto de la Retrospectiva.

Tres expedientes judiciales se abrieron durante el curso de la exposición. El primero fue una acción de amparo presentada por el Presbítero Xavier Ryckeboer, apoderado de la Asociación Cristo Sacerdote, que inició acciones legales para que se retirasen de la exposición aquellas obras que ofendían a los católicos – *“ASOCIACION CRISTO SACERDOTE Y OTROS contra GCBA sobre AMPARO (ART. 14 CCABA)”*, Expte: 14194 / 0 –, alegando además que, de acuerdo a lo dispuesto por el artículo 1071 bis. CC, la exposición limitaba la libertad de expresión, importaba una intromisión arbitraria en la vida ajena, y alteraba la paz social. El 16 de diciembre la Jueza Elena Liberatori suspende la exposición en su totalidad. El 21 de diciembre la procuradora del Gobierno de la Ciudad, Alejandra Tadei, presenta la apelación contra la clausura ordenada por la jueza alegando que el fallo constituye un caso de censura judicial, que con la clausura de toda la exposición la jueza había otorgado más que aquello que solicitaban los amparistas y que no se habían armonizado de forma adecuada los derechos constitucionales en juego. Con fecha 27 de diciembre la Sala I de la Cámara de Apelaciones integrada por los Dres. Horacio G. A. Corti, Carlos F. Balbín y Esteban Centanaro resuelve por mayoría de votos revocar la resolución apelada que ordenaba la suspensión de la muestra. El 28 de diciembre, la Jueza de Primera instancia interviniente, Dra. Elena Liberatori, autoriza la continuidad de la muestra, indicando que debe incrementarse la información para que los visitantes puedan ejercer su libertad de elección en relación con las obras expuestas.

El 7 de enero de 2005, los actores D. José Antonio Sánchez Sorondo y D. Estanislao Uriburu – Sánchez Sorondo, José Antonio y otros c/GCBA s/amparo (art.14 CCABA) expte: 14213/0 – piden la rehabilitación de la feria judicial para el tratamiento de una medida cautelar presentada con anterioridad y declarada abstracta por la Jueza interviniente en autos el 20 de diciembre de 2004 (Juzgado no. 4). El Juez en lo Contencioso Administrativo y Tributario Vicente Cataldo rechaza las medidas solicitadas. Sus argumentos se centran en el análisis del significado de la libertad en democracia.

El 2 de diciembre de 2004 el abogado Beltrán María Fos inicia una causa penal con la denuncia de posible comisión de delito de discriminación e incitación al odio religioso –“Ferrari, León y otros s/infracción ley 23.592 (Expte: 17297/04)– contra León Ferrari y quienes tuviesen responsabilidad como partícipes en la comisión del delito. El 10 de diciembre se incorpora al expediente la denuncia penal presentada por el letrado Jorge Patricio Vergara por “Hostilidades con peligro de declaración de guerra” en la que, junto al artista, aparecen como imputados Nora Hochbaum, Andrea Giunta, Gustavo López y Aníbal Ibarra. Esta causa concluyó el 24 de mayo de 2005, cuando el Juez Jorge Alejandro Urso resolvió sobreseer a los imputados “en razón de que el hecho investigado en autos, no encuadra en figura legal alguna” y no hacer lugar a la solicitud de Ryckeboer de ser parte querellante en la causa.

Desde 1965, cuando su envío al Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella fue cuestionado desde el diario *La Prensa*, la obra de León Ferrari se ubicó en la tradición crítica del arte argentino. Esta parte de su producción artística es figurativa, su contenido es, en principio, explícito, y recurre, fundamentalmente, al collage y a las posibilidades que éste abrió en el arte del siglo XX. Al mismo tiempo otra parte de su obra se sitúa en relación con una tradición más abstracta, incluso formalista, que se materializa en series de dibujos, esculturas en cerámica, maderas y alambres, instrumentos musicales, grabados y heliografías. Una retrospectiva que no estuviese condicionada por la censura o la autocensura debía dar cuenta de la complejidad de esta obra considerando, al mismo tiempo, un conjunto de criterios para la selección y la presentación de la misma. Las principales decisiones curatoriales fueron:

a. Recorrer toda la complejidad de su obra, incluyendo tanto las series poéticas como las polémicas. Cada una de estas series generales planteó problemas prácticos específicos. En relación con las obras más abstractas, se reconstruyó en detalle la genealogía que definen sus dibujos, tanto aquellos que realiza en el momento inicial de su obra, entre 1962 y 1964, como en el resto de su producción hasta los años más recientes. También se restauraron y repatriaron obras, lo que permitió ver, por primera vez en la Argentina, las esculturas monumentales que realizó en San Pablo. En cuanto a las series más polémicas se siguieron dos criterios generales: a.1- Se seleccionaron obras que, casi en su totalidad, habían sido expuestas con anterioridad en instituciones públicas y privadas del país y del exterior. Por lo tanto, para cualquiera que conociera la trayectoria del artista, por haber visto algunas de sus múltiples exposiciones, la Retrospectiva no tenía mayores sorpresas. a.2- Se buscó trabajar la selección a partir de algunos criterios formales y de sentido. Así, por ejemplo, en el amplio conjunto de sus maniqués se seleccionaron aquellos que permitían considerar las distintas formas en que el que Ferrari utilizó este soporte, ya sea escribiendo sobre el mismo o pegando imágenes.

b. También fue propósito de la exhibición recuperar la tensión permanente entre las dos líneas (poética y política) que recorren su obra. Si bien el guión curatorial se organizó en cuatro núcleos de sentido (I- Dibujos y esculturas en alambre; II- La política del montaje; III- Sensualidad, erotismo, transparencias, encapsulamientos y orgánicidad; IV- Arte y poder), el recorrido estuvo continuamente articulado por la

tensión entre las formas y los contenidos, entre la abstracción y la literalidad, entre la belleza y la perturbación, presentes en todos los períodos de su trabajo.

c. Se buscó poner en valor el conjunto de su obra y no sólo aquél ampliamente legitimado por la crítica y el mercado. Aun cuando la primera sección de la exposición, en la que se reunía la obra que no ofrecía ninguna controversia, fue la que requirió los mayores esfuerzos de producción, Liliana Piñeiro (a cargo del diseño de montaje) trabajó con el mismo cuidado las secciones más polémicas de su obra (diseñando, por ejemplo, las rajas iluminadas en las que se exhibieron las botellas, la pasarela con múltiples puntos de vista en la que se dispusieron los maniqués, la mesa inclinada para la lectura de los textos de la serie de *Nosotros no sabíamos* o la sala en la que se colocaron las polémicas “ideas para infiernos”).

Las instituciones que exhibieron la obra de León Ferrari conocían los aspectos polémicos de la misma y, en este sentido, tomaron decisiones acordes a la responsabilidad que implicaba exponerla. La Retrospectiva no fue una provocación gratuita y varias cuestiones permiten sostener esto. Fundamentalmente que era una exposición de 50 años de trabajo de un artista reconocido local e internacionalmente, cuyas obras fueron exhibidas y premiadas en numerosas instancias oficiales y del ámbito público (el gran premio del Salón Municipal o el premio del Banco Nación, entre otros) y que se habían exhibido con anterioridad tanto en espacios públicos como privados.

Los mayores grados de reacción que produjo su obra—por ejemplo, cuando expuso sus “Infiernos” en el ICI en el año 2000, hubo mensajes de protesta enviados por e-mail, un grupo rezando en la puerta de la exposición y otro que colocó una bomba de mal olor en su interior—no tuvieron el respaldo de la jerarquía eclesiástica y estas conductas fueron ironizadas por los medios de difusión. La investigación previa, el cuidado puesto en el montaje y la producción de un catálogo exhaustivo, también son parámetros para medir la relevancia que la institución dio a la producción de la exposición, lejos de un acto de provocación improvisado, irresponsable o simplemente gratuito. Finalmente, se incluyeron numerosos carteles advirtiendo que el contenido de las obras podía, potencialmente, afectar la sensibilidad religiosa de los espectadores.

A la luz de los hechos posteriores (el retiro de gran parte de los sponsors de la exposición o las declaraciones de Eduardo E. Costantini quien, en una entrevista un tanto forzada declaró que, después de la polémica, probablemente vetaría la muestra en el Malba), se vuelve más necesario que los programas de exhibición de las instituciones públicas no excluyan las formas de arte crítico. El hecho de que para las empresas un espectador cuente más como cliente que como ciudadano hace que no tomen el riesgo de financiar exposiciones controversiales.

**El Estado tiene, entonces, la responsabilidad de garantizar espacios también para formas de arte crítico.**

Si las instituciones expusiesen solo las expresiones artísticas sin conflicto, bellas, lindas o divertidas, excluyendo todo aquello que pudiese, comprobada o hipotéticamente, desagradar a un sector, aquellas obras que no expresan las ideas de las mayorías no podrían exponerse. Una sociedad como ésta requeriría establecer y legislar un código acerca de qué es el arte y de cuáles son sus límites, aplicarlo y penar a todo aquél que no lo cumpla. Una sociedad como ésta no sería más que una sociedad monolítica y regimentada, en la que no tendrían cabida las expresiones de ideas diferentes respecto de qué es el arte; es decir, ninguna distinta de aquellas que establezcan quienes redacten las reglamentaciones.

La fecha de la exposición se decidió por razones inherentes al funcionamiento de la institución, que es artística y no religiosa. Desde hace dos años el CCR inaugura a comienzos de diciembre aquellas muestras que implican un intenso esfuerzo de producción, a fin de que queden abiertas durante todo el verano. Así se hizo con la exposición de Liliana Porter a fines de 2003 y también con la de Ferrari. Fue por estas causas que se inauguró en diciembre y no con la intención de provocar en un mes de festividades religiosas, tal como algunos sectores católicos afirmaron.

El seguimiento de los distintos debates que activó la exposición lleva a preguntarse qué es más relevante para quienes sostienen el valor de la democracia, si la *libertad de expresión* o la armonía del *orden público*. Los fallos que forman la abundante literatura legal que acompañó a la exposición demuestran que no hay acuerdo sobre este punto. Quienes presentan la demanda – los amparistas – alegan el derecho a que no se ofendan los sentimientos de los habitantes con fundamento en el derecho a profesar libremente el culto que establece el artículo 14 de la Constitución Nacional; se alega también que la exposición importa una intromisión arbitraria en la vida ajena, y que altera la paz social. Cuando la Jueza Liberatori clausura la exposición hace más que lo que los mismos amparistas solicitaban, que era que se retirasen las obras que contenían los “51 insultos a Jesucristo, 24 a la Virgen María, 27 a los ángeles y Santos, 3 directamente a Dios y 7 al Papa” contabilizados por los representantes de la Asociación Cristo Sacerdote. Es por eso que en su apelación la Dra. Alejandra Tadei, en representación de la Procuración de la Ciudad, considera la decisión de la Jueza un acto de *censura judicial*. El Juez Corti entiende en su fallo que esta decisión crea “una situación de arbitrariedad (sentencia no justificada), que el orden jurídico procesal no tolera.”

Sin embargo, la libertad de expresión es un valor que todas las partes sostienen y dicen defender. Es en nombre de la libertad de expresión que los amparistas piden que se retiren obras, por considerar que la exposición atenta contra la libertad de profesar su propio culto. Este es un argumento que de acuerdo a los fallos de los jueces Corti, Balbin y Cataldo no se sostiene, en tanto la exposición no implicó imponer una convicción religiosa a nadie ni tampoco impidió que los católicos expresasen sus opiniones o profesasen su culto. Por el contrario, como afirma Corti, “la circunstancia de que parte de la comunidad católica se haya manifestado públicamente y libremente en contra del contenido de la exposición, lo que incluyó actos de oración y expresiones religiosas varias frente al lugar en el que ella se desarrolla es la mejor prueba de que la libertad de conciencia no se ha visto afectada ni restringida por la muestra en cuestión.”

Sin embargo, muchas fueron las consideraciones acerca de si la libertad debe ser absoluta y, en tal caso, cual es la función del disenso, aun cuando éste altere el orden público. El juez Cataldo afirma al respecto: “La libre expresión de las ideas es un derecho que cumple variadas funciones: en su aspecto individual, protege a la vez tanto el despliegue de la dignidad del individuo, como el desarrollo de la personalidad de quienes, a través del debate, reciben esas ideas; y en lo colectivo, es pilar fundamental de una sociedad democrática, que no puede concebirse sin el libre intercambio de opiniones. Y desde ya que se tratará siempre de opiniones encontradas, opuestas, incluso agresivamente

contradictorias: el hombre digno y la verdadera democracia se desarrollan y crecen en la diversidad; la uniformidad es la consigna del autoritarismo dictatorial.”

En cuanto al hecho de que la exposición alterase el orden público, orden que la Jueza Liberatori tanto como el juez Centanaro colocaron por encima de la libertad de expresión, es incuestionable que la conducta violenta de personas aisladas o grupos que al grito de “Cristo Rey” rompieron obras, alteraron el orden público. También las repetidas amenazas de bombas que se multiplicaron una vez agotadas las instancias judiciales, y que llevaron al artista a levantar la exposición un mes antes de la fecha de cierre. Cabe aquí destacar que quienes llevaron adelante la campaña más activa contra la exposición no condenaron estos actos de violencia: ni el cardenal Bergoglio ni el diario *La Nación*, desde los numerosos editoriales que dedicó al tema, expresaron su condena a la violencia contra la exposición en forma inmediata y pública tal como lo hicieron cuando se inauguró la exhibición. Violencia no es lo mismo que controversia: “Esta última – destaca el Juez Corti – hace al funcionamiento de la democracia, capaz de incluir el disenso y el debate de ideas. (...) no es mediante la clausura de la muestra que se conserva el orden, sino por medio de la aplicación de la ley, la educación y el ejercicio mismo de la libertad”.

La presentación judicial de la Asociación Cristo Sacerdote, tanto como la carta que Bergoglio dirigió a los fieles, crearon la ficción de que existía un enfrentamiento total entre la comunidad católica y el gobierno de la Ciudad. Esto podría conducir a pensar, por ejemplo, que los amparistas representan a toda la comunidad católica o que todos los católicos tienen las mismas posiciones o los mismos sentimientos. Las opiniones que algunos escribieron en el libro dispuesto al público durante la exposición sirven para contradecir tales percepciones: “León: me gustó mucho tu trabajo. Soy teóloga católica y me parece sumamente interesante el concepto que manejas” (Carolina, 15-12-04). “Antes de ver la exposición estaba a favor de los que argumentaban en su contra. Después de verla quedé maravillado y muy pensativo” (Fernando, 12-12-04).

El cierre dispuesto por la Jueza Liberatori desencadenó mayores expresiones públicas de rechazo hacia su decisión que aquellas que se expresaron en contra de la muestra: el abrazo a la Recoleta el 17 de diciembre, cuando se pegaron las fajas de clausura, y el acto de apoyo a la exposición, con la participación de unas 5000 personas, el 19 de diciembre, junto al repudio que un grupo expresó frente a la Iglesia del Pilar después de este acto, demuestran que el cierre de la exposición no contribuyó a mantener el orden público, sino que tuvo el efecto de alterarlo aun más.

Llegados a este punto es necesario formular una pregunta que recorre distintos discursos sociales y, con particular énfasis, los discursos sobre el arte: ¿Debe gozar éste de una completa libertad o debe estar sujeto a algún límite? Los fallos de los jueces Corti, Balbin y Cataldo coinciden al considerar la libertad de expresión como uno de los derechos centrales de nuestro sistema institucional. Pero más allá de lo que establece la Constitución Nacional y los principios básicos de la democracia, cabe considerar también si el funcionamiento del campo artístico debe regular de alguna manera la libertad de expresión artística. La secularización y separación del arte respecto de otros campos (el Estado, la religión) es un proceso inherente a la modernidad que implica que los límites y las formas de organización de este campo dependen de sus actores, de su propio funcionamiento, y no de lo que establezcan otros poderes. Esta independencia es relativa y no absoluta, tal como quedó demostrado en este caso, en el que fue la justicia la que cerró y la que reabrió la exposición. **¿Cómo se regulan los límites del arte al interior del campo artístico? ¿deben los museos, los críticos, los historiadores, los mismos artistas, establecer qué es lo que se debe y lo que no se debe exponer? Es inherente a la expresión creativa la posibilidad de romper con los límites de lo establecido. Desde esta perspectiva, la creatividad artística cumple un rol central en la transformación de la sociedad, de las creencias, de los principios establecidos. El arte se expresa a través de la belleza, de la pureza de las formas y la armonía; pero también de lo grotesco, de lo desagradable y de la crítica.**

“Es en el respeto de la libertad de esa forma de arte – afirma Corti en su fallo – cuando una sociedad democrática prueba qué valor le otorga a la libertad de expresión artística. Allí se verifica la genuina tolerancia, que lleva a soportar la existencia de una obra artística que molesta, que irrita, que perturba o que desagrada.”

Muchos son los mecanismos que regulan el funcionamiento del campo artístico. Las tradiciones artísticas constituyen uno de los niveles que operan en tal sentido. Desde esta perspectiva, los temas que Ferrari aborda en sus obras no representan sólo su pensamiento. Como él mismo señala, sus opiniones acerca de la religión coinciden con las de autores como Russell, Hume, Lautreamont, Artaud, Freud, Sade, Toynebee, Saramago. También en su fallo Corti señala la relación entre algunas de las obras más polémicas de Ferrari (como los excrementos sobre una reproducción del Juicio Final de Miguel Ángel o los collages que vinculan a la iglesia con el nazismo) con autores destacados de la cultura de Occidente como Primo Levi, George Steiner o Edgardo Cozarinsky.

En cuanto a la artisticidad de la obra de Ferrari, el tema merece varias consideraciones. En primer lugar, tanto los temas como los procedimientos que utiliza cuentan con una extensa tradición en el campo del arte. Considerando exclusivamente el arte del siglo XX, cabría destacar las relaciones de su obra con la de artistas como John Heartfield (los collages políticos de Ferrari se inscriben en la ácida perspectiva sobre el nazismo que proponen las imágenes de Heartfield) o Ed Kienholz (con sus críticos y, por momentos, insoportables montajes y ambientaciones con objetos encontrados). Ambas obras se vinculan a la tradición más polémica del arte del siglo XX, aquella que compromete con mayor contundencia cuestiones morales y frente a la cual es imposible permanecer en un estado contemplativo como

el que nos propone, por ejemplo, una obra de arte abstracto. Esta tradición nos interpela, nos lleva a tomar una posición, requiere nuestra opinión. En un sentido general, la obra de Ferrari se vincula estrechamente a la tradición del dadaísmo y del neodadaísmo de posguerra. Y tanto como los artistas que integraron estos grupos, Ferrari presupone que su obra produce un *shock*. Ese efecto, podría decirse, es parte de los dispositivos de sus obras. Es una estrategia de provocación que no está al margen de la tradición de la vanguardia, tal como la identifica y caracteriza Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*. Una parte de la obra que Ferrari realiza desde comienzos de los años sesenta, recurre a estrategias que perturban nuestras certezas (pensemos, por ejemplo, en las estrategias narrativas de *El árbol embarazador*), que se fueron radicalizando en obras como *La civilización occidental y cristiana*, *La Justicia-Autocensura* o en la serie de *Ideas para Infiernos*. Es esta relación estrecha con los dispositivos de choque de la vanguardia, capaces de poner en tensión los límites de las instituciones artísticas para integrar las expresiones del arte a la vida, la que destacó Daniel Molina en su reseña sobre la exposición publicada en el diario *La Nación* el 2 de enero de 2005.

Numerosos trabajos interpretativos sobre la obra de Ferrari subrayan su utilización, incluso anticipada, de estrategias del arte conceptual. Aunque el artista desconociera completamente qué era el arte conceptual y, por lo tanto, no tuviese ninguna preocupación por formar en sus filas, obras como *Cuadro escrito*, de 1964, en la que en lugar de pintar un cuadro lo describe, se ubican plenamente en los presupuestos de la línea del conceptualismo centrada en la reflexión sobre el conjunto de circunstancias que conceden estatuto artístico a una obra de arte (autoría, problemas de representación, relación con las instituciones). Junto a aquella línea del arte conceptual que investiga los problemas del lenguaje, otra se centró en el análisis de las instituciones artísticas y en sus relaciones contextuales. Es lo que Simón Marchan Fiz denominó “conceptualismo político”, categoría en la que podría ubicarse una obra como *La civilización occidental y cristiana*. Sin embargo, no alcanza el conceptualismo para comprender o para cuestionar la obra de Ferrari. Tanto o más fuertes que los vínculos con el conceptualismo son los que existen entre su obra y la tradición del collage en el dadaísmo alemán o en el pop de la costa oeste de los Estados Unidos. En la obra de Ferrari pueden rastrearse muchos de los rasgos centrales de la tradición artística del siglo XX: el humor, el sarcasmo, la ironía y el *kitsch*. Estos recursos están tan establecidos en el arte de este siglo – no me refiero sólo a las artes visuales, sino también al teatro, cuando pensamos, por ejemplo, en un autor como Bertold Brecht – que a esta altura resultaría absurdo detenerse a fundamentar su legitimidad artística.



Resulta de extremo interés reponer el sentido que tienen para el artista las series que provocaron las mayores polémicas y, al mismo tiempo, proponer una interpretación respecto de los contextos culturales que participaron del proceso de su creación.

En 1983, cuando todavía residía en San Pablo, Ferrari realiza una serie de collages sobre temas religiosos que retoman y desarrollan ideas que ya había planteado en obras como *La civilización occidental y cristiana* de 1965 – montaje de un bombardero norteamericano con un cristo de santería –, o en el libro *Palabras ajenas* que publica en 1967 – collage literario de 120 personajes con palabras de Hitler, Johnson, Paulo VI y Dios, entre otros. Ferrari presenta estas series como una investigación sobre la conducta de los dioses bíblicos y las consecuencias en la historia de Occidente de la violencia contenida en las páginas de las Sagradas Escrituras. En 1985 comienza con la serie de excrementos que realiza durante una exposición en San Pablo, en la que un conjunto de aves defecaba sobre representaciones artísticas paradigmáticas, como el Juicio Final de Miguel Ángel. El retorno al collage y a estos temas podría entenderse como la búsqueda de una forma de representación de la violencia en las nuevas dimensiones que la historia argentina le imprimía.

Ferrari se exilia en Brasil en 1976. En 1982 regresa por primera vez a la Argentina, buscando información sobre su hijo Ariel, desaparecido durante la dictadura. Pocos meses más tarde, cuando le preguntan por el carácter enloquecido de los planos arquitectónicos de sus heliografías, explica: “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". (Entrevista con Adriana Malvido, *Uno+uno*, 7-4-82). En sus nuevas series, Ferrari parte de imágenes célebres y consagradas de la historia del arte y utiliza su poder para representar la violencia, sus distintas facetas y sus diversas articulaciones en la cultura de Occidente. De la misma manera, en el año 2000 comienza con la serie de *Ideas para infiernos*, en las que une juicios finales de artistas célebres (Giotto, El Bosco, Miguel Angel, Bruegel, Doré, Van Eyck) con imágenes de santería a las que somete, con humor e ironía, a los mismos tormentos que se anuncian para los pecadores y los incrédulos en aquellos otros juicios finales de la historia del arte. "Reproduzco el infierno, pero en lugar de hacerlo con las personas comunes, lo hago con los propios santos que abonaron la idea de infierno", declara Ferrari.

Es claro que el artista utiliza el poder de estas imágenes para destacar la presencia de la violencia en una cultura que se deslumbra frente a la "artisticidad" de una representación del castigo y la tortura, sin destacar el tormento que se representa. En estas series, los santos, las vírgenes y los sagrados corazones de yeso, son las víctimas de los suplicios; las jaulas, sartenes, tostadoras, ralladores, licuadoras, cucarachas y serpientes de plástico, los instrumentos del suplicio.

¿Cómo llega Ferrari a este grado de manipulación de las imágenes? Esta es una intervención difícil de comprender y concebir para quien creció en la tradición de la cultura católica argentina, tal como sucede en su caso, cuyo padre, cabe señalar aquí, construyó varias iglesias en la Argentina y las decoró con sus impactantes pinturas murales.

Recordemos que Ferrari comienza esta serie en Brasil. Allí hizo y expuso sus primeras relecturas de la Biblia y las instalaciones con aves defecando sin que se desatara ninguna controversia. Esto permitiría plantear, en principio, que la sociedad brasileña es más amplia, más liberal. Pero también considerar que hay razones que podrían haber influido en el proceso de realización de la imagen, creando condiciones específicas que hicieron posible que en Brasil Ferrari manipulara esas imágenes en sentidos que no había explorado hasta entonces<sup>2</sup>. En primer lugar, el contexto artístico altamente experimental al que se vinculó, no fue ajeno a los diversos caminos de investigación que siguió en su obra, desde las heliografías hasta los excrementos. Su contacto con artistas como Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Alex Fleming, Marcelo Nietzsche o Hudinilson, con quienes se relacionó cuando llegó a San Pablo, junto al intenso proceso de interacción entre arte y vida que desde los años sesenta habían desplegado artistas como Helio Oiticica o Lygia Clark, permite aproximarse a esa ruptura de límites que se produce en la obra de Ferrari en estos años. También podría plantearse, como hipótesis interpretativa, que tal radicalización no

<sup>2</sup> Ni la civilización occidental y cristiana, ni las otras cajas que acompañaban el envío al premio Di Tella en 1965, recorrían este registro irreverente. Los excrementos, tanto como los simbólicos tormentos en los que coloca a estas imágenes, en situaciones sarcásticas, grotescas, impregnadas de rasgos kitsch, se encuentran lejos del énfasis alegórico del Cristo en el avión. Allí la imagen religiosa aparece exaltada en sus poderes. Se la cuestiona como fundamento de la violencia (desde la perspectiva del artista), se le pregunta por qué permite tanto dolor o por qué el hombre, capaz de tanta violencia, vuelve a crucificar a Cristo con sus guerras (esto desde la perspectiva de muchos cristianos que interpretan la imagen en este sentido).

fue ajena al impacto de la cultura popular brasileña, en la que las imágenes religiosas funcionan en el contexto de una mezcla cultural que no se produjo en la Argentina. Allí, en el Brasil, la importación masiva de esclavos provenientes de distintas regiones de África no sólo tuvo como consecuencia un proceso de mezcla de distintas religiones, sino también una segunda fusión o superposición de creencias y representaciones entre las religiones africanas y católica. En la santería yoruba – cuyo mapa no sólo comprende el Brasil, sino también Cuba y otras regiones del Caribe –, los santos católicos representan, al mismo tiempo, a otros santos. La modificación del sentido se produce por la intervención sobre la imagen original, por la sumatoria de elementos que involucran nuevos significados, por su manipulación. Tal despliegue del sentido original en otros, afecta claramente la unicidad interpretativa y pone en cuestión la certeza acerca del significado de la imagen, algo de lo que estaban convencidos los sectores católicos que combatían el uso de las imágenes que hacía Ferrari. La convivencia con una cultura que admite la intervención en las imágenes sagradas, que habilita la modificación de sus sentidos, como la que mantuvo Ferrari durante los 15 años que vivió en Brasil, dejó abierta la posibilidad de que también él, en sus obras, manipulara las imágenes y sus sentidos hasta hacerles decir lo que él quería decir. Ferrari, tanto como la iglesia católica, saben mucho sobre esto. No fue otro el uso de las imágenes que hizo Bergoglio: en su carta pública se valió de las imágenes de Ferrari para hacerles decir lo que quería, usándolas como ejemplo visual de las consecuencias que las decisiones políticas y el debate legislativo sobre la educación sexual o las campañas de prevención del sida tendrían. En sus términos, llevarían al cuestionamiento del dogma de la iglesia, a la blasfemia generalizada. Las impugnaciones a la exposición de Ferrari, por otra parte, fueron agresiones y no debates, en tanto en muy pocas ocasiones contestaron las cuestiones que planteaba el artista.



Ante los debates públicos que originó la exposición, la densidad de los artículos de opinión que se escribieron al calor de lo que sucedía, la literatura jurídica a la que dio lugar, junto a la afluencia de público que con sus opiniones llenó varios libros de firmas, la Retrospectiva constituyó un hecho excepcional, de relevancia histórica e irrepetible en la Argentina. La decisión de Nora Hochbaum (Directora del CCR) de realizar esta exposición y respaldarla, el apoyo que los artistas, los intelectuales, las instituciones y el público en general brindaron en forma continua y activa; el hecho de que la ley se pronunciase en forma rotunda a favor de la libertad de expresión, reconociendo el valor social de un arte crítico; todo esto no sólo puso de relieve aquellos aspectos que vale la pena sostener en un sistema democrático, sino que también enfatizó que la Retrospectiva fue el homenaje a la obra de un artista extraordinario y, al mismo tiempo, un hecho artístico colectivo.

