

Exposición 16 de diciembre, 2020 - 12 de abril, 2021

Edificio Sabatini, Planta 4

La bondadosa crueldad

León Ferrari, 100 años



Santa María (Carabela, detalle de *La justicia* / 1492-1992. Quinto centenario de la Conquista), 1992. Instalación

La bondadosa crueldad, como ficción interpretativa y puerta de entrada a la compleja trama entre arte, política y vida que compone la trayectoria de León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013), es también el título de un libro de poemas y collages que el artista publicó en el año 2000 (Buenos Aires, Argonauta) dedicado a su hijo Ariel, desaparecido por la dictadura argentina. En aquella publicación, Ferrari advertía acerca de una “crueldad tan íntimamente mezclada con la bondad, que la oculta”. Y también dedicaba unas líneas a su arte visual escrito, al que definía como un “arte ecológico” —hecho solo con palabras, el recurso más fácil de renovar—, que permite que la imagen traspase la pared hacia los ojos del visitante, encendiendo su imaginación. Esta técnica, decía Ferrari, “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”. La obra de León Ferrari ofrece su enigma y su desobediencia como un modo de encender la imaginación política, hacia lo aún por venir.

De profesión ingeniero, León Ferrari se inició en la práctica artística de manera autodidacta en la década de 1950 en Roma, donde realizó sus primeras esculturas en terracota. A partir de entonces desarrolló una obra en permanente metamorfosis. Exploró diversos materiales, desde el yeso al cemento, pasando por la madera y el alambre en sus esculturas, hasta diversos pigmentos y tintas en sus dibujos. Introdujo estrategias conceptuales en su obra al vincular el dibujo y la escritura en su “arte visual escrito”, y ensayó un pensamiento en imágenes a través del collage. Tras el golpe de Estado en Argentina, se exilió en São Paulo, Brasil, entre 1976 y 1991. Desde allí realizó sus esculturas de gran formato, exploró la serialización al trabajar con grabados, fotocopias y heliografías y continuó enfrentándose a las formas de poder político y religioso. Su trabajo como artista es indisociable del compromiso que sostuvo a lo largo de su vida con diferentes causas políticas, en especial con la defensa de los derechos humanos. En 1999, su obra es incluida en la exposición *Global Conceptualism: points of origin, 1950s-1980s* en el Queens Museum of Art de Nueva York, y en 2000 en *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968* en el Museo Reina Sofía, dos hitos que marcan el proceso de internacionalización de su obra, que alcanzó un punto cúlmine en 2007, cuando obtuvo el León de Oro en la 52ª Bienal de Venecia.

La obra de León Ferrari, multifacética y desafiante, se resiste a una lectura lineal

y a las categorizaciones tradicionales del campo del arte. Su compleja producción puede ser vista como un péndulo entre la decodificación de la violencia y la exploración lúdica en los límites del sentido. A pesar de su aparente heterogeneidad, mantiene una organicidad y musicalidad en series que se repiten, se reformulan, se superponen y se contaminan unas con otras, pulsando las problemáticas sociales y políticas con las que se comprometió a lo largo de su vida. Antes que concebir el arte como una práctica restringida, dirigida a una élite, Ferrari desarrolló desde sus inicios la idea de un “arte de los significados” (título de uno de sus ensayos de 1968), basado en una experimentación estético-política que fuera socialmente significativa para lograr interpelar a un público mayoritario. En efecto, en la década de 1960 Ferrari fue un agente fundamental en el proceso de politización de la vanguardia que rompe con el Instituto Di Tella —la emblemática institución que impulsó la experimentación en el arte argentino en esa década—, una ruptura que comenzó a gestarse en la exposición *Homenaje al Viet-Nam* (1966) y que alcanzó su punto álgido en *Tucumán arde* (1968). Fue también un eslabón entre la experiencia de radicalización política del arte argentino y los debates regionales sobre arte y revolución que transcurrieron a inicios de la década de 1970 en los *Encuentros de artistas plásticos latinoamericanos* en Chile y Cuba, países que en ese momento experimentaban la construcción de una sociedad socialista en el continente.

Ferrari lee los usos de la imagen en la cultura occidental, desde figuras icónicas de la pintura como Giotto, Fra Angelico o Miguel Ángel, hasta el fotoperiodismo contemporáneo, como un encantamiento estético que lleva a olvidar su narrativa ética. Así, elabora un “archivo de la crueldad” en el que presenta cómo la imagen habría estado al servicio del poder para justificar las más feroces formas de tortura y exterminio, desde la Inquisición y las Cruzadas del catolicismo, hasta el Holocausto, la guerra de Vietnam o la dictadura argentina.

A través de sus montajes visuales y objetuales, y de sus collages literarios, Ferrari experimenta con las formas para desajustar la mirada, conmover y, a la vez, emplazar al espectador a la toma de posición. Al mismo tiempo, sus búsquedas estético-políticas exploran las fallas comunicativas del lenguaje, la ceguera, el error, las escrituras ilegibles o el humor como modos de tensionar la literalidad de la palabra y la imagen explorando otras formas de belleza, para extender los límites de lo posible y lo enunciable.

La bondadosa crueldad es un proyecto curatorial colectivo y polifónico que propone un recorrido no lineal por la obra de León Ferrari, en torno a siete grandes ejes que no siguen un orden cronológico, sino que se entrecruzan y resignifican de una sala a otra. Intentando disolver la distinción binaria entre una fase abstracta totalmente diferenciada de otra política, que ha llevado a lecturas estetizadas y distantes de la obra de Ferrari, esta exposición pretende, en cambio, interpretar sus modos de accionar, intervenir y crear a partir de los roces y las continuidades entre experimentación formal y *politi-*



Juicio final, 1994. Papel impreso [reproducción del *Juicio Final* de Miguel Ángel] con excrementos de aves

cidad, como dos polos que se resignifican en distintos momentos de su trayectoria.

La justicia y los juicios

León Ferrari interrogó los límites de la justicia terrenal y de la justicia divina en sus polémicas obras con animales vivos: *La justicia* (1991), en la que una gallina defecaba sobre una balanza, y *Jaula con aves* (1985), una instalación donde pájaros cantores pincelaban con excremento la lámina del *Juicio Final* de Miguel Ángel.

Son obras que cuestionan el arte como tradición, como proceso, pero también como resultado. Cuando comienza a producir sus jaulas con aves, Ferrari prepara un protocolo para la interacción entre cuidadores humanos y aves, un mecanismo humano-animal

capaz de crear obras únicas: reproducciones pictóricas del juicio final intervenidas con excrementos. Ferrari decía que las imágenes resultantes eran cinéticas, debido al movimiento del ave y su estiércol. Pero también progresivas, porque crecen y cambian durante el tiempo que la jaula permanece expuesta y en funcionamiento. La obra requiere que los espectadores usen varios sentidos para ser apreciada y completada. El proceso de producción de *Jaula con aves* nos habla de los efectos del tiempo sobre lo vivo, de sus ritmos, pero también de su transformación y sus desechos. A la vez, Ferrari juega con el tiempo al crear un dispositivo que no requiere de su cuerpo para generar obras, que puede seguir produciendo imágenes incluso cuando él no esté presente.

Decía Ferrari que el pecado original y el juicio final eran los dos actos judiciales entre los que Occidente traza la línea de la historia. Las respetables pinturas con excrementos eran una protesta contra la justicia divina pero también contra la idea lineal del tiempo y el establecimiento (justamente, del juicio final) como fin de la historia.

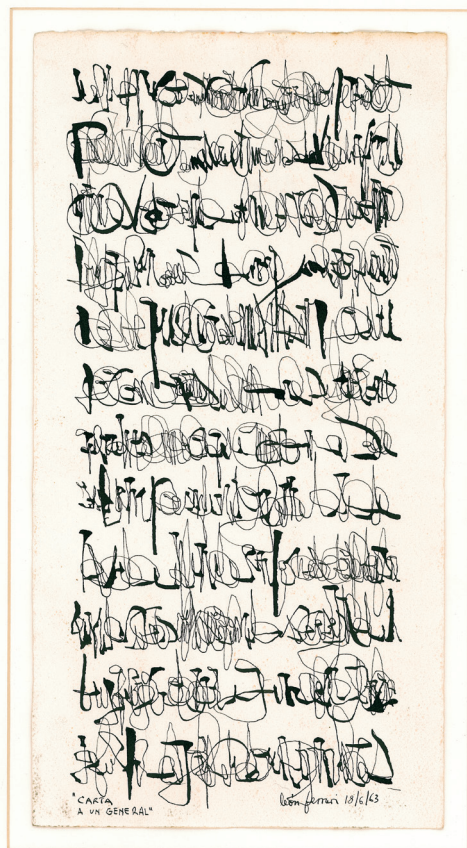
Laboratorio Ferrari

A fines de la década de 1950, Ferrari instala un laboratorio de compuestos químicos en su propia casa para la elaboración de metal, lo que le permitía llevar en paralelo un tiempo y un espacio de experimentación para su práctica artística.

Desde la década de 1960 su obra oscila entre sus manos y su mente, entre la materia

y el concepto. Explora la espacialidad del volumen y el dibujo que se mimetiza con la escritura. Ferrari la usa deformada para desahogar sus primeros mensajes políticos, como sucede en *Carta a un general* (1963). Con la caligrafía legible transcribe textos que devienen dibujos, invitándonos a releerlos, pero también a verlos de otro modo, como ocurre con el ojo que nos mira desde su primera obra crítica con la religión, el manuscrito *El árbol embarazador* (1964).

Deja que la escritura siga cursos menos analíticos, explorando el lenguaje poético



Carta a un general, 1963. Tinta china sobre papel



La civilización occidental y cristiana, 1965.
Ensamblaje de avión de madera pintada
y Cristo de Santería

y la sensualidad de la línea. Investiga con diversas tintas, pigmentos y las posibilidades del color en sus acuarelas, sobre las que hace aparecer las huellas de sus primeros collages, iniciando una sostenida práctica de recortar y reorganizar imágenes y palabras de otros. El uso que hace de la letra y la palabra también se aventura en procesos de desmaterialización de la obra artística, como en el relato autorreflexivo de *Cuadro escrito* (1964), su primera obra conceptual.

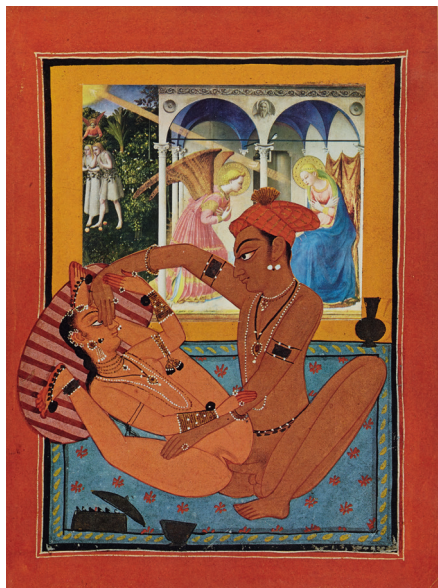
Ferrari ensaya, en esta primera etapa de su producción, con elementos que entretejen la matriz de su obra como una madeja de hilos que son sucesivamente despuntados y desanudados en diferentes momentos de su vida. El potencial de variación de su obra está contenido en este momento germinal, y nos recuerda que cada vez que da un paso

hacia adelante, lleva consigo algo de su etapa anterior.

Arqueología religiosa de la violencia

La relectura como procedimiento atraviesa la obra de León Ferrari. Es otro modo de nombrar su técnica de collage y ensamblaje de significados. Leer y releer es también un ejercicio arqueológico, una manera de poner en movimiento saberes que no emergen a simple vista. Ferrari identifica la semilla de la guerra en el discurso de intolerancia y castigo que la tradición judeocristiana dirige hacia aquellos que no profesan su fe. Relee la guerra de Vietnam desde la justificación religiosa del exterminio del otro. De esa arqueología de la violencia surge *La civilización occidental y cristiana* (1965), en la que aparece un Cristo crucificado en un avión de guerra norteamericano que instaló en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Tras la decisión institucional de retirar la pieza de su exhibición se dio inicio a una historia de censuras en su trayectoria. Ferrari buscaba interpelar a una sociedad que, desde su apatía, naturalizaba esas formas de violencia.

En la serie *Relecturas de la Biblia*, un conjunto de collages realizados a partir de 1985, Ferrari introduce imágenes bélicas, pero también sexuales, científicas y de la cultura pagana, para reescribir iconográficamente los textos religiosos del Antiguo y Nuevo Testamento. Varias piezas de esta serie —que contienen fotografías de bombas nucleares superpuestas a ángeles del Apocalipsis— resuenan y se reformulan en la explosión material del



Sin título, ca. 1986, de la serie *Relecturas de la Biblia*. Collage [Anunciación (Fra Angelico) + imagen erótica oriental]



Sin título, 1986, de la serie *Relecturas de la Biblia*. Collage [Apoyo popular alemán a Hitler + Espíritu Santo]



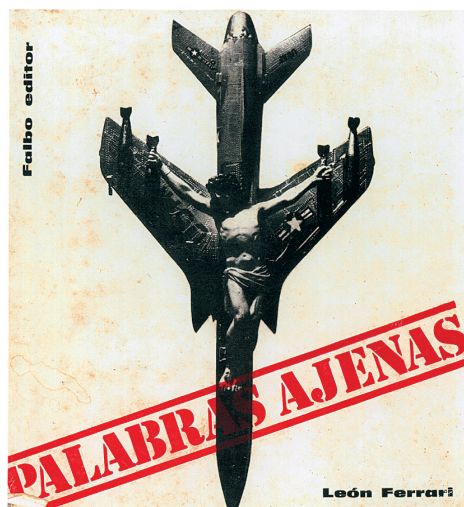
Sin título, 1986, de la serie *Relecturas de la Biblia*. Collage [San Agustín + ángel de la Anunciación + imagen erótica oriental]

poliuretano *Hongo nuclear* (2007), una imagen de la bomba atómica como materialización del infierno en la Tierra.

Palabras ajenas

El libro *Palabras ajenas* (Buenos Aires, 1967) es un collage literario en el que León Ferrari lleva a la escritura el proceso de montaje iniciado con *La civilización occidental y cristiana*. Realizado como respuesta a las noticias cotidianas de testimonios y fotografías de torturas de la guerra de Vietnam, el artista consideraba que, a través de la mediatización de aquel conflicto bélico, “Occidente se describe a sí mismo, por primera vez, fríamente en acción”.

En el libro se fusionan temáticas políticas y religiosas a través de un largo diálogo imaginario entre más de ciento sesenta personajes. En orden no cronológico y explicitando las diversas fuentes citadas, pone en evidencia la continuidad de la retórica con la que se manifiesta el poder y con la que se defiende la violencia en los textos bíblicos, en la política imperialista occidental y en los medios de comunicación. Ferrari concibió una obra de larga duración para ser representada en el teatro, cuestionando así la idea del espectáculo como una unidad cerrada con principio y final: el espectador podría entrar y salir en diferentes momentos y permanecer por el tiempo que deseara. La obra se llevó a escena en 1968, en inglés y en una versión de una hora, dirigida por Leopoldo Maler, artista y director escénico, con el título *Listen Here Now: A News Concert for Four Voices and a Soft Drum*. En 1972, el director teatral Pedro



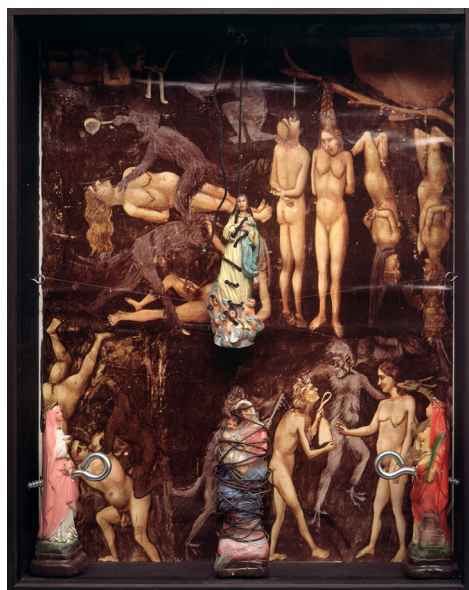
Cubierta del libro *Palabras ajenas*, Buenos Aires, Falbo editor, 1967

Asquini presentó una segunda versión en el Teatro Larrañaga de Buenos Aires con el título *Operativo “Pacem in Terris”*, con una duración aproximada de cinco horas y media, en la que el público podía entrar y salir de la sala, tal como Ferrari preveía.

La presente exposición incluye una instalación sonora basada en la puesta en escena de *Palabras ajenas* realizada en el Museo Reina Sofía el 14 de abril de 2018 —en versión de Ruth Estévez, José A. Sánchez y Juan Ernesto Díaz—, que se presentó por primera vez en el teatro REDCAT de Los Ángeles en 2017 y, posteriormente, en la Universidad Nacional de Colombia y en el Museo Jumex de México.

Ideas para infiernos

En algunos de sus collages visuales y objetuales, Ferrari denuncia el discurso de la



Sin título, 2000, de la serie *Ideas para infiernos*. Collage.
[Vírgenes intervenidas y detalle del infierno del Juicio Final de Giotto]



Sin título, 2005, de la serie *Ideas para infiernos*.
Objetos Intervenidos

Iglesia católica sobre el infierno como una forma de ilustración y exaltación de la tortura y el castigo al diferente. Para ello emplea utensilios domésticos, baratijas y objetos de santería, exponiendo a santos y figuras religiosas a las torturas del infierno. Ferrari consideraba que los infiernos retratados a lo largo de la historia no producían ninguna reacción ni condena, e hizo su propia versión reemplazando a los seres humanos por figuras de quienes supuestamente lo crearon o difundieron: santos, vírgenes y cristos. Así, entre estos objetos se encuentran santos de yeso dentro de una licuadora o una virgen cubierta de cucarachas y escorpiones de plástico, conformando una serie irónica sobre la justicia divina. Ferrari buscaba develar el absurdo de una fe que conquista a sus fieles a través de la amenaza. Planteaba que el verdadero infierno era mental: consistía en vivir con la idea del castigo eterno como una forma de introyección del temor. Los objetos-infiernos de Ferrari despertaron continuas reacciones de diferentes sectores religiosos, cuyas protestas alcanzaron su punto álgido en la clausura de la retrospectiva del artista en 2004 en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, impulsada por Jorge Bergoglio, actual papa Francisco, quien contribuyó a la censura judicial de la exposición.

Desafiar la impunidad

A partir de la segunda mitad de la década de 1960, el clima de revolución política y cultural lo llevan a explorar lo que llamó un “arte de los significados” y a involucrarse en una serie de iniciativas colectivas de politización artística que alcanzan



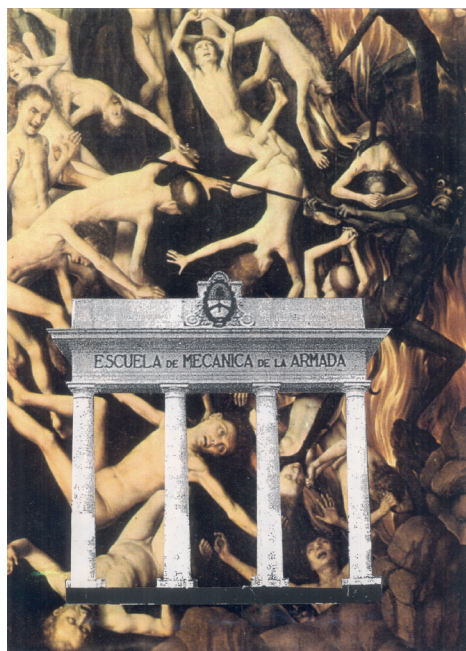
Nosotros no sabíamos, 1976. Collage

su punto cúlmine con la experiencia de *Tucumán arde* (1968), tras la que interrumpe su obra artística durante diez años, hasta el golpe cívico-militar de 1976 en Argentina. La dictadura impone un tiempo de desaparición y muerte que trajo consigo un quiebre en los marcos de sentido. En este tiempo Ferrari vuelve al dibujo, como si necesitara encontrar un nuevo lenguaje para vincularse con lo inexpressable. Vuelve también al collage en su serie *Nosotros no sabíamos* (1976), recortes de noticias aparecidas en diversos diarios argentinos que dan cuenta de la desaparición de personas, huellas cotidianas del

horror expuestas a la vista de todos. Casi de inmediato se exilia en São Paulo con su familia hasta 1991.

Ferrari trabaja con una temporalidad sin crónica y diacrónica a la vez. Se desplaza entre la intensidad del detalle histórico y la perspectiva que ofrece una temporalidad extensa. A su regreso del exilio refuerza su compromiso contra la impunidad de los crímenes del terrorismo de Estado. En 1992 realiza *La justicia*, una obra que conecta procesos históricos distantes y disimiles como la Conquista y la dictadura, para mostrarnos las continuidades de una violencia ilegítima que se reitera cíclicamente. *La justicia* evoca un retablo decorado con cientos de mensajes encriptados en objetos que señalan el rol de la religión en el violento proceso de apropiación de América. Luego de su primera exhibición en Alemania, en 1992, la obra fue extraviada durante más de diez años. En 2004 fue recuperada y volvió a exponerse bajo el título *1492-1992. Quinto centenario de la Conquista* en la retrospectiva del artista en el Centro Cultural Recoleta, donde fue vandalizada por un grupo de católicos ortodoxos.

Se trata de una obra que lleva las marcas de su historia; la naturaleza de sus materiales, que se degradan con el tiempo. Tras una minuciosa investigación llevada a cabo por el Museo Reina Sofía y la FALFAA en el archivo personal del artista, se ha podido completar el proyecto de reconstrucción de la obra, respetando la materialidad de cada elemento, para volver a efectuar la instalación en esta muestra, tal como Ferrari la presentó en 1992.



Sin título, 1995, de la serie *Nunca más*. Collage.
[Escuela de Mecánica de la Armada + Detalle del
Juicio Final de Memling]

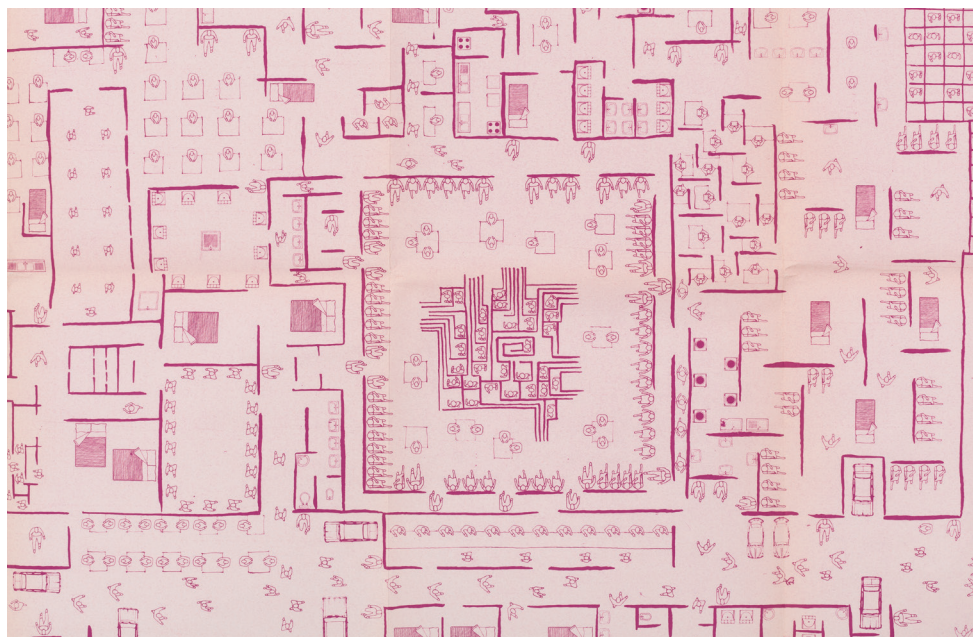
Si en *Nosotros no sabíamos* Ferrari extra-
jo las huellas del terror que lograron tras-
pasar el tamiz de la censura de la prensa
en los primeros meses de la dictadura, en
el año 1995, casi veinte años más tarde,
toma el diario para realizar su serie *Nun-
ca más*, donde expone el desahogo de su
experiencia directa con el horror. Esta
serie de collages ilustra la reedición en
fascículos del Informe de la Comisión
Nacional sobre la Desaparición de Per-
sonas (CONADEP) que circuló masiva-
mente con el diario argentino *Página12*.
Ferrari recupera la prensa como soporte
para visibilizar la dimensión infernal del
terrorismo de Estado, rechazar la impu-
nidad y reiterar el compromiso con los
derechos humanos.

Modos de hacer / Ferrari inmaterial

La exposición finaliza con un recorrido no
cronológico por la biografía de León Fe-
rrari. Una constelación de sus modos de
hacer que visibiliza su trayectoria como una
compleja trama entre arte, política y vida, a
través de obras y documentos inéditos res-
guardados en su archivo personal.

Dos episodios, su viaje a Italia en 1952, cuan-
do su hija mayor se ve afectada por una me-
ningitis tuberculosa; y el exilio a Brasil a
partir de 1976, producen quiebres y giros en
el proyecto de vida de Ferrari. Ambos ocu-
rren en la frontera entre lo privado y lo públi-
co, entre el tiempo de la intimidad y el tiempo
histórico, y nos dan las claves para compren-
der lo que denominamos *Ferrari inmaterial*.

El viaje a Italia de 1952 surgió como conse-
cuencia de la investigación para encontrar
una cura a la enfermedad de su hija. El trata-
miento se inicia en una clínica en Florencia,
y le permite reunir información valiosa que
más tarde presenta al Ministerio de Salud
argentino. Durante su estancia en Italia rea-
liza sus primeras obras, entra en contacto
con un circuito de artistas e intelectuales y
comienza a familiarizarse con el ideario po-
lítico de izquierda. Italia era también el país
de origen de su familia paterna. Al ser pre-
guntado por sus primeras aproximaciones
al arte y a la religión, la respuesta de Ferrari
conduce a su padre, Augusto Ferrari, quien
además de ser arquitecto, pintor y fotógrafo,
construyó y decoró iglesias en las provincias
de Córdoba y Buenos Aires. Como viaje de
iniciación artística, su traslado a Italia lo co-
necta también con la audacia creativa de su
linaje paterno.



Rua [Calle], 2008, de la serie *Heliografías* (detalle). Copia heliográfica

El segundo hito que marca su biografía es el exilio a Brasil con su familia en 1976, y la posterior desaparición de su hijo Ariel en febrero de 1977 por las fuerzas represivas del Estado argentino. Desde São Paulo, Ferrari ejerce un fuerte activismo por los derechos humanos. Por primera vez comienza a vivir exclusivamente del arte y se vincula con el ambiente artístico paulista. Retoma procedimientos de la década de 1960 y a la vez experimenta con la serialización, las esculturas devenidas instrumentos y sus trabajos con aves vivas. La exploración de cada nueva técnica le permitía acceder a nuevas ideas, y a cambiar la forma de decir y afectar la realidad de cada tiempo que le tocó vivir.

Estos dos episodios muestran que Ferrari vivía su vida como hacía sus obras. A partir

de ellos, esta sala despliega un archivo vital de acciones, reflexiones y estrategias que muestran la ingeniería íntima y afectiva de los modos de hacer que desarrolló dentro y fuera del campo del arte. Ferrari investiga sobre pigmentos, las líneas o el metal con el mismo virtuosismo que estudia sobre farmacología para dar con la administración correcta de antibióticos y así paliar la enfermedad de su hija, o reúne antecedentes para la causa judicial por la búsqueda de su hijo. La cara más burocrática de su activismo por los derechos humanos o los planos de iglesias en los que colabora con su padre, se metamorfosean en sus collages, grabados y heliografías. Son procesos inmateriales que dejan huella en su obra material, y expanden la mirada sobre el compromiso político y ético que marcó su vida y su obra.

El proyecto *La bondadosa crueldad. León Ferrari, 100 años* surge del acuerdo de colaboración a largo plazo entre la Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo (FALFAA, Buenos Aires) y tres museos europeos —el Museo Reina Sofía, el Van Abbemuseum de Eindhoven y el Musée national d'Art moderne-Centre Pompidou de París— para estudiar en profundidad su obra y preservar parte de su patrimonio desde una visión integral y expansiva que permita, en diálogo con el contexto europeo, abrir nuevas lecturas de su obra y promover relaciones entre esta y los activismos del presente.

Cada institución, que acogerá la exposición, resguardará un conjunto patrimonial donado por la familia Ferrari, que recoge la diversidad de técnicas, temas y materiales que caracterizaron su largo recorrido artístico.

Organiza:



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

VAN
ABBE
MUSEUM

Centre
Pompidou



Colabora:



FUNDACIÓN
AUGUSTO Y LEÓN
FERRARI
ARTE Y ACERVO

Con el apoyo de:



Embajada de la
República Argentina
Reino de España