

# caiana

María Elena Lucero

UNR, Argentina

Diseñar y exhibir la alteridad.  
Sobre *Lugares do delírio* (Museu de Arte do  
Rio de Janeiro, 2017)

## Diseñar y exhibir la alteridad. Sobre Lugares do delírio (Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2017)

María Elena Lucero  
UNR, Argentina

### Preliminares

En el marco de políticas culturales que fomentan la integración de la alteridad en las sociedades contemporáneas, desde el 7 de febrero al 17 de setiembre de 2017 en el Museu de Arte do Rio de Janeiro se llevó a cabo la muestra *Lugares do delírio*. Participaron en la convocatoria los y las artistas Ana Linnemann, Anamaria Fernandes, Michel Charron, Anna Maria Maiolino, Arlindo Oliveira, Arthur Bispo do Rosário, Bernardo Damasceno, Carla Guagliardi, Stela do Patrocínio, Carlos Bevilacqua, Casa Verde, André Abu-Merhy, Cia. Teatral Ueinz, Pedro França, Cildo Meireles, Cláudio Paiva, Clóvis, Dias & Riedweg, Dora García, Dudu Mafra, Fernand Deligny, Fernando Diniz, Fernando Lima, Geraldo Lúcio Aragão, Gina Ferreira, Gustavo Speridião, el Grupo Arte y Cuidado, Jessica Gogan, Daniel Leão, Hélio Carvalho, João Jordão da Silva, José Bechara, Laura Lima, Leonilson, Livia Flores, Luis Guides, Luiz Carlos Marques, Lula Wanderley, Lygia Clark, Marc Pataut, Marcelo Masagão, Andrea Menezes, Mathilde Monnier, Maurício Flandeiro, Miriam Chnaiderman, Natália Leite, Raphael Domingues, Ricardo Alves Júnior, Rodrigo Paglieri, Solon Ribeiro y Wladimir Dias-Pino.

Los vínculos entre las prácticas artísticas, el inconsciente, la locura y el plano terapéutico tienen amplios precedentes. Como situación disparadora en el guión curatorial se ha mencionado la acción del artista Flavio da Carvalho, quien en 1933 congregó en una exposición obras de pacientes psiquiátricos.<sup>1</sup> Estudiante de la psicología de masas y de sus comportamientos habituales Carvalho diseñó en

1930 un proyecto titulado *A cidade do homem nu*, una especie de metrópolis para el ser humano que habitaría el mundo futuro, una comunidad sin propiedades individuales sobre la tierra, sin dioses, sin uniones matrimoniales, sin censuras morales o restricciones afectivas. Considerado un precursor de la performance,<sup>2</sup> en 1931 protagonizó *Experiencia #2*, una acción efectuada el día de la celebración de Corpus Christi. Carvalho se sumergió entre la muchedumbre que seguía la procesión desplazándose en contramano y tropezando con la mayoría de los asistentes. En el marco de esa experiencia transgresora, se aproximó a las hijas de María, comenzó a inquietarlas y a seducirlas mirándolas insistentemente. Los concurrentes coreaban a la voz de “¡línchenlo!”. El hecho concluyó con la huida del artista, la aparición de la policía y el traslado a la comisaría local. Confluencia de acción artística, desfachatez y cierta dosis de locura, este ejercicio corporal habilitaba la pregunta por los impulsos inconscientes y los tabúes sociales, por aquellas zonas no contaminadas por la razón y el peso de la religión inculcada desde la conquista europea en América. Justamente en nombre de esa misma razón fue que en 1937 se llevó a cabo *Arte degenerado*, una exposición promovida por el régimen nazi que intentaba denostar y ridiculizar las obras más relevantes de las vanguardias históricas. Uno de los espacios fue señalado como “sala de la locura”, donde se presentaron telas de arte abstracto junto a diversos trabajos ejecutados por pacientes psiquiátricos.

En la década del 40 en Rio de Janeiro se desarrolló una experiencia pionera a cargo de la psiquiatra Nise da Silveira. Tras haber estado en prisión acusada de militante comunista en 1936,<sup>3</sup> comenzó a ejercer su profesión en el Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II del Barrio Engenho de Dentro en la periferia carioca. Discípula de Carl Gustav Jung, rechazó los métodos agresivos que por entonces se aplicaban a los internados y fue confinada al sector de Terapia Ocupacional de ese hospital. A partir de la sugerencia de iniciar un taller de pintura por parte del artista Almir da Silva Mavignier y con el valioso apoyo del crítico Mário Pedrosa, Nise se desempeñó con afecto y tolerancia con los internados. Día a día advertía cambios benéficos y avances notorios en las conductas de quienes sufrían patologías

mentales cuando canalizaban sus emociones en expresiones visuales mediante actividades que abarcaban el manejo de herramientas plásticas en espacios compartidos. Nise da Silveira sostuvo esta labor desde 1946 hasta 1951 con resultados positivos.<sup>4</sup> Con el tiempo las obras realizadas en estos talleres integraron el Museu de Imagens do Inconsciente.<sup>5</sup> Mário Pedrosa reconoció especialmente el valor poético y político de la labor de Nise al demostrar que, quiénes son considerados locos por la sociedad, poseen la capacidad de elaborar composiciones artísticas y organizar materiales, formas y colores de una manera notable.<sup>6</sup>

La acción creativa desde mecanismos catárticos responde a un funcionamiento peculiar del aparato psíquico y se caracteriza por un determinado tipo de configuración visual. En Argentina el psiquiatra Enrique Pichon-Rivière, enérgico colaborador de los artistas que formaron parte del movimiento Madí,<sup>7</sup> fue entrevistado en extensos encuentros por el filósofo Vicente Zito Lema para desentrañar algunos aspectos nodales de la relación entre el arte, la locura y la psiquiatría. Investigador apasionado de la obra de Isidore Lucien Ducasse,<sup>8</sup> Pichon-Rivière se desempeñó como médico en el Asilo de Torres y de 1938 a 1947 en el Hospicio de Mercedes en Buenos Aires, actual Hospital Neuropsiquiátrico José Tomás Borda. En esas instituciones entró en contacto con los enfermos que sufrían patologías mentales y advierte las condiciones de soledad, desidia y extremo abandono de la mayoría de ellos. Trabajó durante años para mejorar el ámbito psiquiátrico formando a nuevos agentes (enfermos que pasaban a ser enfermeros) y promovió cambios en los roles tradicionales de la práctica asistencial, hecho que optimizó los lazos interpersonales. En ese sentido, opinó que las enfermedades mentales responden entre otros factores a un problema de comunicación, a conflictos de los sujetos con la sociedad que desencadenan la alienación, la depresión o la fragmentación individual. Es a través del arte, de la ciencia o del deporte que surge una vía de reencuentro consigo mismo. Para Pichon-Rivière “un objeto de arte es aquel que nos crea la vivencia de lo estético, la vivencia de lo maravilloso, con ese sentimiento subyacente de angustia, de temor a lo siniestro y a la muerte”.<sup>9</sup> En ese contexto la posibilidad de rearmar un objeto antes desintegrado conduce a una reconstrucción conciliadora. No obstante

existen diferencias entre el artista, que controla y define su temporalidad, y el individuo alienado, cuyo proceso interno es más bien automático, si bien en ambos acontece el desarrollo creativo. El primero crea para describir el mundo externo, en cambio el segundo pretende transformar el mundo real y trata “de reparar el objeto destruido durante la depresión desencadenada por la enfermedad”.<sup>10</sup> La correspondencia entre el arte y la locura implica para Pichon-Rivière la posibilidad de impulsar la salud mental desde la acción artística, al activar desplazamientos esenciales y reparadores para la constitución interna del sujeto.<sup>11</sup>

En la historia canónica del arte moderno,<sup>12</sup> se destacan los mitos que identificaron a un sector del surrealismo para el cual los procesos traumáticos operaron como elementos estimulantes de la creación. Hal Foster advierte el vínculo entre trauma y surrealismo e investiga desde estos parámetros las expresiones estéticas de Giorgio De Chirico, Max Ernst y Alberto Giacometti. La hipótesis de Hal Foster identifica la presencia recurrente de escenas que evocan lo traumático en estos artistas, al punto de concebirlo como origen de las prácticas visuales. Sigmund Freud había diferenciado tres fantasías originarias en nuestro psiquismo: la seducción, la escena originaria y la castración. Estos esquemas filogenéticos si bien no siempre son reales inciden en la psiquis del individuo, y en el caso de los tres artistas mencionados constituyen fantasías que atraviesan la constitución de sus imágenes. “El retorno de traumas como estos en el arte es siniestro en sí; pero también lo es la estructura de las escenas originales, dado que están formadas a partir de una repetición reconstructiva o “acción diferida” (*Nachträglichkeit*)”.<sup>13</sup> Dentro de estos términos la seducción en De Chirico adquiere formas de castración, la escena originaria se torna para Max Ernst en seducción y la castración se convierte para Giacometti en deseo intrauterino. En el marco de estas fantasías originarias el sujeto-autor no es externo sino que se involucra en el suceso mismo.<sup>14</sup> Para Hal Foster las pinturas metafísicas de De Chirico se desarrollaron en forma paralela a los escritos de Freud sobre lo siniestro, recreando paisajes desolados con objetos aislados, sujetos duplicados y figuras enigmáticas que revelaban un alto grado de extrañamiento en la composición total. En Max Ernst se

entremezclan la sexualidad, la identidad y la diferenciación. En 1948 Ernst publicó *Au delà de la peinture*, una compilación de experiencias “más allá de la pintura” parafraseando el título, en la cual describe ensueños, situaciones de la infancia y memorias familiares (donde la fantasía originaria es traumática) que se proyectarán en sus *frottages*, técnica que asume la repetición de un gesto. Y en Giacometti la constitución de los objetos estéticos proviene de una fantasía sobre la castración y de una noción fragmentada de lo materno que revelaba en ocasiones una ambivalencia visual: “la ambivalencia de Giacometti es con frecuencia una oscilación entre impulsos sádicos y masoquistas. No obstante, puede producir una “oscilación de sentido” disruptiva”.<sup>15</sup> En estos casos la concreción de obras de arte como canalización de impulsos pertenece a un plano psíquico en el cual el o la artista es consciente de esa operatoria.

La experimentación de traumas estigmatiza y determina consecuencias en la salud mental. Frantz Fanon, cuyo pensamiento filosófico se inscribe en la teoría poscolonial, se desempeñó como médico psiquiatra con los ex combatientes argelinos que lucharon contra Francia en la guerra de liberación nacional por la independencia durante los años 60. Estas alteridades (u otredades en relación a los centros dominantes europeos) fueron poco examinadas en el tiempo. El propio Frantz Fanon se ha referido a las secuelas coloniales en el célebre texto *Los condenados de la tierra*, editado por primera vez en 1961. El autor señala la negación sistemática del otro por parte del colonialismo, lo que exige al sojuzgado a preguntarse quién es y cuál es su identidad. Tanto el ambiente sanguinario, el tratamiento inhumano como la agresión física constante constituyen causas visibles de las crisis mentales y disturbios psicosomáticos. Esos procesos patológicos desembocan en trastornos que persisten durante meses, hostigando al yo y dejando secuelas. “Europa ha asumido la dirección del mundo con ardor, con cinismo y con violencia. Y vean cómo se extiende y se multiplica la sombra de sus monumentos”.<sup>16</sup> Los debates sobre la opresión de la alteridad, es decir el ser-otro para el proyecto civilizatorio moderno como resultado de la ideología colonial, han conducido a discusiones intrincadas y complejas. Se han constituido líneas de pensamiento que revisan la alteridad

desde un costado más inclusivo de la diferencia cultural tal como lo plantea el filósofo Enrique Dussel. Según esta perspectiva, el otro se revela como diferente para el sistema (las jerarquías) y por lo tanto pondría en peligro la unidad de “lo mismo”. Entonces la alteridad se presenta como enemigo del conjunto indiferenciado, como distinto y como exterioridad. A esa condición se le opone una mecánica de contrapartida que es la absorción de ese otro por el mismo sistema, un aplanamiento de este otro provocador que irrumpe en la unidimensionalidad. De este modo “la ontología y la filosofía del centro justifican la acción de los poderes centrales y de los ejércitos imperiales”.<sup>17</sup>

### **Deambular. El delirio como tópico estético y político**

A comienzos de los años 50 Ivan Serpa dictaba clases en un taller de arte que funcionaba en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entre sus alumnos se encontraban César y Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann y Abraham Palatnik. Serpa desarrolló un método de enseñanza del arte ligado a la manera en que dibujaban y pintaban los niños, luego lo aplicó con los adultos. De este modo en sus clases estimuló la capacidad creativa a través del diálogo y la investigación. Como docente confiaba en la base intuitiva de la producción artística y planteaba afinidades entre el arte moderno, las expresiones infantiles, los llamados “primitivos” y los locos: “I do not teach anything. Each one goes out and makes his own discoveries”.<sup>18</sup> Hacia fines de 1953 Ivan Serpa lideró el grupo del concretismo carioca llamado Frente, formado por algunos de sus discípulos y otros artistas más.<sup>19</sup> Posteriormente se abriría otra vertiente, el movimiento Neoconcreto, cuyo manifiesto fue redactado por Ferreira Gullar en 1959.

Protagonista activo de la escena artística brasileña, Hélio Oiticica, de regreso a Brasil tras su estadía neoyorquina participó en 1978 de la performance denominada *Mitos Vadios* de Ivaldo Granato.<sup>20</sup> En esa ocasión Hélio realizó *Delirium Ambulatorium*, un proyecto que consistió en caminar por las calles de Río de Janeiro dejándose llevar por el propio cuerpo de manera nómada, experimentando la visualidad de los barrios humildes. El término *delirium* aludía a la condición de exaltación, desborde y sensorialidad que caracterizaba ese vagabundeo, idea que se completa con la palabra

*ambulatorium*, el desplazarse libremente sin restricciones. Durante esas caminatas, el artista portaba consigo restos materiales de la urbe como trozos de asfalto, tierra de Mangueira, agua del mar, modos de poetizar el ámbito ciudadano. Anteriormente en 1970 Artur Barrio había realizado una acción también en las calles de Rio de Janeiro, deambulando sin cesar durante cuatro días y cuatro noches fumando manga rosa. En esa ocasión el artista no consumía alimento ni dormía lo cual le generaba un estado casi inconsciente, vulnerable a los cambios y las transformaciones que le demandaba el espacio urbano. De esta manera el cuerpo era arrojando a un itinerario aleatorio, arriesgado. “Cuatro días y cuatro noches porque no es posible más, porque es la extensión máxima soportable para el cuerpo. Se trataba de experimentar el límite de la experiencia estética y el límite del propio cuerpo...”<sup>21</sup> En el caso de Barrio, el acto de deambular implicaba encontrarse con el acontecimiento fortuito, olvidarse de los sentidos y suprimir la narrativa. En ambos artistas prevalece una intencionalidad de eludir los designios de la razón.<sup>22</sup> A pesar de las diferencias (en uno la caminata era impulsada por un pasear plácido, gozoso, en otro el cuerpo es lanzado al límite entre arte y locura), ambos artistas recurren a la efectividad del delirio en tanto motor de la práctica artística con distintas consecuencias individuales. Pero también en los dos casos se arribó a un borde físico que permitió la reinscripción de sus cuerpos y aparatos psíquicos en el contexto circundante. La búsqueda de experiencias motoras y visuales que demandaron enormes gastos de energía física finalmente asume posicionamientos políticos en favor del deseo de contrarrestar las estructuras opresivas de la vida en un contexto de dictadura.

Caminar, pasear y recorrer como ejercicio estético y político. Encontramos un antecedente seminal en los *Passages* de Walter Benjamin, cuyo objetivo era enlazar la experiencia cotidiana y la reflexión académica, es decir, tejer una historia de la modernidad económica y cultural. Walter Benjamin inició este proyecto en 1927 y trabajó sin descanso durante unos trece años, quedando el mismo inacabado a raíz de su muerte en 1940. Redactó escritos filosóficos a partir de la recolección de recortes y fragmentos con comentarios suyos escritos organizados en treinta y seis archivos sobre

documentos históricos localizados entre los siglos XIX y XX. Su experiencia de la ciudad se plasmó a modo de una “dialéctica de la mirada” tal como lo denomina Susan Buck-Morss,<sup>23</sup> una iniciativa que describía las imágenes que iban configurando la visualidad urbana. Apuntes sobre cuerpos, escenarios, arquitecturas, figuras, publicidades, letreros, objetos disponibles, fragmentos escritos, se articulan en un abundante diseño visual y textual del mundo moderno.



Fig. 1. Lygia Clark, *Camisa de fuerza*, 1968, técnica mixta, medidas variables, exposición *Lugares do delírio*, MAR, foto: María Elena Lucero, 2017.

### Diseñar la exhibición

*Lugares do delírio* fue diseñada a partir de ciertas elecciones estéticas y espaciales. Todas las obras se veían diseminadas en los distintos espacios, promoviendo la libre caminata de los espectadores entre los objetos, monitores, mesas con piezas hechas por los artistas, textiles, mobiliarios, etc. De las numerosas propuestas visuales de los artistas o grupos participantes nos detendremos especialmente en Lygia Clark, Lula Wanderley, Wladimir Dias-Pino, Gustavo Speridão y Arthur Bispo do Rosário. A partir de la selección de estos

itinerarios plásticos observamos las localizaciones y los diseños espaciales con que fueron exhibidos los trabajos, potenciando el tópico central de la muestra y estimulando itinerarios flexibles que facilitaban el deambular.



**Fig. 2.** Lygia Clark, *Camisa de fuerza*, 1968, técnica mixta, medidas variables, exposición *Lugares do delirio*, MAR, foto: María Elena Lucero, 2017.

Lygia Clark confecciona en 1968 una peculiar camisa de fuerza hecha con arpilleras en tonos naturales y una tela anaranjada. El objeto estaba compuesto por tres fragmentos en cuyos ángulos terminales cuelgan bolsitas transparentes con pequeñas pelotas y aire (Fig. 1). Unidos en su parte superior los textiles construyen un diseño de indumentaria especial que se colocaba con una de las partes por detrás (sobre la espalda) y las otras dos por delante. De modo contrario a la connotación siempre negativa de las camisas de fuerza como elementos propios de los neuropsiquiátricos que se utilizan para aprisionar, sujetar e inmovilizar a una persona, la prenda de Lygia se utilizaba para expresarse y jugar sin restricciones. Portar esa camisa de fuerza inducía a la libertad, a la experiencia del cuerpo que a partir de los movimientos percibía el entorno circundante. Lygia producía objetos que conectaban a los participantes entre sí a través de mecanismos blandos, caños de plásticos<sup>24</sup> o flexibles de metal en el caso de las gafas. Dentro de esa impronta ella opta por diseñar una indumentaria de fuerte carga simbólica con elementos más bien precarios, tejidos de uso cotidiano y el anexo de bolsas rellenas colgando. La simplicidad en el uso y la posibilidad de accionar rememora los *Parangolés* de Hélio Oiticica,<sup>25</sup> aunque en este caso existe una

connotación directa a la función de las estrategias de contención y manipulación psiquiátrica. La camisa de fuerza estaba instalada en una mesa de madera oscura, angosta, que permitía extender la prenda en las tres direcciones cada una correspondía a un sector distinto. Junto a la prenda, tres fotografías en blanco y negro registran las posiciones corporales de una joven efectuando movimientos (Fig. 2). Los elementos colgantes tocaban el piso. En su totalidad el montaje acentuaba el sentido de descanso, serenidad y reposo que manifiesta la obra, adoptaba un perfil estético que apuntalaba a afirmar la apertura más que la opresión. El significado final se cierra con el fondo de fotografías ampliadas de pacientes psiquiátricos.



**Fig. 3.** Lula Wanderley, *Máscara*, s/f, técnica mixta, medidas variables, exposición *Lugares do delirio*, MAR, foto: María Elena Lucero, 2017.

El artista y psiquiatra Lula Wanderley, quien colaboró con Nise da Silveira en Rio de Janeiro,<sup>26</sup> utilizó objetos de carácter relacional tal como esta máscara elástica que podía ser manipulada por dos personas a la vez (Fig. 3). La acción generada a partir del uso de la máscara conlleva a compartir y respetar al otro. Realizada con tapas de cartón circulares pintadas de blanco con un agujero en el centro y cubiertas por una malla tejida sumamente maleable, la máscara se estiraba y estrechaba a discreción. Los protagonistas entablan de ese modo un vínculo interpersonal que los comunica en forma directa y sin intervenciones. De manera similar a la camisa de fuerza de Lygia, también estaba montada en una mesa de madera angosta, en una distancia justa y accesible a los espectadores. En la zona superior se veían dos objetos con características similares (hechos con mallas tejidas) y debajo los epígrafes que detallaban datos sobre el autor.

Hacia fines de la década del 60 Lula integró en Recife el movimiento Nuvem 33.<sup>27</sup> Más tarde trabó amistad con Lygia Clark e inició junto a ella un proyecto transdisciplinar cuyo eje era la estructuración del yo a través del uso de dispositivos que estimulaban las funciones hápticas y la percepción sensorial. Director del EOT (Espaço Aberto ao Tempo) por más de 20 años, siempre ha sostenido una actitud crítica hacia las maneras convencionales de tratar a pacientes psiquiátricos en las instituciones oficiales, aludiendo a que en definitiva ese sistema dominante responde a un modelo ideológico. En el intento de transformar el funcionamiento psiquiátrico hospitalario Lula Wanderley promueve la autonomía individual mediante la inclusión de experiencias artísticas y la improvisación, apelando al cuerpo como instrumento de comunicación.

Amigo de Lula Wanderley, el poeta Wladimir Dias-Pino compiló durante años distintos materiales visuales que integran hoy la *Enciclopédia visual brasileira*, de la cual se han exhibido algunos sectores en la muestra que nos ocupa.<sup>28</sup> Artista gráfico, diseñador, editor, tipógrafo, ilustrador, decorador, con un prolífico recorrido dentro de la poesía visual del concretismo, en 1971 publicó la antología *Processo: Linguagem e Comunicação* con poemas sin palabras, manifiestos y textos convocando a unos 80 poetas a integrarlo. Wladimir ha investigado la experiencia de la lectura a partir de la materialidad del texto, lo que denominó poema-processo. Su *Enciclopédia* está conformada por 28 secciones temáticas de 36 volúmenes cada una,<sup>29</sup> y fue publicada a comienzos de los años 90. Abarca grabados, iconografías diversas, publicidades y diseños gráficos, una cantidad notable de láminas que el artista fue recolectando a lo largo del tiempo con las que construyó montajes y superposiciones de profundo simbolismo. La clave para relacionar esta cantidad profusa de figuras subyace en un dinamismo aleatorio y atemporal. Pensada como una historia global de las imágenes, este conjunto visual interpela al espectador y lo induce a inventar múltiples lecturas.<sup>30</sup> La aparente falta de lógica se convierte en materia prima de este complejo trabajo de encadenamiento casi arqueológico. Las imágenes se exponían enmarcadas y a una exacta distancia unas de otras, generando un efecto desafiante ante la necesidad de conectar e hilvanar las figuras impresas (**Fig. 4**). Un

hombre y a su vez un vegetal, representaciones de Eva y Adán con las respectivas hojas que tapan sus genitales se codean con la mujer-árbol y otro hombre-flor. Cerca, la fotografía intervenida de una modelo en cuya cabeza parece apoyarse un sombrero elaborado de ramas. Personajes ancestrales o místicos arman esta potente trama visual donde las alegorías conducen a la asociación libre o a las interpretaciones abiertas sobre la existencia del ser humano a través de la historia.



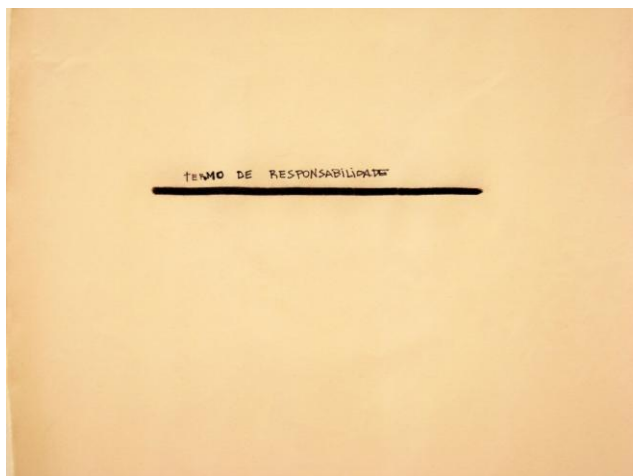
**Fig. 4.** Wladimir Dias-Pino, s/f, detalle de *Enciclopédia visual brasileira*, impresiones gráficas, medidas variables, exposición *Lugares do delírio*, MAR, foto: María Elena Lucero, 2017.

Las gruesas lonas de Gustavo Speridão interactúan con los muros a partir de sus coloraciones similares y análogas. De esas superficies emergen palabras con trazos de carbonillas que se abren en la trama textil, tal como se observa en *Todos somos nuvens*. La connotación de nube apuntala a un estado de vulnerabilidad y liviandad materializado en el diálogo de superficies claras, sutiles, cruzadas por las letras oscuras y determinantes. Si todos somos nubes estamos atravesados por la fragilidad, a merced de los estímulos externos, sean placenteros, agresivos u hostiles. La sensibilidad de nuestras mentes y cuerpos emocionales se conecta con esa condición endeble originando diversas maneras de resguardo. En las trincheras de nuestra psiquis se alojan las defensas que operan desde lo profundo ante la persuasión ajena. Pero somos nubes, señala Gustavo Speridão (**Fig. 5**). En otra de las banderolas leemos *Termo de responsabilidade* por encima de una gruesa raya negra (**Fig. 6**), palabras procedentes quizás de algún afiche o panfleto que en este caso se inscriben en la problemática general de

la muestra o anotaciones fugaces y rápidas que sobrevienen a la mente en momentos de enajenamiento, alienación o reclusión. En el montaje se han dispuesto las lonas colgadas de las paredes a modo de estandartes, a una altura cómoda para ser vista y a mano del observador. Los bordes sin terminaciones precisas le imprimen un perfil de descuido cotidiano, informal y ocasional.



**Fig. 5.** Gustavo Speridão, *Todos somos nuvens*, s/f, carbonilla sobre lonas, medidas variables, exposición *Lugares do delirio*, MAR, foto: María Elena Lucero, 2017.



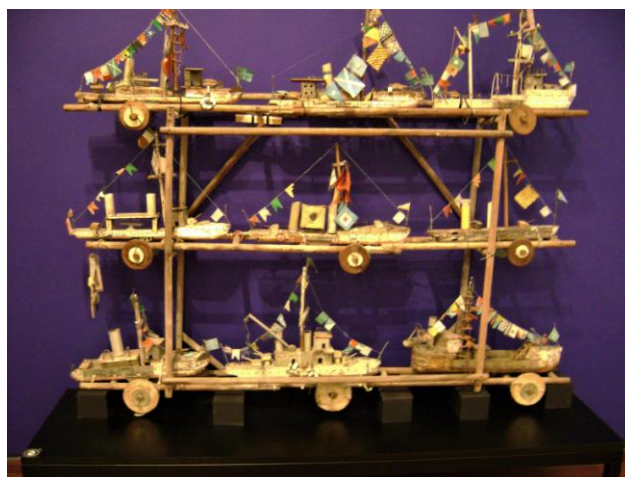
**Fig. 6.** Gustavo Speridão, *Termo de responsabilidade*, s/f, carbonilla sobre lona, medidas variables, exposición *Lugares do delirio*, MAR, foto: María Elena Lucero, 2017.

### Entre el desborde gráfico y la geometría sensible

Uno de los artistas más conocidos de la exposición por su genuina y vasta producción es Arthur Bispo do Rosário. Nacido en Japarutuba, fue marinerero y boxeador. En diciembre de 1938 manifestó que había sido llamado por una voz

divina, la cual le asignaba su misión en el mundo, “juzgar a los vivos y a los muertos”. Unos días después fue internado en el Hospital psiquiátrico Pedro II de Praia Vermelha y más tarde transferido a la Colônia Juliano Moreira con el diagnóstico de esquizofrenia paranoide.

Bispo do Rosário realizó durante más de cinco décadas una enorme cantidad de telas bordadas, chaquetas intervenidas, archivos con tarjetas escritas, palos de madera forrados con hilos, números pintados, tapas cosidas, arandelas y objetos que simbolizaban animales, arquitecturas o veleros. A partir de esos mundos ficticios que el mismo artista había creado para sí, a modo de protección de las amenazas externas, realizó un corpus de obras sumamente extenso. Dentro de su universo visual es característica la presencia de diseños repetitivos en las obras de figuras y representaciones icónicas. También se observan fragmentos de historias que aluden a la Biblia o al profeta que presagia sucesos sobre el juicio final. Palabras como “legado de fe, beleza e cultura”, “informações bíblicas” o “em nome Jesus” aparecen bordadas en un manto confeccionado con segmentos amplios de telas en tonos crema, blanco y naranja, unidos por las costuras laterales. La composición aunaba narrativa y visualidad, abriendo cadenas de significados múltiples pero que coinciden en el recurso al pensamiento mágico. Nos detendremos en los veleros montados en la exposición (**Fig. 7**).



**Fig. 7.** Artur Bispo do Rosário, *Veleros*, s/f, técnica mixta, medidas variables, exposición *Lugares do delirio*, MAR, foto: María Elena Lucero, 2017.

Las naves provienen de su experiencia como marinerero, una labor que ha dejado huellas en su historia personal. Colocadas sobre una mesa

negra de madera de baja altura, estas embarcaciones estructuran un andamiaje complejo que reúne varios veleros individuales, cada uno con banderines de tela y de papel, emblemas, hilos, finas sogas y detalles rigurosos sobre cada uno de los compartimentos. Las banderas remiten a regiones geográficas con bordados al derecho y al revés. En algunos casos también aparecen frases escritas sobre los palillos de madera. La pared de fondo estaba cubierta por pintura violeta, lo cual le imprimía un efecto particular de gran contraste a estos objetos. Esta presentación se desmarca de los canales habituales utilizados en los museos. La proximidad con el observador entabla un diálogo casi personalizado que refuerza el contenido poético de los objetos exhibidos. Esta cercanía permite decodificar cada trabajo desde distintos ángulos justamente por la altura y la posición en que fue pensado el diseño de montaje. De alguna manera se estimula en el visitante la posibilidad de una caminata sosegada que se equipara al despliegue de apertura y libertad que se pretende recrear con la selección de obras de toda la muestra. Esa misma sensación se experimenta con el formato del velero individual (**Fig. 8**), en cuya madera de base se lee 1968 y el nombre Pirulito. Bispo do Rosário escribía las letras con una gubia, con la cual untaba el pigmento colocado en una cuchara. En sus diseños bordados encontramos simetría y organización bajo la impronta de una geometría sensible que, respetando las proporciones, apela al uso de líneas desestructuradas y medidas aleatorias.



**Fig. 8.** Artur Bispo do Rosário, *Velero*, s/f, técnica mixta, medidas variables, exposición *Lugares do delírio*, MAR, foto: María Elena Lucero, 2017.

En algunos estandartes vemos cuantiosos bordados que corresponden a los registros de personas que conoció dentro y fuera de la colonia psiquiátrica. La manufactura extremadamente minuciosa que implicaba el descoser las telas de prendas que él recuperaba en el mismo hospital y volverlas a hilvanar para ejecutar los miles de bordados que realizó recuerda el mecanismo de deconstrucción de la superficie visual propia del pensamiento concreto brasileño. Según señala Edward Sullivan, sus mantos decorados son una reminiscencia de los trajes interactivos de Lygia Clark, los *Parangolés* de Hélio Oiticica o la *Capa tupinambá* de Lygia Pape.<sup>31</sup>

### Nuevos desafíos curatoriales

El esquema organizador que estructuró la muestra *Lugares do delírio* implicó ciertos desafíos curatoriales direccionados hacia cómo tornar visibles estas alteridades sociales, en el marco de una mirada atenta y cuidadosa sobre una problemática colectiva que involucra las enfermedades mentales. Este hecho condujo a una toma de decisiones sobre el diseño exhibitivo. Desde el inicio el tema del delirio se inscribe en el plano cultural mediante formulaciones visuales que dan cuenta de ese tópicus desde dos posiciones: la del artista que opera a través de una terapéutica que une estética y clínica, o la del creador que desde su propio universo subjetivo afectado por el delirio activa determinados procesos artísticos. Los trabajos poéticos efectuados desde y con pacientes psiquiátricos conllevan a explorar el límite fino entre la elaboración plástica a partir de una patología psíquica y la producción en el terreno específico de las artes visuales.

En el caso de Lygia Clark la colocación de la camisa de fuerza expandida y colgando del soporte transgredía la connotación agresiva, hostil y carcelaria que posee este instrumento de sujeción en las instituciones psiquiátricas. La máscara de Lula Wanderley se exponía plegada y con fotografías que explicaban y desplegaban su funcionamiento. Más que enmascarar, este dispositivo facial apuntalaba a la comunicación interpersonal y a la conexión emocional entre dos seres humanos. La serie de Wladimir Dias-Pino, instalada prolijamente sobre un fondo color violeta, nos brinda detalles de figuras que expresan dilemas del inconsciente donde se superponen perfiles humanos y animales que

despiertan acepciones, enigmas y comprensiones en el flujo de la trama completa de imágenes. Con otro concepto, las telas de Gustavo Speridão habilitan imaginarios culturales sobre nuestra condición vulnerable en el espacio físico. Sus trazos ágiles y espontáneos nos llevan a pensar en los rastros o las huellas de algún desconocido que grabó en los muros leyendas para que otros puedan comprender, replicar o reescribir. Finalmente la compleja obra de Arthur Bispo do Rosário, a menudo estudiada por investigadores del campo del arte, la psicología y la antropología, opera como una invitación a sumergirnos en ese mundo errático, recóndito y dislocado pero a la vez con una gran coherencia formal. Sus trabajos, dotados de señales verbales y visuales conmovedoras, aparecían montados con proximidad al observador que podía deambular por la exposición y apreciar con extrema cercanía estas construcciones.

El guión curatorial de *Lugares do delírio* asumió una serie de retos al bosquejar los distintos diseños espaciales subrayando las interacciones entre las obras y los espectadores. La posibilidad de deslizarse entre los soportes, la elección de mesas pequeñas de diferentes alturas según el objeto a instalar, el uso de las áreas internas abriendo rutas virtuales para ser transitadas y la convivencia de medios técnicos múltiples, que iban desde textiles colgados o apoyados hasta monitores y láminas enmarcadas en series, conformaron un modo peculiar de estructurar la exhibición. Respecto a los elementos constitutivos de las obras expuestas podemos concluir que no es casual la elección de trabajos elaborados con arpilleras, cartones, telas, papeles o maderas, dado que este arsenal físico se vincula a una cultura material básica, precaria, sencilla, posiblemente relacionada con comunidades nativas que subsisten con bajos recursos. Estos materiales remiten a la alteridad, o mejor dicho, a la subjetividad subalterna que convive en una cotidianeidad atravesada por visualidades precarias e imbricadas en una economía vulnerable, un rasgo claramente explícito en los conmovedores artefactos de Arthur Bispo do Rosário.

En *Lugares do delírio* un torrente de imágenes abría paso a un diseño dinámico y armónico, casi replicando el efecto psíquico que produce el quehacer artístico cuando se conecta con el

delirio: la materialización de un caos organizado a partir del contacto íntimo y afectivo con la creación visual. En ese sentido, la muestra ha sido el resultado de un potente e intenso proceso de conceptualización sobre las resonancias éticas y sociales que implica la locura, en términos colectivos e individuales, en confluencia con una organización espacial cuidadosa y haciendo foco en detalles específicos que realzaron la temática convocante de los numerosos artistas allí presentes.

<sup>1</sup> Tania Rivero, Texto curatorial de *Lugares do delírio*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, del 7/02/2017 al 17/09/2017, Rio de Janeiro, 2017.

<sup>2</sup> Diana Taylor, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012, p. 61.

<sup>3</sup> Sucedió en pleno *Estado Novo*, régimen político implantado por Gétulio Vargas.

<sup>4</sup> El film *El corazón de la locura* (2015) protagonizado por la actriz brasileña Gloria Pires describe los episodios sobre la oposición interna, la confrontación permanente y los embates, por su condición femenina, que sufre la Dra. Nise da Silveira en el Hospital Pedro II del Barrio Engenho de Dentro al contrariar la aplicación de terapias como el electroshock o la camisa de fuerza. Posteriormente se relatan los inicios de las actividades en el taller plástico para los internados y los cambios generados en ellos mediante el dibujo, la pintura, la escultura, el uso de disfraces, las salidas al exterior. Al final se observa la inauguración del Museu de Imagens do Inconsciente con la presentación de Mário Pedrosa.

<sup>5</sup> En 2001 se desarrolló en la Fundación PROA de Buenos Aires la exposición *Imágenes del inconsciente* donde se incluyeron las pinturas de Antonio Bragança, Albino Brás, Adelina Gomes, Aurora Cursino Dos Santos, Darcílio Lima, Raphael Domingues, Emygdio de Barros, Isaac Liberato, Carlos Pertuis, Arthur Amora, Fernando Diniz y Arthur Bispo do Rosário, todos ellos hombres y mujeres con padecimientos mentales que adoptaron herramientas plásticas para expresarse.

<sup>6</sup> El trabajo de Nise da Silveira con pacientes en el Hospital Engenho de Dentro fue decisivo e influyente en el enfoque gestáltico que adoptó Mário Pedrosa al momento de elaborar fundamentos teóricos sobre la obra artística. Además del ya mencionado Almir da Silva Mavignier, participó también de estas búsquedas el artista Abraham Palatnik. María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011, p. 161.

<sup>7</sup> En 1945 albergó en su casa porteña la muestra *Arte Concreto Invención* donde participaron Ramón Melgar, Juan Carlos Paz, Esteban Eitler, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Arden Quin y Valdo Wellington.

<sup>8</sup> Conocido como el Conde de Lautréamont, de quien los surrealistas adoptaron la idea inconexa de belleza. En su famosa obra *Los Cantos de Maldoror* de 1869 afirma Lautréamont: "Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas".

<sup>9</sup> Vicente Zito Lema, *Conversaciones con Enrique Pichon-Rivière sobre el arte y la locura*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 2014, p. 128.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 130. A raíz de su experiencia profesional Enrique Pichon-Rivière notaba que son los pacientes esquizofrénicos quienes, al utilizar la expresión visual, mezclan en el soporte dibujos y palabras.

<sup>11</sup> En 1969 se iniciaron las actividades del CAYC (Centro de Arte y Comunicación) liderado por el crítico argentino Jorge Glusberg. Posteriormente se conformó el Grupo de los Trece. En ese contexto el psiquiatra David Cooper mantuvo estrechos vínculos con estos artistas. En 1973 dictó en la sede de Viamonte 452 la conferencia “Antipsiquiatría, política y tercer mundo”. La antipsiquiatría fue una “corriente que en aquellos años se alineaba (desde la radical impugnación del saber psiquiátrico) a los distintos modelos que se proponían contra las estructuras hegemónicas. En este gesto radicaba uno de los temas preponderantes que inundaban los estudios y las prácticas sociales contemporáneas: el cuestionamiento a las instituciones como espacios de ejercicio de poder opresivo y asimétrico. Si como postulaba la antipsiquiatría, la locura y la psicosis eran producto de la sociedad capitalista, la liberación del poder psiquiátrico era en definitiva una liberación social y, en su manifestación extrema, un acto revolucionario”. En Mariana Marchesi, “El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional”, en María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Catálogo Fundación OSDE, Buenos Aires, 2013, pp. 61-62.

<sup>12</sup> Donald Kuspit ha indagado sobre la mirada psicoanalítica en el arte moderno y posmoderno y apunta a la capacidad de las imágenes de sintonización sensomotora: “Se ha sostenido que las interacciones e identificaciones más tempranas son visuales; por tanto, necesariamente adoptan una forma imagística [...] puede sostenerse que el arte visual, que nunca pone nada en palabras, que presenta la experiencia en imágenes más que en símbolos verbales -imágenes que son ambiguas porque implican lo no simbolizado y por lo tanto difícilmente puedan considerarse como codificadoras de la experiencia por mucho que puedan evocar simbolizaciones-, se ocupa de intereses material-corporales más reprimidos, como Adorno los llama, que el arte literario. Es en realidad una especie de articulación sensomotora de estos intereses sensible/eróticos reprimidos. Éste es el nivel de la infelicidad normal, socialmente inducida”. En Donald Kuspit, *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, Akal, 2003, p. 381.

<sup>13</sup> Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 110.

<sup>14</sup> André Breton, autor del *Manifiesto surrealista* de 1924, anticipó la posibilidad de un sujeto con un referente interno y externo, seccionado en dos pero que es consciente de esa ventana fantasmática. Posteriormente en *L'Amour fou* de 1937 amplía estas descripciones e identifica al surrealismo con una cuadrícula capaz de proyectar restos traumáticos o vivencias oscuras.

<sup>15</sup> Foster, *op. cit.*, p. 163.

<sup>16</sup> Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 288.

<sup>17</sup> Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 94.

<sup>18</sup> Mari Carmen Ramírez, *Hélio Oiticica. The Body of Color*, Houston, Tate Publishing, Museum of Fine Arts, 2007, p. 35.

<sup>19</sup> De acuerdo a las investigaciones de María Amalia García, la primera exposición de Frente se efectuó en junio de 1954

en el Instituto Brasil-Estados Unidos. El grupo estaba constituido en sus inicios por Aloísio de Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Décio Vieira y el propio Ivan Serpa. García, *op. cit.*, p. 182, también referencias en p. 195. Aracy Amaral anexa al grupo a Hélio Oiticica. Aracy Amaral, *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto en Brasil. Una selección del acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo y la colección Adolpho Leirner*, México, INBA, 2003, p. 21. Dentro del glosario incluido en el catálogo de la muestra *Verboamérica* en la descripción de Frente se estipula que la agrupación surgió en Rio de Janeiro “a finales de 1953 y articulada alrededor de Ivan Serpa, principal figura y maestro de varios miembros, entre los que se destacaron Lygia Clark y Hélio Oiticica”. En *Verboamérica*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016, p. 11 [catálogo].

<sup>20</sup> Se traduce como Mitos Vacíos. El nombre obedece a una especie de broma a la realización de la 1era. Biental Latino-Americana cuya temática ocasional era *Mitos e Magia*, título que concierne la cita al plano de lo metafísico, ritual y celebratorio. Tanto Hélio como Ivald Granato ironizan esa conceptualización y le oponen una tentativa física, material y concreta sustentada en la experiencia corporal.

<sup>21</sup> Diana Klinger, “Artur Barrio y Hélio Oiticica: políticas del cuerpo”, en Garramuño, Florencia, et al. (comps.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p. 200.

<sup>22</sup> Tanto Hélio Oiticica como Artur Barrio fueron lectores de *Los condenados de la tierra* de 1961 de Frantz Fanon.

<sup>23</sup> Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.

<sup>24</sup> Nos referimos a las vestimentas relacionales diseñadas con telas plásticas de 1967 de la serie *Cuerpo colectivo*. Una de las más representativas es *O eu e o tu*.

<sup>25</sup> Los *Parangolés* eran capas construidas con elementos precarios y de bajo costo que funcionaban como dispositivos corporales del movimiento y del baile.

<sup>26</sup> Lula Wanderley conoció a Nise da Silveira en 1976. Posteriormente se involucró en la tarea pedagógica con los internos iniciada por Mário Pedrosa y formó parte del equipo que organizó el Museu de Imagens do Inconsciente.

<sup>27</sup> El nombre provenía de una novela escrita por el compositor y músico Tiago Araripe. *Nuven 33* fue un grupo multifacético identificado con la contracultura juvenil, el arte visual, la música, el teatro y el diseño.

<sup>28</sup> También integró la retrospectiva *O poema infinito* de Wladimir Dias-Pino en el mismo Museu de Arte do Rio de Janeiro, del 1º de marzo al 10 de julio de 2016 y con la curaduría de Evandro Salles.

<sup>29</sup> Cada volumen posee 36 láminas.

<sup>30</sup> Los planteos de Wladimir Dias-Pino recuerdan las investigaciones de Aby Warburg, cuyo modo de examinar las obras y registros documentales impulsó un abordaje genuino en relación a la historiografía tradicional. Tras una investigación direccionada hacia la búsqueda de manifestaciones visuales de la Antigüedad pagana que persistieron aún en el Renacimiento, Aby Warburg organizó más de 70 paneles con reproducciones cuyas figuras generaban analogías visuales.

<sup>31</sup> Edward J. Sullivan (ed.), *Brazil Body & Soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York / Guggenheim Museum Bilbao, March, 2001, p. 470 [catálogo].

### **¿Cómo citar correctamente el presente artículo?**

Lucero, María Elena; “Diseñar y exhibir la alteridad. Sobre Lugares do delírio (Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2017)”. En: *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 12 | Primer semestre 2018, pp. 211-221.

URL:

[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=299&vol=12](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=299&vol=12)

Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación: 11 de mayo de 2017