

SUPERVIVENCIAS DESESPERADAS. LA EXPERIENCIA BAHIANA Y LA CONCEPCIÓN DE LO POPULAR COMO UN NUDO DE TIEMPOS ENMARAÑADOS EN LA OBRA DE LINA BO BARDI (1959-1984).

Luz Horne
Universidad de San Andrés

La relación de la alta cultura brasileña con sus bases populares es de larga data y el modernismo brasileño de los años veinte y treinta presenta un antecedente ineludible. El caso de Bahía –debido a la fuerte presencia de la cultura africana– es significativo. A partir de los años cincuenta se reúnen en dicha ciudad una cantidad de artistas e intelectuales de formación vanguardista generando lo que se dio en llamar la “agitação cultural bahiana”. Tanto en las exhibiciones que cura como en sus escritos de época, Bo Bardi elabora algunas hipótesis sobre la importancia de la cultura popular brasileña en el cambio político que se gestaba en esos tiempos que exceden la disciplina arquitectónica. Este trabajo busca rescatar la figura de Bo Bardi como ensayista y curadora de arte para poner su pensamiento dentro de un contexto histórico cultural en el que –desde diferentes esferas artísticas como la literatura, las artes visuales y el cine– se deposita una gran confianza en la cultura “otra” como agente de transformación política. Si bien la inclusión de la cultura popular en el campo estético y la adopción de una perspectiva etnográfica que propone Bo Bardi acuerda con un espíritu de época, a través de las exhibiciones que cura y de sus textos, se pueden rastrear ciertas operaciones que son innovadoras y originales para su contexto.

En la acción cultural que desarrolla en Salvador de Bahía entre 1958-1964 junto a un grupo más amplio de artistas e intelectuales, la arquitecta ítalo-brasileña Lina Bo Bardi (1914-1992) elabora un concepto de “arte popular” que producirá un gran impacto en su pensamiento y en su práctica artística de los años subsiguientes. En un ensayo en el que hace un balance de los años en Bahía, Bo Bardi se refiere a la recuperación de ciertos objetos de arte popular de este modo:

Com certeza, a apresentação de alguns objetos de sobrevivência desesperada pode fazer sorrir o economista e o planejador que se especializa. Mas é a observação atenta de pequenos cacos, fiapos, pequenas lascas e pequenos restos que torna possível reconstituir, nos milênios, a história das Civilizações. (Bo Bardi 1994 22; subrayado en el original)

La necesidad que se explicita en estas líneas de atender a una materialidad residual (cascos, hilachas, lascas y restos) para realizar un trabajo de reconstitución histórica, evidencia una concepción de la historia ajena a la idea de progreso. La supervivencia de los despojos históricos y la necesidad de observarlos para comprender lo que ella llama aquí “la civilización”, niega un avance lineal del tiempo y obliga a pensar el curso de la historia desde un modelo temporal dialéctico.¹ A lo largo del trabajo de Bo Bardi como arquitecta, diseñadora, ensayista, curadora de exhibiciones artísticas, museógrafa y escenógrafa, este interés por realizar una suerte de “arqueología material” –para utilizar un concepto de Walter Benjamin– que trabaje a partir de una atención a aquello que “sobrevive” de un modo “desesperado” se repite de un modo recurrente y a través de diferentes instancias de su obra.² Pero es la experiencia bahiana –lo que ella llama la “experiencia popular directa”– la que le proporciona un primer modelo concreto para realizar su trabajo teórico y artístico atendiendo a esta materialidad residual y la que le permite pensar de un modo diferente la historia cultural brasileña.³

Por supuesto que Bo Bardi no llegó a su momento bahiano desprovista de ideas sobre estos problemas sino, muy por lo contrario, con una amplia formación anterior. Había emigrado a Brasil en 1946, ya siendo una arquitecta consumada. En Roma, se había formado dentro de la influencia de la Bauhaus, había militado dentro del partido comunista y había estudiado de

cerca la obra de Antonio Gramsci y de Benedetto Croce. Luego de unos años en San Pablo, en 1958 fue invitada por el rector de la Universidade Federal da Bahia para dar clases de Teoría de la Arquitectura en dicha universidad. Desde ese momento, realizó una actividad cultural en Salvador que duraría hasta los primeros meses de 1964, cuando el gobierno dictatorial le hizo imposible continuar con su tarea. Ya en su primera clase inaugural en la Universidade Federal da Bahia (UFBA), Bo Bardi presenta una concepción de la historia y de la teoría de la arquitectura profundamente informada por el pensamiento gramsciano y elabora la noción de “presente histórico” –proveniente de Croce– según la cual el juicio histórico es determinado por el propio presente.⁴ Sin embargo, lo que Bo Bardi encuentra en la experiencia bahiana es un modelo concreto en el que lo antropológico se entrelaza con lo artístico que le permite modificar su modo de pensar la historia del arte.

Con el objetivo de pensar este aspecto de la obra de Bo Bardi que refleja una necesidad de atender a un resto impensado de la cultura, a un malestar que no se integra, quisiera referirme no tanto a las obvias lecturas e influencias efectivas que su pensamiento comporta – como la de los pensadores italianos recién mencionados–, sino a otras teorías que permiten entender mejor la continuidad teórica existente entre su pensamiento y su práctica artística de los años bahianos y la que le sigue a esos años. En este sentido, resulta iluminador establecer un diálogo entre su pensamiento y una teoría de la imagen (que a su vez implica una teoría del tiempo, de la historia y de la historia del arte), como la que propone Didi-Huberman en su recuperación de Aby Warburg, Walter Benjamin y Sigmund Freud. Según quisiera proponer aquí, es a partir de la experiencia bahiana que Bo Bardi encuentra la posibilidad de: (1) elaborar una conceptualización de lo popular que lo distancia de lo folklórico para entenderlo, más bien,

como aquello que trae consigo una temporalidad anacrónica a su propio presente; (2) pensar la historia del arte y la historia cultural brasileña en base a un modelo de tiempo dialéctico; (3) cuestionar –consecuentemente– la historia del arte entendida desde un punto de vista estetizante; y (4) modificar, a su vez, el modo de ejercer la propia práctica artística atendiendo a una dimensión que Bo Bardi calificará como “humana”. La experiencia bahiana le servirá a Bo Bardi para realizar su práctica artística atendiendo a otros aspectos también residuales y anacrónicos –que igualmente se manifiestan interrumpiendo un relato progresista y lineal– pero que no necesariamente tienen que ver con “lo popular” en su sentido estricto, como por ejemplo, ciertas cuestiones relacionadas al juego, a la naturaleza, a la fantasía infantil y a lo animal.

1. *Materia prima: basura*

La relación de la cultura brasileña con sus bases populares es de larga data y el modernismo brasileño de los años veinte y treinta presenta un antecedente ineludible. Oswald de Andrade descubre el encanto de lo primitivo vía París: lo que los movimientos vanguardistas europeos buscan en África y en la Polinesia como material “inconsciente” para darle soporte a sus experimentos artísticos, nosotros –dice Oswald– lo tenemos aquí, delante de nuestros ojos. Así, la cultura indígena y la africana vienen con la capacidad de subvertir la herencia europea – “Lo bárbaro es nuestro”, *Manifiesto Pau-Brasil*– y de resolver el dilema nacional-cosmopolita a través de una dialéctica antropofágica que deglute lo extranjero para transformarlo en material de exportación cultural. Se trata de una interpretación original que funda la utopía modernista y que inaugura lo que Roberto Schwarz califica como “a interpretação triunfalista do nosso atraso” (Schwarz 1987 45). Sin embargo, siguiendo los planteamientos que hace Gonzalo

Aguilar basándose en la ya clásica dicotomía propuesta por Angel Rama entre las vanguardias cosmopolitas y los movimientos transculturadores (Rama 1987), el modernismo antropofágico de la década del veinte no busca la cultura “otra” como un objeto de estudio en sí mismo, sino, más bien, como objeto de representación cultural: “*Macunaíma*, de Mário de Andrade, ou a ‘antropofagia’ de Oswald têm pouco a ver com um movimento transculturador, já que seu objeto não são os índios nem o encontro etnográfico, mas sim o índio tal como foi representado e concebido na história cultural do Brasil (e mais segundo fontes escritas do que orais)” (Aguilar 43).

Las décadas del cincuenta y comienzos de los sesenta presentan un panorama muy diferente. El período de la “República Liberal” que va desde 1946 hasta el año 1964 abarcó un momento desarrollista y esperanzador de Brasil que atrajo muchos inmigrantes europeos desencantados del viejo continente. Frente a la decadencia de Europa, Latinoamérica es vista como un espacio nuevo y prometedor; y Brasil en particular, dada la fuerte presencia de las culturas indígena y negra, es pensado como irradiador de un “mensaje antropológico” (Risério 89). Así, tras los pasos de Lévi-Strauss, muchos europeos van a buscar allí una fuerza política capaz de subvertir las premisas de una civilización que se piensa como obsoleta.⁵ El caso de Bahía –debido a la fuerte presencia de la cultura africana– es, en este sentido, significativo. En esta época se reúnen en dicha ciudad un grupo de artistas e intelectuales de formación vanguardista –entre los cuales se cuentan el fotógrafo y etnólogo francés Pierre Verger, el musicólogo Hans-Joachim Koellreutter, el director teatral Martim Gonçalves y, como ya fue dicho, la propia Bo Bardi– generando lo que se dió en llamar la “agitação cultural bahiana” (Risério 1995) y promoviendo un clima que contribuirá a gestar el tropicalismo y en el que se

formarán, entre otros, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gíblerto Gil, Wally Salomão.

Además de dar clases en la UFBA (Universidade Federal da Bahia) bajo el rectorado de Edgard Santos y de escribir una columna semanal en un diario de circulación masiva sobre tópicos culturales (Diario de Noticias), Bo Bardi fue encargada de crear y dirigir el “Museu de Arte Moderna da Bahia” (MAM-BA).⁶ En su actividad en el museo, elaboró un plan de cuatro exhibiciones centradas en la cultura popular del nordeste, entre las cuales la más significativa fue “Civilização do Nordeste” del año 1963. Por otro lado, curó –junto al director teatral Martim Gonçalves– la exposición “Bahia no Ibirapuera” en la Bienal de São Paulo de 1959.

En varios artículos en los que evalúa su acción cultural en Salvador, Bo Bardi señala la existencia de un cuerpo común de ideas y lo califica como un “caminho pobre” (Bo Bardi 1994 22). Se trata de recuperar, en esta senda, una contribución que ella llama “indigesta, seca, dura de digerir” (Bo Bardi 1993 210). Reconocemos, en esta descripción, un cierto clima ideológico de época que se daba a nivel mundial en coincidencia con ciertos acontecimientos políticos – como la descolonización africana, la revolución cubana y la resistencia vietnamita– y que contribuyó a forjar la convicción de que “la Historia cambiaba de escenario y que habría de transcurrir, de allí en más, en el Tercer Mundo” (Gilman 46).⁷ La expectativa puesta en el poder revolucionario de la cultura “otra” es, en este sentido, muy alta y esto va a tener en ecos en diversas esferas culturales. Sin embargo, más allá de las obvias coincidencias con muchas de las propuestas estéticas del momento, hay algunas particularidades en la propuesta de Bo Bardi y en la recuperación que ella hace de este trozo cultural “indigesto” en las que es preciso indagar teniendo en cuenta, sobre todo, cómo este esfuerzo se continúa en el tiempo y se va desplazando desde lo estrictamente “popular” hacia otras zonas culturales igualmente

indigestas, pero no estrictamente asociadas a la cultura popular, que ella califica como “cinzentas” (grises). Veamos.

En la exposición “Civilização do Nordeste” (1963), Bo Bardi agrupa más de mil objetos recogidos en ferias y mercados de diversas ciudades del nordeste. En los textos vinculados a esta exhibición y a la inauguración del MAM-BA, Bo Bardi establece una clara posición en contra de un acercamiento folklórico y romántico que mistifique el arte popular. En primer lugar hace una distinción entre el tipo de producción artística popular del nordeste brasileño y un tipo de producción artesanal. La producción artesanal –nos dice– responde a un tipo de organización que “pertence ao passado” (Bo Bardi 1994 25) y que no existe, según ella, en ningún lugar que esté desarrollado industrialmente a no ser como una “exigencia turística”, o en base a la idea –presentada de un modo completamente irónico– de que aquello que es hecho a mano es máspreciado o mejor que lo producido industrialmente. Bo Bardi desprecia este acercamiento nostálgico y condescendiente, e incluso continúa su acercamiento irónico, diciendo que la glorificación del arte popular expuesto de este modo podría constituir un “importante ‘Museu dos Horrores’ internacional” (Bo Bardi 1994 25). Los objetos que ella selecciona para la exhibición que inaugura el museo los califica, entonces, como “pre-artesanales” por su modo de producción “rudimental” que no responde más que a una necesidad económica: a la miseria en la que viven sus productores.⁸

En segundo lugar –y como consecuencia de este planteo– Bo Bardi explica el por qué de su criterio de selección de los objetos populares que expone. Según nos dice, tanto los famosos grabados de la literatura de Cordel, como la cerámica “figurativa” de Catuarú, dan una falsa imagen del hombre del sertão del nordeste: “simples e bondosa” (Bo Bardi 1994 32) y

reproducen una exclusión al mostrar únicamente aquello que el observador externo quiere ver: “é uma produção bonitinha que se repete ad usum dos visitantes, nacionais e estrangeiros, das feiras e dos mercados” (Bo Bardi 1994 32; énfasis orginal). Frente a este tipo de objetos, Bo Bardi rescata aquellos que se caracterizan por haber sido “de utilidad”, por su valor práctico y cotidiano (“Objetos de uso, utensílios da vida cotidiana. Os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não como ‘esculturas’”, Bo Bardi 1994 33) y subraya que el modo de entender el “arte popular” es a través de esta “necesidad” bajo la cual se produce. Frente a un arte puramente gratuito, frente “el arte por el arte”, se subraya el carácter utilitario de esta producción. El único lugar que se le puede dar a este arte, su única significación fuera de un esquema romántico, reside en el reconocimiento de su valor de uso cotidiano y de sus condiciones de producción.⁹ En el texto de inauguración, se refiere a los objetos expuestos de este modo:

Matéria prima: o lixo. Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do ‘nada’, da miséria. Esse limite é a contínua e martelada presença do ‘útil’ e ‘necessário’ é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital (...). (Bo Bardi 2009 117)

Los objetos expuestos en esta exhibición, si bien han sido “de utilidad” y han tenido un valor de uso, ahora lo han perdido; están en desuso y se exponen en su carácter de deshecho, en su pura negatividad (“uma nada”) o –incluso– a partir de su identificación con lo miserable y

lo abyecto: la basura. Lo peculiar del modo en el cual Bo Bardi los concibe reside justamente en la dualidad temporal que les adjudica al colocarlos en el espacio del museo. Son objetos que traen consigo un rastro de un tiempo otro, de un modo de producción que “pertenece al pasado” pero que, sin embargo, existe de un modo tergiversado en el presente: no exactamente como “artesanato” sino como una versión suya un poco desplazada (un pre-artesanato). De esta manera, el objeto de arte popular no se expone por su valor folklórico sino porque representa un vestigio de algo que no renuncia a su desaparición, de algo que –como decía la cita con la que abrí el ensayo– “sobrevive desesperadamente”.

2. Brasil no es parte de Occidente: las supervivencias como nudos de temporalidades enmarañadas

Quisiera aquí relacionar este modo de concebir lo popular como aquello que trae consigo una temporalidad anacrónica a su propio presente con el concepto warburgiano de “supervivencia”, el benjaminiano de “imagen dialéctica” y el freudiano de “síntoma”; o, más bien, –apuntando a un objetivo un poco más humilde– con el modo en el cual G. Didi-Huberman retoma estos conceptos y los relaciona entre sí para elaborar su teoría de la imagen. Para estudiar la utilización del concepto de “supervivencia” en Warburg, Didi Huberman se remonta al modo en el que se forja en el pensamiento antropológico de Edward B. Tylor, quien expresa en la idea de la “tenacidad de las supervivencias”, el hecho de que una misma experiencia pueda vehicular un nudo de anacronismos. Resulta iluminador pensar la selección de los objetos de arte popular para esta exhibición que cura Bo Bardi en relación a las dos características que, según Tylor, tienen las supervivencias: una de ellas es que designan una realidad negativa, que surgen a partir de lo que en una cultura “aparece como un deshecho, como una cosa fuera de época o de uso” (Didi-Huberman 2009 52) y la segunda es que

representan –al igual que el síntoma freudiano– una realidad enmascarada: “algo que persiste y que da testimonio de un estadio desaparecido de la sociedad pero cuya persistencia misma se acompaña de una modificación esencial” (52). Del mismo modo, los objetos que presenta Bo Bardi en esta exhibición, si por un lado expresan una pura negatividad ya que han perdido su valor de uso (“uma nada”), por el otro evidencian un aspecto crítico de la “moderna realidad”: su sola presencia en el museo produce un desplazamiento y resulta sintomática de una realidad “miserable” y, por lo tanto, –como dice Bo Bardi hacia el final de este mismo texto– “son una acusación”. Es decir, estos objetos ya no se pueden considerar como un bloque cultural independiente del contexto en el que se exponen o como algo autónomo de su propio presente “moderno”; no se pueden tomar como “documentos” de una cultura “primitiva” a conservar o a recuperar de un modo intacto. Por el contrario, se hace necesario reconocer el carácter de deshecho con el que los ve aquel que lo hace desde su propio presente y la transformación que se opera en el objeto mismo al colocarlo dentro de un espacio de exhibición artístico. No son objetos expuestos como ejemplares de una cultura “exótica” sino como un vestigio de un modo de producción del pasado que sigue viviendo en el presente, o, como dice la propia Bo Bardi, un pasado que “pode ser conservado mas deve viver ainda em forma de Presente Histórico, acompanhando o presente real da vida de todos os dias” (Bo Bardi 1993 276).

A diferencia de lo que sucede en muchas de las propuestas del momento que optan por una estética pobre o “del hambre” –como la que propone Glauber Rocha–, aquí no se está brindando una definición de identidad para lo brasileño o lo latinoamericano (“el hambre es el nervio de la sociedad latinoamericana”); ni se está colocando al elemento popular como el impulsor de un movimiento histórico-dialéctico con un sentido teleológico o progresivo.¹⁰

Justamente, una de las principales consecuencias que tiene el concepto de “supervivencia” en coincidencia con el concepto benjaminiano de “imagen dialéctica” y el freudiano de “síntoma”, es la necesidad de renunciar a una concepción de tiempo lineal y a un modelo evolutivo de historia. La idea benjaminiana de “estallar el continuo de la historia” implica que no hay historia posible sin una teoría del “inconsciente del tiempo”: el pasado no llega como hecho objetivo sino como hecho de memoria y a través de las “huellas materiales” que sobreviven en los deshechos o, como dice Bo Bardi, en los “cascos, restos e hilachas” que nos permiten reconstituir la “historia de las civilizaciones”. La atención que presta Bo Bardi a esta materialidad residual sin considerarla como un regreso nostálgico a formas pasadas y reconociendo el desplazamiento que se produce al mirarla desde el propio presente – industrializado–, nos recuerda la idea benjaminiana de tomar la historia “a contrapelo”, invirtiendo su sentido.¹¹ Es este aspecto de la propuesta de Bo Bardi el que nos obliga a pensarla no solo en un plano diferente con respecto a una perspectiva esencialista (folklórica) sino también con respecto a muchas de las propuestas estéticas que le otorgan un lugar a la cultura popular (o a la cultura otra, pobre) como motor de la historia entendida de un modo progresista (ya sea desarrollista o dialéctico-teleológico). Como se puede ver en el siguiente pasaje, Bo Bardi consideraba que la concepción de tiempo lineal era uno de los errores de la cultura occidental:

Mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim. (Bo Bardi 1993, epígrafe final sin número de página; mi énfasis)

Ante esta “invención occidental”, lo que ella encuentra en Bahía con la presencia de la cultura africana, y lo que va construir a partir de la noción de “arte popular” que forja en sus años bahianos, es la posibilidad de pensar en un modelo de tiempo diferente. Es que, según nos dice, Brasil no forma parte de Occidente: “Eu acho que o Brasil não faz parte do Ocidente. É África! Graças a Deus o Brasil está fora do Ocidente que, afinal, é pobre” (Bo Bardi 1993 203).

Así, a partir de una topología cultural desplazada, a partir de esta presencia africana que encuentra en Bahia –“É Africa!”–, se abre la posibilidad de pensar –“graças a deus”– en un modelo de tiempo no natural: un tiempo “emaranhado”, enredado, revuelto; un amasijo temporal que nos permite entrar a la historia desde cualquier punto e “inventar soluciones” que no necesariamente indican un comienzo cristalino ni un fin preciso. Se trata, como piensa Didi-Huberman en su lectura de Warburg y Benjamin a través de Freud, de un modelo de tiempo “psíquico” que avanza a través de ciertos malestares que no surgen como etapas a ser superadas sino como supervivencias o como síntomas recurrentes.

Algunos años después de su experiencia bahiana, en sus anotaciones respecto a la escenografía que hace para la puesta de la obra de Brecht “A Selva das cidades”, dirigida por José Celso Martinez Corrêa y estrenada en 1969 en el Teatro Oficina, Bo Bardi es clara con respecto a esta necesidad de considerar el curso de la historia a través de una negatividad residual e impensada. Allí dice: “Só através do pior a historia avança” (Nota manuscrita hallada en el archivo del Instituto Bo Bardi). Es decir, el transcurrir histórico no se produce sino a través de la aparición de ciertos restos que se relacionan con un aspecto oscuro; con un trozo cultural que indica un malestar y que aparece de un modo indigesto –como si fuera un erupto de la historia–, interrumpiendo una cierta belleza aparentemente imperturbable: “o pior”.

3. Antropología y arte: un modelo psíquico para la historia del arte

Ahora bien, es necesario subrayar la importancia metodológica que tiene en el pensamiento de Bo Bardi la raíz antropológica de la experiencia bahiana: la presencia de África en Bahía –este desplazamiento cultural que se produce en la superposición de una cultura sobre la otra– es la que le da a Bo Bardi la posibilidad de pensar la historia cultural brasileña y la historia del arte en general desde un punto de vista no evolutivo y, por lo tanto, no estetizante.

Por supuesto, la adopción de una perspectiva etnográfica o antropológica dentro del campo de la historia del arte y el cuestionamiento de los límites de lo estético que esto provoca es un claro gesto vanguardista y la propia Bo Bardi reconoce este legado. La vertiente etnográfica del surrealismo es, en este sentido, fundamental.¹² Tal como dice Denis Hollier en su prólogo a la reedición de la revista Documents fundada por George Bataille en 1929, el programa teórico que implicaba esta revista al incluir dentro de la discusión artística una perspectiva etnográfica o de “arte primitivo”, no sólo producía una relativización de los valores estéticos occidentales, sino que producía algo más radical: una puesta en cuestión de los valores estéticos en tanto tales.¹³ Según dice Hollier, ya en el título mismo de la revista estaba marcado este cuestionamiento, puesto que un documento es, por su propia definición, un objeto denegado de valor artístico (Hollier 1992).

Sin embargo, en el caso de Bo Bardi no se trata simplemente de la inclusión de un objeto etnográfico dentro del campo de lo estético, sino de un cambio de modelo evolutivo de la historia del arte por un modelo psíquico. La diferencia está en que el objeto antropológico no se incluye como un dato duro, como un “documento” de la cultura otra a ser tenido en cuenta, sino –justamente– como un enmarañado de tiempos superpuestos que surgen como trozos de

memoria o como síntomas. Es decir, el desplazamiento no se produce únicamente por el contenido particular que pueda aportar la cultura otra, sino porque ella indica un resto cultural impensado e inconsciente; o –como ella misma dirá– “reprimido”:

“É necessário recomeçar pelo princípio, partir de onde a arte funde-se com a antropologia e grita ou reprime sua indignação”. (Bo Bardi 1994 48; el subrayado es mío)

Este punto en el cual el arte se funde con la antropología (un trabajo de coleccionista o de “arqueología material”) es el que permite operar un desplazamiento en el modo de concebir la historia del arte. No solo la concepción de la historia en términos generales se ve afectada por esta aparición de “lo peor”, sino que la historia del arte sufre un desplazamiento hacia un modelo no estetizante y también pensado bajo los parámetros de lo psíquico. El vocabulario que utiliza Bo Bardi no deja dudas al respecto: aquello que indigna (lo indigesto, lo peor) o bien surge en forma de grito o bien “se reprime”. No se trata de una decisión sino de un síntoma cultural al que resulta inevitable atender.¹⁴

Por supuesto que en esta recuperación hay un trasfondo histórico importante a tener en cuenta: el arte basado en lo gratuito, en la “mera fantasía” o en la pura idea de belleza ha tenido como resultado el fascismo. También es por esta razón que el cuestionamiento de los límites de lo estético no tiene el mismo sentido que el que tenía en las vanguardias de entreguerras. Las fronteras de la estética precisan un estiramiento; es necesario dotarlas de elasticidad, pero porque ahora estas fronteras estéticas representan límites reales. Bo Bardi dice: “las fronteras estéticas son el campo de concentración de la civilización occidental” (Bo Bardi 1994 16). Dejar surgir aquello que está reprimido, ese trozo que se ve como el “peor” de

la historia, ya no es más una operación formal sino “uma urgência [que] não pode esperar mais” (Bo Bardi 1994 12). Frente a un arte aurático, monumental, entendido con A mayúscula, es necesario elastizar los límites de lo artístico para dejar pasar a una materialidad que puja por surgir y que tiene como consecuencia una humanización del espacio estético. A partir de este trozo cultural “indigesto” en el cual lo artístico y lo antropológico confluyen ya no hay posibilidad de una “belleza pura” o de un “arte por el arte” que se sostenga por sí solo.

4. Tierras de nadie, zonas grises: hacia un humanismo incómodo

En el texto con el que presenta la exhibición de la Bienal de São Paulo de 1959 (“Bahia no Ibirapuera”), Bo Bardi se refiere al problemático estatus artístico de esta muestra:

Onde começa e acaba a arte? Quais são suas fronteiras? Esta terra de ninguém (...), este limite entre Arte e arte, é que sugeriu esta Exposição. (Bo Bardi 1993 134)

La muestra estaba armada en un gran espacio por el que el visitante debía atravesar: el suelo estaba cubierto con hojas de eucaliptus y había divisiones articuladas con paneles elevados con pedestales armados por medio de grandes cubos blancos. Estos paneles dividían secciones con diversos objetos de arte popular colgados en ellos: estatuas de orishás; instrumentos musicales; colchas; objetos de cerámica; hamacas; objetos de uso cotidiano hechos con material reciclado (por ejemplo un candelabro hecho con pedazos de latas de aceite); platos y utensilios de cocina, etc. Una sección de estos paneles estaba dedicada a las fotos de Pierre Verger, cuya temática principal era la presencia africana en Bahía. Además de esto había algunos pedestales sosteniendo estatuas religiosas (ex-votos). La disposición de los paneles y los objetos expuestos desafiaba la existencia de un orden lógico para la visita y la

ambientación a través del suelo cubierto de hojas y de algunos árboles artificiales hechos de papel y colocados en la mitad del espacio, enfatizaba el efecto experiencial que se buscaba generar. Es decir, no se trataba simplemente de construir una muestra visual, sino de generar experiencias sensoriales y un tipo de arte “de situação”(Pedrosa 206) o, como dice ella, “ligado a uma vivência” (Bo Bardi 1993 134), puesto que se incluían elementos táctiles, olfativos y de ubicación del cuerpo dentro del espacio museístico.

Estos desplazamientos en la propia definición de lo artístico podrían relacionarse con lo que afirma unos años más tarde Mário Pedrosa en su ya clásico artículo de 1966 –“Arte ambiental, arte pós-moderna, Helio Oiticica”– en donde señala el fin de un período en la historia del arte. Según dice Pedrosa, el arte ya no puede evaluarse bajo los parámetros de lo “moderno” (cuyo ejemplo máximo sería las *Demoiselles d’Avignon*), pues se ha inaugurado un ciclo que él denomina “pos-moderno” y que no debe entenderse bajo criterios estrictamente estéticos, sino más bien culturales. En esta exhibición puede verse anticipado este cambio que Pedrosa identifica en Oiticica hacia un arte “ambiental” (según las formulaciones del propio Oiticica).¹⁵ Inclusive se podría decir –con una radicalidad quizás mayor– que se trata de un cambio hacia un arte “teatral” o “performativo”, en la medida en que se habla no solo de generar un ambiente sino de vincular la exhibición con un espacio escénico:

é um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não “estetizante”, mas próximo da natureza, do “verdadeiro” humano. Não por mero acaso esta Exposição é apresentada por uma Escola de Teatro. (Bo Bardi 1993 134; subrayado original)

La teatralidad de la exhibición buscaba entonces quitarle su carga “estetizante” en la medida en que la relacionaba a una dimensión conectada con la naturaleza y con lo humano. Pero no se trata aquí de buscar una mirada “humanitaria” sobre la cultura afro-brasileña sino todo lo contrario. Se trata, más bien, de un aspecto que vuelve a ligar el arte con lo antropológico y con aquello que rompe una linealidad estetizante.¹⁶

Es decir, al visitante de la exhibición no se le propone simplemente que mire desde afuera la cultura otra sino más bien que “actúe” e involucre su propio cuerpo (“uma maneira de olhar, de se mover, de apoiar o pé no chão”) en la exhibición. Lo que se busca entonces es recrear teatralmente una vivencia y hacer actual, trayendo al presente, un aspecto de una cultura que resulta exterior y que conlleva una temporalidad otra; una hilacha de algo que ya no existe en estado de pureza pero que vuelve desplazadamente e interrumpiendo un relato estetizante y lineal. Nuevamente se ve que entre un arte con mayúscula y otro con minúscula existe un espacio intermedio, lo que ella llama “uma terra de ninguém” (una tierra de nadie), un espacio sin espacio; o más bien un tiempo de encuentro de tiempos enmarañados. Es a partir de este espacio intermedio que se hace oír el grito, que se manifiesta la indigestión que humaniza el arte y lo quita de su lugar autónomo.

De este modo, el humanismo siempre aparece para Bo Bardi vinculado con lo no gratuito, lo cotidiano, lo corporal, lo afectivo y lo práctico y el cambio que produce la intervención de este aspecto no sublime en la esfera estética debe afectar –según su idea– no solo al “arte” sino también los objetos estéticos y de diseño que rodean la vida cotidiana: “A guerra destruiu o mito dos ‘monumentos’. Também, na casa, os móveis monumentos não

devem existir mais, também eles, em parte, entram na causa das guerras; os móveis devem 'servir', as cadeiras para sentar, as mesas para comer (...)" (Bo Bardi 1993 10).

Es por eso que el trabajo de arqueología material que implica prestar atención a los trozos indigestos de la historia no se termina para Bo Bardi con la experiencia bahiana ni con las referencias a la cultura popular del nordeste sino que informa su trabajo en los años venideros. La comprensión de la historia del arte bajo un modelo psíquico la lleva a encontrar el malestar cultural que sobrevivía sintomáticamente en los objetos "miserables" de arte popular en otros sitios culturales. A comienzos de los años ochenta, Bo Bardi realiza algunas exhibiciones temáticas en el centro cultural y de ocio SESC-Pompeia a las que quisiera simplemente mencionar como una continuación –o como un efecto– de su experiencia bahiana.¹⁷ Desde "O Belo e o direito ao feio" (1982) –en cuyo título ya se puede notar la presencia de un elemento que interrumpe el esteticismo– pasando por "Mil brinquedos para a criança brasileira" (1982), hasta "Entreato para crianças" (1985), estas exposiciones buscan sacar a la luz algo que se vincula con aquellos restos e hilachas de la cultura popular del nordeste –aquella negatividad– en la medida en que resaltan un aspecto antiestético, minúsculo, anormal o sintomático relacionado con el juego, con la fantasía infantil o con un fondo animal de lo humano.

"Entreato para crianças", por ejemplo, es una exposición dedicada a los animales y a la relación de los niños con los animales o –más precisamente, como ella los llama– con los bichos. Sobre una pared enorme se exponen los bichos en insectarios y los animales embalsamados con sus denominaciones científicas y sus descripciones físicas. Al fondo, un "baratario" (¿cucarachario?) presenta una cantidad inmensa de cucharachas vivas. Por otro lado, en la entrada de la exposición hay esculturas de animales de un tamaño descomunal,

completamente fuera de la escala natural, enfatizando un modo de percepción relacionada a la fantasía infantil y desvirtuando cualquier tipo de representación realista. Al igual que en la exposición de “Bahia no Ibirapuera” no se busca hacer una exhibición simplemente visual pues estas esculturas no están colocadas como objetos para ser mirados sino que los niños pueden subirse, entrar a ellas, escalarlas y atravesarlas. En el croquis de la exhibición, Bo Bardi se refiere a estas esculturas como “grandes bichos praticáveis”, con lo cual el aspecto teatral que estaba presente en “Bahia no Ibirapuera” aparece aquí nuevamente a través de lo lúdico y lo práctico. En el texto de presentación de la exhibición, Bo Bardi dice lo siguiente:

Está claro (ou não está claro) que existem (ou podem existir) zonas cinzentas, isto é, intermediarias entre o branco e o preto, zonas que permitem a convivência, o respeito e a atenção, que não permitem que as formigas sejam pisadas, as baratas achatadas a esmo, bichinhos gentis mortos de uma mãozada, assim como flores amassadas na planta, galinhos desfolhados por um interlocutor ou conservador distraído. (Bo Bardi 1993 246; Énfasis en el original)

La “tierra de nadie” que intermediaba un arte escrito con minúscula y otro con mayúscula vuelve a aparecer aquí como zonas “cinzentas” (grises) en las que un trozo animal, un bicho, aparece y se deja ver interrumpiendo, esta vez, una idea de humanidad limpia, cómoda y ajena a cualquier tipo de irracionalidad. Ya en este caso no se tratará de recuperar un trozo indigesto relacionado con la miseria del pueblo sino con cierto aspecto subjetivo que también indica un malestar o una zona oscura (algo animal en lo humano) y que sobrevive como fantasía o como juego.

A pesar de que ya no se trata de recuperar algo de la cultura nordestina o afro-brasileña, es la experiencia bahiana y su raíz antropológica la que le permite a Bo Bardi un modelo concreto para poder incorporar estos temas y objetos materiales relacionados con un aspecto impensado de la cultura o de lo subjetivo, y hacerlo sobrevivir dentro de una exhibición artística, dentro de un espacio cultural.

Obras citadas

De Lina Bo Bardi:

- Bo Bardi, Lina. *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994. (coordenação editorial: Suzuki, Marcelo, 1994).
- Ferraz, M.C. org. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.
- Rubino, S.; Grinover, M. *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

De otros autores:

- Aguilar, Gonzalo Moisés. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.
- Bataille, Georges. *Documents [1929-30]*. Paris: J.-M. Place, 1991.
- Basualdo, Carlos org. *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Benjamin, Walter. "Unpacking My Library: A Talk about Book Collecting" (1931). *Illuminations*. Hannah Arendt ed (trans. by Harry Zohn). London: Fontana Collins, 1973.
- Bishop, Claire. *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.
- Césaire, Aimée. *Discours sur le colonialisme [1955]*. Paris: Editions Nathan, 1994.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988.
- De Oliveira, Olivia. *Lina Bo Bardi. Sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2006.
- De Marchis Cosulich, Roberta. "Lina Bo Bardi. Do Pré-artesanato ao Design", presentación en Docomomo-Bahia: 50 anos de Lina Bo Bardi na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste, Salvador, diciembre 2009. (http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/19.pdf, consultado en noviembre del 2011).
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempos de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

- _____. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2008.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : Gallimard, 1991.
- _____. *White Skins, Black Masks*. New York : Grove Press, 1982.
- França Lourenço, Maria Cecília. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003.
- Gramsci, Antonio. *Prison Notebooks*. (Joseph A. Butigieg ed and trans. Vol I-III). New York: Columbia University Press, 2007.
- Hollier, Denis. "The Use-Value of the Impossible" *October* 60 (Spring, 1992): 3-24.
- Lagnado, Lisette. "Desvíos de la deriva: experiencias, travesías, morfologías". A.A.V.V. *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías*. Catálogo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 5 de mayo de 2010 - 23 de agosto de 2010.
- Leiris, Michel. *L'âge d'homme*. Paris: Gallimard, 1939.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955.
- Pedrosa, Mário. "Arte ambiental, Arte pós-moderna, Hélio Oiticica". *Dos Muraís de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1957.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo veintiuno, 1982.
- Risério, Antonio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- Rocha, Glauber. *A Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Rubino, S.; Grinover, M. "A escrita de uma arquiteta". *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- Schwarz, Roberto. "Nacional por subtração". *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1987. (29-48)
- Veikos, Cathrine. "To Enter the Work. Ambient Art". *Journal of Architecture Education* 59. 4 (May 2006): 71-80.
- Verger, Pierre. *Pierre Verger : le messenger, the go-between : photographies 1932-1962*. Jean Loup Pivin y Pascal Martin Saint Leon dir. Co-edition Revue Noire Paris & D.A.P. New York. New York : D.A.P., 1996.
- _____. *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. Trans. Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. *Flux et Reflux de la traite des negres entre le Golfe de Benin et Bahia de Todos os Santos*. Paris: Mouton & co, 1968.
- Xavier, Ismail. *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Notas

¹ El uso del concepto “civilización” en Bo Bardi es cercano al utilizado en muchos pensadores de la época como equivalente a “cultura”. En varias oportunidades ella especifica este uso. Por ejemplo: “Civilização. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes” (Bo Bardi 1993 116).

² En este ensayo no me voy a centrar en el análisis de su arquitectura sino de su pensamiento sobre la historia del arte y sobre la cultura brasileña para lo cual tomaré sus escritos, su práctica curatorial y su trabajo como escenógrafa. Muchos de los estudios que consideran la obra de Bo Bardi desde una perspectiva más amplia que la arquitectónica tienen, de todos modos, la finalidad de lograr una mejor comprensión de su arquitectura y no se enfocan en analizar su pensamiento con el fin de relacionarlo con problemas estéticos o culturales que también se pensaban desde otras esferas artísticas (Oliveira 2006; Veikos 2006; Lagnado 2010). Sin embargo, dada la naturaleza múltiple de la obra de Lina Bo Bardi y dada la riqueza de sus formulaciones teóricas, es necesario abordar su obra desde un punto de vista cultural más amplio que el que brinda una disciplina cerrada. Como bien dice Marcelo Ferraz, “Lina acima de tudo pensou o Brasil” (Bo Bardi 1993 7).

³ Esta afirmación, por supuesto, es relativa puesto que ya se manifiesta un interés por este aspecto de arqueología de los deshechos en etapas anteriores de su vida (ver por ejemplo el texto “Pedras contra brilhantes”, 1947 en Bo Bardi 1993 40). Sin embargo, la experiencia popular le dará una perspectiva antropológica que no tenía anteriormente y que será clave para el vuelco que se produce en su pensamiento.

⁴ En esta clase Bo Bardi sostiene que filosofía e historia son conceptos intrínsecamente condicionados, noción en la que se pueden reconocer las primeras páginas de la obra de Gramsci *El materialismo storico* e la filosofía di Benedetto Croce. Esta referencia la estoy tomando de Rubino y Grinover (2007 37).

⁵ En relación a esta apreciación, hay algunos antecedentes importantes que es necesario mencionar. En primer lugar, el movimiento de négritude, asociado con Léopold Senghor y con Aimé Césaire en los años 1940 y comienzos de los 1950, es altamente relevante para analizar la atracción que ejerce la cultura brasileña en ese momento. Este movimiento es heredero de un movimiento previo: el del grupo del surrealismo disidente asociado a la revista *Documents*, que gira alrededor de las figuras de George Bataille y Michel Leiris en los años 1920 y 1930, y que resulta fundamental para entender las vicisitudes de las relaciones entre etnografía y estética. Pero es en particular en relación al movimiento de négritude que Brasil se constituye a partir de fines de la década del cuarenta como un sitio atractivo para el pensamiento de la época. Pierre Verger, por ejemplo, había participado en su juventud parisina de ese movimiento y llega a la antigua capital brasileña buscando entender las raíces africanas de la cultura brasileña (Verger 1996; 2000).

⁶ Este museo funcionó en sus inicios en el “Teatro Castro Alves” y luego confluyó con el “Museu de Arte Popular” en el Solar do Unhão (Ver França Lourenço 1999).

⁷ Por supuesto, aquí también es necesario mencionar la obra de Frantz Fanon, que tuvo una circulación significativa y produjo un impacto en el pensamiento poscolonial de la época.

⁸ “A estrutura familiar de algumas produções como, por exemplo, as rendeiras do Ceará ou os ceramistas de Pernambuco, podemos ter uma aparência artesanal, mas são grupos isolados, ocasionais, obrigados pela miséria a este tipo de trabalho, que desapareceria logo com a necessária elevação das rendas do trabalho rural” (Bo Bardi 1994 27)

⁹ El rechazo a una perspectiva folklórica y condescendiente es insistente a lo largo de la vida de Bo Bardi. Ver, por ejemplo: “Precisamos desmitificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular, precisamos nos libertar de toda mitologia parternalista, precisamos ver, com frieza crítica e objetividade histórica, dentro do quadro da cultura brasileira, qual o lugar que à arte popular compete, qual sua verdadeira significação, qual o aproveitamento for a dos esquemas ‘românticos’ do perigoso

folklore popular”(Bo Bardi 1994 25); “o folklore é uma palavra que precisa ser eliminada, é uma classificação em ‘categorias’, própria da Grande Cultura central, para eliminar, colocando no devido lugar, incômodas e perigosas posições da cultura popular periférica”(Bo Bardi 1994 20).

¹⁰ Por supuesto, me estoy refiriendo aquí a una primera etapa de Glauber Rocha en la cual elabora la idea de “estética da fome” y filma *Deus e o diabo na terra do sol*, película en la cual se ve el curso dialéctico-teleológico de la historia. Para esto, me baso especialmente en la interpretación de Ismail Xavier en su capítulo “The Teleology of History. Black God, White Devil: Allegory and Prophecy” (Xavier 1997 31-54).

¹¹ “A volta a corpos sociais extintos é impossível, a criação de centros artesanais, o retorno a um artesanato como antídoto a uma industrialização estranha aos princípios culturais do país é errada” (Bo Bardi 1994 12).

¹² Respecto a la intervención de lo antropológico en el campo estético como gesto vanguardista, Bo Bardi dice: “A desmitificação do design como arma de um sistema, a procura antropológica no campo das artes contra a procura estética, tem informado todo o desenvolvimento da cultura artística do ocidente, desde a antiguidade até as vanguardas” (Bo Bardi 1994 13). El concepto de “surrealismo etnográfico” lo tomo del clásico ensayo de James Clifford. “On Ethnographic Surrealism”.

¹³ Hollier, “Le valeur d’usage de l’impossible”.

¹⁴ Inclusive, el desplazamiento de Bo Bardi hacia la cultura negra e indígena y los efectos que este desplazamiento produce en la definición de la historia del arte podría compararse con el que realiza Warburg hacia Nuevo México para estudiar la cultura indígena. Didi-Huberman lo describe del siguiente modo: “¿En que sentido, pues, resutaba este objeto propicio para desplazar el objeto ‘arte’ tradicionalmente comprendido en la disciplina de la historia del arte? En el sentido de que no era, justamente, un objeto, sino un complejo –o hasta un amasijo, un conglomerado o un rizoma– de relaciones. Tal es, sin duda, la principal razón del compromiso apasionado que Warburg manifestó durante toda su vida con respecto a las cuestiones antropológicas. Anclar las imágenes y las obras de arte en el campo de las cuestiones antropológicas era una primera manera de desplazar pero también de comprometer a la historia del arte en sus propios ‘problemas fundamentales’” (Didi-Huberman 2009 40).

¹⁵ Tanto Bishop (2005) como Veikos (2006) relacionan este tipo de “arte ambiental” con el concepto de “instalación”.

¹⁶ Bo Bardi es clara con respecto a la alternativa. Al hablar de dos posibilidades para una Escuela de Bellas Artes presenta dos opciones: “(...) uma verdadeira Escola, ligada aos problemas das Artes Brasileiras sobre bases antropológicas e não sobre as meras bases “gratuitas” das Artes Plásticas” (Bo Bardi 1993 179).

¹⁷ Estas exhibiciones fueron: “Design no Brasil: história e realidade” (1982); “Mil brinquedos para a criança brasileira” (1983); “Caipiras, capiaus: pau-a-pique” (1984); y “Entreato para crianças” (1985). Dada las limitaciones de este ensayo, no me detendré aquí en el análisis de estas exhibiciones. Dejaré este trabajo para el futuro como una posible continuación del argumento presentado aquí.