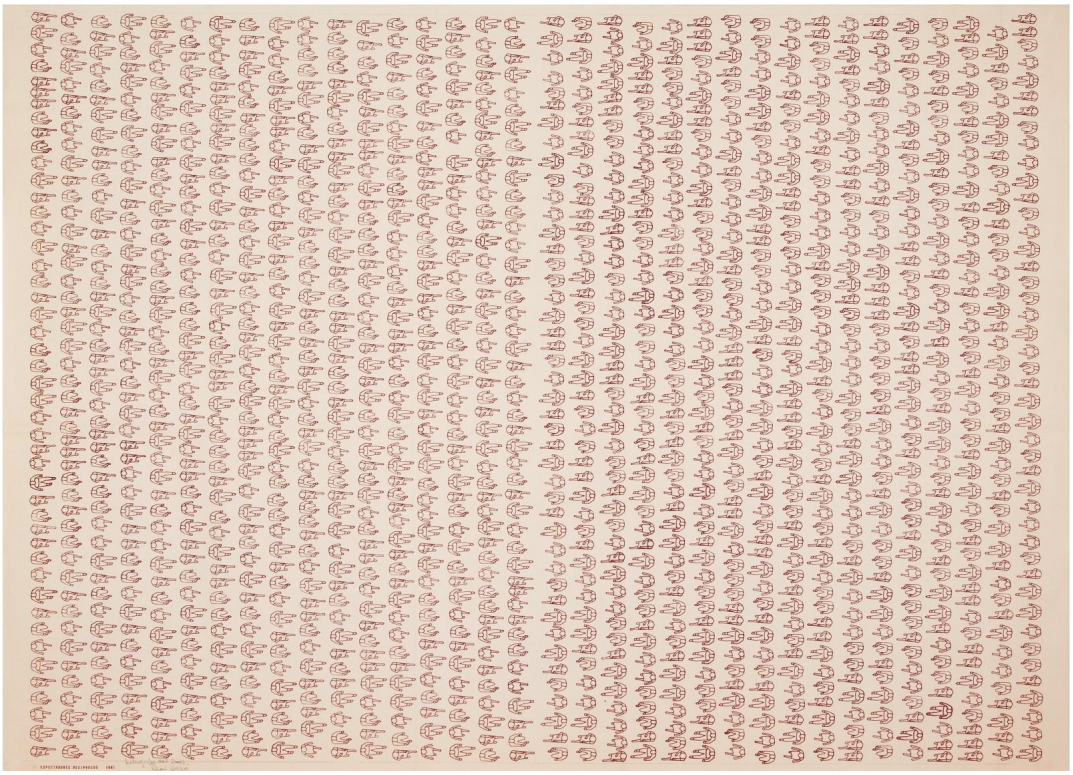


La obra reproducida está sujeta a Derechos de Propiedad Intelectual y es propiedad de sus respectivos autores y/o titulares.

León Ferrari
Buenos Aires, Argentina, 1920 - 2013

Espectadores recíprocos

1981

Ficha técnica

Título	*Espectadores recíprocos* o *4 Espectadores recíprocos*
Año	1981
Técnica	Heliografía sobre papel. Copia impresa en 2003. Edición: x/∞
Medidas	81,5 x 110,5 cm
Línea de crédito	Colección Malba. Donación del artista, 2003
N° de inventario	2003.09

Comentario sobre la obra

Fue durante su exilio en el Brasil (1976-1991) cuando León Ferrari comenzó a dedicarse, por primera vez, plenamente al arte, abandonando su profesión de ingeniero. La experimentación, la libertad creativa y el contacto con otros artistas, sobre todo ligados a prácticas no convencionales para la creación de obras seriadas, fueron factores determinantes para producir piezas con técnicas y elementos nuevos, como las heliografías, conformadas por 27 planos.

La calidad del papel y de las reproducciones impresionó al artista, a lo que se sumó el descubrimiento del Letraset,

utilizado por los arquitectos para sus diseños. El Letraset fue de fundamental importancia en la producción del artista, ya que brindó la posibilidad de realizar obras con elementos figurativos, algo que en distintas oportunidades había ensayado sin quedar conforme con los resultados.

En una nota de 1984 publicada en *Artinf*, Hugo Monzón señalaba:

Fue el amplio catálogo del Letraset el proveedor de ingredientes gráficos [...] Ferrari retomó entonces ese método valiéndose en este nuevo caso, de un vocabulario gráfico convencional con el que organiza sus propias historias, generalmente copiosas, de lectura muchas veces complicada, pero que a simple vista revelan humor e ironía, junto a una sofocante carga de angustia.[1]

Los elementos utilizados no se limitaron a estas "arquitecturas imposibles" –como las denominó Roberto Jacoby en una nota de 1987– que, con plantas delirantes, podían representar tanto el furor urbano como la calidad de vida banal de individuos autómatas con un absurdo comportamiento. También estuvieron presentes en otros collages, atiborradas de elementos inconexos, vinculados a invenciones de vocabularios, a códigos secretos y a traducciones de señales e inventivos laberintos y juegos de ajedrez, que formaron parte de diversas series cuyos originales se fotocopiaban para dar origen a libros de artista.

La producción de las heliografías se realizaba en dos tiempos. En primer lugar, el diseño del plano original de los espacios imaginarios, a veces ayudado por líneas de tinta china, junto a los elementos del Letraset y, eventualmente la utilización de sellos que encargaba con más figuras. Dormitorios, comedores y oficinas con puertas, bidés, figuras humanas, árboles, camas, escaleras, inodoros, todos en una arbitraria distribución –obsesivamente reiterada– delineando los módulos del plano. Tras su realización en papel albanene, se copiaba en la máquina heliográfica, reproduciéndolo cuantas veces se requiriera, y eran firmados x/∞. Esta proliferación de planos reproducidos ilimitadamente habilitó la consiguiente circulación de las piezas por el mundo y la donación de la serie a importantes instituciones nacionales e internacionales, entre las que se encuentra la realizada a MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, en 2003.

En esta ávida búsqueda de crear cosas nuevas, las reproducciones seriadas no dejaron de poseer su rasgo experimental, muchas veces con papeles de disímiles texturas –papel vegetal, acetato y poliéster transparente–, que en sus impresiones incluyeron tintas con variados componentes químicos. Al procedimiento se le sumaba el plegado de los planos y su envío por correo como una forma de arte postal. Como en las xerografías –fotocopias realizadas con máquinas Xerox, que fueron utilizadas experimentalmente por varios artistas paulistas–, estos usos creativos de la máquina marcaron el interés de Ferrari por la obra accesible, intercambiable, con un soporte no valorizado y con una acción artística que, ante todo, introdujo un modo de circulación alternativa y marginal en relación con la que prevalece en el campo de las artes visuales. "A pesar del giro que imprime en su trabajo, que lo acerca, en principio, a una pura exploración de las formas, su obra sigue sosteniendo una fuerte tensión antiinstitucional".[2] En este sentido, también "el asunto" es trivial dentro de la historia del arte: el tránsito de las autopistas, los espectadores enfrentados unos a otros, los individuos distribuidos en situaciones que carecen de un significado concreto, impregnando de banalidad –con un fuerte rasgo trágico– la vida contemporánea.

Al exponerse esta serie en una importante muestra de 1980 en el Museu de Arte Moderna de San Pablo, Aracy Amaral leyó en ella una atmósfera cálida que infunde personalidad a los fríos signos gráficos de la plantilla y sus posteriores copias:

Lejos de un efecto que retrotrae a su origen industrial, surge un elemento cariñoso en la humanización de esos ítems (en general despersonalizados, o mecánicamente insertos en proyectos o anuncios), a través de la mano que les infunde vida y en torno de los cuales se crea un clima que descubre el artista.[3]

Así como en los 70 Ferrari abandonó la producción de obras al servicio de una vinculación con el arte político y el anhelo de una transformación social, en su producción en el exilio vivió un intenso retorno a la plástica, a la vez que experimentó múltiples propuestas que alcanzaron otros interlocutores y consumidores con nuevos medios y circuitos. La creación de instrumentos y las *performances* en conciertos también se sumaron a la nueva faceta que transitó el artista en aquellos años.

En una entrevista realizada por Vicente Zito Lema, admite:

No me guía el propósito de significar algo definido; quien se enfrenta a estas obras es libre para establecer asociaciones y darles la interpretación que considere más correcta. Personalmente, cuando las veo terminadas, mi propia interpretación, que no limita ni excluye otras, es que estas obras expresan lo absurdo de la sociedad actual, esa suerte de locura cotidiana necesaria para que todo parezca normal.[4]

Descripción del propio Ferrari que no deja de vincularse a la impresión que causó al artista la propia adaptación a la ciudad paulista. Allí, paralelamente a la producción de obras múltiples, construyó un inmenso repertorio de trabajos únicos como contrapunto de la seriación: estas piezas "irrepetibles" fueron las que le brindaron un sustento económico para poder vivir del arte luego de su llegada al Brasil, a los 56 años.

Luego de más de veinte años de alternar el arte con su profesión de ingeniero, fue con las heliografías que, irónicamente, deconstruyó de manera lúdica sus propios conocimientos sobre el perfeccionamiento y el raciocinio que el diseño de planos y la construcción requieren.

Texto de Andrea Wain

Notas

1. Monzón, Hugo, "León Ferrari", *Artinf*, Buenos Aires, nº 46/47, 1984. ↑

2. Giunta, Andrea, "Cronología", en Giunta, Andrea (ed.), *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004* (cat. exp.), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta y MALBA - Colección Costantini, 2004, p. 158. ↑

3. Amaral, Aracy, "A invenção e a máquina" (prólogo a la exposición *A arte de León Ferrari*), citado en Giunta, Andrea, "Cronología", en *op. cit.*, p. 159. ↑

4. Zito Lema, Vicente, "León Ferrari y los secretos del hombre y la sociedad" (entrevista a León Ferrari), *La Voz*, Buenos Aires, 26 de julio de 1984, p. 22. ↑

https://test-malba.bibliohack.org/Detail/objects/630 · Descargada el 16/11/2026