

3.44 La palabra sobre la palabra ajena

María del Mar Rodríguez Caldas*

Abstract. *We will show, with Bispo do Rosario, how artistic reputation is produced and how discourses are not only accompaniments of the artwork but producers of his sense and value.*

Keywords: *reputation, discourse, displacement.*

Resumen. *Mostraremos, a partir de Bispo do Rosario, cómo se produce la legitimación artística y cómo los discursos no son un mero acompañamiento de la obra sino decisivos en la producción de su sentido y de su valor.*

Palabras clave: *legitimación, discurso, desplazamiento.*

Introducción

Arthur Bispo do Rosario (1911-1989, Sergipe) tiene una visión mística a los 27 años que lo lleva al delirio. Se le diagnostica esquizofrenia paranoide e ingresa en un manicomio de Rio de Janeiro. En 1967 Bispo escucha una voz que le obliga a *inventariar* todas las cosas del mundo. Y lo hará a través de objetos e imágenes y de la designación de personas y cosas.

Veremos cómo la producción de Bispo, muy idónea para seducir a un *habitus* culto, se convierte en *arte* mediante su inserción en las instituciones artísticas y el acompañamiento de discursos autorizados, pese a los deseos e intenciones de su productor.

1. La obra

En sus *Vitrines* reunió objetos industriales sobre paneles alistados con palos de escoba. Los agrupó según lógicas clasificatorias propias de la actividad comercial: objetos idénticos; de la misma naturaleza pero con diversas medidas; de una misma funcionalidad.

Incorporó el texto sobre objetos banales, propios del universo doméstico o del desempeño de oficios.



Figuras 1 y 2. Arthur Bispo do Rosario (1960-1989). A la izquierda: *Planeta paraizo dos homens*. A la derecha: *Canecas*. Fundación Proa, Buenos Aires.

Una vez recubiertos de hilo de color azul desvaído, bordó sobre cada uno de ellos su nombre y, a veces, también los numeraba y describía.



Figura 3. *Estandartes y Miniaturas*, de Arthur Bispo do Rosario, en *Imágenes del Inconsciente*, 2001, Fundación Proa, Buenos Aires.

* España, Departamento de Pintura de Facultad de Belas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (BBAA - UV). Artista visual y Profesora, BBAA - UV. Doutora en Belas Artes, UV. Entre otras, recibió las becas de creación artística *Novos Valores* (Pontevedra, 92), *VI Fotobiennial de Vigo* (Vigo, 93), *Unión Fenosa* (A Coruña, 99) y *Fundación Arte y Derecho* (Madrid, 2000).

Bordó largas listas de nombres, textos descriptivos e iconos sobre ropas y sobre telas con las que confeccionó las *Bandeiras*. En la parte interior del *Manto da Apresentação* borda cientos de nombres de personas. En una de sus *Bandeiras* borda el relato detallado del día que tuvo la visión, un cuerpo humano -nombrando sus partes y describiendo sus funciones- y, en la parte inferior, el texto ‘eu preciso destas palavras-escrita.’

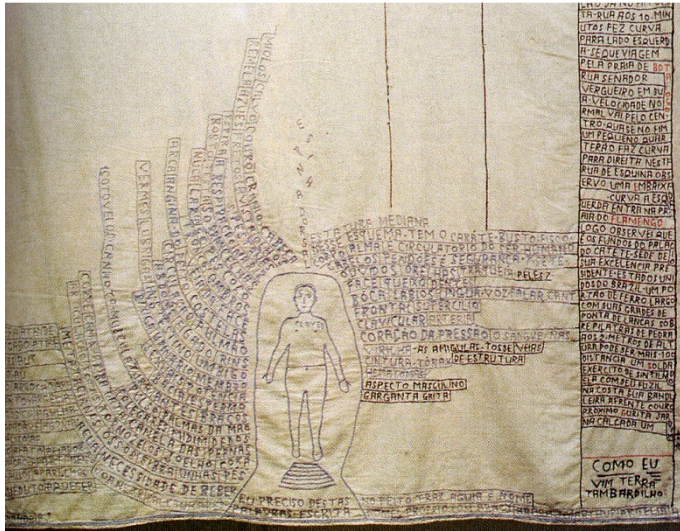


Figura 4. Arthur Bispo do Rosario (1960-1989), *Estandarte (fragmento)*, (Walter Firmo, 1996).

La mayor parte de los materiales empleados provenían del hospicio: las cucharas o tazas de sus *Vitrines* pertenecieran a los internos; para las *Bandeiras* usaba sábanas; el hilo azul que recubre los objetos resultaba de deshilar los uniformes.

2. El síndrome de Pigmalión

Si cualquier *creador* es creado en y por el campo artístico (Bourdieu, 2002), Bispo do Rosario es una creación íntegra de los agentes de este campo, puesto que él ni pretendía ni aceptaba ser artista.

Su principal *Pigmalión* es Frederico de Morais quien, habiéndose iniciado como artista conceptual, pasó a ejercer la crítica, la docencia académica y a desempeñar múltiples cargos en museos e instituciones.

Pero “el ‘descubridor’ nunca descubre nada que no haya sido ya descubierto” (Bourdieu, 2002, p. 255). Antes de Morais, el trabajo de Bispo ya era conocido por su círculo próximo y por algunos artistas. Su trabajo había sido difundido ampliamente por periodistas y fotógrafos. Pero unos eran totalmente ajenos al campo del arte -con lo cual nunca *descubrirían* que aquello era arte- y otros nunca podrían llegar a legitimarlo artísticamente porque carecían del capital simbólico acumulado por Morais.

Maria Amélia Mattei, artista plástica, comisarió en 1982 la muestra colectiva *À margem da vida* (MAM, Rio de Janeiro). Le costó convencer a Bispo para exponer. Finalmente accede, a condición de seleccionar él mismo sus trabajos -las *Bandeiras*, uno de los mantos y negándose rotundamente a ceder el *Manto da Apresentação*. Después se arrepintió, no quiso visitar la muestra y se mostró angustiado por no tener los trabajos junto a él. En la exposición la obra de Bispo acapara el interés del público y el de Morais, coordinador de la muestra. Morais visita el manicomio para conocer a Bispo y ofrecerle una sala entera del MAM, permitiéndole alojarse en el museo mientras durara la muestra, pero Bispo se niega (Hidalgo, 1996).

Si el intento de convertir a Bispo en *artista-objeto* quedó frustrado, siete años después se allana el camino. A los tres meses de morir Bispo, Morais comisaría la exposición *Registros de minha passagem pela terra* (Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro) que itenera por importantes museos brasileños.

Morais seguirá *curando* a Bispo en otras exposiciones, pero para la plena incorporación de la obra de Bispo en la historia del arte brasileño así como para su difusión en el extranjero, se le acompañarán discursos más autorizados y poderosos, como el del banquero y mecenas Edemar Cid y el del comisario Nelson Aguilar, quienes lo llevarán a la 46ª Bienal de Venecia (1995).

3. El discurso legitimador

Al desplazar al campo del arte a productores ajenos a éste, cuya producción ha sido concebida para finalidades distintas de la estética, la legitimación suele apoyarse en un doble discurso paradójico: a la vez que se legitima la *autenticidad* del trabajo mediante la demostración de

su falta de influencia artística, se legitima su *artisticidad* mediante su (falsa) reflexividad hacia la tradición del arte.

3.1 La inmaculada concepción

El primer discurso se basa en la creencia de una cultura *natural* y *espontánea*, de que puede existir un *arte-naturaleza*, reavivando el mito de la creación artística como fruto de la expresión individual: “Só una 'arte virgem', como a de Bispo, nascida á margem do circuito comercial e artístico, pode ser verdadeiramente original e inovadora” (Morais, 1993, s.p.).

La creencia de Moraes se basa en su propia visión del arte como algo concebido *sin pecado original* y del *creador* como una *inmaculada concepción*: “Criar arte é ver mundo como que pela primeira vez” (Morais, 1989, s.p.). Y considera que la producción de Bispo es 'original' y 'auténtica' por ser realizada desde el aislamiento y la enajenación mental, siendo paradójicamente el criterio más decisivo para calificarla como arte, su falta de relación con el campo artístico y con cualquier tipo de aprendizaje.

Sin embargo, Bispo vió mundo y conoció mucha gente, desempeñó varios oficios –algunos artesanales- leía la biblia, revistas, enciclopedias, periódicos, etc. de tal modo que su producción no surgió milagrosamente de la nada. Hay intérpretes que encuentran sus fuentes en la cultura popular de carácter religioso-festivo, pero prácticamente todos los discursos sobre el trabajo de Bispo, reproducen, al igual que Moraes, la ideología carismática del *creador increado*.

3.2 El ready-made asistido

Si la producción de Bispo nada debe a la historia del arte y sí es deudora de la cultura popular, sólo puede ser desplazada al campo del arte por agentes *de ese campo* que le dan una existencia artística al aplicarle, como señala Bourdieu a propósito de Rousseau el Aduanero,

una mirada histórica que lo sitúa en el espacio de los posibles artísticos, invocando respecto a él obras o autores que él sin duda desconocía y, en cualquier caso, profundamente ajenos a su propósito (Bourdieu, 2002, p. 365).

Producto de esa mirada producida por el campo, Moraes encontrará múltiples vinculaciones con Duchamp. No parece percibir la diferencia entre la intencionalidad de Duchamp cuando descontextualiza objetos funcionales y los desplaza a espacios artísticos y lo que él denomina los

ready-mades de Bispo, carentes de cualquier propósito de romper con las convenciones estéticas y que *son desplazados por otros* a los espacios artísticos.



Figuras 5 y 6. Arthur Bispo do Rosario (1960-1989). A la izquierda: *Roda da Fortuna*. A la derecha: *Vaso Sanitário*. Fundación Proa, Buenos Aires.

Las *fuentes* que Moraes asigna a Bispo van, desde movimientos como Nuevo Realismo, Fluxus, Pop-Art o Arte Povera, hasta a autores como Tony Cragg, Boltanski, Hélio Oiticica u Opalka (Morais, 1989). De nuevo, al establecer relaciones en base a las características formales de los productos y a base de su descontextualización, aparecen los contrasentidos. Baste decir que, mientras el artista povera elige materiales precarios en su ruptura con la categoría de lo bello y con el empleo convencional de materiales nobles, Bispo utiliza los materiales a los que, con enorme dificultad, puede tener acceso y que, en el contexto del manicomio, poseen un extraordinario valor.

En el discurso de Moraes ¿cuánto hay de ceguera y cuánto de interés por consagrar artísticamente la producción de Bispo, lo cual implica consagrarse a sí mismo como su *descubridor*? Moraes casi saca a la luz que la existencia artística de Bispo se debe a su criterio de esteta refinado:

Recentemente, num debate em Curitiba, alguém me perguntou como eu definiria a arte, hoje. Respondi, dizendo-lhe que a arte é aquilo que chamo de arte. Para mim Bispo é um artista, genial (...) Não importa se o que ele fez foram apenas registros, como ele prefere dizer, e não arte (Morais, 1993, s.p.).

Conclusión

Al desplazar el trabajo de Bispo al campo del arte, se produce un cambio de su significado y de su valor. Al imponérsele las categorías de percepción propias del campo artístico, la interpretación se aleja radicalmente de la génesis de la obra. Sin embargo, recuperar su razón de ser, su principio generador, los motivos para existir en la forma que existe, le restituiría su importancia, su necesidad y el efecto liberador que tuvo para Bispo.

La penetración de la palabra sobre la palabra ajena puede distorsionar la intencionalidad de una obra. En este caso, la manipulación sobre el producto es extrema, pudiendo considerarse una expropiación del discurso autorial sino una instrumentalización del autor. ●

Referencias

- Bourdieu, Pierre (2002) *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama ISBN: 84-339-1397-2
- Firmo, Walter (1996) *Estandarte (fragmento)*. Fotografía. En *Arthur Bispo do Rosario. O senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco ISBN: 85-325-0699-2
- Fundación Proa (2001), *Imágenes del inconsciente* [Consult. 2009-12-29] Fotografías. Disponibles en <URL: http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/inconsciente/exhibicion_fr.html>
- Hidalgo, Luciana (1996) *Arthur Bispo do Rosario. O senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco ISBN: 85-325-0699-2
- Morais, Frederico (1989) *Registros de minha passagem pela terra*. Rio de Janeiro: Frederico Moraes ed.
- Morais, Frederico (1993) *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna.