

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)

Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta

Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi

Docentes Ayudantes de Primera:

Lic. Pablo Fasce

Lic. Agustín Díez Fischer

Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

**Objetos felices y cuerpos sintientes. Una puesta en
relación de Hudinilson Urbano Jr. y Feliciano
Centurión a través de la Teoría Queer y la Teoría
de los Afectos.**

Pugliese, Luciana

Vitali, Mora

Segundo Cuatrimestre de 2017

Abstract

En este escrito se tratará de elaborar el vínculo entre las elecciones iconográficas y materiales del artista argentino Feliciano Centurión, quien realiza bordados florales, y del brasileño Hudinilson Júnior, quien fotocopia áreas de su propio cuerpo. La vinculación se hará a través de ciertas propuestas de la Teoría de los Afectos, como la idea de la transmisión de felicidad a través de los objetos de Sara Ahmed, y los planteos de la Teoría Queer tales como el anhelo de elaboración de teorías sobre las disidencias sexuales y la deconstrucción de aquellas subjetividades estigmatizadas.

Ambos artistas provienen de lugares y tiempos diferentes, pero enfrentan desafíos semejantes a la hora de obtener reconocimiento para sus obras. Hudinilson trabajó a fines de la dictadura brasileña, mientras que Centurión operó en la crisis neoliberal argentina de los años '90, en un contexto de emergencia de grupos periféricos de artistas que propusieron estéticas y prácticas de carácter disidentes dentro del campo cultural. Afirmamos que en la obra de estos artistas hay una recuperación de la idea de felicidad a través del arte, lo cual postula un planteo político, y que aspira a reconstruir y reivindicar los distintos modos de existencia, apoyando las libertades individuales, artísticas y sexuales.

Palabras clave: Latinoamérica. Siglo XX. Felicidad. Bordado. Xerox. Queer.

Introducción

En este trabajo se hará una aproximación hacia la obra de Hudinilson Urbano Jr, artista multimedial que trabajó en Brasil durante los años 80 y la obra de Feliciano Centurión, artista paraguayo que operó en el contexto argentino de los 90 y cuya su obra se concentró particularmente en las llamadas “artesanías”. De este modo, nos preguntamos: ¿Qué puentes podrían trazarse entre estéticas y materialidades tan diversas entre sí? o ¿de qué modo podríamos relacionar elecciones técnicas tan disímiles? o más aún ¿qué conexiones podríamos establecer entre estos dos contextos geopolíticos evidentemente tan diferentes? Si bien a simple vista resulta difícil establecer conexiones entre dos tipos de producciones artísticas tan disímiles entre sí, creemos que es a través de la Teoría de los Afectos y la Teoría Queer que es posible encontrar lazos que unen estas producciones, en sus búsquedas expresivas a través de la materialidad alternativa, en su retorno a iconografías de valor simbólico preestablecido, en su búsqueda de legitimación y afectaciones alegres.

Flores del Mal Amor, obra de Centurión realizada en 1996, consiste en una serie de bordados de flores acompañados de frases. Consideramos que hay en estas obras una nostalgia voluntaria, una entrega evidente a la expresión de afectos. De acuerdo a Gregory Seigworth y Melissa Gregg (2010), el afecto surge en el punto intermedio, en el espacio de acción, en las intensidades que pasan de cuerpo a cuerpo, humano o no, y en la sumatoria de relaciones y fuerzas se halla el verdadero poder del afecto, el afecto como potencial: la *capacidad* de un cuerpo de ser afectado y afectar. Centurión busca con sus obras, tan cercanas a su deceso, afectarnos, relacionarse, dejarnos huellas, accionar sobre quienes respondemos a su propuesta.

La obra *Sin título* realizada en 1980 por el brasileño Hudinilson es una pieza realizada en fotocopidora Xerox sobre papel. En ella combina e intercala texturas,

lunares, marcas y vellos de su figura humana que se convierten en estructuras gráficas a partir de un cuerpo abstracto y visiblemente fragmentado. Estas huellas, indicios y marcas dan cuenta de la deconstrucción de su cuerpo, de su exploración y de la constitución de un territorio de reivindicación de la libertad. Un cuerpo que intenta alejarse del tradicional modelo cartesiano de separación entre sujeto y objeto, que ubica al primero como central en la relación entre ambos, para profundizar e introducirse en nuevos modo de lectura de las cuestiones de género y de las sexualidades marginadas. Trabajando sobre esta línea, Carlos Fonseca y María Luisa Quintero Soto (2009) consideran que los estudios sobre lo *Queer* han surgido como una necesidad frente a los cambios sociales que parten de las luchas en favor de los derechos para los homosexuales, las mujeres y de la lucha contra el SIDA. Enuncian que, a pesar de que el término “Queer” en su origen inglés conlleve un sentido peyorativo, tanto desde su uso como sustantivo “gay,” como desde su uso adjetivo, que implica cierta noción de lo “raro” o “torcido”, su redefinición actual encarna una esperanza, aspira intensamente a un mundo sin desigualdades que rechace fuertemente toda clasificación por género.

La hipótesis que trabajamos en este escrito es que tanto Hudinilson como Centurión no sólo están trayendo al plano del arte innovaciones estéticas, sino que éstas son usadas para invocar y reivindicar modelos ideológicos disidentes. Para afirmar esta idea, se recurrirá a observar las obras seleccionadas de estos dos artistas, desde el punto de vista de las propuestas teóricas de autores que trabajan directamente sobre la disidencia *queer* y la teoría de los afectos, la cual establece a su modo una versión de disidencia, poniendo énfasis en elementos valorizantes que caen por fuera del canon como los sentires y la emotividad.

Hudinilson Urbano Jr. y Brasil en los años ochenta

El trabajo *Sin título* de 1980 responde a la lógica del collage y está compuesto de veinte imágenes en blanco y negro de hojas tamaño A4 dispuestas en cuatro columnas y cinco filas, en un patrón de grilla rectangular. Todas las imágenes que forman parte de esta composición son reproducciones de diferentes fracciones del propio cuerpo del artista, realizadas directamente a través del uso de una máquina fotocopidora. Estas copias, lejos de ser una representación precisa de su cuerpo, encarnan los límites desdibujados de su figura humana, mostrando un cuerpo fragmentado, indefinido y confuso. Los orificios y las articulaciones se ubican, expandidos y desordenados, en el mismo formato que un ojo. Sin embargo, en este conjunto de piezas hay suficiente información para determinar que se está observando un ser humano. Esta obra es, entonces, la deconstrucción de un autorretrato, dejando de lado los materiales y técnicas académicas (como sería la pintura) y adentrándose en un cuestionamiento respecto a qué es una persona, que hace o deshace la humanidad de un sujeto, cómo se puede retratar a alguien sin mostrar nunca su rostro entero para, aún así, ofrecer una forma de intimidad.

Hudinilson se inserta en el contexto artístico brasileño desde finales de los años setenta, una escena atravesada por una corriente alternativa compuesta por actividades artísticas que pasaban por fuera de la academia, en las nuevas zonas de concentración de dinero y trabajo, que surgen por el giro neoliberal del gobierno de facto. Estas son áreas fabriles, y asentamientos habitacionales que ocurren a su alrededor, así como áreas de comercio nuevas que se instalan para cubrir sus necesidades. La sociedad brasileña se encontraba profundamente sumergida en una dictadura, que abarcó desde 1964 hasta 1985, por lo cual los canales oficiales del arte y la comunicación estaban sometidos a una fuerte censura por parte de un estado autoritario (Puente, 2007). Si bien el artista provenía de un ambiente carenciado, recibió en la Fundación Armando Alvares Penteado, una organización filantrópica, una formación en varias técnicas artísticas (tales como pintura y grabado) que le proporcionaron elementos para trabajar en diseño

gráfico y ganarse la vida. El graffiti formó parte de sus habilidades, y Hudínilson pasó a formar parte del grupo *3nós3*, junto a Rafael França y Mario Ramiro, con quienes realizó intervenciones urbanas de tono político, actuando sobre las estatuas de la ciudad para identificarlas con los torturados. Gracias a su perseverancia fue reconocido y su trabajo experimental en Xerografía actualmente se expone y representa a Brasil en muestras internacionales. Su obra *Sin Título* de 1980, forma parte de estos procesos experimentales que llegaron a convertirlo en un referente de la contemporaneidad brasileña tras el regreso a la democracia y la apertura a un arte con énfasis en la corporalidad y la sexualidad alternativas.

Feliciano Centurión en los años noventa argentinos

La obra *Las Flores del Mal Amor* de 1996 compone un políptico que está constituido por una serie de cinco fundas de almohadas bordadas. En este conjunto se observa la repetición de motivos florales combinados con frases y la utilización del color blanco, propio de las fundas de almohadas, con la complementariedad del rojo y el verde. La iconografía floral se repite sin dar lugar a muchas diferencias: se trata de la representación de flores que se entrelazan, se entretajan y se fusionan. En algunos casos con un nivel de elaboración tal, que aparentan tener actitudes y una cierta comunicación secreta entre sí: se antropomorfizan sin modificar sus formas. Frases como “el amor inunda mi corazón” o “perfumo tu recuerdo” aluden a un mensaje de amor y afecto a través de un bordado prolijo. Se trata de mensajes que se unen a este soporte íntimo y cotidiano e intentan operar a modo de afirmación y de recuerdo ya que el artista moriría en 1997, el mismo año que realizó la obra, y de este modo aspira a dejar un mensaje de ilusión y optimismo. No es menos relevante el hecho de que Centurión se apropia de

una técnica y materiales que han sido asociados a construcciones sexo-genéricas¹ de lo femenino y vinculados a lo doméstico. Será en este sentido que se puede trazar un claro puente entre su obra y las producciones artísticas que formaron parte de una estética alternativa durante la década del 90 en Argentina.

Para pensar la obra de Centurión es esencial rescatar el rol del emblemático Centro Cultural Rojas como un nuevo espacio simbólico que reunió a una considerable cantidad de artistas que optaron por una reapropiación de la cultura de lo cotidiano. De esta forma Jorge Gumier Maier, impulsor de esta tendencia estética de los noventa y curador de dicho espacio propuso un “modelo curatorial doméstico” destinado a oponerse a la intelectualización del neo- conceptualismo propio de esta época, en favor de una estética de la “sensibilidad” y el “gusto” (Katztenstein, 2003).

Este modelo, que además se opone a la utilización de los tradicionales materiales “nobles”, opta por una consciente utilización de pequeños formatos, motivos iconográficos considerados “banales” y la elección de actividades triviales llamadas comúnmente “artesanías”. De este modo, los artistas del Centro Cultural Rojas se enfrentaron a la profesionalización del campo artístico que venía desarrollándose desde el advenimiento de la democracia, alejándose del panorama artístico internacional y volcándose a una producción artística que daba cuenta de sus gustos personales, de su gran destreza manual, y de su aspiración a transformar la vida (Katztenstein, 2003). Esta aparente despolitización del grupo y su falta de rebeldía frente a las problemáticas y conflictos que ofrecía el capitalismo tardío, desencadenó en una lectura crítica negativa o peyorativa de las producciones artísticas realizadas por los integrantes del Rojas. Cabe destacar una reseña en la que Jorge López Anaya (1992) denominó las obras producidas por este grupo como un arte *light*, es decir un arte liviano, apolítico, leve, a veces entendido como “marica” por la utilización de temas banales, triviales sumidos a una

¹ Definimos la construcción sexo-genérica de lo femenino pertinente a este caso como la asociación culturalmente aceptada de ciertas labores, generalmente no remuneradas y realizadas en el interior del hogar, con el género femenino como grupo social subordinado.

supuesta irresponsabilidad. De todas formas, es interesante rescatar la lectura realizada por Francisco Lemus (2014), quien sostiene que dicha denominación pudo haber sido creada con el fin de degradar estas producciones artísticas, e invisibilizar las desobediencias sexuales propias del grupo (2014). En este sentido, la obra que trabajaremos de Feliciano Centurión emerge en este contexto de debates y de búsqueda por parte de estos artistas de alejarse de las normas y las conductas instituidas, en donde la libertad sexual será el motor de estas producciones que han tenido un claro carácter disidente.

Un arte de la Felicidad Queer

Estos dos autores están proponiendo innovaciones estéticas, y de la mano de éstas vienen modelos ideológicos disidentes que responden a sus necesidades expresivas. Las *Flores del Mal Amor* de Centurión invitan al espectador a vincularse con elementos iconográficos que quizás serían desestimados por su simpleza, pero que remiten de forma efectiva a los afectos. Las flores estereotipadas, pensadas como carentes de interés para un sistema del arte que ya ha conocido declaraciones vanguardistas, son uno de estos elementos. Hudinilson, por su parte, propone una afectación *queer* con una corporalidad explícita y gozosa, y muestra detalles casi obscenos, casi médicos, y casi abstractos de un cuerpo masculino que no destaca por su belleza física tradicional, y proviene de un estrato social bajo. No solo muestra su cuerpo, sino que además busca sinceramente ser deseado por otros hombres.

Sus materialidades se alejan de lo esperable, dejando de lado las técnicas canónicas de la pintura o la escultura y la politización del arte mural y el gran formato, en pos de una búsqueda de familiaridad emotiva con quien los vea. Por un lado la tela, el bordado y el hilo de Centurión evocan la materialidad de las labores femeninas y la calidez doméstica (que se tornan a su vez una forma de representación Queer y disidente

en manos masculinas); por otro las copias Xerox de Hudinilson llevan la marca de la reproducción técnica, el abandono del aura benjaminiana, la ausencia de una mano que ejerza el oficio, reemplazada por la tinta y el papel que se repiten permanentemente en la conciencia de todas las oficinas del mundo.

Así ambos artistas plantean, en contextos y con elementos iconográficos y materiales diferentes, un arte que busca conmover sensibilidades por fuera de lo hegemónico, atraer a su audiencia hacia un nuevo mundo sensorial y emotivo de mayor libertad y autonomía, en el cual las artes no dependen exclusivamente de los estándares propuestos hasta el momento por sistema de las bellas artes, sino que pueden ser parte de un discurso identitario nuevo.

Una aproximación desde y hacia la Teoría de los Afectos

Desde la teoría de los afectos, planteada por Seigworth y Gregg (2010) como discurso crítico de la emoción y cuestionamiento de la preeminencia de la racionalidad como modo privilegiado de conocimiento y vinculación con la realidad, surgen las propuestas de Sarah Ahmed. Esta autora, en su trabajo sobre *Objetos Felices* define la felicidad como un *evento* que involucra afecto -ser feliz es ser afectado por algo-, intencionalidad -se es feliz por una causa- y juicio -algo que hace feliz es bueno-. La felicidad entonces nos dirige hacia ciertos objetos, los cuales acumulan afectos, ya que el afecto es *adhesivo*, se queda en ellos y preserva su conexión con ideas y valores (Ahmed, 2010).

Las rosas y las frases de *Las Flores del Mal Amor* parecen remitir intencionalmente a los afectos: la técnica del bordado, típica en la educación femenina hasta hace poco tiempo y, por este mismo sesgo de género, considerada menor entre las artes. El soporte de su obra son fundas de almohada, piezas de tela cercanas al rostro, al sueño, a la intimidad de quien sobre ellas duerma. La iconografía floral que elige es

evocativa de tarjetas y regalos románticos, tal vez vistos como pasados de moda para los años 90, pero que recuperan un sentido más ingenuo de afecto y belleza naturales en estas obras. Los colores utilizados son exclusivamente rojo, verde y blanco: estos son los colores de las telas y los hilos con los que trabaja. Y las frases que borda para completar estos conjuntos de sentido, como “Perfumo tu recuerdo,” apelan a lo sensorial, a la memoria de lo sensible, al olfato, que es en sí mismo el sentido más asociado con el recuerdo. Siendo que tendemos a considerar la felicidad un fin y no un medio, y que toda acción opera como un medio hacia ella, consideramos que este autor propone una felicidad de las cosas mínimas, y de la vuelta al hogar.

Consideramos que los artistas sobre los que trabajamos aspiran a crear una conexión entre sus obras y quienes las perciben, y que esta conexión esté basada en una afinidad ideológica y emotiva con ellos mismos, que permita que los espectadores experimenten efectivamente felicidad ante las piezas y busquen, por lo tanto, acercarse a ellas. Compartimos entonces con Ahmed la necesidad de teorizar sobre el sentimiento positivo, que consideramos es lo que buscan crear estos artistas.

Es importante destacar que para Ahmed existe también una figura de *outsider*. Este es el que se ve alienado de la felicidad general, por una disonancia con sus valores e ideas. Cuando el buen gusto -como concepto clasista- separa a quienes lo poseen y a quienes no, este *ir en busca* de los objetos con los que asociamos el sentimiento positivo determina el lugar que se ocupa en la sociedad. Entra aquí en juego el trabajo de Hudinilson, quien desde su propia marginalidad *queer*, crea un arte que expone en ámbitos de reunión del colectivo gay brasileño, como las casas de baño, que eran espacios de socialización y seducción. Circunscribe su trabajo dentro de un espacio de búsqueda de placer, y ofrece su cuerpo a la contemplación, a su vez que lo amalgama con los cuerpos presentes allí. Estos se reflejan, también fraccionados, en los espejos de las casas de baño, completando la obra. Hudinilson seduce a través de los detalles,

muestra y oculta, controla su imagen, ordena las formas de su cuerpo a su criterio y propone un erotismo de la deconstrucción que apela a la imaginación y la aceptación de su propuesta por parte de quien observa.

En sus propias palabras, su obra implica “un viaje a su propio ombligo” (Hudinilson, 1983), que a través del contacto físico con la máquina llega a la creación de un nuevo cuerpo con el suyo propio, multiplicando las formas de verse a sí mismo. Esta propuesta puede verse también como un interés en convocar a su público hacia su propio cuerpo, hacia esta creación que hace de un cuerpo nuevo desde su propia imagen. Propone un afecto hacia sí y su obra en simultáneo, rompiendo con la alienación *outsider* a través de este vínculo nuevo que genera con un público capaz de sentirse interpelado por esta clase de obra.

Obra Queer de autores Queer

Nos interesa rescatar desde las teorías *queer* las reflexiones que realizan Carlos Fonseca y Maria Luisa Quintero Soto (2009). Ellos consideran que estos enfoques pretenden deconstruir las sexualidades periféricas a partir de un análisis teórico de la disidencia sexual y de las identidades que han sido estigmatizadas. Por sexualidades periféricas entienden a todo tipo de subjetividades que se alejan de lo aceptado social y culturalmente y que resisten a los valores tradicionales, muchas veces pagando el costo de la discriminación. Será de esta forma que, frente a una clara estigmatización de estas identidades, las teorías Queer aspiran a modificar estos desprecios ejercidos sobre estas subjetividades con el fin de convertirlas en un motivo de estudio e incluso de orgullo y dignidad. Es por esto que estas teorías pretenden dar voz a aquellas subjetividades, identidades y sexualidades que han sido silenciadas y sistemáticamente marginadas. Resulta interesante cómo esta teoría apunta a la consumación de la libertad de las personas y la autodeterminación de su vida y existencia a partir de la elección de su

sexualidad, aspirando a la felicidad y el reconocimiento de sus fusiones y uniones erótico-afectivas. Esto nos interesa particularmente a la hora de analizar y entender tanto la obra de F. Centurión como la de Hudinilson.

Como hemos mencionado anteriormente, la obra *Las Flores del Mal Amor* de Centurión se vuelca sobre técnicas y materiales que han sido normalmente vinculados a las construcciones sexo-genéricas de lo femenino y asociados a lo doméstico. Dicha elección de técnicas da cuenta de una clara preferencia por parte del artista de elementos y materiales no tradicionales que dan cuenta de cómo esta elección de lo “diferente”, “alternativo”, puede operar como otro modo de concebir la sexualidad. De este modo, su desafío evidente del orden sexual y estético confronta con otros modos de producción artística tradicionales. Dicha obra realizada en 1996, año en que murió el artista a causa de VIH, da cuenta de las preocupaciones y angustias que atraviesan a un cuerpo enfermo, aunque lleno de esperanzas. En este sentido, será pertinente mencionar que Centurión luego de enterarse de su enfermedad, se volcó hacia una infatigable producción artística. De este modo, su obra encarna cierta ilusión y optimismo por dejar al mundo un mensaje de amor, que da cuenta de sus fantasías e intimidades a través de una sensibilidad diferente en busca de la legitimación de modelos ideológicos disidentes.

Por otro lado, en la obra *Sin Título* de Hudinilson vemos como su collage, que combina diversos fragmentos de su cuerpo fotocopiado, da cuenta de un intento por parte del artista de hacer visible y manifestar su cuerpo de un modo deconstruido y fragmentado. Esta deconstrucción puede ser leída también, desde una clave *queer*, como un modo de alterar y trastocar los modos tradicionales y canónicos de representación del cuerpo. De este modo, ofrece al espectador otras formas de concebir la anatomía de una persona a partir de la indeterminación de ciertas fracciones de su cuerpo, que se unen otorgando una imagen poco clara. Es evidente como el artista brasileño buscó

transgredir y quebrantar las tipologías dominantes en favor de una búsqueda de liberación sexual y la reivindicación de subjetividades disidentes, marginadas hasta ese entonces.

Conclusión

Es posible ver la obra de Hudinilson y la de Centurión como manifestaciones de una felicidad *outsider*, un llamado a quienes compartan sus propuestas y una búsqueda de afectos comunes a través de los objetos que ponen en juego. En el caso de estos artistas, sus afectos se depositan en obras que exponen ante el mundo, para intentar “contagiar” su felicidad por esta capacidad transitiva de los objetos de acumular y repartir afecto en sus tránsitos por la vida.

Es entonces posible interpretar la obra de ambos artistas como un modo de reivindicación de las libertades y de las sexualidades periféricas, a partir de la resistencia a los valores tradicionales que reproducen un sistema social cuyo fundamento se basa en rastrear disidencias entre los cuerpos, estigmatizando toda identidad “diferente”.

Las elecciones iconográficas y materiales de ambos artistas, en conjunto con sus propuestas expositivas, sus biografías, y sus legados por escrito, dan cuenta de su mutuo interés en renovar las propuestas del arte y fomentar la inclusión de nuevas maneras de crear, así como la aceptación de nuevos roles sociales en sus propios ambientes.

Bibliografía

Ahmed, Sara.

2010 “Happy objects” en Gregg, Melissa, y Seigworth, Gregory J., (comp). *The affect theory reader*. Durham & London: Duke University Press, p. 29-51.

Barros, Stella Teixeira de.

1984 "Out-arte?" *Arte em revista*, São Paulo, CEAC - Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n.8, p.46-51.

Bernadet, Jean-Claude.

1983 "Palavras para um corpo xerocado" En *Xerox action*. São Paulo:MAC USP.

Cerviño, Mariana

"La herejía del Rojas. *Ethos* disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura"

Fonseca Hernández, Carlos y Quintero Soto, María Luisa

2009 "La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas". Argentina. N69, p. 43-60

Gregg, Melissa, y Seigworth Gregory J.

2010 "An inventory of Shimmers" en Gregg, Melissa, y Seigworth, Gregory J., (comp). *The affect theory reader*. Durham & London: Duke University Press, p. 01-28.

Hudinilson Jr.

1983 "Idéias que norteiam / nortearão "xerox action"". En *Xerox action*. São Paulo: MAC USP.

Hudinilson Jr.; Ramiro, Mário; França, Rafael.

1981 "3NÓS3/ Interversão urbana". *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.2, p.9-12.

Katzenstein, Inés

2003 "Acá lejos: Arte en Buenos Aires durante los 90", *Ramona* n.37 p.4-15.

Lemus, Francisco

2015 "¡Arte *light*, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los noventa como formas de resistencia". En *Revista Cambia*. p.

117-132.

Puente, Ana Carolina.

2007 Años setentas, cambios en Brasil: minorías culturales y el sujeto en la literatura. *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en : <http://www.aacademica.org/000-024/100> [último acceso 02/11/2017]

Ramiro, Mario.

1987 “Zona de tensão”. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.18, p.34-35