

**Marcel Marburger**

## **Cronología de un fracaso curatorial<sup>1</sup>**

El 05 de septiembre de 1971 Flusser participó en una rueda de conversaciones que fue organizada en el marco de la novena Bienal de São Paulo.<sup>2</sup> Bajo la presidencia de René Berguer, el por entonces presidente de la liga internacional de críticos de arte (AICA), se inició el diálogo con el propósito de debatir los contenidos y las orientaciones de las futuras bienales. De un modo no habitual la reunión logró desde un principio una relevancia muy particular en la medida en que la segunda Bienal más antigua del mundo tuvo que enfrentarse tempranamente con una serie de dificultades. Así es como padecieron – como reacción contra régimen militar imperante en Brasil desde 1964 – por ejemplo la novena y la decima Bienal bajo el boicot de diferentes artistas extranjeros.<sup>3</sup> Por tanto, quizás la presentación de la orientación temática para la siguiente duodécim Bienal que trata de la sondeada relación entre el arte y la comunicación no se deba únicamente a un discurso general sobre arte contemporáneo.

Según su propia declaración Flusser fue invitado a la ronda de conversaciones en razón de sus cualidades como científico de la comunicación, ya que se había confirmado que por esa época la supuesta crisis del arte sería propiamente una crisis de la comunicación, como él lo notificara en una revista francesa en una entrevista posterior.<sup>4</sup> En un resumen escrito ya por el 06 de septiembre de 1971 describe su participación en la discusión de la siguiente manera: Primero, las bienales habidas hasta ahora habrían tenido una estructura discursiva, con la que los “consumidores” habrían estado limitados meramente a la recepción de mensajes<sup>5</sup>, y segundo, las bienales habrían sido poco claras respecto de qué tipo de mensajes ellas querrían comunicar.<sup>6</sup> En conexión con este subjetivo inventario él enumera tres propuestas de mejora. Primero debería investigarse de qué manera los visitantes

---

<sup>1</sup> Tercer capítulo de la cuarta parte de la tesis doctoral "Flusser y el arte" (Flusser und die Kunst) de Marcel Marburger. Colonia 2011 pp.140 – 154.

<sup>2</sup> La invitación oficial para esto la recibe Flusser el 17.08.1971. La que fuera firmada por el presidente de la fundación de la Bienal de São Paulo Francisco Matarazzo Sobrinho. La carta inédita se encuentra en el *\_Vilém\_Flusser\_Archiv* (Berlín, *\_Vilém\_Flusser\_Archiv*, Bienal 1, Nr.49).

<sup>3</sup> Compárese para ello: Marvine Jove, São Paulo, Biennale: sedes of growth, en: *New York Times*, New York 1972, Página 24.

<sup>4</sup> Jacques D. Rouiller, La Biennale de São Paulo transformée en laboratoire collectif. Une interview exclusive de Vilém Flusser, in: *Gazette de Lausanne*, 06.01.1973.

<sup>5</sup> Flusser, Résumé of my contribution to the Round Table held at the 11th Biennial on Sept. 5th, concerning the reformulation of the Biennals (Berlín, *\_Vilém\_Flusser\_Archiv*, Bienal 1, Nr.63).

<sup>6</sup> *ibíd.*

hayan de ser vinculados con la planificación de las futuras bienales de manera que el diálogo pueda ser posibilitado desde antes entre los organizadores y los receptores. Segundo, tendría que decidirse si acaso el objetivo de la Bienal sea el informar o el comunicar, y tercero, tendría que encargársele a un equipo de comunicólogos, sociólogos y psicólogos la planificación y la ejecución de las futuras bienales. Para finalizar, Flusser ofrece la ayuda desinteresada de sus estudiantes para llevar a cabo estas mencionadas recomendaciones.

Hasta qué punto este resumen devuelve su contribución efectiva a la discusión o quizás ya es resultado de la ronda de conversaciones, no es algo que pueda ser explicado aquí de manera productiva.<sup>7</sup> La primera recomendación de Flusser –quizás no de un modo muy comprensible– puede ser asociada con un ensayo inédito que él mismo hiciera por esta época. En el texto *Exposiciones de arte* que comprende solamente una hoja, él escribe que las exposiciones serían generalmente “lugares de la no libertad”.<sup>8</sup> En la medida en que los visitantes de las exposiciones de arte sean degradados a una recepción pasiva de los objetos expuestos, por tanto, que todo *feedback* por parte del espectador sea excluido, la estructura de la información ha de ser una discursiva, por tanto el flujo de la información unilateral, o sea orientado unilateralmente desde el artista hacia el visitante de la exposición. “Por lo tanto, quien hable de una crisis de las artes” así su consecuencia final, “alude en el fondo no al arte mismo, sino al modo como hemos de encontrar acceso a él, sea que participemos de éste de manera activa o pasiva”.<sup>9</sup> Flusser también se acerca al carácter de las exposiciones desde un punto de vista desde la ciencia de la comunicación y constata un problema fundamental que atañe a la estructura comunicacional (en relación) con la exposición de las obras de arte. Sin embargo, en el ensayo nombrado no se ofrece ninguna solución al problema, sino que solamente se constata que tendría que aparecer “algo nuevo en el lugar de las exposiciones”, para que pudiera producirse “un tránsito entre el arte y la vida”.<sup>10</sup> Cómo esto haya de acontecer esto, es ante todo una pregunta, “que ha de resolver una de las tareas ante las que nuestra situación nos ha puestos”.<sup>11</sup>

Frente a esto él supone que la ciencia de la comunicación en general y él mismo en especial podrían ayudar a encontrar un camino para salir de la crisis, de acuerdo a como él lo entiende, con la ciencia de la comunicación o respectivamente con la comunicología, como él llama a su campo de acción, se trataría notoriamente de una metateoría que en el fondo puede expresarse en todas sus

---

<sup>7</sup> La reunión sólo está parcialmente documentada y hasta ahora no ha sido investigada ampliamente. Una futura elaboración de los contenidos de la discusión de las personas participantes podría llegar a mostrar un interesante propósito de investigación.

<sup>8</sup> Flusser, *Exposiciones de arte* (Berlín, \_Vilem\_Flusser\_Archiv, Nr. 3194), p1.

<sup>9</sup> *ibíd.*

<sup>10</sup> *ibíd.*

<sup>11</sup> *ibíd.*

demandas. Al respecto no sorprende que Flusser se sienta llamado para el desarrollo conceptual de las futuras bienales y ofrezca su colaboración en proyecto en el resumen antes expuesto. En razón de esto es que se le encarga en marzo de 1972, por la dirección de la fundación de la Bienal de São Paulo, hacerse partícipe en la organización de la vigésima segunda Bienal<sup>12</sup>. Aunque respecto a la dimensión del mandato, aún cuando existan luego diferencias de opiniones con los fundadores y el presidente de la Bienal, Francisco Matarazzo Sobinho, él interrumpe sus actividades en São Paulo, e inicia como enviado especial de la Bienal, un viaje de muchos meses por Europa, junto a su esposa Edith en junio de 1982.<sup>13</sup>

Sobre el objetivo de esta gira él se ha expresado, entre otras cosas, en una carta al artista Fred Forest, el 07 de agosto de 1972, cuyos contactos él había obtenido de René Berger.<sup>14</sup> En la carta él escribe que tanto como profesor de teoría de la comunicación, como de comunicación estética en la universidad de São Paulo, ha sido comisionado para reorganizar la próxima Bienal sobre una base comunicológica. Por esta razón es que él está de momento en Europa. La tarea que se le ha encomendado, él la describe de la siguiente manera: “The idea is that it is not the arts themselves, but their communication to the broad public which are in the crisis. We shall therefore try to shift the emphasis from works to group efforts, and from exhibition to laboratory, and thus motivate the public to active reaction”.<sup>15</sup> En una carta a Abraham Moles. Fechada el mismo día, él agrega de la siguiente manera lo anterior: “In short: desalinate senders and receivers, de-sacralise `Àrt`, and abandon the ouvre` for something useful”.<sup>16</sup>

Análogo al ensayo “exposiciones de arte” y al resumen de su contribución en la ronda de discusiones, antes aludida, Flusser ve una fisura entre el arte y el público, una fisura de naturaleza comunicacional. No el arte mismo, sino la transmisión del arte, él ve que se encuentra en una *crisis*, por lo cual él propone vincular al público en la organización de las exposiciones. Por lo tanto, como él lo dice expresamente “trasladar el acento de la obra hacia el trabajo en grupo”.<sup>17</sup> Por este camino es que

---

<sup>12</sup> Carta oficial de la Fundación de la Bienal de São Paulo a Vilém Flusser del 22.03.1972. Firmada por Francisco Matarazzo Sobrinho (Berlín, *\_Vilém\_Flusser\_Archiv*, Bienal 1, Nr. 86).

<sup>13</sup> Ampliando la carta anteriormente citada Flusser recibe en Junio de 1972 una recomendación de la Bienal de São Paulo en la que en su versión francesa es presentado como crítico de arte y no como profesor de las ciencias de la comunicación, en esta carta se le encomiendan sugerencias para modificar el programa “Arte y comunicación” (Berlín, *\_Vilém\_Flusser\_Archiv*, Bienal 1, Nr. 71). En una carta recomendaria escrita en lengua inglesa del mismo mes, Flusser es presentado únicamente como “Mr. Vilém Flusser” (Berlín, *\_Vilém\_Flusser\_Archiv*, Bienal 1, Nr. 271).

<sup>14</sup> “Dear Mr. Forest, I owe your address to Prof. René Berger of Lausanne who suggested my submitting to you the following problem”. In: Vilém Flusser, Carta a Fred Forest del 07.08.1972. (Berlín, *\_Vilém\_Flusser\_Archiv*, Bienal 1, Nr. 83). Es evidente que Flusser aquí entra en contacto por primera vez con Forest.

<sup>15</sup> *ibíd.*

<sup>16</sup> Flusser carta a Abraham Moles 07.08.1972. (Berlín, *\_Vilém\_Flusser\_Archiv*, Bienal 1, Nr. 72).

<sup>17</sup> Flusser carta a Werner Spiess 07.08.1972. (Berlín, *\_Vilém\_Flusser\_Archiv*, Bienal 1, Nr. 90).

la duodécima Bienal de São Paulo ha de ser mucho menos una exposición y mucho más un laboratorio en el cual pueda ser elaborado un nuevo concepto de arte. En una siguiente carta, igualmente escrita el 07/08/1971 a la editora de Magazine *Main Currents* Emily Sellon, Flusser menciona aún otro aspecto de su concepto: ““The idea is to overcome the gap between Arts and the general public, by stressing the everyday function of the aesthetic dimension [...]”<sup>18</sup> Pensamiento de Flusser que se puede encontrar de una forma muy desarrollada en un texto que lleva por título “Proposal for the organisation of future São Paulo Biennals on a communicological basis”.<sup>19</sup> Aquí él recomienda romper con el aislamiento que amenaza el *establishment* cultural.<sup>20</sup> La mayor parte de la población debiera tener acceso a la cultura para evitar que los medios masivos sigan alienando de la cultura a sus consumidores. Flusser constata una competencia entre las artes y los medios de masa, presuponiendo que todas las expresiones culturales ejercen un influjo sobre las conciencias de los hombres. Para que a los medios de masa no se les entregue este campo es que el arte debe poder volver a alcanzar a los hombres. "Have the Arts" así lo resume él "become again a significant dimension of everyday life, and thus motivate again modern man in his activities".<sup>21</sup>

De modo similar él se expresa en un concepto, que prepara para una conferencia de la reunión general del AICA en París. Que tuviera lugar en septiembre de 1972.<sup>22</sup> Bajo el punto “premisas” él constata que las artes se han ido tornando cada vez más “estériles”, con esto alude a que se están alejando de la realidad humana, en tanto que la parte más importante de la humanidad, se muestran influenciados en mayor medida por los fenómenos culturales masivos.<sup>23</sup> La inclusión que él ha demandado del público la fundamenta desviándose de las exposiciones que ha hecho en el ensayo “exposiciones de arte”, sin embargo, ya no las fundamenta con la discursividad de la estructura de la comunicación, sino por encima de esto, con el predominio problemático de los medios de masa en la marginalización simultánea de las artes que se han vuelto cada vez más elitistas. El propósito preeminente de su trabajo curatorial parece consistir entonces en alcanzar con la Bienal el mayor número posible de hombres, sobre todo aquellos que han sido más bien excluidos de los acontecimientos culturales.

---

<sup>18</sup> Flusser carta a Emily Sellons 07.08.1972. (Berlín, *\_Vilém\_Flusser\_Archiv*, Bienal 1, Nr. 73).

<sup>19</sup> Flusser, Proposal for the organisation of future São Paulo Biennals on a communicological basis (Berlín, *\_Vilém\_Flusser\_Archiv*, Bienal 1, Nr. 168s.).

<sup>20</sup> *ibíd.*

<sup>21</sup> *ibíd.*

<sup>22</sup> *ibíd.*

<sup>23</sup> *ibíd.*

Cómo sea que él quisiera alcanzar este objetivo, es algo que está descrito en el ya mencionado ensayo “Proposal for the organisation of future São Paulo Biennals on a communicological basis”.<sup>24</sup> Bajo el punto “The repertoire of the Biennals” él enumera tanto a los “Holders of cultura” como a los “Consumer”.<sup>25</sup> Por un lado los artistas, los críticos de arte, los científicos del arte y la comunicación, los políticos, como los “Manipulators of Mass Media”, así como por otro lado, la juventud académica, los estudiantes, los pertenecientes a la clase media, tanto como la clase trabajadora, como lo especifica él en el mismo lugar.<sup>26</sup> Mediante la Bienal debe llegar a crearse una situación que posibilite el intercambio recíproco entre ambos grupos. En la fase preparatoria han de ser buscados en Brasil los colaboradores que estén en contacto profesional con aquellos grupos de la población de consumidores ya enumerados, o sea con personas que trabajen en escuelas, laboratorios o fábricas. Fuera de Brasil también deben ser formados grupos que estén constituidos por artistas, críticos y científicos de la comunicación. Bajo el título “Preparatory work” él resume lo que intenta establecer con la formación de grupos fuera de Brasil: “Establish the groups to make up the repertoire abroad. Ask museums, universities, governments, business, mass media, etc., to propose working programs in their fields and in collaboration with each other. Establish communication between them. Collect their proposals.”<sup>27</sup> En una carta del 11 de octubre de 1972 él comunica en este sentido a Derrick de Kerckhove, un discípulo de Marshall McLuhan que su estadía en Europa, tiene como objetivo motivar a teóricos, críticos y artistas para que se hagan partícipes de la empresa de la reorganización de las bienales.<sup>28</sup> Junto a Kerckhove, en las siguientes semanas, Flusser les pedirá también a otros teóricos que comiencen la formación de nuevos grupos de trabajo. Durante la Bienal deberían ser presentados a un público seleccionado los proyectos e ideas que de ahí resultasen. Los contenidos que se agreguen de allí a la discusión deberían, en lo posible, ser distribuidos ampliamente y ser utilizados con este fin, también según su posibilidad, en los medios masivos como la televisión. “A reform of its communicological impact like the one proposal”, así termina Flusser su explicación, “might change the scene, not only in Brazil, but all over.”<sup>29</sup>

La actividad principal de Flusser en Europa consistía en iniciar la constitución de grupos y de sus conexiones en redes afuera de Brasil. Junto a la ya mencionada carta enviada en otoño del 1972 Flus-

---

<sup>24</sup> ibíd.

<sup>25</sup> ibíd.

<sup>26</sup> ibíd.

<sup>27</sup> ibíd.

<sup>28</sup> Flusser carta a Derrick de Kerckhove Varent 11.10.1972 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 1, Nr. 257). El contacto se produjo por medio de Fred Forest. También aquí acentúa Flusser la posibilidad asociada a la Bienal de traducir teoría en praxis.

<sup>29</sup> Flusser, Proposal for the organization of future São Paulo Biennals on a communicological basis (Berlin, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 1, Nr. 168s.).

ser envía otras cien cartas con este fin, entre otros a Radu Varia, René Berger, Abraham Moles, Werner Spies o Peter Spielmann –en su mayoría personas en Europa con las que él se relaciona por primera vez.<sup>30</sup> Con esto, Flusser se desplaza a una situación de diálogo con especialistas internacionales, preferentemente con artistas, críticos de arte y científicos de la comunicación, y con ello realiza ya un planteamiento que más tarde ha de describir como realizaciones para la creatividad, como la reunión de diferentes competencias o (como lo dice) en el ensayo “juegos de la sociedad” como los grupos artísticos del futuro.<sup>31</sup> Para la Bienal su concepto es concreto, se trata de movilizar representantes de diferentes ámbitos culturales hacia un intercambio interdisciplinario, para posteriormente incluir, en lo posible vincular, en una conversación a muchos hombres. Ahora bien, distanciarse de las obras expuestas a favor de un énfasis del discurso es algo difícilmente criticable. En sus líneas fundamentales, también hoy, de nuevo podemos encontrar este planteamiento en las más diversas configuraciones de las grandes organizaciones artísticas. Así por ejemplo con la Documenta XII, en la que el discurso ciertamente parecía más importante que las obras expuestas. En la medida que Flusser no asigna a las obras y con ello al quehacer artístico en general ningún rol, o solamente todavía un rol marginal, y rechaza notoriamente los conceptos clásicos de exposición, es que su posición parece ser, sin embargo, indistintamente más radical.

En una conferencia que él sostuviera en una reunión siguiente de la AICA en diciembre de 1972 interpela nuevamente la predominancia medial masiva y le agrega a su argumentación hasta ahora un nuevo aspecto: tampoco el artista en su creación se haya asilado del discurso en general. El no crea desde sí mismo hacia fuera, sino que hay que entenderlo mucho más como un arte de filtro, respectivamente como un catalizador. “All private experience” así dice Flusser “is modeled by aesthetic messages received prior to the actual experience. (all experience is culturally conditioned).”<sup>32</sup> Y toda proposición artística es en este sentido una respuesta a un mensaje recibido anteriormente, como termina diciendo. Sus realizaciones se podrían resumir del siguiente modo: discurso público (“la realidad”) influye sobre el artista. El artista crea las obras en lo privado y las lleva a lo público. Para que puedan ser entendidas ellas tienen que descansar sobre un consenso general. Las obras de arte publicitadas modifican la realidad, respectivamente el discurso público. Éste influye sobre el quehacer artístico y el transcurso descrito se inicia nuevamente, donde resulta, como destaca Flusser, un sinsentido que se pregunte qué está al inicio del proceso.

---

<sup>30</sup> La correspondencia completa puede verse en Vilém\_Flusser\_Archiv, en la Universität der Künste Berlín.

<sup>31</sup> Flusser, Juegos de la sociedad, en: *Kunstforum International*, vol. 116, Köln 1991, pp. 66-69.

<sup>32</sup> Flusser, On the role of art in the present situation. Notes for a lecture held at "Institut de L'Enviroment", Paris, during a round-table on "art and communications" en diciembre de 1972 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 1, Nr. 7).

Flusser, sin embargo, constata una situación en la que el circuito, debido a defectos en la comunicación, ya no funciona más. En la medida en que las posiciones artísticas sean solamente comprensibles para un pequeño grupo de especialistas, la percepción de gran parte de la sociedad será determinada desde los medios y productos de masas. Entonces ya no existe ningún consenso social más por el cual los mensajes artísticos puedan llegar a ser entendidos en general. Como consecuencia de estas falencias en la comprensión, los artistas ya no recibirían ningún *feed back* suficiente para sus producciones y caerían en un estado de aislamiento, con lo cual disminuiría con creces el influjo constitutivo de realidad en el arte. Por tanto, antes de que tenga pleno sentido exponer las obras de arte, tiene que ser establecido nuevamente un consenso social en conjunto, respectivamente, las posiciones artísticas han de ser nuevamente articuladas en el proceso de comunicación general. Para que esto acontezca, Flusser les recomienda a los artistas apropiarse de los modelos de masa para que los modelos artísticos reconquisten la función de crear realidad. “Either they become our art” como resume Flusser, “for example: TV will become a channel for dialogue (...), or be absorbed into elite art.”<sup>33</sup> Su concepto para la duodécima Bienal de São Paulo, según esto, consiste en tres puntos: El primero en la configuración de grupos organizados interdisciplinariamente, segundo, en la ampliación del discurso a través de la inclusión de grupos no elitistas, y tercero, en la apropiación artística de los medios de masa.

Especialmente el último punto parece deberse a los contactos con René Berger y Abraham Moles, aún cuando esto no pueda demostrarse sin que sea irrefutable. Con todo, ambos teóricos, se han enfrentado al menos en este tiempo muy intensamente con esta temática – lo que solamente puede decirse de manera condicional en Flusser. Además en junio de 1971 tuvo lugar un Simposio con la participación de Moles y de Berger, en el que el tema fue interpelado de múltiples formas y esto sirvió como modelo para una ronda de discusiones en São Paulo.<sup>34</sup> En el informe de resultados se dice en este sentido que fue discutido el influjo de los medios masivos sobre la creación artística.<sup>35</sup> Y puesto que el informe se encuentra en el legado de Flusser es que podemos partir de la base que Flusser conocía los contenidos de las discusiones que se llevaron a cabo. En otoño de 1972 pareciera ser, por lo pronto, como que las propuestas de Flusser para reestructurar la Bienal habrían sido aceptadas por la dirección que allí había. En relación a una comunicación, que Flusser recibiera el 01 de

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Que sirvió como modelo para la ronda de discusiones en São Paulo. Cfr: Centre Culturel Canadien (Editor), *Fin de Colloque: Art et Communication. Bulletin D'Information* Nr.9, Paris 1971 (Berlín, *\_Vilém\_Flusser\_Archiv*, Bienal 1, Nr. 51-54).

<sup>35</sup> *Ibid.* Nr. 53

septiembre de 1972 desde São Paulo,<sup>36</sup> él escribe, el 07 de septiembre de 1972, a Umbro Apollonio, el entonces director de la Bienal de Venecia, que él se alegra de poder comunicarle que “hemos ganado y que la Biennale va a resultar conforme a las líneas directrices sobre las que hemos hablado”.<sup>37</sup> De la misma manera, él escribe el 15 de octubre de 1972 a Radu Varia, por entonces director de la Bienal de París, que él no tiene ninguna duda que la Bienal, de una u otra manera, va a asumir sus ideas,<sup>38</sup> en el mismo sentido, también le escribe a René Berger, que ha comenzado a creer que el evento se realizará según el sentido que él ha planeado<sup>39</sup>. De manera entusiasta él agrega, que la organización tendría que provocar tal sensación, que posiblemente se tenderían a modificar por todas partes la escena de las actividades estéticas.<sup>40</sup> Por consejo de René Berger él se esfuerza en las siguientes semanas en ver confirmadas las invitaciones expresas de parte de los organizadores de la Bienal y legitimada la propuesta a través del compromiso obligado de la dirección organizadora.

A pesar de que él también se muestra convencido del éxito de su empresa, el 06 de enero de 1973 en la ya citada entrevista con Jacks D. Rouller, emerge ya en el cambio del año que los organizadores de la Bienal no desean implementar este concepto en su totalidad y aunque se muestran convencidos.<sup>41</sup> Flusser que en ese momento todavía sigue apostando por la legitimación de sus invitaciones expresas escribe, el 20 de enero de 1973 a Radu Varia: “I am very grateful, dear friend for the way you cooperate with me in this apparently hopeless affair.”<sup>42</sup> Una discusión llevada por escrito con la administración de la Bienal respecto de los honorarios de su trabajo en Europa, que en su punto crítico exigía que se le transfirieran a él hasta el 15 de enero de 1973 diez mil dólares.<sup>43</sup> A pesar del intento de mediación llevado a cabo por René Berger, su ultimátum expreso un enfriamiento entre las relaciones de Flusser y Matarazzo<sup>44</sup>, ex director de la Bienal, quien le escribe el 15 de enero de 1973 – el día en que expira el ultimátum- que la estadía de Flusser en Europa la considera un

<sup>36</sup> El 01.09.1972 recibe una carta de São Paulo que contiene el reglamento actual de la Bienal. Las diferentes propuestas de Flusser son asumidas allí dentro. (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 1, Nr. 154-163).

<sup>37</sup> Flusser carta a Umbro Apollonio del 07.09.1972. (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 1, Nr. 179).

<sup>38</sup> "There seems to be no doubt any longer that the Bienal will obey more or less our ideas." En Flusser, Carta a Radu Varia del 15.10.1972 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 1, Nr. 259).

<sup>39</sup> Flusser, carta a René Berger 05.11.1972 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 1, Nr. 314).

<sup>40</sup> Dear friends our Bienal adventure is finally taking shape, (in spite of the slowness of our people in Sao Paulo), and I am beginning to believe that the event is going to materialize. Theoretically it may become such a "noise" that it may change the scene of aesthetic activities all over." En: Flusser, Carta a René Berger del 5.11.1972 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 1, Nr. 314).

<sup>41</sup> Jacques D. Rouiller, La Biennale de São Paulo transformée en laboratoire collectif. Une interview exclusive de Vilém Flusser, in: Gazette de Lausanne (6.1.1973).

<sup>42</sup> Flusser carta a Radu Varia 20.01.1973 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 2, Nr. 35).

<sup>43</sup> Flusser carta a Francisco Matarazzo Sobinho 18.12.1972 [Relato Nr.6] (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 1, Nr. 368).

<sup>44</sup> El 01.02.1973 escribe Berger respecto de esto a Matarazzo: "Sans vouloir m'immiscer dans votre organisation, je dois dire que le professeur Vilém Flusser a fait un travail très considerable et me semble-t-il très positif." En: René Berger, Carta a Francisco Matarazzo Sobinho del 01.02. 1973 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 2, Nr. 47).

asunto privado.<sup>45</sup> Respecto a este concepto Matarazzo le va a transferir sólo un cuarto del importe demandado por Flusser y mantendrá cierta reserva con los compromisos ya asumidos respecto de las personas invitadas. Una circunstancia, que dificulta en forma creciente el compromiso de Flusser y esto en un momento en que ya han comprometido su participación en la Bienal una serie de teóricos y artistas. Presumiblemente él, con esto, se encontraba en una situación extremadamente incómoda, especialmente en vistas del tono eufórico de la correspondencia que había llevado, y con la que se había insertado en la escena intelectual de Europa y de Norteamérica. A más tardar a fines de marzo vislumbra ya su tarea como fracasada y en las semanas siguientes se irá distanciando totalmente del proyecto. El 29 de marzo de 1973 todavía le escribe a René Berger, que él teme que su proyecto original sea completamente modificado y en mayo de 1973 ya habla del fracaso de la Bienal y del completo desastre que se dibuja respecto de esto. "It is a pity" así lo resume él resignándose, "that the whole thing will probably end as always: in favour of the apparatus".<sup>46</sup> A consecuencia de ello Flusser no va a preguntar más por la duodécima Bienal y recién ocho años después, tras la muerte de Matarazzo, participará nuevamente en una Bienal de São Paulo.

En la primera mitad del año 1973 en la misma época que ha madurado la decisión de trasladar su residencia a Europa. La decisión, que asumirá en conjunto con su mujer Edith, no puede ser reducida a los problemas con la dirección de la Bienal. Más bien ellas resultan de una insatisfacción general en lo que toca a su situación de vida en Brasil.<sup>47</sup> Como le comunica a su primo David Flusser, retrospectivamente, su trabajo con la Bienal en Europa, "era en parte sólo un pretexto para volverle la espalda intencionalmente a Brasil".<sup>48</sup> Él ya había agotado su trabajo en ese país y en Europa sentía la posibilidad de un desarrollo mayor. Además él había padecido en Brasil una creciente censura. Hasta donde este último argumento se justifica, no puede ser fundamentado aquí de manera decisiva. El hecho de que todavía en enero de 1972 él mantenga la columna "posto zero" en el diario paulista "Folha" de São Paulo<sup>49</sup> es testimonio de que, a lo menos en primera instancia, él no tenía restriccio-

<sup>45</sup> Francisco Matarazzo Sobinho, Carta a Vilém Flusser del 15.01.1973 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 2, Nr. 32s.).

<sup>46</sup> Flusser, Carta a René Berger del 16.05.1973 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 2, Nr. 85s.).

<sup>47</sup> Sea recordado aquí por ejemplo la carta, que Flusser enviase en 1951 a la Universidad de Columbia en New York, para que se le preste atención al libro *Das zwanzigste Jahrhundert*, que él acababa de comenzar a escribir. En la carta se dice: "Ever since my arrival in Brazil my contact with recent philosophy has been restricted to reading. In view of this country's remoteness remoteness from the events and the smallness of the philosophically interested public there is, to my knowledge, no change in this country for a critical appraisal of my thinking and for an eventual publication of the book I am planning". En: Flusser, Carta a la Universidad de Columbia, Departamento de Filosofía, del 27.08.1951 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Correspondencia en inglés, Nr. 83.).

<sup>48</sup> Flusser, Carta a David Flusser del 19.02.1973 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Correspondencia con David Flusser, Nr. 73).

<sup>49</sup> Entre el 21.01.1972 y el 12.04.1972 aparecieron en la columna "posto zero" casi cincuenta ensayos de Flusser en la "Folha" de São Paulo. Por lo tanto, él casi a diario escribió un texto para la columna.

nes en sus posibilidades para publicar. A favor de ello habla la enorme productividad<sup>50</sup> que caracteriza su nueva situación de vida claramente para su posibilidad de desarrollo que le esperaba en Europa. “You know, Europa is doing something to me” le va a comunicar en este sentido a René Berger.<sup>51</sup>

Pero en todo caso en esta fase de su vida pueden ser rastreados todos los campos temáticos que van a determinar su creación en los años siguientes. En este punto temporal él ha establecido que los artistas no reciben su inspiración desde ellos mismos, sino de modelos de realidad ya existentes y que no puede existir una creación *exnibilo*. Como lo va a subrayar siempre nuevamente en textos posteriores, la tarea urgente de la sociedad para él consiste en la transformación de las estructuras de la comunicación, en el cambio de los canales y en el diálogo –no sólo relacionado con la praxis artística– como único medio adecuado para dominar las modificaciones posthistóricas a las que él siempre recurrirá nuevamente. Igualmente emerge el concepto de gesto.<sup>52</sup> Hay que resaltar también especialmente su ocupación con los medios de masa y la confrontación artística recomendada con los así llamados nuevos medios –un pensamiento que él expondrá detalladamente en la *Filosofía de la Fotografía y Hacia el universo de las imágenes técnicas*. En efecto, ámbitos parciales de este complejo temático se encuentran también ya mencionados en ensayos tempranos, así como en su enseñanza en Brasil. La intensa discusión con ellos comienza empero, recién con el trabajo para la duodécima Bienal de São Paulo y su traslado a Europa. Esto vale especialmente para el ámbito de la teoría del arte. Si bien Flusser también ya habría publicado en Brasil algunos ensayos sobre temas teóricos del arte, estos, como muy bien constato Ricardo Méndez, se habrían mantenido empero, finalmente, “detrás de otros temas”.<sup>53</sup> Su fuerte focalización sobre cuestiones estéticas da inicio sin duda en esta fase de su vida decisivamente privada también para él. Igualmente ya en estos genuinos inicios puede reconocerse que Flusser se acerca a los fenómenos teóricos del arte desde un punto de vista científico comunicacional. También en la ocupación con las cuestiones estéticas Flusser se mantiene “on a communicological base”.

---

<sup>50</sup> En forma notable se puede probar esto a través de su agenda de 1972. Después de su llegada a Róterdam se ponen en fila un compromiso detrás de otro. Su agenda de los años 1972 a – 1991 forman parte del legado y se encuentran en su original en el Vilém Flusser Archive de la Universidad de las Artes de Berlín.

<sup>51</sup> Flusser carta a René Berger del 29.03.1973 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 1, Nr. 74.).

<sup>52</sup> Por ejemplo, Flusser escribe en 1972 a Peter Spielmann: “El tema que a usted se le ha propuesto en el marco de la estructura por usted conocida es: ‘El comportamiento y gesto como expresión estética en la vida cotidiana’ En: Flusser carta a Peter Spielmann 1972 (Berlín, \_Vilém\_Flusser\_Archiv, Bienal 1, Nr. 330.).

<sup>53</sup> Ricardo Méndez: La Bienal de São Paulo de 1973. Flusser como curador una experiencia inacabada, en: Susanne Klenge, Holger Siever (editores), *Das dritte Ufer*. Vilém Flusser und Brasilien, Würzburg 2009, pp. 159-174, aquí p.160.