

Copello Interruptus

por **Ariel Florencia Richards** | arielflorenciarichards@gmail.com

No existe una sola respuesta para explicar por qué el artista Francisco Copello (1938-2006) ha sido tan deliberadamente excluido de la historia del arte contemporáneo chileno. Según el curador Agustín Pérez Rubio, quien en 2020 intentó revitalizar el trabajo de Copello mostrando algunas piezas suyas en la Bienal de Berlín, ese artista es vital para entender la aparición de la performance en Chile “como protesta política contra una sociedad conservadora” (Pérez Rubio 2020). Y si su obra no figura en el canon histórico del arte chileno, es porque Copello realizó su trayectoria profesional en Italia y los Estados Unidos. Pero desconfió de este motivo. Basta pensar que el reconocido pintor chileno Juan Domingo Dávila está radicado en Australia desde 1974, y ha sido leído en importantes textos críticos, para descartar el exilio como impedimento.

En su lúcido ensayo *Chile: rompiendo el hechizo neoliberal. Gozo y deseo contra la obediencia económica*, Miguel Ángel López nos recuerda que el autoritarismo militar de Pinochet trabajó con el mandato patriarcal, imponiendo un modelo religioso-familiar obligatorio para la sociedad. Y que Copello, maquillado y desnudo, “trazó, con sus delicados movimientos, los contornos de una subjetividad antagónica al perfil del ciudadano neoliberal de la dictadura” (López 2020). En ese sentido, López afirma que Copello se opuso al “sujeto heterosexual, cristiano, sano, altamente productivo, obediente, regulado por el mercado y con imperativos morales regidos por una visión económica basada en el análisis de costo-beneficio”. Y que su teatralización del poder con

“formas mariconas de inversión de la autoridad” fueron “lugares decisivos de impugnación frente al discurso militar” (López, 2020).

Por su lado, la curadora Jocelyn Contreras, releva que la obra de Copello fue de largo aliento y que tuvo en su centro la corporalidad del artista.¹ Pero la historia de ese cuerpo —y por lo tanto de esa impugnación al modelo dictatorial— se inició con una interrupción. Y si propongo relevar que la trayectoria de Copello en Chile fue inicialmente interrumpida por el régimen totalitario de Pinochet, no lo hago para justificar que esa “partida en falso” trazó un futuro que “no fue”, sino que —a cincuenta años del golpe— creo que es necesario liberar a la narrativa copelliana de pesimismo. Esto, para observarla desde la condición de posibilidad subversiva que abre lo inacabado.

A los 24 años, Francisco Copello se escapó del destino que su padre había trazado para él y se fue de su casa. No quería hacerse cargo de la fábrica de pastas familiar: su sueño era ser artista, y por eso en 1962 viajó a Italia. Estudió arte en la Academia de Bellas Artes de Florencia y luego grabado en The Pratt Graphic Center, de Nueva York. Al poco tiempo, su trabajo visual fue reseñado en el *New York Times*, donde se dijo que a pesar de que sus motivos eran “demasiado familiares”, Copello conseguía que sus impresiones salieran enteras y que su “ataque” era “fuerte y sin concesiones” (Canaday 1971). A principios de los setenta, comenzó a experimentar con su propio cuerpo, investigando qué era lo que en la escena artística de Nueva York pasaba de ser un *happening* a

¹ En sus trabajos nos encontramos con el cuerpo de Copello en fotografías y además “podemos apreciar la materialidad de sus collages, en un constante movimiento y alusión a la pasión, a la carne, a la energía desplegada y administrada” (Contreras 2017).

una *performance*.² Copello y su pareja tenían un estudio en el SoHo, donde en paralelo a sus impresiones gráficas hicieron sus primeros trabajos corporales, como esa acción en la que él replicó —una a una— las doce poses de los apóstoles pintados por Leonardo da Vinci en *La última cena* (1495-1498). La inquietud de traspasar lo pictórico a lo corporal lo llevó a colaborar con los coreógrafos Robert Wilson y Laura Dean, por lo que, en 1973, Copello volvió a Chile con 35 años y una tecnología que pretendía utilizar: el concepto de *performance*.

Hasta entonces era desconocido en la escena santiaguina pero tenía la certeza de que contaba con los recursos creativos y metodológicos para inaugurar esta disciplina en Chile. Su plan era crear “un cuadro vivo”³ en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago y coronarse como el primer artista chileno en hacer una *performance*. Así surgió *Pieza para locos* (1973), que sería realizada en colaboración con nueve actores y bailarines que darían “vida” a los personajes de *Manicomio* (1812-1819), un pequeño óleo pintado por Francisco de Goya a principios del siglo XIX. Esa pintura representa el interior de una institución hospitalaria en Zaragoza, y con ella Goya criticó las relaciones opresivas entre poder, creencias y pueblo.⁴ A través de la “trasposición” de este lienzo, Copello quería reflejar el convulsionado momento político del Chile de Allende, recurriendo a los mismos símbolos que utilizó Goya en la España de Fernando VII.⁵



Fig. 1. Copello, Francisco (2000). *Fotografía y performance. Análisis autobiográfico de mis performances*.

En *Fotografía y performance* (2000), un libro en el que, a falta de un interlocutor crítico, el mismo autor revisitó y reflexionó sobre sus primeros trabajos performativos (Fig. 1), él recreó un diálogo que tuvo con Nemesio Antúñez, director del MNBA, días antes del estreno de *Pieza para locos* (1973). Antúñez llevaba cuatro años revolucionando la relación protocolar que existía entre las audiencias y el arte contemporáneo. Su dinámico programa apostaba por el arte conceptual (Cross 2018) y, sin embargo, desde el relato de Copello, se habría mostrado incómodo con la idea de una *performance*:

—¿Qué sería? —me pregunta consternado—
¿Una especie de *happening*?

Considerando nuestra amistad, no puede negarme el espacio, aunque considera excesivo nuestro *performance* (Copello 2000, 58).

² Y aquí me gustaría relevar la lectura que hace José Esteban Muñoz sobre la primera vez que usa la palabra *happening* en el contexto de una *performance*, justamente en Nueva York, el verano de 1960. Se trata de la obra *Eighteen Happenings in Six Parts* (1960), de Allan Kaprow, para Muñoz y para Samuel Delany una transición entre lo moderno y lo posmoderno en desarrollos culturales (Muñoz 2020, 107).

³ De hecho, para Copello, la maestría del grabado fue un principio de dominio del cuerpo que lo llevó a experimentar en la *performance*.

⁴ En el sitio de la Fundación Goya, de hecho, se enfatiza que “la crítica feroz a la sociedad parece ser síntoma del enfado y la tristeza que Goya sin duda sintió cuando se restableció el poder absolutista de Fernando VII”, en: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/casa-de-locos/463>.

⁵ Según Agustín Pérez Rubio, quien ha estudiado profusamente a Copello y en particular esta acción suya, el cuadro de Goya al que refiere *Pieza para locos* (1973) es “un canto a la libertad de una sociedad represiva a través del inconsciente”: <https://11.berlinbiennale.de/participants/francisco-copello>.

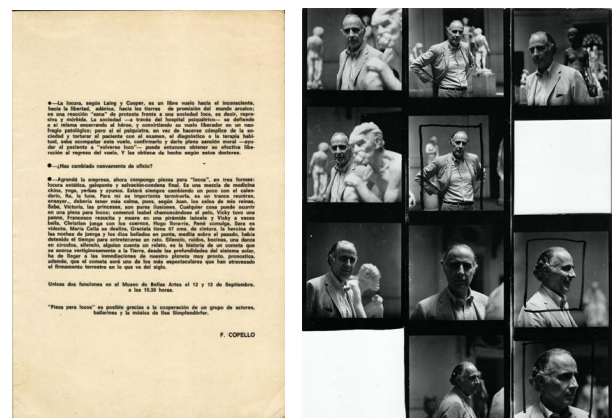
Copello ocupó así la figura de Antúnez para transmitir una desconfianza inicial hacia la disciplina, pero también hacia él como autor y a sus decisiones estéticas, tildándolas de “excesivas”. Y, aunque, su pieza iba a incluir cuerpos semidesnudos —que no necesariamente se alineaban con lo que había programado el museo hasta entonces—⁶, la potencia subversiva que Copello le adivinaba a su obra solo se activaba cuando esta aparecía dentro de la programación oficial del Bellas Artes. Él creía que *Pieza para locos* tenía la capacidad inquietar el proyecto institucional de Antúnez como si la nueva disciplina performativa comprendiera, en sí misma, un riesgo.

Sin embargo, desconfió de esta supuesta desconfianza de Antúnez. Porque ellos no solo eran amigos, sino también colegas. Al igual que Copello, Antúnez estudió arte en Europa y grabado en Nueva York, y en la Fundación Antúnez existen numerosas cartas entre los dos que dan muestra de una correspondencia constante, expresada por ambos con afecto y admiración en sus puños y letras. Por eso, y conociendo su proyecto curatorial, dudo que el director haya cuestionado la performance. Es más, si nos atenemos a los hechos, sabemos que le dio espacio a Copello para una obra experimental sin estar al tanto del todo de lo que iba a ocurrir. Antúnez nunca vio los ensayos de *Pieza para locos*, y aun así imprimió y envió las invitaciones para su estreno (Figs. 2 y 3). Aunque esto no llegó a ocurrir, pues tenía asignada, como fecha, el 12 de septiembre de 1973. En palabras de Copello:

Por razones históricas, resulta una utópica intención presentar públicamente *Pieza para locos*, una rara ocasión malgastada por la ansiedad y el miedo de la provocación y el escándalo que invade la mente de Nemesio Antúnez, en el fondo un aristócrata conservador que sacrifica mi acto de demencia

por el pavor a perder el cargo por culpa del escándalo de una “loca atrevida” (Copello 2000, 60).

Es posible que Copello haya estado frustrado o enojado y que haya interpretado la cancelación del estreno como una traición personal, pero su narrativa relega a un lugar marginal el golpe de Estado, reduciéndolo a una “razón histórica”, y desliza la posibilidad de una censura del director por miedo a perder su cargo. Omite, así, la violencia política y simbólica de lo ocurrido en Chile el 11 de septiembre de 1973 y la enmascara de otro tipo de violencia, la de género, poniendo en boca de Antúnez algo que nunca dijo.



Figs. 2 y 3. Invitación a *Pieza para locos* (1973) de Francisco Copello, y una serie de retratos de Nemesio Antúnez, director del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. © Archivo MNBA y Fundación Nemesio Antúnez.

Para entender el contexto en el que Copello pretendía que se inaugurara su obra, pienso en Fernando Gamboa, curador de la exposición de pintura mexicana que iba a inaugurarse en el Bellas Artes un día después que *Pieza para locos*, quien anotó desde su habitación en el céntrico Hotel Carrera: “Estoy angustiado por el peligro y por la absoluta falta de seguridad que cada minuto amenaza a la gran colección Carrillo Gil y sus 169 pinturas de Orozco, Rivera y Siqueiros”. Las obras estaban dentro de sus cajas en el Museo de Bellas Artes, “un sitio que debería ser seguro y sagrado para los chilenos por lo que representa,

⁶ Hay que considerar que los nombres de los autores que habían hecho intervenciones en el museo durante la dirección de Antúnez iban desde Lea Lublin, hasta Luis Camitzer, pasando por Gordon Matta-Clark y Cecilia Vicuña.

pero que no lo es. Acaba de ser duramente ametrallado por cuatro tanques a las cinco y media de la tarde”.⁷

Isabel Piper propone que el golpe fue un quiebre y que el 11 funciona como un corte traumático en la historia del país, a partir de la cual “se produce un efecto de parálisis y de pesimismo” (Piper 2005, 199). Muchas cosas quedaron truncas e incompletas: “Un pasado utópico que no ocurrió, un presente que no es lo que debería haber sido y un futuro que ya no fue” (199). Y Copello optó —tanto entonces, como treinta años después— por pensar su obra como una “oportunidad perdida”. Pero lo que él traía no era un arte de lo acabado. Sino que la performance considera otra vida posible a partir, justamente, de lo imposible. Peggy Phelan la define como algo fugaz que no se puede captar ni categorizar por completo y, por lo mismo, que nunca se convertirá en objeto. Es explícita en afirmar que una performance “se convierte en sí misma a través de la desaparición”⁸ (Phelan 1993, 146).

Vista así, ¿qué pasaría si consideramos la condición inacabada de *Pieza para locos* como potencia? Si bien Copello pretendía realizar una acción provocadora oponiéndose al minimalismo del Bellas Artes, su obra fue y es disruptiva, justamente, porque quedó inconclusa. En ese sentido, su performance se opuso a la idea hegemónica del arte como algo terminado y, al interrumpirse, terminó reflejando no solo un problema de su tiempo, sino que un problema del tiempo. Porque nadie nunca vio *Pieza para locos* y, sin embargo, existe.



Fig. 4. Registro fotográfico de un ensayo de *Pieza Para Locos* (1973) de Francisco Copello, atribuido sin confirmar, a Luis Poirot. © Archivo MNBA.

Para desviar la acción de su narrativa pesimista, quisiera detenerme en un ensayo de la performance fotografiado por Luis Poirot días antes de su estreno. En esas fotos los cuerpos de los “dementes” remiten al cuadro de Goya pero también se abren a otras conexiones más inesperadas (Figs. 04 y 05). Primero, recurren a la mirada. Mientras sostienen sus poses, ataviados con cuernos, plumas, flores, antorchas y coronas, los “locos” nos interpelan, nos provocan y nos piden que los miremos de vuelta. Poirot sorprendió a los dementes en una escena misteriosa, decadente y ritual. Posando de manera expresiva recuerdan a las estatuas clásicas que adornaban el hall del Bellas Artes antes de que asumiera Antúnez. Y también guñan al imaginario de celebraciones no oficiales en la antigua Grecia. Digo esto porque Copello se refirió varias veces (en entrevistas y escritos) a sus años de estudio en Florencia como una “búsqueda de los dioses paganos”⁹ y porque quisiera establecer un parentesco con ciertas representaciones pictóricas de las antiguas fiestas públicas griegas.

⁷ Material manuscrito de Fernando Gamboa con correcciones del propio autor, 8. (Documento original propiedad de la Promotora Cultural Fernando Gamboa A. C., México).

⁸ En el original: “becomes itself through disappearance”. La traducción es mía.

⁹ Mario Bruno dice que Copello buscó a los dioses paganos y que las imágenes “greco-latinas de templos y esculturas lo conmovieron” (Bruno 2021, s/p).



Fig. 5. Registro fotográfico de un ensayo de *Pieza Para Locos* (1973) de Francisco Copello, atribuido, sin confirmar a Luis Poirot © Archivo MNBA.

Pienso en ceremonias alejadas de la religión oficial, que además de fiestas fueron garantes de una cohesión social, porque permitían acercar a distintos grupos de una misma comunidad a varias escalas. Me refiero a los misterios eleusinos, ritos de iniciación anuales, que se celebraban en culto a las diosas Deméter y Perséfone. Encuentros secretos donde los iniciados adquirirían un conocimiento y, a través de su revelación, tenían la posibilidad de una vida más digna tras la muerte.

Vistos así, los dementes de Copello, quedarían vinculados —por ejemplo— con la representación pictórica que hizo Henryk Siemiradzki de los misterios eleusinos (Fig. 6). En su lienzo *Frine alle feste di Poseidone a Eleusi* (1889), Siemiradzki pintó a una multitud de creyentes reunidos en lo alto de una llanura afuera de Atenas, los retrató en medio de una ceremonia que escondía en su centro un secreto. En el óleo aparecen cuerpos semidesnudos de hombres y mujeres. Adivinos y sacerdotes. Iniciados y curiosos. Niños y ancianos con coronas, antorchas y paraguas. Pero también hay, a sus espaldas, un templo y, a lo lejos, la ciudad con su vigilante religión oficial. En ese riesgo abismal se releva, mediante la performance,¹⁰ un secreto.

Los misterios eleusinos se celebraban en septiembre por motivos agrícolas e invocaban la fertilidad. Digo esto porque el *interruptus* del título de este texto hace referencia a un método de contracepción en el que la eyaculación ocurre al vacío o simplemente no sucede. Lo elegí porque creo que la obra de Copello se opuso, en cuanto inacabada, al mandato capitalista de reproducirse y ser productivo. En una de sus últimas entrevistas, cuando un grupo de universitarios lo visitó a su casa-taller y le preguntaron por su regreso desde el extranjero en 1973, Copello dijo que lo que traía a Chile era “una semilla”,¹¹ una potencia disciplinar y conceptual con la capacidad de diseminarse.



Fig. 6. Henryk Siemiradzki (1889). *Phryne at the Festival of Poseidon in Eleusis*. © State Russian Museum, San Petersburgo.

Si *Pieza para locos* “nunca vio la luz”, quisiera preguntarme qué valor tendría quedarse “en la oscuridad”. En su condición de inacabada, esta fue una obra que apostó por borrarse y negarse a ser institucional. Quizá su fracaso hubiera sido ser estrenada, vista, recordada. *Pieza para locos* resistió la lógica del reconocimiento oficial liberando una forma rara de memoria, relacionada con lo espectral, lo perdido y lo interrumpido. Su fuerza subversiva no fue la de exponer cuerpos semidesnudos en el Bellas Artes en medio de una programación minimalista, sino que interrumpir la estética de lo total y continuo para existir en una grieta (Fig. 7). Ese hueco donde se guardan las cosas que no existen, los penumbrosos pliegues que surgen de las

¹⁰ En términos copellianos, una performance es una acción con la capacidad de reflejar “con agudeza los problemas de los tiempos, tanto como su aptitud de reacción a las evoluciones sociales” (Copello 2000, 46).

¹¹ Desde los estudios *queer*, José Esteban Muñoz dice que la performance es “la semilla de una potencialidad” (Muñoz 2020, 184).

rupturas. Espacios liminales a los que podemos arrojar cierta claridad temporal, pero cuya naturaleza será siempre oculta y elusiva.

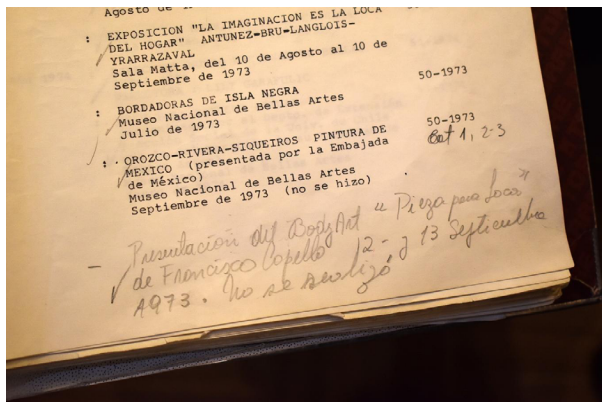


Fig. 7. Carpeta del Archivo de Exposiciones 1972-1973, Museo Nacional de Bellas Artes. © Archivo Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Fotografía de Ariel Florencia Richards.

Referencias

- Canaday, John. 1970 "Art: The amazing paintings of Bravo". En *The New York Times*. 21 de noviembre de 1970. Página 6. Disponible: <https://www.nytimes.com/1970/11/21/archives/art-the-amazing-paintings-of-bravo.html>
- Conteras, Jocelyn. 2017. "De cuerpo presente. Francisco Copello en Cecilia Brunson Projects". En *Artishock* (en línea): <https://artishockrevista.com/2017/07/28/cuerpo-presente-francisco-copello-cecilia-brunson-projects/>.
- Copello, Francisco. 2000. *Fotografía y performance. Análisis autobiográfico de mis performances*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Cross, Amalia. 2018. "The museum in times of revolution: Regarding Nemesio Antúnez's transformation program for Chile's Museo Nacional de Bellas Artes, 1969-1973". En *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*, 236-250. Nueva York: Taylor and Francis.
- Halberstam, Jack. 2018. *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.
- López, Miguel Ángel. 2020. "Chile: rompiendo el hechizo neoliberal. Gozo y deseo contra la obediencia económica". En *L'Internationale* (en línea): https://www.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/133_chile_rompiendo_el_hechizo_neoliberal_gozo_y_deseo_contra_la_obediencia_economica/.
- Muñoz, José Esteban. 2020. *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Traducción de Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja Negra.
- Pérez Rubio, Agustín. 2020. "Francisco Copello". En *11 Berlin Biennale* (en línea): <https://11.berlinbiennale.de/participants/francisco-copello>.

Phelan, Peggy. 2011. "Ontología de la performance. Representación sin reproducción". En D. Taylor y D. Fuentes. *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Piper, Isabel. 2005. "Obstinaciones de la memoria: la dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo". Tesis doctoral. Departamento de Psicología Social, Universidad Autónoma de Barcelona.

Power, Cormac. 2010. "Performing to fail: perspective on failure in performance and philosophy". En *Ethical Encounters: boundaries of theatre, performance and philosophy* 125-134. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne.

Taylor, Diana. 2015. *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado.

—. 2012. "¿Qué nos ofrece el término performance en América Latina? ¿El performance o la performance?". En *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Editores. //