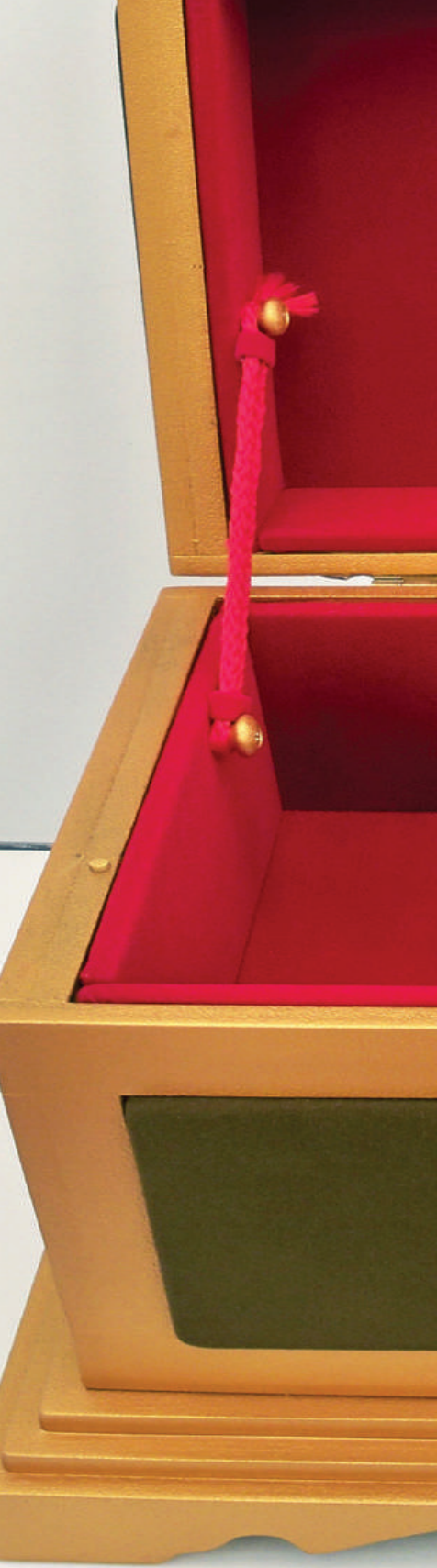




Editorial

exposiciones

Pintura - de la materia a la representación
Mário Röhnelt & Bruno Mattos

Pintura impura
Marilene Burtet Pieta

La ironía como crítica
Neiva Bohns

Algunos puntos sobre la noción de ironía en el arte contemporáneo
Ana Maria Albani de Carvalho

artículos

Ironías de murta - tópicos para una conferencia
Clarissa Diniz

La frontera entre la ironía y el sexo - Márcia X(.) clichés
Felipe Scovino

Apuntes sobre el arte subterráneo en Latinoamérica en los años 1960-70
Cristina Freire

entrevista

Fotoperformance, manufactura de objetos y tiempo performativo
Elcio Rossini & Mario Ramiro

archivo

Programación 2011

Centro de Documentación de FVCB - historia y actuación
Ana Maria Albani de Carvalho

FVCB y su Proyecto Educativo

Re-Visiones
Ana Maria Albani de Carvalho & Neiva Bohns

índice de imágenes

sobre los autores



ZOUK
editora



ci

poinares

revista da fundação vera chaves barcellos



poinares
n. 2, 2012

revista da fundação vera chaves barcellos

pintura e ironia
edição bilíngue

pomares

n. 2, 2012

revista da fundação vera chaves barcellos

edição bilíngue



ZOUK
editora

Projeto gráfico e Editoração.	William C. Amaral
Revisão e Tradução.	Everton Terres Cardoso
Copidesque.	Renato Siqueira de Azevedo
Comitê editorial.	Alexandre Dias Ramos, Ana Maria Albani de Carvalho, Neiva Bohns, Vera Chaves Barcellos
Conselho editorial.	Adolfo Montejo, Agnaldo Farias (FAU-USP), Alexandre Dias Ramos (Zouk), Ana Maria Albani de Carvalho (IA-UFRGS), Fernando Cocchiarale (PUC-RJ), François Soulages (Univ. Paris VIII), Neiva Bohns (IAD-UFPEL), Paulo Herkenhoff, Vera Chaves Barcellos (FVCB)

Pomares / Fundação Vera Chaves Barcellos, n. 2, abr. 2012.
1. ed. - Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

Anual
ISSN 2179-0787
Edição bilingue (português, espanhol)

1. Arte: periódicos. 2. Artes visuais. 3. Crítica de arte. I. Fundação Vera Chaves Barcellos.

CDD 705
CDU 7(05)

Diretora presidente.	Vera Chaves Barcellos
Diretora cultural.	Neiva Bohns
Diretor administrativo.	Carlos Renato Hees
Coordenação de projetos.	Carolina Biberg
Coordenação de comunicação.	Claudia Rüdiger
Reserva técnica e acervo.	Ana Paula Meura, Giane Preto
Centro de documentação e pesquisa.	Fernanda Medeiros, Úrsula Flores de Menezes
Conselho deliberativo.	Agnaldo Farias, Alfredo Fedrizzi, Alexandre Dias Ramos, Bernardo José de Souza, Eduardo Veras, Elaine Tedesco, Fáride Costa Pereira, Flávio Kiefer, Patricio Farias (presidente)
Conselho fiscal.	Jorge Ritter, Marlies Ritter, Pedro Chaves Barcellos Filho

direitos reservados à Fundação Vera Chaves Barcellos
av. Julio de Castilhos. 159. 6º andar. 90030.131. Porto Alegre. RS. Brasil.
f. 55 51 3228.1445
av. Senador Salgado Filho. 8450. Sala dos Pomares. 94440.000. Viamão. RS. Brasil.
info@fvcb.com | www.fvcb.com

e à Editora Zouk
r. Garibaldi. 1329. Bom Fim. 90035.052. Porto Alegre. RS. Brasil. f. 55 51. 3024.7554
atendimento@editorazouk.com.br | www.editorazouk.com.br

Este é o segundo número da *Pomares*. O objetivo de nossa revista é veicular matérias e eventos relativos às atividades da FVCB do ano de 2011, e outros conteúdos de interesse cultural e artístico, visando tanto o público nacional como também o de fala espanhola, em uma edição bilíngue, tal como foi nosso número de lançamento.

Abrimos com uma entrevista do artista Mário Röhnelt, curador da primeira exposição desse ano na Sala dos Pomares, *Pintura: da matéria à representação*, uma vitrine da pintura contemporânea do sul do Brasil. Contamos também com a transcrição da palestra de uma das participantes da mostra, a pintora Marilene Burtet Pieta, sobre sua obra e a pintura em geral.

A segunda exposição do ano, *Um Ponto de Ironia* – abrangendo uma produção nacional e internacional a partir dos anos 1970 até o presente –, é pontuada por um texto crítico de Neiva Bohns, e outro de Ana Albani de Carvalho, curadoras da mostra.

Felipe Scovino, em um ensaio sobre erotismo e ironia, aborda a controvertida obra de Márcia X., assim como uma contribuição de Clarissa Diniz trata de forma instigante o tema da ironia da arte na contemporaneidade.

Um texto de Cristina Freire nos fala sobre a produção subterrânea de artistas latino-americanos durante as ditaduras.

Mario Ramiro entrevista o multifacetado artista visual, diretor teatral e *performer* Elcio Rossini.

Na seção de arquivo, relembramos a mostra de Clóvis Dariano, em 2006, no Espaço 0 da FVCB, e falamos do nosso Projeto Educativo e das recentes e múltiplas atividades da Fundação.

Esperamos que este novo exemplar da *Pomares* tenha a mesma acolhida calorosa do nosso primeiro número, praticamente esgotado.

Vera Chaves Barcellos



um dia eu volto

Editorial 144

exposições
exposiciones

Pintura - da matéria à representação 7
Pintura - de la materia a la representación 144
Mário Röhnelt & Bruno Mattos

Pintura impura 20
Pintura impura 147
Marilene Burtet Pieta

A ironia como crítica 34
La ironía como crítica 152
Neiva Bohns

Alguns pontos sobre a noção de ironia na arte contemporânea 48
Algunos puntos sobre la noción de ironía en el arte contemporáneo 155
Ana Maria Albani de Carvalho

artigos
artículos

Ironias de murta - tópicos para uma conferência 56
Ironías de murta - tópicos para una conferencia 157
Clarissa Diniz

A fronteira entre a ironia e o sexo - Márcia X(.) clichês 81
La frontera entre la ironía y el sexo - Márcia X(.) clichés 168
Felipe Scovino

Notas sobre a arte subterrânea na América Latina nos anos 1960-70 91
Apuntes sobre el arte subterráneo en Latinoamérica en los años 1960-70 172
Cristina Freire

entrevista
entrevista

Fotoperformance, manufatura de objetos e tempo performativo	108
Fotoperformance, manufactura de objetos y tiempo performativo	178
Elcio Rossini & Mario Ramiro	

arquivo
archivo

Programação 2011	116
Programación 2011	180

Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB - história e atuação	128
Centro de Documentación de FVCB - historia y actuación	183
Ana Maria Albani de Carvalho	

A FVCB e seu Projeto Educativo	131
FVCB y su Proyecto Educativo	185

Re-Visões	135
Re-Visiones	185
Ana Maria Albani de Carvalho & Neiva Bohns	

índice de imagens	138
índice de imágenes	138

sobre os autores	141
sobre los autores	186

traduções	144
traducciones	144

Pintura - da matéria à representação¹

Mário Röhnelt

Bruno Mattos

BRUNO MATTOS: *A exposição Pintura: da matéria à representação se propõe a criar um breve panorama da pintura brasileira da década de 1980 em diante, a partir do acervo da Fundação. Partindo de uma proposta tão ampla, que busca justamente mostrar uma diversidade, como se deu a seleção de obras? Que critérios foram utilizados?*

MÁRIO RÖHNELT: A Fundação Vera Chaves Barcellos convidou-me para fazer uma curadoria tendo por base o seu acervo e propôs-me que fosse alguma coisa relacionada à pintura. A Fundação tem um grande e diversificado acervo de arte contemporânea, então primeiramente pensei em estudar a pintura como um amplo campo que abrange experimentações as mais diversas, mas que de alguma maneira só existem por causa da sólida tradição cultural de vermos e admirarmos imagens no contexto muito específico da bidimensionalidade. No entanto, ao refletir sobre as características desse acervo, considerei mais produtivo ater-me a obras e artistas que produziram e produzem aqui no estado e que fossem inequivocamente pintores. Dessa maneira, a exposição proporcionaria a avaliação da força desses artistas, de como eles interpretaram a contemporaneidade e de como enfrentaram a expansão recente das possibilidades do objeto de arte.

7

¹ Entrevista realizada por Bruno Mattos, com Mário Röhnelt, curador da mostra *Pintura: da matéria à representação*, exposta na Sala dos Pomares da Fundação Vera Chaves Barcellos em Viamão, de 20 de novembro de 2010 a 18 de junho de 2011.

Como sou artista plástico e não historiador ou curador profissional, procurei ater-me a artistas surgidos a partir dos anos 1980. Esse é o período que me é mais familiar. Conheci e conheço todos esses artistas e sou observador curioso e admirador do desenvolvimento de seus trabalhos.

Também considerei que era o momento de avaliarmos publicamente, e em conjunto, a contribuição deles.

No texto de apresentação da exposição, o senhor fala em dois polos em meio aos quais se inserem as obras da mostra: o da pintura gráfica e o da pintura figurativista. Quais das obras o senhor diria que se encaixam melhor em cada uma dessas categorias? De que forma a disposição das obras no espaço expositivo buscou associar essas diferentes gradações?

Há várias leituras possíveis desse conjunto de obras; e vários e interessantes eixos teóricos que podem ser propostos para o entendimento das possibilidades da pintura. Um desses eixos, o que melhor descreve a exposição, é o que começa com o máximo de materialidade e o mínimo de representação, e termina com o mínimo de materialidade e o máximo de representação. Os artistas que estão nas duas pontas deste eixo são Frantz, no início, e Ricardo Mello, no fim. A materialidade da pintura de Frantz é seu próprio conteúdo, peso e expressão. Na obra de Ricardo Mello, a representação é obsessiva ao ponto de paradoxalmente quase desaparecer, e a materialidade está reduzida à superfície do suporte. Os outros artistas vão assumindo outras possibilidades existentes entre materialidade e representação. Por exemplo, é bastante claro que as obras de Karin Lambrecht, Lenir de Miranda e Heloisa Schneiders da Silva lidam com algum grau de representação, mas seus apelos à materialidade da pintura são diferentes. Lenir de Miranda, na obra exposta, procura evidenciar a existência material do plano pictórico. Carlos Wladimirsky também evidencia o plano material da pintura, mas o exercício representacional, na sua obra, é mínimo. A obra de Regina Ohlweiler é evidentemente não figurativa e é ela própria um objeto material recortado, no entanto somos induzidos por essa imagem a analogias com experiências visuais figurativas. Já as obras de Alfredo Nicolaiewsky, Milton Kurtz, Ricardo Mello e Nelson Wilbert são fortemente representacionais e nelas a matéria é absolutamente subjugada à figuração. A pintura de Marilene







Burtet Pieta atém-se ao equilíbrio entre a materialidade do gesto pictórico e a representação de fugidias figurações da experiência de mundo.

12

O processo de museografia foi de busca de associações positivas entre obras tão diferentes. No amplo espaço térreo da Sala dos Pomares, instalamos a maioria das obras de grandes dimensões e visualmente vibrantes de maneira a potencializar suas qualidades. Para os mezaninos foram a maioria das obras que necessitam de ambientes mais tranquilos por terem qualidades mais intimistas e reflexivas.

Levamos em consideração que, nesse caso, a busca por soluções visualmente equilibradas e que criassem um ambiente adequado à visualização das obras seria mais importante do que trabalhar com uma sequência de imagens dispostas para ilustrar uma criação teórica. Essas pinturas exigem um espaço adequado e próprio para serem observadas.

A obra de Frantz foi criada a partir dos resíduos acumulados no piso do ateliê, mas essa informação não está disponível no espaço expositivo. Por que essa opção?

Não consideramos necessário explicar as obras para além daquelas informações corriqueiras constantes nas etiquetas. A obra do Frantz tem esse dado que gera uma interessante discussão conceitual. No entanto, o público só terá acesso a essa informação se interessar-se em conversar com alguém – com um monitor, por exemplo – ou buscar a informação em leitura de catálogo, ou procurar em alguma outra fonte. Não é essencial, para usufruir da expressividade poderosa dessa pintura, saber como foi feita, mas ter acesso a essa informação pode transformar a concepção de pintura.

O senhor menciona, no texto da exposição, que esses artistas buscam ocupar as estruturas problematizadas pela geração anterior. O senhor poderia dar exemplos disso a partir das obras da exposição?

No texto eu explico que as gerações anteriores à chamada "Geração 80" eram questionadoras de absolutamente tudo, inclusive das estruturas – como museus e galerias de arte – que acolhiam e gerenciavam a produção artística. A partir da "Geração 80", os artistas começaram a aceitar, e mesmo ver com bons olhos, essas estruturas e a integrar-se a elas como espaços constitutivos de sua vida profissional.

Os artistas dessa exposição têm entre si diferentes inserções profissionais no circuito de museus e galerias de arte, mas



provavelmente nenhum deles rejeita por princípio essas estruturas. Mas, creio que como eu, reconhecem criticamente as limitações que essas estruturas porventura possam apresentar, ou possam ter, no processo de assimilação e divulgação de suas obras, o mesmo em relação à receptividade do público. O fato é que, após os desenvolvimentos e transformações da sociedade nas últimas décadas, os bons artistas, os mais interessantes e capazes de produzir reflexão sobre si e sua atividade, não são mais ingênuos.

São Cristóvão, de Alfredo Nicolaiewsky, é talvez o melhor exemplo de obra que interage com momentos históricos distintos. Em uma das telas, está uma pintura tradicional, que remete à artesanaria; na outra, há um texto que lembra aqueles dos artistas conceitualistas, tornado redundante nesse contexto. O senhor pode falar um pouco sobre esse trabalho, e de que forma ele simboliza a pintura “nova, mas carregada de tradição” que o senhor menciona no texto?

São Cristóvão, de Alfredo Nicolaiewsky, é uma das obras mais interessantes produzidas nas últimas décadas. É um misto de humor, especulação conceitual e objetividade racional. Como você disse, de um lado ele replica uma imagem pictórica tradicional, mas através de uma reprodução impressa que degradou o original ao seu nível mais inexpressivo. Do outro lado, ele pinta um texto que é uma descrição bastante óbvia e redundante da imagem anterior. Ao justapor as duas telas, cria-se um atrito de difícil solução. Embora relacionadas por proximidade e sentido, as duas telas deveriam gerar alguma coisa de produtivo. Uma imagem deveria agregar conteúdo à outra. No entanto, isso não acontece. Ao descrevê-la nas suas características mais diretas, o artista anula o sentido espiritual da imagem e questiona, conceitualmente, o sentido intelectualmente elevado das imagens e da relação destas com o discurso teórico. Outra estratégia interessante e provocativa é utilizar-se de uma imagem extraída de um popular “santinho” de devoção e trazê-lo, agigantado, para um meio culturalmente mais complexo e intelectualizado que é o sistema de artes.

A novidade do trabalho do Alfredo Nicolaiewsky é que ele carrega a obra de pensamento crítico e conceitual. Mas ela é “carregada de tradição” porque a pintura não pode fugir do fato de que é um hábito cultural de séculos que tem um trânsito cultural e uma vida muito específica na sociedade.



São Cristóvão

No contexto da arte contemporânea, embora alguns artistas trabalhem exclusivamente com a pintura, a maior parte deles transita entre diversos suportes. Na exposição, temos exemplos de ambos os casos. Como se diferencia a produção dessas duas “categorias” de artistas? O senhor verifica diferenças substanciais, ou ênfases específicas no conceito da obra ou na forma?

A modernidade e a contemporaneidade abriram esta possibilidade saudável dos artistas poderem exercitar-se em mais de um suporte. Em geral, quando os artistas tomam para si essa liberdade, é por necessidade de ampliar os limites de seus repertórios e discursos plásticos. Muitas vezes, o próprio exercício da pintura acaba por sinalizar um desenvolvimento possível em outros suportes e materiais.

Não há uma categorização para classificar as opções de práticas artísticas. Não vejo necessidade de que exista. Na maioria das vezes, os artistas tornam-se conhecidos por um dos gêneros que praticam.

Dos artistas presentes nessa exposição, quase todos, em algum momento, trabalharam com outros suportes e materiais que não os da pintura. Há vários que também desenham e fotografam. E há alguns que fazem ou fizeram uso de materiais menos convencionais artisticamente.









Marilene Burtet Pieta

Vou discorrer a respeito do meu trabalho, mostrado na exposição *Pintura: da matéria à representação*, na FVCB. Falar sobre esse trabalho prevê uma abordagem sobre os meus trabalhos em geral e sobre o tema da pintura hoje como uma modalidade específica das artes visuais no campo artístico contemporâneo. Uso o termo contemporaneidade de acordo com autores como Arthur Danto e Antonio Cícero, que buscam corrigir os limites da pós-modernidade.

Mônica Zielinsky, ao iniciar nosso vídeo,² se refere à pintura hoje com a condição de sua expansão e consequente diluição, como uma fatalidade inequívoca. Eu quero ir mais longe e discorrer sobre as possibilidades da pintura hoje como concentração e densidade de forma e conceito contidos no seu próprio campo pictórico, aqui ainda como campo icônico. É dele que vou me utilizar.

Penso nessa possibilidade hoje (desde a segunda metade do século passado, com Filiberto Menna, por exemplo) com a intenção de pôr em manifesto uma opção analítica que seja capaz de fazer pensar essa pintura com o emprego de procedimentos autorreflexivos, como veremos a seguir.

20

Quero considerar, antes de mais nada, a pintura como categoria linguística na arte ocidental – aquela que inaugura o mundo e nossa presença nesse mundo desde Lascaux. Aquele gesto é inaugural e fundador, para Merleau-Ponty, quando se refere ao primeiro signo cego de uma linguagem não verbal que pega o todo com uma outra fé perceptiva e própria, bem específica.

¹ Transcrição da palestra de Marilene Burtet Pieta organizada pela FVCB dentro do *Ciclo Paralelo de Palestras – Pintura: da matéria à representação*, realizada no Santander Cultural no dia 11 de junho de 2011.

² Referência ao vídeo *Pintura: da matéria à representação*, realizado pela FVCB por ocasião da exposição de mesmo nome mostrada na Sala dos Pomares.

Após essa apologia, vou contar de forma breve um pouco de minha história pessoal que a justifique. Aí no vídeo eu me refiro ao fato que o que norteia este meu fazer na pintura hoje foi, e ainda é, a minha convivência com a História da Arte em tempo integral, já que eu passei 25 anos lecionando e visualizando esta história no Instituto de Artes (IA) da UFRGS. A pintura, inserida na História da Arte, passou a ser uma extensão de mim com grande visceralidade, afora a reflexão conceitual exercida sobre os vários movimentos, em especial o



da arte contemporânea. Essa observação e essa intimidade com os mestres, com meus ícones e com o seu jeito de operar nessa história passou a ser, por assim dizer, a minha plataforma e meu projeto pessoal estético. Minha micro-história, como o quer Ginzburg, foi capaz de me possibilitar traçar com o pincel uma cartografia de meus desejos pessoais pela primeira vez esboçada na exposição do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), após 25 anos de uma reserva que subjaz a atividade teórica, desde a época da faculdade. Na verdade, minha formação encaminhou-me à pintura. Fiz bacharelado no IA como graduação, e um extenso curso de pós-graduação no mesmo IA, mantido por Ado Malagoli e por Regina Silveira. Fiz alguns cursos posteriores da maior importância para mim, entre outros, com Iberê Camargo no MARGS – de quem me tornei amiga pessoal e afim no seu jeito de ver o mundo e o mundo da arte. Fui aluna também de Thomaz Ianelli e Nuno Ramos, mais recentemente, nos anos 1990. Minha formação, na época, me remetia muito aos países do Prata, ao convívio com mestres de lá – como Ventayol e Solari – e às galerias de arte de Montevidéu e Buenos Aires, onde cheguei a participar de exposições coletivas.

Mas, a convite de Ângelo Guido e Carlos Mancuso, fui levada a lecionar História da Arte e Estética, o que segui fazendo com ardor e me envolvendo com cursos cada vez mais teóricos, como especialização e mestrado em Antropologia e História da Cultura (Pintura). Esses cursos

culminaram com a publicação de um livro pela editora Sagra, em que, mais uma vez, eu me debruçava teoricamente sobre a pintura. Somente ao final, cumprida a minha tarefa de educadora, a pintura saiu do armário e reapareceu não mais em textos, mas em pinceladas, como forma, cor e questionamentos sobre si mesma. Passei a cogitar, logo a seguir, uma volta mais organizada para minha pintura, e a discutir o assunto com grandes amigos artistas militantes de várias áreas, como Mancuso, Marlies Ritter, Vera Chaves Barcellos, Anico Herskowitz, Ana Alegria, mais tarde, Nelson Wiëgert, Mário Röhnelt e Jailton Moreira, com o qual discuti por um longo tempo sobre a aspiração de mostrar o meu trabalho, buscando as ideias e os conceitos, até levar a cabo a mostra individual, que resultou então numa panorâmica dessa minha atividade prática.

Voltando à pintura, e ao abrir as imagens e remetê-las ao olho e à apreciação de vocês, quero falar um pouco de como eu concebo a pintura hoje: capaz de ter espaço nas cogitações contemporâneas e de acrescentar à sua história, como um organismo vivo e próprio, algo mais e possível de ampliá-lo. Não apenas um fazer por fazer pintura, mas acioná-la de forma crítica e insistente, como quis o britânico Gerhardt Hemsworth na penúltima Bienal de São Paulo. Reiteramos a necessidade compulsiva da presença da pintura e do seu jeito de dizer as coisas, desde dentro de sua matéria – o óleo sobre tela – e o que pode ser dito a partir daí. Insisto na celebração do meio e não abro mão. Acrescento, porém, a banda conceitual e crítica sobre si mesma que se faz necessária, de forma a atualizar sua reflexão. Vou começar por justificar o título 'Pintura Impura', aquilo que vai além dessa fé perceptiva de que falei há pouco, da pura retina, retina máxima, que tem seu apogeu com os pintores modernos – Matisse, por exemplo, ou Iberê Camargo, entre nós.

Por toda essa história comentada e o olho saturado – minha, e do meu momento e do próprio meio – essa pureza foi trocada por contaminação. Como uma tendência atual à qual vários autores se referem com maestria (vide os textos do meu catálogo, escritos por Jailton Moreira e por Vera Chaves Barcellos): a impureza e a contaminação como *prima donas* de tempos que se sobrepõem. O que é isso? É a vontade de usar essa pintura, fundi-la, dilacerá-la por vezes, a fim de introduzir questionamentos, indagações e comentários internos a ela mesma; e de renovar a imagem exaurida, com a introdução de formas e reticências reflexivas, deixando que emane um novo saber visual.

Vocês verão essa reflexão crítica nos trabalhos, um após o outro, despontando daqui e dali. Está sempre presente, para mim, essa consciência maneirista, cravando num ou noutro formante, como cor, luz, matéria etc., daquilo que se sabe que “veio depois”.

A exposição do MARGS, que foi minha primeira exposição individual e que aconteceu justamente depois de um ano e meio conversando com o Jailton sobre o que se faria, o que não se faria, e, então, a coisa se encaminhou, tomou forma, e eu pleiteei o MARGS.

Eu poderia me referir mais uma vez ao nome da exposição – *Pintura Impura* – justamente para dar ensejo a essa questão dos comentários que eu fiz com que aparecessem internos a essa forma. Eles seriam, assim, uma espécie de comentários conceituais e que eu, dentro desse campo pictórico, desse campo icônico, faço com que apareçam para que seja comentada a própria existência dessa pintura que não é simplesmente apoiada sobre si mesma como era feita até então. Além disso, em vez de ser contemplada a pureza, vai ser contemplada a contaminação e isso é uma das categorias contemporâneas que são muito fortes dentro das artes visuais. É a questão das várias áreas se imiscuindo.

[*Na palestra, mostrando suas obras no telão, projeta a obra Birds*] Eu acho que com esse trabalho, já podemos colocar essa ideia que eu tentei demonstrar para vocês até agora. Insisto que a minha tradição italiana é muito forte... Assim como a de todos os primitivos italianos, especialmente Giotto; mas essa noção do primitivo em artes sempre me agradou muito: esse primitivo como fundador, como água de origem, essa coisa que ainda não existe, que emerge.

Essa barra é a de São Francisco de Assis, do Giotto, do seu quadro São Francisco de Assis. E essa parte dos pássaros sempre me fascinou; nunca me saiu da retina e aqui eu a associei a várias histórias que são minhas, porque na história da arte e da pintura esses signos terminam sendo banalizados e nós temos que promover algo para que eles voltem a se encher de mistérios, voltem a se encher de cogitação. Retornaríamos, assim, a uma inquietação sobre eles; alguma determinada fricção intelectual ou objetiva ou visual, que nos devolva o interesse por tudo isso. Então, associei aos pássaros do Alfred Hitchcock, que são uma espécie de contraponto. É a sombra. Sempre transito com muita disposição por essa questão da sombra e do inconsciente... Então, essa sombra, esses pássaros de Hitchcock, e esse contraponto com os

pássaros de Francesco e de Giotto terminam gerando uma garatuja que, na verdade, é uma garatuja de Antoni Tàpies, que se faz arte e que vai ser a pintura impura; porque essa pintura é contaminada, não é vista apenas nos seus formantes específicos – forma, composição, cor, matéria etc. –, que são aqueles formantes básicos que seriam valorizados para um melhor trânsito visual na pintura.

Aqui nós já acrescentamos, então, essa questão do elemento conceitual que às vezes aparece e às vezes não; entrego-me, então, de corpo e alma aos prazeres da retina máxima, num balanço entre aquilo que o Matisse chamava de retina máxima e daquela inserção conceitual que vai discuti-la. Além desses recursos, que são o padrão principal da pintura. Quando eu comentava com os meus alunos a respeito dos recursos que são o padrão principal da pintura, primeiro eu selecionava o que era mais importante em uma categoria linguística: qual é o linguístico específico de pintura? Do desenho? Do cinema? Da literatura? E aí a gente dava em cima dessa pureza, vocês compreendem como é isso lá atrás? Hoje em dia exatamente o que se rompeu foi essa pureza; essa pureza cedeu lugar a essa contaminação. Então, a gente abre mão dessa pureza que alcançou na pintura o máximo disso tudo depois do Impressionismo. Então, se chega realmente aos estertores dessa retina, tudo o que pode ser dado por ela em função desse estímulo da retina. No meu caso, eu de repente paro com isso e digo: "atenção!". Nós vamos usar isso e vamos criar uma nova situação. Vamos renovar e vamos reabastecer o mistério, as perguntas, as questões, através de novos recursos que são postos em cena. Acho que cada um dos meus colegas aqui tem uma nova estratégia para fazer com que essa noção da pintura seja inserida num novo processo e essa magia visual se desdobre de várias novas maneiras.

Nessa exposição eu tentei fazer com que cada um desses trabalhos se comprometesse com alguma nova estratégia dessas de que eu lhes falei há pouco. Claro que, de um modo geral, presididas pela pintura e em especial pelo o óleo sobre tela; mas talvez haja um rompimento do espaço, e eu, por exemplo, recorro ao conceito espacial do Lúcio Fontana, ou uso nesse quadro, que é o da FVCB que está exposto, recursos dos quadrinhos e de outras linguagens que me são dadas pelo meu convívio com a história da arte e assim por diante. Cada um dos trabalhos vai ser inserido num universo, digamos assim, que me é muito familiar, muito pessoal, que foi resultado desse meu convívio.



[Mostrando a obra *Why not?*] A ovelha, nesse trabalho, também é uma fusão, uma interação de ideias e de conceitos, em que eu chamo um por um desses mestres maiores das rupturas e das vanguardas do início do século, do Dadaísmo em diante (1915/1917) e depois cada um desses mestres atuando de uma maneira. Esse é o caso de Yves Klein, Marcel Duchamp, Joseph Beuys e Hélio Oiticica, que eu confronto com essa questão da ovelha. Para mim, ela tem dois significados: um religioso, que é o Agnelo de Dio, que na verdade detém um pouco de tudo, da culpa, do pecado, da remissão etc., que depois, no Cristianismo primitivo, foi convertido no próprio filho de Deus; e tem uma conotação de identidade, que é uma identidade nossa. Eu tinha um convívio muito grande e sorvi muito do Carlos Mancuso, que tinha essa preocupação com identidade cultural. Questão esta que hoje é pensada das maneiras mais alternativas dentro da pós-modernidade. Então, valho-me da pintura exatamente a partir dessa questão de sua magia visual e procuro inserir elementos que discutam e que se coadunem com essa proposição. Na verdade, me parece que isso não é um processo tão fácil porque tu não podes simplesmente chegar e colocar umas gaiolas, pôr uns títulos – *Why not?*... –, não é isso; aí me parece que reverbera aquela necessidade de uma composição, de uma adequação de cores semelhantes e formas possíveis.

Então, é uma operação mais complexa e mais relacionada, no meu caso, à questão da forma. É, também, uma discussão grande: formalismo ou não formalismo? Tu te apoias em quê? Descartas o formalismo? Prescindes do formalismo? Jogas fora a noção de forma

e ficas apenas com a "*cosa mentale*"? Ou manténs a forma e vais usar a forma como cavalo de batalha? No meu caso, uso a forma como cavalo de batalha; não abro mão dela. Quando o Leonardo Da Vinci, por exemplo, fala em "*cosa mentale*", ele parte da forma, de uma utilização nova, da luz para refletir sobre a luz, mas é na forma que isso se encontra. Então, é a partir daí que essa luz vai se expandir, que ele vai chegar ao Caravaggio e ao Barroco. Mas quer dizer: a "*cosa mentale*" do Leonardo é teórica, é conceitual, mas ela parte da forma. Isso é o meu ver. Preciso dessa exuberância formal. A Regina Silveira, por exemplo, ainda é formalista. Mas eu acho que ela tem um Duchamp introjetado, e a noção de forma do Iberê. Assim, aquele preto, aquele drama, aquela questão pessoal, aquela angústia aparece na forma. Acho que é uma coisa a ser pensada. Mas, enfim, na contemporaneidade, a questão da retina e da forma é desbotada, é trocada pela questão do conceito que ocorre na mente e que pode sobreviver por si.

Ou dilacerar a forma, ou sublinhá-la...

[*Mostrando a obra Verde e vermelho*] Neste trabalho, utilizei verdes e vermelhos como complementares, e fatalmente tive que me deparar com esse efeito da retina, com esse efeito de magia visual que as cores complementares na pintura fornecem... Mas também me servi dessas linhas verdes e retas que estão soltas na área inferior; distendi-as e acrescentei um elemento a mais de maneira que se preste a uma banda reflexiva. e então, essas cores – o verde e o vermelho – chegaram ao seu limite formal nessa distensão, e de uma forma linear como foi proposta no quadro! Então, esse foi talvez o ponto máximo dessa ordenação visual, dessa média e extrema razão que a gente apreendia na pintura e que nos causa esse benefício visual, esse bem estar ótico. Ao mesmo tempo, quero desativar isso, ou então mostrá-lo nas suas consequências finais. Isso também faz parte do questionamento interno da pintura.

[*Mostrando a obra Crossover*] Esse é o trabalho que pertence à FVCB e que se trata de uma mescla de linguagens...! Tenho uma vivência musical muito intensa e às vezes me ocorrem conceitos interessantes da música. O jazz do Miles Davis, por exemplo: que elementos ele usa, o que ele abarca dentro daquelas frases sonoras. Essa noção de *fusion* me tocou muito aqui na medida em que eu utilizo questões como a história em quadrinhos, que sempre foi uma linguagem muito própria pra mim, no despertar de uma geração. Então, faço um questionamento

interno através dessas várias linguagens. Assim, eu deixo o centro; tem uma parte aberta que não aparece tão bem, mas que é um espaço neutro para as questões... O espaço do quadro é construído em vários entrecchos, pequenas narrativas, tensões formais em busca de solução. Uso também a moldura para questionar o interior desse trabalho e remetê-lo para fora e abrir as comportas para outras áreas e outras paragens e indagações.

[*Mostrando a obra Icons*] Nessa extrema esquerda do quadro, fiz uma espécie de homenagem a meus ícones principais em história da arte: quinze quadros com detalhes importantes, os mais representativos desses pintores... Sempre me tocaram e me moveram numa verdadeira paixão descarada por esses quinze ícones. Essa reverência a uma pintura que está aí está sendo exaltada, mas ao mesmo tempo está sendo bombardeada, questionada, conceituada. Quer dizer, a meu ver, a pintura é possível dessa maneira. Acho que ela existe, continua existindo, mas não pode aparecer apenas de uma forma ingênua; tem que se assomar a características da sensibilidade contemporânea, que é de uma caminhada, de um conhecimento grande, de uma história da arte que já houve, que nós temos que demonstrar que conhecemos e que temos que fazer presente como denúncia. Isso porque existem os dois lados, pelo menos dentro de mim; quer dizer, o que houve antes disso e como é que eu prevejo que possa ser depois.

[*Mostrando a obra A Morandi*] Essa questão do revólver vem do Andy Warhol, do *Crime Club Paint*. Tem uma história pessoal do Andy que se refere a essa morte da pintura. Na verdade, ele promove a morte da pintura como nós entendemos – uma pintura mais tradicional – quando



ele entra com toda a questão serigráfica, ainda que mantendo valores visuais muito grandes. Enfim, aí temos mais uma vez o Andy e o cálice do Morandi, o detentor da pintura pura.

Esses são os revólveres do Andy Warhol e ali é um trabalho do Morandi! Essa referência à morte – que diz respeito ao *Finnegans Wake*, de James Joyce, e que se refere ao final das grandes narrativas em literatura: apesar de todo o estropício ocorrido com o fim das grandes narrativas e do texto, com o *Finnegans Wake*, não obstante, a literatura retoma o texto e segue gerando personagens importantes dentro de um texto quase tradicional ou com algumas alterações. Esse é o caso, por exemplo, de Jorge Luís Borges e Clarice Lispector. Por outro lado, em artes visuais, ficamos quase que primordialmente em cima do que propuseram as vanguardas que ocorreram no início do século, em 1915 e 1917, depois que surge Duchamp. Esse foi o momento em que a proposta foi feita, e ela permanece até os nossos dias... Há, porém, uma diferença entre as artes visuais e a literatura. O Ferreira Gullar escreveu sobre isso e propôs que pensemos por que aconteceu isso na nossa área, e por que aconteceu na literatura. Mas aqui, então, essa é a palavra final do *Finnegans Wake*, que é *death*. É o "TH", que eu trago para esse meu universo. Tento, pois, fazer uma mistura de ideias, formas, cores e conclusões em cima dessa proposta pictórica e linguística.

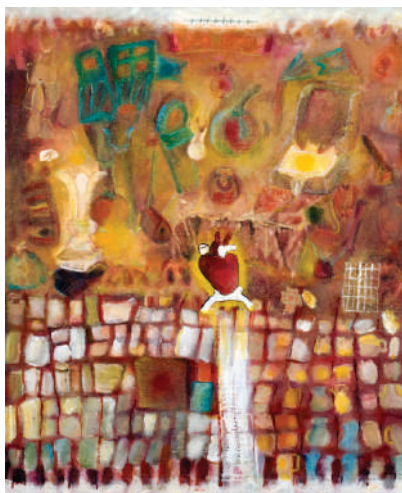
[Mostrando a obra *Je Vous Salue Marie*] Esse é um trabalho dirigido a um filme do Godard, *Je Vous Salue Marie*. Nele, o diretor colocava toda a questão do cinema; mas curiosamente questionava a narrativa em cinema, o tempo em cinema, a tomada em cinema, mas tudo isso em cima de uma espécie de Maria Virgem; e é curioso isso! E aqui eu utilizo também esses elementos da visão, de Marie, de *déjà vu*, de *jamais vu* e assim vai uma evolução em torno dessa noção básica primeira, de mulher, de Maria, de cinema e de tela, de óleo sobre tela e assim por diante. Oculta está a Marilyn Monroe também, que seria uma reiteração. É do que lhes falei antes: os objetos, as *assemblages*, as coisas anexas... Elas tentam reforçar as questões da pintura. Mas a retina não dá conta no momento: se é uma pintura pura, compreendemos imediatamente, nos encantamos com a magia visual, e termina por aí. Quando tem esses acréscimos, além da retina máxima, temos que cogitar a questão mental que vai atravessar essas proposições. Por vezes o conceito estrutura a forma; não dá para desprezar a força e a incidência do conceito sobre a forma! Ele a desdobra...



[Mostrando a obra *Natureza-morta*] Isso é uma natureza-morta sobrecarregada com a noção de proliferação, de exaustão de muitos elementos – de tirar o fôlego em certos momentos –, do uso e do abuso da forma e da cor.

Natureza-morta. Acho que o título é simplesmente isso, sim. Às vezes, natureza-morta com um livro, algumas coisas bem banais. E também com elementos que vou usar mais tarde: a caixa que eu transformo em caixa de pandora e aqui também é um dos momentos máximos desse "pinturão" de que o Jailton falava, que ele queria preservar. Ele dizia: "tem que preservar esse 'pinturão', não pode liquidar sempre com o 'pinturão', tem que deixar que ele reine". Então, aqui está bem; não tem nenhum signo que seja indicativo, que tenha que ser questionado, que tenha que conceituar situações; aqui é puro 'pinturão', é a forma, é a cor fazendo os estragos que bem lhe aprouver..

Em outro quadro, é curioso porque eu tomo literalmente um signo do Leonilson, "*Voilà mon coeur*". Em alguns momentos, me identifico muito com esse artista, sua trajetória, seus dramas, sua fragilidade e sua coragem; mas isso tudo traduzido em formas. Por vezes, me valho disso e trago para dentro dos meus quadros... Mas essas coisas não são tão



simples; não dá para simplesmente pegar o coração do Leonilson e colocá-lo em qualquer lugar; tem que haver uma silepse e uma sintaxe, tem que ter uma dialética; tu tens que aclimatar, tu tens que aquerenciar esse coração. Tu não podes simplesmente colocá-lo e seguir em frente. Então, no meu caso, preciso exatamente desse clima, que são as formas, as cores, as indagações... E a devida adequação do coração nesse contexto.

[Mostrando a obra *Bandeira*] Esse é curioso e muito interessante porque eu chego a uma radicalização dos efeitos da retina.

Agora vejam: é branco sobre branco. Nós podemos perceber aqui o que os impressionistas sabiam sobre a retina – eles deitavam e rolavam no disco de Newton, que eles utilizavam para um melhor andamento dos seus arranjos visuais. Quer dizer, esses efeitos existem; eu estou tentando demonstrar a vocês que esses efeitos existem! A retina é meu cavalo de batalha, mas agora faço entrar nessa retina uma série de questionamentos que trato, de alguma maneira, de interpretar nos meus óleos sobre tela; mas isso é uma proposta direta do que essa retina é capaz; ela não é pura teoria. Olhem por vinte segundos para a primeira bandeira; depois, depositem o olhar sobre a segunda... Convocamos, assim, as cores complementares que, por efeito da retina, colore a bandeira branca.

[Mostrando a obra *Pensamentos de Deus*] Esse trabalho também é uma espécie de desagravo à linha que faz o nome desse trabalho... Ele tem uma faceta curiosa, meio exotérica, que nos cabe desvendar... Seriam *Pensamentos de Deus* porque Einstein disse, num dado momento, que só o que lhe interessa são os pensamentos de Deus. É curioso pensarmos nisso: um homem da ciência como Einstein se referir aos pensamentos de Deus. Então, vejamos quais são esses pensamentos de Deus, aproximemo-nos deles; a trama é mais ou menos assim, mas o que eu quero dizer é que o quadro lida de novo com a noção de sombra como contrapartida de tudo aquilo que é a retina pura. Ele também se refere

ao andamento dessas formas que terminam lá em cima com o Cy Twombly.

Cy é outro nome que eu prezo demais por todo o vigor que ele imprime nessa finalização da história da arte. Vejam que as formas vão se encaminhando, vão se organizando e chegam lá em cima exatamente com aquela sofreguidão que muitas vezes o Cy imprime no seu trabalho. Então, esse trabalho é bem mais mental, mais conceitual, apenas para vocês terem noção desse amplo espectro em que as coisas se articulam, que vão desde aquela retina prazerosa, aquele prazer visual, até a questão da "*cosa mentale*" que se faz integrar por esses questionamentos, que é o lado oposto de tudo isso.

[*Mostrando a obra Alice*] Alice é o olho, é o olhar, são os cálculos no espelho; aqui e acolá. Tenho um fascínio por essa questão da pura intuição, da pura paixão, da pura entrega... Mas também da questão do *logos*, essa questão da reflexão, essa coisa que organiza, que me permite um domínio completo sobre as coisas, então submeti a Alice a um processo de discernimento de seu mundo de fluxo de pura maravilha.

[*Mostrando a obra J'aime le rêve du rêveur (Amo o sonho do sonhador)*] Aqui mais uma vez há a questão do quadrinho, dos *balloons*, e a pintura se executando de *balloon* em *balloon*, até chegar ao seu ápice. Essa talvez como pintura a óleo seja a mais próxima de uma retina impressionista ou retina moderna, não pós-moderna.

[*Mostrando a obra Casablanca*] O quadro *Casablanca* obedece a toda uma trama de conceitos e preconceitos em história da arte. É como no caso do filme *Casablanca*, por exemplo. *Casablanca* no cinema é absolutamente levado por clichês, são clichês internos à narrativa cinematográfica até chegar àquele desfecho lá na frente, com uma trama quase matemática que nos leva a seu final, nos alivia e compraz. Aqui também há uma série de clichês que nos orientam desde a Renascença, nessa ordenação especial como um grau máximo de serenidade como qualidade.





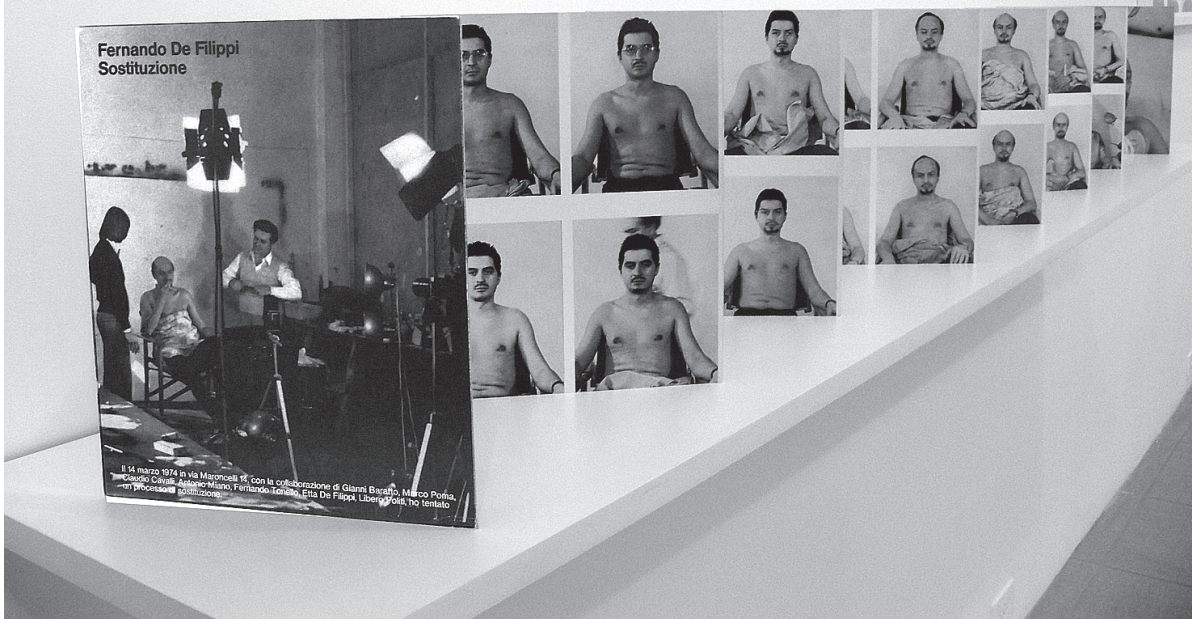
A ironia como crítica

Neiva Bohns

A ideia que originou a exposição *Um Ponto de Ironia*, apresentada na Sala dos Pomares, em Viamão (RS), partiu de uma sugestão da artista Vera Chaves Barcellos, que também fez, com auxílio de sua prestimosa equipe de trabalho, a primeira triagem de obras pertencentes ao acervo da FVCB. A partir da grande quantidade de peças selecionadas inicialmente, eu e minha colega Ana Carvalho entramos em cena para buscar nexos de forma e de conteúdo, e para definir quais obras fariam parte da mostra. Esse foi, portanto, um trabalho curatorial realizado coletivamente, e marcado pelas deliciosas descobertas que íamos fazendo na medida em que nos detínhamos na análise das obras.

Tínhamos diante de nossos olhos um universo de papeizinhos que saltavam das caixas e dos envelopes, com textos, desenhos, gravuras, fotografias e imagens de todos os tipos. Tínhamos também as fotografias de obras tridimensionais, feitas com os mais variados materiais. Encontrar vínculos semânticos entre esse vasto conjunto de obras foi um grande desafio, porque embora pudéssemos identificar a presença do recurso da ironia em quase todas as peças que vimos, havia distinções importantes a fazer em termos conceituais.

- 34** A ironia, como recurso verbal, sabemos bem, é uma figura de linguagem por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender. O habitat ideal para que os jogos propiciados pela ironia possam vicejar é, portanto, o da linguagem. Nas artes visuais – campo em que o uso da linguagem verbal não está, evidentemente, descartado –, o uso da ironia pode se manifestar de várias maneiras. No âmbito da arte conceitual, a palavra escrita (e falada) tem uma extraordinária importância. Em muitos casos, a ironia se torna ativa pelo confronto entre a obra e o título que a designa. Aliás, há uma condição *sine qua non* para a apreciação da arte de cunho conceitual: é preciso observar a(s) imagem(s), ou o(s) objeto(s) que constituem a obras, e ler atentamente as informações das etiquetas que apresentam os títulos.



Ali podem estar as chaves para um entendimento mais aprofundado da proposição do artista.

A leitura do texto irônico, no entanto, não se dá (não se deve dar) literalmente. A inversão de sentidos é o ponto principal dessa operação, algo como “o que se lê aqui significa exatamente o seu contrário”. Realizar a leitura literal do texto irônico denota uma incapacidade do sujeito de compreender os vários níveis de significação utilizados simultaneamente pelo artista. O resultado da leitura de tantos signos contraditórios e complementares, por parte do público capaz de participar do jogo proposto, pode variar entre o sorriso discreto e a risada prazerosa. A ironia, portanto, é um instrumento da linguagem que, na maioria das vezes, ativa o senso de humor do grupo que a pratica. É uma espécie de brincadeira levada a sério que só pode existir entre parceiros que conhecem e dominam os códigos comuns.

Quando a ironia se torna cáustica e amarga, ela se transforma em sarcasmo, ganhando virulência e perdendo em graça e em leveza. Em outras palavras, o sarcasmo é a ironia que envenena, e que, ao invés de provocar a catarse pelo riso humorado, desaloja o indivíduo de sua condição de observador, e provoca-o a tomar uma posição diante da situação exposta. Muitas das obras presentes na exposição aqui discutida fazem uso do sarcasmo para tratar de assuntos políticos ou sociais.

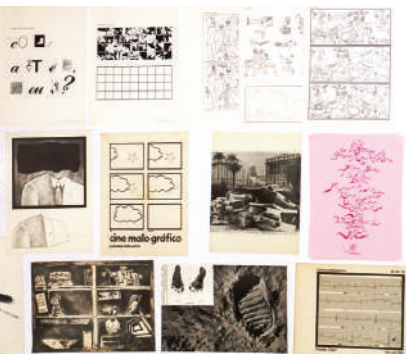


Há, ainda, inúmeros casos de obras que apresentam textos verbais inseridos no corpo da imagem. Assim, uma palavra, uma sentença ou uma frase podem ser utilizadas pelos artistas, no contexto de suas obras de caráter visual, pelo seu poder de sugestão imagética. Também não é raro que esses textos verbais, presentes nas imagens, sejam tomados, pelos próprios autores, como títulos para suas obras. Então, imagem, texto e título passam a formar uma unidade indissolúvel, sem diferenças hierárquicas entre si.

O humor de Pasquetti

As obras *Grandioso baile* e *Romaria para dezembro*, ambas da década de 1970, do artista Carlos Pasquetti (Bento Gonçalves, 1948), são essencialmente textuais, usando recursos tipográficos. Na forma como se apresentam, os dois cartazes são muito parecidos com outros feitos para divulgar bailes e romarias, numa região do sul do Brasil, de colonização italiana e cultura religiosa muito desenvolvida (leia-se catolicismo). Entretanto, quando prestamos atenção no texto que anuncia o *Grandioso Baile*, descobrimos o divertido jogo que a obra propõe.

Em *Romaria para dezembro*, o mesmo processo se desenvolve, com a diferença de que aqui as imagens sugeridas são extraordinariamente ricas, e mesmo que nunca uma situação insólita como esta se realize concretamente, a proposição artística mantém-se vigorosa. Nas obras desse período, o gaúcho Carlos Pasquetti soube como poucos utilizar os recursos que estavam sendo disponibilizados pela arte conceitual.



Desenvolveu proposições de grande carga poética ao mesmo tempo em que expunha com vivacidade e senso crítico certos elementos da cultura sulina brasileira, que associados aos elementos *non sense* introduzidos pelo artista, criam situações totalmente originais.

GRANDIOSO BAILE

ESPAÇO DE DANÇA 40x40 METROS.
DESLOCAMENTO DOS PARES EM QUADRADOS
MENORES DE 2x2 METROS AO SOM DE MÚSICA
LIGEIRA. TRAJE OBRIGATÓRIO: DOIS NÚMEROS
MAIORES QUE O NORMAL

Salão do Clube Recreativo - Rua
Mampituba, 1132 - Dia 30 às 23,30 hs
CP 76



TIPOGRAFIA NACIONAL
Praça Otávio Rocha, 69 - Fone: 24-50-21

A alegria obrigatória

Já Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), na obra *Brasil... Tudo bem, tudo bom!*, de 1999, ironiza o inabalável otimismo brasileiro, que parece não se alterar frente às situações mais dramáticas enfrentadas pela população no campo das políticas públicas. Basta lembrarmos, entre outros problemas, da violência, do desmando e da corrupção. Resumida pela forma mais habitual de saudação (em que, não importa o que possa estar sucedendo, tudo sempre está bem), esta condição de constante felicidade do povo brasileiro encobre, muitas vezes, uma séria incapacidade de compreender a gravidade dos fatos políticos e econômicos e uma ainda maior inabilidade para a tomada de decisão e para o desenvolvimento do pensamento autônomo.

A arma de Vigo

Resta-nos, afinal, discutir uma questão fundamental para o campo artístico. Como pode o artista fazer uso da ironia quando ele utiliza essencialmente recursos visuais? Ou ainda: como pode o artista que trabalha com imagens e objetos mostrar algo, com a intenção de dizer o seu contrário? De que maneira, na prática, pode uma imagem ser negada ou ter seu sentido original alterado?

Um dos melhores exemplos de uso da ironia em imagens está na obra que foi escolhida como "marca" da exposição em cartaz na Sala dos Pomares: *U.S.A. versus Latin America*, do artista argentino Edgardo Vigo (La Plata, 1975-1992). No contexto do regime ditatorial argentino da década de 1970, em meio aos violentos conflitos políticos surgidos do ambiente de repressão militar que contava com o apoio do governo norte-americano de então, um artista produz uma obra com um caráter altamente crítico e contestador, mas que dificilmente poderia ser compreendida pelas temíveis autoridades de farda.

Uma pequena imagem impressa em cartão vazado traz uma flor sobreposta a uma arma que aponta para quem a vê. A imagem da mão que segura a arma é claramente um fragmento (caracterizado pelo emprego da retícula e do delineamento em preto) de uma obra do artista pop norte-americano Roy Lichtenstein. A inocente flor de pétalas cor



de laranja parece neutralizar o potencial destrutivo da arma, que tem o cano e o tambor vazios.

Se em Roy Lichtenstein a ironia já se fazia presente pela apropriação de elementos gráficos oriundos das imagens produzidas pelos meios de comunicação de massa, em Edgardo Vigo a mão que segura a arma torna-se um signo da indesejada interferência de uma nação sobre outra, ampliando os poderes de uma e apequenando a soberania de outra. Em comparação com a mão armada, a fragilidade da flor aumenta a sensação de assimetria entre poderes que se confrontam: o militarismo versus a resistência popular.

Por outro lado, a arma e a mão que a segura estão em posição de defesa, dirigidos contra uma suposta ameaça que está diante da imagem, embora nós não a vejamos (ou seremos nós mesmos a ameaça?). E a flor laranja aparece como uma aura de proteção, que ao mesmo tempo ampara e orienta a ação humana que está por se descortinar. Então, uma outra leitura possível para a obra de Edgardo Vigo, no contexto histórico em que foi produzida, é a de que ações violentas, como a luta armada, podem se justificar quando a liberdade e a soberania de um povo estão em jogo.

Finalmente, a arma de Vigo aponta para nós, que a vemos. Tão incisiva e forte é sua presença (especialmente no detalhe ampliado no cartaz da mostra) que, nós que somos interpelados, quase levantamos as mãos, em sinal de total submissão à imagem. E, se é verdade que essa imagem nos olha, com seu olhar vazio, ainda que esperançoso, também é indiscutível que ela nos fere. Os projéteis que ela lança, porém, nos trazem de volta à vida.

O rei enjaulado

Outra imagem fortemente irônica presente na exposição *Um Ponto de Ironia* surge pela associação aleatória de coisas de natureza completamente diversas. O experiente artista brasileiro Nelson Leirner (São Paulo, 1932) utilizou um brinquedo com forma de animal e um utensílio de cozinhar alimentos numa combinação que discute o próprio estatuto da obra de arte. O macaco de pelúcia – com coroa de rei, as mãos unidas (como se rezasse ou implorasse misericórdia) e enjaulado numa grelha de assar carne – está longe de ser uma vetusta escultura



de mármore disposta sobre um pedestal. Mesmo assim, é obra de arte contemporânea da mais alta qualidade.

Não estamos, evidentemente, tratando das artes belas e aprazíveis. Nem mesmo estamos lidando com as artes ditas maiores. Nada menor nem mais comum do que os bichos de pelúcia fabricados por indivíduos anônimos em enormes quantidades a preços irrisórios, em algum canto remoto do planeta, e distribuídos por toda parte, de maneira indiscriminada. Nada mais destituído de importância (na escala de importância dos objetos) do que um instrumento de metal cuja fabricação interessa prioritariamente aos restaurantes e aos cozinheiros especializados em carnes. A representação em miniatura de um animal e a apresentação de um equipamento funcional se associam exclusivamente pelo desejo do artista. Dessa operação resulta uma obra que não se resume ao brinquedo nem ao instrumento. Um novo – e inesperado – sentido se estabelece da associação dos objetos.

41

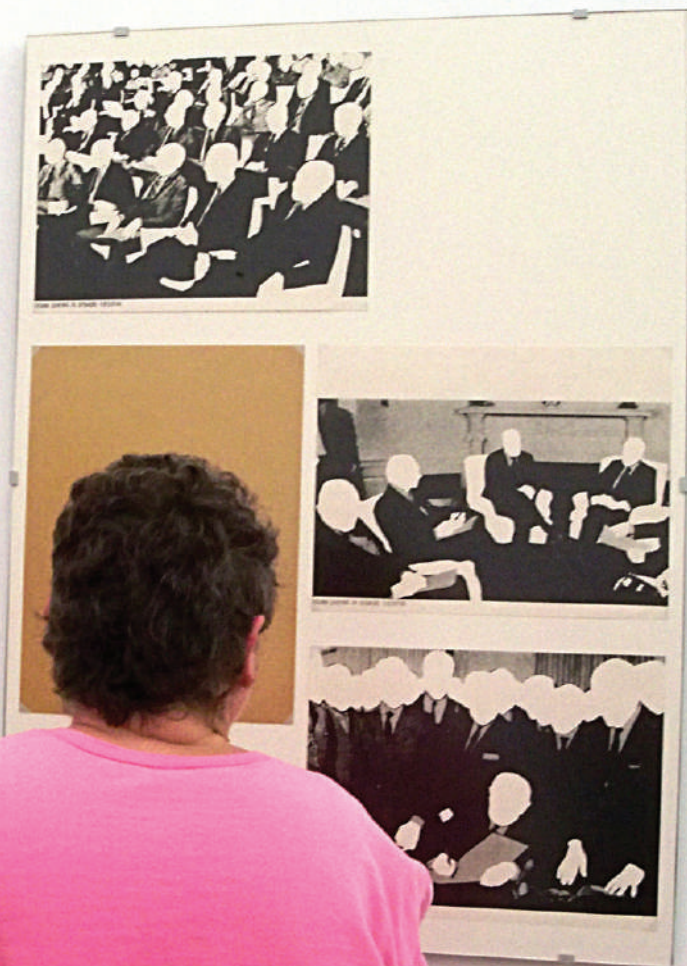
Numa abordagem mais interpretativa, o simulacro de símio aprisionado torna-se uma poderosa metáfora para a condição humana, especialmente por colocar em confronto um símbolo de poder (a coroa) com a situação de um indivíduo em contenção (a grade que aprisiona). A pequena besta que carrega uma coroa dourada não tem domínio sobre a própria mobilidade. Seja rei ou rainha (de um reino imaginário?

de um reino cujo poder lhe foi destituído?), a criatura de olhar tão humanamente suplicante não pode se mover. Está subjugada e impedida de agir. Resta-lhe observar, em silêncio, a ação dos outros.

Por certo o animal encarcerado e exposto ao escárnio dos observadores não é um macaco real. De fato, ele não sofre. Contudo, a simples alusão ao sofrimento da reclusão é suficiente para desencadear sensações desconfortáveis em quem o observa e despertar empatia. Aí está um caso em que o riso provocado pelo contato visual com a obra vai dando lugar à introspecção e ao pensamento reflexivo. A intenção do artista, é claro, não é incentivar a opressão e o aprisionamento (que pode ser não apenas físico, como psicológico). Pelo contrário. Nelson Leirner, como sempre fez, continua incentivando o pensamento crítico e as ações libertárias.

Como se vê, a natureza da ironia pode ser tão subversiva quanto perversa. Pode existir para despertar a noção de ridículo, e não raras vezes serve para criar embaraços. Move-se no território da desconstrução dos fatos indiscutíveis. Vomita sobre a vaidade entorpecida. Nutre-se de futilidades ofensivas para provocar um tipo de riso que dificilmente explode na gargalhada espontânea (é sempre bom lembrar que o riso que decorre da ironia pode ser mortalmente silencioso).

Assim, a exposição *Um Ponto de Ironia* gera um campo de reflexões sobre os procedimentos da arte contemporânea e procura suscitar experiências estéticas que acionem o pensamento crítico, sem perder de vista a dimensão política da arte e o potencial artístico da política.











Alguns pontos sobre a noção de ironia na arte contemporânea

Ana Maria Albani de Carvalho

Um Ponto de Ironia segue a política de exposições assumida pela FVCB desde o início de suas atividades em 2005, tendo como matéria-prima o acervo da instituição. Considerando o caráter contemporâneo das obras pertencentes à coleção e a incorporação recente de muitas de suas peças, o exercício da curadoria configura-se como oportunidade efetiva para um contato mais aprofundado com o acervo, viabilizando análises e reflexões que se efetivam *a posteriori* no percurso das montagens das exposições. No caso desta mostra, uma concepção aberta e plural de ironia perpassa o conjunto de obras expostas, selecionadas em comum acordo entre as integrantes da equipe de curadoria.¹

No texto que segue, elaboro alguns comentários suscitados durante o trabalho de curadoria e de contato com o acervo artístico da FVCB tendo como filtro a noção de ironia. Uma indagação de fundo instalou-se desde as primeiras incursões à reserva técnica até a conclusão desse exercício curatorial: em que medida uma imagem pode ser considerada irônica? Quais as relações entre ironia e artes plásticas ou visuais? Tenho em conta que, formuladas assim, tais perguntas aparentemente inocentes demandariam um longo estudo e um aprofundado tratado para sua equação, tarefa que extrapola os limites estabelecidos para a presente publicação. Feita essa ressalva, proponho-me a apresentar algumas questões que considero relevantes sobre as possíveis articulações entre (uma certa) concepção de ironia e o campo das artes visuais representado pelo conjunto das obras expostas em *Um Ponto de Ironia*, sem pretender esgotar o assunto.

¹ A curadoria de *Um Ponto de Ironia* foi realizada por Vera Chaves Barcellos, Neiva Bohns e Ana Albani de Carvalho.

Para começar, ironia é um conceito complexo, como ressaltam os especialistas no tema. Sua definição vai bem além da delimitação sobre "dizer uma coisa significando outra". A vinculação entre as noções de ironia e humor – que muitos assumem como equivalentes, sob certos aspectos essenciais – também requer nuances e diferenciações. Percebida como jogo de linguagem, a ironia pode ser distinguida da metáfora – que opera por similitude –, na medida em que a ironia funciona *per contrarium*, produzindo uma rotação, uma aparição inesperada, até mesmo uma ruptura de sentidos. Investigando no âmbito dos estudos literários e filosóficos, segundo diferentes perspectivas, encontraremos diferentes tipos e categorias, tais como a ironia trágica, cômica, dramática, filosófica, socrática, retórica, verbal (ao que acrescentaríamos visual ou sonora), de situação, em uma lista quase inesgotável. Parece sedutor confrontar tais delimitações e as obras de artes visuais exibidas em *Um Ponto de Ironia*, proposição que deixaremos apenas sinalizada neste ponto do texto.

Gostaria de acentuar alguns aspectos que me parecem significativos para uma reflexão sobre as possíveis relações entre a ideia de ironia e o campo das artes visuais. Em um primeiro momento, questões de ordem geral, observadas ou consideradas necessárias para que a operação ironia/artes visuais opere em sua plena potência.

Nesse sentido, é importante considerar, ainda que de modo genérico, as principais matrizes artísticas para o uso da ironia como uma ferramenta com dimensão crítica. Uma das referências fundamentais, nesse caso, pode ser encontrada no movimento Dadaísta, com suas práticas provocativas, de caráter antagonista e/ou niilista. Para os dadaístas do início do séc. XX, a ironia – assim como o sarcasmo e o ceticismo – era uma opção válida para demarcar seu antagonismo frente ao público, à estética oficial e aos valores e condutas da sociedade burguesa.

Outra ancoragem para a prática da ironia decorre dos conceitualismos ou da arte conceitual propriamente dita. Nesse caso, o próprio campo da arte, suas práticas e suas instituições tornam-se os alvos preferenciais. Jogos entre palavras e imagens, nos quais muitos artistas tornaram-se especialistas, são exemplares nesses casos. O acervo da FVCB conta com diversos trabalhos referenciais da produção artística brasileira, especialmente a realizada nos anos 1970, que são bons exemplos desse alinhamento entre matrizes Dadá e conceitualismos,

marcadores das vanguardas brasileiras produzidas nos nossos anos de chumbo, com forte endereçamento aos campos do político, do social e econômico. Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos, Carlos Pasquetti e Júlio Plaza são alguns dos nomes que compõe este segmento da coleção, expostos em *Um Ponto de Ironia*.

Por fim, a matriz pós-moderna e contemporânea² constitui o terceiro vetor para a questão da ironia apresentada na mostra. Como observaram diversos autores que se debruçaram sobre o tema do pós-modernismo no campo da arte, a ironia “desempenha um papel preponderante”,³ seja na literatura, nas artes visuais, no *design* ou na arquitetura vinculadas ao estilo. Como é possível observar em boa parte da produção realizada a partir dos anos 1980, trata-se de uma ironia desencantada, que não defende “atitudes heroicas” nem dramatiza. Em alguns casos, pode ser leve, quase nunca otimista. Entre outras obras pertencentes à coleção da FVCB, *Arvorar*, da artista Mariana Manhães – um mecanismo psem função definida, que arremeda uma conversa entre uma árvore e uma nuvem –, é exemplar do gênero ironia desencantada, algo como sal amargo, que perpassa boa parte da produção recente.

Tenho em conta que a proposta é complexa e que demandaria uma argumentação mais alicerçada em exemplos e análises do que será permitido nos limites deste artigo. Ainda assim, julgo válido e pertinente lançar tais questões – ainda na qualidade de esboços – como caminhos abertos pelo trabalho decorrente dos processos de significação e interpretação face ao conjunto de obras expostas em *Um Ponto de Ironia*.

As obras de arte, de modo geral, qualificam-se como polissêmicas. Nessa linha de argumentação, a relação entre ironia e arte é da ordem da abertura significativa, considerando que a ironia resulta dos jogos entre o literal e o figurado. No que concerne às relações com o humor, a questão da ironia demanda uma nuance mais sofisticada da abordagem, propondo uma gradação entre o dito espirituoso, o gracejo, chegando

² O simples propósito de delimitar o uso do termo “pós-modernismo” extrapola os limites propostos para o presente texto. Temos em conta a complexidade do debate e a polêmica sobre a aplicabilidade do conceito, assim como sua relação problemática com a categoria do “contemporâneo”. Seja como for, ao empregar o termo “pós-modernismo”, convoco exatamente o debate veiculado no campo da teoria e da crítica de arte sobre a produção artística realizada nos anos 1980, no cenário europeu e sul/norte-americano, vinculado às questões da paródia, da ironia, do citacionismo, assim como da ruptura de limites entre os gêneros e categorias artísticas, entre outros aspectos relevantes.

³ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 21.



ao sarcasmo e ao cinismo. Dito de outro modo, a ironia não equivale pura e simplesmente ao humor, embora estejam relacionados. Pode comportar, também, um grau maior ou menor de agressividade (ainda que a ideia de ironia distinga-se do sarcasmo ou do humor cínico exatamente pelo grau de sutileza). A ironia, em suas variadas acepções, comporta um elemento de crítica – a ironia geralmente é um mecanismo de crítica – que pode ser mais ou menos preciso em seu direcionamento. Esse endereçamento crítico, conforme apontaremos mais adiante, representa um dos principais vetores para a relação entre ironia e o campo das artes visuais.

Outro constituinte da operação irônica refere-se ao contexto. Isto é, a ironia somente opera como tal, em determinado contexto: é resultado de um contexto, não pode ser dele retirada, sob risco de perda da inteligibilidade. A ironia depende de uma cadeia de elementos significantes que geram uma dada expectativa no leitor/espectador e opera seus resultados através de uma ruptura nesse processo de produção de sentido. Vinculada a essa questão do contexto (isto é, um universo conceitual e situacional partilhado pelos sujeitos, emissor e receptor da mensagem), no caso das artes visuais e das imagens em geral, a ironia geralmente opera por meio da economia. Isto é, algo que, para ser “explicado” de forma lógico-argumentativa demandaria horas e páginas de paciência, pode ser obtido por uma montagem aparentemente simples, mas de forte impacto. Considere-se, como



exemplo desta modalidade – economia de meios, economia visual –, a serigrafia *Sem título* do artista espanhol Marcel-lí Antúnez Roca, que coloca uma sereia em uma frigideira. É desnecessário dizer que, nesse caso, o *Sem título* é totalmente coerente com a potência (e a abertura) polissêmica da imagem de uma mulher-peixe

prestes a ser frita em uma frigideira.

Para que a ironia funcione efetivamente como tal, exercendo seu efeito crítico – articulando as noções de contexto e economia de recursos –, sua operação depende de certo grau de cumplicidade entre o autor/emissor e o espectador/receptor. No caso das artes visuais e do mundo das imagens, a ironia demanda um universo conceitual e de informações compartilhado. Em outras palavras, é uma ferramenta que solicita uma proximidade cultural e ideológica entre o artista e o espectador. Considere-se, neste caso, uma das peças de Patricio Farías presente na exposição *Um Ponto de Ironia*, constituída por um objeto, um tipo de “caixinha de música” – também denominada *Sem título* – que pode ser manipulada pelo público, assim como as caixas tradicionais. Ao abrir a tampa da caixa, ricamente adornada em vermelho e dourado, deparamo-nos com uma figura alada – que lembraria um anjo, porém sem a expressão correspondente – espetada como uma borboleta de coleção, girando ao som de uma musiquinha. O resultado produzido no observador, fina expressão da ironia visual, dificilmente poderia ser traduzido em um texto ou no âmbito do verbal. Tal efeito pressupõe um conjunto de códigos em comum, formado pelo mundo das imagens, seja no campo da cultura popular, seja no da erudita e da História da Arte em especial.

Por fim, a ironia no campo da arte ou da linguagem cotidiana demanda uma relação de cumplicidade entre os sujeitos para que se capture o sentido entre o que é dito, o que é não dito e o que deve permanecer implícito no processo de comunicação e expressão. Sem esse componente – cumplicidade – a ironia pode não ser percebida como tal, resultar inócua, sendo tomada em sentido literal ou não considerada em toda a extensão de sua potencialidade provocativa.

O emprego da ironia não pretende desmerecer a inteligência do público. Pelo contrário, seu emprego no campo da arte conta com a argúcia intelectual do espectador e com sua competência para pensar por conta própria, arcando com a tarefa de formular suas próprias interpretações. Diga-se de passagem, trata-se de uma competência ou habilidade que parece cada vez mais rara nos dias que correm. Isso acontece especialmente no âmbito da recepção da arte contemporânea, diante da qual todos parecem exigir uma mediação apaziguadora que fixe a interpretação e cesse o fluxo de pensamentos, acomodando obras polissêmicas em uma única – e preferencialmente simples – explicação sobre “o quê, afinal de contas, o artista quer dizer com sua obra”. Os muitos pontos de ironia empregados pelos artistas modernos e contemporâneos rebelam-se contra essa postura facilitadora. Apesar das aparências, não produzem sua arte para divertir quem quer que seja. Ainda que possam *se divertir* enquanto fazem arte.







Ironias de murta - tópicos para uma conferência¹

Clarissa Diniz

Os que andastes pelo mundo, e entrastes em casas de prazer de príncipes, veríeis naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificilmente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidos, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil –, que recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não veem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não deem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decape o que vicejam as mãos e os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos.

Pe. Antônio Vieira²

¹ Roteiro para conferência no ciclo de palestras *Um Ponto de Ironia*, FVCB/Margs, Porto Alegre, em 5 de novembro de 2011.

² Fragmento do Sermão do Espírito Santo, capítulo III (1657).

Inconstância selvagem

Tomando Padre Antônio Vieira – para o qual “outros gentios são incrédulos até crer; os brasis, ainda depois de crer, são incrédulos” – como ponto de partida, e confrontando-o com outras teorias da antropologia que atribuiriam uma especial inconstância aos povos indígenas brasileiros, Eduardo Viveiros de Castro argumentará que

o gentio do país era exasperadoramente difícil de converter. Não que fosse feito de matéria refratária e intratável; ao contrário, ávido de novas formas, mostrava-se, entretanto, incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas. Gente receptiva a qualquer figura, mas difícil de configurar [...]. No Brasil, a palavra de Deus era acolhida alacrememente por um ouvido e ignorado com displicência pelo outro. O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher.³

Gostaria que mantivéssemos em mente a ideia de inconstância: atitudes e seres sempre em fuga (sem que haja, aqui, algum sentido pejorativo quanto à ideia de “fuga”), que a nada se atêm fundamentalmente, ou transcendentalmente. Voltaremos depois à inconstância, e à “inconstância selvagem”, pois gostaria de, ao longo desta conversa, aproximá-la a certo tipo de ironia.

Ironia

57

O que, então, teria a *inconstância selvagem* a ver com a *ironia*?

Há muitas ironias, mas de modo geral arriscaria dizer – para continuar no campo da catequese – que a ironia faz parecer que “cremos” para, em verdade, demonstrar nossa incredulidade, como no clássico exemplo de Sócrates que, numa discussão, teria declarado a seus adversários: “Acho que esta investigação está além das nossas possibilidades e vós,

³ CASTRO, Eduardo Viveiros. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

que sois inteligentes, deveis ter piedade de nós, em vez de zangar-vos conosco." A isso Trasímaco teria respondido: "Eis a costumeira ironia de Sócrates".

Linda Hutcheon, em seu sagaz questionamento, pontua a ironia: "Por que alguém iria querer usar esta estranha forma de discurso onde você diz algo que, na verdade, não quer dizer, e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer de verdade, como também sua atitude com relação a isso?".

Em outras palavras: O que faz a ironia que um posicionamento direto a respeito do que pensamos não permitira que fosse feito?

Como são muitas as ironias e, portanto, é impossível dar uma resposta a essa pergunta, gostaria de me deter aqui em alguns usos específicos da ironia na arte brasileira. São ironias que não são da ordem do humor, ou unicamente um recurso de linguagem, mas jogos irônicos que não se resolvem, ou seja: ironias que se dão – continuamente, e sem resolução – como ambiguidades.

O Porco

O Porco (1967), de Nelson Leirner, consistia de um porco empalhado dentro de um engradado de madeira. Amarrado ao pescoço do animal havia uma corrente de ferro que trazia na outra extremidade um pernil defumado (que ficou conhecido como "presunto"). O trabalho foi enviado para o *IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal*, realizado em 1967, e aceito pelo júri, decisão que foi publicamente questionada por Leirner, que instaurara um jogo entre o "sim" e o "não": se tivesse sido recusado, questionaria o porquê do "não"; havendo sido aceito, questionou o porquê do "sim".

Como vemos, não há resolução para o problema criado pelo artista, que se coloca como uma espécie de paradoxo que nos aponta para duas "conclusões" que são, rigorosamente, uma única: o caráter não essencialista da arte (nada "é" ou "não é" arte por essência) e, em última instância, o caráter não essencialista da linguagem (e, portanto, da existência, do pensamento, dos sentidos, dos valores). *O Porco* de Nelson Leirner, assim, se avizinha a Marcel Duchamp e sua radical crítica do caráter essencialista da linguagem e do mundo. Os *ready-*

mades de Duchamp e a "armadilha" de Leirner nos remontam às convenções e ao caráter circunstancial dos sentidos e valores: "arte é o que eu e você chamamos de arte".⁴

Assim, ironias como as de Leirner ou de Duchamp terminam por evidenciar as relações de poder envolvidas no processo da comunicação, pois sacodem o conforto dos sentidos e indagam como são constituídos. "Quem diz o que é o quê?" Ao dar uma volta em torno dos objetos do discurso, vendo-os a partir de outro ponto de vista, a ironia retira-nos do "texto" (do discurso) para nos revelar com bastante clareza os enunciados, os contextos, as circunstâncias, as contingências. A ironia é contextual.

Duchamp e Leirner, poderíamos dizer, fazem no campo da arte o que Wittgenstein fez no seio da linguagem: para o filósofo, "o significado de uma palavra é seu uso na linguagem"; e, portanto, o problema da linguagem seria, assim, necessariamente, o problema de sua aplicação. Wittgenstein, desmontando a lógica cartesiana e essencialista da linguagem, deduzirá concepções fundamentais para compreender seu caráter inventivo: não cumprindo a linguagem uma função representativa (visto que ela é instauração), sua relação com "o mundo" não se dá nos termos de um "falar acerca do mundo", mas de uma espécie de "agir falando o mundo" (mais tarde, Austin falará dos "atos de fala"). Assim, o Wittgenstein das *Investigações Filosóficas* desconstrói a tradicional expectativa (que inclusive havia embasado sua primeira grande reflexão sobre o assunto, no *Tractatus Logico Philosophicus*) de que uma teoria única fosse capaz de elucidar as lógicas de construção dos sentidos. Ao escapar às estruturas *a priori*, renova a ideia de linguagem, e, assim, numa contribuição extremamente relevante para o pensamento não essencialista, "evita o vício metafísico da fundamentação e do terreno comum, e até mesmo uma visão de conjunto":⁵ "O que nós fizemos foi reconduzir as palavras do seu emprego metafísico para seu emprego cotidiano... perguntar em que circunstâncias particulares essa frase é de fato empregada. É aí que ele faz sentido". Wittgenstein. Duchamp. Leirner.

⁴ MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de arte*: 801 definições sobre arte e o sistema da arte. 4. ed. São Paulo: Record, 2002.

⁵ ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso. Introdução à filosofia da linguagem*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

Assim, sem almejar “resolver os problemas”, Wittgenstein propõe uma filosofia de caráter terapêutico, que trocaria a pretensão da resolução pela da dissolução dos problemas. Não havendo uma linguagem separada de seu uso, seria impossível conceber uma linguagem “correta”, de onde viria a conclusão da falência do desejo de “resolver o problema da linguagem”. Não podendo haver cura, pensar a linguagem adquire caráter terapêutico.

A psicanálise teria passado por um processo similar. Para devolver a discussão de linguagem para o campo da arte, e para o (hipotético) “problema” quanto a “quem define o que é arte”, tomemos de empréstimo a reflexão sobre *especialização* e *experts* elaborada pelo psicanalista Adam Phillips, e que foi, por sua vez, problematizada para o campo da curadoria por Mark Hutchinson.⁷ Em seu livro *Terrors and Experts* (1996), o psicanalista relativiza a necessidade humana de especialização ao analisar os danos que a função social do *expert* (perito) pode trazer. Para evidenciar também a camada inconsciente do *expert* e, portanto, sua incapacidade de deter pleno conhecimento sobre sua especialidade, o autor se baseia na figura do psicanalista e chama atenção para dois momentos das teorias freudianas.

Num primeiro momento, teríamos o Freud iluminista, aquele que se esforçava por tornar a psicanálise cientificamente reconhecida, vestindo-a em corpetes objetivantes que vislumbravam corroborá-la como o conhecimento especializado acerca dos processos da mente e, em especial, do inconsciente. Tal concepção previa o psicanalista como aquele que, detendo o conhecimento, deteria também as soluções para os problemas psíquicos postos em questão – tratava-se, portanto, de uma ideia impoderada do especialista, tratado como autoridade. Num segundo momento, continua Phillips, Freud ironizaria seu projeto iluminista da psicanálise, assumindo os limites do conhecimento e do autoconhecimento, e fazendo ver a impossibilidade da especialização plena, a utopia da constituição do *expert*. Para esse segundo Freud, o

⁶ Trecho extraído de DINIZ, Clarissa. “Ordem do dia”, *Revista Tatuí*, Recife, n. 6, p. 40-51, 2009.

⁷ HUTCHINSON, Mark. *On expertise, curation & the possibility of the public*. Disponível em: www.slashseconds.org/issues/001/003/articles/mhutchinsondbeech/index.php.

psicanalista não mais curaria o paciente com seu conhecimento, mas, sabendo de sua *incapacidade de saber*, bem como da *impossibilidade de o paciente saber* (dominar plenamente os meandros de suas circunstâncias psíquicas), esforçar-se-ia por constituir um momento de diálogo, uma conversa sobre aquilo que não pode ser solucionado por meio do conhecimento enquanto experiência de observação e normatização dos fenômenos.

Substituindo, no pensamento de Phillips, o termo "psicanalista" por "crítico de arte", chegaríamos à interessante situação em que o crítico seria aquele que, cômico de sua impossibilidade de conhecer em totalidade (ou seja, de ser um *expert* da arte), teria consciência também da incapacidade do artista de *saber* plenamente sobre o que faz. Problematicando a ideia de *especialização* no contexto da arte, esse crítico seria não mais aquele que se definiria como sendo portador de grande conhecimento *sobre* arte, mas aquele que instauraria, com o artista, uma conversa acerca daquilo que nenhum dos dois domina e conhece em inteireza: arte. Dessa forma, destituiria a – inclusive pública – função social do crítico como uma *autoridade* para tornar a crítica um *estado*, um espaço-tempo analítico e investigativo que se empenharia na função de pôr-se a conhecer aquilo que lhes escapa ao entendimento. Não havendo um curador, não havendo especialistas, não há certezas, não há "arte", e não há "não arte", como colocado por Duchamp e Leirner. Parafraseando Wittgenstein ("o problema da linguagem é o problema de sua aplicação"), poderíamos então dizer que o "o problema da arte é o problema de suas convenções".

Em ironias como *O Porco* e *Fonte*, provoca-se um problema que não se resolve, mas que se dissolve na linguagem/contexto: o problema da legitimação da "arte". Como diria Nelson Goodman, esses trabalhos evidenciam que a pergunta correta não seria essencialista, ou seja, do tipo "o que é arte?", mas contextualmente contingente, ou seja, "quando é arte?".

O jogo irônico entre "sim" e "não" proposto por Nelson, a armadilha da qual não se pode fugir porque não se pode resolver, mantém-se acesa porque não cede à lógica dicotômica, mas mantém-se ambígua. Diante de *O Porco*, não haveria a possibilidade de uma "posição correta" por parte do júri, ou do artista. Trata-se da dissolução do "correto" em prol da ambiguidade dos sentidos, sempre em construção, em ação. Assim, para a conversa que aqui proponho, a potência da ironia da

obra de Nelson Leirner estaria menos na volta que faz para afirmar o que parece negar, ou negar o que parece afirmar, mas no fato de não findar o processo de contínua negação/afirmação, já que sua posição questionadora, como a estátua de murta, variaria conforme variasse a decisão do júri. Nelson Leirner e o “gentio dos brasis” partilham do uso da ambiguidade, explorando a potência da inconstância.

Ironias, inconstâncias, políticas

Gostaria de falar sobre o trabalho Souza Saretta Geitjutsuka (2006), do artista cearense Yuri Firmeza. Mas, antes, permitam-me uma leitura e a razoável digressão que se segue. Alerto para que, ao longo da leitura, tenhamos em mente a inconstância selvagem, Duchamp, Leirner e Wittgenstein:⁸

Com um intervalo de trinta e cinco anos, dois artistas despiram-se em *vernissages* de salões (Yuri Firmeza, no Salão de Goiás, em 2005; Antonio Manuel, no *Salão de Arte Moderna*, em 1970). Nenhuma das ações havia sido programada previamente: “nada foi programado”,⁹ lembra Antonio; “foi bem impensado”,¹⁰ diz Yuri, o qual – diferentemente de Antonio Manuel – nunca se referiu ou mesmo valorizou a ação, considerando-a um exercício que aqui, todavia, libertinamente retomo. A dimensão impulsiva das ações funda um terreno comum, mas suas motivações e, sobretudo, a forma como se desenrolaram, revelam diferenças sintomáticas da transformação do corpo, da subjetividade, da cultura, da política, da arte ao longo desse período: se Firmeza e Manuel circundavam “a temática do corpo”,¹¹ faziam-no em perspectivas historicamente distintas, o que observar os registros das ações nos faz perceber.

Enquanto restam, da ação de 1970, algumas fotografias que registram Antonio Manuel no alto de um parapeito do Museu de Arte Moderna

⁸ Trecho do texto “Nu, sujo e aposentado – Yuri Firmeza numa perspectiva esgotada e vazia” (prelo).

⁹ MANUEL, Antonio. “Porque Fiquei Nu”. In: *Depoimento de uma geração, 1969-1970*. Textos de Francisco Bittencourt e Frederico de Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

¹⁰ Yuri Firmeza em conversa telefônica à autora, em 14 de julho de 2011.

¹¹ MANUEL, Antonio. Op. cit., 1986.

do Rio de Janeiro, com um corpo heroicamente exposto; da ação de Yuri no *Salão de Goiás* há um curto vídeo que registra,¹² com proximidade, o que parece ser a insegurança do artista diante do que fazia e, em especial, daquele contexto. A “força muito grande” com a qual diz ter se sentido Manuel em sua meia hora de ação opõe-se, por sua vez, à evidente reticência de Firmeza em sua intervenção: “eu não sabia muito bem o que fazer”.

Ambas as ações confluem no sentido de um caráter contracultural, e mesmo de rebeldia. Mas deparam-se com ambientes drasticamente diversos: os anos 1970 e sua lógica refratária, e o século XXI, com sua pretensa permissividade. Se Antonio Manuel havia tido sua proposta (intitulada *O corpo é a obra*, que consistia na exposição do próprio artista) negada pelo Salão, e, portanto, ali estava à contragosto da organização, Yuri Firmeza participava da exposição de Goiás como artista selecionado (com a série de fotografias 3x4 (2003), com partes de seu corpo (cotovelo, orelha etc.) retratadas de forma descontextualizada em formato 3x4). O fato de Yuri ter desfilado nu não estava, assim, precisamente afrontando em totalidade a estrutura do Salão de Goiás, senão timidamente subvertendo-o. Havendo Antonio Manuel sido “punido” por sua ação com a proibição de participar de salões oficiais nos dois anos subsequentes, Yuri, por sua vez, estava previamente autorizado pela organização do evento goiano a tirar a roupa, ainda que tivesse sido solicitado que só o fizesse após a retirada das autoridades que estavam no momento inaugural da mostra.

Em consonância com o ambiente em redor – o *Salão de Goiás* acontecia no Flamboyant Shopping Center, em Goiânia –, a ação do artista cearense constituiu-se como um caminhar hesitante e distraído por entre os trabalhos da exposição. Entretanto, diferentemente da passividade que homogeneíza os clientes do shopping, seu caminhar desnudo mobilizou os presentes e, assim, de algum modo, devolveu ao cubo branco e sua etiqueta expositiva a corporeidade por aquele dispositivo alienada. A ação de Firmeza ali (re)colocava um sujeito cuja subjetividade, em seus retratos da série 3x4, estava fragmentada e despossuída. Ao fazê-lo, o artista potencializava a força política da presença (e da ausência) do corpo, ainda que visivelmente desconfortável diante daquele contexto.

¹² Disponível em: yurifirmeza.multiply.com/video/item/3.

Se, para Antonio Manuel, sua ação "surgiu ali como fruto de um sentimento de asco e de repulsa"¹³ diante da situação-Salão e, em especial, face ao regime ditatorial então em voga, parece que a intervenção de Yuri não conseguiu arregimentar a mesma passionalidade. O incômodo de perceber que o furor de um inconformismo e de uma rebeldia políticas não se poderia dar nos moldes de uma lógica de "enfrentamento" (como aquela perpetrada por Manuel e ensaiada por Firmeza mais de três décadas depois) está claro no corpo do artista durante a ação. O ambiente proibitivo que dera força à performance de 1970, hoje, após a democratização do Brasil e da ancoragem da ideia – que se pretende equivalentemente "democrática" – da arte como um espaço onde "tudo é permitido", revela sua dimensão colateral e perversa: a constituição de um ambiente que, "tupinambá", tende a arrefecer a radicalidade ao aceitá-la e, conseqüentemente, assim incorporando-a, caricaturá-la. "O artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais", identificava Lygia Clark um ano antes da intervenção de Antonio Manuel.¹⁴

A situação goiana talvez fale da possível "falência" dos métodos – e, certamente, trata da falta de experiência de Yuri Firmeza, bem como de grande parte da arte brasileira recente, em lidar com esses métodos – diretos de enfrentamento, cujas estratégias, no pouco tempo de produção de Firmeza, já sofrem em sua obra evidentes transformações. Se a nudez do Salão de 2005 estava inevitavelmente vinculada – como demonstra seu parentesco com *O corpo é a obra* – a um modo de ação política da arte que advém de uma concepção da mesma como "front de guerra" às forças que castram sua liberdade, parece evidente, contudo, que essa guerra não consegue mais estruturar-se numa dimensão revolucionária, senão estrategicamente pontual e móvel; portanto, como guerrilha. Como teorizava Frederico Morais à época da ação de Antonio Manuel, concepções especialmente porosas de arte estavam sendo gestadas:

¹³ MANUEL, Antonio. Op. cit., 1986.

¹⁴ CLARK, Lygia. "O corpo é a casa" (1969). In: *Lygia Clark: textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: Funarte (coleção Arte Brasileira Contemporânea), editada por Afonso Henriques Neto, Eudoro Augusto Macieira e Vera Bernardes.

Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos e espectadores. [...] Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, [...] não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos, não pode exercer continuamente seu controle. O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador.¹⁵

Diversamente da guerrilha das ruas, a da arte agiria de modo a transbordar o artista e, assim, demandar engajamento do *outro* – o espectador de outrora, então desejado como participante. Mais que a nudez épica ou amedrontada do artista-autor, numa arte guerrilheira é o desnudamento ampliado da situação que interessa, de forma tal que extravase a autoria. Mas, nessa dupla relação de transbordamento e de demanda do outro, paira de forma complexa a discussão quanto ao “lugar” do sujeito, de um lado liberado de si (sobretudo como autor), de outro demandado (em especial, como público participante). É que, ainda que a intenção de “dar um tiro cuja trajetória da bala escape ao artista” e a necessidade de “contar com a participação do espectador para que as estruturas propostas desabrochem” encostem-se a noções de descontrole – assim, pondo de lado a necessidade de efetividade –, parece haver no pensamento de Frederico Moraes, ainda, certa expectativa de eficiência por parte da obra que, afinal, deveria cumprir função guerrilheira. [Talvez na consciência de que alguém, em algum ponto, haveria de guerrear.] Não à toa, seria justamente por sua “não eficiência” que o crítico comentaria a proposta das *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), de Cildo Meireles, na exposição *Nova Crítica* (1970):¹⁶ apesar do valor simbólico da proposta de Cildo, ela era

¹⁵ MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente, o corpo é o motor da obra”, *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, jan./fev. 1970.

¹⁶ “Qual era o comentário que eu fiz? Eu consegui que a Coca-Cola, com sede no Rio de Janeiro, me emprestasse 15.000 garrafas de Coca-Cola que eles transportaram até a galeria. Com as garrafas, eu ocupei todo o chão, uma vez terminada a exposição. Eu fiz um tapete de Coca-Colas e levantei uma coluna com as três garrafas de Cildo e uma papeleta branca que dizia: ‘quinze mil garrafas de Coca-Cola gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos AS’. Essa era minha crítica. O conceito era que o sistema Coca-Cola era suficientemente forte como para encampar a própria crítica do Cildo. A ideia era que o circuito não era afetado, além de que eu considerava a obra dele estupenda.” MORAIS, Frederico. *Frederico Moraes, o crítico criador*. 2008. Disponível em: www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279. Acesso em: 6 ago. 2011.

sabidamente pouco diante da magnitude do sistema no seio do qual se colocava subversivamente.

Diante da complexidade da situação, a "efetividade" da obra partiria, portanto, não mais da vontade plena do artista, mas da relação estabelecida com o tecido social, com o espaço público, para o qual a ideia tradicional de "obra" foi transformada em "proposta". O artista, então, "propõe" como método de disseminação da inquietação, da indisciplina, da desconfiança; "propõe" também como alternativa à autoridade; "propõe" como uma possibilidade de ação colaborativa. A proposta, método guerrilheiro da arte, que se popularizou nos anos 1970, dilui a responsabilidade por entre a rede de participantes-propositores, e assim dificulta que se culpe e se puna parte dessa rede. A proposta, assim, além de provocar de algum modo, também resguarda. Mas o que era um "resguardo" talvez estratégico em tempos de violência "legalizada", hoje suscita outros riscos, como décadas atrás também percebia Lygia Clark ao comparar artistas e guerrilheiros. Para a artista, a "solução-proposição" poderia equivaler a uma domesticação da arte:

Se eu fosse mais jovem, faria política. Sinto-me por demais à vontade. Integrada demais. Antes, os artistas eram marginalizados. Hoje, nós, propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Conseguimos sobreviver – apenas propondo. Há um lugar para nós na sociedade. Existe um outro tipo de pessoas que prepara o que vai acontecer, outros precursores. A eles, a sociedade continua a marginalizar. No Brasil, quando houve uma briga com a polícia e eu vi um jovem de 17 anos ser assassinado (coloquei sua foto na parede do meu atelier), tomei consciência de que ele cavou com seu corpo um lugar para as gerações posteriores. Esses jovens têm a mesma atitude existencial que nós, lançam processos dos quais não conhecem o fim, abrem caminho onde a saída é desconhecida. Mas a resistência da sociedade é maior e ela os mata. É porque eles atuam mais do que nós. O que tentam forçar é talvez mais essencial. São incendiários. São eles que balançam o mundo. Quanto a nós, às vezes me pergunto se não estamos um pouco domesticados. Isso me chateia...¹⁷

¹⁷ CLARK, Lygia. *Estamos domesticados?* (1968). Disponível em: www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=29.

A aposta na força de transformação inerente à subjetividade (no seio da qual situar-se-iam as práticas artísticas guerrilheiras em suas intenções revolucionárias) não apazigua, todavia – como vemos com Lygia Clark –, os dilemas e dúvidas quanto à rotação das estratégias políticas da arte desde que esta vem priorizando uma revolução do “Homem” em detrimento de dedicar-se a estruturar uma possível revolução macropolítica. A desconfiança acerca da “domesticação” ou “ingenuidade” dessa posição se renova também com Yuri Firmeza:

A metralhadora parece ser a única possibilidade. Mas eu talvez seja ingênuo e acredite no Homem. Hoje, li sobre o poder das palavras. Hoje, eu preciso afirmar-me ingênuo.

Eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo, eu sou ingênuo...

... para o bem de todos.

O fato é que a escolha tem permanecido: a violência do enfrentamento direto mantém-se “substituída” por uma concepção da subjetividade como a força mesma do combate e da resistência, apesar de reconhecer-se o possível arrefecimento da radicalidade da arte quando assumida tal opção – “para o bem de todos”.

É que o artista, mesmo optando por não usar a metralhadora, não põe de lado a ideia de combate, de enfrentamento. Seu alvo, contudo, situar-se-á na construção mesma de outras percepções – sugerindo, assim, novas frentes de combate – para as questões/inimigos de sempre. Sobretudo, a guerrilha da arte se colocará na contínua (re)criação do ato de combater, o que já é, *a priori*, ato de resistência diante das forças que querem tornar a ideia de combate infrutífera. Assim, o artista se dedica à invenção de outras formas de percepção também como

uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado permanente de tensão, uma

expectativa constante. [...] A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador [...] situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação.¹⁸

Entrevê-se, na ideia de "medo" como catalisador da criação, uma concepção não apaziguadora do "lugar" do artista na sociedade, face à qual a arte seria uma constante provocação, ato renovado de entropia. Tal visão entende a criação de modo contundente e inconformado, assim como em 1972 anunciava Hélio Oiticica: "Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas",¹⁹ e como, em 2008, exercitava Yuri Firmeza ao longo de uma residência artística: "O que está fazendo para apresentar como resultado da Bolsa Pampulha? – Estou desfazendo".²⁰

Compreender a criação como ato de "desfazer" ou "mudar o valor das coisas" faz implicar a produção artística *em relação* com as infinitas instâncias da vida, mas pensa tal implicação de modo descondicionado, não determinante. Essa posição busca escapar, assim, às muitas lógicas que terminam evacuando a força da arte, como a ideia de "resultado" ou, algumas vezes, de um "público" ao qual ela estaria imbricada (em especial, quando este é demandado como objetivo final do trabalho) – preocupações centrais no pensamento de Yuri Firmeza, e que de alguma forma situam-se, em consonâncias e divergências, na sequência das reflexões que, nos anos 1970, compreendiam o artista como guerrilheiro.

68

Situar-se *em relação* traz à cena, de forma protagonista, a questão das formas de inscrição e invenção do/no campo dos possíveis. Diante da aparente impossibilidade revolucionária, são as possibilidades que passam a habitar os horizontes das transformações da vida, tratadas ora numa perspectiva de sua realização, ora a partir do ponto de vista de sua criação. Na guerrilha da arte, o limiar entre uma política de adaptação ao possível e uma potência de subversão do mesmo, na

¹⁸ MORAIS, Frederico. "Contra a arte afluyente, o corpo é o motor da obra", *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, jan./fev. 1970.

¹⁹ OITICICA, Hélio. "Experimentar o experimental" (1972). In: FILHO, César Oiticica; VIEIRA, Ingrid (org). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 108.

²⁰ FIRMEZA, Yuri. *Ecdise*, 2008.

direção da criação de novos possíveis, é sutil e circunstancial. E, no eixo em torno do qual giram essas distinções quanto às concepções da "possibilidade", estão situados os problemas da invenção e da linguagem.

Sendo a linguagem um dos espaços prioritários do exercício das possibilidades dadas *a priori* – o impossível não está disponível no dicionário –, uma prática artística que vise desestabilizar ("desfazer", "transformar") a realidade tal qual ela se (re)presenta, deverá – como o sabe Yuri Firmeza – inconformar-se diante da mesma, encarando-a não como canal de comunicação, mas como matéria de invenção. E, nesse sentido, terminará por considerar o público noutra perspectiva, que não na expectativa de que este seja o receptor (ou o "desabrochador") dos conteúdos alicerçados sobre os possíveis previamente compartilhados para que, assim, a obra possa "comunicar":

Eu sempre desejei que meus trabalhos traíssem o público ao qual eles podem, um dia, ter sido destinado. Sempre almejei apagar qualquer relação de emissor para receptor que essa questão do público definido *a priori* me parece conduzir. Pois bem sei que arte nada tem a ver com comunicação.

[...] Trair é fazer com que o correio cometa um erro. Ou, mais que isso, deixar que o pombo se encarregue desse trabalho. Não é uma conversa pautada na 'lógica analógica binária' da comunicação – emissor-receptor. A conversa é multifacetada, trespassada por interlocutores, atravessada por forças de todas as ordens, de todos os lugares e direções. Concordo que 'público' é um espaço de uso comum, de partilha, e não um espaço de posse. E acho que esse espaço, assim com o destino, pode e deve ser inventado através, também, da contrainformação. E é por isso que eu insisto ainda que arte nada tem a ver com comunicação. Pelo menos sob o prisma que entendo a comunicação: 'A comunicação é a transmissão e a propagação de uma informação'. 'Uma informação é um conjunto de palavras de ordem', algumas das pérolas de Deleuze.²¹

²¹ FIRMEZA, Yuri. "Residência 04". In: Catálogo do Projeto Condomínio Branco do Olho. Recife: Branco do Olho, 2009. p. 30-31.

Entendo, também com Hélio Oiticica, que a “obra deve fugir à busca da interpretação. Todas essas são coisas velhas: a interpretação, a tentativa de buscar significados e de vivenciar estruturas significantes, todas essas coisas são coisas superadas [...]”. A partir disso, Yuri Firmeza optará pelo território da invenção da linguagem através, também, da exploração da contrainformação.

Intervalo para considerações sobre a ironia

A ironia, como qualquer ato de linguagem, pede um contexto, realizando-se contextualmente. Nesse sentido, a ironia é tanto uma questão de *intenção* quanto de *interpretação*, o que a vincula necessariamente a um processo de comunicabilidade. Mas não podemos também generalizar a ideia de “comunicabilidade”.

A ironia que aqui me interessa (e que estou chamando de “ambígua”), portanto, será não aquela que cria uma “equação irônica” que poderá ser solucionada (interpretada) pelo outro (no caso da arte, o famigerado “espectador” ou “participante”). A ironia que aqui me interessa é aquela que, como diz Wittgenstein sobre o caráter terapêutico da filosofia da linguagem, não cria um problema para resolvê-lo, mas aquela que cria paradoxos (como o fez Nelson Leirner) ou aquela que dissolve os problemas, ou seja, descreve-os sem elucidá-los, analisa-os mantendo-os vivos, como em *Souzousareta Geitjutsuka*, de Yuri Firmeza.

Feitas essas considerações, gostaria então de finalmente retornar de minha digressão, retomando a intervenção *Souzousareta* que, ainda que não crie um paradoxo irônico como o fez Leirner, busca explorar as possibilidades subversivas da ironia, hoje, numa outra chave, que nos fala de “contra informação” (a ironia, afinal, não é um instrumento que se pode aplicar, mas algo que surge no processo comunicacional). Retomando a inconstância selvagem, *Souzousareta* nos mostra a força não só da contra-informação, ou da contra-comunicação, mas também de uma espécie de contra-identidade.

Ironia em japonês²²

Em janeiro de 2006, no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, era inaugurada a exposição *Geijitsu Kakuu*, do artista japonês *Souzousareta Geijutsuka*.²³ Dessa vez, ao invés de literalmente expor-se como fizera no Salão de Goiás, Yuri Firmeza escondeu-se e, assim, no vácuo criado, acabou expondo as estruturas e as dinâmicas que constroem a arte e seu campo: ao inventar um artista sem obra – mas com muita mídia –, Firmeza desnudou os jogos legitimadores das construções sociais. E a

²² Trecho do texto “Nu, sujo e aposentado – Yuri Firmeza numa perspectiva esgotada e vazia”.

²³ “Fui convidado pelo então diretor do Museu de Arte Contemporânea do Dragão do Mar, Ricardo Resende, para participar do projeto *Artista Invasor*. Durante os meses da invasão, todo território do museu estaria livre para que eu atuasse sobre ele. [...] Foi pensada uma série de ações que tinha como mote conceitual o próprio sistema da arte. [...] Dessa forma, deveria ser inerente à ‘invasão’ uma análise crítica do mundo da arte. A concepção de artista-*hacker* me pareceu, assim, apropriada. Como incorporar à postura crítica do trabalho alguns agentes desse sistema? O que era necessário para o reconhecimento de uma ‘obra’ enquanto tal? De forma bem simplista, eu diria um artista, um museu, uma crítica, matérias nos jornais e o público. Reconhecer esses elementos implica, consequentemente, pensar o que move o campo da arte. Reflexões, anotações, textos e diálogos permaneciam constantemente sendo costurados. Dessa costura resultou a criação do artista-obra. Todos os dados sobre o artista foram pensados como parte integrante do trabalho. Dei ao artista a nacionalidade japonesa e um currículo de pesquisas em arte tecnológica e experiências genéticas. Dentro do contexto do trabalho, a exposição deveria chamar-se *Arte Ficção*, enquanto o ‘artista-obra’, *Artista-Inventado*. A partir dos nomes escolhidos, passei a pesquisar a tradução para o japonês: ‘Arte Ficção’, *Geijutsu Kakuu*, e, *Artista-Inventado*, *Souzousareta Geijutsuka*.”

Seria feito um intenso trabalho de marketing em torno desse artista, para o qual os jornais funcionariam como suporte e, concomitantemente, como objeto da crítica. Sem eles, a completa realização do trabalho não seria possível. Mas os jornais não eram um fim em si. Criei – além de textos do diretor Ricardo Resende e da crítica Luisa Duarte sobre o artista – textos e imagens de *Souzousareta Geijutsuka* e de sua produção. Biografia, textos sobre sua poética, imagens fotográficas, experimentações no âmbito da robótica e genética, técnicas desenvolvidas a partir de fenômenos da natureza, exposições em Tóquio, Nova York, São Paulo e Berlim, trabalhos coletivos com uma série de outros artistas também fictícios, pesquisas desenvolvidas no campo das telecomunicações, tudo isso comporia o currículo do artista. A divulgação da exposição do artista internacional, conceituado por seus trabalhos em arte tecnológica e biogenética, fortaleceu-se através da criação de uma assessoria de imprensa do próprio artista. Nomeada Ana Monteja, personificada pela minha então namorada, a assessora estabeleceu um contato com os editores dos cadernos de arte dos principais jornais impressos da capital cearense. Via e-mail e telefone, o currículo do artista e a exposição foram disponibilizados à mídia local. Dado o último lance, restava observar o posicionamento dos participantes – voluntários e involuntários – da ação. As tensões provocadas pelo trabalho já se manifestavam na véspera da abertura da exposição. A potência incisiva de *Souzousareta* começava a se concretizar no turbilhão gerado dentro do próprio Dragão do Mar.

Dia 10 de janeiro de 2006, os dois maiores jornais impressos da capital cearense publicaram, em matéria de capa, a vinda da exposição do artista japonês *Souzousareta Geijutsuka*, *Geijitsu Kakuu*. Os jornais foram então comunicados pela assessoria de imprensa do Dragão do Mar sobre a proposta da ação. No dia seguinte anunciaram a ‘farsa’, numa reação desproporcional e desarrazoada.” (Trecho extraído de FIRMEZA, Yuri. *Performance e tecnologia: o lugar do corpo*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2010).

estrondosa reverberação nacional da intervenção pode ser um índice válido no sentido de perceber a mudança de estratégia do artista.

Yuri Firmeza propõe o *Souzousareta*, mas o faz de forma traiçoeira: "Arte como uma forma de emboscada", nas palavras de Frederico Moraes. Trata-se não apenas de "estratégia de resistência", mas efetivamente de um golpe de ataque através da própria lógica daquilo que se quis desnudar. Há, na invenção do artista japonês, concepção subversiva similar às proposições "infiltradas" dos artistas-guerrilheiros dos anos 1970, mas, diferentemente das "proposições" resguardadas da maioria dessas, Yuri explora certo nível – e desejo – de enfrentamento direto. Não há porque resguardar-se, não há porque não entregar-se ao combate. Ombreando-se ao Porco de Leirner, e diferenciando-se, por exemplo, das Inserções em Circuitos Ideológicos de Cildo Meireles, Yuri Firmeza se dispõe a experimentar, no seio do pretenso "pode-tudo" do século XXI, uma estratégia de enfrentamento direto, uma ação que nos remete aos paradigmas da contracultura.

Entretanto, foi preciso saber quando mostrar o rosto: equilibrar identidade com uma pontual (e estratégica) desidentificação. *Souzousareta Geijutsuka* e Yuri Firmeza formam a complexa e ambivalente equação de subjetivação-dessubjetivação que foi capaz de enganar um sistema de produção e controle da informação. Ali, onde se esperava o autor, é justamente o lugar em que ele não estava. É na desobediência às estruturas que querem determinar "o lugar certo" do sujeito, do artista, da arte, que a subjetividade se realiza: "uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela".²⁴

72

Fugindo à lógica do valor de exposição do nu – como presente na ação do Salão de Goiás –, o artista opera, na desnudamento da exposição e de seus valores, um verdadeiro ato profanatório, conforme o entende Agamben. Se, para o autor, a profanação trata de abortar ou causar uma transformação nos dispositivos de separação da cultura – que tornam certos objetos, indivíduos ou práticas "sacralizados" (ou seja, separados da lógica e da economia do uso) –, um desses dispositivos mais frequentes e poderosos seria o museu:

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 63.

[...] a impossibilidade de usar tem seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. [...] De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.²⁵

Nesse sentido, ao devolver ao âmbito do uso (porque, necessariamente, da produção), os valores que outrora estavam sacralizados – e, numa perspectiva histórica, naturalizados –, Firmeza profana as legitimidades da arte e, de modo mais geral, da vida social. Sua estratégia conforma um jogo com o sistema da arte e da comunicação (mídia) e, assim, na inventividade diante das habituais “regras do jogo”, tudo põe em xeque.

A problematização da autoria que perpassara as lógicas combativas dos anos 1970 é, nesse trabalho, posta noutra dimensão: não há uma espécie de “repasso” da invenção por meio do convite a um público abstrato do qual se espera a participação inventiva, mas a exploração da aguda consciência de que, retroativamente, os sujeitos são inventivos justamente porque inventados (lembrando que, em japonês, *Souzousareta* Geijutsuka significa “artista inventado”). Ao solicitar menos a participação na arte e seu campo, mas, muito mais, sugerir seu *uso* – e, portanto, sua profanação –, o artista situará, na desautorização que promove de certa ideia de arte, a potência mesma de criação da prática artística que, genuinamente, está para muito além da autoria. Assim, ativando menos a potência de participação, e mais o poder profanatório “de uso” do indivíduo diante da arte e seu sistema (de modo geral, diante do que poderíamos entender como “cultura”), *Souzousareta* a seu modo dá a ver outros lugares de força da invenção que não unicamente o da arte: o japonês, ao profanar o funcionamento do sistema da arte, termina por reposicionar o “público” – ainda que talvez apenas momentaneamente, e por descrédito – da necessidade de remeter-se à arte para, por meio dela, “tomar parte” dos processos de criação de mundos.

²⁵ Ibidem, p. 73.

Assim, é na invenção de um sujeito que *Souzousareta Geijutsuka* lançará luz, de modo frio e igualmente em fogo, ao problema da invenção hoje. De um lado, evidenciará o caráter imaginativo das verdades que são diariamente construídas nas dinâmicas sociais, e tantas vezes tomadas cegamente da ciência ou da mídia. De outro, oferecerá um límpido exemplo de como a invenção mantém – a despeito de todas as normatizações que a querem fragilizar – uma força inesperada, colaborando na desconstrução dos clichês que obscurecem as dinâmicas inventivas da subjetividade, da sociabilidade.

Japonês de murta

Fazendo uso (profanando) a arte e o museu, a ação de Yuri se aproxima da ideia de “jogo de linguagem” de Wittgenstein, para o qual o jogo que se opera *na* linguagem é, exatamente, o de seu uso. *Souzousareta* toca, assim, ironicamente, em Duchamp e no problema da “convenção da arte”, bem como no problema da linguagem – os quais, como já comentado, são na verdade o mesmo problema.

No entanto, ironia, em sua forma de ambiguidade, está em *Souzousareta* também noutro aspecto, a *dessubjetivação*, para o que reinvoco aqui o instigante pensamento de Eduardo Viveiros de Castro, em outro fascinante exemplo da relação entre subjetividade e ambiguidade:

É necessário se fazer humano. As máquinas sociais ameríndias têm como função produzir corpos verdadeiramente humanos. Os paradoxos característicos desse tipo de metafísica são diferentes dos nossos. Os índios fazem corpos humanos com pedaços de corpos de animais. Eles se cobrem de penas, dentes, peles, bicos, padrões decorativos tomados dos corpos de animais – para se fazerem um verdadeiro corpo *humano*! [...] Você não é um verdadeiro humano se seu corpo não é diferenciado; o corpo humano enquanto tal é demasiado genérico.

[...] Quando nasce uma criança, a primeira coisa que os que estão em volta fazem é ver se ela é humana ou não. É preciso conferir se o bebê é realmente filho de humano, ou se é um espírito, ou talvez o filhote de algum animal que teria deitado com a mulher, talvez em sonho, e que teria feito um monstro. Se o bebê tem aparência de um ser humano, ele

é conservado; em seguida, é necessário tomar as medidas adequadas para que ele não seja capturado, sequestrado por outros sujeitos não humanos. Toda vez que nasce um humano, os animais e os espíritos em geral costumam ficar enciumados; querem a criança para eles, buscam capturá-la. É necessário, pois, proteger a criança; ela é frágil porque sua humanidade é frágil. Deve-se, pois, tomar todas as providências para que ela seja, de forma clara, definida como humano. Para isso, é preciso raspar-lhe o cabelo, pintá-la, furá-la, moldá-la para que se torne humana como nós. Tudo se conecta: portanto, é preciso diferenciar; é preciso distinguir.²⁶

Diferir: água comum e água benta

Ora, de algum modo, não foi o problema da diferenciação o que atravessou o pensamento que aqui estou tentando esboçar?

O que diferencia o cristão?

O que diferencia um porco de uma obra de arte?

O que diferencia o sim do não?

O que diferencia um corpo de uma obra de arte?

O que diferencia um humano?

Em última instância: é possível diferenciar?

E, supondo-se que sim, é possível manter-se diferente?

Insistindo ainda no campo das referências cristãs, gostaria de evocar uma imagem, o trabalho *Copo de água benta ao lado de copo de água comum* (2009), do artista Deyson Gilbert.

Ora, o que diferenciaria o copo de água comum do copo de água benta?

Numa ironia ambígua prima daquela de Nelson Leirner, Deyson nos traz um problema que não se resolve, uma situação ambivalente, paradoxal. Diante desse trabalho, a linguagem não descansa, não se conforta, não se assenta. Contrariamente, evidencia o que parece ser:

²⁶ CASTRO, Eduardo Viveiros de. "Se tudo é humano, então tudo é perigoso". Entrevista concedida a Jean-Cristophe Royoux. In: SZTUTMAN, Renato. *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 111-112. (Coleção Encontros).





um contínuo processo de diferenciação não essencialista (dependente de inúmeros fatores, como o contexto), um diferir que não estaciona numa diferença.

Como nos diz Eduardo Viveiros de Castro: saímos do campo de uma diferença diferenciadora (que se fixaria numa identidade, num diferente) para uma diferença diferenciante, gerúndio que combina subjetividade com dessubjetivação, ou seja: se faz e se desfaz, se identifica e se desidentifica. Assim é com *O Porco* de Nelson Leirner, ou com as águas de Deyson Gilbert.

Para além das questões específicas do campo da arte, eu perguntaria: qual é a política dessa ambiguidade? Qual é a política da ironia, qual é a política dessa linguagem?

Retomo Agamben, intercalando sua fala com exemplos aqui levantados.

Cada subjetivação implica a inserção em uma rede de relações de poder. *[Por exemplo, para o índio, virar cristão implicaria numa condição social específica, como, para a água, ser benta implica num uso também classificável]* Penso que tão interessantes como os processos de subjetivação são os processos de dessubjetivação. *[Como, nos índios, o contínuo tornar-se e destornar-se cristão, ou mesmo a necessidade de continuar tornando-se humano ininterruptamente. Ou como O Porco virar e desvirar obra de arte...]* Se nós aplicamos aqui a transformação das dicotomias *[sim ou não, obra ou não obra]* em bipolaridades *[como cristão e não cristão, obra e não obra]* poderemos dizer que um sujeito apresenta-se como um campo de forças percorrido por duas tensões que se opõem: uma que vai até a subjetivação e outra que procede em direção oposta. Está claro que serão as considerações estratégicas aquelas que decidirão, a cada momento, sobre qual polo (subjetivação ou dessubjetivação) fazer a alavanca para desativar as relações de poder, de que modo fazer jogar a dessubjetivação contra a subjetivação, e vice-versa. Letal é, por outro lado, toda política das identidades, ainda que se trate da identidade do contestatário e da do dissidente.

Assim é que me parece que trabalhos de arte que se dão ironicamente no campo da ambiguidade ativam a potência política da criação. Enfrentando o problema da linguagem sem almejar resolvê-lo – do que

o trabalho de Deyson Gilbert me parece emblemático –, desestabilizam as relações de poder presentes nas posições fixas, na linguagem essencialista, nos significados estanques, amarrados aos referentes.

Há mais semelhanças entre a ambiguidade da ironia, o problema da linguagem e a inconstância selvagem do que podemos imaginar. Quando o antropólogo Pierre Clastres diz que há tribos indígenas da América que guerreiam umas contra as outras não para ocupar o lugar de poder (ou seja, não para sobrepujarem-se umas às outras), mas justamente para que nenhuma delas ocupe infinitamente esse lugar de poder, temos aí um uso político, de pretensões antiautoritárias, da violência. Uma espécie de anarquia que não cede à ordem de uma única força. Algo próximo à "anarquia ontológica" presente nesses copos de água de Deyson Gilbert, que são e não bentos, e cuja identidade pouco importa. O que interessa é dessacralizar, profanar, pôr em uso. Sair do dicotômico para o bipolar. É algo que podemos experimentar a partir de Marcel Duchamp, Wittgenstein, Nelson Leirner, Yuri Firmeza, Deyson Gilbert. Mas, e talvez sobretudo, penso que seja algo que ainda precisamos experimentar com os índios.



A fronteira entre a ironia e o sexo - Márcia X(.) clichês

Felipe Scovino

Márcia X. realizou, na década de 1980, o caminho inverso da tão proclamada “volta à pintura”. E o mais impressionante é que não vacilou um só instante. Seu trabalho atravessa, de forma única, as preocupações sobre as fronteiras da arte e seu lugar nesta última década. Márcia X. está interessada na ironia, no jogo sarcástico que o circuito e os agentes da arte viraram. Sua postura é ácida ao usar o deboche, tão comum na cultura brasileira, como elemento de criação para suas obras, que envolvem ícones religiosos, erotismo e elementos infantis, mas de maneira alguma querendo criar ou reforçar o tão temido “símbolo de uma identidade nacional na arte”.

A artista está próxima das ações de Nelson Leirner (com a série *Trabalhos feitos em cadeira de balanço assistindo televisão*, 1998),¹ ou ainda de Jeff Koons e de Jake e Dinos Chapman (como em *Death II*, realizado em 2004, quando dois bonecos de borracha infláveis – arquétipos de um homem e uma mulher – feitos para um sexo solitário, por assim dizer, estão nus e simulando sexo oral um no outro) quando realiza *Os kaminhas sutrinhas* (1995). Márcia X. provoca uma atitude anti-institucional e a procura de brechas no cotidiano para desafiar seus parâmetros de orientação. A obra é uma instalação composta de 28 caminhas de boneca dispostas em colunas no chão da galeria. Sobre cada uma dessas camas, uma dupla ou trinca de bonecas, sem cabeça ou qualquer vestimenta. Unidas por fios de aço, elas se encaixam umas nas outras e, com a movimentação de braços e pernas, criam um repertório de simulações sexuais, ao som de *It's a small world*, canção-tema entoada na Disneyworld. Bonecos sem sexo, sem identificação.

¹ Leirner apropria-se de fotos de Anne Geddes, que registram geralmente bebês nus, em poses inocentes e envoltos em flores e frutos, e desenha sobre elas ilustrações de pênis, vaginas e outras conotações explícitas de sexo.

Esses seres inanimados possuem motores elétricos que permitem que eles simulem movimentos iguais ao do ato sexual. Um pedal deixa que o espectador acione todos os bonecos ao mesmo tempo. A escala dos trabalhos bem como a escolha de instalá-los ao nível do chão convida o espectador a assumir uma postura física que o traga ao nível da criança. Para apreciar a obra, o espectador precisava regredir ao estado infantil.² Nas palavras de Márcia X.,

Minha estratégia era transformar objetos pornográficos em objetos infantis e objetos infantis em objetos pornográficos, fundindo elementos que estão situados por convenções sociais e códigos morais em situações antagônicas. Usar elementos tão conhecidos e acessíveis acaba por estabelecer com o público uma relação imediata.³

Nesse cenário, podemos localizar a produção de Márcia X. como um conjunto de obras que surpreendem e desestabilizam pelo excesso. Tendo a sexualidade como conteúdo, esse "excesso erótico" é utilizado como provocação, no sentido de ultrapassar os limites dos princípios sociais correntes; nessa acepção, o excesso produz "escândalo". O fenômeno do choque pelo público, quando toma contato com a obra de X., é passível de acontecer; entretanto, não estamos falando de um choque, que cada vez com mais frequência acontece no circuito da arte contemporânea, um choque contra o elitismo ou algo essencialmente político, que acaba tornando-se trivial, mas um conceito nada superficial ou vulgar que dá ao choque a conotação de um nervo que pressionamos para conseguirmos as mais severas controvérsias na arte.

São controvérsias com o público que consome a arte contemporânea e os seus museus (as filiais de "arte contemporânea" não param de crescer e se alastrar pelo mundo), e até mesmo disputas sobre o ensino da arte e a história da arte. A questão do choque na arte não é um debate sobre o choque *stricto sensu*; é um debate sobre como a arte se promoveu em

² BESSA, Sérgio. "X-rated". In: BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo. *Item*, n. 4, Rio de Janeiro, nov. 1996, p. 81.

³ X., Márcia. Márcia por Márcia. *Márcia X.: revista eletrônica*, Rio de Janeiro, n. 1, 2005. Disponível em: www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16. Acesso em: 16 dez. 2011.

termos de choque. Uma das razões por que existe tanta confusão sobre o conceito de choque na arte é que o termo tem sido usado para distorcer e alterar um campo eclético de efeitos e situações. A famosa frase "o choque do novo" falha ao tentar capturar o espectro total do choque da arte porque falsamente sugere que seus efeitos são baseados no fato de estar sendo "novo". Em muitos casos, entretanto, o choque na arte não tem nada de novo; quiçá choca precisamente porque não é "novo", e isto está claro nos exemplos do *readymade* e a função que transmite aos objetos do cotidiano. Como observa Dave Beech, existem dois modelos de choque que são os mais discutidos: o "choque duchampiano", que invariavelmente choca os nossos conceitos sobre o que é ou não é arte; e o "choque moral", que inclui ações controversas ou representações ditas (a)morais que são assim julgadas pelos elementos do circuito de arte. Este último termo, por sinal, foi o usado pelo júri da Sociedade dos Artistas Independentes para recusar a *Fonte* (1917). Duchamp estava ao menos certo ao dizer que uma peça de encanamento em si mesma não é chocante; mas trazido para o campo da arte, o urinol é uma novidade, o que pôde ser notado no riso sarcástico de Duchamp e no nervosismo e perturbação do júri em classificar "aquilo". O "choque duchampiano é o choque da anti-arte e da vanguarda onde a fronteira entre arte e todo o resto é questionada, desafiada e dissolvida".⁴ Entretanto, o "choque moral" e o "duchampiano" podem estar em diferentes direções ou podem se combinar e sobrepor, mas sempre terão suas características próprias. A *Fonte* foi chocante porque o objeto estava fora de seu lugar e função; do mesmo modo, os *Kaminhas sutrinhas* de X. foram chocantes porque neles foram exibidas poucas ou nenhuma das habilidades conhecidas do "artista", assim como também foi uma obra inconveniente.

83

O choque não tem nada de pejorativo ou redundante, como a mídia muitas vezes o explora, nem está em decadência, mas caminha com o tempo. O chocante também pode se transformar num belo artigo de comércio e enfeitar a parede mais austera; a anestesia, da qual falava Duchamp, entre o bom e o mau gosto parece ter perdido importância nessa discussão em que o mercado de arte não julga padrões estéticos, mas avalia financeiramente falando da (suposta) potência daquela obra.

⁴ BEECH, Dave. "Shock: a report on Contemporary art". In: BARSON, Tanya; GRUNENBERG, Christoph. *Jake and Dinos Chapman: bad art for bad people*. Tate Publishing, 2007, p. 107.

Por outro lado, temos sido insensibilizados com relação ao choque da arte, porque a repetição desse choque e a sua consequente expectativa acabam atenuando seus efeitos. Entretanto, poderemos saber e prever o choque em geral sem conhecer as suas técnicas e efeitos? Claro que não! Mesmo afirmando que uma surpresa está guardada para você, isso não significa que você saberá antecipadamente o que o aguarda; e, enquanto você se prepara para os modelos dessa surpresa, você pode pensar que existe sempre a possibilidade de que essa surpresa, em particular, não seja nenhuma delas. Choque se torna, dessa forma, um conjunto de obras que desafiam nossas predefinições sobre arte, estética, prazer, gosto e moral. Como afirma Beech, "para entender a persistência do choque é preciso prestar atenção para tais obras em seus contextos históricos assim como creditá-las pelas inovações que elas produzem e, de modo algum, quando estas inovações se inserem e tornam-se geralmente aceitas".⁵

Ruídos também fazem parte da arte contemporânea. A exposição *Erótica: os sentidos da arte*, realizada em 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, contou com *Desenhando com terços* (2000-2001). Essa obra, que usa terços como meio para exibir imagens de pênis, sofreu diversos ataques de um grupo cristão obscuro (*Opus dei*), que deu um ultimato ao Banco do Brasil: ou eles retiravam a obra, ou uma série de fechamento de contas bancárias aconteceria. O Banco não pensou duas vezes e "castrou" Márcia X., provocando uma série de discussões sobre a legitimidade da obra, sua ética e moral.⁶

A relação entre o *kitsch*, que Márcia X. emprega em sua obra, e a moral católica fica evidente em outras apropriações da artista. Temos, assim, duas direções para essa linguagem. A primeira associa-se à mecânica do souvenir cuja futilidade proposital se sujeita aos imperativos da produção em massa, em oposição à ideia tradicional de artesanato, na qual temos o terço que é comprado em qualquer paróquia ou quermesse e aqui faz uma ligação com a segunda direção que apontamos: a distorção da função do objeto. O terço passa a ser comprado em qualquer lugar,

⁵ Ibidem, p. 109.

⁶ Ao largo dessas discussões, importantíssimas, a maior perplexidade, porém, é o obscurantismo dos critérios que pautam a atuação cultural de entidades privadas que investem o dinheiro público da cultura. Será que uma ação tão importante e intrincada quanto a produção cultural não necessitaria de um grupo autônomo para discutir critérios e processo de seleção, tornado esse acesso democrático e rico, em vez de deixarmos nas mãos de banqueiros ou pessoas do gênero?

passa a adornar casas, a decorar paredes, a estar presente no cotidiano, não mais simplesmente como objeto de devoção, mas como "emoção estética". E é exatamente nesse ponto que ele é apropriado por ela.

Refletir sobre a obra de Márcia X. é também falar sobre riscos. Dois vibradores adornados com braços de boneca podem continuar sendo um amontoado de pedaços de látex e borracha. E eles são isso mesmo, mas também são muito mais... E não estamos falando do poder institucionalizante que o museu concede a esse objeto quando é exibido dentro de seu espaço. O objeto guarda "histórias". E a ironia dialoga incessantemente com essas histórias. Nesse sentido, o espectador corre o risco de não pertencer a esse circuito do "não dito" e o poder "simbolicamente irônico" do objeto é esvaziado. Como uma política estratégica e como um meio de construir significados, a ironia tem sempre carregado consigo o fator de risco. A ironia pode vir a diminuir consideravelmente a sua potência quando funciona fora do contexto no qual ela é apreendida ou então, em determinadas situações, como quando o público não tem acesso à própria história daquela obra ou ao contexto ao qual foi produzida. Portanto, a fim de agrupar as condições ideais de experiência e instaurar um evento artístico para um certo público, o artista se serve de estratégias específicas que têm um determinado efeito sobre esse público. Assim, onde quer que ele se ache, nem sempre o objeto funciona como irônico em face de qualquer indivíduo. De fato, a obra exposta só vem a ser irônica no momento em que se erige como obra em face da experiência do público. Por outro lado, ao selecionar certas táticas para a constituição de uma aura irônica à sua obra, o artista acaba por estabelecer as condições de recepção da obra.

A multiplicidade de ações de sua ironia veio nos defrontar com certa conduta de pensamento: a investigação por excelência do objeto de arte, mas como vontade de surpreender, expor e reinventar a própria existência. O desafio pode ser patético, mas, novamente, também pode ser perverso se o entendermos como desvio de uma expectativa de norma. O que a obra de X. parece nos perguntar é como, de fato, a arte se relaciona com a ironia? Em que pensamos quando nos referimos à noção de ironia nos dias de hoje? Ironia e arte são duas categorias que, nos últimos anos, aproximaram-se cada vez mais. Nem por isso podemos dizer que toda produção contemporânea é irônica ou, pelo menos, possui traços de ironia. Forma mutante e com características próprias, a ironia difere (sutilmente, em alguns casos, é verdade) de

outras figuras de estilo, de retórica, de linguagem; em várias ocasiões não é percebida, permanecendo numa espécie de limbo entre o "dito" e o "não dito", e muitas vezes é confundida com o humor. A ironia se constituirá na intenção do interpretador assim como do seu produtor e atuará num contexto específico (político, social e, às vezes, até ambiental), numa relação entre o concebido e o percebido. A ironia acontece como parte de um processo comunicativo; não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações. Divide-se, portanto, ininterruptamente – eis por que é uma multiplicidade. Especificando, é ironia justamente à medida que se atualiza, criando linhas de diferenciação que correspondem a seus diferentes dispositivos no campo da arte. Há apenas uma ironia, embora haja uma infinidade de fluxos que participam necessariamente desse mesmo pluralismo.

A ironia, em Márcia X., é possibilitar estratégias de circulação, deslocar elementos de seu plano habitual de vivência, dirigir o poder de fogo para uma situação em que se extingue a obrigatoriedade de existência de um sentido por ser aquilo uma obra de arte, simplesmente porque aquilo pode não ser uma obra de arte. Às vezes, impõe um cansaço mais fundamental: um estranho impulso em direção à indiferenciação, um desejo paradoxal de não ter desejo, de acabar com tudo, uma chamada da regressão para além do infantil em direção ao que Hal Foster chamou de "abjeto":

[O abjeto] toca a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção espacial entre nosso dentro e fora, assim como da passagem temporal entre o corpo materno e a lei paterna. Tanto espacial como temporalmente, portanto, o abjeto é a condição na qual a subjetividade é perturbada, 'em que o sentido entra em colapso'.⁷

O abjeto de Foster (o autor traça uma diferença entre abjetar, expulsar, separar e ser abjetado – que significa ser repulsivo, preso, "sujeito suficiente apenas para sentir a ameaça a essa subjetividade")

⁷ FOSTER, Hal. "O retorno do real". In: GERALDO, Sheila Cabo (org.). *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 179, 2005. Trad. Claudia Valladão de Mattos.



pretende ser também uma atitude reguladora, no sentido que o sujeito ou uma sociedade abjetam o estranho que se encontra dentro. Dessa forma, o trabalho de Márcia X. parece afirmar que a arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas ela é essa prática como um todo. Prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios em que opera. O objeto desfetichiza-se e se reintegra ao circuito da criação, como um de seus momentos e de importância igual à dos demais. Ele perde sua autonomia, "é apenas uma contaminação de ideias", ressalta a artista, que será ou não "atualizada" pelo espectador. Márcia X. coloca em xeque os gêneros de *performance* e a própria atuação da mulher no campo das artes visuais. Destoa do ícone de musa ou artista sensível/frágil, para uma obra vigorosa que toca duas convenções sociais e morais muito delicadas no universo brasileiro: a infância e o sexo. A obra de Márcia X. está interessada nas *empathias* – as relações de afinidade ou de oposição que possam surgir, a ressonância que a obra possa suscitar. A artista estuda minuciosamente a disposição dos elementos componentes de suas ações, que deverão estar conformados de tal maneira que consigam convocar, atingir, tocar, mover, incitar e, numa palavra, vincular o espectador, fazendo-o instaurador do campo relacional que constitui o mundo vivido, experimentado, desejado, imaginado por Márcia.

Podemos apontar algo que é perene na obra de Márcia X.: a banalidade – e talvez seja aí que resida sua potência. Em *Reino animal* (2000), uma série de provocações é iniciada a partir de elementos cotidianos (pelúcia, brinquedos, animais de plástico) que são retirados de uma situação já esperada para serem transformados, serializados, em objetos de caráter afável, numa primeira aproximação, embora com alto poder de fogo, para olhos mais cristãos, digamos assim. Nessa obra,

bonecas do tipo *Barbie*, nuas e coroadas, encontram-se deitadas sob uma espécie de cama de pelúcia com um falo ereto entre as pernas delas. Como um vibrador, o falo não para de balançar. Márcia X. argumenta que “essas engenhocas sexuais, anônimas e impessoais, nas prateleiras das lojas, acabam por incorporar *personas* diversas, transformando-se em objetos simultaneamente fálicos e femininos, pornográficos e infantis, sagrados e profanos”.⁸ Nada resta ao espectador além de um riso obsceno, “preenchido por uma ironia que acompanha os momentos de apreensão quando ninguém pode gritar”.⁹

Abraham Moles divide o *kitsch* em cinco princípios: inadequação, acumulação, percepção sinestésica, meio-termo (“por meio da acumulação de meios, deste vasto *display* de objetos, o kitsch fica a meio caminho do novo, opondo-se à vanguarda, e permanecendo, essencialmente, uma arte de massa, aceitável para a massa e proposta a ela como sistema”)¹⁰ e conforto (a ideia de sentir-se em harmonia com toda a gama de sensações, sentimentos, formas difusas e aceitação fundamental). Entretanto, são os dois primeiros princípios – inadequação e acumulação – que nos chamam a atenção quando a obra de Márcia X. é analisada. O *kitsch* oferece uma função de prazer ao indivíduo, ou melhor, de “*espontaneidade no prazer* [grifo daquele autor] que parece alheia à ideia do belo ou do feio transcendente”,¹¹ concedendo-lhe a extravagância. A inadequação ocorre quando há um desvio permanente em relação à função que se supõe que deveria cumprir; torna-se, portanto, inútil, um objeto que contém uma falsa funcionalidade.¹² São os bonecos elétricos das *Kaminhas sutrinhas* e os terços. A ironia e os princípios do *kitsch* também se encontram em *Lavou a alma com Coca-Cola* (2003), na qual a artista permanece deitada durante uma hora dentro de um tanque preenchido com a marca de refrigerante do título. Fixado à parede, está um néon vermelho que dá nome ao trabalho. A artista usa uma camisola branca de 4 metros de comprimento que vai inflando à medida que a Coca-Cola vai lentamente penetrando no tecido. As diferentes

⁸ X., Márcia. Natureza humana. *Márcia X.: revista eletrônica*, Rio de Janeiro, n. 1, 2005. Disponível em: www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=44. Acesso em: 16 dez. 2011.

⁹ BATAILLE, Georges. *O azul do céu*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 151.

¹⁰ MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 74-75.

¹¹ *Ibidem*, p. 76.

¹² Abraham Moles usa o termo “alienação” para descrever esse frenesi que o *kitsch* provoca numa certa camada da população, ávida por colecionar objetos inúteis ou multifuncionais, que representam, objetivamente, uma falsa funcionalidade.

opções de banhos que são oferecidos no mercado (de santo, de chocolate, de luz, de beleza) encontram na acumulação *kitsch* – o frenesi do “sempre mais” ou povoar o vazio com um exagero de meios – o meio para dispensar o sarcasmo de um refrigerante que se confunde em ser também um produto químico usado como detergente, removedor de gordura e capaz de dissolver até carne.

O destino de muitos brinquedos de pelúcia, alvo deslocado da afetividade, é se converterem em fetiche. Em *O fetichismo* (1927), Freud explica o fetiche como um substituto do falo materno. Sua função é sustentar a crença infantil na existência do pênis da mãe. Walter Benjamin, sem desconsiderar as condições de produção artesanal e industrial, assinala com outro Freud (*Para além do princípio do prazer*) que os brinquedos, por um lado, tendem a certas realizações da libido; por outro, tendem a absorver projeções dos adultos, inclusive ideológicas. Nesse sentido, “as crianças são duras e estão afastadas do mundo”,¹³ afirma Benjamin.

Ironia, perversão, pornografia, ludicidade, tudo vai se contaminando, se apropriando e misturando em Márcia X., sobrando para nós, espectadores, uma atitude de perplexidade. Um sorriso amarelo, talvez, mas nunca descaso. A *performance* deixa de ser uma invenção ficcional da mulher sofredora ou perturbada pelos caminhos de um mundo cruel. Márcia X. aponta os paradoxos da (hipócrita) classe média brasileira e as suas ambiguidades sexuais e fetiches; sua arte, de forma alguma, é acusatória ou sofre da chamada crise da “inveja do pênis”, de que tantas artistas que usaram a *performance* como suporte foram acusadas. Portanto, o espectador agora está defronte do cotidiano que ele mesmo criou, dos elementos e perversões que ele glorifica e necessita. Seria aquele erotismo dos objetos de Márcia X. tão bizarro? Bem, não importa o que aconteça, o espectador está condenado ao riso irônico. As exclamações comuns – “passaram dos limites!” – exprimem inutilmente a indignação, que fica sem eco. Se a imagem é a garantia absoluta de uma impossibilidade de agir sobre ou no real, ela só é por ser ela própria uma paródia permanente do real. A credibilidade dos atos se torna difícil de compreender no real, e é por isso que ela se apoia nessa demonstração ostensiva que lhe oferece o meio da imagem.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1974, p. 66.

HTB RIMB
TROLLS
9

FIN

PRINCIPIO

edgardo antonio vigo
análisis (in)poético de 1 metro de hilo

OVUM 10

Notas sobre a arte subterrânea na América Latina nos anos 1960-70¹

Cristina Freire

Identificar processos artísticos comuns na América Latina, região que inclui países de culturas tão diversas com distintos passados coloniais, é tarefa difícil, quase impossível. No entanto, os fluxos migratórios presentes nas diversas fases da história do continente, em várias direções e em contextos históricos e sociais diferentes, apontam a desterritorialização como um índice político e social comum com desdobramentos no campo artístico.

Como sabemos, há muito tempo os Estados Nacionais não são mais os dispositivos adequados para pensarmos as identidades culturais. Termos como hibridação, deslocamento e descentralização são comuns nos discursos críticos e o conceito de Estado-Nação torna-se cada dia mais inoperante.

Nos anos 1960 e 1970, por exemplo, o exílio foi frequente nos países latino-americanos. Se, no Brasil, ter que deixar o país por motivos políticos e ideológicos afetou a classe média, em especial artistas e intelectuais, em outros países, como a Argentina, Uruguai e Chile, foi um fator massivo durante o período da ditadura militar.

Assim, mais do que identificar artistas e poéticas pela identidade nacional, investigamos brevemente algumas táticas que, num passado recente, funcionaram como estratégias de liberdade para os artistas latino-americanos. Hoje, muitas dessas estratégias permanecem pouco conhecidas, quase subterrâneas.

Os avanços do mercado nas sociedades neoliberais transnacionais e os paradigmas modernos despolitizados, aceitos e naturalizados nos

¹ Publicado originalmente no catálogo da exposição *Sistemas, Acciones y Procesos 1965-1975*, organizada pela Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina, jul.-out. 2011.

museus são algumas possíveis explicações. A inoperância das grandes categorias explicativas e as consequentes obliterações provocadas pela história da arte canônica sugerem que se deva "escovar a história a contrapelo", na expressão de Walter Benjamin, e buscar compreender tais estratégias e práticas legadas ao esquecimento.

O conceito-condição de "subterrâneo", desenvolvido por Hélio Oiticica num texto/manifesto escrito em 1969 é muito instrutivo aqui. O jogo entre os sentidos dos prefixos "sub e sul" em português evoca seus diversos significados: social, geográfico, econômico, político e existencial. O artista explica que "subterrâneo", diferentemente de *underground*, delimita uma posição crítica, experimental e construtiva. Dessa maneira, interessa-nos extrapolar o alcance desse conceito, pensado originalmente a partir da condição de um artista brasileiro vivendo naquele momento em exílio na Inglaterra.²

Entendemos como "subterrâneas" as poéticas que identificam momentos e lugares de resistência na América Latina. Esboça-se com essas práticas artísticas um programa comum de urgências que não se define pela forma do objeto que os artistas criam, mas, principalmente, pelo tipo de intervenção poética e política, coletiva e criativa que são capazes de exercer na sociedade. Articulando arte e vida, o público torna-se, necessariamente, "participador", na expressão de Hélio Oiticica. A participação corporal e semântica do observador já era central para o movimento Neoconcreto iniciado em meados dos anos 1950, no Rio de Janeiro, como resposta à extrema racionalidade e formalismo do grupo *Noigandres* dos poetas concretos de São Paulo.³ O poeta e crítico Ferreira Gullar foi seu mentor e o movimento congregou Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros artistas. A participação do público assume, fundamentalmente, uma vertente crítica, ética e política frente ao contexto de repressão vivido na sociedade brasileira. Era necessário, naquele momento, abandonar a posição de passividade imposta pela censura.

² Vale lembrar que foi o crítico inglês Guy Brett o responsável pela exposição da Galeria Whitechapel em Londres (1969), o que iria tornar conhecido o artista na cena internacional.

³ Grupo *Noigandres*: publicada entre 1952 e 1962, em São Paulo, a revista *Noigandres* inaugurou o concretismo no Brasil e no mundo. Originária dos esforços do chamado "Trio Noigandres" (formado por Décio Pignatari e os irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos), a publicação foi pensada para ser a porta-voz do grupo, que posteriormente incorporaria também Ronaldo de Azeredo e José Lino Grünewald.

Em 1967, Hélio Oiticica divulga no catálogo da exposição *Nova Objetividade*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um texto que seria seminal para a arte contemporânea, não apenas no Brasil.⁴ Nessa exposição em que apresenta a sua obra *Tropicália*,⁵ desenvolve um raciocínio conceitual que já indicava a preocupação de dar contexto à experiência da vanguarda brasileira, distinta do *mainstream* internacional, com forte repercussão no cinema, na música e no teatro. Estabelece alguns pontos que desenvolve dentro de um programa próprio. São eles:

1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, éticos; 5. tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos 'ismos' característicos da primeira metade do séc. na arte de hoje (tendência que pode ser englobada no conceito de 'arte pós-moderna' de Mário Pedrosa); e 6. ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Características comuns como a transitoriedade dos meios e a precariedade dos suportes são ainda tomadas como alternativas e atitudes críticas contra as instituições como o museu, a censura dos Estados ditatoriais e o mercado.

As restrições impostas pelos regimes ditatoriais sugerem uma análise de suas brechas, em que outros e inesperados fluxos de trocas funcionavam como anúncios da vitalidade das plataformas móveis de intercâmbio capazes de revelar o anacronismo de uma definição de arte centrada em objetos autônomos.

Lembramos, contudo, que já no período do pós-II Guerra, o Birô Interamericano, criado pelos EUA para tratar de assuntos estratégicos para a região, inclui no projeto de 'modernização' para a América Latina a criação de museus de arte moderna e de bienais. Esses dispositivos

⁴ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

⁵ A obra de Oiticica teve seu título apropriado por uma composição do músico Caetano Veloso, que alcançaria grande sucesso e acabaria por nomear o movimento Tropicalista como um todo.

de exibição deveriam fortalecer a noção de autonomia da arte por meio do esperanto da arte abstrata, ficção naturalizada com o liberalismo contra as 'ameaças' no continente, e reivindicar, com a arte moderna, a modernização dos países que a exibiam.

Na contracorrente, em países como México e Brasil, as universidades públicas conservavam, durante os períodos de exceção, importante autonomia cultural e científica. Em São Paulo, durante as décadas de 1960 e 1970, enquanto o historiador da arte Walter Zanini esteve à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), completamente isolado dos críticos que pouco ou nada entendiam de suas propostas, foi vivamente incentivado por artistas que, junto com ele, organizaram exposições coletivas no Brasil e no exterior. Isso estimulou o uso do museu para o desenvolvimento de projetos, cursos, palestras e como um fórum de debates e exposições das vertentes conceituais em sintonia com que vinha ocorrendo em nível internacional. Desde o final dos anos 1960, exposições de orientação conceitual estavam sendo organizadas na Europa e nos Estados Unidos. A antológica *Live in your head: when attitudes become form*, realizada em Berna, na Suíça, em 1969, com curadoria de Harald Szeemann, incluiu 69 artistas entre europeus e norte-americanos, mas nenhum latino-americano.

No ano seguinte, Hélio Oiticica, ao ser convidado para a mostra *Information* (1970), com curadoria de Kynaston Mcshine, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), negou, veementemente, estar representando o Brasil, que vivia naquele momento sob a ditadura. Ele introduziu ao público norte-americano, no texto do catálogo da exposição, aspectos da obra *Tropicália* e de seu *Programa Ambiental* mais amplo. Cildo Meireles apresentou obras de seu projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, iniciado naquele ano e que viria a se tornar emblemático para o período.

Sobre esse projeto, escreveu, então, o artista: "se Marcel Duchamp interveio ao nível da Arte (lógica dos fenômenos), o que é feito hoje, pelo contrário, tende a estar mais perto de Cultura do que da Arte, o que é necessariamente uma intervenção política".

O *Projeto Coca-Cola* e o *Projeto Cédula*, realizados ao longo da década de 1970, operam com os sistemas de distribuição das trocas cotidianas, adotam uma estratégia de guerrilha ao tomar as redes como meio. O artista apropria-se dos objetos que circulam nas trocas do dia-a-dia e

subverte seus sentidos com palavras e frases contundentes. São sentenças como “quem matou Herzog?”, que representam golpes certos à situação vivida na sociedade brasileira naquele momento. A morte do jornalista brasileiro Wladimir Herzog, por exemplo, foi anunciada oficialmente como suicídio; contudo, sabia-se que ele tinha morrido sob tortura da repressão militar. O artista carimba a incômoda e ameaçadora pergunta em notas, que por certo não seriam destruídas, retornando-as à circulação como um grafite que se movimenta.

“A arte não será nem a beleza nem a novidade; a arte será a eficácia e a perturbação. A obra de arte será alcançada quando, dentro do meio em que se move o artista, tenha um impacto equivalente, de certo modo, ao de um atentado terrorista em um país que se liberta”, escreveu o artista argentino León Ferrari, em 1968, sobre a situação da vanguarda artística em seu país.

Nesse mesmo espírito, junto com outros artistas argentinos de Rosário e de Buenos Aires, participou da manifestação/ação *Tucumán Arde*.

Valendo-se dos meios de comunicação, *Tucumán Arde* torna-se uma estratégia poética/política para denunciar a situação vivida numa região muito pobre da Argentina, assolada pela ditadura militar no final da década de 1960.⁶ O levantamento das estatísticas sobre a realidade social da província de Tucumán foi o momento inicial dessa exposição/protesto/proposição que envolveu teóricos,



sociólogos, cineastas, fotógrafos e a Confederación General del Trabajo (CGT), além de Jaime Rippa, Graciela Carnevale, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Roberto Zara, Martha Greiner, Noemi Escandell, Roberto Jacoby e León Ferrari, artistas de Rosário, Santa Fé e Buenos Aires, que junto com outros artistas integravam o Grupo de Artistas de Vanguarda. Apresentar a realidade forjada pelo poder dominante, em conluio com os meios de comunicação de massas e em contraposição às estatísticas realistas dos índices de miséria na região, foi a estratégia

⁶ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eldeba, 2008.

adotada pelo grupo para promover uma maior consciência crítica. Realizada em 1968, em espaços não convencionais como sedes de sindicatos, atraiu um público muito maior e mais diversificado do que aquele acostumado a frequentar galerias e museus. *Tucumán Arde* representa a operacionalização da mídia pelos artistas ao revelar, por meio da exposição, a não contradição entre o controle de informação, a arte e a política. A atenção da mídia sobre a exposição seria capaz de reproduzir e alastrar mais ainda a informação, que para o Grupo de Artistas de Vanguarda poderia criar um circuito informacional, tarefa principal de uma arte revolucionária.

A proposta, explicaram os artistas num manifesto, seria

realizar uma arte total, transformadora e social, a partir de um acontecimento estético como núcleo onde se integram e unificam todos os elementos que conformam a realidade humana, que destrói a separação idealista entre a obra e o mundo, e se integram as forças revolucionárias que combatem as formas da dependência econômica e classista.

Alguns anos antes, a criação de um evento fictício, inventado e divulgado pelos artistas argentinos Eduardo Costa, Roberto Jacoby e Raúl Escari, embasou *Arte de los Medios*, manifesto e obras coletivas que consistiam em provocar a cobertura de imprensa para eventos, como o *Happening para um javali defunto* (1966), que nunca ocorreram. Assim, mais importante do que um objeto de arte é sua desrealização pelos circuitos de transmissão de informação.

Aproximadamente no mesmo período, o termo "Arte de Guerrilha" foi cunhado pelo crítico brasileiro Frederico de Moraes para comentar trabalhos de Artur Barrio, Cildo Meireles, Antônio Manuel, entre outros. Estes adotaram como tática de ação o emprego de materiais e suportes precários e inusitados, a surpresa, o choque e a tensão permanente como forma de envolvimento do público em suas propostas desenvolvidas quase sempre em espaços públicos.

O jornal diário foi utilizado por vários artistas como estratégia inusitada para veicular projetos. Em 1970, Cildo Meireles publicou duas "inserções" anonimamente na seção 'Classificados' de um jornal convencional.

Essa *Inserções em Jornais: classificados* opera com o que será mais desenvolvido na série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, isto é, aponta para as variáveis de controle e distribuição de informações em seus desvios e canais ideológicos. O anonimato em que são realizados sugere uma estratégia de guerrilha contra a censura artística e o mercado de arte. Segundo Meireles, seria fundamental substituir a noção de mercado pela de público, pois a progressiva preocupação com o mercado estava conduzindo os artistas brasileiros a “dependência e a escravidão a um modelo de características colonializantes e em agonia e provocando uma anestesia criativa”.⁷

A série *Clandestina*, de Antônio Manuel, também é exemplar ao tomar de assalto a página de ‘O Jornal’ para publicar seus projetos, impedidos de serem apresentados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

No projeto *0-24 horas*, apresenta como material iconográfico, em seis páginas desse diário convencional do Rio de Janeiro, todos os projetos censurados no Museu naquele ano de 1973. A mostra tem o tempo de duração do jornal nas bancas: vinte e quatro horas.

A página impressa de um jornal convencional alinhava várias proposições muito caras aos artistas naquele momento, isto é, encontrar outros espaços de exposição além de galerias e museus, ir ao encontro de um público muito mais amplo e diversificado, detonar qualquer possibilidade de fazer-se *commodity* e, finalmente, furar o bloqueio da censura.

No Chile, a revista de grande divulgação HOY foi veículo do primeiro projeto, *Para não morrer de fome na Arte*, realizado em 1979 pelo grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), integrado pelos artistas Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit e Lotty Rosenfeld. Essa proposta realizada pelo coletivo chileno constou de algumas fases. Na primeira, os artistas distribuíram uma centena de sacos de ½ litro de leite para habitantes pobres da cidade de Santiago. As embalagens ostentavam a inscrição “½ litro de leite”, que, por sua vez, trazia à memória a política socialista de Salvador Allende, não realizada e frustrada pelo golpe, que garantiria a cada criança chilena ½ litro de leite por dia. No mesmo dia dessa distribuição de leite, a ideia original era publicar uma página em branco na revista, assinada apenas com a sigla “CADA”. A página

⁷ CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 115.

da revista foi de fato cedida para os artistas, com a condição que eles publicassem algo e não a deixassem em branco. Assim, foram impressos os dizeres:

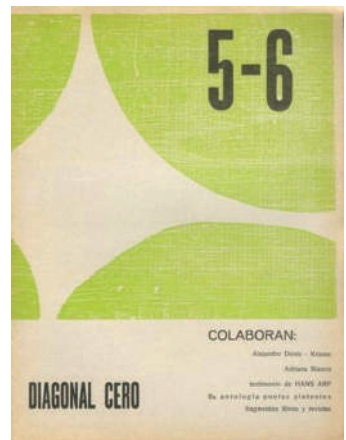
Imagine essa página completamente branca.

Imagine essa página branca como o leite diário a ser consumido.

*Imagine todos os cantos do Chile privados do consumo diário do leite,
como páginas em branco a serem preenchidas.*

Também ao longo da década 1970, as publicações de artistas na forma de revistas foram abundantemente distribuídas pelo correio, e ao circularem entre muitos países, funcionaram como um fórum aberto de trocas. Na América Latina, hoje, tais publicações, compõem os relatos fragmentários dessa história subterrânea.

Nessa rede solidária, a relação entre artistas, escritores e poetas pauta-se pelo uso de linguagem e articula frequentemente envios postais e poesia visual. Para esses artistas, a publicação intermídia é, antes de mais nada, um laboratório de linguagem; além disso, representa uma possibilidade efetiva de intervenção política, sobretudo pela abertura de canais não oficiais de comunicação. Nas publicações mais artesanais, a precariedade dos suportes, como uma simples folha de offset ou um cartão postal, sugere o dinamismo da proposição em oposição à mercantilização do valor artístico. No caso dessas publicações, interessava a ideia de que não bastava uma intervenção do artista em um produto isolado numa página de revista ou jornal convencional, por exemplo. Era necessário intervir no próprio meio, abrindo outros canais de circulação e distribuição artística. Dessa maneira, arte postal e publicações de artista misturavam-se nos anos 1960 e 1970. Muitas das revistas derivadas dessa rede foram organizadas por um artista ou um grupo de artistas e a tiragem determinada pelo número de participantes que, após receberem uma carta-convite, enviavam seus trabalhos em formato e quantidade previamente estabelecidos. Como resultado, folhas soltas em envelopes, sacos de plástico ou simplesmente grampeadas conferem o caráter de precariedade desse tipo de produção. Sua realização era simples: o artista-editor reunia as contribuições enviadas pelos participantes e as devolvia à circulação, distante de



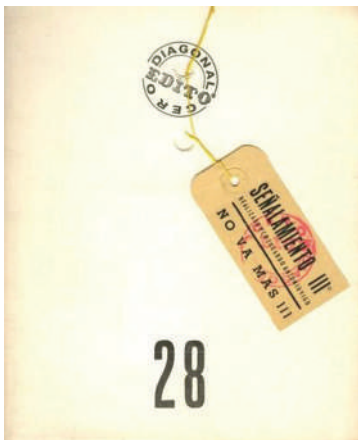
qualquer relação comercial. O artista uruguaio Clemente Padín é elo importante nessa rede. Editou cinco revistas de poesia experimental que alcançavam diversas partes do mundo através dos correios, naquelas décadas: *Los Huevos del Plata* (1965-1969), *OVUM 10* (1969-1972) e *OVUM* (1973-1976).

Para Padín, como para diversos outros artistas latino-americanos, a arte postal representou um processo de descentralização artística no qual mensagens artísticas podiam ser enviadas para qualquer canto do mundo, em contraste com os "corretos" pólos hegemônicos implantados depois da II Guerra Mundial, quando um sistema de galerias, museus, críticos e curadores controlava um aparato restrito de marketing e prestígio. A arte postal surgiu na intenção da criação de novos processos de significação artística, num projeto ideológico que poderia resumir-se como "novos objetos para novos sujeitos". Nessa definição transparece um halo utópico do conceitualismo latino-americano.

Na Argentina, Edgardo Antonio Vigo (1927-97) publica as revistas *Diagonal Cero* (1962-68) e *Hexágono* (1971), que foram importantes veículos de disseminação da Nova Poesia latino-americana.

No Chile, Guillermo Deisler (1940-95) publicou *Ediciones Mimbres*, um periódico de artes gráficas e poesia visual que apresentava a vanguarda artística da América Latina. Quando Pinochet chegou ao poder, Deisler foi preso e, com a ajuda de seus amigos, conseguiu deixar a prisão, partir para a Europa e publicar, no exílio, *UNI/vers* (1987-95).

Da participação ativa dos artistas nessa rede de trocas resultaram muitos arquivos. O arquivo do uruguaio Clemente Padín é exemplar do período



turbulento em que viviam os artistas latino-americanos. Mais do que constituído pelo acúmulo constante num tempo linear, esse arquivo se revela pela falta, pela ausência e pelos lapsos ocasionados pelas contingências políticas e sociais de seu tempo. Perdido por ocasião do golpe militar e da prisão do artista em 1977, foi recomposto pela solidariedade da rede postal, quando o Uruguai retornou à democracia na década de 1980. O destino de muitos arquivos de artistas na América Latina nada tem de linear, mas é marcado por sobressaltos e choques, para não falar das migrações recentes pelas aquisições internacionais de coleções e arquivos inteiros despatriados e vendidos para museus e coleções metropolitanas.

Muitas dessas publicações de artistas, desde o início, não foram realizadas no intuito de serem expostas em galerias e museus, mas para circularem em redes alternativas ao sistema oficial, de mão em mão. O espaço privado toca o público e as esferas pessoal e política se mesclam. Não por acaso, esse tipo de manifestação processual, tátil e coletiva escapou, até há pouco tempo, dos circuitos legitimadores; essa situação, porém, está mudando rapidamente.

A poesia visual é fundamental nas obras caligráficas do argentino León Ferrari. As palavras manuscritas são como desenhos a serem contemplados ao mesmo tempo que lidos. A leitura e a observação, assim como a escrita e o desenho, estão unidas num mesmo gesto. Completamente distante da tradição canônica da arte conceitual que toma o dicionário de citações impessoais de Joseph Kosuth por referência, esses escritos têm a marca da subjetividade. Esse é um

diferencial importante, sobretudo no tempo em que vivemos, no qual os arquivos físicos migram para o registro digital das redes virtuais.

Nos anos 1970, são também bastante frequentes as publicações realizadas por grupos de artistas reunidos em cooperativas e associações. Diversas publicações foram coletivamente idealizadas para serem distribuídas diretamente a instituições, artistas e pessoas do meio, ato que significou mais uma investida dos artistas contra os estreitos canais de circulação da arte. A precariedade dos meios e das técnicas utilizadas sublinhava o sentido da quantidade sobre a qualidade e provocava, pelo menos na intenção dos envolvidos, a descentralização dos centros de produção e veiculação da arte, decorrente da democratização dos meios de reprodução. O fato de muitos artistas organizarem suas próprias editoras enquanto viviam no exílio é bastante revelador desse período, pautado por utopias.

O exílio explica a busca emergencial de outras possibilidades para a criação e, principalmente, para a circulação de informações. O deslocamento físico combinado com um alheamento, uma espécie de marginalização, potencializa o desejo de comunicação em caminhos alternativos. Nesse contexto, alguns artistas utilizaram a arte como meio de comunicação, realizando projetos de editoras de livros de artistas que se desdobraram em arquivos e galerias alternativas.

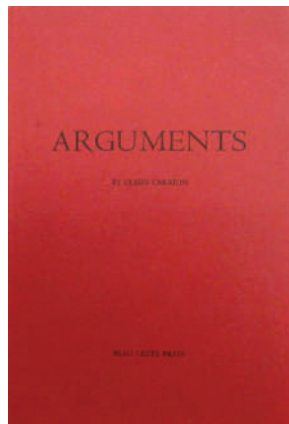
Ulises Carrión, mexicano que viveu vários anos em Amsterdã, é um entre vários outros nomes. Foi bibliotecário, poeta, artista, editor, organizador de exposições e de seus próprios catálogos. Publicou vários livros, novelas, contos e peças teatrais antes de começar a trabalhar com o uso da linguagem fora do contexto literário ou ensaístico. Fundou *Other Books and So* (1975), que sediou na Holanda uma rede internacional de intercâmbio de ideias e trabalhos, misto de galeria alternativa e sede da rede internacional de intercâmbios postais. Sobre essa mistura de livraria, galeria e arquivo, ele comentou:

Por que deveria um artista abrir uma galeria? Por que deveria manter um arquivo? Porque eu acredito que a arte – como uma prática – tem sido substituída por uma prática mais complexa e rica: a cultura. Chegamos a um momento histórico privilegiado, quando manter um arquivo pode ser uma obra de arte.

Durante sua estada na Inglaterra, em suas constantes buscas por livros raros e outros detalhes de impressão, Carrión encontrou os artistas mexicanos Martha Hellion e Felipe Ehrenberg, exilados em Devon, que integravam totalmente as atividades editoriais à vida cotidiana e produziam edições limitadas de livros de artistas. Era a *Beau Geste Press* (BGP), por meio da qual os artistas mexicanos, em colaboração com muitos outros, viabilizaram, desde sua criação em 1970, a publicação de trabalhos de jovens artistas de diferentes países. Tal projeto editorial alternativo e experimental tem influência no contexto artístico da década, sobretudo por ter se tornado um centro de referência na publicação e produção de livros de artista. Ulises Carrión publicou pela BGP *Looking for poetry* (1973) e *Arguments* (1973).

Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Klaus Groh e Alison Knowles realizaram, não raro, pela primeira vez, projetos de edição graças à BGP. De volta ao México, Felipe Ehrenberg expandiu a práxis da editora e fomentou a criação de várias outras do gênero, em diferentes pontos do país, com trabalhos realizados em mimeógrafo portátil e offset.

Espaços alternativos como esses são característicos desse momento no qual os artistas tomam para si a responsabilidade intelectual sobre sua obra bem como a tarefa de organizar sua exibição, circulação e divulgação. Os arquivos, as editoras e as galerias alternativas funcionaram, nesse momento, como centros experimentais de produção compartilhada de arte e de crítica.



A tarefa de preservar esses trabalhos frequentemente precários, realizados com meios pouco duráveis, envolve a reconstrução de uma malha simbólica complexa que inclui seu contexto histórico, político, cultural e social. Assim, preservar é dar inteligibilidade. É ainda importante notar como o interesse crescente e o consequente resgate de muitas dessas proposições vêm ocorrendo nas últimas décadas. Surge, do ponto de vista das memórias da arte contemporânea, uma espécie de retorno do reprimido.

Parece interessante notar o paralelo desse resgate com a abertura dos arquivos constituídos pela repressão durante a ditadura militar no Brasil,

Argentina, Chile e Uruguai, entre outros países da América Latina que podem, então, “retificar” a História oficial.

No tempo/espço em que vivemos hoje, as redes de trocas são também reconfiguradas pela tecnologia digital. As cópias e a distribuição de muitos trabalhos nesse novo meio, ao contrário do xerox, mimeógrafos ou mesmo dos pesados e caríssimos equipamentos de vídeo Portapak, têm custo zero. Isso sugere outras questões referentes não apenas à distribuição, mas também à autoria, aos direitos de autor e à preservação, bem como a temas afeitos à história e à crítica de arte.

Por fim, a atenção atual dirigida às estratégias e táticas alternativas de produção e distribuição dos anos 1960 e 1970 nos faz pensar sobre o que alimenta esse interesse hoje, quando o conceito de rede está cada dia mais normatizado e globalmente difundido por premissas culturais tecnocráticas, quando as táticas de resistência artística são rapidamente assimiladas como operações de marketing, e quando o potencial crítico de algumas proposições artísticas é neutralizado pela mercado e por instituições culturais convertidas em empresas guiadas por políticas neoliberais.

Essa arte guerrilheira, crítica, mobilizadora e alheia aos interesses estritamente econômicos, que se moveu fora dos eixos hegemônicos de trocas, pode dar um testemunho de uma utopia que pulsou e talvez ainda pulse, em algum lugar, no subterrâneo.⁸

⁸ Das questões apresentadas no texto, vale como referência: FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999 e FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.









Fotoperformance, manufatura de objetos e tempo performativo

Elcio Rossini

Mario Ramiro

Elcio Rossini é um artista brasileiro que vive e trabalha em Porto Alegre, onde desenvolve suas pesquisas e seus estudos sobre *performance*. Seu trabalho mais recente reúne um conjunto de ações performáticas nas quais objetos e corpos no espaço adquirem um valor escultórico e plástico. Isso é resultado do trabalho laborioso e concentrado do artista em seu ateliê, associando, tecendo, cortando, colando e costurando uma gama de materiais que em suas *performances* se apresentam de forma sedutora para o nosso olhar. Rossini vem desenvolvendo nos últimos anos uma série trabalhos a partir da ideia de *tarefas*, e muitas dessas experiências resultam também em imagens fotográficas, registros de uma ação que se desenrola no tempo e no espaço. A conversa com Mario Ramiro foi sobre fotoperformance, manufatura de objetos e tempo performativo – algumas das muitas abordagens possíveis da obra desse artista que continua nos surpreendendo com sua estranha produção.

108

MARIO RAMIRO: *Elcio, eu gostei muito daquela fotografia que você apresentou recentemente na galeria Ecarta, em Porto Alegre: uma caixa de luz com o título de Sopro. Ali a presença do corpo humano e os materiais que o envolvem dão forma a um organismo misterioso, colocado num espaço surrealista. Essa imagem é de uma performance?*

ELCIO ROSSINI: No meu trabalho, exploro imagens que não são cotidianas – procuro sempre alguma estranheza na ação ou nas figuras que constituem as *performances*. Entre 2002 e 2005, fiz alguns objetos que eu considere que só poderiam existir plenamente quando fossem relacionados com o movimento corporal. Separado da ação, o objeto seria apenas uma potencialidade para o movimento. Nesse período, fiz os *infláveis* e *andadores* e outros objetos que, digamos, não deram certo. Um deles é esse tecido vermelho que aparece na foto a que você faz referência – um grande veludo vermelho sobre o qual fiz um tipo de bordado, amarrando dobras do tecido. Eu realizei com ele diversas tentativas para criar uma *performance*, mas por algum motivo as ações que realizei não me satisfizeram. *Sopro* é uma fotografia obtida como registro do processo de pesquisa de ações para criação de uma *performance* que nunca foi apresentada em público. Ela documenta uma das muitas tentativas que mencionei.

Você também produz fotoperformances – fotografias encenadas para a câmera?

Na verdade, o que eu faço são registros do processo de pesquisa de ações. A imagem fotográfica é uma anotação importante, pois dela são excluídas as imperfeições da ação ou aquilo que é precário, não no sentido da excelência do movimento, mas da sua sustentação conceitual. Vejo essas imagens fotográficas como futuros trabalhos, ideias que não encontraram uma resolução satisfatória no momento de sua criação mas que apontam para uma potência de algo que pode ser explorado mais tarde. A fotografia como um documento de trabalho tem uma característica interessante que é a sua ineficiência para capturar a complexidade da ação. A fotografia não pode capturar a ação, mas ela nos estimula a investigar mentalmente os possíveis movimentos que antecedem o instantâneo capturado, como também aqueles que virão depois dele. *Sopro* não foi produzida tendo em vista ser apresentada como uma fotoperformance – ela não foi posada para a câmera. Ela é uma descoberta dentro de um extenso arquivo de imagens que coleciono.

É incrível como alguns registros de experiências de ateliê resultam em imagens com valor próprio, em imagens autônomas.

Sem dúvida, o que acontece nas imagens que coleciono é que elas estão mais à espera de desencadeamentos de um processo de criação voltado para a *performance* ao vivo. Elas não são pensadas como trabalhos independentes.

O que também fica evidente no seu trabalho é uma atenciosa manufatura dos objetos e acessórios que integram as suas performances. Isso poderia soar como um paradoxo, não? Afinal, esses objetos são construídos para integrar ações efêmeras.

Não considero um paradoxo porque a ação é efêmera mas o objeto não, ele persiste além da ação. Meus trabalhos sempre têm uma relação com um material ou objeto que confecciono. A confecção de um objeto é uma etapa importante, e foi a partir das experiências de manufatura que eu cheguei à noção de *tarefa*. Tarefa é um procedimento histórico da dança e que nos últimos quatro anos venho usando com frequência na criação das minhas *performances*. Quando estou envolvido na confecção de um objeto, como no caso do veludo vermelho, essa atividade exige concentração: o corpo fica engajado na manufatura e, depois de um tempo, pode seguir quase que automaticamente nessa tarefa. O trabalho manual abre um espaço para os pensamentos. Amparado pelo corpo que está todo ocupado pela tarefa, o pensamento inventa o tempo e o desdobra. Por isso, a duração tem sido uma questão importante nos últimos trabalhos que realizei.

Como você define essas tarefas?

110

Eu identifico duas modalidades distintas da noção de tarefa. Uma diz respeito à experiência, quase sempre solitária, vivida pelo artesão ou artista empenhado na confecção de um objeto ou obra de arte. A outra modalidade diz respeito ao *performer* e às ações que ele realiza sob o olhar do público. Portanto, são dois contextos diferentes, com qualidades e especificidades distintas. Durante a ação, a tarefa é realizada para ser vista por uma audiência. Por isso, o *performer*, por mais que a execute de forma despojada, direta e sem artifícios, estará sempre diante do público, do olhar para quem, em última análise, as ações são realizadas. Numa *performance*, a *tarefa* constitui uma estrutura, um esqueleto, funciona como um elemento de sustentação definido e sólido, mas, ao mesmo tempo, incompleto. A determinação

exata de uma ou mais ações não impede que o *performer* crie variações relativas às qualidades do movimento, tais como ritmo, tonicidade, velocidade e duração, por exemplo.

E como você define a duração de uma performance? O desenrolar de uma ação depende também da resistência do público?

A duração prolongada é uma modalidade que propõe ao espectador viver a experiência do tempo explorada pela arte da *performance*. Ela não coloca o espectador diante de um turbilhão de imagens ilusórias que o induz a esquecer o presente. O tempo assim empregado propõe ao espectador perceber a produção performática que se apresenta diante de seus olhos e, associada com a presença de tudo que o circunda, autoriza a dispersão do olhar, acolhe o devaneio. Num dos meus trabalhos, intitulado *Figuras e Fantasmias*, a duração da *performance* é associada à repetição das ações de vestir e desvestir roupas e objetos e se expor por alguns instantes para o público. As figuras criadas são estranhas e estão sempre aparecendo e desaparecendo dos nossos corpos. Disso decorre que o que era inicialmente atraente ao olhar do espectador passa, depois de um certo tempo, a lhe interessar cada vez menos. A curiosidade e o interesse do público não suportam a repetição do mesmo procedimento e a consequente duração temporal. O lugar onde a *performance* acontece, por exemplo, determina para o público diferentes padrões de comportamento, e esse é um fator que exerce influência na percepção do tempo transcorrido. A *performance* pode acontecer num palco e o público estará, nesse caso, circunscrito ao espaço individual da poltrona, quase sempre respeitando as convenções estabelecidas nesta polaridade, ou seja, o palco ativo, dono da ação e a plateia passiva, imóvel e silenciosa.

E no caso do espaço aberto de performance, onde a ação transcorre em meio ao público?

Em *Figuras e Fantasmias* e *Palavras*, por exemplo, a intenção é deixar que o público perceba que não há necessidade de comportar-se da mesma maneira que no teatro, ou seja, silencioso e imóvel. Na apresentação desse trabalho, o público pode ir e vir, ver a ação por um tempo, sair, fazer outra coisa, voltar mais tarde. Por esse motivo, o lugar escolhido tem grande importância para que a mobilidade do





público realmente aconteça. A duração da ação é um componente importante, e é na experiência prática que esse fator revela seu significado mais profundo. Na minha experiência, a prática trouxe um tipo especial de crença no ato performativo como possibilidade de transpor um limiar, seja ele ligado à resistência física do corpo ou à energia pessoal. Um exemplo disso foi uma apresentação da *performance Figuras e Fantasma*s, realizada no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, programada pela coordenação do curso e marcada para começar um pouco antes do início das aulas. A apresentação transcorreu como previsto, com o público interessado no começo e, aos poucos, manifestando um desinteresse conforme o tempo passava e a ação transcorria seguindo sempre a mesma fórmula. Passado algum tempo, como não havia mais novidade, mas apenas repetição, professores e alunos foram desistindo de assistir à *performance* e abandonaram a sala. Quando o espaço ficou vazio, de acordo com a nossa proposta, atingimos nosso objetivo e, portanto, ela poderia ser encerrada. Por algum motivo que não havia sido planejado, continuamos com nossa ação. Seguíamos criando figuras na sala vazia. Algumas poucas pessoas que passavam pelo corredor paravam para olhar o que estava acontecendo e, em seguida, voltavam às suas atividades. No meio da tarde, na hora do intervalo das aulas, os alunos saindo para o café encontraram-nos no mesmo lugar, repetindo as mesmas ações, vestindo e desvestindo roupas. Foi possível perceber a reação de surpresa do público, que não esperava encontrar a *performance* acontecendo. Essa experiência ressaltou e ampliou a importância da duração para *Figuras e Fantasma*s e nos fez perceber que a *performance* não se resolvia apenas na saturação do olhar do público ou num certo tipo de esvaziamento. Essa apresentação sugeriu uma relação da *performance* com o lugar no sentido de aproximá-la da ideia de uma ação “instalada”.

Essa é uma experiência incrível, pois a ação performática existiu independente-mente da audiência e se instalou na especificidade daquele lugar. Os seus outros trabalhos também estão abertos para essas alterações tão radicais?

O encontro entre o ato performativo e público é uma situação aberta que impõe instabilidade e risco. Por isso, a primeira apresentação de uma *performance* não encerra seu processo de criação. Essa



experiência, muitas vezes, surpreende e exige uma reavaliação dos objetivos e conceitos que norteiam a proposta original. Depois dessa primeira apresentação, do primeiro encontro com o público, tudo segue em uma escala menor, sendo transformado, ajustado e redirecionado.

Programação 2011

19 março | Lançamento do Projeto Educativo da FVCB

A Fundação Vera Chaves Barcellos deu início a sua atividade educativa junto à comunidade de Viamão, recebendo grupos de professores de educação artística tanto da rede municipal como estadual do município. A visita orientada foi coordenada pela arte-educadora Mauren de León, que induziu o grupo de professores a uma análise das obras expostas da mostra *Pintura: da matéria à representação*, exposição que enfocou 13 pintores do Rio Grande do Sul com a curadoria do artista Mario Röhne, em cartaz na Sala dos Pomares. O Projeto Educativo da FVCB contou desde o início com o apoio da Secretaria de Educação do Município de Viamão e da SEDUC/RS.

2 – 16 abril | Ciclo de Palestras dos artistas da exposição *Pintura: da matéria à representação*

O Ciclo foi oferecido aos professores de Viamão e deu início à parceria cultural com a Secretaria de Educação de Viamão. Foram realizadas nos dias 2, 9 e 16 de abril, as conferências dos pintores Alfredo Nicolaiewsky, Marilene Burtet Pieta e Lenir de Miranda, que comentaram aspectos de sua obra. As palestras ocorreram aos sábados pela manhã no Centro Profissional Walter Graff, no centro de Viamão, RS.

2 abril | Lançamento da *Revista Pomares #1*

Contemplada no Programa Brasil Arte Contemporânea, da Fundação Bienal de São Paulo e do MinC, e em parceria com a Editora Zouk, foi lançada na sede da instituição em Viamão, RS. A *Revista Pomares* propõe-se a divulgar as atividades e a programação desenvolvidas pela FVCB, além da veiculação de artigos e ensaios nas áreas de história e

crítica de arte, curadoria e depoimentos de artistas. Contribuir para o debate em torno da arte e da contemporaneidade e das grandes questões que os envolvem são as propostas desta publicação que prevê periodicidade anual. Durante o lançamento da revista, o público pôde assistir ao artista Elcio Rossini apresentando a *performance Palavras*, apresentada ao longo do evento, na sala de exposição. Outra *performance, Figuras e Fantasma*s, foi realizada simultaneamente nos jardins da Fundação, onde três personagens trocavam constantemente suas roupas. Além das *performances*, quatro vídeos do artista foram apresentados pela primeira vez em Porto Alegre: *Figuras e Fantasma*s; *Pele*; *Silhueta* e *Ora bolas*. O artista e diretor de teatro tem uma trajetória importante na síntese da linguagem teatral com a realização de inúmeras *performances* nos últimos anos.

21 maio | FVCB na programação da 9ª *Semana de Museus / Museu e Memória*, iniciativa do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)

A mostra *Pintura: da matéria à representação* integrou a programação realizada pelas instituições museológicas brasileiras, a fim de estimular a visitação às instituições, integrando a comunidade através de atividades desenvolvidas em torno de um tema proposto para cada edição do projeto. Para esta edição, a FVCB recebeu um grupo interessado, oferecendo visita orientada pelo curador da mostra, o artista Mario Röhnelt, e transporte especial gratuito.

2 junho | Encerramento da primeira etapa da Ação Pedagógica

O grupo de professores que participou das atividades propostas apresentou relatos dos trabalhos desenvolvidos em sala de aula com os alunos. A atividade foi realizada na Sala dos Pomares e contou com a presença do titular da Secretaria de Educação de Viamão, professor Gilnei Leite. A apresentação dos professores sobre as atividades propostas no projeto e seu aproveitamento nas tarefas com os alunos teve a colaboração da coordenadora pedagógica Mauren de León, além da equipe de apoio da FVCB, mobilizada especialmente para esta atividade. Na mesma ocasião, foi aplicado um questionário de avaliação do Projeto Educativo aos professores a fim de avaliar a proposta pedagógica, aperfeiçoar este



conhecimento e garantir a continuidade da ação educativa que a FVCB está oferecendo à rede escolar de Viamão, uma iniciativa pioneira no município.

4 – 18 junho | *Ciclo de palestras: Pintura: da matéria à representação*

Dando continuidade à parceria iniciada em 2010 com o Santander Cultural, a FVCB promoveu o ciclo de palestras com três artistas participantes da exposição e disponibilizou transporte especial gratuito na tarde do dia 18, data de encerramento da exposição em Viamão. As palestras ocorreram aos sábados pela manhã, das 11h às 13h com entrada gratuita e aberta ao público em geral.

4 junho | Encontro com o artista Alfredo Nicolaiewsky

11 junho | Encontro com a artista Marilene Burtet Pieta

18 junho | Encontro com a artista Lenir de Miranda

18 junho | Encerramento da exposição *Pintura: da matéria à representação*. Foi oferecida visita especial com ônibus gratuito.

27 junho – 28 julho | Exposição *Per gli ucelli: derivas*, de Vera Chaves Barcellos, na galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre

Tendo curadoria de Adolfo Montejo Navas, a exposição redimensionou a instalação de mesmo nome, exposta no Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 8 de maio e 4 de julho de 2010, propondo novas reverberações ao trabalho ao reunir os desenhos dos copos feitos pela artista no computador para a exposição às fotografias e vídeos realizados posteriormente documentando a instalação.

Per gli ucelli, concebida como uma mandala contemporânea com ressonâncias cosmológicas, em suas derivas apresentadas na exposição realizada na Bolsa de Arte, nos mostra uma releitura da instalação original, em um novo mergulho nas imagens e nas reflexões visuais e sonoras por esta sugeridas.

9 julho | Abertura da exposição *Um Ponto de Ironia*, na Sala dos Pomares, Viamão

Com curadoria de Ana Maria Albani de Carvalho, Neiva Bohns e Vera Chaves Barcellos, a mostra apresentou um amplo conjunto de obras do acervo da FVCB inseridas no domínio das relações entre as artes visuais e a linguagem verbal. Foi formada por imagens caracterizadas pela ambivalência e polissemia, do humor misturado ao drama, ao patético e ao absurdo e distribuídos entre exemplares de arte postal, cartazes, desenhos, gravuras, esculturas, fotocópias, fotografias, gravuras, instalações, livros de artista, objetos e vídeos.

Artistas participantes: Alejandra Andrade, Amelia Toledo, Anna Esposito, Antoni Muntadas, Antoní Miralda, Barry Flanagan, Bálint Szombathy, Bené Fonteles, Batty Radin, Cao Guimarães, Carlos Echeverry, Carlos Pasquetti, Claudio Tozzi, Claudio Ferlauto, Claudio Goulart, Clóvis Dariano, Donato Chiarello, Evandro Carlos Jardim, Fernando de Filippi, Ferruccio Dragoni, Flávio Pons, G.E.Marx Vigo, Gabriel Borba, Gretta, Guglielmo Achille Cavellini, Hans Peter Feldmann, Hudinilson Jr., J. Medeiros, Jailton Moreira, Jiri Georg Dokoupil, Joan Rabascall, Klaus Groh, Luis Alberto Solari, Marcel-Lí Antúnez Roca, Marion N. Ishikawa, Mário Ramiro, Milton Kurtz, Mirella Bentivoglio, Robert Filliou, Romanita Disconzi, Simone Michelin Basso, Telmo Lanes, Tomasz Schulz, Ulises Carrión, Unhandeijara Lisboa, Vera Chaves Barcellos, Vera Salamanca, Vitore Baroni e Nelson Leirner.

6 agosto | Visita especial casada: FVCB e Santander Cultural

Numa mesma tarde foi realizada uma visita às exposições *Um Ponto de Ironia*, na Sala dos Pomares, em Viamão, e a *Agora/Ágora: criação e transgressão em rede*, no Santander Cultural, em Porto Alegre.

14h | Saída do centro histórico

15h | Visita à exposição *Um Ponto de Ironia*

16h | Saída para o Santander Cultural

17h | Visita à exposição *Agora/Ágora: criação e transgressão em rede*

20 agosto | Aula inaugural Projeto Educativo II semestre

Recepção aos professores e visita guiada à exposição *Um Ponto de Ironia*.

3 setembro – 8 outubro | Encontros de curadoras e educadoras com os professores da rede municipal e estadual de Viamão

Local: Casa Rural, sede da Secretaria de Educação, em Viamão

3 setembro | Palestra da artista Vera Chaves Barcellos

24 setembro | Palestra da professora e curadora Neiva Bohns

8 outubro | Palestra da arte-educadora Margarita Kremer

9 setembro | Visita à FVCB de gestores de instituições internacionais

Críticos e curadores estrangeiros em visita ao Brasil, através de convênio firmado pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) e

fundação vera chaves barcellos





Apex Brasil, visitam a exposição *Um Ponto de Ironia* na Sala dos Pomares, em Viamão.

24 setembro | A FVCB e 5ª Primavera de Museus - IBRAM

A FVCB ofereceu visita orientada ao público feminino, disponibilizando transporte especial gratuito para visitar a exposição *Um Ponto de Ironia*. A visita integrava a programação da 5ª Primavera de Museus, promovida pelo IBRAM e cujo tema desta edição era *Mulheres, Museus e Memórias*.

setembro – outubro | Lambe-lambe pelos muros de Porto Alegre e Viamão

A FVCB reeditou os cartazes da obra *Procuro-me*, de Lenora de Barros, originalmente criada pela artista paulista em 2002 e que integra o acervo do MAM-SP. Os cartazes foram colados em diferentes pontos das cidades de Porto Alegre (em setembro) e Viamão (em outubro). A ação foi parte da estratégia de divulgação da exposição *Um Ponto de Ironia*.

29 outubro – 5 novembro | Ciclo de palestras *Um Ponto de Ironia*

Retomando a parceria com o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), a FVCB promove o ciclo de palestras em torno da exposição da Sala dos Pomares. As palestras ocorreram nos sábados à tarde, das 14h às 18h, com entrada gratuita e abertas ao público em geral.

29 outubro

14h | Palestra com Paulo Silveira (IA-UFRGS): *A página como espaço alternativo: algumas possibilidades estéticas e intelectuais*

16h | Palestra com Felipe Scovino (PPG Artes Visuais - UFRJ): *Táticas, posições e intervenções: dispositivo para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*

5 novembro

14h | Palestra com Cristina Freire (MAC-USP): *Temas de curadoria da arte latino-americana*

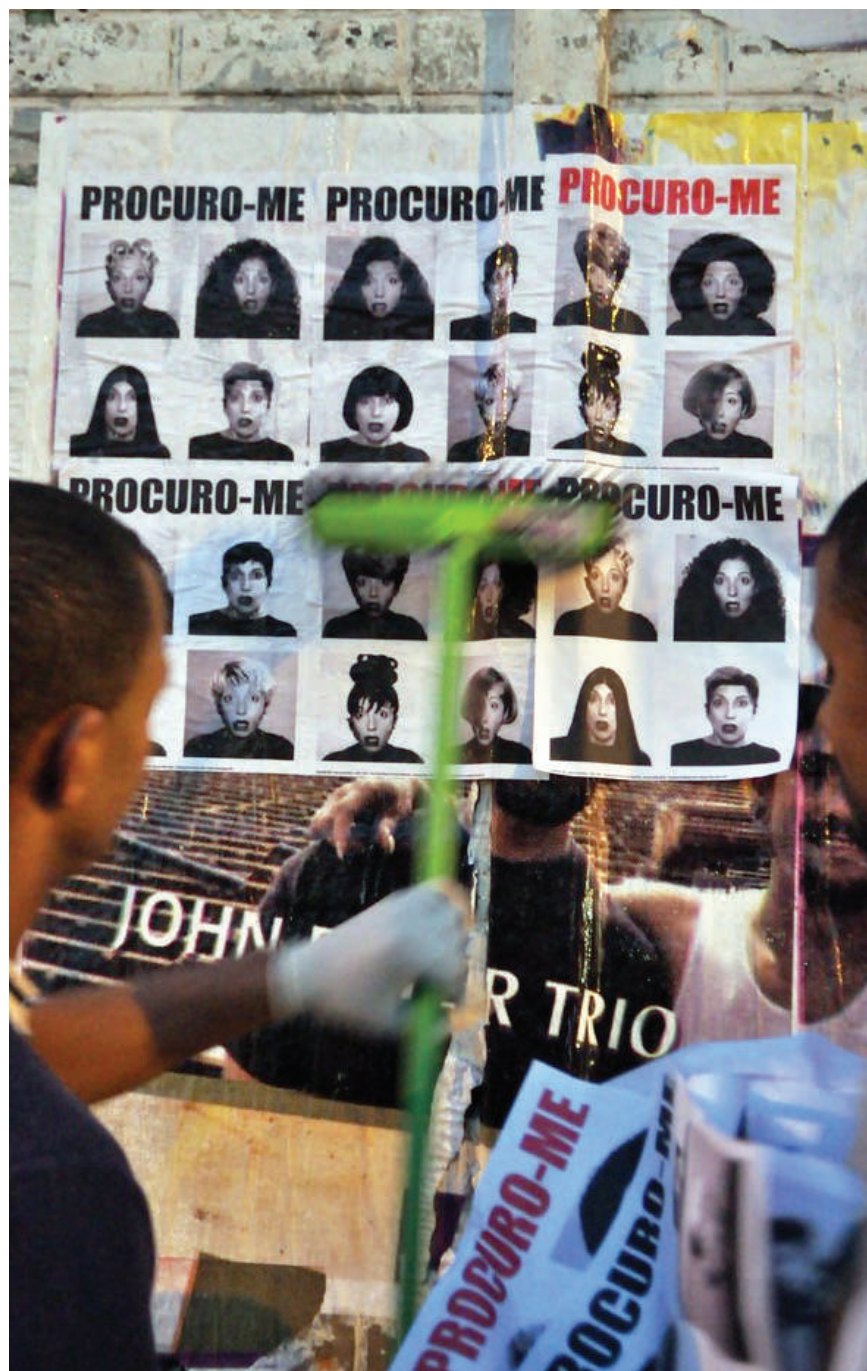
16h | Palestra com Clarissa Diniz (editora da revista *Tatuí*): *Outras ironias: como se dá a ironia na produção recente do Brasil?*

11 novembro | Encerramento do Projeto Educativo 2011

Foram apresentados os trabalhos desenvolvidos pelos professores participantes com os alunos em sala de aula. A atividade ocorreu na Sala dos Pomares da FVCB e contou com a presença da direção da Secretaria de Educação de Viamão.

26 novembro | Encerramento da exposição *Um Ponto de Ironia*, na Sala dos Pomares, Viamão

29 novembro | Lançamento do catálogo *Pintura: da matéria à representação*, com coquetel na sede da Koralle, em Porto Alegre.











Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB - história e atuação

Ana Maria Albani de Carvalho

A arte contemporânea possui um vínculo especial com o documento e com o arquivo, decorrente tanto de seus processos de produção e difusão, quanto dos trabalhos relativos à memória, à pesquisa e à geração de conhecimento. Considere-se, por exemplo, as proposições artísticas relacionadas às correntes conceituais, assim como as *performances*, os *happenings*, as intervenções em espaços diversos, os livros de artista e a vídeoarte, entre outras modalidades que geram registros e documentos da pré à pós-produção, desde a etapa de concepção e projeto até o momento de divulgação ao público.

O adensamento das redes entre pesquisadores em história, teoria, crítica e curadoria de arte, instituições museológicas, acadêmicas e a produção artística também reforça a importância dos centros de documentação voltados para o segmento contemporâneo. O acesso às fontes primárias na forma de registros de exposições e outros eventos artísticos, de obras efêmeras, de depoimentos e de publicações em formatos distintos dos convencionais incorporados pelas bibliotecas torna-se um elemento fundamental para a geração de conhecimento no campo da arte. Nesse cenário, o Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos tem se preparado para desempenhar uma função relevante, reunindo mais de 15 mil documentos entre convites e cartazes de exposições, catálogos, fotografias, periódicos, audiovisuais, registros de depoimentos e outros materiais referentes à sua área temática, isto é, arte contemporânea em âmbito local, nacional e internacional.

Oficialmente inaugurado e aberto ao público em 2008 – localizado na zona central de Porto Alegre, próximo a outros equipamentos culturais –, o Centro de Documentação da FVCB funciona em uma sala preparada para o trabalho de preservação, organização e disponibilização dos documentos sob sua guarda, contando com a atuação de profissionais



especializados em arte, arquivologia e biblioteconomia desde o início de sua organização, tarefa que remonta a 2005.

A formação do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB deriva de quatro matrizes ou núcleos: o arquivo artístico-documental da artista Vera Chaves, iniciado na década de 1960; materiais referentes ao grupo Nervo Óptico (1976 a 1978); ao Espaço N.O. (1979 a 1982) e à galeria Obra Aberta (1999 a 2002). A origem de um centro de documentação, por sua vez, está associada ao Espaço N.O. e aos documentos e trabalhos – incluindo desde convites de exposições, registros de fundação, pesquisas e peças de Arte Postal – reunidos por este centro cultural de arte contemporânea, concebido e gerenciado por artistas, de caráter coletivo e multidisciplinar, atuante em Porto Alegre entre os anos 1979 e 1982.¹

Com o encerramento das atividades do Espaço N.O. Centro Alternativo de Cultura, formou-se o Arquivo Espaço N.O., reunindo o farto material gerado através do intenso intercâmbio com artistas e instituições culturais da época de funcionamento do coletivo. Esse arquivo, organizado de forma preliminar por temas decorrentes da própria materialidade do acervo, ficou sob a guarda de Vera Chaves. Ressaltamos que, entre tais documentos, encontravam-se os materiais, impressos e registros de atividades de um grupo artístico anterior ao Espaço N.O., o Nervo Óptico, coletivo formado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvarez, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, atuante no cenário artístico entre 1976 e 1978.

¹ Entre os artistas fundadores e integrantes do Espaço N.O. – cujo espaço de exposições e eventos localizava-se na Galeria Chaves, centro histórico de Porto Alegre – podemos citar: Ana Torrano, Carlos Wladimirsky, Cris Vigiano, Karin Lambrecht, Mário Röhnelt, Milton Kurtz, Regina Coeli Rodrigues, Ricardo Argemi, Rogério Nazarí, Simone Michelin Basso, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos.

Ocupando uma pequena sala na Galeria Chaves e objeto de uma organização elementar, o Arquivo seguiu em expansão, incorporando documentos artísticos reunidos por Vera Chaves, o que incluiria o material decorrente das atividades da Obra Aberta, galeria de arte contemporânea, dirigida por Carlos Pasquetti, Patricio Farías e Vera Chaves entre 1999 e 2002.² Desde as décadas de 1980 e 90, este Arquivo vem servindo de suporte para pesquisas voltadas para sua área temática – arte contemporânea, vanguarda artística brasileira, arte postal, entre outros assuntos correlatos –, constituindo preciosa fonte para dissertações e teses acadêmicas em história e crítica de arte.

Seguindo o fio dessa história, o projeto inicial de uma fundação artística que reunisse a coleção e as obras da artista Vera Chaves – projeto efetivado oficialmente em 2005 –, incluía desde o primeiro esboço a proposta de um centro de documentação voltado à preservação, organização e acessibilidade desse precioso acervo documental. Com esse propósito, o CDP prossegue incorporando os materiais produzidos pela intensa atividade da Fundação – exposições de acervo, seminários, depoimentos, vídeodocumentários – e atuando como fonte de pesquisa para os projetos curatoriais e editoriais desenvolvidos pela FVCB.

Desde 2009, o CDP realiza uma intensa operação de intercâmbio com outras instituições do gênero, em âmbito nacional e internacional, atividade que tem proporcionado um significativo aporte em seu acervo, através de publicações e materiais voltados à produção artística contemporânea em âmbito global. Tanto por seu caráter histórico – voltado à memória da produção desde os anos 1960 –, por sua abertura para o presente, quanto por seus projetos para o futuro, o Centro de Documentação da FVCB tem como objetivo constituir-se como um polo de referência para pesquisadores, professores, estudantes de arte e público interessado em arte. Essa ambição, por fim, assenta-se em uma concepção de arte como agente legítimo nos processos de produção de conhecimento relevante no âmbito da cultura contemporânea, a partir de uma mirada crítica e atuante.

² Assim como o Espaço N.O., centro cultural alternativo e coletivo de artistas, a galeria de arte Obra Aberta teve sua sede no andar superior do belo prédio da Galeria Chaves, ponto de referência no centro histórico de Porto Alegre. Esse mesmo local sediou o Espaço 0, até 2009, local de exposições durante a primeira fase de existência da FVCB, posteriormente transferida para Viamão, na atual Sala dos Pomares, inaugurada em 2010.

A FVCB e seu Projeto Educativo

No ano de 2011 teve início o Projeto Educativo com os professores da região onde a Fundação e sua sala de exposições estão inseridas: no município de Viamão, RS, uma região, apesar de populosa, ainda carente de acesso a bens culturais. Foi iniciado um trabalho piloto com um grupo de professores de artes de diferentes escolas tanto da zona urbana como rural. Foram realizados diversos encontros com esses professores, que incluíram visitas guiadas às exposições em cartaz e palestras de especialistas, como artistas, críticos e curadores. Nesses encontros, percebeu-se com clareza o potencial pedagógico que a FVCB tem pela frente: a receptividade dos professores frente às inúmeras possibilidades que o campo multidisciplinar da arte contemporânea possibilita entusiasmou a todos e motiva a Fundação a seguir por esse sendeiro. As atividades tiveram assistência e orientação da arte-educadora Mauren de León e apoio logístico da Secretaria de Educação do Município de Viamão.

No fim de cada semestre, houve um balanço das atividades desenvolvidas com os alunos, momento em que cada professora





apresentou através de narrativas e projeções de vídeos ou de imagens as experiências realizadas em sala de aula pelos alunos. E, novamente nesses momentos, se vislumbrou o potencial transformador da educação através da arte, e vice-versa, num jogo lúdico proporcionado pela criatividade tanto de alunos quanto de seus professores, que encontram no projeto educativo da FVCB novos suportes às práticas pedagógicas tradicionais desenvolvidas em sala de aula.

No segundo semestre, começaram a ser agendadas as primeiras visitas de professores com os grupos de alunos, entre eles muitos que pela primeira vez tinham contato com uma exposição de arte.

A FVCB, assim, se coloca tanto como possibilidade cultural quanto como ferramenta pedagógica na produção de conhecimento a partir da arte contemporânea. Assim, seu projeto educativo busca oportunizar experiências em arte-educação e educação pela arte, começando pela formação continuada de professores e estendendo-se ao corpo discente. A arte é educativa por natureza. Educa ao mesmo tempo que questiona; ativa a percepção e gera conhecimento. Para que possa ser apreendida, aproveitada, apropriada por um público amplo e especialmente pela comunidade na qual está inserida a FVCB, deu-se, assim, início ao projeto educativo focando os professores das redes de ensino de Viamão, traçando algumas diretrizes para o desenvolvimento de uma ação educativa sólida, permanente e continuada. Essas buscam apresentar possibilidades amplas de desenvolvimento de um programa a longo



prazo, com a perspectiva de que sua atuação seja crescente. Portanto, o Projeto Educativo começa apenas como uma semente e sua implementação prevê um desenvolvimento gradativo de acordo com as possibilidades da FVCB. Na medida em que a instituição for amadurecendo, sua ação educativa deve amadurecer da mesma forma, estando sempre vinculada às ações da instituição como um todo.





Re - Visões

Clóvis Dariano

Ana Maria Albani de Carvalho

Neiva Bohns

No cenário configurado pela produção artística dos anos 1960 e 70, a fotografia ocupa um lugar de destaque em razão das funções a ela atribuídas pela *arte conceitual*, pelas correntes que a antecederam e por outros movimentos característicos do período. No âmbito brasileiro, Clóvis Dariano integra uma geração de artistas que desempenhou um papel inaugural quanto ao emprego do dispositivo fotográfico no contexto estético propiciado por um conceitualismo nutrido por certos procedimentos praticados desde as primeiras décadas do séc. XX. A ironia dos títulos e das imagens é um componente marcante da dívida em relação ao surrealismo, ao dadaísmo e ao neodadaísmo, absorvidas e transformadas pelos artistas brasileiros em pleno período de exceção política (lembramos os duros anos de ditadura militar que formavam o cenário da época). Desde o início de sua trajetória, Clóvis Dariano opera com a fotografia como um lugar de investigação e experimentação, tanto do ponto de vista de quem produz a imagem, quanto daquele que a observa. Sua atuação – ao lado de Carlos Pasquetti, Teimo Lanes, Mara Alvares e Vera Chaves Barcellos – na criação do Nervo Óptico (1976/1978), pode ser vista como um momento-chave desse modo de conceber a arte. Assim, *Re-visões* é uma (a)mostra, bastante seletiva, do que o artista vem produzindo desde os anos 1970 até os dias de hoje. A contemporaneidade de suas proposições pode ser vista como um desafio e como uma contribuição ao campo artístico, nestes dias em que o encanto pela tecnologia parece sobrepujar o vital *exercício*

¹ A seção *Arquivo* também é dedicada à história da FVCB, antes mesmo dela se constituir como Fundação; nela, serão republicados textos de catálogos e algumas imagens das exposições realizadas antes da Sala dos Pomares. Nesta edição apresentamos a exposição *Re-Visões*, realizada no Espaço 0 da FVCB, de 28 de outubro de 2006 a 26 de janeiro de 2007. O Espaço 0 teve sua sede no andar superior do prédio da Galeria Chaves até 2009, local de exposições durante a primeira fase de existência da FVCB, posteriormente transferida para Viamão, na atual Sala dos Pomares, inaugurada em 2010.



da criação. Em algumas obras expostas, a fotografia encontra meios de negar a sua própria condição mimética, seu estatuto de evidência e de prova irrefutável (vide *Pele sobre pele* e *Paisagem sobre paisagem*). O jogo proposto entre a realidade observável e passível de registro e a manipulação arbitrária de elementos dessa mesma realidade também aparece nos retratos e auto-retratos em que o artista utiliza o recurso dos *óculos-olhos*: olhos que se apresentam declaradamente como imagem. Podem ser vistos, mas não podem ver.





Suas fotografias avançam por caminhos ainda mais perturbadores, como no caso da imagem do pedaço de corpo que ameaça sair de dentro de uma caixa, ou perder-se num buraco sem fundo. Na mente do observador, instala-se uma profunda inquietação sobre a verdade daquilo que pode ser visto. Com toda sua potencialidade mórbida, é a finitude da vida que essa imagem evoca, funcionando como advertência para os prepotentes que negligenciam a fragilidade humana.



índice de imagens

capa e orelhas - *Sem título* (detalhe), de Patricio Farías, caixa de música, 2010.

p. 4 - *Um dia eu volto*, de Telmo Lanes e Clóvis Dariano, 1978-2011.

p. 9 - Entrada da exposição *Pintura: da matéria à representação*.

p. 10-11 - Exposição *Pintura: da matéria à representação*; da esquerda para a direita, obras de Mara Alvares, Marilene Burtet Pieta e Milton Kurtz.

p. 12 - O curador Mário Röhnelt conversa com o público. Da esquerda para a direita, obras de Nelson Wilbert e Frantz.

p. 13 - *Laurel*, de Milton Kurtz, acrílica sobre tela, 70x100cm, 1990.

p. 15 - *São Cristovão*, de Alfredo Nicolaiewky, acrílica sobre tela, 175x200cm, 1993-1994.

p. 16-17 - Da esquerda para a direita, obras de Frantz, Lenir de Miranda e Mara Alvares.

p. 18-19 - Mezanino da Sala dos Pomares. Da esquerda para a direita, obras de Heloisa Schneiders da Silva, Gisela Waetge e Karin Lambrecht.

p. 21 - Obra *Crossover*, de Marilene Burtet Pieta, na exposição *Pintura: da matéria à representação*.

p. 25 - *Why not?*, de Marilene Burtet Pieta.

p. 27 - *A Morandi*, de Marilene Burtet Pieta.

p. 29 - *Je Vous Salue Marie* (esquerda) e *Natureza-morta* (direita), de Marilene Burtet Pieta.

p. 30 - *Voilà mon coeur*, de Marilene Burtet Pieta.

p. 32-33 - Entrada da exposição *Um Ponto de Ironia*.

p. 35 - *Sostituzione*, de Fernando de Filippi, 1974.

p. 36-37 - Obras de arte-postal (acima) expostas em vitrines da exposição *Um Ponto de Ironia*.

p. 37 - *Grandioso baile*, de Carlos Pasquetti, cartaz, 1976.

- p. 39 - *U.S.A. versus Latin America* (detalhe), de Edgardo Vigo, déc. 1970.
- p. 41 - *Tudo bem, tudo bom!*, de Antoni Muntadas, 1999 (esquerda) e *Made in Brazil*, de Nelson Leirner, grelha e bicho de pelúcia, 2000, cortesia galeria Bolsa de Arte (direita).
- p. 43 - Obras de Regina Silveira.
- p. 44-47 - Vista geral da exposição *Um Ponto de Ironia*.
- p. 51 - *Arvorar* (detalhe), de Mariana Manhães, 2006.
- p. 52 - *Sem título*, de Marcel-lí Antúnez Roca, serigrafia, 1999.
- p. 53 - *Sem título*, de Patricio Farías, caixa de música, 2010.
- p. 54-55 - Vista geral do mesanino da exposição *Um Ponto de Ironia*.
- p. 76-77 - *Copo com água comum ao lado de copo com água benta*, de Deyson Gilbert, madeira, vidro e água, 18x40x13cm, 2009.
- p. 80 - *Desenhando com terços*, de Márcia X., 2000-2001.
- p. 87 - *Kaminhas sutrinhas* (detalhe), de Márcia X., 1995.
- p. 90 - Capa da revista *OVUM 10*, editada por Clemente Padín, 1969.
- p. 95 - Pichação poético-política da ação *Tucumán Arde*.
- p. 99 - Capas das revistas *Los Huevos del Plata*, 1965 (esquerda) e *OVUM* (centro), editadas por Clemente Padín; e *Diagonal Cero* (direita), editada por Edgardo Antonio Vigo.
- p. 100 - Capas das revistas *Diagonal Cero* (esquerda e centro) e *Hexágono*, 1971 (direita), editadas por Edgardo Antonio Vigo.
- p. 102 - Capa da revista *Arguments*, editada por Ulises Carrión e publicada pela Beau Geste Press, 1973.
- p. 104-107 - Performance *Palavras*, de Elcio Rossini, 2007, reapresentada na abertura da exposição *Pintura: da matéria à representação*.
- p. 112-113 e 115 - Performance *Figuras e Fantasmas*, de Elcio Rossini, realizada no lançamento da Revista Pomares #1.
- p. 118 - A coordenadora pedagógica Mauren de León fala para grupo de professores de Viamão na exposição *Pintura: da matéria à representação*.

p. 120 - Palestras com a artista Vera Chaves Barcellos (esquerda) e com a curadora Neiva Bohns (direita) na Casa Rural, sede da Secretaria de Educação, em Viamão.

p. 121 - Ciclo de Palestras *Um Ponto de Ironia*, nas fotos palestra com Cristina Freire e Felipe Scovino, no auditório do MARGS.

p. 123-127 - Colagem de cartazes da obra *Procu-ro-me*, de Lenora de Barros, pelos muros das cidades de Porto Alegre e Viamão.

p. 129 - Arquivos do Espaço N.O. no Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB, Porto Alegre, RS.

p. 131-133 - Projeto Educativo com professores e alunos na Sala dos Pomares, Viamão, RS.

p. 133 - Alunos interagem com a obra *Um dia eu volto*, de Telmo Lanes e Clóvis Dariano. Foto feita pela aluna Jaqueline Ferreira Rodrigues, da Escola Paulo Freire.

p. 134 - Convite da exposição *Re-Visões*, com obra *Personagens alegóricos*, de Clóvis Dariano.

p. 136 - *Fidias* (acima) e *Paisagem sobre paisagem*, de Clóvis Dariano.

p. 137 - Vistas da exposição *Re-Visões*, no Espaço 0 do prédio da Galeria Chaves.

Créditos fotográficos:

p. 4, 32-33, 35, 44-47, 51 e 54-55: Ismael Monticelli.

p. 9-11, 13, 16-19, 21, 43, 52, 100, 115 e 121: Juliana Lima.

p. 12, 15, 41 e 53: Vera Chaves Barcellos.

p. 36, 37, 39, 120, 129, 132 e 133: arquivo da FVCB.

p. 25, 27, 29 e 30: Fernando Zago, Studio Z.

p. 80: Vivian 21.

p. 87: Vicente de Mello.

p. 118, 123-127 e 131: Lusiane Martinez.

p. 133: Jaqueline Ferreira Rodrigues

p. 134, 136 e 137: Clóvis Dariano.

sobre os autores

Ana Maria Albani de Carvalho é doutora em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica pela UFRGS, com estágio na EHESS, em Paris. Professora e pesquisadora no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no Departamento de Artes Visuais da UFRGS, responsável pelo Laboratório de Museografia e pelos Seminários de História da Arte Moderna. Atua como curadora desde 1994, com diversas exposições sobre arte contemporânea brasileira, destacando *Coleção Ruben Knijnik – Arte Brasileira Contemporânea* (MARGS, 2001), *Pedro Escosteguy: Poéticas Visuais* (MARGS, 2003) e *A Medida do Gesto – um panorama do Acervo do MAC RS* (MAC-RS, 2011). Entre outros ensaios sobre arte brasileira contemporânea, publicou pela Funarte (RJ) o livro *Espaço N.O. - Nervo Óptico* (2004).

Bruno Cobalchini Mattos é tradutor e estudante de Jornalismo da UFRGS. Já trabalhou na Fundação Iberê Camargo e junto à Bienal do Mercosul. Atualmente, edita a revista virtual de crítica literária *Cadernos de Não Ficção* ao lado de Antônio Xerxenesky.

Clarissa Diniz é crítica de arte, graduada em Lic. Educação Artística / Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É editora da *Tatuí*, revista de crítica de arte. Publicou os livros *Crachá: aspectos da legitimação artística* (2008), *Gilberto Freyre* (2010), em coautoria com Gleyce Heitor; e *Montez Magno* (2010), em coautoria com Paulo Herkenhoff e Luiz Carlos Monteiro. De curadorias desenvolvidas, destacam-se *Refrações – arte contemporânea em Alagoas*, em cocuradoria com Bitu Cassundé (Pinacoteca da UFAL, 2010) e *contidonocontido*, em cocuradoria com Maria do Carmo Nino e Educativo MAMAM (Recife, 2010). Foi curadora assistente do *Programa Rumos Artes Visuais 2008/2009* (Instituto Itaú Cultural, SP) e, entre 2008 e 2010, integrou o Grupo de Críticos do Centro Cultural São Paulo.

Cristina Freire é curadora e Professora Associada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP.

Vem pesquisando a arte conceitual no acervo do MAC-USP desde 1996 e realiza periodicamente curadorias com esse acervo. Durante os anos 2005-2006 foi cocuradora da 27ª *Bienal de São Paulo*. Na Alemanha, foi cocuradora de *Práticas Subversivas* (Kunstverein Stuttgart, 2009) e *Clemente Padín: Word, Ação e Risco* (Weserburg Museu, Bremen, 2010), entre outros. Sua produção acadêmica inclui textos em publicações nacionais e internacionais, além dos livros: *Poéticas do Processo* (1999); *Arte Conceitual* (2006); *Paulo Bruscky. Arte, Arquivo e Utopia* (2007) e organizadora do livro *Conceitualismos do Sul/Sur* (2009). Foi coordenadora da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do MAC-USP no período de janeiro a dezembro de 2005 e de março de 2006 a agosto de 2010 e desde agosto de 2010 é vice-diretora do MAC-USP.

Elcio Rossini explora em seus trabalhos diferentes meios e procedimentos para tratar o tempo e as relações entre forma e ação. Artista plástico, diretor teatral e cenógrafo, entre 1986 e 2004 dirigiu espetáculos premiados, dentre os quais destaca-se *Entre Quatro Paredes*, contemplado com 3 prêmios Açorianos. Suas performances foram apresentadas na 5ª *Bienal do Mercosul* (Porto Alegre), *Riocenacontemporanea* (Rio de Janeiro), *Sincretismo dos Sentidos* (São Paulo) e *Palais de Glace* (Buenos Aires), *Epipiderme encontros a volta da performance* (Lisboa). É doutor em Poéticas Visuais pela UFRGS e desenvolve pesquisa sobre performance e videoperformance.

Felipe Scovino é professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É um dos curadores do *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais* 2011/13. É autor dos livros *Arquivo Contemporâneo* (2009), *Cildo Meireles* (2009), *Carlos Zilio* (2010) e é coautor de *Coletivos* (2010). Escreve ensaios sobre arte contemporânea para revistas nacionais e internacionais. Foi ganhador da *Bolsa de Estímulo à Produção Crítica* do Minc/Funarte em 2008.

Marilene Burtet Pieta fez Bacharelado em Artes Visuais e Pós-Graduação em Pintura no Instituto de Artes da UFRGS. Fez curso de Pintura com Iberê Camargo e Thomaz Ianelli no MARGS. Participou de exposições coletivas itinerantes no Brasil e Uruguai. Dedicou-se ao magistério superior como professora titular de Historia da Arte e Estética do Departamento de Artes Visuais do IA-UFRGS, da FEEVALE e do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Fez Mestrado em História

da Cultura e Antropologia na PUC-RS e na UFRGS. É pesquisadora, curadora independente, membro e organizadora de júris, projetos, salões de arte e exposições. Publicou o livro *A Modernidade na Pintura do Rio Grande do Sul* (1995). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Mario Ramiro é artista multimídia formado pela Universidade de São Paulo. Foi integrante do grupo de intervenção urbana 3NÓS3 e do movimento de arte e tecnologia nos anos 1980. Sua produção reúne intervenções urbanas, redes telecomunicativas, esculturas, instalações ambientais, fotografia e arte sonora. É mestre em fotografia e novas mídias pela Kunsthochschule für Medien Köln [Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia], na Alemanha, e doutor em artes visuais pela Universidade de São Paulo. Atualmente trabalha com *performance* sonora e como professor do Depto. de Artes Plásticas e do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Mário Röhnelt estudou Arquitetura na UFRGS de 1970 até 1972. Iniciou sua atividade como artista plástico no Grupo KVHR (1979/1980, com Milton Kurtz, Julio Viega e Paulo Haeser). Participou ativamente do Espaço N.O. (1979/82), espaço cultural alternativo em Porto Alegre voltado para manifestações culturais experimentais. A partir de 1983, começou a expor individualmente. Foi premiado em diversos Salões de Arte, entre eles o *Salão Nacional* organizado pela Funarte (Rio de Janeiro, 1993 e 1995). Sua obra passa pela produção de pinturas, desenhos, gravuras, fotografias e mais recentemente, instalações. Foi artista convidado do projeto *3x4 Vis(si)ta*, em 2010. A convite da Fundação Vera Chaves Barcellos, no mesmo ano, foi curador da mostra *Pintura: da matéria à representação*. Mário Röhnelt vive e trabalha em Porto Alegre.

Neiva Bohns é doutora na área de História, Teoria e Crítica das Artes Visuais (UFRGS) e atua como curadora e crítica de artes. Professora e pesquisadora do centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS, atualmente leciona disciplinas de História da Arte Brasileira e Arte Contemporânea nos cursos de Artes Visuais (Bacharelado e Licenciatura). É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Faz parte do Conselho Deliberativo da Fundação Vera Chaves Barcellos.

Editorial

Este es el segundo número de *Pomares*. El objetivo de nuestra revista es traer materias y eventos relativos a las actividades de FVCB en el año 2011, y otros contenidos de interés cultural y artístico, pretendiendo llegar al público nacional y también al de habla española, en una edición bilingüe, tal como fue nuestro número de lanzamiento.

Empezamos con una entrevista del artista Mário Röhnelt, curador de la primera exposición de ese año en la Sala dos Pomares, *Pintura: da matéria à representação* [Pintura: de la materia a la representación], una vitrina de la pintura contemporánea del sur de Brasil. Contamos también con la transcripción de la conferencia de una de las participantes de la muestra, la pintora Marilene Burtet Pieta, sobre su obra y la pintura en general.

La segunda exposición del año, *Um Ponto de Ironia* [Un punto de ironía] – incluyendo una producción nacional e internacional a partir de los años 1970 hasta el presente –, é marcada por un texto crítico de Neiva Bohns, y otro de Ana Albani de Carvalho, curadoras de la muestra.

Felipe Scovino, en un ensayo sobre erotismo e ironía, aborda la controvertida obra de Márcia X., así como una contribución de Clarissa Diniz trata de forma provocadora el tema de la ironía del arte en la contemporaneidad.

Un texto de Cristina Freire nos habla sobre la producción subterránea de artistas latino-americanos durante las dictaduras.

Mario Ramiro entrevista el multifacético artista visual, director teatral y *performer* Elcio Rossini.

En la sección de archivo, recordamos la muestra de Clóvis Dariano, en el 2006, en Espaço 0 de FVCB, y hablamos de nuestro Proyecto Educativo y de sus recientes y múltiples actividades en la Fundación.

Esperamos que este nuevo ejemplar de *Pomares* tenga la misma acogida calurosa que nuestro primer número, prácticamente agotado.

Vera Chaves Barcillos

exposiciones

fundação vera chaves barcellos

Pintura - de la materia a la representación¹

Mário Röhnelt

Bruno Mattos

BRUNO MATTOS: *La exposición Pintura: da matéria à representação* [Pintura: de la materia a la representación] se propone a crear un breve panorama de la pintura brasileña de la década de 1980 en adelante, partiendo del acervo de la Fundación. Partiendo de una propuesta tan amplia, que busca justamente mostrar una diversidad, ¿cómo ocurrió la selección de obras? ¿Qué criterios fueron utilizados?

MÁRIO RÖHNELT: Fundação Vera Chaves Barcellos me invitó a hacer una curaduría teniendo por base su acervo y me propuso que fuera algo relacionado a la pintura. La Fundación tiene un grande y diversificado acervo de arte contemporánea, entonces primeramente pensé estudiar la pintura como un amplio campo que incluye experimentaciones de las más diversas, pero que de alguna manera sólo existen por la

sólida tradición cultural de ver y admirar imágenes en el contexto muy específico de la bidimensionalidad. Sin embargo, al reflexionar sobre las características de ese acervo, consideré más productivo detenerme a obras y artistas que produjeron y producen aquí en el estado y que fueran inequívocamente pintores. De esa manera, la exposición proporcionaría la evaluación de la fuerza de esos artistas, de cómo ellos interpretaron la contemporaneidad y de cómo enfrentaron la expansión reciente de las posibilidades del objeto de arte.

Como soy artista plástico y no historiador o curador profesional, busqué atenerme a artistas surgidos a partir de los años 1980. Ese es el período que me es más familiar. Conocí y conozco a todos esos artistas y soy observador curioso y admirador del desarrollo de sus trabajos.

También consideré que era el momento de evaluar públicamente, y en conjunto, la contribución de ellos.

En el texto de presentación de la exposición, usted habla en dos polos entre los cuales están ubicadas las obras de la muestra: el de la pintura gráfica y el de la pintura figurativista. ¿Cuáles de las obras usted diría que se encuadran mejor en cada una de esas categorías? ¿De qué forma la disposición de las obras en el espacio expositivo buscó asociar esas diferentes gradaciones?

Hay varias lecturas posibles de ese conjunto de obras; y varios e interesantes ejes teóricos que pueden ser propuestos para el entendimiento de las posibilidades de la pintura. Uno de esos ejes, el que mejor describe la exposición, es el que empieza con lo máximo de materialidad y lo mínimo de representación, y termina con lo mínimo de materialidad y lo máximo de representación. Los artistas que están en las dos puntas de este eje son Frantz, en el principio, y Ricardo Mello, en el fin. La materialidad de la pintura de Frantz es su propio contenido, peso y expresión. En la obra de Ricardo Mello, la representación es obsesiva al punto de paradójicamente casi desaparecer, y la materialidad está reducida a la superficie del soporte. Los otros artistas van asumiendo otras posibilidades existentes entre materialidad y representación. Por ejemplo, es bastante claro que las obras de Karin Lambrecht, Lenir de Miranda y Heloisa Schneiders da Silva lidian con algún grado de representación, pero sus apelaciones a la materialidad de la pintura son diferentes. Lenir de Miranda, en la obra expuesta, busca evidenciar la existencia material del plano pictórico. Carlos Wladimirsky también evidencia el plano material de la pintura, pero el ejercicio representacional, en su obra, es mínimo. La obra de Regina Ohlweiler es evidentemente no figurativa y es ella misma un objeto material recortado. Sin embargo, somos inducidos por esa imagen a analogías con experiencias visuales figurativas. Ya las obras de Alfredo Nicolaiewsky, Milton Kurtz, Ricardo Mello y Nelson Wilbert son fuertemente representacionales y en ellas la materia es absolutamente subyugada a la figuración. La pintura de Marilene Burtet Pieta se atiene al equilibrio entre la materialidad del gesto pictórico y la representación de huidizas figuraciones de la experiencia de mundo.

El proceso de museografía fue de búsqueda de asociaciones positivas entre obras tan distintas. En el amplio espacio de la planta baja de la Sala dos Pomares, pusimos la mayoría de las obras de grandes dimensiones y visualmente vibrantes de manera a potencializar sus calidades. Para los entresijos fue la mayoría de las obras que necesitan ambientes más tranquilos por tener características más intimistas y reflexivas.

Consideramos que, en ese caso, la búsqueda por soluciones visualmente equilibradas y que crearan un ambiente adecuado a la visualización de las obras sería más importante que trabajar con una secuencia de imágenes dispuestas para ilustrar una creación teórica. Esas pinturas exigen un espacio adecuado y propio para ser observadas.

La obra de Frantz fue creada a partir de los residuos acumulados en el piso del taller, pero esa información no está disponible en el espacio expositivo. ¿Por qué esa opción?

No consideramos necesario explicar las obras más allá de aquellas informaciones que habitualmente están en las etiquetas. La obra de Frantz tiene ese dato que genera una interesante discusión conceptual. Sin embargo, el público sólo tendrá acceso a esa información si se interesa en hablarle a alguien – a un guía, por ejemplo – o buscar la información en lectura de catálogo, o buscar en alguna otra fuente. No es esencial, para disfrutar la expresividad poderosa de esa pintura, saber cómo fue hecha, pero tener acceso a esa información puede transformar la concepción de pintura.

Usted menciona, en el texto de la exposición, que esos artistas buscan ocupar las estructuras problematizadas por la generación anterior. ¿Usted podría dar ejemplos de eso a partir de las obras de la exposición?

En el texto explico que las generaciones anteriores a la llamada "Geração 80" [Generación 80] eran cuestionadoras de absolutamente todo, incluso de las estructuras – como museos y galerías de arte – que acogían y manejaban la producción artística. A partir de la "Geração 80", los artistas empezaron a aceptar, y mismo a ver con buenos ojos, esas estructuras y a integrarse a ellas como espacios constitutivos de su vida profesional.

Los artistas de esa exposición tienen diferentes inserciones profesionales en el circuito de museos y galerías de arte, pero probablemente ninguno de ellos rechaza por principio esas estructuras. Creo que, como yo, reconocen críticamente las limitaciones que esas estructuras por ventura puedan presentar, o puedan tener, en el proceso de asimilación y divulgación de sus obras, lo mismo respeto a la receptividad del público. El hecho es que, después de los desarrollos y transformaciones de la sociedad en las últimas décadas, los buenos artistas, los más interesantes y capaces de producir reflexión sobre ellos mismos y su actividad, no son más ingenuos.

São Cristóvão, de Alfredo Nicolaiewsky, es quizá el mejor ejemplo de obra que interactúa con momentos históricos distintos. En uno de los lienzos, está una pintura tradicional, que recuerda la artesanía; en la otra, hay un texto que recuerda los de los artistas conceptualistas, siendo redundante en ese contexto. ¿Usted puede hablar un poco sobre ese trabajo? ¿De qué forma él simboliza la pintura "nueva, pero cargada de tradición" que usted menciona en el texto?

São Cristóvão, de Alfredo Nicolaiewsky, es una de las obras más interesantes producidas en las últimas décadas. Es una mezcla de humor, especulación conceptual y objetividad racional. Como usted dijo, de un lado él reproduce una imagen pictórica tradicional, pero por medio de una reproducción impresa que degradó lo original a su nivel más inexpressivo. Del otro lado, él pinta un texto que es una descripción bastante obvia y redundante de la imagen anterior. Al yuxtaponer los dos lienzos, se crea un roce de difícil solución. Aunque relacionadas por proximidad y sentido, los dos lienzos deberían generar algo de productivo. Una imagen debería agregar contenido a la otra. Sin embargo, eso no ocurre. Al describirla en sus características más directas, el artista anula el sentido espiritual de la imagen y cuestiona, conceptualmente, el sentido intelectualmente elevado de las imágenes y de la relación de estas con el discurso teórico. Otra estrategia interesante y provocativa es utilizar una imagen retirada de un popular folleto de devoción con un "santo" y traerlo, agigantado, para un medio culturalmente más complejo e intelectualizado que es el sistema de artes.

La novedad del trabajo de Alfredo Nicolaiewsky es que él carga la obra de pensamiento crítico y conceptual. Pero ella es "cargada de tradición" porque la pintura no puede huir del hecho de que es un hábito cultural de siglos que tiene un tránsito cultural y una vida muy específica en la sociedad.

146

En el contexto del arte contemporáneo, aunque algunos artistas trabajen exclusivamente con la pintura, la mayor parte de ellos transita entre diversos soportes. En la exposición, tenemos ejemplos de ambos los casos. ¿Como se diferencia la producción de esas dos "categorías" de artistas? ¿Usted verifica diferencias substanciales, o énfasis específicos en el concepto de la obra o en la forma?

La modernidad y la contemporaneidad abrieron esta posibilidad saludable de que los artistas pueden ejercitarse en más de un soporte. En general, cuando los artistas toman para ellos mismos esa libertad, es por necesidad de ampliar los límites de sus repertorios y discursos plásticos. Muchas veces, el mismo ejercicio de la pintura acaba por señalar un desarrollo posible en otros soportes y materiales.

No hay una categorización para clasificar las opciones de prácticas artísticas. No veo necesidad de que haya. En la mayoría de las veces, los artistas se vuelven conocidos por uno de los géneros que practican.

De los artistas presentes en esa exposición, casi todos, en algún momento, trabajaron con otros soportes y materiales que no los de la pintura. Hay varios que también dibujan y hacen fotografías. Y hay algunos que usan o usaron materiales menos convencionales artísticamente.

Pintura impura²

Marilene Burtet Pieta

Voy a hablar respecto a mi trabajo, mostrado en la exposición *Pintura: da matéria à representação*, en FVCB. Hablar sobre ese trabajo exige un abordaje sobre mis trabajos en general y sobre el tema de la pintura hoy como una modalidad específica de los artes visuales en el campo artístico contemporáneo. Uso el término contemporaneidad de acuerdo con autores como Arthur Danto y Antonio Cícero, que buscan corregir los límites de la posmodernidad.

Mônica Zielinsky, al empezar nuestro vídeo,³ se refiere a la pintura hoy con la condición de su expansión y consecuente dilución como una fatalidad inequívoca. Quiero ir más allá y discurrir sobre las posibilidades de la pintura hoy como concentración y densidad de forma y concepto contenidos en se propio campo pictórico, aquí aún como campo icónico. Él es que voy a utilizar.

Pienso en esa posibilidad hoy (desde la segunda mitad del siglo pasado, con Filiberto Menna, por ejemplo) con la intención de poner en manifiesto una opción analítica que sea capaz de hacer pensar esa pintura con el empleo de procedimientos autorreflexivos, como veremos a seguir.

Quiero considerar, antes de más nada, la pintura como categoría lingüística en el arte occidental – aquella que inaugura el mundo y nuestra presencia en ese mundo desde Lascaux. Aquel gesto es inaugural y fundador, para Merleau-Ponty, cuando se refiere al primer signo ciego de un lenguaje no verbal que toma el todo con una otra fe perceptiva y propia, bien específica.

Después de esa apología, voy a contar de forma breve un poco de mi historia personal que la justifique. En el vídeo me refiero al hecho de que lo que nordea este mi hacer en la pintura hoy fue, y aún es, mi convivencia con la Historia del Arte en tiempo integral, ya que he llevado 25 años dando clases y visualizando esta historia en el Instituto de Artes (IA) de UFRGS. La pintura, inserida en la Historia del Arte, pasó a ser una extensión de mí con gran visceralidad, afuera la reflexión conceptual ejercida sobre los varios movimientos, sobretudo el del arte contemporáneo. Esa observación y esa intimidad con los maestros, con mis íconos y con su manera de operar en esa historia empezaron a ser mi plataforma y mi proyecto personal estético. Mi micro-historia, como lo quiere Ginzburg, fue capaz de posibilitarme trazar con el pincel una cartografía de mis deseos personales por primera vez esbozada en la exposición del Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), después de 25 años de una reserva que subyace la actividad teórica, desde la época en que yo era estudiante. En verdad, mi formación me llevó a la pintura. Soy licenciada por el IA, en pregrado, y luego hice un extenso curso de posgrado en el mismo IA, mantenido por Ado Malagoli y por Regina Silveira. Hice algunos cursos posteriores de gran importancia para mí, entre otros, con Iberê Camargo en el MARGS – de quien me hice amiga personal y con quien adquirí afinidad en la manera de ver el mundo y el mundo del arte. Fui aluna también de Thomaz Ianelli y Nuno Ramos, más recientemente, en los años 1990. Mi formación, e aquella época, me llevaba mucho a los países del Plata, al convivio con maestros de allá – como Ventayol y Solari – y a las galerías de arte de Montevideo y Buenos Aires, donde llegué a participar de exposiciones colectivas.

Mas, a convite de Ângelo Guido e Carlos Mancuso, fui levada a dar clases de Historia del Arte y Estética, lo que seguí haciendo con dedicación y envolviéndome con cursos cada vez más teóricos, como especialización y maestría en Antropología e Historia de la Cultura (Pintura). Esos cursos culminaron con la publicación de un libro por el editorial Sagra, en que, una vez más, me debruzaba teóricamente sobre la pintura. Sólo al final, cumplida mi tarea de educadora, la pintura se liberó y reapareció no más en textos, sino en pinceladas, como forma, color y cuestionamientos sobre ella misma. Empecé a considerar, luego después, una vuelta más ordenada para mi pintura, y a discutir el con grandes amigos artistas militantes de varias áreas, como Mancuso, Marlies Ritter, Vera Chaves Barcellos, Anico Herskowitz, Ana Alegria, más tarde, Nelson Wiêgert, Mário Röhneit y Jailton Moreira, con o quien discutí por un largo tiempo sobre la aspiración de mostrar mi trabajo, buscando las ideas y los conceptos, hasta llevar a cabo la muestra individual, que resultó entonces en una panorámica de mi actividad práctica.

Volviendo a la pintura, y al abrir las imágenes y enviarlas al ojo y a la apreciación de ustedes, quiero hablar un poco de cómo yo concibo la pintura hoy: capaz de tener espacio en las cogitaciones contemporáneas y de agregar a su historia, como un organismo vivo y propio, algo más y posible de ampliarlo. No solamente un hacer por hacer pintura, sino accionarla de forma crítica e insistente, como lo quiso el británico Gerhard Hemsworth en la penúltima Bienal de São Paulo. Reiteramos la necesidad compulsiva de la presencia de la pintura y de su manera de decir las cosas, desde dentro de su materia – el óleo sobre lienzo – y lo que puede ser dicho a partir de ahí. Insisto en la celebración del medio. Agrego, sin embargo, la banda conceptual y crítica sobre ella misma que es necesaria, de modo a actualizar su reflexión. Voy a empezar por justificar el título 'Pintura Impura', lo que va más allá de esa fe perceptiva de que hablé hace poco, de la pura retina, retina máxima, que tiene su apogeo con los pintores modernos – Matisse, por ejemplo, o Iberê Camargo, entre nosotros.

Por toda esa historia comentada y el ojo saturado – mía, de mi momento y del medio – esa pureza fue cambiada por contaminación. Como una tendencia actual a que varios autores se refieren con maestría (véanse los textos de mi catálogo, escritos por Jailton Moreira y por Vera Chaves Barcellos): la impureza y la contaminación como *prima donas* de tiempos que se sobreponen. ¿Qué es eso? Es la voluntad de usar esa pintura, fundirla, dilacerarla por veces, a fin de introducir cuestionamientos, indagaciones y comentarios internos a ella misma; y de renovar la imagen agotada, con la introducción de formas y reticencias reflexivas, dejando que emane un nuevo saber visual.

Ustedes verán esa reflexión crítica en los trabajos, uno después del otro, apareciendo aquí y allí. Está siempre presente, para mí, esa consciencia manierista, clavando en el uno o en el otro formante, como color, luz, materia etc., de lo que se sabe que "vino después".

La exposición en el MARGS, que fue mi primera exposición individual y que ocurrió justamente después de un año y medio hablando con Jailton sobre qué se haría, qué no se haría, y, entonces, se encaminó, tomó forma, y yo pleiteé el MARGS.

Yo podría referirme una vez más al nombre de la exposición – *Pintura Impura* – justamente para dar espacio a esa cuestión de los comentarios, que hice que aparecieran dentro de esa forma. Ellos serían, así, una especie de comentarios conceptuales y que yo, dentro de ese campo pictórico, de ese campo icónico, hago que aparezcan para que sea comentada la existencia de esa pintura que no es sencillamente apoyada sobre si misma como era hecha hasta entonces. Además, en lugar de se contemplar la pureza, se va a contemplar la contaminación y eso es una de las categorías contemporáneas que son muy fuertes dentro de los artes visuales. Es la cuestión de las varias áreas se mezclando.

[*Birds*] Creo que con ese trabajo, ya podemos poner esa idea que intenté demostrarles hasta ahora. Insisto que mi tradición italiana es muy fuerte... Así como la de todos los primitivos italianos, especialmente Giotto; pero esa noción de lo primitivo en artes siempre me ha agradado mucho: lo primitivo como fundador, como agua de origen, lo que aún no existe, que emerge.

Esa barra es la de San Francisco de Asis, de Giotto, de su cuadro San Francisco de Asis. Y esa parte de los pájaros siempre me ha fascinado; nunca me ha salido de la retina y aquí yo la asocié a varias historias que son mías, porque en la historia del arte y de la pintura esos signos terminan siendo banalizados y tenemos que promover algo para que vuelvan a se llenar de misterios, vuelvan a se llenar de cogitación. Regresaríamos, así, a una inquietación sobre ellos; alguna determinada fricción intelectual, objetiva o visual, que nos devuelva el interés por todo eso. Entonces, lo asocié a los pájaros de Alfred Hitchcock, que son una especie de contrapunto. Es la sombra. Siempre transito con mucha disposición por esa cuestión de la sombra y del inconsciente... Entonces, esa sombra, esos pájaros de Hitchcock, e ese contrapunto con los pájaros de Francesco y de Giotto terminan generando un dibujo que, en verdad, es un dibujo de Antoni Tàpies, que se hace arte y que va a ser la pintura impura; porque esa pintura es contaminada, no es vista sólo en sus formantes específicos – forma, composición, color, materia etc. –, que son los formantes básicos que serían valorizados para un mejor tránsito visual en la pintura.

Aquí ya agregamos, entonces, esa cuestión del elemento conceptual que a veces aparece y a veces no; me entrego, entonces, de cuerpo y alma a los placeres de la retina máxima, en un balanceo entre lo que Matisse llamaba de retina máxima y de la inserción conceptual que va a discutirla. Además de esos recursos, que son el padrón principal

de la pintura. Cuando yo comentaba con mis alumnos respecto a los recursos que son el padrón principal de la pintura, primero yo seleccionaba lo que era más importante en una categoría lingüística: ¿Cuál es lo lingüístico específico de la pintura? ¿Del dibujo? ¿Del cine? ¿De la literatura? Y entonces se nos daba esa pureza. ¿Ustedes comprenden cómo era eso? Hoy, exactamente lo que se rompió fue esa pureza; esa pureza dio lugar a la contaminación. Entonces, dejamos esa pureza que alcanzó en la pintura lo máximo de todo después del Impresionismo. Entonces, se llega realmente a los estertores de esa retina, todo lo que puede ser dado por ella a propósito de ese estímulo de la retina. En mi caso, yo de repente paro y digo: "¡atención!". Vamos a usar eso y vamos a crear una nueva situación. Vamos a renovar y vamos a reabastecer el misterio, las preguntas, las cuestiones, por medio de nuevos recursos que son puestos en escena. Creo que cada uno de mis compañeros aquí tiene una nueva estrategia para hacer que esa noción de la pintura sea inserida en un nuevo proceso y esa magia visual se desdoble de varias nuevas maneras.

En esa exposición he intentado hacer que cada uno de esos trabajos se comprometiera con alguna nueva estrategia de esas de que les he hablado hace poco. Claro está que, de un modo general, presididas por la pintura y en especial por el óleo sobre lienzo; pero quizás haya un rompimiento del espacio, y yo, por ejemplo, tomo el concepto espacial de Lúcio Fontana, o uso en ese cuadro, que es el de FVCB que está expuesto, recursos de los tebeos y de otros lenguajes que me son dados por mi convivio con la historia del arte y así por adelante. Cada uno de los trabajos va a ser inserido en un universo, por así decir, que me es muy familiar, muy personal, que fue resultado del convivio mío.

[Ovelha] La oveja, en ese trabajo, también é una fusión, una interacción de ideas y de conceptos, en que llamo uno por uno esos maestros mayores de las rupturas y de las vanguardias de principios del siglo, del Dadaísmo en adelante (1915/1917) y después cada uno de esos maestros actuando de una manera. Ese es el caso de Yves Klein, Marcel Duchamp, Joseph Beuys y Hélio Oiticica, que yo confronto con esa cuestión de la oveja. Para mí, ella tiene dos significados: uno religioso, que es el Agnelo de Dio, que en verdad detiene un poco de todo, de la culpa, del pecado, de la remisión etc., que después, en el Cristianismo primitivo, fue convertido en el hijo de Dios; y tiene una connotación de identidad, que es una identidad nuestra. Yo tenía un convivio muy grande y sorbí mucho de Carlos Mancuso, que tenía esa preocupación con identidad cultural. Cuestión esta que hoy es pensada de las maneras más alternativas dentro de la posmodernidad. Entonces, me valgo de la pintura exactamente a partir de esa cuestión de su magia visual y busco insertar elementos que discutan y que se coadunen con esa proposición. En verdad, me parece que eso no es un proceso tan fácil porque no se puede sencillamente llegar y poner unas jaulas, ponerles unos títulos – *Why not?*... –, no es eso; entonces me parece que reverbera la necesidad de una composición, de una adecuación de colores semejantes y formas posibles.

Entonces, es una operación más compleja y más relacionada, en mi caso, a la cuestión de la forma. Es, también, una discusión grande: ¿formalismo o no formalismo? ¿Te apoyas en qué? ¿Descartas el formalismo? ¿Prescindes del formalismo? ¿Tiras a la basura la noción de forma y te quedas sólo con la "*cosa mentalle*"? ¿O mantienes la forma y la usas como caballo de batalla? En mi caso, uso la forma como caballo de batalla; no abro mano de ella. Cuando Leonardo Da Vinci, por ejemplo, habla de "*cosa mentalle*", él parte de la forma, de una utilización nueva, de la luz para reflexionar sobre la luz, pero es en la forma que eso se encuentra. Entonces, es a partir de ahí que esa luz se va a expandir, que él va a llegar a Caravaggio y al Barroco. Mas quiere decir: la "*cosa mentalle*" de Leonardo es teórica, es conceptual, pero ella parte de la forma. Así lo veo. Necesito de esa exuberancia formal. Regina Silveira, por ejemplo, todavía es formalista. Sin embargo, creo que ella tiene un Duchamp introyectado, y la noción de forma de Iberê. Así, aquel negro, aquel drama, aquella cuestión personal, aquella angustia aparece en la forma. Creo que es un tema a ser pensad. Pero, al final, en la contemporaneidad, la cuestión de la retina y de la forma es destefñida, e cambiada por la cuestión del concepto que ocurre en la mente y que puede sobrevivir sola.

O dilacerar la forma, o subrayarla...

[Verde e vermelho] En este trabajo, utilicé verdes y rojos como complementarios, y fatalmente tuve que me deparar con ese efecto de la retina, con ese efecto de magia visual que los colores complementarios en la pintura fornecen... Mas también me serví

de esas líneas verdes y retas que están sueltas en el área inferior; la distendí y agregué un elemento más de manera que se preste a una banda reflexiva. Y entonces, esos colores – el verde y el rojo – llegaron a su límite formal en esa distensión ¡Y de una forma linear, como fue propuesta en el cuadro! Entonces, ese fue quizás el punto máximo de esa ordenación visual, de esa mediana y extrema razón que aprehendíamos en la pintura y que nos causa ese beneficio visual, ese bien estar óptico. Al mismo tiempo, quiero desactivar eso, o entonces mostrarlo en sus consecuencias finales. Eso también es parte del cuestionamiento interno de la pintura.

[*Crossover*] ¡Ese es el trabajo que pertenece a FVCB y que es una mezcla de lenguajes! Tengo una vivencia musical muy intensa y a veces me llegan conceptos interesantes de la música. El jazz de Miles Davis, por ejemplo: qué elementos él usa, qué abarca dentro de aquellas frases sonoras. Esa noción de *fusion* me tocó mucho aquí en la medida que utilizo cuestiones como los tebeos, que siempre fueron un lenguaje muy propio para mí, en el despertar de una generación. Entonces, hago un cuestionamiento interno a través de esos varios lenguajes. Así, dejo el centro; hay una parte abierta que no aparece tan bien, pero que es un espacio neutro para las cuestiones... El espacio del cuadro es construido en varios trechos, pequeñas narrativas, tensiones formales en búsqueda de solución. Uso también el marco para cuestionar el interior de ese trabajo, enviarlo hacia fura y abrir las esclusas para otras áreas y otros parajes e indagaciones.

[*Icons*] En esa extrema izquierda del cuadro, hice un especie de homenaje a mis íconos principales en historia del arte: quince cuadros con detalles importantes, los más representativos de esos pintores... Siempre me han tocado y me han movido en una verdadera pasión descarada por esos quince íconos. Esa reverencia a una pintura que está ahí está siendo exaltada, mas al mismo tiempo está siendo bombardeada, cuestionada, conceptuada. Es decir, en mi opinión, la pintura es posible de esa manera. Creo que ella existe, continúa existiendo, pero no puede aparecer sólo de una forma ingenua; tiene que asomarse a características de la sensibilidad contemporánea, que es de una caminada, de un conocimiento grande, de una historia del arte que ya hubo, que tenemos que demostrar que conocemos y que tenemos que hacer presente como denuncia. Eso porque existen los dos lados, por lo menos dentro de mí; es decir, qué hubo antes de eso y cómo es que yo preveo que pueda ser después.

[*A Morandi*] Esa cuestión del revólver viene de Andy Warhol, de *Crime Club Paint*. Hay una historia personal de Andy que se refiere a esa muerte de la pintura. En verdad, él promueve la muerte de la pintura como la entendemos – una pintura más tradicional – cuando él entra con toda la cuestión de la serigrafía, aunque manteniendo valores visuales muy grandes. En fin, ahí tenemos una vez más a Andy y el cáliz de Morandi, el detentor de la pintura pura.

¡Eso son los revólveres de Andy Warhol y allí es un trabajo de Morandi! Esa referencia a la muerte – que dice respeto a *Finnegans Wake*, de James Joyce, y que se refiere al final de las grandes narrativas en literatura: a pesar de todo el estropicio ocurrido con el fin de las grandes narrativas y del texto, con *Finnegans Wake*, no obstante, la literatura retoma el texto y sigue generando personajes importantes dentro de un texto casi tradicional o con algunas alteraciones. Ese es el caso, por ejemplo, de Jorge Luis Borges y Clarice Lispector. Por otro lado, en artes visuales, nos quedamos casi que primordialmente sobre lo que propusieron las vanguardias que ocurrieron en principios del siglo, en 1915 y 1917, después que surge Duchamp. Ese fue el momento en que la propuesta fue hecha, y ella permanece hasta nuestros días... Hay, sin embargo, una diferencia entre los artes visuales y la literatura. Ferreira Gullar escribió sobre eso y propuso que pensemos por qué eso pasó eso en nuestra área, y por qué ocurrió en la literatura. Mas aquí, entonces, esa es la palabra final de *Finnegans Wake*, que es *death*. Es el “TH”, que traigo para ese universo mío. Intento, pues, hacer una mistura de ideas, formas, colores y conclusiones sobre esa propuesta pictórica y lingüística.

[*Je Vous Salue Marie*] Ese es un trabajo dirigido hacia una película de Godard, *Je Vous Salue Marie*. En él, el director ponía toda la cuestión del cine; pero curiosamente cuestionaba la narrativa en cine, el tiempo en cine, la toma en cine, pero todo eso sobre una especie de María Virgen; y ¡es curioso eso! Y aquí utilizo también esos elementos de la visión, de Marie, de *déjà vu*, de *jamaís vu* y así va una evolución alrededor de esa noción básica primera, de mujer, de María, de cine y de pantalla, de óleo sobre lienzo y así por adelante. Oculta está Marilyn Monroe también, que sería una reiteración. Es de lo que les hablé antes: los objetos, las *assemblages*, las cosas anexas... Ellas intentan

reforzar las cuestiones de la pintura. Mas la retina no es suficiente en el momento: si es una pintura pura, comprendemos inmediatamente, nos encantamos con la magia visual, y termina ahí. Cuando hay esas agregaciones, además de la retina máxima, tenemos que cogitar la cuestión mental que va a atravesar esas proposiciones. A veces el concepto estructura la forma ¡No se puede despreciar la fuerza y la incidencia del concepto sobre la forma! Él la desdobra...

[*Natureza-morta*] Eso es una naturaleza-muerta sobrecargada con la noción de proliferación, de agotamiento de muchos elementos – de quitar el aliento en ciertos momentos –, del uso y del abuso de la forma y del color.

Natureza-morta [bodegón]. Creo que el título es simplemente eso, sí. A veces, un bodegón con un libro, algunas cosas bien banales. Y también con elementos que voy a usar más tarde: la caja que transformo en caja de pandora y aquí también es uno de los momentos máximos de ese "pinturón" de que Jailton hablaba, que él quería preservar. Él decía: "hay que preservar ese 'pinturón', no se puede liquidar siempre el 'pinturón', hay que dejarse que él reine". Entonces, aquí está bien; no hay ningún signo que sea indicativo, que tenga que ser cuestionado, que tenga que conceptualizar situaciones; aquí es puro 'pinturón', es la forma, es el color haciendo los estragos que bien se le complazca...

En otro cuadro, es curioso porque tomo literalmente un signo de Leonilson, "*Voilà mon coeur*". En algunos momentos, me identifico mucho con ese artista, su trayectoria, sus dramas, su fragilidad y su coraje; pero eso todo traducido en formas. A veces, me valgo de eso y traigo a dentro de mis cuadros... Mas esas cosas no son tan simples; no se puede sencillamente tomar el corazón de Leonilson y ponerlo en cualquier parte; hay que haber una silepsis y una sintaxis, hay que haber una dialéctica; se tiene que aclimatar, que aquerenciar ese corazón. No se puede simplemente ponerlo y seguir adelante. Entonces, en mi caso, necesito exactamente de ese clima, que son las formas, los colores, las indagaciones... Y la debida adecuación del corazón en ese contexto.

[*Bandeira*] Ese es curioso y muy interesante porque llego a una radicalización de los efectos de la retina. Ahora vean: es blanco sobre blanco. Podemos percibir aquí lo que los impresionistas sabían sobre la retina – ellos hacían de todo en el disco de Newton, que ellos utilizaban para un mejor andamio de sus arreglos visuales. Es decir, esos efectos existen. ¡Estoy intentando demostrarles que esos efectos existen! La retina es mi caballo de batalla, pero ahora hago entrar en esa retina una serie de cuestionamientos que trato, de alguna manera, de interpretar en mis óleos sobre lienzo; pero eso es una propuesta directa de lo que esa retina es capaz; ella no es pura teoría. Miren por veinte segundos a la primera bandera; después, depositen la mirada sobre la segunda... Convocamos, así, los colores complementarios que, por efecto de la retina, colorean la bandera blanca.

[*Pensamentos de Deus*] Ese trabajo también é una especie de afrenta a la línea que hace el nombre de ese trabajo... Él tiene una faceta curiosa, medio exotérica, que nos cabe desvendar... Serían *Pensamentos de Deus* porque Einstein dijo, en un dado momento, que sólo lo que le interesa son los pensamientos de Dios. Es curioso se pensamos en eso: un hombre de la ciencia como Einstein referirse a los pensamientos de Dios. Entonces, veamos cuáles son esos pensamientos de Dios, asomémonos de ellos; la trama es más o menos así, pero lo que quiero decir es que el cuadro lidia de nuevo con la noción de sombra como contrapartida de todo lo que es la retina pura. Él también se refiere al andamio de esas formas que terminan allá arriba con el Cy Twombly.

Cy es otro nombre que precio demasiado por todo el vigor que imprime en esa finalización de la historia del arte. Vean que las formas van se encaminando, van se organizando y llegan allá arriba exactamente con aquella ansia que muchas veces Cy imprime a su trabajo. Entonces, ese trabajo es más bien mental, más conceptual, sólo para ustedes tengan noción de ese amplio espectro en que las cosas se articulan, que van desde aquella retina placentera, aquél placer visual, hasta la cuestión de la "*cosa mentalle*" que se hace integrar por esos cuestionamientos, que es el lado opuesto de todo eso.

[*Alice*] Alice es el ojo, es la mirada, son los cálculos en el espejo; aquí y allá. Tengo una fascinación por esa cuestión de la pura intuición, de la pura pasión, de la pura entrega... Pero también de la cuestión del *logos*, esa cuestión de la reflexión, esa cosa que organiza, que me permite un dominio completo sobre las cosas, entonces le sometí a Alice a un proceso de discernimiento de su mundo de flujo de pura maravilla.

[*J'aime le rêve du rêveur* (Amo el sueño del soñador)] Aquí una vez más hay la cuestión del tebeo, de los *balloons*, y la pintura se ejecutando de *balloon* en *balloon*, hasta llegar a su ápice. Esa quizás como pintura a óleo sea la más cercana a una retina impresionista o retina moderna, no posmoderna.

[*Casablanca*] El cuadro *Casablanca* obedece a toda una trama de conceptos y prejuicios en historia del arte. Es como en el caso de la película *Casablanca*, por ejemplo. *Casablanca* en el cine es absolutamente llevado por clichés, son clichés internos a la narrativa cinematográfica hasta llegar a aquél desenlace allá adelante, con una trama casi matemática que nos lleva a su final, nos alivia y complace. Aquí también hay una serie de clichés que nos orientan desde el Renacimiento, en esa ordenación especial como un grado máximo de serenidad como calidad.

La ironía como crítica

Neiva Bohns

La idea que originó la exposición *Um Ponto de Ironia*, presentada en la Sala dos Pomares, en Viamão, RS, partió de una sugerencia de la artista Vera Chaves Barcellos, que también hizo, con ayuda de su equipo de trabajo, la primera selección de obras pertenecientes al acervo de FVCB. A partir de la gran cantidad de piezas seleccionadas inicialmente, mi compañera Ana Carvalho y yo entramos en escena para buscar nexos de forma y contenido y para definir cuáles obras serían parte de la muestra. Ese fue, por lo tanto, un trabajo curatorial realizado colectivamente, y marcado por las deliciosas descubiertas que íbamos haciendo en la medida que nos deteníamos en el análisis de las obras.

Teníamos delante de nuestros ojos un universo de papelitos que saltaban de las cajas y de los sobres, con textos, dibujos, grabados, fotografías e imágenes de todos los tipos. Teníamos también las fotografías de obras tridimensionales de todos los tipos, hechas con los más variados materiales. Encontrar vínculos semánticos entre ese vasto conjunto de obras fue un gran desafío, porque aunque pudiéramos identificar la presencia del recurso de la ironía en casi todas las piezas que vimos, había distinciones importantes a hacer en términos conceptuales.

La ironía, como recurso verbal, sabemos bien, es una figura de lenguaje por medio de la que se dice lo contrario de lo que se quiere dar a entender. El hábitat ideal para que los juegos propiciados por la ironía puedan aparecer es, por tanto, el del lenguaje. En los artes visuales – campo en que el uso del lenguaje verbal no está, evidentemente, descartado –, el uso de la ironía puede manifestarse de varias maneras. A propósito, en el ámbito del arte conceptual, la palabra escrita (y hablada) tiene una extraordinaria importancia. En muchos casos, la ironía se vuelve activa por la confrontación entre la obra y el título que la designa. Hay una condición *sine qua non* para la apreciación del arte de cuño conceptual: es preciso observar la(s) imagen(imágenes), o el(los) objeto(s) que constituyen la obra, y leer atentamente las informaciones de las etiquetas que presentan los títulos. Allí pueden estar las claves para un entendimiento más profundizado de la proposición del artista.

La lectura del texto irónico, sin embargo, no ocurre (no debe ocurrir) literalmente. La inversión de sentidos es el punto principal de esa operación, algo como “lo que se lee aquí significa exactamente su contrario”. Realizar la lectura literal del texto irónico denota una incapacidad del sujeto de comprender los varios niveles de significación utilizados simultáneamente pelo artista. El resultado de la lectura de tantos signos contradictorios y complementarios, de parte del público capaz de participar del juego propuesto, puede variar entre la sonrisa discreta y la risa placentera. La ironía, por lo tanto, es un instrumento del lenguaje que, en la mayoría de las veces, activa el sentido del humor del grupo que la practica. Es una especie de juego tomado en serio que sólo puede existir entre compañeros que conocen y dominan los códigos comunes.

Cuando la ironía se vuelve cáustica y amarga, se transforma en sarcasmo, ganando virulencia y perdiendo en gracia y en ligereza. En otras palabras, el sarcasmo es la ironía que envenena, y que, al contrario de provocar la catarsis por la risa humorada, desaloja el individuo de su condición de observador, y lo provoca a tomar una posición

delante de la situación expuesta. Muchas de las obras presentes en la exposición aquí discutida usan el sarcasmo para tratar de temas políticos o sociales.

Hay, todavía, inúmeros casos de obras que presentan textos verbales inseridos en el cuerpo de la imagen. Así, una palabra, una sentencia o una frase pueden ser utilizadas por los artistas, en el contexto de sus obras de carácter visual, por su poder de sugerencia como imagen. Tampoco es raro que esos textos verbales, presentes en las imágenes, sean tomados, por los autores, como títulos para sus obras. Entonces, la imagen, texto y título empiezan a formar una unidad indisoluble, sin diferencias jerárquicas entre ellos.

El humor de Pasquetti

Las obras *Grandioso Baile* y *Romaria para Dezembro*, ambas de la década de 1970, del artista Carlos Pasquetti (Bento Gonçalves, 1948), son esencialmente textuales, usando recursos tipográficos. En la forma como se presentan, ambos carteles se parecen mucho a otros hechos para divulgar fiestas y romerías, en una región del sur de Brasil, de colonización italiana y cultura religiosa muy desarrollada (es decir, catolicismo). Sin embargo, cuando prestamos atención al texto que anuncia el *Grandioso Baile*, descubrimos el divertido juego que la obra propone.

En *Romaria para Dezembro*, el mismo proceso se desarrolla, con la diferencia de que aquí las imágenes sugeridas son extraordinariamente ricas, y aunque nunca una situación insólita como esta se realice concretamente, la proposición artística se mantiene vigorosa. En las obras de ese período, el artista de Rio Grande do Sul Carlos Pasquetti supo como pocos utilizar los recursos que estaban siendo ofrecidos por el arte conceptual. Desarrolló proposiciones de gran carga poética al mismo tiempo que exponía con vivacidad y sentido crítico ciertos elementos de la cultura sureña brasileña, que asociados a los elementos *non sense* introducidos por el artista, crean situaciones totalmente originales.

La alegría obligatoria

Ya Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), en la obra *Brasil... Tudo bem, tudo bom!*, de 1999, ironiza el inalterable optimismo brasileño. Este parece no se alterar frente a las situaciones más dramáticas enfrentadas por la población en el campo de las políticas públicas, que incluyen, entre otros problemas, violencia, desmando y corrupción. Resumida por la forma más habitual de saludo (en la que, no importa qué pueda estar sucediendo, todo siempre está bien), esta condición de constante felicidad del pueblo brasileño encubre, muchas veces, una seria incapacidad de comprender la gravedad de los hechos políticos y económicos y una aún más grande inhabilidad para la toma de decisiones y para el desarrollo del pensamiento autónomo.

El arma de Vigo

Nos queda, al final, discutir una cuestión fundamental para el campo artístico. ¿Cómo puede el artista usar la ironía cuando él utiliza esencialmente recursos visuales? O aún: ¿Cómo puede el artista que trabaja con imágenes y objetos mostrar algo, con la intención de decir su contrario? ¿De qué manera, en la práctica, puede una imagen ser negada o tener su sentido original alterado?

Uno de los mejores ejemplos de uso de la ironía en imágenes está en la obra que fue elegida como "marca" de la exposición en cartelera en la Sala dos Pomares: *U.S.A. versus Latin America*, del artista argentino Edgardo Vigo (La Plata, 1975-1992). En el contexto del régimen dictatorial argentino de la década de los 1970, en medio a los violentos conflictos políticos surgidos del ambiente de represión militar que contaba con el apoyo del gobierno norte-americano de entonces, un artista produce una obra con un carácter altamente crítico y contestador, mas que difícilmente podría ser comprendida por las temibles autoridades de uniforme militar.

Una pequeña imagen impresa en la tarjeta con un hueco trae una flor superpuesta a un arma que apunta hacia quien la ve. La imagen de la mano que tiene el arma es

claramente un fragmento (caracterizado por el empleo de la retícula y del delineamiento en negro) de una obra del artista pop norteamericano Roy Lichtenstein. La inocente flor de pétalos color naranja parece neutralizar el potencial destructivo del arma, que tiene el cano y el tambor vacíos.

Si en Roy Lichtenstein la ironía ya estaba presente por la apropiación de elementos gráficos oriundos de las imágenes producidas por los medios de comunicación masiva, en Edgardo Vigo la mano que tiene el arma se vuelve un signo de la indeseada interferencia de una nación sobre otra, ampliando los poderes de una y empujando la soberanía de otra. En comparación con la mano armada, la fragilidad de la flor aumenta la sensación de asimetría entre poderes que se confrontan: el militarismo versus la resistencia popular.

Por otro lado, el arma y la mano que la tiene están en posición de defensa, posicionados contra una supuesta amenaza que está delante de la imagen, aunque no la veamos (¿o seremos nosotros mismos la amenaza?). Y la flor naranja aparece como un aura de protección, que al mismo tiempo ampara y orienta la acción humana que está por descortinarse. Entonces, una otra lectura posible para la obra de Edgardo Vigo, en el contexto histórico en que fue producida, es la de que acciones violentas, como la lucha armada, pueden justificarse cuando la libertad y la soberanía de un pueblo están en juego.

Finalmente, el arma de Vigo apunta hacia nosotros, que la vemos. Tan incisiva y fuerte es esa presencia (especialmente en el detalle ampliado en el cartel de la muestra) que, nosotros que somos interpelados, casi levantamos las manos, en señal de total sumisión a la imagen. Y, si es verdad que esa imagen nos mira, con su mirada vacía, aunque con esperanza, también es indiscutible que ella nos hiere. Los proyectiles que ella lanza, sin embargo, nos traen de vuelta a la vida.

El rey enjaulado

Otra imagen fuertemente irónica presente en la exposición *Um Ponto de Ironia* surge por la asociación aleatoria de cosas de naturalezas completamente diversas. El experimentado artista brasileño Nelson Leirner (São Paulo, 1932) utilizó un juguete con forma de animal y un utensilio de cocinar alimentos en una combinación que discute el propio estatuto de la obra de arte. El mono de peluche – con corona de rey, las manos unidas (como si rezara o implorara misericordia) y enjaulado en una parrilla de asar carne – está lejos de ser una vetusta escultura de mármol dispuesta sobre un pedestal. Aún así, es obra de arte contemporánea de la más alta calidad.

No estamos, evidentemente, tratando de artes bellos y apacibles. Ni mismo estamos lidiando con los artes dichos mayores. Nada menor ni más común que los peluches fabricados por individuos anónimos en enormes cantidades a precios bajos, en algún rincón remoto del planeta, y distribuidos por toda parte, de manera indiscriminada. Nada más destituido de importancia (en la escala de importancia de los objetos) que un instrumento de metal cuya fabricación interesa prioritariamente a los restaurantes y a los cocineros especializados en carnes. La representación en miniatura de un animal y la presentación de un equipo funcional se asocian exclusivamente por el deseo del artista. De esa operación resulta una obra que no se resume ni al juguete ni al instrumento. Un nuevo – e inesperado – sentido se establece de la asociación de los objetos.

En un abordaje más interpretativo, o simulacro de simio aprisionado se vuelve una poderosa metáfora para la condición humana, especialmente por poner en confronto un símbolo de poder – la corona – con la situación de un individuo en contención – la reja que aprisiona. La pequeña bestia que carga una corona dorada no tiene dominio sobre la propia movilidad. Sea rey o reina (¿de un reino imaginario? ¿de un reino cuyo poder le fue destituido?), la criatura de mirada tan humanamente suplicante no puede moverse. Está subyugada e impedida de actuar. Le queda observar, en silencio, la acción de los otros.

Por cierto el animal encarcelado y expuesto al escarnio de los observadores no es un mono real. De hecho, él no sufre. Sin embargo, la simple alusión al sufrimiento de la reclusión es suficiente para desencadenar sensaciones incómodas en quien lo observa y despertar empatía. Ahí está un caso en que la risa provocada por el contacto visual con la obra va dando lugar a la introspección y al pensamiento reflexivo. La intención del artista,

claro está, no es incentivar la opresión y el aprisionamiento (que, es siempre bueno recordar, puede ser no sólo físico, sino psicológico). Al contrario. Nelson Leirner, como siempre ha hecho, sigue incentivando el pensamiento crítico y las acciones libertarias.

Como se ve, la naturaleza de la ironía puede ser tan subversiva como perversa. Puede existir para despertar la noción de lo ridículo, y no raras veces sirve para crear embarazos. Se mueve en el territorio de la desconstrucción de los hechos indiscutibles. Vomita sobre la vanidad entorpecida. Se nutre de futilidades ofensivas para provocar un tipo de risa que difícilmente explota en la carcajada espontánea (es siempre bueno recordar que la risa que resulta de la ironía puede ser mortalmente silenciosa).

Así, la exposición *Um Ponto de Ironia* genera un campo de reflexiones sobre los procedimientos del arte contemporáneo y busca suscitar experiencias estéticas que accionen el pensamiento crítico, sin perder de la mirada la dimensión política del arte y el potencial artístico de la política.

Algunos puntos sobre la noción de ironía en el arte contemporáneo

Ana Maria Albani de Carvalho

Um Ponto de Ironia sigue la política de exposiciones asumida por FVCB desde el inicio de sus actividades en 2005, teniendo como materia-prima el acervo de la institución. Considerando el carácter contemporáneo de las obras que pertenecen a la colección y la incorporación reciente de muchas de sus piezas, el ejercicio de la curaduría se configura como oportunidad efectiva para un contacto más profundizado con el acervo, viabilizando análisis y reflexiones que se concretizan *a posteriori* en el desarrollar de los montajes de las exposiciones. En el caso de esta muestra, una concepción abierta y plural de ironía que está presente el conjunto de obras expuestas, seleccionadas en común acuerdo entre las integrantes del equipo de curaduría.⁴

En el texto que sigue, elaboro algunos comentarios suscitados durante el trabajo de curaduría y de contacto con el acervo artístico de FVCB teniendo como filtro la noción de ironía. Una indagación de fondo se instaló desde las primeras incursiones a la reserva técnica hasta la conclusión de ese ejercicio curatorial: ¿En qué medida una imagen puede ser considerada irónica? ¿Cuáles son las relaciones entre ironía y artes plásticas o visuales? Tengo en cuenta que, formuladas así, tales preguntas aparentemente inocentes demandarían un largo estudio y un profundizado tratado para su ecuación, tarea que extrapola los límites establecidos para la presente publicación. Hecho ese apunte, me propongo a presentar algunas cuestiones que considero relevantes sobre las posibles articulaciones entre (una cierta) concepción de ironía y el campo de los artes visuales representado por el conjunto de las obras expuestas en *Um Ponto de Ironia*, sin pretender agotar el tema.

Para empezar, ironía es un concepto complejo, como resaltan los especialistas en el tema. Su definición va mucho más allá de la delimitación sobre “decir una cosa significando otra”. La vinculación entre las nociones de ironía y humor – que muchos asumen como equivalentes, bajo ciertos aspectos esenciales – también requiere matices y diferenciaciones. Percibida como juego de lenguaje, la ironía puede ser distinguida de la metáfora – que opera por similitud –, en la medida que la ironía funciona *per contrarium*, produciendo una rotación, una aparición inesperada, y mismo una ruptura de sentidos. Investigando en el ámbito de los estudios literarios y filosóficos, según diferentes perspectivas, encontraremos diferentes tipos y categorías, tales como la ironía trágica, cómica, dramática, filosófica, socrática, retórica, verbal (a lo que agregaríamos visual o sonora), de situación, en una lista casi inagotable. Parece seductor confrontar tales delimitaciones y las obras de artes visuales exhibidas en *Um Ponto de Ironia*, proposición que dejaremos solamente señalada en este punto del texto.

Me gustaría acentuar algunos aspectos que me parecen significativos para una reflexión sobre las posibles relaciones entre la idea de ironía y el campo de los artes visuales. En un primer momento, cuestiones de orden general, observadas o consideradas necesarias para que la operación ironía/artes visuales opere en su plena potencia.

En ese sentido, es importante considerar, aunque de modo genérico, las principales matrices artísticas para el uso de la ironía como una herramienta con dimensión crítica.

Una de las referencias fundamentales, en ese caso, puede ser encontrada en el movimiento Dadaísta, con sus prácticas provocativas, de carácter antagonista y/o nihilista. Para los dadaístas de principios del siglo XX, la ironía – así como el sarcasmo y el escepticismo – era una opción válida para demarcar su antagonismo frente al público, a la estética oficial y a los valores y conductas de la sociedad burguesa.

Otro anclaje para la práctica de la ironía resulta de los conceptualismos o del arte conceptual propiamente dicho. En ese caso, el campo del arte, sus prácticas y sus instituciones se vuelven los objetivos preferenciales. Juegos entre palabras e imágenes, en los que muchos artistas se hacen especialistas, son ejemplares en esos casos. El acervo de FVCB cuenta con diversos trabajos referenciales de la producción artística brasileña, especialmente la realizada en los años 1970, que son buenos ejemplos de ese alineamiento entre matrices Dadá y conceptualismos, marcadores de las vanguardias brasileñas producidas en nuestros años de plomo, con fuerte enderezamiento a los campos de lo político, de lo social y económico. Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos, Carlos Pasquetti y Júlio Plaza son algunos de los nombres que componen este segmento de la colección, expuestos en *Um Ponto de Ironia*.

Por fin, la matriz posmoderna y contemporánea⁵ constituye el tercer eje para la cuestión de la ironía presentada en *Um Ponto de Ironia*. Como observaron diversos autores que se debruzaron sobre el tema del posmodernismo en el campo del arte, la ironía “desempeña un rol preponderante”,⁶ sea en la literatura, en los artes visuales, en el diseño o en la arquitectura vinculados al estilo. Como es posible observar en una parte de la producción realizada a partir de los años 1980, es una ironía desencantada, que no defiende “actitudes heroicas” ni dramatiza. En algunos casos, puede ser ligera, raramente optimista. Entre otras obras que pertenecen a la colección de FVCB, *Arvorar* (2006), de la artista Mariana Manhães, – un mecanismo sin función definida, que remeda una charla entre un árbol y una nube – es ejemplar del género ironía desencantada, algo como sal amargo, que recorre buena parte de la producción reciente.

Tengo en cuenta que la propuesta es compleja y que demandaría una argumentación más basada en ejemplos y análisis de lo que será permitido en los límites de este artículo. Aun así, me parece válido y pertinente lanzar tales cuestiones – todavía en la calidad de esbozos – como caminos abiertos por el trabajo resultante de los procesos de significación e interpretación ante el conjunto de obras expuestas en *Um Ponto de Ironia*.

Las obras de arte, de modo general, se califican como polisémicas. En esa línea de argumentación, la relación entre ironía y arte es del orden de la abertura significativa, considerando que la ironía resulta de los juegos entre lo literal y lo figurado. En lo que concierne a las relaciones con el humor, la cuestión de la ironía demanda un matiz más sofisticado del abordaje, proponiendo una gradación entre el dicho espirituoso, el gracejo, llegando al sarcasmo y al cinismo. Dicho de otro modo, la ironía no equivale pura y simplemente al humor, aunque estén relacionados. Puede comportar, también, un grado mayor o menor de agresividad (aunque la idea de ironía se distinga del sarcasmo o del humor cínico exactamente por el grado de sutileza). La ironía, en sus variadas acepciones, comporta un elemento de crítica – la ironía generalmente es un mecanismo de crítica –, que puede ser más o menos preciso en su direccionamiento. Ese enderezamiento crítico, según apuntaremos más adelante, representa uno de los principales vectores para la relación entre ironía y el campo de las artes visuales.

Otro constituyente de la operación irónica se refiere al contexto. O sea, la ironía solamente opera como tal, en determinado contexto: es resultado de un contexto, no puede ser dele retirada, bajo riesgo de pérdida de la inteligibilidad. La ironía depende de una cadena de elementos significantes que generan una dada expectativa en el lector/espectador y opera sus resultados por medio de una ruptura en ese proceso de producción de sentido. Vinculada a esa cuestión del contexto (es decir, un universo conceptual y situacional compartido por los sujetos, emisor y receptor del mensaje), en el caso de los artes visuales y de las imágenes en general, la ironía generalmente opera por medio de la economía. O sea, algo que, para ser “explicado” de forma lógico-argumentativa demandaría horas y páginas de paciencia, puede ser obtenido por un montaje aparentemente simple, pero de fuerte impacto. Si se considera, como ejemplo de esta modalidad – economía de medios, economía visual –, la serigrafía *Sin título* del artista español Marcel-Lí Antúnez Roca, que pone una sirena en una sartén. No es

necesario decir que, en ese caso, el *Sin título* es totalmente coherente con la potencia (y la abertura) polisémica de la imagen de una mujer-pep prestes a ser frita en una sartén.

Para que la ironía funcione efectivamente como tal, ejerciendo su efecto crítico –articulando las nociones de contexto y economía de recursos –, su operación depende de cierto grado de complicidad entre el autor/emisor y el espectador/receptor. En el caso de los artes visuales y del mundo de las imágenes, la ironía demanda un universo conceptual y de informaciones compartido. En otras palabras, es una herramienta que solicita una proximidad cultural e ideológica entre el artista y el espectador. Si se considera, en este caso, una de las piezas de Patricio Farías presente en la exposición *Um Ponto de Ironia*, constituida por un objeto, un tipo de “caja de música” – denominada *Sem título*, 2010 – que pode ser manipulada por el público, así como las cajas tradicionales. Al abrir la tapa de la caja, ricamente adornada en rojo y dorado, nos deparamos con una figura alada – que recordaría un ángel, pero sin la expresión correspondiente – espetada como una mariposa de colección, girando al sonido de una canción. El resultado producido en el observador, fina expresión de la ironía visual, difícilmente podría ser traducido en un texto o en el ámbito de lo verbal. Tal efecto presupone un conjunto de códigos en común, formado por el mundo de las imágenes, sea en el campo de la cultura popular, sea en el de la erudita y de la historia del arte en especial.

Por fin, la ironía en el campo del arte o del lenguaje cotidiano demanda una relación de complicidad entre los sujetos para que se capture el sentido entre lo que es dicho, lo que e no dicho y lo que debe permanecer implícito en el proceso de comunicación y expresión. Sin ese componente – complicidad – la ironía puede no ser percibida como tal, resultar inocua, siendo tomada en sentido literal o no considerada en toda la extensión de su potencialidad provocativa. El empleo de la ironía no pretende desmerecer la inteligencia del público. Al contrario, su empleo en el campo del arte cuenta con la argucia intelectual del espectador y con su competencia para pensar por su propia cuenta, arcando con la tarea de formular sus propias interpretaciones. Se pude decir que es una competencia o habilidad que parece cada vez más rara en los días que corren. Eso ocurre especialmente en el ámbito de la recepción del arte contemporáneo, delante del que todos parecen exigir una mediación apaciguadora que fije la interpretación y cese el flujo de pensamientos, acomodando obras polisémicas en una única – y preferentemente simple – explicación sobre qué, al final de cuentas, el artista “quiere decir con su obra”. Los muchos puntos de ironía empleados por los artistas modernos y contemporáneos se rebelan contra esa postura facilitadora. A pesar de las apariencias, no producen su arte para divertir cualquiera. Aunque puedan *divertirse* mientras hacen arte.

artículos

Ironías de murta - tópicos para una conferencia⁷

Clarissa Diniz

Los que anduvisteis por el mundo, y entrasteis en casas de placer de príncipes, veríais en aquellos cuadros y en aquellas calles de los jardines dos géneros de estatuas muy distintas, unas de mármol, otras de murta. La estatua de mármol cuesta mucho a hacer, por la dureza y resistencia de la materia; mas, después de hecha una vez, no es necesario que se le pongan más la mano: siempre conserva y sostiene la misma figura; la estatua de murta es más fácil de formar, por la facilidad con que se doblan los ramos, pero es necesario andar siempre reformando y trabajando en ella, para que se conserve. Si deja el jardinero de asistir, en cuatro días sale un ramo que le atraviesa los ojos, sale otro que le descompone las orejas, salen dos que de cinco dedos le hacen siete, y lo que poco antes era hombre, ya es un lío verde de murtas. Aquí está la diferencia que hay entre unas naciones y otras en la doctrina de la fe. Hay unas naciones naturalmente duras, tenaces y constantes, las que dificultosamente reciben la fe y dejan los errores de sus antepasados; resisten con las armas, dudan con el entendimiento, repugnan con la voluntad, se cierran,

terquean, argumentan, replican, dan gran trabajo hasta que se rinden; mas, una vez rendidos, una vez que reciben la fe, se quedan en ella firmes y constantes, como estatuas de mármol: no é necesario trabajar más con ellas. Hay otras naciones, al contrario – y estas son las d Brasil –, que reciben todo lo que se les enseñan, con gran docilidad y facilidad, sin argumentar, sin replicar, sin dudar, sin resistir; mas son estatuas de murta que, cuando levanta la mano y las tijeras el jardinero, luego pierden la nueva figura, y vuelven a la bruteza antigua y natural, y a ser hierba como antes lo eran. Es necesario que asista siempre a estas estatuas el maestro de ellas: una vez, que les corte lo que broten los ojos, para que crean lo que no ven; otra vez, que les cercee lo que broten las orejas, para que no presten atención a las fábulas de sus antepasados; otra vez, que les decepe lo que broten las manos y los pies, para que se abstengan de las acciones y costumbres bárbaros de la gentilidad. Y sólo de esta manera, trabajando siempre contra la naturaleza del tronco y humor de las raíces es que se puede conservar en estas plantas rudas la forma no natural, y compostura de los ramos.

Pe. Antônio Vieira⁸

Inconstância selvagem

Tomando Padre Antônio Vieira – para quien “otros gentiles son incrédulos hasta creer; los ‘brasiles’, aun después de creer, son incrédulos” – como punto de partida, y confrontándolo con otras teorías de la antropología que atribuirían una especial inconstancia a los pueblos indígenas brasileños, Eduardo Viveiros de Castro argumentará que

“el gentil del país era exasperadamente difícil de convertir. No que fuera hecho de materia refractaria e intratable; al contrario, ávido por nuevas formas, se mostraba, sin embargo, incapaz de se dejar impresionar indeleblemente por ellas. Gente receptiva a cualquier figura, mas difícil de configurar [...]. En Brasil, la palabra de Dios era acogida alegremente por un oído e ignorada con displicencia por el otro. El enemigo aquí no era un dogma diferente, sino una indiferencia al dogma, una rechazo de escoger”.⁹

Me gustaría que mantuviéramos en mente la idea de inconstancia: actitudes y seres siempre en fuga (sin que haya, aquí, algún sentido peyorativo en cuanto a la idea de “fuga”), que a nada se atiene fundamentalmente, o transcendentemente. Volveremos después a la inconstancia, y a la “inconstancia salvaje”, pues me gustaría de, a lo largo de esta charla, acercarla a cierto tipo de ironía.

Ironía

158

¿Qué, entonces, tendría la *inconstancia salvaje* que ver con la *ironía*?

Hay muchas ironías, pero de modo general arriesgaría decir – para continuar en el campo de la catequesis – que la ironía hace parecer que “creemos” para, en verdad, demostrar nuestra incredulidad, como en el clásico ejemplo de Sócrates que, en una discusión, habría declarado a sus adversarios: “Creo que esta investigación está más allá de nuestras posibilidades y vosotros, que sois inteligentes, debéis tener piedad de nosotros, en lugar de enfadaros con nosotros.” A eso Trasímaco habría respondido: “Ahí está la usual ironía de Sócrates”.

Linda Hutcheon, en su sagaz cuestionamiento, destaca la ironía: “¿Por qué alguien iría querer usar esta rara forma de discurso en que se dice algo que, en verdad, no se quiere decir, y se espera que las personas entiendan no sólo o que se quiere decir de verdad, como también su actitud con relación a eso?”

En otras palabras: ¿Qué hace la ironía que un posicionamiento directo respecto a lo que pensamos no permitiría que fuera hecho?

Como son muchas las ironías y, por tanto, es imposible dar una respuesta a esa pregunta, me gustaría de detenerme aquí en algunos usos específicos de la ironía en el arte brasileño. Son ironías que no son del orden del humor, o únicamente un recurso de

lenguaje, sino juegos irónicos que no se resuelven, o sea: ironías que ocurren – continuamente, y sin resolución – como ambigüedades.

O Porco

O Porco (1967), de Nelson Leirner, consistía de un cerdo empajado dentro de una caja de madera semejante a las de frutas. Atada al cuello del animal había una cadena de hierro que traía en el otra extremidad un perrito ahumado (que quedó conocido como “jamón”). El trabajo fue enviado para el *IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal*, realizado en 1967, y aceptado por los jueces, decisión que fue públicamente cuestionada por Leirner, que instaurara un juego entre el “sí” y el “no”: si hubiese sido rechazado, cuestionaría el porqué del “no”; habiendo sido aceptado, cuestionó el porqué del “sí”.

Como vemos, no hay resolución para el problema creado por el artista, que se pone como una especie de paradojo que nos apunta hacia dos “conclusiones” que son, rigurosamente, una única: el carácter no esencialista del arte (nada “es” o “no es” arte por esencia) y, en última instancia, el carácter no esencialista del lenguaje (e, por lo tanto, de la existencia, del pensamiento, de los sentidos, de los valores). *O Porco* de Nelson Leirner, así, se acerca a Marcel Duchamp y su radical crítica al carácter esencialista del lenguaje y del mundo. Os *ready-mades* de Duchamp y la “armadilla” de Leirner nos llevan a las convenciones y al carácter circunstancial de los sentidos y valores: “arte es lo que tú y yo llamamos arte”.¹⁰

Así, ironías como las de Leirner o de Duchamp terminan por evidenciar las relaciones de poder abarcadas en el proceso de la comunicación, pues sacuden el confort de los sentidos e indagan cómo son constituidos. “¿Quién dice qué es qué?” Al dar una vuelta alrededor de los objetos del discurso, viéndolos a partir de otro punto de vista, la ironía nos retira del “texto” (del discurso) para revelarnos con bastante claridad los enunciados, los contextos, las circunstancias, las contingencias. La ironía es contextual.

Duchamp y Leirner, podríamos decir, hacen en el campo del arte lo que Wittgenstein hizo en el seno del lenguaje: para el filósofo, “el significado de una palabra es su uso en el lenguaje”; y, por tanto, el problema del lenguaje sería, así, necesariamente, el problema de su aplicación. Wittgenstein, desarmando la lógica cartesiana y esencialista del lenguaje, deducirá concepciones fundamentales para comprender su carácter inventivo: no cumpliendo el lenguaje una función representativa (visto que ella es instauración), su relación con “el mundo” no ocurre en los términos de un “hablar acerca del mundo”, sino de una especie de “actuar hablando el mundo” (más tarde, Austin hablará de los “actos de habla”). Así, el Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas* deconstruye la tradicional expectativa (que incluso había basado su primera gran reflexión sobre el tema, en el *Tractatus Logico Philosophicus*) de que una teoría única fuera capaz de elucidar las lógicas de construcción de los sentidos. Al escapar a las estructuras *a priori*, renueva la idea de lenguaje, y, así, en una contribución extremadamente relevante para el pensamiento no esencialista, “evita el vicio metafísico de la fundamentación y del terreno común, y hasta mismo una visión de conjunto”.¹¹ “Lo que nosotros hicimos fue reconducir las palabras de su empleo metafísico hacia su empleo cotidiano... preguntar en qué circunstancias particulares esa frase es de hecho empleada. Es ahí que él hace sentido”. Wittgenstein. Duchamp. Leirner.

Terapia¹²

Así, sin anhelar “resolver los problemas”, Wittgenstein propone una filosofía de carácter terapéutico, que cambiaría la pretensión de la resolución por la de la disolución de los problemas. No habiendo un lenguaje separado de su uso, sería imposible concebir un lenguaje “correcto”, desde donde vendría la conclusión de la falencia del deseo de “resolver el problema del lenguaje”. No pudiendo haber cura, pensar el lenguaje adquiere carácter terapéutico.

El psicoanálisis habría pasado por un proceso similar. Para devolver la discusión de lenguaje para el campo del arte, y para el (hipotético) “problema” en cuanto a “quien define qué es arte”, tomemos prestada la reflexión sobre *especialización y expertos*

elaborada por el psicoanalista Adam Phillips, y que fue, por su turno, problematizada para el campo de la curaduría por Mark Hutchinson.¹³ En su libro *Terrors and Experts* (1996), el psicoanalista relativiza la necesidad humana de especialización al analizar los daños que la función social del experto (perito) puede traer. Para evidenciar también la capa inconsciente del experto y, por lo tanto, su incapacidad de detener pleno conocimiento sobre su especialidad, el autor se basa en la figura del psicoanalista y llama atención para dos momentos de las teorías freudianas.

En un primer momento, tendríamos el Freud iluminista, aquél que se esforzaba por hacer la psicoanálisis científicamente reconocida, vistiéndola en corsés objetivantes que vislumbraban corroborarla como el conocimiento especializado acerca de los procesos de la mente y, en especial, del inconsciente. Tal concepción preveía el psicoanalista como aquél que, deteniendo el conocimiento, detendría también las soluciones para los problemas psíquicos puestos en cuestión – era, por tanto, una idea empoderada del especialista, tratado como autoridad. En un segundo momento, sigue Phillips, Freud ironizaría su proyecto iluminista del psicoanálisis, asumiendo los límites del conocimiento y del autoconocimiento, y haciendo ver la imposibilidad de la especialización plena, la utopía de la constitución del experto. Para ese segundo Freud, el psicoanalista no más curaría el paciente con su conocimiento, sino, sabiendo de su *incapacidad de saber*, bien como de la *imposibilidad de el paciente saber* (dominar plenamente los meandros de sus circunstancias psíquicas), se esforzaría por constituir un momento de diálogo, una charla sobre lo que no puede ser solucionado por medio del conocimiento como experiencia de observación y normalización de los fenómenos.

Substituyendo, en el pensamiento de Phillips, el término “psicoanalista” por “crítico de arte”, llegaríamos a la interesante situación en que el crítico sería aquél que, consciente de su imposibilidad de conocer en totalidad (o sea, de ser un experto del arte), tendría consciencia también de la incapacidad del artista de *saber* plenamente sobre lo que hace. Problematizando la idea de *especialización* en el contexto del arte, ese crítico sería no más el que se definiría como siendo portador de gran conocimiento *sobre* arte, sino el que instauraría, con el artista, una charla acerca de lo que ninguno de los dos domina y conoce en entereza, arte. De esa forma, destituiría la – incluso pública – función social del crítico como una *autoridad* para hacer de la crítica un *estado*, un espacio-tiempo analítico e investigativo que se empeñaría en la función de ponerse a conocer lo que se les escapa al entendimiento. No habiendo un curador, no habiendo especialistas, no hay certezas, no hay “arte”, y no hay “no arte”, como puesto por Duchamp y Leirner. Parafraseando Wittgenstein (“el problema del lenguaje es el problema de su aplicación”), podríamos entonces decir que “el problema del arte es el problema de sus convenciones”.

En ironías como *O Porco* y *Fonte*, se provoca un problema que no se resuelve, sino que se disuelve en el lenguaje/contexto: el problema de la legitimación del “arte”. Como diría Nelson Goodman, esos trabajos evidencian que la pregunta correcta no sería esencialista, o sea, del tipo “¿qué es arte?”, sino contextualmente contingente, o sea, “¿cuándo es arte?”.

El juego irónico entre “sí” y “no” propuesto por Nelson, la armadilla de la que no se puede huir porque no se puede resolver, se mantiene perdida porque no cede a la lógica dicotómica, pero se mantiene ambigua. Delante de *O Porco*, no habría la posibilidad de una “posición correcta” por parte de los jueces, o del artista. Es la disolución de lo “correcto” en beneficio de la ambigüedad de los sentidos, siempre en construcción, en acción. Así, para la charla que aquí propongo, la potencia de la ironía de la obra de Nelson Leirner estaría menos en la vuelta que hace para afirmar lo que parece negar, o negar lo que parece afirmar, sino en el hecho de no terminar el proceso de continua negación/afirmación, ya que su posición cuestionadora, como la estatua de murta, variaría según variara la decisión de los jueces. Nelson Leirner y el “gentil de los ‘brasiles’” comparten el uso de la ambigüedad, utilizando la potencia de la inconstancia.

Ironías, inconstancias, políticas

Me gustaría hablar sobre el trabajo Souzousareta Geitjutsuka (2006), del artista de Ceará, Brasil, Yuri Firmeza. Pero, antes, me permitan una lectura y la razonable digresión

que sigue. Alerto para que, a lo largo de la lectura, tengamos en mente la inconstancia salvaje, Duchamp, Leirner y Wittgenstein:¹⁴

Con un intervalo de treinta y cinco años, dos artistas se desnudaron en *vernissages* de salones (Yuri Firmeza, en el *Salão de Goiás*, en 2005; Antonio Manuel, en el *Salão de Arte Moderna*, en 1970). Ninguna de las acciones había sido programada previamente: “nada fue programado”,¹⁵ recuerda Antonio; “fue bien impensado”,¹⁶ dice Yuri, quien – diferentemente de Antonio Manuel – nunca se refirió o mismo valorizó la acción, considerándola un ejercicio que aquí, sin embargo, libertinamente retomo. La dimensión impulsiva de las acciones funda un campo común, pero sus motivaciones y, sobre todo, la forma como se desenvuelven, revelan diferencias sintomáticas de la transformación del cuerpo, de la subjetividad, de la cultura, de la política, del arte a lo largo de ese período: si Firmeza y Manuel circundaban “la temática del cuerpo”,¹⁷ lo hacían en perspectivas históricamente distintas, lo que observar los registros de las acciones nos hace percibir.

Mientras quedan, de la acción de 1970, algunas fotografías que registran Antonio Manuel en el alto de un parapeto del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, con un cuerpo heroicamente expuesto; de la acción de Yuri en el *Salão de Goiás* hay un corto vídeo que registra,¹⁸ con proximidad, lo que parece ser la inseguridad del artista delante de lo que hacía y, especialmente, de aquél contexto. La “fuerza muy grande” con la que dice haberse sentido Manuel en su media hora de acción se opone, por su turno, a la evidente reticencia de Firmeza en su intervención: “yo no sabía muy bien qué hacer”.

Ambas acciones confluyen en el sentido de un carácter contracultural, y mismo de rebeldía. Pero se deparan con ambientes drásticamente diversos: los años 1970 y su lógica refractaria, y el siglo XXI, con su pretensa permisividad. Si Antonio Manuel había tenido su propuesta (intitulada *O corpo é a obra*, que consistía en la exposición del propio artista) negada por el Salón, y, por tanto, allí estaba contra la voluntad de la organización, Yuri Firmeza participaba de la exposición de Goiás como artista seleccionado (con la serie de fotografías 3x4 (2003), con partes de su cuerpo (codo, oreja etc.) retratadas de forma descontextualizada en formato 3x4). El hecho de que Yuri haya desfilado desnudo no estaba, así, precisamente afrontando en totalidad la estructura del *Salão de Goiás*, sino tímidamente subvirtiéndolo. Habiendo Antonio Manuel sido “punido” por su acción con al prohibición de participar de salones oficiales en los dos años subsecuentes, Yuri, por su turno, estaba previamente autorizado por la organización del evento de Goiás a quitarse la ropa, aunque hubiera sido solicitado que sólo lo hiciera después de la retirada de las autoridades que estaban en el momento inaugural de la muestra.

En consonancia con el ambiente alrededor – el *Salão de Goiás* ocurría en Flamboyant Shopping Center, en Goiânia –, la acción del artista de Ceará se constituyó como un caminar con hesitación y distraído por entre los trabajos de la exposición. No obstante, diferentemente de la pasividad que homogeneiza los clientes del shopping, su caminar desnudo movilizó los presentes y, así, de algún modo, devolvió al cubo blanco y su etiqueta expositiva la corporeidad por aquél dispositivo alienada. La acción de Firmeza allí (re)colocaba un sujeto cuya subjetividad, en sus retratos de la serie 3x4, estaba fragmentada y desposeída. Al hacerlo, el artista potencializaba la fuerza política de la presencia (y de la ausencia) del cuerpo, aunque visiblemente incómoda delante de aquél contexto.

Si, para Antonio Manuel, su acción “surgió allí como fruto de un sentimiento de asco y de repulsa”¹⁹ delante de la situación-Salón y, en especial, ante al régimen dictatorial entonces en vigencia, parece que la intervención de Yuri no logró juntar la misma pasionalidad. El incómodo de percibir que el furor de un inconformismo y de una rebeldía políticas no podría ocurrir en los moldes de una lógica de “enfrentamiento” (como aquella perpetrada por Manuel y ensayada por Firmeza más de tres décadas después) está claro en el cuerpo del artista durante la acción. El ambiente prohibitivo que había dado fuerza a la performance de 1970, hoy, después de la democratización de Brasil y del anclaje de la idea – que se pretende equivalentemente “democrática” – del arte como un espacio donde “todo es permitido”, revela su dimensión colateral y perversa: la constitución de un ambiente que, “tupinambá”, tiende a ablandar la radicalidad al aceptarla y, consecuentemente, así incorporándola, caricaturarla. “El artista es digerido por la sociedad que ya encontró para él un título y una ocupación burocrática: él será el

ingeniero del ocio del futuro, actividad que en nada afecta el equilibrio de las estructuras sociales", identificaba Lygia Clark un año antes de la intervención de Antonio Manuel.²⁰

La situación en Goiás quizás hable de la posible "falencia" de los métodos – y, ciertamente, trata de la falta de experiencia de Yuri Firmeza, como también de gran parte del arte brasileño reciente, en lidiar con esos métodos – directos de enfrentamiento, cuyas estrategias, en el corto tiempo de producción de Firmeza, ya sufren en su obra evidentes transformaciones. Si la desnudez del Salón de 2005 estaba inevitablemente vinculada – como demuestra su parentesco con *O corpo é a obra* – a un modo de acción política del arte que adviene de su concepción como "frente de batalla" para las fuerzas que castran su libertad, parece evidente, sin embargo, que esa guerra no logra más estructurarse en una dimensión revolucionaria, sino estratégicamente puntual y móvil; por lo tanto, como guerrilla. Como teorizaba Frederico Morais en la época de la acción de Antonio Manuel, concepciones especialmente porosas de arte estaban siendo gestadas:

"En la guerra convencional del arte, los participantes tenían posiciones bien definidas. Existían artistas, críticos y espectadores. [...] En la guerrilla artística, sin embargo, todos son guerrilleros y toman iniciativas. El artista, [...] no siendo más el autor de obras, sino proponente de situaciones o apropiador de objetos y eventos, no puede ejercer continuamente su control. El artista es el que pega el tiro, pero la trayectoria de la bala se le escapa. Propone estructuras cuyo desabrochar, sin embargo, depende de la participación del espectador".²¹

Diversamente de la guerrilla de las calles, la del arte actuaría de modo a transbordar el artista y, así, demandar involucramiento del *otro* – el espectador de otrora, entonces deseado como participante. Más que la desnudez épica o miedosa del artista-autor, en un arte guerrillero es el desnudamiento ampliado de la situación que interesa, de forma tal que extravase la autoría. Mas, en esa doble relación de desbordamiento y de demanda del otro, para de forma compleja la discusión en cuanto al "lugar" del sujeto, de un lado liberado de sí (sobre todo como autor), de otro demandado (en especial, como público participante). Es que, aunque la intención de "pegar un tiro cuya trayectoria de la bala escape al artista" y la necesidad de "contar con la participación del espectador para que las estructuras propuestas desabrochen" se acerquen a nociones de descontrol – así, poniendo de a un lado la necesidad de efectividad –, parece haber en el pensamiento de Frederico Morais, todavía, cierta expectativa de eficiencia por parte de la obra que, al final, debería cumplir función guerrillera. [Quizás en la consciencia de que alguien, en alguna parte, habría de guerrear.] No en vano, sería justamente por su "no eficiencia" que el crítico comentaría la propuesta de *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), de Cildo Meireles, en la exposición *Nova Crítica* (1970):²² a pesar del valor simbólico de la propuesta de Cildo, ella era sabidamente poco ante la magnitud del sistema en el seno del que se colocaba subversivamente.

Delante de la complejidad de la situación, la "efectividad" de la obra partiría, por tanto, no más de la voluntad plena del artista, sino de la relación establecida con el tejido social, con el espacio público, para quien la idea tradicional de "obra" fue transformada en "propuesta". El artista, entonces, "propone" como método de diseminación de la inquietación, de la indisciplina, de la desconfianza; "propone" también como alternativa a la autoridad; "propone" como una posibilidad de acción colaborativa. La propuesta, método guerrillero del arte, que se popularizó en los años 1970, diluyó la responsabilidad por entre la red de participantes-proponentes, y así dificulta que se culpe y se puna parte de esa red. La propuesta, así, además de provocar de algún modo, también resguarda. Pero lo que era un "resguardo" quizás estratégico en tiempos de violencia "legalizada", hoy suscita otros riesgos, como hace décadas también lo percibía Lygia Clark al comparar artistas y guerrilleros. Para la artista, la "solución-propuesta" podría equivaler a una domesticación del arte:

"Si yo fuera más joven, haría política. Me siento por demás a gusto. Demasiado integrada. Antes, los artistas eran marginalizados. Hoy, nosotros, proponentes, estamos muy bien colocados en el mundo. Conseguimos sobrevivir – apenas proponiendo. Hay un lugar para nosotros en la sociedad. Existe un otro tipo de personas que prepara lo que va a acontecer, otros precursores. A ellos, la sociedad continua a marginalizar. En Brasil, cuando hubo una pelea con la policía y yo vi a un joven de 17 años ser asesinado (puse su foto en la pared de mi taller), tomé consciencia de que él cavó con su cuerpo un lugar para las generaciones

posteriores. Esos jóvenes tienen la misma actitud existencial que nosotros, lanzan procesos de los que no conocen el fin, abren camino donde la salida es desconocida. Mas la resistencia de la sociedad es más grande y ella los mata. Es porque ellos actúan más que nosotros. Lo que intentan forzar es quizás más esencial. Son incendiarios. Son ellos que balancean el mundo. En cuanto a nosotros, a veces me pregunto si no estamos un poco domesticados. Eso me entristece..."²³

La apuesta en la fuerza de transformación inherente a la subjetividad (en el seno de la que se situarían las prácticas artísticas guerrilleras en sus intenciones revolucionarias) no apacigua, sin embargo – como vemos con Lygia Clark –, los dilemas y dudas en cuanto a la rotación de las estrategias políticas del arte desde que ella ha estado priorizando una revolución del "Hombre" en lugar de dedicarse a estructurar una posible revolución macropolítica. La desconfianza acerca de la "domesticación" o "ingenuidad" de esa posición se renueva también con Yuri Firmeza:

"La metralleta parece ser la única posibilidad. Pero quizás yo sea ingenuo y crea en el Hombre. Hoy, lei sobre el poder de las palabras. Hoy, yo necesito afirmarme ingenuo.

Yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo, yo soy ingenuo...

... para el bien de todos."

O fato é que la elección ha permanecido: la violencia del enfrentamiento directo se mantiene "sustituida" por una concepción de la subjetividad como la fuerza misma del combate y de la resistencia, a pesar de reconocerse el posible enfriamiento de la radicalidad del arte cuando asumida tal opción – "para el bien de todos".

Es que el artista, mismo optando por no usar la metralleta, no pone de a un lado la idea de combate, de enfrentamiento. Su objetivo, a pesar de ello, se ubicará en la construcción misma de otras percepciones – sugiriendo, así, nuevas frentes de combate – para las cuestiones/enemigos de siempre. Sobre todo, la guerrilla del arte se colocará en la continua (re)creación del acto de combatir, lo que ya es, *a priori*, acto de resistencia delante de las fuerzas que quieren hacer la idea de combate infructífera. Así, el artista se dedica a la invención de otras formas de percepción también como

"una especie de guerrillero. El arte, una forma de emboscada. Actuando imprevistamente, donde y cuando es menos esperado, de manera inusitada (pues todo puede transformarse, hoy, en instrumento de guerra o de arte), el artista crea un estado permanente de tensión, una expectativa constante. [...] La tarea del artista-guerrillero es crear para el espectador [...] situaciones nebulosas, insólitas, indefinidas, provocando en él, más que admiración o repulsa, o miedo. Y sólo delante del miedo, cuando todos los sentidos son movilizadas, hay iniciativa, o sea, creación".²⁴

Se entrevisté, en la idea de "miedo" como catalizador de la creación, una concepción no apaciguadora del "lugar" del artista en la sociedad, ante a la que el arte sería una constante provocación, acto renovado de entropía. Tal visión entiende la creación de modo contundente e inconformado, así como en 1972 anunciaba Hélio Oiticica: "Crear no es la tarea del artista. Su tarea es la de cambiar el valor de las cosas",²⁵ y como, en 2008, haría Yuri Firmeza a lo largo de una residencia artística: "¿Qué está haciendo para presentar como resultado de la Beca Pampulha? – Estoy deshaciendo".²⁶

Comprender la creación como acto de "deshacer" o "cambiar el valor de las cosas" hace implicar la producción artística *en relación* con las infinitas instancias de la vida, pero piensa tal implicación de modo no condicionado, no determinante. Esa posición busca escapar, así, a las muchas lógicas que terminan evacuando la fuerza del arte, como la idea de "resultado" o, algunas veces, de un "público" al que ella estaría imbricada (especialmente, cuando este es demandado como objetivo final del trabajo) – preocupaciones centrales en el pensamiento de Yuri Firmeza, y que de alguna forma está ubicado, en consonancias y divergencias, en la secuencia de las reflexiones que, en los años 1970, comprendían el artista como guerrillero.

Situarse *en relación* trae al escenario, de forma protagonista, la cuestión de las formas de inscripción e invención del/en el campo de los posibles. Delante de la aparente imposibilidad revolucionaria, son las posibilidades que pasan a habitar los horizontes

de las transformaciones de la vida, tratadas ora en una perspectiva de su realización, ora a partir del punto de vista de su creación. En la guerrilla del arte, el umbral entre una política de adaptación a lo posible y una potencia de subversión del mismo, hacia la creación de nuevos posibles, es sutil y circunstancial. Y, en el eje alrededor del que giran esas distinciones en cuanto a las concepciones de la "posibilidad", están situados los problemas de la invención y del lenguaje.

Siendo el lenguaje uno de los espacios prioritarios del ejercicio de las posibilidades dadas *a priori* – lo imposible no está disponible en el diccionario –, una práctica artística que tenga por objetivo desestabilizar ("deshacer", "transformar") la realidad tal como ella se (re)presenta, deberá – como lo sabe Yuri Firmeza – inconformarse delante de ella, encarándola no como canal de comunicación, sino como materia de invención. Y, en ese sentido, terminará por considerar el público en otra perspectiva, que no en la expectativa de que este sea el receptor (o el "que hace florecer") de los contenidos basados sobre los posibles previamente compartidos para que, así, la obra pueda "comunicar":

"Yo siempre deseé que mis trabajos traicionaran al público al que ellos pueden, un día, haber sido destinados. Siempre quise borrar cualquier relación de emisor para receptor que esa cuestión del público definido *a priori* me parece conducir. Pues bien sé que arte nada tiene que ver con comunicación.

[...] Traicionar es hacer que el correo cometa un error. O, más que eso, dejar que la paloma se encargue de ese trabajo. No es una charla pautada en la "lógica analógica binaria" de la comunicación – emisor-receptor. La charla es multifacética, traspasada por interlocutores, atravesada por fuerzas de todos los órdenes, de todos los lugares y direcciones. Estoy de acuerdo que "público" es un espacio de uso común, de compartición, y no un espacio de posesión. Y creo que ese espacio, así con el destino, puede y debe ser inventado por medio, también, de la contrainformación. Y es por eso que insisto todavía que arte nada tiene que ver con comunicación. Por lo menos bajo el prisma que entiendo la comunicación: "La comunicación es la transmisión y la propagación de una información". "Una información es un conjunto de palabras de orden", algunas de las perlas de Deleuze."²⁷

Entiendo, también con Hélio Oiticica, que la "obra debe huir a la búsqueda de la interpretación. Todas esas son cosas viejas: la interpretación, el intento de buscar significados y de vivenciar estructuras significantes, todas esas cosas son cosas superadas [...]". A partir de eso, Yuri Firmeza optará por el territorio de la invención del lenguaje por medio, también, de la exploración de la contrainformación.

Intervalo para consideraciones sobre la ironía

La ironía, como cualquier acto de lenguaje, pide un contexto, realizándose contextualmente. En ese sentido, la ironía es tanto una cuestión de *intención* como de *interpretación*, lo que la vincula necesariamente a un proceso de comunicabilidad. Pero no podemos también generalizar la idea de "comunicabilidad".

La ironía que aquí me interesa (y que estoy llamando de "ambigua"), por tanto, será no aquella que crea una "ecuación irónica" que podrá ser solucionada (interpretada) por el otro (en el caso del arte, el célebre "espectador" o "participante"). La ironía que aquí me interesa es aquella que, como dice Wittgenstein sobre el carácter terapéutico de la filosofía del lenguaje, no crea un problema para resolverlo, sino aquella que crea paradojos (como lo hizo Nelson Leirner) o aquella que disuelve los problemas, o sea, los describes sin elucidarlos, lo analiza manteniéndolos vivos, como en *Souzousareta Geitjutsuka*, de Yuri Firmeza.

Hechas esas consideraciones, me gustaría entonces de finalmente volver de mi digresión, retomando la intervención *Souzousareta* que, aunque no cree un paradojo irónico como lo hizo Leirner, busca explorar las posibilidades subversivas de la ironía, hoy, en una otra clave, que nos habla de "contrainformación" (la ironía, al final, no es un instrumento que se puede aplicar, sino algo que surge en el proceso comunicacional). Retomando a inconstancia salvaje, *Souzousareta* nos muestra la fuerza no sólo de la contrainformación, o de la contra-comunicación, sino también de una especie de contra-identidad.

En enero de 2006, en el Museo de Arte Contemporáneo de Ceará, era inaugurada la exposición *Geijitsu Kakuu*, del artista japonés *Souzousareta Geijutsuka*.²⁹ De esa vez, en lugar de literalmente exponerse como había hecho en el Salão de Goiás, Yuri Firmeza se escondió y, así, en el vacío creado, expuso las estructuras y las dinámicas que construyen el arte y su campo: al inventar un artista sin obra – pero con mucha visibilidad en los media –, Firmeza desnudó los juegos legitimadores de las construcciones sociales. Y la ruidosa reverberación nacional de la intervención puede ser un índice válido en el sentido de percibir el cambio de estrategia del artista.

Yuri Firmeza propone *Souzousareta*, pero lo hace de forma traicionera: “Arte como una forma de emboscada”, en las palabras de Frederico Morais. Es no solamente “estrategia de resistencia”, sino efectivamente un golpe de ataque por medio de la propia lógica de lo que se quiso desnudar. Hay, en la invención del artista japonés, concepción subversiva similar a las proposiciones “infiltradas” de los artistas-guerrilleros de los años 1970, pero, diferentemente de las “proposiciones” resguardadas de la mayoría de ellas, Yuri explora cierto nivel – y deseo – de enfrentamiento directo. No hay porque resguardar-se, no hay porque no entregarse al combate. Asemejándose al Porco de Leirner, y diferenciándose, por ejemplo, de *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles, Yuri Firmeza se dispone a experimentar, en el seno del pretense “todo-puede” del siglo XXI, una estrategia de enfrentamiento directo, una acción que nos remete a los paradigmas de la contracultura.

Sin embargo, fue necesario saber cuando mostrar el rostro: equilibrar identidad con una puntual (y estratégica) desidentificación. *Souzousareta Geijutsuka* e Yuri Firmeza forman la compleja y ambivalente ecuación de subjetivación-desubjetivación que fue capaz de engañar un sistema de producción y control de la información. Allí, donde se esperaba el autor, es justamente el lugar en que él no estaba. Es en la desobediencia a las estructuras que quieren determinar “el lugar cierto” del sujeto, del artista, del arte, que la subjetividad se realiza: “una subjetividad se produce donde el ser vivo, al encontrar el lenguaje y poniéndose en ella en juego sin reservas, exhibe en un gesto la propia irreductibilidad a ella”.³⁰

Huyendo a la lógica del valor de exposición del desnudo – como presente en la acción del Salão de Goiás –, el artista opera, en el desnudamiento de la exposición y de sus valores, un verdadero acto de profanación, según lo entiende Agamben. Si, para el autor, el profanar trata de abortar o causar una transformación en los dispositivos de separación de la cultura – que vuelven ciertos objetos, individuos o prácticas “sacralizados” (o sea, separados de la lógica y de la economía del uso) –, uno de esos dispositivos más frecuentes y poderosos sería el museo:

“[...] la imposibilidad de usar tiene su lugar típico en el Museo. La museificación del mundo es actualmente un dato de hecho. Una después de la otra, progresivamente, las potencias espirituales que definían la vida de los hombres – el arte, la religión, la filosofía, la idea de naturaleza, hasta mismo la política – se retiraron, una a una, dulcemente, para el Museo. [...] De forma más general, todo hoy puede volverse Museo, en la medida que ese término indica simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia”.³¹

En ese sentido, al devolver al ámbito del uso (porque, necesariamente, de la producción), los valores que otrora estaban sacralizados – y, en una perspectiva histórica, naturalizados –, Firmeza profana las legitimidades del arte y, de modo más general, de la vida social. Su estrategia conforma un juego con el sistema del arte y de la comunicación (media) y, así, en la capacidad de inventar delante de las habituales “reglas del juego”, todo pone en jaque.

La problematización de la autoría que había pasado a través de las lógicas combativas de los años 1970 es, en ese trabajo, puesta en otra dimensión: no hay una especie de “repose” de la invención por medio de la invitación a un público abstracto del que se espera la participación inventiva, mas la exploración de la aguda conciencia de que, retroactivamente, los sujetos son inventivos justamente porque inventados (recordando que, en japonés, *Souzousareta Geijutsuka* significa “artista inventado”). Al solicitar menos la participación en el arte y su campo, mas, mucho más, sugerir su *uso* – y, por

lo tanto, su profanación –, el artista situará, en la desautorización que promueve de cierta idea de arte, la potencia misma de creación de la práctica artística que, genuinamente, está más allá de la autoría. Así, activando menos la potencia de participación, y más el poder de profanación “de uso” del individuo delante del arte y su sistema (de modo general, delante de lo que podríamos entender como “cultura”), *Souzousareta* a su modo da a ver otros lugares de fuerza de la invención que no únicamente el del arte: el japonés, al profanar el funcionamiento del sistema de arte, termina por reposicionar el “público” – aunque quizás sólo momentáneamente, y por descrédito – de la necesidad de remeterse al arte para, por medio de ella, “tomar parte” de los procesos de creación de mundos.

Así, es en la invención de un sujeto que *Souzousareta Geijutsuka* lanzará luz, de modo frío e igualmente en fuego, al problema de la invención hoy. De un lado, evidenciará el carácter imaginativo de las verdades que son diariamente construidas en las dinámicas sociales, y tantas veces tomadas ciegamente de la ciencia o de los media. De otro, ofrecerá un límpido ejemplo de como la invención mantiene – a pesar de todas las normalizaciones que la quieren fragilizar – una fuerza inesperada, colaborando en la deconstrucción de los clichés que obscurecen las dinámicas inventivas de la subjetividad, de la sociabilidad.

Japonés de murta

Usando (profanando) el arte y el museo, la acción de Yuri se acerca de la idea de “juego de lenguaje” de Wittgenstein, para el que el juego que se opera *en el* lenguaje es, exactamente, el de su uso. *Souzousareta* toca, así, irónicamente, en Duchamp y en el problema de la “convención del arte”, tanto como en el problema del lenguaje – que, como ya comentado, son en verdad el mismo problema.

No obstante, ironía, en su forma de ambigüedad, está en *Souzousareta* también en otro aspecto, la *desubjetivación*, para qué invoco de nuevo aquí el instigador pensamiento de Eduardo Viveiros de Castro, en otro fascinante ejemplo de la relación entre subjetividad y ambigüedad:

“Es necesario hacerse humano. Las máquinas sociales amerindias tienen como función producir cuerpos verdaderamente humanos. Los paradojos característicos de ese tipo de metafísica son diferentes de los nuestros. Los indios hacen cuerpos humanos con pedazos de cuerpos de animales. Ellos se cubren de plumas, dientes, pieles, picos, patrones decorativos tomados de los cuerpos de animales – ¡para que se hagan un verdadero cuerpo *humano*! [...] No se es un verdadero humano si el cuerpo no es diferenciado; el cuerpo humano como tal es demasiado genérico.

[...] Cuando nace un niño, la primera cosa que los que están alrededor hacen es ver si ella es humana o no. Es necesario confirmar si el bebé es realmente hijo de humano, o si es un espíritu, o quizás el hijo de algún animal que se haya acostado con la mujer, quizás en sueño, y que hubiese hecho un monstruo. Si el bebé tiene apariencia de un ser humano, él es conservado; en seguida, es necesario tomar las medidas adecuadas para que él no sea capturado, secuestrado por otros sujetos no humanos. Toda vez que nace un humano, los animales y los espíritus en general suelen tener celos; quieren el niño para ellos, buscan capturarlo. Es necesario, pues, proteger el niño; él es frágil porque su humanidad es frágil. Se debe, entonces, tomar todas las providencias para que él sea, de forma clara, definido como humano. Para eso, es necesario afeitarle el pelo, pintarlo, perforarlo, moldarlo para que se haga humano como nosotros. Todo se conecta: por lo tanto, es necesario diferenciar; es necesario distinguir”.³²

Diferir: agua común y agua bendita.

¿De algún modo, no fue el problema de la diferenciación qué atravesó el pensamiento que aquí estoy intentando esbozar?

¿Qué diferencia el cristiano?
 ¿Qué diferencia un cerdo de una obra de arte?
 ¿Qué diferencia el sí del no?
 ¿Qué diferencia un cuerpo de una obra de arte?
 ¿Qué diferencia un humano?
 ¿En última instancia: es posible diferenciar?

Y, suponiéndose que sí, ¿es posible mantenerse diferente?

Insistiendo aún en el campo de las referencias cristianas, me gustaría de evocar una imagen, el trabajo *Copo de água benta ao lado de copo de água comum* (2009), del artista Deyson Gilbert.

Ahora bien, ¿qué diferenciaría el vaso de agua común del vaso de agua bendita?

En una ironía ambigua prima de aquella de Nelson Leirner, Deyson nos trae un problema que no se resuelve, una situación ambivalente, paradójal. Delante de ese trabajo, el lenguaje no descansa, no se conforta, no se asienta. Contrariamente, evidencia lo que parece ser: un continuo proceso de diferenciación no esencialista (dependiente de inúmeros factores, como el contexto), un diferir que no estaciona en una diferencia.

Como nos dice Eduardo Viveiros de Castro: salimos del campo de una diferencia diferenciadora (que se fijaría en una identidad, en un diferente) para una diferencia diferenciante, gerundio que combina subjetividad con desubjetivación, o sea: se hace y se deshace, se identifica y se desidentifica. Así es con *O Porco* de Nelson Leirner, o con las aguas de Deyson Gilbert.

Más allá de las cuestiones específicas del campo del arte, yo preguntaría: ¿cuál es la política de esa ambigüedad? ¿Cuál es la política de la ironía? ¿Cuál es la política de ese lenguaje?

Retomo Agamben, intercalando su habla con ejemplos aquí levantados.

"Cada subjetivación implica la inserción en una red de relaciones de poder. [Por ejemplo, para el indio, volverse cristiano implicaría en una condición social específica, como, para el agua, ser bendita implica en un uso también clasificable] Pienso que tan interesantes como los procesos de subjetivación son los procesos de desubjetivación. [Como, en los indios, el continuo hacerse y deshacerse cristiano, o mismo la necesidad de seguir haciéndose humano sin interrupción. O como *O Porco* hacerse y deshacerse obra de arte...]. Si aplicamos aquí la transformación de las dicotomías [sí o no, obra o no obra] en bipolaridades [como cristiano y no cristiano, obra y no obra] podremos decir que un sujeto se presenta como un campo de fuerzas recorrido por dos tensiones que se oponen: una que va hasta la subjetivación y otra que procede en dirección opuesta. Está claro que serán las consideraciones estratégicas aquellas que decidirán, a cada momento, sobre cuál polo (subjetivación o desubjetivación) hacer la palanca para desactivar las relaciones de poder, de qué modo hacer jugar la desubjetivación contra la subjetivación, y vice-versa. Letal es, por otro lado, toda política de las identidades, aunque se trate de la identidad del contestatario y de la del disidente."

Así es que me parece que trabajos de arte que ocurren irónicamente en el campo de la ambigüedad activan la potencia política de la creación. Enfrentando el problema del lenguaje sin anhelar resolverlo – de eso el trabajo de Deyson Gilbert me parece emblemático –, desestabilizan las relaciones de poder presentes en las posiciones fijas, en el lenguaje esencialista, en los significados estanques, atados a los referentes.

Hay más semejanzas entre la ambigüedad de la ironía, el problema del lenguaje y la inconstancia salvaje de lo que pudimos imaginar. Cuando el antropólogo Pierre Clastres dice que hay tribus indígenas de América que pelean unas contra las otras no para ocupar el lugar de poder (o sea, no para se sobrepongan unas a las otras), mas justamente para que ninguna de ellas ocupe infinitamente ese lugar de poder, tenemos ahí un uso político, de pretensiones antiautoritarias, de la violencia. Una especie de anarquía que no cede a la orden de una única fuerza. Algo próximo a la "anarquía ontológica" presente en esos vasos de agua de Deyson Gilbert, que son y no benditos, y cuya identidad poco

importa. Lo que interesa es desacralizar, profanar, poner en uso. Salir de lo dicotómico para lo bipolar. Es algo que podemos probar a partir de Marcel Duchamp, Wittgenstein, Nelson Leirner, Yuri Firmeza, Deyson Gilbert. Mas, y quizás sobre todo, pienso que sea algo que aún necesitamos probar con los indios.

La frontera entre la ironía y el sexo - Márcia X(.) clichés

Felipe Scovino

Márcia X. realizó, en la década de 1980, el camino inverso de la tan proclamada “vuelta a la pintura”. Y lo más impresionante es que no vaciló un sólo instante. Su trabajo atraviesa, de forma única, las preocupaciones sobre las fronteras del arte y su lugar en esta última década. Márcia X. está interesada en la ironía, en el juego sarcástico en que el circuito y los agentes del arte se volvieron. Su postura es ácida al usar la burla, tan común en la cultura brasileira, como elemento de creación para sus obras, que incluyen íconos religiosos, erotismo y elementos infantiles, pero de manera alguna queriendo crear o reforzar el tan temido “símbolo de una identidad nacional en el arte”.

La artista está próxima de las acciones de Nelson Leirner (con la serie *Trabalhos feitos em cadeira de balanço assistindo televisão*, 1998),³³ o aún de Jeff Koons y de Jake y Dinos Chapman (como en *Death II*, realizado en 2004, cuando dos muñecos de goma inflables – arquetipos de un hombre y una mujer – hechos para un sexo solitario, por así decirlo, están desnudos y simulando sexo oral el uno en el otro) cuando realiza *Os kaminhas sutrinhas* (1995). Márcia X. provoca una actitud anti-institucional y la búsqueda de grietas en el cotidiano para desafiar sus parámetros de orientación. La obra es una instalación compuesta de 28 camas de muñeca dispuestas en columnas en el piso de la galería. Sobre cada una de esas camas, una pareja o trunca de muñecas, sin cabeza o cualquier vestimenta. Unidas por hilos de acero, ellas se encajan las unas en las otras y, con el movimiento de brazos e pernas, crean un repertorio de simulaciones sexuales, al sonido de *It's a small world*, canción-tema entonada en Disneyworld. Muñecos sin sexo, sin identificación. Esos seres inanimados poseen motores eléctricos que permiten que ellos simulen movimientos iguales a los del acto sexual. Un pedal deja que el espectador accione todos los muñecos al mismo tiempo. La escala de los trabajos y la opción de instalarlos al nivel del piso invita al espectador a asumir una postura física que lo traiga al nivel del niño. Para apreciar la obra, el espectador necesitaba regresar al estado infantil.³⁴ En las palabras de Márcia X.,

“Mi estrategia era transformar objetos pornográficos en objetos infantiles y objetos infantiles en objetos pornográficos, fundiendo elementos que están situados por convenciones sociales y códigos morales en situaciones antagónicas. Usar elementos tan conocidos y accesibles acaba por establecer con el público una relación inmediata”.³⁵

168

En ese escenario, podemos localizar la producción de Márcia X. como un conjunto de obras que sorprenden y desestabilizan por el exceso. Teniendo la sexualidad como contenido, ese “exceso erótico” es utilizado como provocación, en el sentido de exceder los límites de los principios sociales corrientes; en esa acepción, el exceso produce “escándalo”. El fenómeno del choque por el público, cuando toma contacto con la obra de X., es pasible de acontecer; sin embargo, no estamos hablando de un choque, que cada vez con más frecuencia sucede en el circuito del arte contemporáneo, un choque contra el elitismo o algo esencialmente político, que acaba volviéndose trivial, sino un concepto nada superficial o vulgar que da al choque la connotación de un niervo que presionamos para lograr las más severas controversias en el arte.

Son controversias con el público que consume el arte contemporáneo y sus museos (las filiales de “arte contemporáneo” no paran de crecer y alastrarse por el mundo), y mismo disputas sobre la enseñanza del arte y la historia del arte. La cuestión del choque en el arte no es un debate sobre el choque *stricto sensu*; es un debate sobre cómo el arte se promovió en términos de choque. Una de las razones por que existe tanta confusión sobre el concepto de choque en el arte es que el término ha sido usado para distorsionar y alterar un campo eclético de efectos y situaciones. La famosa frase “el choque de lo nuevo” falla al intentar capturar el espectro total del choque del arte porque falsamente

sugiere que sus efectos están basados en el hecho de estar siendo “nuevo”. En muchos casos, no obstante, el choque en el arte no tiene nada de nuevo; quizá choque precisamente porque no es “nuevo”, y esto está claro en los ejemplos del *readymade* y la función que transmite a los objetos del cotidiano. Como observa Dave Beech, existen dos modelos de choque que son los más discutidos: el “choque duchampiano”, que invariablemente choca nuestros conceptos sobre qué es o no es arte; y el “choque moral”, que incluye acciones controvertidas o representaciones dichas (a)morales que son así juzgadas por los elementos del circuito de arte. Este último término, a propósito, fue el usado por los jueces de la Sociedad de los Artistas Independientes para rechazar la *Fuente* (1917). Duchamp estaba al menos cierto al decir que una pieza de cañería en sí misma no es chocante; pero traído para el campo del arte, el orinal es una novedad, lo que pudo ser notado en la risa sarcástica de Duchamp y en lo nerviosos y perturbados que quedaron los jueces al clasificar “aquello”. El “choque duchampiano es el choque del anti-arte y de la vanguardia donde la frontera entre arte y todo lo demás es cuestionada, desafiada y disuelta”.³⁶ Sin embargo, el “choque moral” y el “duchampiano” pueden estar en diferentes direcciones o pueden combinarse y sobreponerse, mas siempre tendrán sus características propias. La *Fuente* fue chocante porque el objeto estaba fuera de su lugar y función; del mismo modo, los *Kaminhas potrinhas* de X. fueron chocantes porque en ellos fueron exhibidas pocas o ninguna de las habilidades conocidas del “artista”, así como también fue una obra inconveniente.

El choque no tiene nada de peyorativo o redundante, como los media muchas veces lo exploran, ni está en decadencia, sino camina con el tiempo. Lo chocante también puede transformarse en un bello artículo de comercio y decorar la pared más austera; la anestesia, de la que hablaba Duchamp, entre el buen y el mal gusto parece haber perdido importancia en esa discusión en que el mercado de arte no juzga padrones estéticos, sino evalúa financieramente hablando de la (supuesta) potencia de aquella obra. Por otro lado, hemos sido insensibilizados respecto al choque del arte, porque la repetición de ese choque y su consecuente expectativa acaban atenuando sus efectos. Sin embargo ¿podremos saber y predecir el choque en general sin conocer sus técnicas y efectos? ¡Claro que no! Mismo afirmando que una sorpresa está guardada para usted, eso no significa que usted sabrá anticipadamente lo que lo aguarda; y, mientras usted se prepara para los modelos de esa sorpresa, usted puede pensar que existe siempre la posibilidad de que esa sorpresa, en particular, no sea ninguna de ellas. Choque se vuelve, de esa forma, un conjunto de obras que desafían nuestras predefiniciones sobre arte, estética, placer, gusto y moral. Como afirma Beech,

“para entender la persistencia del choque es necesario prestar atención a tales obras en sus contextos históricos así como darles crédito por las innovaciones que ellas producen y, de modo algún, cuando estas innovaciones se insertan y se hacen generalmente aceptadas”.³⁷

Ruidos también son parte del arte contemporáneo. La exposición *Erótica: os sentidos da arte*, realizada en 2006 en el Centro Cultural Banco do Brasil, en Rio de Janeiro, contó con *Desenhando com terços* (2000-2001). Esa obra, que usa rosarios como medio para exhibir imágenes de penes, sufrió diversos ataques de un grupo cristiano obscuro (*Opus dei*), que le dio un ultimato a Banco do Brasil: o ellos retiraban la obra, o una serie de encerramiento de cuentas bancarias ocurriría. El Banco no pensó dos veces y “castró” a Márcia X., provocando una serie de discusiones sobre la legitimidad de la obra, su ética y moral.³⁸

La relación entre lo *kitsch*, que Márcia X. emplea en su obra, y la moral católica queda evidente en otras apropiaciones de la artista. Tenemos, así, dos direcciones para ese lenguaje. La primera se asocia a la mecánica del souvenir cuya futilidad de propósito se sujeta a los imperativos de la producción masiva, en oposición a la idea tradicional de artesanía, en la que tenemos el rosario que es comprado en cualquier parroquia o fiesta religiosa y aquí hace una conexión con la segunda dirección que apuntamos: la distorsión de la función del objeto. El rosario pasa a ser comprado en cualquier lugar, pasa a adornar casas, a decorar paredes, a estar presente en el cotidiano, no más simplemente como objeto de devoción, sino como “emoción estética”. Y es exactamente en ese punto que él es apropiado por ella.

Reflexionar sobre la obra de Márcia X. es también hablar sobre riesgos. Dos vibradores adornados con brazos de muñeca pueden continuar siendo un amontonado de pedazos de látex y goma. Y ellos son eso mismo, pero también son mucho más... Y no estamos

hablando del poder que institucionaliza y que el museo concede a ese objeto cuando es exhibido dentro de su espacio. El objeto guarda "historias". Y la ironía dialoga incesantemente con esas historias. En ese sentido, el espectador corre el riesgo de no pertenecer a ese circuito de lo "no dicho" y el poder "simbólicamente irónico" del objeto es vaciado. Como una política estratégica y como un medio de construir significados, la ironía ha siempre cargado consigo el factor de riesgo. La ironía puede venir a disminuir considerablemente su potencia cuando funciona fuera del contexto en el que ella es aprehendida o entonces, en determinadas situaciones, como cuando el público no tiene acceso a la propia historia de aquella obra o al contexto al que fue producida. Por tanto, a fin de agrupar las condiciones ideales de experiencia e instaurar un evento artístico para un cierto público, el artista se sirve de estrategias específicas que tienen un determinado efecto sobre ese público. Así, esté donde esté, no siempre el objeto funciona como irónico ante cualquier individuo. De hecho, la obra expuesta sólo viene a ser irónica en el momento en que se erige como obra delante de la experiencia del público. Por otro lado, al seleccionar ciertas tácticas para la constitución de una aura irónica para su obra, el artista acaba por establecer las condiciones de recepción de la obra.

La multiplicidad de acciones de su ironía vino confrontarnos con cierta conducta de pensamiento: la investigación por excelencia del objeto de arte, pero como voluntad de sorprender, exponer y reinventar la propia existencia. El desafío puede ser patético, pero, nuevamente, también puede ser perverso si lo entendemos como desvío de una expectativa de norma. Lo que la obra de X. parece preguntarnos es ¿cómo, de hecho, el arte se relaciona con la ironía? ¿En qué pensamos cuando nos referimos a la noción de ironía hoy en día? Ironía y arte son dos categorías que, en los últimos años, se aproximaron cada vez más. Ni por eso podemos decir que toda producción contemporánea es irónica o, por lo menos, posee trazos de ironía. Forma mutante y con características propias, la ironía difiere (sutilmente, en algunos casos, es verdad) de otras figuras de estilo, de retórica, de lenguaje; en varias ocasiones no es percibida, permaneciendo en una especie de limbo entre lo "dicho" y lo "no dicho", y muchas veces es confundida con el humor. La ironía se constituirá en la intención del interpretador así como de su productor y actuará en un contexto específico (político, social y, a veces, mismo ambiental), en una relación entre lo concebido y lo percibido. La ironía acontece como parte de un proceso comunicativo; no es un instrumento retórico estático a ser utilizado, pero nace en las relaciones entre significados, entre personas y emisiones y, a veces, entre intenciones e interpretaciones. Se divide, por lo tanto, continuamente – aquí está por qué es una multiplicidad. Especificando, es ironía justamente en la medida que se actualiza, creando líneas de diferenciación que corresponden a sus diferentes dispositivos en el campo del arte. Hay solamente una ironía, aunque haya una infinidad de flujos que participan necesariamente de ese mismo pluralismo.

La ironía, en Márcia X., es posibilitar estrategias de circulación, desubicar elementos de su plano habitual de vivencia, dirigir el poder de fuego hacia una situación en que se extingue a obligatoriedad de existencia de un sentido por ser aquello una obra de arte, simplemente porque aquello puede no ser una obra de arte. A veces, impone un cansancio más fundamental: un raro impulso hacia la indiferenciación, un deseo paradójico de no tener deseo, de acabar con todo, una llamada de la regresión para mas allá de lo infantil hacia a lo que Hal Foster llamó "abyecto":

"[Lo abyecto] toca la fragilidad de nuestros límites, la fragilidad de la distinción espacial entre nuestro dentro y fuera, así como del pasaje temporal entre el cuerpo materno y la ley paterna. Tanto espacial como temporalmente, por tanto, lo abyecto es la condición en la que la subjetividad es perturbada, 'en que el sentido entra en colapso'.³⁹

Lo abyecto de Foster (el autor establece una diferencia entre hacer abyecto, expulsar, separar y ser hecho abyecto – que significa ser repulsivo, preso, "sujeto suficiente sólo para sentir la amenaza a esa subjetividad") pretende ser también una actitud reguladora, en el sentido que el sujeto o una sociedad hacen abyecto lo raro que se halla dentro. De esa forma, el trabajo de Márcia X. parece afirmar que el arte no se reduce al objeto que resulta de su práctica, pero ella es esa práctica como un todo. Práctica estética que abraza la vida como potencia de creación en diferentes medios en que opera. El objeto se deshace del carácter de fetiche y se reintegra al circuito de la creación, como uno de

sus momentos y de importancia igual a la de los demás. Él pierde su autonomía, “es sólo una contaminación de ideas”, resalta la artista, que será o no “actualizada” por el espectador. Márcia X. pone en jaque los géneros de *performance* y la propia actuación de la mujer en el campo de las artes visuales. Diverge del ícono de musa o artista sensible/frágil, para una obra vigorosa que toca dos convenciones sociales y morales muy delicadas en el universo brasileño: la niñez y el sexo. La obra de Márcia X. está interesada en las *empathias* – las relaciones de afinidad o de oposición que puedan surgir, la resonancia que la obra pueda suscitar. La artista estudia minuciosamente la disposición de los elementos componentes de sus acciones, que deberán estar conformados de tal manera que consigan convocar, attingir, tocar, mover, incitar y, en una palabra, vincular al espectador, haciéndolo instaurador del campo relacional que constituye el mundo vivido, experimentado, deseado, imaginado por Márcia.

Podemos apuntar algo que es perenne en la obra de Márcia X.: la banalidad – y quizás sea ahí que resida su potencia. En *Reino animal* (2000), una serie de provocaciones es iniciada a partir de elementos cotidianos (peluche, juguetes, animales de plástico) que son retirados de una situación ya esperada para que sean transformados, serializados, en objetos de carácter afable, en una primera aproximación, aunque con alto poder de fuego, para ojos más cristianos, por así decirlo. En esa obra, muñecas del tipo *Barbie*, desnudas y coronadas, están acostadas bajo una especie de cama de peluche con un falo erecto entre las piernas de ellas. Como un vibrador, el falo no para de moverse. Márcia X. argumenta que “esos aparatos sexuales, anónimos e impersonales, en los anaqueles de las tiendas, acaban por incorporar *personas* diversas, transformándose en objetos simultáneamente fálicos y femeninos, pornográficos e infantiles, sagrados y profanos”.⁴⁰ Nada queda al espectador además de un riesgo obsceno, “llenado por una ironía que acompaña los momentos de aprehensión cuando nadie puede gritar”.⁴¹

Abraham Moles divide lo *kitsch* en cinco principios: inadecuación, acumulación, percepción kinestésica, medio-término (“por medio de la acumulación de medios, de este vasto *display* de objetos, lo kitsch queda a medio camino de lo nuevo, oponiéndose a la vanguardia, y permaneciendo, esencialmente, un arte masivo, aceptable para la masa y propuesta a ella como sistema”)⁴² y conforto (la idea de sentirse en armonía con toda la gama de sensaciones, sentimientos, formas difusas y aceptación fundamental). Sin embargo, son los dos primeros principios – inadecuación y acumulación – que nos llaman la atención cuando la obra de Márcia X. es analizada. Lo *kitsch* ofrece una función de placer al individuo, o mejor, de “*espontaneidad en el placer* [grifo de aquel autor] que parece ajena a la idea de lo bello o de lo feo transcendente”,⁴³ concediéndole la extravagancia. La inadecuación ocurre cuando hay un desvío permanente en relación a la función que se supone que debería cumplir; volviéndose, por tanto, inútil, un objeto que contiene una falsa funcionalidad.⁴⁴ Son los muñecos eléctricos de las *Kaminhas sutrinhas* y los rosarios. La ironía y los principios de lo *kitsch* también se hallan en *Lavou a alma com Coca-Cola* (2003), en la que la artista permanece acostada durante una hora dentro de un tanque lleno con la marca de gaseosa del título. Fijado a la pared, está una luz roja que da nombre al trabajo. La artista usa un camisón blanco de 4 metros de largo que va inflando a medida que la Coca-Cola va lentamente penetrando en la tela. Las diferentes opciones de baños que son ofrecidos en el mercado (de santo, de chocolate, de luz, de belleza) encuentran en la acumulación *kitsch* – el frenesí del “siempre más” o poblar lo vacío con un exagero de medios – el medio para dispensar el sarcasmo de una gaseosa que se confunde en ser también un producto químico usado como detergente, removedor de grasa y capaz de disolver hasta carne.

El destino de muchos peluches, objetivo desubicado de la afectividad, es que se conviertan en fetiche. En *O fetichismo* (1927), Freud explica el fetiche como un sustituto para el falo materno. Su función es sostener la creencia infantil en la existencia del pene de la madre. Walter Benjamín, sin desconsiderar las condiciones de producción artesanal e industrial, señala con otro Freud (*Más allá del principio del placer*) que los juguetes, por un lado, tienden a ciertas realizaciones de la libido; por otro, tienden a absorber proyecciones de los adultos, incluso ideológicas. En ese sentido, “los niños son duros y están alejados del mundo”,⁴⁵ afirma Benjamín.

Ironía, perversión, pornografía, ludicidad, todo se va contaminando, se apropiando y mezclando en Márcia X., sobrando para nosotros, espectadores, una actitud de perplejidad. Una sonrisa casi falas, quizás, pero nunca descaso. La *performance* deja

de ser una invención ficcional de la mujer sufridora o perturbada por los caminos de un mundo cruel. Márcia X. apunta los paradoxos de la (hipócrita) clase media brasileña y sus ambigüedades sexuales y fetiches; su arte, de forma alguna, es acusatoria o sufre de la llamada crisis de la "envidia del pene", de que tantas artistas que usaron a *performance* como soporte fueron acusadas. Por lo tanto, el espectador ahora está delante del cotidiano que él mismo creó, de los elementos y perversiones que él glorifica y necesita. ¿Sería aquél erotismo de los objetos de Márcia X. tan bizarro? Bien, no importa qué pase, el espectador está condenado a la risa irónica. Las exclamaciones comunes – "¡pasaron de los límites!" – exprimen inútilmente la indignación, que queda sin eco. Si la imagen es la garantía absoluta de una imposibilidad de actuar sobre o en lo real, ella sólo es por ser ella propia una parodia permanente de lo real. La credibilidad de los actos se hace difícil de comprender en lo real, y es por eso que ella se apoya en esa demostración ostensiva que le ofrece el medio de la imagen.

Apuntes sobre el arte subterráneo en Latinoamérica en los años 1960-70⁴⁶

Cristina Freire

Identificar procesos artísticos comunes en Latinoamérica, región que incluye países de culturas tan diversas con distintos pasados coloniales, es tarea difícil, casi imposible. Sin embargo, los flujos migratorios presentes en las diversas fases de la historia del continente, en varias direcciones y en contextos históricos y sociales diferentes, apuntan la desterritorialización como un índice político y social común con desdoblamientos en el campo artístico.

Como sabemos, hace mucho tiempo los Estados Nacionales no son más los dispositivos adecuados para pensarse las identidades culturales. Términos como hibridación, desplazamiento y descentralización son comunes en los discursos críticos y el concepto de Estado-Nación se vuelve cada día más inoperante.

En los años 1960 y 1970, por ejemplo, el exilio fue frecuente en los países latinoamericanos. Si, en Brasil, tener que dejar el país por motivos políticos e ideológicos afectó la clase media, en especial artistas e intelectuales, en otros países, como Argentina, Uruguay y Chile, fue un factor masivo durante el periodo de la dictadura militar.

Así, más que identificar artistas y poéticas por la identidad nacional, investigamos brevemente algunas tácticas que, en un pasado reciente, funcionaron como estrategias de libertad para los artistas latinoamericanos. Hoy, muchas de esas estrategias permanecen poco conocidas, casi subterráneas.

Los avances del mercado en las sociedades neoliberales transnacionales y los paradigmas modernos despolitizados, aceptados y naturalizados en los museos son algunas posibles explicaciones. La inoperancia de las grandes categorías explicativas y las consecuentes obliteraciones provocadas por la historia del arte canónico sugieren que se deba "cepillar la historia a contrapelo", en la expresión de Walter Benjamín, y buscar comprender tales estrategias y prácticas legadas al olvido.

El concepto-condición de "subterráneo", desarrollado por Hélio Oiticica en un texto/manifiesto escrito en 1969 es muy instructivo aquí. El juego entre los sentidos de los prefijos "*sub*" y "*sul*" en portugués evoca sus diversos significados: social, geográfico, económico, político y existencial. El artista explica que "subterráneo", diferentemente de *underground*, delimita una posición crítica, experimental y constructiva. De esa manera, nos interesa extrapolar el alcance de ese concepto, pensado originalmente a partir de la condición de un artista brasileño viviendo en aquél momento en exilio en Inglaterra.⁴⁷

Entendemos como "subterráneas" las poéticas que identifican momentos y lugares de resistencia en América Latina. Se esboza con esas prácticas artísticas un programa común de urgencias que no se define por la forma del objeto que los artistas crean, sino, principalmente, por el tipo de intervención poética y política, colectiva y creativa que son capaces de ejercer en la sociedad. Articulando arte y vida, el público se vuelve, necesariamente, "participador", en la expresión de Hélio Oiticica. La participación corporal y semántica del observador ya era central para el movimiento Neoconcreto

iniciado en la mitad de los años 1950, en Rio de Janeiro, como respuesta a la extrema racionalidad y formalismo del grupo *Noigandres* de los poetas concretos de São Paulo.⁴⁸ El poeta y crítico Ferreira Gullar fue su mentor y el movimiento congregó Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, entre otros artistas. La participación del público asume, fundamentalmente, una vertiente crítica, ética y política frente al contexto de represión vivido en la sociedad brasileña. Era necesario, en aquél momento, abandonar la posición de pasividad impuesta por la censura.

En 1967, Hélio Oiticica divulga en el catálogo de la exposición *Nova Objetividade*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, un texto que sería seminal para el arte contemporáneo, no sólo en Brasil.⁴⁹ En esa exposición en que presenta su obra *Tropicália*,⁵⁰ desenvuelve un raciocinio conceptual que ya indicaba la preocupación de dar contexto a la experiencia de la vanguardia brasileña, distinta del *mainstream* internacional, con fuerte repercusión en el cine, en la música y en el teatro. Establece algunos puntos que desenvuelve dentro de un programa propio. Son ellos:

"1. voluntad constructiva general; 2. tendencia para que el objeto sea negado y superado el cuadro de caballete; 3. participación del espectador (corporal, táctil, visual, semántica etc.); 4. abordaje y tomada de posición en relación a problemas políticos, sociales, éticos; 5. tendencia para proposiciones colectivas y consecuente abolición de los 'ismos' característicos de la primera mitad del siglo en el arte de hoy (tendencia que puede ser englobada en el concepto de 'arte posmoderno' de Mário Pedrosa); y 6. resurgimiento y nuevas formulaciones del concepto de *ansiate*."

Características comunes como la transitoriedad de los medios y la precariedad de los soportes son todavía tomadas como alternativas y actitudes críticas contra las instituciones como el museo, la censura de los Estados dictatoriales y el mercado.

Las restricciones impuestas por los regímenes dictatoriales sugieren un análisis de sus grietas, en que otros e inesperados flujos de cambios funcionaban como anuncios de la vitalidad de las plataformas móviles de intercambio capaces de revelar el anacronismo de una definición de arte centrada en objetos autónomos.

Recordamos, sin embargo, que ya en el periodo del pos-II Guerra, el Bureau Interamericano, creado por los EUA para tratar de asuntos estratégicos para la región, incluye en el proyecto de 'modernización' para América Latina la creación de museos de arte moderno y de bienales. Esos dispositivos de exhibición deberían fortalecer la noción de autonomía del arte por medio del esperanto del arte abstracto, ficción naturalizada con el liberalismo contra las 'amenazas' en el continente, y reivindicar, con el arte moderno, la modernización de los países que la exhibían.

En la contracorriente, en países como México y Brasil, las universidades públicas conservaban, durante los periodos de excepción, importante autonomía cultural y científica. En São Paulo, durante las décadas de 1960 y 1970, mientras el historiador del arte Walter Zanini estuvo delante del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP), completamente aislado de los críticos que poco o nada entendían de sus propuestas, fue vivamente incentivado por artistas que, junto con él, organizaron exposiciones colectivas en Brasil y en el exterior. Eso estimuló el uso del museo para el desarrollo de proyectos, cursos, conferencias y como un foro de debates y exposiciones de las vertientes conceptuales en sintonía con lo que estaba ocurriendo en nivel internacional. Desde fines de los años 1960, exposiciones de orientación conceptual estaban siendo organizadas en Europa y en los Estados Unidos. La antológica *Live in your head: when attitudes become form*, realizada en Berna, en Suiza, en 1969, con curaduría de Harald Szeemann, incluyó 69 artistas entre europeos y norteamericanos, pero ninguno latinoamericano.

En el año siguiente, Hélio Oiticica, al ser invitado para la muestra *Information* (1970), con curaduría de Kynaston Mcshine, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), negó, vehementemente, estar representando Brasil, que vivía en aquél momento bajo la dictadura. Él introdujo al público norteamericano, en el texto del catálogo de la exposición, aspectos de la obra *Tropicália* y de su *Programa Ambiental* más amplio. Cildo Meireles presentó obras de su proyecto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, iniciado en aquél año y que se haría emblemático para el periodo.

Sobre ese proyecto, escribió, entonces, el artista: "si Marcel Duchamp intervino al nivel del Arte (lógica de los fenómenos), lo que es hecho hoy, al contrario, tiende a estar más cerca de Cultura que del Arte, lo que es necesariamente una intervención política".

El *Projeto Coca-Cola* y el *Projeto Cédula*, realizados a lo largo de la década de 1970, operan con los sistemas de distribución de los cambios cotidianos, adoptan una estrategia de guerrilla al tomar las redes como medio. El artista se apropia de los objetos que circulan en los cambios del día a día y subvierte sus sentidos con palabras y frases contundentes. Son sentencias como "¿quién mató a Herzog?", que representan golpes certeros a la situación vivida en la sociedad brasileña en aquél momento. La muerte del periodista brasileño Wladimir Herzog, por ejemplo, fue anunciada oficialmente como suicidio; sin embargo, se sabía que él había muerto bajo tortura de la represión militar. El artista sella la incómoda y amenazadora pregunta en notas, que por cierto no serían destruidas, retornándolas a la circulación como un grafiti que se mueve.

"El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera", escribió el artista argentino León Ferrari, en 1968, sobre la situación de la vanguardia artística en su país.

En ese mismo espíritu, junto con otros artistas argentinos de Rosario y de Buenos Aires, participó de la manifestación/acción *Tucumán Arde*.

Valiéndose de los medios de comunicación, *Tucumán Arde* se volvía una estrategia poética/política para denunciar la situación vivida en una región muy pobre de Argentina, asolada por la dictadura militar en fines de la década de 1960.⁵¹ El levantamiento de las estadísticas sobre la realidad social de la provincia de Tucumán fue el momento inicial de esa exposición/protesto/proposición que incluyó teóricos, sociólogos, cineastas, fotógrafos y la Confederación General del Trabajo (CGT), además de Jaime Rippa, Graciela Carnevale, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Roberto Zara, Martha Greiner, Noemi Escandell, Roberto Jacoby y León Ferrari, artistas de Rosario, Santa Fé y Buenos Aires, que junto con otros artistas integraban el Grupo de Artistas de Vanguardia. Presentar la realidad forjada por el poder dominante, en cooperación con os medios de comunicación masiva y en contraposición a las estadísticas realistas de los índices de miseria en la región, fue la estrategia adoptada por el grupo para promover una mayor consciencia crítica. Realizada en 1968, en espacios no convencionales como sedes de sindicatos, atrajo un público mucho más grande y más diversificado que aquél que solía frecuentar galerías y museos. *Tucumán Arde* representa la puesta en operación de los media por los artistas al revelar, por medio de la exposición, la no contradicción entre el control de información, el arte y la política. La atención de los media sobre la exposición sería capaz de reproducir y alastrar aún más la información, que para el Grupo de Artistas de Vanguardia podría crear un circuito informacional, tarea principal de un arte revolucionario.

La propuesta, explicaron los artistas en un manifiesto, sería

"realizar un arte total, transformador y social, a partir de un acontecimiento estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana, que destruye la separación idealista entre la obra y el mundo, y se integran las fuerzas revolucionarias que combaten las formas de la dependencia económica y clasista".

Algunos años antes, la creación de un evento ficticio, inventado y divulgado por los artistas argentinos Eduardo Costa, Roberto Jacoby y Raúl Escari, dio base a *Arte de los Medios*, manifiesto y obras colectivas que consistían en provocar el cubrimiento de prensa para eventos, como el *Happening para um javali defunto* (1966), que nunca ocurrieron. Así, más importante que un objeto de arte es su desrealización por los circuitos de transmisión de información.

Aproximadamente en el mismo período, el término "Arte de Guerrilla" fue acuñado por el crítico brasileiro Frederico de Moraes para comentar trabajos de Artur Barrio, Cildo Meireles, Antônio Manuel, entre otros. Estos adoptaron como táctica de acción el empleo de materiales y soportes precarios e inusitados, la sorpresa, el choque y la tensión permanente como forma de inclusión del público en sus propuestas desarrolladas casi siempre en espacios públicos.

El periódico diario fue utilizado por varios artistas como estrategia inusitada para vehicular proyectos. En 1970, Cildo Meireles publicó dos "*inserciones*" anónimamente en la sección 'Clasificados' de un jornal convencional.

Esa *Inserções em Jornais: classificados* opera con lo que será más desarrollado en la serie *Inserções em Circuitos Ideológicos*, o sea, apunta hacia las variables de control y distribución de informaciones en sus desvíos y canales ideológicos. El anonimato en que son realizados sugiere una estrategia de guerrilla contra la censura artística y el mercado de arte. Según Meireles, sería fundamental substituir la noción de mercado por la de público, pues la progresiva preocupación con el mercado estaba conduciendo los artistas brasileños a "dependencia y a esclavitud a un modelo de características colonializantes y en agonía y provocando una anestesia creativa".⁵²

La serie *Clandestina*, de Antônio Manuel, también es ejemplar al tomar de asalto la página de 'O Jornal' para publicar sus proyectos, impedidos de ser presentados en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro.

En el proyecto *0-24 horas*, presenta como material iconográfico, en seis páginas de ese diario convencional de Rio de Janeiro, todos los proyectos censurados en el Museo en aquél año de 1973. La muestra tiene el tiempo de duración del periódico en los estancos: veinticuatro horas.

La página impresa de un periódico convencional hilvanaba varias proposiciones muy caras a los artistas en aquél momento, o sea, encontrar otros espacios de exposición además de galerías y museos, ir al encuentro de un público mucho más amplio y diversificado, detonar cualquier posibilidad de hacerse *commodity* y, finalmente, burlar el bloqueo de la censura.

En Chile, la revista de gran divulgación HOY fue vehículo del primer proyecto, *Para não morrer de fome na Arte*, realizado en 1979 por el grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), integrado por los artistas Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld. Esa propuesta realizada por el colectivo chileno constó de algunas fases. En la primera, los artistas distribuyeron una centena de bolsas de ½ litro de leche para habitantes pobres de la ciudad de Santiago. Los empaques ostentaban la inscripción "½ litro de leche", que, por su turno, traía a la memoria la política socialista de Salvador Allende, no realizada y frustrada por el golpe, que garantizaría a cada niño chileno ½ litro de leche al día. En el mismo día de esa distribución de leche, la idea original era publicar una página en blanco en la revista, firmada apenas con la sigla "CADA". La página de la revista fue de hecho cedida para los artistas, con la condición de que ellos publicaran algo y no la dejaran en blanco. Así, fueron impresos los decires:

"Imagine esta página completamente blanca.

Imagine esta página blanca como la leche diaria a ser consumida.

Imagine todos los rincones de Chile privados del consumo diario de la leche, como páginas en blanco a ser llenadas".

También a lo largo de la década de 1970, las publicaciones de artistas en la forma de revistas fueron abundantemente distribuidas por el correo, y al circular entre muchos países, funcionaron como un foro abierto de cambios. En Latinoamérica, hoy, tales publicaciones, componen los relatos fragmentarios de esa historia subterránea.

En esa red solidaria, la relación entre artistas, escritores y poetas se pauta por el uso de lenguaje y articula frecuentemente envíos postales y poesía visual. Para esos artistas, la publicación inter-medios es, antes de más nada, un laboratorio de lenguaje; además, representa una posibilidad efectiva de intervención política, sobre todo por la apertura de canales no oficiales de comunicación. En las publicaciones más artesanales, la precariedad de los soportes, como una simple hoja de offset o una tarjeta postal, sugiere el dinamismo de la proposición en oposición a la mercantilización del valor artístico. En el caso de esas publicaciones, interesaba la idea de que no bastaba una intervención del artista en un producto aislado en una página de revista o periódico convencional, por ejemplo. Era necesario intervenir en el propio medio, abriendo otros canales de circulación y distribución artística. De esa manera, arte postal y publicaciones de artista se mezclaban en los años 1960 y 1970. Muchas de las revistas derivadas de esa red fueron organizadas por un artista o un grupo de artistas y el tirado determinado por el número de participantes que, después recibir una carta-invitación, enviaban sus trabajos en formato y cantidad previamente establecidos. Como resultado, hojas sueltas en sobres, bolsas plásticas o simplemente grapadas confieren el carácter de precariedad de ese tipo de producción. Su realización era sencilla: el artista-editor reunía las contribuciones enviadas por los participantes y las devolvía a circulación, lejos de cualquier relación

comercial. El artista uruguayo Clemente Padín es eslabón importante en esa red. Editó cinco revistas de poesía experimental que alcanzaban diversas partes del mundo por medio de los correos, en aquellas décadas: *Los Huevos del Plata* (1965-1969), *OVUM 10* (1969-1972) y *OVUM* (1973-1976).

Para Padín, como para diversos otros artistas latinoamericanos, el arte postal representó un proceso de descentralización artística en el que mensajes artísticos podían ser enviadas para cualquier rincón del mundo, en contraste con los "correctos" polos hegemónicos implantados después de la Segunda Guerra Mundial, cuando un sistema de galerías, museos, críticos y curadores controlaba un aparato restringido de marketing y prestigio. El arte postal surgió en la intención de la creación de nuevos procesos de significación artística, en un proyecto ideológico que podría resumirse como "nuevos objetos para nuevos sujetos". En esa definición trasparece un halo utópico del conceptualismo latinoamericano.

En Argentina, Edgardo Antonio Vigo (1927-97) publica las revistas *Diagonal Cero* (1962-68) y *Hexágono* (1971), que fueron importantes vehículos de diseminación de la Nueva Poesía latinoamericana.

En Chile, Guillermo Deisler (1940-95) publicó *Ediciones Mimbre*, un periódico de artes gráficas y poesía visual que presentaba la vanguardia artística de Latinoamérica. Cuando Pinochet llegó al poder, Deisler fue preso y, con la ayuda de sus amigos, logró dejar la cárcel, partir para a Europa y publicar, en el exilio, *UNI/vers* (1987-95).

De la participación activa de los artistas en esa red de cabios resultaron muchos archivos. El archivo del uruguayo Clemente Padín es ejemplar del período turbulento en que vivían los artistas latinoamericanos. Más que constituido por el acúmulo constante en un tiempo lineal, ese archivo se revela por la falta, por la ausencia y por los lapsos ocasionados por las contingencias políticas y sociales de su tiempo. Perdido por ocasión del golpe militar y del encarcelamiento del artista en 1977, fue recompuesto por la solidaridad de la red postal, cuando Uruguay regresó a la democracia en la década de 1980. El destino de muchos archivos de artistas en Latinoamérica nada tiene de lineal, pero es marcado por sobresaltos y choques, para no hablar de las migraciones recientes por las adquisiciones internacionales de colecciones y archivos enteros despatriados y vendidos para museos y colecciones metropolitanas.

Muchas de esas publicaciones de artistas, desde el principio, no fueron realizadas con el intuito de que fueran expuestas en galerías y museos, sino para que circularan en redes alternativas al sistema oficial, de mano en mano. El espacio privado toca el público y las esferas personal y política se mezclan. No por casualidad, ese tipo de manifestación procesual, táctil y colectiva escapó, hasta hace poco tiempo, de los circuitos legitimadores; esa situación, sin embargo, está cambiando rápidamente.

La poesía visual es fundamental en las obras caligráficas del argentino León Ferrari. Las palabras manuscritas son como dibujos para ser contemplados al mismo tiempo que leídos. La lectura y la observación, así como la escritura y el dibujo, están unidas en un mismo gesto. Completamente lejos de la tradición canónica del arte conceptual que toma el diccionario de citas impersonales de Joseph Kosuth por referencia, esos escritos tienen la marca de la subjetividad. Ese es un diferencial importante, sobre todo en el tiempo en que vivimos, en el que los archivos físicos migran para el registro digital de las redes virtuales.

En los años 1970, son también bastante frecuentes las publicaciones realizadas por grupos de artistas reunidos en cooperativas y asociaciones. Diversas publicaciones fueron colectivamente idealizadas para ser distribuidas directamente a instituciones, artistas y personas del medio, acto que significó más una acción de los artistas contra los estrechos canales de circulación del arte. La precariedad de los medios y de las técnicas utilizadas subrayaba el sentido de la cantidad sobre la calidad y provocaba, por lo menos en la intención de los incluidos, la descentralización de los centros de producción y vehiculación del arte, consecuencia de la democratización de los medios de reproducción. El hecho de que muchos artistas organizaron sus propios editoriales mientras vivían en el exilio es bastante revelador de ese período, pautado por utopías.

El exilio explica la búsqueda de emergencia por otras posibilidades para la creación y, principalmente, para la circulación de informaciones. El desplazamiento físico combinado con una alienación, una especie de marginalización, potencializa el deseo de comunicación en caminos alternativos. En ese contexto, algunos artistas utilizaron

el arte como medio de comunicación, realizando proyectos de editoriales de libros de artistas que se desdoblaron en archivos y galerías alternativas.

Ulises Carrión, mexicano que vivió varios años en Amsterdam, es uno entre varios otros nombres. Fue bibliotecario, poeta, artista, editor, organizador de exposiciones y de sus propios catálogos. Publicó varios libros, novelas, cuentos y obras teatrales antes de empezar a trabajar con el uso del lenguaje fuera del contexto literario o ensayístico. Fundó *Other Books and So* (1975), que hospedó en Holanda una red internacional de intercambio de ideas y trabajos, mezcla de galería alternativa y sede de la red internacional de intercambios postales. Sobre esa mezcla de librería, galería y archivo, él comentó:

"¿Por qué debería un artista abrir una galería? ¿Por qué debería mantener un archivo? Porque creo que el arte – como una práctica – ha sido substituida por una práctica más compleja y rica: la cultura. Llegamos a un momento histórico privilegiado, cuando mantener un archivo puede ser una obra de arte".

Durante su estada en Inglaterra, en sus constantes búsquedas por libros raros y otros detalles de impresión, Carrión encontró los artistas mexicanos Martha Hellion y Felipe Ehrenberg, exilados en Devon, que integraban totalmente las actividades editoriales a la vida cotidiana y producían ediciones limitadas de libros de artistas. Era la *Beau Geste Press* (BGP), por medio de la que los artistas mexicanos, en colaboración con muchos otros, viabilizaron, desde su creación en 1970, la publicación de trabajos de jóvenes artistas de diferentes países. Tal proyecto editorial alternativo y experimental tiene influencia en el contexto artístico de la década, sobre todo por haberse hecho un centro de referencia en la publicación y producción de libros de artista. Ulises Carrión publicó por BGP *Looking for poetry* (1973) y *Arguments* (1973).

Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Klaus Groh y Alison Knowles realizaron, no raro, por primera vez, proyectos de edición gracias a BGP. De vuelta a México, Felipe Ehrenberg expandió la praxis del editorial y fomentó la creación de varias otras del género, en diferentes puntos del país, con trabajos realizados en mimeógrafo portátil y offset.

Espacios alternativos como esos son característicos de ese momento en el que los artistas toman para sí la responsabilidad intelectual sobre su obra además de la tarea de organizar su exhibición, circulación y divulgación. Los archivos, los editoriales y las galerías alternativas funcionaron, en ese momento, como centros experimentales de producción compartida de arte y de crítica.

La tarea de preservar esos trabajos frecuentemente precarios, realizados con medios poco durables, incluye la reconstrucción de un tejido simbólico complejo que incluye su contexto histórico, político, cultural y social. Así, preservar es dar inteligibilidad. Es todavía importante notar como el interés crecente y el consecuente rescate de muchas de esas proposiciones han ocurrido en las últimas décadas. Surge, del punto de vista de las memorias del arte contemporáneo, una especie de retorno de lo reprimido.

Parece interesante notar el paralelo de ese rescate con la abertura de los archivos constituidos por la represión durante la dictadura militar en Brasil, Argentina, Chile y Uruguay, entre otros países de Latinoamérica que pueden, entonces, "rectificar" la Historia oficial.

En el tiempo/espacio en que vivimos hoy, las redes de cambios son también reconfiguradas por la tecnología digital. Las copias y la distribución de muchos trabajos en ese nuevo medio, al contrario de la fotocopia, mimeógrafos o mismo de los pesados y carísimos equipos de vídeo Portapak, tienen costo cero. Eso sugiere otras cuestiones referentes no sólo a la distribución, sino también a la autoría, a los derechos de autor y a la preservación, además de temas estimados por la historia y a la crítica de arte.

Por fin, la atención actual dirigida a las estrategias y tácticas alternativas de producción y distribución de los años 1960 y 1970 nos hace pensar sobre qué alimenta ese interés hoy, cuando el concepto de red está cada día más normalizado y globalmente difundido por premisas culturales tecnocráticas, cuando las tácticas de resistencia artística son rápidamente asimiladas como operaciones de marketing, y cuando el potencial crítico de algunas proposiciones artísticas es neutralizado por el mercado y por instituciones culturales convertidas en empresas guiadas por políticas neoliberales.

Esa arte guerrillera, crítica, movilizadora e ajena a los intereses estrictamente económicos, que se movió fuera de los ejes hegemónicos de cambios, puede dar un testimonio de una utopía que pulsó y quizás todavía pulse, en algún lugar, en el subterráneo.⁵³

entrevista

Fotoperformance, manufactura de objetos y tiempo performativo

Elcio Rossini

Mario Ramiro

Elcio Rossini es un artista brasileño que vive y trabaja en Porto Alegre, donde desenvuelve sus investigaciones y sus estudios sobre *performance*. Su trabajo más reciente reúne un conjunto de acciones performativas en las que objetos y cuerpos en el espacio adquieren un valor escultórico y plástico. Eso es resultado del trabajo laborioso y concentrado del artista en su taller, asociando, tejiendo, cortando, pegando y costurando una gama de materiales que en sus *performances* se presentan de forma seductora para nuestra mirada. Rossini ha estado desarrollando en los últimos años una serie de trabajos a partir de la idea de *tareas*, y muchas de esas experiencias resultan también en imágenes fotográficas, registros de una acción que se desarrolla en el tiempo y en el espacio. La charla con Mario Ramiro fue sobre fotoperformance, manufactura de objetos y tiempo performativo – algunas de los muchos abordajes posibles de la obra de ese artista que continúa sorprendiéndonos con su rara producción.

MARIO RAMIRO: *Elcio, me gustó mucho aquella fotografía que usted presentó recientemente en la galería Ecarta, en Porto Alegre: una caja de luz con el título de Sopro. Allí la presencia del cuerpo humano y los materiales que lo envuelven dan forma a un organismo misterioso, puesto en un espacio surrealista. ¿Esa imagen es de una performance?*

ELCIO ROSSINI: En mi trabajo, exploro imágenes que no son cotidianas – busco siempre alguna rareza en la acción o en las figuras que constituyen las *performances*. Entre 2002 y 2005, hice algunos objetos que consideré que sólo podrían existir plenamente cuando fueran relacionados con el movimiento corporal. Separado de la acción, el objeto sería solamente una potencialidad para el movimiento. En ese período, hice los *inflables* y *andadores* y otros objetos que, digamos, no salieron bien. Uno de ellos es esa tela roja que aparece en la foto a que usted hace referencia – un gran terciopelo rojo sobre el que hice un tipo de bordado, atando doblas de la tela. Realicé con él diversos intentos para crear una *performance*, pero por alguna razón las acciones que realicé no me satisficieron. *Sopro* es una fotografía obtenida como registro del proceso de investigación de acciones para creación de una *performance* que nunca ha sido presentada en público. Ella documenta una de los muchos intentos que he mencionado.

¿Usted también produce fotoperformances – fotografías escenificadas para la cámara?

En verdad, lo que hago son registros del proceso de investigación de acciones. La imagen fotográfica es un apunte importante, pues de ella son excluidas las imperfecciones de la acción o lo que es precario, no en el sentido de la excelencia del movimiento, sino de su sostenimiento conceptual. Veo esas imágenes fotográficas como futuros trabajos, ideas que no encontraron una resolución satisfactoria en el momento de su creación pero que apuntan hacia una potencia de algo que puede ser explorado más tarde. La fotografía como un documento de trabajo tiene una característica interesante que es a su ineficiencia para capturar la complejidad de la acción. La fotografía no puede capturar la acción, pero ella nos estimula a investigar mentalmente los posibles movimientos que anteceden el instantáneo capturado, como también aquellos que vendrán después de él. *Sopro* no fue producida teniendo en cuenta ser presentada como una fotoperformance – ella no fue posada para la cámara. Ella es una descubierta dentro de un extenso archivo de imágenes que colecciono.

Es increíble como algunos registros de experiencias de taller resultan en imágenes con valor propio, en imágenes autónomas.

Si duda, lo que ocurre en las imágenes que colecciono es que ellas están mas a espera de desencadenamientos de un proceso de creación volcado hacia la *performance* en vivo. Ellas no son pensadas como trabajos independientes.

Lo que también queda evidente en su trabajo es una atenciosa manufactura de los objetos y accesorios que integran sus performances. Eso podría sonar como un paradojo ¿no? Al final, esos objetos son contruidos para integrar acciones efimeras.

No considero un paradojo porque la acción es efímera pero el objeto no, él persiste más allá de la acción. Mis trabajos siempre tienen una relación con un material u objeto que confecciono. La confección de un objeto es una etapa importante, y fue a partir de las experiencias de manufactura que llegué a la noción de *tarea*. Tarea es un procedimiento histórico de la danza y que llevo los últimos cuatro años usando con frecuencia en la creación de mis *performances*. Cuando estoy en la confección de un objeto, como en el caso del terciopelo rojo, esa actividad exige concentración: el cuerpo queda engajado en la manufactura y, después de un tiempo, puede seguir casi automáticamente en esa tarea. El trabajo manual abre un espacio para los pensamientos. Amparado por el cuerpo que está todo ocupado por la tarea, el pensamiento inventa el tiempo y lo desdobra. Por eso, la duración ha sido una cuestión importante en los últimos trabajos que he realizado.

¿Cómo usted define esas tareas?

Identifico dos modalidades distintas de la noción de tarea. Una dice respecto a la experiencia, caso siempre solitaria, vivida por el artesano o artista empeñado en la confección de un objeto u obra de arte. La otra modalidad dice respecto al *performer* y a las acciones que él realiza bajo la mirada del público. Por tanto, son dos contextos diferentes, con cualidades y especificidades distintas. Durante la acción, la tarea es realizada para ser vista por una audiencia. Por eso, el *performer*, por más que la ejecute de forma despresumida, directa y sin artificios, estará siempre delante del público, de la mirada para quien, en último análisis, las acciones son realizadas. En una *performance*, la *tarea* constituye una estructura, un esqueleto, funciona como un elemento de sostenimiento definido y sólido, pero, al mismo tiempo, incompleto. La determinación exacta de una o más acciones no impide que el *performer* cree variaciones relativas a las calidades del movimiento, tales como ritmo, tonicidad, velocidad y duración, por ejemplo.

¿Y cómo usted define la duración de una performance? ¿El desenrollar de una acción depende también de la resistencia del público?

La duración prolongada es una modalidad que propone al espectador vivir la experiencia del tiempo explorada por el arte de la *performance*. Ella no pone al espectador delante de un torbellino de imágenes ilusorias que lo induce a olvidar el presente. El tiempo así empleado propone al espectador percibir la producción performática que se presenta delante de sus ojos y, asociada a la presencia de todo que lo circunda, autoriza la dispersión de la mirada, acoge el devaneo. En uno de mis trabajos, intitolado *Figuras e Fantasmas*, la duración de la *performance* es asociada a la repetición de las acciones de vestir y desvestir ropa y objetos y se exponer por algunos instantes para el público. Las figuras creadas son raras y están siempre apareciendo y desapareciendo de nuestros cuerpos. De eso sucede que lo que era inicialmente atrayente a la mirada del espectador pasa, después de un cierto tiempo, a interesarle cada vez menos. La curiosidad y el interés del público no soportan la repetición del mismo procedimiento y la consecuente duración temporal. El lugar donde la *performance* ocurre, por ejemplo, determina para el público diferentes padrones de comportamiento, y ese es un factor que ejerce influencia en la percepción del tiempo transcurrido. La *performance* puede ocurrir en un escenario y el público estará, en ese caso, circunscrito al espacio individual de la butaca, casi siempre respetando las convenciones establecidas en esta polaridad, o sea, el escenario activo, dueño de la acción y la platea pasiva, inmóvil y silenciosa.

Y en el caso del espacio abierto de performance, ¿dónde la acción transcurre en medio al público?

En *Figuras e Fantasmas e Palavras*, por ejemplo, la intención es dejar que el público perciba que no hay necesidad de comportarse de la misma manera que en el teatro, o sea, silencioso e inmóvil. En la presentación de ese trabajo, el público puede ir y venir, ver la acción por un tiempo, salir, hacer otra cosa, volver más tarde. Por ese motivo, el lugar escogido tiene gran importancia para que la movilidad del público realmente ocurra.

La duración de la acción es un componente importante, y es en la experiencia práctica que ese factor revela su significado más profundo. En mi experiencia, la práctica trajo un tipo especial de creencia en el acto performativo como posibilidad de transponer un umbral, esté él relacionado a la resistencia física del cuerpo o a la energía personal. Un ejemplo de eso fue una presentación de la *performance Figuras e Fantasmás*, realizada en el Departamento de Arte Dramático de UFRGS, programada por la coordinación del curso y marcada para empezar un poco antes del inicio de las clases. La presentación transcurrió como previsto, con el público interesado en el comienzo y, poco a poco, manifestando un desinterés con el paso del tiempo y la acción transcurriendo siguiendo siempre la misma fórmula. Pasado algún tiempo, como no había más novedad, sino sólo repetición, profesores y alumnos fueron desistiendo de ver la *performance* y abandonaron la sala. Cuando el espacio quedó vacío, de acuerdo con nuestra propuesta, atingimos nuestro objetivo y, por tanto, ella podría ser encerrada. Por algún motivo que no había sido planeado, continuamos con nuestra acción. Seguíamos creando figuras en el salón vacío. Algunas pocas personas que pasaban por el pasillo paraban para ver qué estaba ocurriendo y, en seguida, volvían a sus actividades. En la mitad de la tarde, en la hora del intervalo de las clases, los alumnos saliendo para el café nos encontraron en el mismo lugar, repitiendo las mismas acciones, vistiendo y desvistiendo ropa. Fue posible percibir la reacción de sorpresa del público, que no esperaba encontrar la *performance* ocurriendo. Esa experiencia resaltó y amplió la importancia de la duración para *Figuras e Fantasmás* y nos hizo percibir que la *performance* no se resolvía solamente en la saturación de la mirada del público o en un cierto tipo de vaciamiento. Esa presentación sugirió una relación de la *performance* con el lugar en el sentido de aproximarla de la idea de una acción "instalada".

Esa es una experiencia increíble, pues la acción performática existió independiente-mente de la audiencia y se instaló en la especificidad de aquel lugar. ¿Sus otros trabajos también están abiertos para esos cambios tan radicales?

El encuentro entre el acto performativo y público es una situación abierta que impone inestabilidad y riesgo. Por eso, la primera presentación de una *performance* no encierra su proceso de creación. Esa experiencia, muchas veces, sorprende y exige una nueva evaluación de los objetivos y conceptos que nortean la propuesta original. Después de esa primera presentación, del primer encuentro con el público, todo sigue en una escala menor, siendo transformado, ajustado y redireccionado.

archivo

Programación 2011

19 marzo | Lanzamiento del Proyecto Educativo de FVCB

Fundação Vera Chaves Barcellos inició su actividad educativa junto a la comunidad de Viamão, recibiendo grupos de profesores de educación artística tanto de la red municipal como estadual del municipio. La visita orientada fue coordinada por la arte-educadora Mauren de León, que indujo el grupo de profesores a un análisis de las obras expuestas de la muestra *Pintura: da matéria à representação*, exposición que enfocó 13 pintores de Rio Grande do Sul con la curaduría del artista Mario Röhnelt, en cartelera en la Sala dos Pomares. El Proyecto Educativo de FVCB contó desde el principio con el apoyo de la Secretaría de Educación del Municipio de Viamão y de la SEDUC/RS.

2 – 16 abril | Ciclo de Conferencias de los artistas de la exposición *Pintura: da matéria à representação*

El Ciclo fue ofrecido a los profesores de Viamão y dio inicio a la cooperación cultural con la Secretaría de Educación de Viamão. Fueron realizadas en los días 2, 9 y 16 de abril, las conferencias de los pintores Alfredo Nicolaiewsky, Marilene Burtet Pieta y Lenir de Miranda, que comentaron aspectos de su obra. Las conferencias ocurrieron los sábados por la mañana en el Centro Profesional Walter Graff, en el centro de Viamão, RS.

2 abril | Lanzamiento de la *Revista Pomares # 1*

Contemplada en el Programa Brasil Arte Contemporáneo, de Fundação Bienal de São Paulo y del Ministerio de Cultura, y en cooperación con Editora Zouk, fue lanzada en la sede de la institución en Viamão, RS. La *Revista Pomares* se propone a divulgar las actividades y la programación desarrolladas por FVCB, además de la vehiculación de artículos y ensayos en las áreas de historia y crítica de arte, curaduría y testimonios de artistas. Contribuir para el debate alrededor del arte y de la contemporaneidad y de las grandes cuestiones que los incluyen son las propuestas de esta publicación que tiene periodicidad anual. Durante el lanzamiento de la revista, el público pudo asistir al artista Elcio Rossini presentar la *performance Palavras*, presentada a lo largo del evento, en la sala de exposición. Otra *performance, Figuras e Fantasma*s, fue realizada simultáneamente en los jardines de la Fundación, donde tres personajes cambiaban constantemente de ropa. Además de las *performances*, cuatro videos del artista fueron presentados por primera vez en Porto Alegre: *Figuras e Fantasma*s; *Pele*; *Silhueta* y *Ora bolas*. El artista y director de teatro tiene una trayectoria importante en la síntesis del lenguaje teatral con la realización de inúmeras *performances* en los últimos años.

21 mayo | FVCB en la programación de la 9ª *Semana de Museus/ Museu e Memória*, iniciativa del Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)

La muestra *Pintura: da matéria à representação* integró la programación realizada por las instituciones museológicas brasileñas, a fin de estimular la visitación a las instituciones, integrando la comunidad por medio de actividades desarrolladas alrededor de un tema propuesto para cada edición del proyecto. Para esta edición, FVCB recibió un grupo interesado, ofreciendo visita orientada por el curador de la muestra, el artista Mario Röhnelt, y transporte especial gratuito.

2 junio | Encerramiento de la primera etapa de la Acción Pedagógica

El grupo de profesores que participó de las actividades propuestas presentó testimonios de los trabajos hechos en clase con los alumnos. La actividad fue realizada en la Sala dos Pomares y contó con la presencia del titular de la Secretaría de Educación de Viamão, profesor Gilnei Leite. La presentación de los profesores sobre las actividades propuestas en el proyecto y su aprovechamiento en las tareas con los alumnos tuvo la colaboración de la coordinadora pedagógica Mauren de León, además del equipo de apoyo de FVCB, movilizado especialmente para esta actividad. En la misma ocasión, fue aplicado un cuestionario de evaluación del Proyecto Educativo a los profesores con el fin de evaluar la propuesta pedagógica, perfeccionar este conocimiento y garantizar la continuidad de la acción educativa que FVCB está ofreciendo a la red escolar de Viamão, una iniciativa pionera en el municipio.

4 – 18 junio | *Ciclo de conferencias: Pintura: da matéria à representação*

Dando continuidad a la cooperación iniciada en 2010 con Santander Cultural, FVCB promovió el ciclo de conferencias con tres artistas participantes de la exposición y dio transporte especial gratuito en la tarde de 18, fecha de encerramiento de la exposición en Viamão. Las conferencias ocurrieron los sábados por la mañana, de las 11h a las 13h con entrada gratuita y abierta al público en general.

4 junio | Encuentro con el artista Alfredo Nicolaiewsky

11 junio | Encuentro con la artista Marilene Burtet Pieta

18 junio | Encuentro con la artista Lenir de Miranda

18 junio | Encerramiento de la exposición *Pintura: da matéria à representação*. Fue ofrecida visita especial con bus gratuito.

27 junio – 28 julio | Exposición *Per Gli Ucelli: derivas*, de Vera Chaves Barcellos, en la galería Bolsa de Arte, en Porto Alegre

Teniendo curaduría de Adolfo Montejo Navas, la exposición redimensionó la instalación de mismo nombre, expuesta en el Octógono de la Pinacoteca do Estado de São Paulo entre el 8 de mayo y el 4 de julio de 2010, proponiendo nuevas reverberaciones al trabajo al reunir los dibujos de los vasos hechos por la artista en el computador para la exposición y las fotografías y vídeos realizados posteriormente documentando la instalación.

Per gli Ucelli, concebida como una mándala contemporánea con resonancias cosmológicas, en sus derivas presentadas en la exposición realizada en Bolsa de Arte, nos muestra una relectura de la instalación original, en un nuevo paseo por las imágenes y las reflexiones visuales y sonoras por ella sugeridas.

9 julio | Abertura de la exposición *Um Ponto de Ironia*, en la Sala dos Pomares, Viamão

Con curaduría de Ana Maria Albani de Carvalho, Neiva Bohns y Vera Chaves Barcellos, la muestra presentó un amplio conjunto de obras del acervo de FVCB inseridas en el dominio de las relaciones entre las artes visuales y el lenguaje verbal. Fue formada por imágenes caracterizadas por la ambivalencia y polisemia, del humor mezclado al drama, a lo patético y a lo absurdo y distribuidos entre ejemplares de arte postal, carteles, dibujos, grabados y distribuidos entre ejemplares de arte postal, carteles, dibujos, grabados, fotocopias, fotografías, instalaciones, libros de artista, objetos y vídeos.

Artistas participantes: Alejandra Andrade, Amelia Toledo, Anna Esposito, Antoni Muntadas, Antoní Miralda, Barry Flanagan, Bálint Szombathy, Bené Fonteles, Batty Radin, Cao Guimarães, Carlos Echeverry, Carlos Pasquetti, Claudio Tozzi, Claudio Ferlauto, Claudio Goulart, Clóvis Dariano, Donato Chiarello, Evandro Carlos Jardim, Fernando de Filippi, Ferruccio Dragoni, Flávio Pons, G.E.Marx Vigo, Gabriel Borba, Gretta, Guglielmo Achille Cavellini, Hans Peter Feldmann, Hudinilson Jr., J. Medeiros, Jailton Moreira, Jiri Georg Dokoupil, Joan Rabascall, Klaus Groh, Luis Alberto Solari, Marcel-Lí Antúnez Roca, Marion N. Ishikawa, Mário Ramiro, Milton Kurtz, Mirella Bentivoglio, Robert Filliou, Romanita Disconzi, Simone Michelin Basso, Telmo Lanes, Tomasz Schulz, Ulises Carrión, Unhandeijara Lisboa, Vera Chaves Barcellos, Vera Salamanca, Vitore Baroni y Nelson Leirner.

6 agosto | Visita especial combinada: FVCB y Santander Cultural

En una misma tarde fue realizada una visita a las exposiciones *Um Ponto de Ironia*, en la Sala dos Pomares, en Viamão, y a *Agora/Ágora: criação e transgressão em rede*, en Santander Cultural, en Porto Alegre.

14h | Salida del centro histórico

15h | Visita a la exposición *Um Ponto de Ironia*

16h | Salida hacia Santander Cultural

17h | Visita a la exposición *Agora/Ágora: criação e transgressão em rede*

20 agosto | Aula inaugural Proyecto Educativo II semestre

Recepción a los profesores y visita guiada a la exposición *Um Ponto de Ironia*.

3 septiembre – 8 octubre | Encuentros de curadoras y educadoras con los profesores de la red municipal y estadual de Viamão

Local: Casa Rural, sede de la Secretaria de Educación, en Viamão

3 septiembre | Conferencia de la artista Vera Chaves Barcellos

24 septiembre | Conferencia de la profesora y curadora Neiva Bohns

8 octubre | Conferencia de la arte-educadora Margarita Kremer

9 septiembre | Visita a FVCB de gestores de instituciones internacionales

Críticos y curadores extranjeros en visita a Brasil, por medio de convenio firmado por la Asociación Brasileña de Arte Contemporáneo (ABACT) y Apex Brasil, visitan la exposición *Um Ponto de Ironia* en la Sala dos Pomares, en Viamão.

24 septiembre | FVCB y la 5ª Primavera de Museus - IBRAM

FVCB ofreció visita orientada al público femenino, dando transporte especial gratuito para visitar la exposición *Um Ponto de Ironia*. La visita integraba la programación de la 5ª Primavera de Museus, promovida por IBRAM y cuyo tema de esta edición era *Mulheres, Museus e Memórias*.

septiembre – octubre | Carteles por las paredes de Porto Alegre y Viamão

La FVCB hecho la reedición de la obra *Procuro-me*, de Leonora de Barros, originalmente creada por la artista en 2002. Los carteles fueron pegados en diferentes partes de las ciudades de Porto Alegre (en septiembre) y Viamão (en octubre). La acción fue parte de la estrategia de difusión de la exposición *Um Ponto de Ironia*.

29 octubre – 5 noviembre | Ciclo de conferencias *Um Ponto de Ironia*

Retomando la cooperación con el Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), FVCB promueve el ciclo de conferencias alrededor de la exposición de la Sala dos Pomares. Las conferencias ocurrieron los sábados por la tarde, de las 14h a las 18h, con entrada gratuita y abiertas al público en general.

29 octubre

14h | Conferencia con Paulo Silveira (IA-UFRGS): *A página como espaço alternativo: algumas possibilidades estéticas e intelectuais*

16h | Conferencia con Felipe Scovino (PPGArtes Visuais – UFRJ): *Táticas, posições e intervenções: dispositivo para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*

5 noviembre

14h | Conferencia con Cristina Freire (MAC-USP): *Temas de curadoria da arte latino-americana*

16h | Conferencia con Clarissa Diniz (editora de la revista *Tatui*): *Outras ironias: como se dá a ironia na produção recente do Brasil?*

11 noviembre | Encerramiento del Proyecto Educativo 2011

Fueron presentados los trabajos desarrollados por los profesores participantes con los alumnos en clase. La actividad ocurrió en la Sala dos Pomares de FVCB y contó con la presencia de la dirección de la Secretaria de Educación de Viamão.

26 noviembre | Encerramiento de la exposición *Um Ponto de Ironia*, en la Sala dos Pomares, Viamão

29 noviembre | Lanzamiento del catálogo *Pintura: da matéria à representação*, con cóctel en la sede de Koralle, en Porto Alegre.

183

Centro de Documentación de FVCB - historia y actuación

Ana Maria Albani de Carvalho

El arte contemporáneo posee un vínculo especial con el documento y con el archivo, consecuencia tanto de sus procesos de producción y difusión, como de los trabajos relativos a la memoria, investigación y generación de conocimiento. Deben ser consideradas, por ejemplo, las proposiciones artísticas relacionadas a las corrientes conceptuales, tanto como las *performances*, los *happenings*, las intervenciones en espacios diversos, los libros de artista y la videoarte, entre otras modalidades que generan registros y documentos de la pre y la posproducción, desde la etapa de concepción y proyecto hasta el momento de divulgación al público.

El adensamiento de las redes entre investigadores en historia, teoría, crítica y curaduría de arte, instituciones museológicas, académicas y la producción artística también

refuerza la importancia de los centros de documentación destinados al segmento contemporáneo. El acceso a las fuentes primarias en la forma de registros de exposiciones y otros eventos artísticos, de obras efímeras, de testimonios y de publicaciones en formatos distintos de los convencionales incorporados por las bibliotecas se hace un elemento fundamental para la generación de conocimiento en el campo del arte. En ese escenario, el Centro de Documentación de Fundação Vera Chaves Barcellos se ha preparado para desempeñar una función relevante, reuniendo más de 15 mil documentos entre invitaciones y carteles de exposiciones, catálogos, fotografías, periódicos, audiovisuales, registros de testimonios y otros materiales referentes a su área temática, es decir, arte contemporáneo en ámbito local, nacional e internacional.

Oficialmente inaugurado y abierto al público en 2008 – ubicado en la zona central de Porto Alegre, cerca de lo otros equipos culturales –, el Centro de Documentación de FVCB funciona en una sala preparada para el trabajo de preservación, organización y acceso a los documentos bajo su guardia, contando con la actuación de profesionales especializados en arte, archivología y biblioteconomía desde el principio de su organización, tarea que remonta a 2005.

La formación del acervo del Centro de Documentación de FVCB deriva de cuatro matrices o núcleos: el archivo artístico-documental de la artista Vera Chaves, iniciado en la década de 1960; materiales referentes al grupo Nervo Óptico (1976 a 1978); al Espaço N.O. (1979 a 1982) y a la galería Obra Aberta (1999 a 2002). La origen de un centro de documentación, por su turno, está asociada al Espaço N.O. y a los documentos y trabajos – incluyendo desde invitaciones de exposiciones, registros de fundación, investigaciones y piezas de Arte Postal – reunidos por este centro cultural de arte contemporáneo, concebido y dirigido por artistas, de carácter colectivo y multidisciplinar, actuante en Porto Alegre entre los años 1979 y 1982.⁵⁴

Con el encerramiento de las actividades del centro cultural Espaço N.O., se formó el Archivo Espaço N.O., reuniendo el vasto material generado por medio del intenso intercambio con artistas e instituciones culturales de la época de funcionamiento del colectivo. Ese archivo, organizado de forma preliminar por temas resultantes de la propia materialidad del acervo, quedó bajo la guardia de Vera Chaves. Resaltamos que, entre tales documentos, estaban los materiales, impresos y registros de actividades de un grupo artístico anterior al Espaço N.O., el Nervo Óptico, colectivo formado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvarez, Telmo Lanes y Vera Chaves Barcellos, actuante en el escenario artístico entre 1976 y 1978.

Ocupando una pequeña sala en la Galería Chaves y objeto de una organización elemental, el Archivo siguió en expansión, incorporando documentos artísticos reunidos por Vera Chaves, lo que incluiría el material resultante de las actividades de Obra Aberta, galería de arte contemporáneo, dirigida por Carlos Pasquetti, Patricio Farias y Vera Chaves entre 1999 y 2002.⁵⁵ Desde las décadas de 1980 y 90, este Archivo ha estado sirviendo de soporte para investigaciones sobre su área temática – arte contemporáneo, vanguardia artística brasileña, arte postal, entre otros temas correlatos –, constituyendo preciosa fuente para tesis académicas en historia y crítica de arte.

Siguiendo el hilo de esa historia, el proyecto inicial de una fundación artística que reuniera la colección y las obras de la artista Vera Chaves – proyecto concretizado oficialmente en 2005 –, incluía desde el primer esbozo la propuesta de un centro de documentación para la preservación, organización y acceso a ese precioso acervo documental. Con ese propósito, el CDP prosigue incorporando los materiales producidos por la intensa actividad de la Fundación – exposiciones de acervo, seminarios, testimonios, videodocumentarios – y actuando como fuente de investigación para los proyectos curatoriales y editoriales desarrollados por FVCB.

Desde 2009, el CDP realiza una intensa operación de intercambio con otras instituciones del género, en ámbito nacional e internacional, actividad que ha proporcionado un significativo aporte a su acervo, por medio de publicaciones y materiales sobre la producción artística contemporánea en ámbito global. Tanto por su carácter histórico – por la memoria de la producción desde los años 1960 –, por su abertura para el presente, como por sus proyectos para el futuro, el Centro de Documentación de FVCB tiene como objetivo constituirse como un polo de referencia para investigadores, profesores, estudiantes de arte y público interesado en arte. Esa ambición, por fin, se basa en una concepción de arte como agente legítimo en los procesos de producción de conocimiento relevante en el ámbito de la cultura contemporánea, a partir de una mirada crítica y actuante.

FVCB y su Proyecto Educativo

En el año de 2011 tuvo inicio el Proyecto Educativo con los profesores de la región donde la Fundación y su sala de exposiciones están ubicadas: en el municipio de Viamão, RS, una región, a pesar de populosa, todavía carente de acceso a bienes culturales. Fue iniciado un trabajo piloto con un grupo de profesores de artes de diferentes escuelas tanto de la zona urbana como rural. Fueron realizados diversos encuentros con esos profesores, que incluyeron visitas guiadas a las exposiciones en cartelera y conferencias de especialistas, como artistas, críticos y curadores. En esos encuentros, se percibió con claridad el potencial pedagógico que FVCB tiene por delante: la receptividad de los profesores ante a las inúmeras posibilidades que el campo multidisciplinar del arte contemporáneo posibilita entusiasmó a todos y motiva la Fundación a seguir por ese sendero. Las actividades tuvieron asistencia y orientación de la arte-educadora Mauren de León y apoyo logístico de la Secretaría de Educación del Municipio de Viamão.

Al final de cada semestre, hubo un balance de las actividades desarrolladas con los alumnos, momento en que cada profesora presentó por medio de narrativas y proyecciones de vídeos o de imágenes las experiencias realizadas en clase por los alumnos. Y, nuevamente en esos momentos, se vislumbró el potencial transformador de la educación a través del arte, y vice-versa, en un juego lúdico proporcionado por la creatividad tanto de alumnos como de sus profesores, que encuentran en el proyecto educativo de FVCB nuevos soportes a las prácticas pedagógicas tradicionales llevadas a cabo en el aula.

En el segundo semestre, empezaron a ser concertadas las primeras visitas de profesores con los grupos de alumnos, entre ellos muchos que por primera vez tenían contacto con una exposición de arte.

FVCB, así, se coloca como posibilidad cultural y como herramienta pedagógica en la producción de conocimiento a partir del arte contemporáneo. Así, su proyecto educativo busca dar la oportunidad para experiencias en arte-educación e educación por el arte, empezando por la formación continuada de profesores y extendiéndose al cuerpo docente. El arte es educativo por naturaleza. Educa al mismo tiempo que cuestiona; activa la percepción y genera conocimiento. Para que pueda ser aprehendida, aprovechada, apropiada por un público amplio y especialmente por la comunidad en la que está inserida FVCB, empezó, así, el proyecto educativo enfocando los profesores de las redes de enseñanza de Viamão, trazando algunas directrices para el desarrollo de una acción educativa sólida, permanente y continuada. Esas buscan presentar posibilidades amplias de desarrollo de un programa a largo plazo, con la perspectiva de que su actuación sea creciente. Por lo tanto, el Proyecto Educativo empieza solamente como una semilla y su implementación prevé un desarrollo gradual de acuerdo con las posibilidades de FVCB. En la medida que la institución vaya madurando, su acción educativa debe de madurar de la misma forma, estando siempre vinculada a las acciones de la institución como un todo.

Re-Visiones⁵⁶

Ana Maria Albani de Carvalho
Neiva Bohns

En el escenario configurado por la producción artística de los años 1960 y 70, la fotografía ocupa un lugar de destaque por las funciones a ella atribuidas por el *arte conceptual*, por las corrientes que la antecedieron y por otros movimientos característicos del período. En el ámbito brasileño, Clóvis Dariano integra una generación de artistas que desempeñó un papel inaugural en cuanto al empleo del dispositivo fotográfico en el contexto estético propiciado por un conceptualismo nutrido por ciertos procedimientos practicados desde las primeras décadas del siglo XX. La ironía de los títulos y de las imágenes es un componente marcado de la deuda en relación al surrealismo, al dadaísmo y al neodadaísmo, absorbidas y transformadas por los artistas brasileños en pleno período de excepción política (recordemos los duros años de dictadura militar que formaban el escenario de la época).

Desde el inicio de su trayectoria, Clóvis Dariano opera con la fotografía como un lugar de investigación y experimentación, tanto desde el punto de vista de quien produce la imagen, como de quien la observa. Su actuación – al lado de Carlos Pasquetti, Teimo Lanes, Mara Alvares y Vera Chaves Barcellos – en la creación de *Nervo Óptico* (1976/1978), puede ser vista como un momento-clave de ese modo de concebir el arte. Así, *Re-Visões* [Re-Visiones] es una (a)muestra, bastante selectiva, de lo que el artista ha estado produciendo desde los años 1970 hasta el presente. La contemporaneidad de sus proposiciones puede ser vista como un desafío y como una contribución al campo artístico, en estos días en que el encanto por la tecnología parece sobrepujar el vital *ejercicio* de la creación. En algunas obras expuestas, la fotografía encuentra medios de negar su propia condición mimética, su estatuto de evidencia y de prueba irrefutable (véase *Pele sobre Pele* y *Paisagem sobre Paisagem*). El juego propuesto entre la realidad observable y pasible de registro y la manipulación arbitraria de elementos de esa misma realidad también aparece en los retratos y autorretratos en que el artista utiliza el recurso de las *gafas-olhos*: ojos que se presentan declaradamente como imagen. Pueden ser vistos, pero no pueden ver.

Sus fotografías avanzan por caminos todavía más perturbadores, como en el caso de la imagen del pedazo de cuerpo que amenaza salir de dentro de una caja, o perderse en un hueco sin fondo. En la mente del observador, se instala una profunda inquietación sobre la verdad de lo que puede ser visto. Con toda su potencialidad mórbida, es la finitud de la vida que esa imagen evoca, funcionando como advertencia para los prepotentes que olvidan la fragilidad humana.

sobre los autores

Ana Maria Albani de Carvalho es doctora en Artes Visuales – Historia, Teoría y Crítica por UFRGS, con pasantía en la EHESS, en París. Profesora e investigadora en el Programa de Posgrado en Artes Visuales en el Departamento de Artes Visuales de UFRGS, responsable por el Laboratorio de Museografía y por los Seminarios de Historia del Arte Moderno. Actúa como curadora desde 1994, con diversas exposiciones sobre arte contemporáneo brasileño, destacando *Coleção Ruben Knijnik – Arte Brasileira Contemporânea* (MARGS, 2001), *Pedro Escosteguy: Poéticas Visuais* (MARGS, 2003) y *A Medida do Gesto – um panorama do Acervo do MAC RS* (MAC-RS, 2011). Entre otros ensayos sobre arte brasileño contemporáneo, publicó por Funarte (RJ) el libro *Espaço N.O. - Nervo Óptico* (2004).

Bruno Cobalchini Mattos es traductor y estudiante de Periodismo de UFRGS. Ya ha trabajado en Fundação Iberê Camargo y junto a la *Bienal del Mercosur*. Actualmente, edita la revista virtual de crítica literaria *Cadernos de Não Ficção* al lado de Antônio Xerxeskeny.

Clarissa Diniz es crítica de arte, graduada en Profesorado en Educación Artística / Artes Plásticas por Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Es editora de *Tatuí*, revista de crítica de arte. Ha publicado los libros *Crachá: aspectos da legitimação artística* (2008), *Gilberto Freyre* (2010), en coautoría con Gleyce Heitor; y *Montez Magno* (2010), en coautoría con Paulo Herkenhoff y Luiz Carlos Monteiro. De curadurías hechas, se destacan *Refrações – arte contemporânea em Alagoas*, en co-curaduría con Bitu Cassundé (Pinacoteca da UFAL, 2010) y *contidonacontido*, en co-curaduría con Maria do Carmo Nino y Educativo MAMAM (Recife, 2010). Fue curadora asistente del *Programa Artes Visuais 2008/2009* (Instituto Itaú Cultural, SP) y, entre 2008 y 2010, integró el Grupo de Críticos del Centro Cultural São Paulo.

Cristina Freire es curadora y Profesora Asociada del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidade de São Paulo. Docente del Programa de Posgrado Inter-unidades en Estética e Historia del Arte de USP. Ha estado investigando el arte conceptual en el acervo del MAC-USP desde 1996 y realiza periódicamente curadurías con ese acervo. Durante los años 2005-2006 fue co-curadora de la 27ª *Bienal de São Paulo*. En Alemania, fue co-curadora de *Práticas Subversivas* (Kunstverein Stuttgart, 2009) y *Clemente Padín: Word, Ação e Risco* (Weserburg Museu, Bremen, 2010), entre otros. Su producción académica incluye textos en publicaciones nacionales e internacionales, además de los libros: *Poéticas do Processo* (1999); *Arte Conceitual*

(2006); Paulo Bruscky. *Arte, Arquivo e Utopia* (2007) y organizadora del libro *Conceitualismos do Sul/Sur* (2009). Fue coordinadora de la División de Investigación en Arte, Teoría y Crítica del MAC-USP en el período de enero a diciembre de 2005 y de marzo de 2006 a agosto de 2010 y desde agosto de 2010 es vice-directora del MAC-USP.

Elcio Rossini explora en sus trabajos diferentes medios y procedimientos para tratar el tiempo y las relaciones entre forma y acción. Artista plástico, director teatral y escenógrafo, entre 1986 y 2004 dirigió espectáculos premiados, de los que se destaca *Entre Quatro Paredes*, contemplado con 3 premios Açorianos. Sus performances fueron presentadas en la 5ª *Bienal del Mercosur* (Porto Alegre), *Riocenacontemporanea* (Rio de Janeiro), *Sincretismo dos Sentidos* (São Paulo) y *Palais de Glace* (Buenos Aires), *Epipiderme encontros a volta da performance* (Lisboa). Es doctor en Poéticas Visuales por UFRGS y desarrolla investigación sobre performance y vídeo-performance.

Felipe Scovino es profesor de la Escuela de Bellas Artes de Universidade Federal do Rio de Janeiro. Es uno de los curadores de *Rumos Itaiú Cultural Artes Visuais* 2011/13. Es autor de los libros *Arquivo Contemporâneo* (2009), *Cildo Meireles* (2009), *Carlos Zilio* (2010) y es coautor de *Coletivos* (2010). Escribe ensayos sobre arte contemporáneo para revistas nacionales e internacionales. Fue ganador de la *Beca de Estímulo a la Producción Crítica* del Ministerio de Cultura/Funarte en 2008.

Marilene Burtet Pieta es licenciada en Artes Visuales e hizo Posgrado en Pintura en el Instituto de Artes de UFRGS. Hizo curso de Pintura con Iberê Camargo y Thomaz Ianelli en MARGS. Participó de exposiciones colectivas itinerantes en Brasil y Uruguay. Se ha dedicado a la docencia universitaria como profesora titular de Historia del Arte y Estética del Departamento de Artes Visuales de IA-UFRGS, de FEEVALE y del Atelier Livre de la alcaldía de Porto Alegre. Hizo maestría en Historia de la Cultura y Antropología na PUC-RS e na UFRGS. É pesquisadora, curadora independente, membro e organizadora de júris, projetos, salões de arte e exposições. Publicou o livro *A Modernidade na Pintura do Rio Grande do Sul* (1995). Vive e trabalha em Porto Alegre.

Mario Ramiro es artista multimedia graduado por Universidade de São Paulo. Fue integrante del grupo de intervención urbana 3NÓS3 y del movimiento de arte y tecnología en los años 1980. Su producción reúne intervenciones urbanas, redes telecomunicativas, esculturas, instalaciones ambientales, fotografía y arte sonoro. Es maestro en fotografía y nuevos medios por la Kunsthochschule für Medien Köln [Escuela Superior de Arte y Media de Colonia], en Alemania, y doctor en artes visuales por Universidade de São Paulo. Actualmente trabaja con *performance* sonora y como profesor del Departamento de Artes Plásticas y del programa de Posgrado en Artes Visuales de la Escuela de Comunicaciones y Artes de USP.

Mário Röhnelt estudió Arquitectura en UFRGS de 1970 a 1972. Empezó su actividad como artista plástico en el Grupo KVHR (1979/1980, con Milton Kurtz, Julio Viega y Paulo Haeser). Participó activamente de Espaço N.O. (1979/82), espacio cultural alternativo en Porto Alegre dedicado a manifestaciones culturales experimentales. A partir de 1983, empezó a exponer individualmente. Fue premiado en diversos Salones de Arte, entre ellos el *Salão Nacional* organizado por Funarte (Rio de Janeiro, 1993 y 1995). Su obra pasa por la producción de pinturas, dibujos, grabados, fotografías y más recientemente, instalaciones. Fue artista invitado del proyecto *3x4 Vis(s)ita*, en 2010. Invitado por Fundação Vera Chaves Barcellos, en el mismo año, fue curador de la muestra *Pintura: da matéria à representação*. Mário Röhnelt vive y trabaja en Porto Alegre.

Neiva Bohns es doctora en el área de Historia, Teoría y Crítica de los Artes Visuales (UFRGS) y actúa como curadora y crítica de artes. Profesora e investigadora del centro de Artes de Universidade Federal de Pelotas, RS, actualmente da clases de las asignaturas de Historia del Arte Brasileño y Arte Contemporáneo en los cursos de Artes Visuales (Licenciatura y Profesorado). Es miembro del Comité Brasileño de Historia del Arte (CBHA) y de la Asociación Nacional de Investigadores en Artes Plásticas (ANPAP). Es parte del Consejo Deliberativo de Fundação Vera Chaves Barcellos.

¹ Entrevista realizada por Bruno Mattos a Mário Röhnelt, curador de la muestra *Pintura: da matéria à representação* [Pintura: de la materia a la representación], expuesta en la Sala dos Pomares de Fundação Vera Chaves Barcellos en Viamão, RS, del 20 de noviembre de 2010 al 18 de junio de 2011.

² Transcripción de la conferencia de Marilene Burtet Pieta organizada por FVCB dentro del *Ciclo Paralelo de Palestras – Pintura: da matéria à representação*, realizada en Santander Cultural el 11 de junio de 2011.

³ Referencia al vídeo *Pintura: da matéria à representação*, realizado por FVCB a causa de la exposición de mismo nombre mostrada en la Sala dos Pomares.

⁴ La curaduría de *Um Ponto de Ironia* fue realizada por Vera Chaves Barcellos, Neiva Bohns y Ana Albani de Carvalho.

⁵ El simple propósito de delimitar el uso del término “posmodernismo” extrapola los límites propuestos para el presente texto. Tenemos en cuenta la complejidad del debate y la polémica sobre la aplicabilidad del concepto, tanto como su relación problemática con la categoría de lo “contemporáneo”. Sea como sea, al emplear el término “posmodernismo”, convoco exactamente el debate vehiculado en el campo de la teoría y de la crítica de arte sobre la producción artística realizada en los años 1980, en el escenario europeo y sur/norteamericano, vinculado a las cuestiones de la parodia, de la ironía, del citacionismo, tanto como de la ruptura de límites entre los géneros y categorías artísticas, entre otros aspectos relevantes.

⁶ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 21.

⁷ Seminario *Ponto de Ironia*. FVCB/Margs, Porto Alegre, 5 de noviembre de 2011.

⁸ Fragmento del Sermón del Espíritu Santo, capítulo III (1657).

⁹ CASTRO, Eduardo Viveiros. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

¹⁰ MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. 4. ed. São Paulo: Record, 2002.

¹¹ ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso. Introdução à filosofia da linguagem*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

¹² Trecho extraído de DINIZ, Clarissa. “Ordem do dia”, *Revista Tatuí*, Recife, n. 6, p. 40-51, 2009.

¹³ HUTCHINSON, Mark. *On expertise, curation & the possibility of the public*. Disponible en: www.slashseconds.org/issues/001/003/articles/mhutchinsondbeech/index.php.

¹⁴ Parte del texto “Nu, sujo e aposentado – Yuri Firmeza numa perspectiva esgotada e vazia”.

¹⁵ MANUEL, Antonio. “Porque Fiquei Nu”. In: *Depoimento de uma geração, 1969-1970*. Textos de Francisco Bittencourt y Frederico de Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

¹⁶ Yuri Firmeza en charla telefónica con la autora, el 14 de julio de 2011.

¹⁷ MANUEL, Antonio. Op. cit., 1986.

¹⁸ Disponible en: yurifirmeza.multiply.com/video/item/3.

¹⁹ MANUEL, Antonio. Op. cit., 1986.

²⁰ CLARK, Lygia. “O corpo é a casa” (1969). In: *Lygia Clark: textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar y Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: Funarte (colección Arte Brasileira Contemporânea), editada por Afonso Henriques Neto, Eudoro Augusto Macieira y Vera Bernardes.

²¹ MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente, o corpo é o motor da obra”, *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, ene./fev. 1970.

²² “¿Cuál era el comentario que yo hice? Yo logré que Coca-Cola, con sede en Rio de Janeiro, me prestara 15.000 botellas de Coca-Cola que ellos transportaron hasta la galera. Con as botellas, ocupé todo el piso, una vez terminada la exposición. Hice una

alfombra de Coca-Colas y levanté una columna con las tres botellas de Cildo y un papelito blanco que decía: 'quince mil botellas de Coca-Cola gentilmente cedidas y transportadas por Coca-Cola Refrescos AS'. Esa era mi crítica. El concepto era que el sistema Coca-Cola era suficientemente fuerte como para encampar la propia crítica de Cildo. La idea era que el circuito no era afectado, además de que yo consideraba la obra de él estupenda." MORAIS, Frederico. *Frederico Morais, o crítico criador*. 2008. Disponible en www.cronopios.com.br/site/coronistas.asp?id=3279. Acceso en: 6 ago. 2011.

²³ CLARK, Lygia. *Estamos domesticados?* (1968). Disponible en: www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=29).

²⁴ MORAIS, Frederico. "Contra a arte afluyente, o corpo é o motor da obra", *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, jan./fev. 1970.

²⁵ OITICICA, Hélio. "Experimentar o experimental" (1972). In: FILHO, César Oiticica; VIEIRA, Ingrid (org). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 108.

²⁶ FIRMEZA, Yuri. *Ecdise*, 2008.

²⁷ FIRMEZA, Yuri. "Residência 04". In: Catálogo do Projeto Condomínio Branco do Olho. Recife: Branco do Olho, 2009. p. 30-31.

²⁸ Parte del texto "Nu, sujo e aposentado – Yuri Firmeza numa perspectiva esgotada e vazia".

²⁹ "Fui invitado por el entonces director del Museo de Arte Contemporáneo del Dragão do Mar, Ricardo Resende, para participar del proyecto *Artista Invasor*. Durante los meses de la invasión, todo territorio del museo estaría libre para que yo actuara sobre él. [...] Fue pensada una serie de acciones que tenía como mote conceptual el propio sistema del arte. [...] De esa forma, debería ser inherente a la "invasión" un análisis crítico del mundo del arte. La concepción de artista-hacker me pareció, así, apropiada. ¿Cómo incorporar a la postura crítica del trabajo algunos agentes de ese sistema? ¿Qué era necesario para el reconocimiento de una "obra" en cuanto tal? De forma bien simplista, yo diría un artista, un museo, una crítica, materias en los periódicos y el público. Reconocer esos elementos implica, consecuentemente, pensar sobre qué mueve el campo del arte. Reflexiones, apuntes, textos y diálogos permanecían constantemente siendo costurados. De esa costura resultó la creación del artista-obra. Todos los datos sobre el artista fueron pensados como parte integrante del trabajo. Di al artista la nacionalidad japonesa y un currículo de investigaciones en arte tecnológico y experiencias genéticas. Dentro del contexto del trabajo, la exposición debería llamarse *Arte Ficção*, mientras el "artista-obra", Artista-inventado. A partir de los nombres escogidos, empecé a investigar la traducción para el japonés: "Arte Ficción", Geijutsu Kakuu, y, Artista-Inventado, Souzousareta Geijutsuka.

Sería hecho un intenso trabajo de marketing alrededor de ese artista, para el que los periódicos funcionarían como soporte y, concomitantemente, como objeto de la crítica. Sin ellos, la completa realización del trabajo no sería posible. Mas los periódicos no eran un fin en sí. Creé – además de textos del director Ricardo Resende y de la crítica Luisa Duarte sobre el artista – textos e imágenes de Souzousareta Geijutsuka y de su producción. Biografía, textos sobre su poética, imágenes fotográficas, experimentaciones en el ámbito de la robótica y genética, técnicas desarrolladas a partir de fenómenos de la naturaleza, exposiciones en Tokio, Nueva York, São Paulo y Berlin, trabajos colectivos con una serie de otros artistas también ficticios, investigaciones desarrolladas en el campo de las telecomunicaciones, todo eso compondría el currículo del artista. La divulgación de la exposición del artista internacional, reconocido por sus trabajos en arte tecnológico y biogenética, se hizo fuerte por medio de la creación de una asesoría de prensa del propio artista. Nombrada Ana Montaja, personificada por mi novia de entonces, la asesora estableció un contacto con los editores de los cuadernos de arte de los principales periódicos impresos de la capital de Ceará. Por correo electrónico y teléfono, el currículo del artista y la exposición fueran puestos a la disposición a los medios locales. Dado el último lance, quedaba observar el posicionamiento de los participantes – voluntarios e involuntarios – de la acción. Las tensiones provocadas por el trabajo ya se manifestaban en la víspera de la inauguración de la exposición. La potencia incisiva de Souzousareta empezaba a concretizarse en el tumulto generado dentro del propio Dragão do Mar.

El 10 de enero de 2006, los dos más importantes periódicos impresos de Fortaleza publicaron, en texto de portada, la venida de la exposición del artista japonés

Souzousareta Geijutsuka, *Geijitsu Kakuu*. Los periódicos fueron entonces comunicados por la asesoría de prensa del Dragão do Mar sobre la propuesta de la acción. El día siguiente anunciaron la "farsa", en una reacción desproporcional y desazonada." Parte extraída de FIRMEZA, Yuri. *Performance e tecnologia: o lugar do corpo*. Tesis de maestría. Universidade de São Paulo, 2010.

³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 63.

³¹ Ibidem, p. 73.

³² CASTRO, Eduardo Viveiros de. "Se tudo é humano, então tudo é perigoso". Entrevista concedida a Jean-Cristophe Royoux. In: SZTUTMAN, Renato. *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (Colección Encontros). p. 111-112.

³³ Leirner se apropria de fotos de Anne Geddes, que registran generalmente bebés desnudos, en poses inocentes y envueltos en flores y frutos, y dibuja sobre ellas ilustraciones de penes, vaginas y otras connotaciones explícitas de sexo.

³⁴ BESSA, Sérgio. "X-rated". In: BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo. *Item*, n. 4, Rio de Janeiro, nov. 1996, p. 81.

³⁵ X., Márcia. Márcia por Márcia. *Márcia X.: revista eletrônica*, Rio de Janeiro, n. 1, 2005. Disponible en: www.marciatx.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16. Acceso en: 16 dez. 2011.

³⁶ BEECH, Dave. "Shock: a report on Contemporary art". In: BARSON, Tanya; GRUNENBERG, Christoph. *Jake and Dinos Chapman: bad art for bad people*. Tate Publishing, 2007, p. 107.

³⁷ Ibidem, 109.

³⁸ A lo largo de esas discusiones, importantísimas, la mayor perplejidad, sin embargo, es el obscurantismo de los criterios que pautan la actuación cultural de entidades privadas que invierten el dinero público de la cultura. ¿Será que una acción tan importante e intrincada como la producción cultural no necesitaría un grupo autónomo para discutir criterios y procesos de selección, haciendo ese acceso democrático y rico, en lugar de se dejar en las manos de banqueros o personas del género?

³⁹ FOSTER, Hal. "O retorno do real". In: GERALDO, Sheila Cabo (org.). *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 179, 2005. Trad. Claudia Valladão de Mattos.

⁴⁰ X., Márcia. Natureza humana. *Márcia X.: revista eletrônica*, Rio de Janeiro, n. 1, 2005. Disponible en: www.marciatx.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=44. Acceso en: 16 dez. 2011.

⁴¹ BATAILLE, Georges. *O azul do céu*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 151.

⁴² MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 74-75.

⁴³ Ibidem, p. 76.

⁴⁴ Abraham Moles usa el término "alienación" para describir ese frenesí que el *kitsch* provoca en una cierta capa de la población, ávida por coleccionar objetos inútiles o multifuncionales, que representan, objetivamente, una falsa funcionalidad.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974, p. 66.

⁴⁶ Publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Sistemas, Acciones y Procesos 1965-1975*, organizada por la Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina, jul.-oct. 2011.

⁴⁷ Vale recordar que fue el crítico inglés Guy Brett el responsable por la exposición de la Galería Whitechapel en Londres (1969), lo que iría hacer conocido el artista en el escenario internacional.

⁴⁸ Grupo Noigandres: publicada entre 1952 y 1962, en São Paulo, la revista *Noigandres* inauguró el concretismo en Brasil y en el mundo. Originaria de los esfuerzos del llamado "Trio Noigandres" (formado por Décio Pignatari y los hermanos Augusto de Campos y Haroldo de Campos), la publicación fue pensada para ser la vocera del grupo, que posteriormente incorporaría también Ronaldo de Azeredo y José Lino Grunewald.

⁴⁹ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

⁵⁰ La obra de Oiticica tuvo su título apropiado por una composición del músico Caetano Veloso, que alcanzaría gran éxito y acabaría por nombrar el movimiento Tropicalista como un todo.

⁵¹ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eldeba, 2008.

⁵² CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 115.

⁵³ De las cuestiones presentadas en el texto, vale como referencia: FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999 y FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

⁵⁴ Entre los artistas fundadores e integrantes del Espaço N.O. – cuyo espacio de exposiciones y eventos estaba ubicado en la Galeria Chaves, centro histórico de Porto Alegre – podemos citar: Ana Torrano, Carlos Wladimirsky, Cris Vigiano, Karin Lambrecht, Mário Röhnehl, Milton Kurtz, Regina Coeli Rodrigues, Ricardo Argemi, Rogério Nazari, Simone Michelin Basso, Telmo Lanes y Vera Chaves Barcellos.

⁵⁵ Así como el Espaço N.O., centro cultural alternativo y colectivo de artistas, la galería de arte Obra Aberta tuvo su sede en el andar superior del bello edificio de Galeria Chaves, punto de referencia en el centro histórico de Porto Alegre. Ese mismo local fue sede del Espaço 0, hasta 2009, local de exposiciones durante la primera fase de existencia de Fundação Vera Chaves, posteriormente transferida para Viamão, en la actual Sala dos Pomares, inaugurada en 2010.

⁵⁶ La sección *Archivo* también se dedicada a la historia de FVCB, antes mismo de que ella se constituyera como Fundación; en ella, serán republicados textos de catálogos y algunas imágenes de las exposiciones realizadas antes de la Sala dos Pomares. En esta edición presentamos la exposición *Re-Visões*, realizada en el Espaço 0 de FVCB, del 28 de octubre de 2006 al 26 de enero de 2007.

esta obra foi composta pela
editora zouk e impressa pela
edelbra em abril de 2012